



ESTA EXPOSICIÓN Y PUBLICACIÓN HAN SIDO POSIBLES  
GRACIAS A /  
THE EXHIBITION AND PUBLICATION ARE SUPPORTED BY

JUNTA DE CASTILLA Y LEÓN  
CONSEJERÍA DE CULTURA Y TURISMO

Consejera / *Councillor*  
Dña. María José Salgueiro Cortiñas

Secretario General / *General Secretary*  
D. José Rodríguez Sanz-Pastor

Viceconsejero de Cultura / *Vice-Councillor of Culture*  
D. Alberto Gutiérrez Alberca

Director General de Patrimonio Cultural / *General Director of Cultural Heritage*  
D. Enrique Saiz Martín

Diretora General de Promoción e Instituciones Culturales /  
*General Director of Cultural Promotion and Institutions*  
Dña. Luisa Herrero Cabrejas

FUNDACIÓN SIGLO PARA LAS ARTES DE CASTILLA Y LEÓN

Director General / *General Director*  
D. José Luis Fernández de Dios

Director de Artes Plásticas / *Visual Arts Director*  
D. Rafael Doctor Roncero

MUSAC. MUSEO DE ARTE CONTEMPORÁNEO DE CASTILLA Y LEÓN

Director / *Director*  
Rafael Doctor Roncero

Conservador Jefe / *Chief Curator*  
Agustín Pérez Rubio

Coordinadora General / *General Coordinator*  
Kristine Guzmán

Coordinación / *Coordination*  
Marta Gerveno  
Helena López Camacho  
Carlos Ordás  
Tania Pardo

Registro / *Registrar*  
Koré Escobar  
Pablo Bernabé  
Josefina Manzanal

Comunicación y Prensa / *Press and Communication*  
Paula Álvarez  
Izaskun Sebastián

Biblioteca-Centro de Documentación / *Library and Documentation Center*  
Araceli Corbo  
Carlos S. Suárez

Educación y Acción Cultural / *Education and Cultural Action*  
Belén Sola  
Amparo Moroño  
ANDO C.B.  
Julia R. Gallego  
Cristina Víñuela

Gestor Administrativo / *Administration Manager*  
Andrés de la Viuda

Mantenimiento / *Maintenance*  
Mariano Javier Román  
Ibáñez Álvarez Gutiérrez  
Roberto Gómez

Servicios Auxiliares / *Supporting Services*  
DALSER S.L.

EXPOSICIÓN / *EXHIBITION*

Pabellón de Escultura  
MUSAC, Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León

Comisario / *Curator*  
Agustín Pérez Rubio

Coordinación General / *General Coordinator*  
Carlos Ordás

Dirección de proyecto / *Project Manager*  
César Rey

Montaje / *Installation*  
Artefacto Producciones SL  
Red Producciones SL

Transporte / *Transport*  
Artefacto Producciones SL  
KLOSA Fragil  
TRANSAL SL

Seguros / *Insurance*  
STAI SA

PUBLICACIÓN / *PUBLICATION*

Editado por / *Edited by*  
Agustín Pérez Rubio

Coordinación editorial / *Editorial Coordination*  
Carlos Ordás

Textos / *Texts*  
Ana Laura Aláez  
Txomin Badiola  
Agustín Pérez Rubio

Traducción / *Translation*  
Aitor Arauz

Edición y corrección de textos / *Editing and Proofreading*  
Aitor Arauz  
Carlos Ordás

Diseño y maquetación / *Design and Layout*  
Daniel Gerhard Holc

Impresión / *Printing*  
Leva spa, Sesto San Giovanni

Agradecimientos / *Acknowledgements*  
Este libro está dedicado a Eloína y Pascual Aláez /  
*This book is dedicated to Eloína and Pascual Aláez*

Ana Laura Aláez y Agustín Pérez Rubio quieren agradecer a las siguientes personas por su colaboración en este proyecto /  
*Ana Laura Aláez and Agustín Pérez Rubio would like to thank the following for their contribution on this project*

Aitor Arauz, Txomin Badiola, Itziar Bilbao, Nimfa Bisbe, Busti Bocanegra, Manel Clot, Cocó Cielo, Colegio Virgen Blanca, Carlos Díez, Rafa Doctor, Estefanía Gil, Daniel Gerhard Holc, Beatriz Hoyos, Pello Irazu, Juana de Aizpuru, Sara Laguna, Fede Montornés, Marta Moriarty, Tetsu Nagata, Nanjo Associates, Itziar Okariz, Carlos Ordás, Javier Panera, Moisés Pérez de Albeniz, César Rey Pereira, José Ángel Sanz Esquide, Ángel María Suárez, Lena & Lars Thuin, Inger Hägglund Tornberg, Carlos Vallejo, Octavio Zaya

EDITADO POR / *PUBLISHED BY*

MUSAC, Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León  
Avda. de los Reyes Leoneses, 24  
24008 León  
(España)  
T. +34 987 09 00 00  
F. +34 987 09 11 11  
e-mail: musac@musac.es  
www.musac.es

Edizioni Charta srl  
Milano  
via della Moscova, 27 - 20121  
Tel. +39-026598098/026598200  
Fax +39-026598577  
e-mail: edcharta@tin.it

Coordinación gráfica / *Design Coordination*  
Daniela Meda, Gabriele Nason

Coordinación editorial / *Editorial Coordination*  
Filomena Moscatelli

Corrección / *Copyediting*  
Elisabet Lovagnini, Emily Ligniti

Publicidad y Oficina de prensa / *Copywriting and Press Office*  
Silvia Palombi Arte&Mostre, Milano

Dirección editorial en EE.UU. / *US Editorial Director*  
Francesca Sorace

Promoción y Web / *Promotion and Web*  
Monica D'Emidio

Distribución / *Distribution*  
Antonia De Besi

Administración / *Administration*  
Grazia De Giosa

Depósito y Punto de venta / *Warehouse and Outlet*  
Roberto Curiale

© 2008 Edizioni Charta, Milano

© MUSAC Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León

© Ana Laura Aláez por sus obras / *for her works*

© Ana Laura Aláez por las imágenes (excepto donde se indique) / *for the images (except where indicated)*

© Los autores por sus textos / *The authors for their text*

All rights reserved

ISBN 978-84-936298-9-2

ISBN 978-88-8158-675-2

Printed in Italy

Nos disculpamos si, debido a razones totalmente ajenas a nuestra voluntad, hemos omitido algunas de las referencias fotográficas. / *We apologize if, due to reasons wholly beyond our control, some of the photo sources have not been listed.*

Ninguna parte de esta publicación puede ser reproducida, almacenada en un sistema de recuperación o transmitida en cualquier forma o por cualquier medio sin la previa autorización por escrito de los titulares de derechos de autor y de la editorial. / *No part of this publication may be reproduced, stored in a retrieval system or transmitted in any form or by any means without the prior permission in writing of copyright holders and of the publisher.*

Charta Books Ltd.  
New York City  
Tribecca Office  
Tel. +1-313-406-8468  
e-mail: international@chartaartbooks.it  
www.chartaartbooks.it

# ÍNDICE / INDEX

AGUSTÍN PÉREZ RUBIO ENTREVISTA A ANA LAURA ALÁEZ.

8...13

*AGUSTÍN PÉREZ RUBIO INTERVIEWS ANA LAURA ALÁEZ.*

14...19

PABELLÓN DE ESCULTURA. MUSAC

20...59

DOS O TRES COSAS QUE ESTARÍA BIEN SABER DE ELLA. POR TXOMIN BADIOLA

60...111

*A THING OR TWO IT WOULD BE NICE TO KNOW ABOUT HER. BY TXOMIN BADIOLA*

112...157

BIOGRAFÍA / BIOGRAPHY

158...159



Susana Bilbao

La Junta de Castilla y León continúa desarrollando e impulsando su objetivo de convertir el MUSAC en uno de los más importantes referentes del panorama artístico internacional, a través de un programa de actividades que permita el acceso del público a la creación artística más actual.

La exposición *Pabellón de Escultura* supone un importante punto de inflexión dentro de la carrera artística de la creadora de origen vasco Ana Laura Aláez, ya que en ella vuelve la vista a la disciplina de la que surgen gran parte de sus postulados como artista: la escultura. Con una monumental instalación de título homónimo, Aláez replantea las complejas relaciones que entre obra y público se crean en el ámbito de una exposición. En la muestra conviven obras de nueva producción con algunas de sus piezas escultóricas más representativas de la última década, desarrollando un sutil diálogo entre la materia, la forma y la idea.

Esta publicación ofrece una recopilación de los más significativos trabajos de Ana Laura Aláez y sirve como instrumento para la aproximación conceptual a la obra de esta artista. Acompañado de una entrevista realizada por el comisario de la exposición, y con un texto de uno de los máximos exponentes de la llamada Nueva Escultura Vasca, Txomin Badiola, este catálogo aparece como referente imprescindible para el conocimiento, estudio y análisis de una de las artistas más importantes del cambio de siglo en nuestro país.

**María José Salgueiro Cortiñas**  
Consejera de Cultura y Turismo de la Junta de Castilla y León

The Junta de Castilla y León continues to develop and promote its objective of establishing MUSAC as a leading benchmark institution on the international art scene, with a program designed to provide our visitors access to the most novel artistic creations.

The exhibition *Pabellón de Escultura* is a decisive watershed in Basque artist Ana Laura Aláez's career, with a return to sculpture, the discipline in which she defined the most significant foundations of her artistic postulates. In a monumental installation by the same name, Aláez reappraises the complex relationships that arise between the work and the public within an exhibition space. The project combines new pieces with some of her most representative sculptures from the last decade, establishing a subtle conversation between matter, form, and concept.

This publication compiles many of Ana Laura Aláez's most significant works and provides a tool for approaching her work. Supported by an interview conducted by the exhibition's curator and a critical essay by Txomin Badiola, a leading figure in New Basque Sculpture, we have before us a catalogue that is an essential reference for study, scholarship, and analysis regarding one of Spain's most relevant artists at the turn of the century.

**María José Salgueiro Cortiñas**

Junta de Castilla y León Regional Councillor for Culture and Tourism

Ana Laura Aláez es sin duda una de las artistas más significativas del arte español del periodo temporal al que se dedica el MUSAC. Desde principios de los noventa hasta la actualidad ha sabido mantener una línea de trabajo coherente y diferencial que hace que su obra sea imprescindible a la hora de estudiar este tiempo. *Pabellón de Escultura* es el título de la exposición en la que la artista se desprende del trabajo auto-referencial que ha marcado su producción anterior para recurrir a sus orígenes puramente escultóricos. Se trata sin duda de un ejercicio de honestidad desde la pura introspección de alguien que siempre ha otorgado la misma importancia tanto al objeto como al espacio en el que este reposa. La conjunción de objetos puramente escultóricos, recurriendo al plinto clásico, y de una gran construcción espacial, dialogante con la arquitectura, confieren al proyecto un atractivo especial generado a través del diálogo de los dos polos fundamentales en los que se estructura la escultura: forma y espacio. Las referencias a la cultura de club, la seducción de las formas, el humor y ciertos guiños sexuales tan presentes en sus obras anteriores siguen presentes en esta exposición pero de una forma mucho más compacta y ahora siempre apartadas de la asociación a su propia representación como personaje-escultura en la que se fundamentó el trabajo de la década anterior.

Sin duda esta exposición nos sitúa ante la madurez de una de las grandes artistas de nuestro tiempo y al mismo tiempo demuestra lo importante que es la flexibilidad a la hora de abordar un proyecto personal. La exposición no sólo sorprende por su coherencia y delicadeza de planteamientos sino por la valentía con la que una artista de su trayectoria es capaz de saltar con contundencia dentro de los propios parámetros de su mundo personal y crecer en ese intento. Ana Laura Aláez demuestra que el artista contemporáneo no debe ser predecible y que en su riesgo reside parte de la incidencia de su discurso.

Es sin duda para el MUSAC un honor haber participado en esta aventura capaz de, una vez más, transformar nuestro espacio y ofrecer una exposición brillante y definitiva tanto para la artista como para nuestra institución.

**Rafael Doctor Roncero**  
Director del MUSAC

Ana Laura Aláez is beyond a doubt one of the most significant Spanish artists working within the period covered by MUSAC. From the early 1990s to the present she has succeeded in upholding a coherent yet distinct approach that places her work as an essential reference for understanding our time. *Pabellón de Escultura* is the title of an exhibition where the artist sheds the self-referential focus that defined much of her previous work and returns to her roots in sculpture. This is clearly an exercise in honesty through pure introspection by someone who always granted equal importance to the object and the space that holds it. The combination of purely sculptural objects on classical plinths with a large spatial construct, conversant with the architecture, makes the project particularly attractive in terms of a dialogue between sculpture's two key structural poles: form and space. The references to club culture, to the seductiveness of forms, to irony, and to certain sexual innuendos often found in her earlier work are still present in this exhibition, albeit in a more compact presentation and now clearly detached from any association to her representation as a character/sculpture, which provided the basis for her work over the past decade.

This exhibition brings us face to face with one of the greatest artists of our time in her full maturity, while demonstrating the importance of flexibility when it comes to approaching a personal project. The exhibition not only surprises the onlooker due to its coherence and subtlety, but also in how bravely an established artist is able to burst her own boundaries and grow in the process. Ana Laura Aláez proves that the contemporary artist should not be predictable and that in risk lies a key component of her discourse's pertinence.

MUSAC is certainly honored to play a part in an adventure that has once again reshaped our space in order to provide an exhibition that is dazzling and decisive both for the artist and for our institution.

**Rafael Doctor Roncero**  
MUSAC Director

**AGUSTÍN  
PÉREZ RUBIO  
ENTREVISTA A  
ANA LAURA  
ALÁEZ.**

---

**Estamos en el MUSAC, en el comienzo de la propia exposición. Antes de entrar, me gustaría que habláramos justamente del momento, tanto personal como profesional, en el cual te encontrabas al recibir la invitación por parte del MUSAC de hacer este proyecto.**

*Me encuentro en un momento muy especial de mi trayectoria. Desde hace un par de años, he necesitado volver al "estudio", a trabajar físicamente, a concentrarme en lo tridimensional, a reflexionar a través de la forma. Todo muy simple, muy esencial. Es curioso, pero creo que cuando estás muy capacitada para hacer algo de una manera natural, apenas sin esfuerzo, casi lo rechazas, no lo valoras lo suficiente. Desde mis comienzos, la escultura ha sido la disciplina que más me ha influido.*

**Has pasado por una etapa algo silenciosa, sin dejar de trabajar –sobre todo fuera de España–, y acabas de venir de inaugurar un proyecto importante para el Towada Art Museum en Japón... Sin olvidar Colombia y otros proyectos.**

*Más que etapa silenciosa, digamos que he estado menos visible. Vivimos en una época en la que al artista se le exige visibilidad continuada para ser reconocido. Para cualquier artista, es muy difícil encontrarse satisfecho si analiza cómo se representa su trabajo. Todo lo que sucede después de que la obra pasa de las manos del artista al mercado del arte es incontroable. Es una contradicción: haces tu trabajo desde la emoción. Sin embargo, cuando vives situaciones límite es un error abordarlo desde los sentimientos. Estás obligado a ser frío y distante. A ser distante con lo que no te gusta porque puede afectar a tu trabajo, que es lo único que tienes... Lo más preciado. Yo he necesitado alejarme temporalmente del mundo del arte. Lo que sucede es que no creo en aquel trabajo que no se hace visible, es decir, que no se presenta en la sociedad. Cuando alguien creativo dice que no necesita exponer, se está engañando. Es increíble todo lo que eres capaz de evolucionar por todas las experiencias expositivas a lo largo del tiempo. Cómo afrontas cada exposición es un factor muy importante para crecer. Es muy complicado trazar un puente entre el silencio del estudio y la proyección exterior.*

**Se nota en tu propuesta una especie de radicalización de tus presupuestos. Aunque se visiona una continuidad en tu trayectoria y trabajo, sí que es cierto que la propuesta mantiene, por una parte, una idea de tradición en tu origen escultórico vasco pero, por otra parte, estéticamente es mucho más radical.**

*La motivación interna, te lleva a ser coherente –no me atrevo a decir radical– entre ese impulso abstracto y el resultado. Más que la obra en sí, para mí es más interesante el proceso. Ahora soy más consciente que nunca de este punto. El enigma es lo que crea adicción. A menudo he pensado que me gusta traicionarme a mí misma. Me refiero a no tener unos valores absolutos e inamovibles sobre las cosas. Pero en el fondo siempre hay una vuelta a tus principios: cuando hacías las cosas por un mero impulso, sin saber realmente lo que significaban. Para mí, ese simple impulso es el motor del arte.*

**Ya a la entrada de la exposición se percibe un gesto completamente radical al presentar un muro en diagonal, cambian-**

**do al espectador el punto de visión. Además, las grafías negras formando los títulos remiten a una estética callejera, a algo deudor de las estéticas *punk* de los ochenta, y también a un cierto masoquismo, en referencia al *bondage*... Además, las imágenes camufladas y rehechas son las únicas imágenes que aparecen en todo este proyecto. ¿Qué significan? ¿Por qué?**

*La entrada es una invitación a lo que vas a ver en el interior de la exposición: formas recortadas. He escogido tres imágenes: una mujer portando una calavera y un puñal, un paisaje reducido a cenizas que es una iglesia nórdica en llamas con una plancha recortada como en el Pabellón de Escultura y el salto alado de un skater con un apoyo torpe sobre la tabla. El significado es obvio: sexo y muerte, destrucción, equilibrio. He manipulado unas imágenes que anuncian una pieza destruida, una guillotina del espacio.*

**Una de las cuestiones que creo ha dejado un tanto sorprendido al público es el título del proyecto, *Pabellón de Escultura*. Por una parte, su título en español –cuando sueles utilizar títulos en inglés para tus instalaciones–. Por otra parte, su aire clásico, arquitectónico pero defendiendo la labor del taller, de la disciplina, ¿es realmente una reivindicación de los pabellones como arquitecturas efímeras, o más bien de los púlpitos de carácter político a modo de las vanguardias rusas?**

*He escogido un título absolutamente descriptivo o literal, muy clásico. La pieza central es de grandes dimensiones. Un volumen que podría estar en el límite entre la escultura y la arquitectura. Es un pabellón basado en la idea de los que se utilizaban a principios del siglo pasado en las Exposiciones Universales. Pero es una forma muy caótica e inaprensible. Da la sensación de que se desmembra, pero con una cierta rotundidad y violencia. Es también la representación de un muro impenetrable, un mundo lleno de aristas.*

*Fuera de esa forma, coloco una serie de piezas escultóricas de pequeño tamaño que he modelado con mis propias manos. Son formas orgánicas, en contraste con la explosión de geometría del pabellón. Ese pabellón surge de intentar ubicar unas formas de pequeñas dimensiones en un espacio de gran tamaño. Quería un título que ilustrara en cierta medida todo esto. Que nombres las vanguardias rusas es un halago porque es uno de mis períodos históricos favoritos. Sí, se podría decir que la factura de la pieza central es constructivista.*

**Me interesa de este proyecto el carácter árido y más radical de la propuesta, y esta especie de apología del hecho artístico de la escultura como algo vital y como medio, pero me gustaría ir más allá en tu razonamiento, y saber qué lazos o qué vías subterráneas ves tú en este proyecto con todo lo relativo a la Escuela Vasca de escultura. En la pieza central veo no un monumento o arquitectura –aunque en sí misma lo es–, sino que siento una escultura, quizás porque vi la maqueta en su momento... Pero una de las cosas que más me sorprendió fue el tratamiento del vacío y la forma de ensamblar las piezas de aluminio, de forma que para mí, a nivel de escultura, es de las obras que más se asimilan a una tradi-**

ción vasca, que va desde Oteiza a Badiola o Irazu... ¿Cómo sitúas este proyecto dentro del contexto de la Escuela Vasca al que siempre has pertenecido, pero que también pienso que en algunos momentos has preferido obviar?

*El rigor formal e ideológico de la escultura vasca ha sido una buena escuela. La presencia de Oteiza siempre estará latente. He necesitado una estructura física contundente para transmitir ideas. Creo que esto es una de las bases esenciales en la escultura vasca. He tenido la fortuna de topar con gente que siempre ha creído en mí. Me han hecho pensar que podía expresarme con cierta fluidez. Me he sentido validada y arropada por mis amigos. Ellos son los que me han hecho creer en mí. La gente que me ha influido coincide en tener un trabajo muy personal y calidad humana.*

*¿Cómo puedo obviar mis orígenes? Aquello que me ha hecho desear encontrar mi propio lenguaje. Simplemente he luchado por mantener una distancia entre lo que me gusta y me nutre, y en lo que deseo hacer personalmente. Este proyecto evidencia todo esto: mis influencias directas y mi pequeña aportación.*

**¿Cuál es, en estos momentos, tu posición como artista, como escultora, como vasca?**

*Si me hubieras preguntado esto hace unos años te hubiera respondido simplemente que un artista no tiene nacionalidad. Ahora, con la perspectiva del tiempo, admites abiertamente cómo te ha influido todo, sobre todo cuando tenías una mirada más inocente. En el País Vasco se dan unos componentes políticos y sociales muy particulares que suponen un buen pulmón para el arte. Esto es evidente. No tienes más que mirar la cantidad de artistas estupendos que hay del País Vasco. Sufres una urgencia natural y de supervivencia por rastrear belleza. Pero considero que un trabajo no se puede basar en el lugar de origen de una persona. Estoy muy en contra del absurdo concepto posmoderno de la "globalización". Creo que la diferencia en cada cultura es lo que nos enriquece y potencia una visión personal.*

Pienso que el proyecto tiene algo de vuelta a tus orígenes, pero a su vez también de rabia contenida... ¿Cómo explicas esto?

*Soy de esas personas que creen que la rabia te destruye. No, no hay rabia. Sí que he vuelto a mis comienzos en cuanto a recluirme en las formas sin buscar un significado en su origen.*

Además, lo más interesante para mí ha sido el diálogo moraz que se ha establecido a partir de todas las pequeñas esculturas que rodean o acompañan el *Pabellón de Escultura*. Todas estas esculturas negras, aunque aparecen como un todo dentro de la exposición, como algo nuevo pensado para el proyecto –y así ha sido–, suponen en realidad un recorrido por tu carrera escultórica desde principios de los noventa hasta la actualidad. Estoy seguro de que mucha gente, sin ver las cartelas, pensará que son nuevas, y que están hechas específicamente para el proyecto –aunque algunas sí que lo han sido-. Incluso, algunas son hasta versiones de otras anteriores. ¿Es esto una afirmación de tu labor, o bien es un juego perverso con la idea preconcebida que el público o el medio artístico han tenido de tu trabajo anterior? ¿Es una

postura ante el sistema, una burla leve o es, por el contrario, un despliegue afirmativo de lo primero?

*Mi única afirmación es que "creo en el arte", creo en la forma. La escultura mantiene un nivel de proceso en el resultado final. Es reconfortante hacer esculturas en mi estudio, en silencio. Es una disciplina muy particular. Te sorprende. No puedes prever los resultados como puedes hacerlo con unos dibujos de un espacio sobre un plano. A veces, tienes muy claro un volumen y te sorprende negativamente. Otras, afortunadamente, sucede lo contrario. Hay un deseo latente de que la forma transcienda. No pienso en el público cuando trabajo. La lectura diversa que los espectadores tienen me interesa después, cuando he finalizado el proyecto. No, no hay burla. Simplemente me arropo en el trabajo íntimo. El único cobijo posible es el espacio mental, aquél que sólo pertenece al artista.*

Lo que más sorprende también en este proyecto es que parece que en el *Pabellón de Escultura*, que me recuerda a un zigurat, al *Pabellón de la Tercera Internacional* de Vladimir Tatlin, o incluso las tribunas de Lissitzky, donde lo político o lo espiritual estaba implícito, parece que se desvanece... ¿Es realmente una pérdida del sentimiento de utopía en el arte, de desencanto? ¿Qué hay de ello en este proyecto, que en su esencia está vacío de forma y contenido, como una negación de su propio ser, aunque esto quizás aumente su carácter temporal?

*Lo que dices está bien, pero prefiero dejar flotar esta visión en el espectador. No deseo dar demasiadas explicaciones. Creía interesante incluir una forma vacía, despojada de elementos decorativos, de demasiados recursos. No he querido hacer un espacio temático. Simplemente tratar el arte por el arte. No me interesa hablar explícitamente o basar mi trabajo en reflexiones sobre el mundo del arte. El arte –aquel que no puedes evitar hacer, tu herramienta para conocer– y el mundo del arte, son dos cosas muy distintas.*

Entrando ya en la instalación, llama la atención el negro de las paredes. ¿Es un intento de negación del espacio, de que el continente predomine sobre el contenido? ¿O es simplemente un aire a *garage rock* de los ochenta lo que quieres dar? Es decir, ¿sólo te interesa la estética *underground* contextualizada?

*Quería enfocar el espacio hacia la pieza. Los broncees son negros. Las chapas son de aluminio sin tratar. Todo adquiere una dimensión de presencia y camuflaje. Admito que me gusta mucho la estética underground, entre otras cosas porque es lo más alejado de un espacio comercial. El espacio del museo es duro, como de búnker. El negro mate potencia este aspecto.*

Por el contrario, están los únicos elementos de color en toda la instalación –las peanas-. Parece que toda la instalación viene a poner en entredicho las estructuras de poder en el arte, donde la forma se vuelve no solo estética, sino un discurso artístico y, por ende, político y social en el mismo sentido. ¿Qué sentido tienen dichas peanas? ¿Son también un juego perverso de negación a lo establecido, esa especie de juego de contrarios donde la obra en sí es siempre negra, no

**existe porque desaparece casi con el fondo, con el suelo, y sólo se ve por oposición a la peana, esto es, al poder, a la formalización del acto de legitimación?**

*A menudo me ha interesado la peana como algo muy relevante, y que casi comparte protagonismo con la escultura. En realidad, una peana es una escultura. En esta exposición hay dos clases de peanas, las propiamente clásicas y las chaquetas de cuero. Las chaquetas de cuero son la propia "peana" de las formas que emergen. El resto de las piezas se colocan sobre peanas clásicas. En la exposición, los plintos son necesarios para contradecir la falta de academicismo de las esculturas. También para reforzar la idea de "pabellón", de orden dentro del caos.*

**Me gustaría hablar ahora del hecho de que existe una arquitectura –aunque para mí es una escultura– dentro de otra arquitectura, que es el propio museo.**

*Cuando me puse a trabajar con los planos del espacio, sentí un buen nudo en el estómago. Yo sabía que quería disponer de mis pequeñas esculturas, que ya había empezado a modelar. Pero, ¿cómo se podían exponer estas figuras en un espacio tan grande para lo íntimo? Pensé en potenciar esta idea de des-ubicación. Era casi como descuartizar a martillazos unas paredes rígidas. Mi pieza central marca muchas direcciones en el espacio del museo.*

**Pero, además, ésta no es otra arquitectura cualquiera, sino que estamos hablando de los soportes culturales, educativos y consuetudinarios de la institución artística. Al haber situado este pabellón –que se desmonta, que, aunque tiene una presencia, a la vez está en construcción o en desmontaje, en explosión–, ¿piensas que el vaciarlo de contenido es una de esas propuesta críticas respecto al propio hecho de los sistemas artísticos que actualmente están saturados o son erróneos? Te lo digo porque me llama la atención la coincidencia, por ejemplo, con un proyecto como el de la próxima Bienal de São Paulo –donde su comisario Ivo Mezquita ha decidido vaciar el pabellón de Oscar Niemeyer y sólo servirá de espacio de reflexión–, porque en muchos casos estamos saturados de los rápidos y feroces sistemas del medio artístico. ¿Cómo te posicionas sobre esto, y qué sentido crítico tiene todo esto en el proyecto?**

*El proyecto que me comentas tiene una parte muy discutible: el comisario ejerce el poder de decidir sobre la presencia y del trabajo de los artistas. El comisario dice no al trabajo artístico, pero sí al discurso abierto de los que ejercen el poder en el mundo del arte... No sé, todo es muy sospechoso. Yo creo que el arte necesita de lo tangible para poder existir, para poder palpar el mundo de las ideas. El arte lo hacen los artistas. Algo que la sociedad –ávida de espectáculo– parece haber olvidado.*

**Por oposición, manejas en el proyecto el plano político, geométrico y más analítico en la pieza del Pabellón, mientras que existe otro orden distinto en tus piezas pequeñas.**

*Creo que el gran tamaño y la factura geométrica del Pabellón hacen más visible las pequeñas esculturas. Parece una contradicción, porque el Pabellón no contiene las esculturas, más bien las expulsa. Pero conviven dos órdenes: el geométrico y el orgánico, lo pequeño y lo grande, la factura industrial y la manual. Se poten-*

*cian esos volúmenes de modelado con la escala mayor del Pabellón.*

**Bultos redondos o exentos, negros, formas más orgánicas derivadas en muchas ocasiones de formas corporales. Son todas formas antropomórficas: líquidos, segregaciones, sexos, lenguas, fuegos... Es una forma más de afirmar de nuevo una de tus proclamas sobre la multi-identidad, ser uno y otro, ser un ser y también su opuesto. Aquello que también tenía que ver con lo que en algunos momentos has denominado como polisexual.**

*Por lo general, se habla de lo autobiográfico desde los materiales informes, pero la geometría puede ser una abstracción de los órganos del cuerpo. Cuando presenté mi pieza Bridge of Light en Towada, dije que era como el interior de la espina dorsal. Creo que en la geometría hay una armonía abstracta, como en la ciencia o como en la poesía. Algo que el cerebro entiende muy bien. Las formas moldeadas tienen toda una carga de huella, de trabajo físico, de dedicación temporal, sí, de un poliedro de identidades, de autobiográfico. Pero son autobiográficas, sobre todo, en el sentido de que han surgido de un simple impulso personal.*

**Porque los espacios grandes, tus grandes instalaciones, siempre tienen un sentido más geométrico, más masculino, más futurista, pero, en cambio, las pequeñas piezas son más corporales, más femeninas, más sensuales y compactas... Es como si, por una parte, hicieras un discurso para las masas, un texto público, y, por otra, escribieras tu propio diario más íntimo y personal... ¿Sientes esta diferencia de la que hablo? Son dos vectores que siempre se han dado al mismo tiempo en mi trabajo. Por una parte, mis instalaciones pensadas sobre el plano, como el trabajo de un arquitecto. Por otra, las piezas que se modelan con las manos y que el propio proceso de trabajo interviene en el resultado. Con lo de masculino/femenino no estoy de acuerdo. O al menos me es muy difícil admitirlo. ¿Por qué las formas de geometría contundente tienen que ver con lo masculino? ¿Por qué lo femenino es aquello que habla de los fluidos del cuerpo? Quizás reconozco más lo femenino, en cuanto a partir de cosas con escala muy pequeña como el verdadero germe de algo más grande.**

**La instalación de las "chaquetas" es la única pieza que realmente adopta una esencia figurativa dentro de toda la exposición a nivel escultórico. En ello es normal la ausencia del cuerpo, pero esta pieza condensa parte de lo que siempre has tenido, pero que ahora aflora más aún. El sentimiento orgulloso, por una parte, del *underground*, la imagen oscura radical que, si bien se puede entender en tu caso desde el *punk* radical vasco, también se entiende a través de personajes que te fascinan, como Mapplethorpe, a través de los submundos –también en el plano de lo sexual y de la identidad–, que han conformado parte de tu trabajo. Pero esta especie de altar de crucificados, como me gustaría llamarles, es en definitiva una especie de parto... Son nuevas figuras, nuevas piezas saliendo por las espaldas de las chaquetas... Creo que es una de las piezas más radicales. ¿Qué significa para ti esta pieza?**

*Siempre me han gustado las “chupas” de cuero porque son como alquitrán, como brea o como un bronce negro. Es decir, un material tan válido como otro más noble. He comprado seis chaquetas de motero en tiendas de segunda mano. Quería que tuvieran un cierto barniz de uso y con un diseño particular. He dado unos cortes en forma de “X” por la espalda, y de ahí emergen las esculturas de pared. Trato las chaquetas como si fueran peanas. Siempre me ha interesado tratar la peana como parte esencial de la escultura. Las esculturas que salen de cada chaqueta pueden ser independientes, es decir, pueden funcionar por sí solas. Pero quería dar con seis formas distintas y contundentes, y unificarlas por el hecho de que salgan de una superficie de cuero.*

*También hay una cierta ironía, como si el arte pudiera emerger de cualquier cosa, e incluso de una situación desfavorable.*

**Otra de las esculturas que también remiten a la idea de la pieza central –*Brain Tree*– tiene esa idea de engarce de piezas, como la pieza central.**

*Brain Tree es una pieza fundamental en este proyecto, porque me ha servido de vector para hacer las otras. Se compone de siete piezas pequeñas que se unen en sus bases. Para mí es la versión orgánica de la gran pieza central. También tiene esa esencia de unir volúmenes aparentemente independientes y configurarlos como un todo. Es una metáfora de la propia distribución de las esculturas pequeñas. Muy distintas entre sí, pero con un tronco común.*

**Gran parte de las esculturas pequeñas son una nueva versión de las anteriores. ¿Por qué has rehecho algunas de ellas, como las dos “cejas” o *Culito*?**

*Cuando decidí que la exposición iba a ser escultura pura y dura, me di cuenta de que era necesario poner piezas esenciales que ya había hecho. El trío Culito, Lengua y Ceja se podría decir que es un manifiesto escultórico. He realizado otro Culito porque cuando concebí el primero iba apoyado en su base inicial, donde está el corcho. He potenciado el volumen de esa parte para hacerlo más redondeado, que no haya planos. Las “cejas” son muy distintas. Una es como un único pelo y pulida, y la otra tiene una superficie de trabajo manual, de textura, de huella. Sus formas están desregadas en la pieza de las chaquetas, por ejemplo. Necesitaba regodearme o ir más lejos en algunos volúmenes propios ya experimentados como un buen punto de partida.*

**La instalación central incluye planchas colgadas del techo. ¿Qué suponen estas piezas?**

*La pieza grande es como si estuviera inacabada. Podrías seguir añadiendo chapas. El que haya alguna plancha idéntica a las que he utilizado en la pieza central fuera de la misma potencia la idea del proceso de construcción de un contenedor. Para mí, son también esculturas independientes que se enfrentan a los cuerpos o piezas orgánicas.*

**¿Qué ha supuesto ver tu obra anterior de hace años ahora, en este contexto? ¿Un sentimiento de pérdida, de rejuvenecimiento, de nostalgia, de orgullo?**

*Yo te devolvería la pregunta: ¿puede ver un artista su trabajo con objetividad? He hablado muchas veces de este tema con amigos-*

*artistas. En lo que siempre coincidimos es que en tu proceso de trabajo puedes tocar el cielo y el infierno en el mismo día. Hay momentos que tienes un subidón, y dos segundos más tarde crees que has hecho una mierda.*

*Cuando rediseñé mi página web y recurrió a poner “escultura” entre las otras carpetas –vídeo, instalación, fotografía, etc.–, fue porque revisé mis trabajos tridimensionales. Me di cuenta de que todo el trabajo que había hecho, independientemente de la disciplina que hubiera utilizado, tenía una conexión, un discurso, o quizás, más que un discurso, había una actitud personal detrás. Puede sonar prepotente, pero me reafirmé al ver todo el conjunto de mi trabajo. Lo que sí sucedió es que hubo un momento de mi vida que me auto-censuré el hacer esculturas. Quizás porque eran objetos, y por lo tanto más vendibles. Y porque era lo que el mercado más demandaba de mí.*

**¿Piensas que esta exposición es un momento de inflexión, con un antes y un después, en tu trayectoria?**

*Aparentemente no tiene nada que ver, pero me recuerda a mi primera instalación, She Astronauts (1997), en la Sala Montcada en Barcelona. Creo que por el deseo latente que me animó a hacer un espacio. En aquella ocasión, pensé primero en un contenedor para piezas que fueran artísticas y que convivieran con otras que no lo fueran. El Pabellón surge de intentar ubicar unas formas de pequeñas dimensiones en un espacio de gran tamaño. Siempre me ha preocupado el propio espacio que ocupan las esculturas. Este proyecto es especial porque se unen muchas cosas. El conjunto es un puzzle mágico. Todos los proyectos son importantes porque te enfrentas a ellos con toda tu experiencia detrás. La perspectiva posterior de un proyecto surge cuando nace otro.*

**Me gustaría hablar de la ausencia de la imagen –con la excepción de los gráficos de la entrada– en la exposición. No hay ninguna imagen, vídeo o fotografía en una exposición de una artista que, desde hace años, viene trabajando de forma escultórica dentro del campo de la fotografía y el vídeo. ¿Cómo te has sentido y cuál es el porqué de esta negación? ¿Va a seguir siendo esto una constante en tus próximos trabajos?**

*Gran parte de la fotografía que he hecho a lo largo del tiempo la he dedicado al autorretrato. Hay un vasto público que relaciona mi trabajo con esa única faceta. En Pabellón de Escultura deseaba estar “ausente”. El hecho de que en esta exposición haya escultura no significa que abandone la fotografía o el vídeo. Me interesaba llevar al extremo una propuesta. La exposición también se podría haber titulado con una única palabra: “escultura”. Me gustaría pensar en que el concepto y la forma confluyen. No he necesitado recurrir a mi imagen.*

**¿Dónde ha quedado la artista con ese carácter más colorista, más femenino, más narcisista?**

*Esa chica está aquí, frente a ti. Simplemente estoy expresando lo que vivo en este momento.*



# **AGUSTÍN PÉREZ RUBIO INTER- VIEWS ANA LAURA ALÁEZ.**

---

We're at MUSAC, about to enter the exhibition itself. Before we step inside, I would like you to tell me about the precise moment, both personally and professionally, that you were in when you received MUSAC's invitation to embark on this project.

*I'm at a very special moment in my career. A couple of years ago I started feeling the need to return to the "studio," to work with physical materials, to focus on three dimensions, to engage in thought through form. All very simple, very essential. It's funny, but I think when something comes naturally, when you're able to do it effortlessly; you come close to rejecting it, you don't appreciate it enough. From the outset, sculpture was the discipline that influenced me the most.*

You've gone through a rather silent stage, but you haven't stopped working—particularly outside Spain—and you just got back after opening a major project for the Towada Art Museum in Japan . . . Not to forget Colombia and other projects.

*More than a silent stage, you could say I've been less visible. We live in a time when permanent visibility is expected of an artist in order to be recognized. For any artist it's very difficult to be satisfied if she looks at how her work is represented. Everything that happens once the work leaves the artist's hands and enters the art market is beyond your control. It's a paradox: you work from your emotions, but when you face situations at the limit, it's a mistake to face them from your emotions. You have to be cold and distant. You have to take a distance from what you don't like, because it can affect your work and that's all you have . . . It's your most precious asset. I needed to take a step back from the art world for a while. The thing is I don't believe in work that isn't made visible, that isn't presented before society. When someone creative says they don't need to show, they're lying to themselves. It's incredible how far you can evolve thanks to all the experiences you gain from showing your work over time. The way you approach each exhibition is an essential element in your growth. It's challenging to bridge the gap between the silence of your studio and outside projection.*

Your project reveals a certain radicalisation in your approach. Though we do see a degree of continuity with your overall career and your previous work, it's undeniable that your current project retains a sense of tradition regarding your origins in Basque sculpture, but is far more radical in aesthetic terms. An inner motivation drives one to seek coherence—I would not go so far as to say being radical—between that abstract drive and the end result. Above the work itself, I'm interested in the process. Now I'm more aware of that point than ever before. It's the enigma that's addictive. I've often thought that I enjoy betraying myself. I mean not having absolute and unalterable values regarding specific things. After all, you always go back to your roots; to when you did things purely on impulse, without really knowing what they meant. To me, that impulse in itself is art's driving force.

On entering the exhibition we already come up against a radical gesture, with a diagonal wall that alters the viewer's per-

spective. In addition, the black title graphics reference a street look, something connected to the 1980s punk aesthetic, and also a touch of s/m in the bondage references . . . Plus, the blurred and reconstructed images are the only images in the entire project. What do they mean? Why?

*The entrance is an invitation to what we will see inside the exhibition: cut-out forms. I chose three images: a female figure holding a skull and a dagger, a landscape reduced to ashes that's a burnt-down Nordic church with a cut-out rectangle like the metal plates in the Pavilion, and the winged leap of a skater with his awkward balance on the board. The meaning is obvious: sex and death, destruction, equilibrium. I've manipulated a set of images that announce a destroyed piece, a guillotine cutting through space.*

I think one of the points that most surprised the public was the project title itself, *Pabellón de Escultura* [Sculpture Pavilion]. On the one hand, it's in Spanish, when you usually give you installations titles in English. On the other, it has a classical touch, nearly architectural, but also reclaims that idea of studio work and discipline. Are you asserting the pavilion as ephemeral architecture, or rather the political pulpit in the style of the Russian avant-garde?

*I chose an entirely descriptive or literal title, very classical. The central piece is very large. It's a volume that could be on the border between sculpture and architecture. It's a pavilion based on the idea of the ones used at the turn of the last century at the World Fairs. But it's a chaotic and inapprehensible form. It feels like it's falling apart, but with a certain rotundity and violence. It also represents an insurmountable wall, a world full of artists.*

*Outside that form I've placed a number of small sculptures that I shaped with my own hands. They're organic forms, in contrast to the pavilion's geometric explosion. The pavilion arises from an attempt to place small shapes in a large space. I wanted a title that would somehow illustrate all that. It's flattering that you should mention the Russian avant-garde because it's one of my favorite historical periods. Yes, you could say the execution of the central piece is constructivist.*

What draws me to this project is the arid and more radical approach, that kind of celebration of the art of sculpture as something vital and as a medium in itself, but I would like to delve deeper into your thinking and discover what bonds or underground channels you feel connect this project to the whole Basque School of sculpture. In the central piece I see not a monument or a piece of architecture—though that's what it is—but rather I sense a sculpture, perhaps because I saw the mock-up some time ago . . . But one of the things that surprised me the most was your treatment of empty space and the way you assemble the aluminium pieces. In that sense, on the sculptural level it's one of your closest pieces to the Basque tradition that spans Oteiza to Badiola or Irazu . . . Where would you place this project within the context of the Basque School that you've always been a part of, but that I think at certain points you've chosen to ignore?

*The formal and ideological rigour of Basque sculpture provided an excellent education. Oteiza's presence will always be there under the surface. I've always needed a robust physical structure in order to transmit an idea. I think that's one of the basic tenets of Basque sculpture. I've been fortunate to always bump into people who believed in me. They've made me feel I could express myself with a degree of proficiency. I've felt validated and protected by my friends. They made me believe in myself. People who have influenced me are all alike in that they produce very personal work and have outstanding human values.*

*How could I ignore my roots? It's what made me want to find my own language. I've simply endeavored to keep a distance between what I like and what nurtures me, and what I want to do personally. This project reveals all that: my direct influences and my small contribution.*

**What is you position right now as an artist, as a sculptor, as a Basque woman?**

*If you had asked me that same question a few years ago I would simply have said that an artist has no nationality. Now, with the perspective of time, you more openly admit how everything has influenced you, especially when you had a more innocent gaze. In the Basque Country there's a set of political and social components that are a great lung for art. That's pretty obvious. You only have to look at the number of outstanding artists that have come out of the Basque Country. You're gripped by this natural urge to seek out beauty as a means of survival. However, I don't believe someone's work can be based on where they're from. I totally disagree with the ridiculous postmodern concept of globalisation. I think what's different in each culture is enriching and enhances our personal vision.*

**I feel this project has an element of going back to your roots, but also of contained anger . . . how do you explain that?**

*I'm the kind of person who believes that anger destroys you. No, there's no anger. I've returned to my origins in the sense of focusing on forms without seeking a meaning in where they come from.*

**In addition to that, what I find most interesting is the ironic dialogue established on the basis of all those small sculptures that surround or accompany the *Pabellón de Escultura*. All those black sculptures, though they appear as a unit within the exhibition, as something new that was thought up for the project—which indeed they are—are in fact a review over your sculptural career from the early 1990s to the present. I'm sure many people, if they don't see the plaques, will think they're new, that they were made specifically for this project—and while some of them are, others are even reworked versions of earlier pieces. Is this an affirmation of your achievements, or is it a twisted game you're playing on the public and the art world's preconceptions regarding your earlier work? Are you making a statement about the system, a subtle form of mockery, or on the contrary, are you making an affirmative display of your earlier production?**

*My only statement is that "I believe in art," I believe in form. Sculpture retains an element of the process in the final result. It's comforting to make sculptures in the studio, in silence. It's a very peculiar discipline. It surprises you. You can't predict the outcome as you can with drawings of space on a flat surface. Sometimes you have a very clear idea of a volume and it lets you down. Fortunately, other times the opposite happens. There's a latent desire for the form to transcend. I don't think about the public when I work. Viewers' diverse readings interest me later on, once I've finished the project. No, there's no mockery. I'm simply comforting myself in intimate work. The only possible shelter is in your mental space, the space that belongs to the artist alone.*

**What also surprises me about this project is that it seems as if in the *Pabellón de Escultura*, which reminds me of a ziggurat, Vladimir Tatlin's *Monument to the Third International*, or even Lissitzky's podiums, where the political and the spiritual were both implicit, all that appears to be vanishing . . . Is it in fact a loss of the sense of Utopia in art, of disappointment? What element of that is there in the project, which in its essence is devoid of form and content, like a negation of its very being, though this perhaps heightens its provisional nature?**

*What you're saying is fine, but I'd rather let that vision float with the viewer. I don't want to do too much explaining. I felt it would be interesting to include an empty form, stripped of decorative elements, of too many resources. I didn't want to create a themed space. Just to deal with art for art's sake. I'm not interested in being explicit or in basing my work on considerations about the art world. Art—what you can't help doing, your tool towards knowledge—and the art world are two very different things.*

**So stepping into the installation, we are struck by the black walls. Is this an attempt to negate space, for the container not to overpower the content? Or did you just want to give it an 1980s garage rock feel? In other words, were you interested simply in contextualising an underground aesthetic?**

*I wanted to focus the space on the piece. The bronzes are black. The plates are untreated aluminium. Everything acquires a dimension of presence and camouflage. I admit I love that underground look, amongst other things because it's the furthest removed from a commercial space. A museum space is harsh, it's like a bunker. Matt black reinforces that aspect.*

**Then on the other hand, the only elements of color in the whole installation are the pedestals. It's as if the entire installation were intended to challenge the power structures in art, where form becomes not only aesthetic, but an artistic discourse and, ultimately, a political and social one in the same sense. What do those pedestals mean? Are they also a twisted game negating what's established, a kind of play on opposites where the work itself is always black, it ceases to exist because it nearly blends in with the background, and in contrast you can only see the pedestals—that is, power, formalisation in the act of legitimization?**

*I've often been interested in the pedestal as something highly relevant, practically sharing the sculpture's prominence. In fact, a pedestal is a sculpture. In this exhibition there are two types of pedestal, the classical ones and the leather jackets. The leather jackets provide the base for the forms that emerge. The rest of the pieces are placed on classical pedestals. In the exhibition, the plinths are necessary to compensate for the sculptures' lack of academicism. Also to reinforce the idea of the "pavilion," of order within chaos.*

**Now I'd like to talk about the fact that there is a piece of architecture—though to me it's a sculpture—within another architecture, which is the museum itself.**

*When I got down to work on the floor plans of the space, I felt a knot in my stomach. I knew I wanted to have my small sculptures, which I had already started making. But how was I going to show those pieces in a space so huge for something intimate? I thought of reinforcing the idea of de-location. It was nearly like tearing apart these rigid walls with a mallet. My central piece sets out a great many directions in the museum space.*

**But, beyond that, this is not just any architecture, we're talking about the cultural, educational and essential foundations of the art institution. Having installed the pavilion—which is collapsible, and though it does have a presence, is at once under construction or disassembling, exploding—do you think leaving it empty is a critical approach to art systems as they are today; either saturated or just plain wrong? I'm saying this because I'm interested in the fact that this comes at the same time as, say, the project for the forthcoming São Paulo Biennale—where curator Ivo Mezquita has decided to empty out Oscar Niemeyer's pavilion, which will serve only as room for thought. We're frequently saturated with the art medium's fast-paced and voracious procedures. What's your position with regards to all this? What's your project's critical stance in this sense?**

*The project you mention has a highly questionable element to it: the curator exercises the right to decide on the presence of artists' work. Not of the artwork, but of the open discourse of those who exercise power in the art world . . . I don't know, it's all very suspicious. I think art needs something tangible in order to exist, to be able to grasp the world of ideas. Art is made by artists. Something that society, in its lust for spectacle, appears to have forgotten.*

**By way of contrast, in the installation you work on a more political, geometric and analytical plane with the Pavilion piece; while the small pieces operate in a different order.**

*I think the large size and geometric execution of the Pavilion makes the small sculptures more visible. It may appear contradictory, because the Pavilion doesn't house the sculptures, but actually expels them. There are two orders interacting: the geometric and the organic, small and large, industrial and manual execution. The sculpted volumes are offset by the Pavilion's larger scale.*

**Rounded or detached lumps in black, organic shapes derived from parts of the body. These are all anthropomorphic forms: fluids, secretions, sexual organs, tongues, fire . . . This is another way of reasserting one of your statements on multiple identity, being one thing and its opposite. All this has to do with what at one stage you described as polisexual.**

*In general, we tend to express autobiographical themes via shapeless materials, but geometry can also be an abstraction of bodily organs. When I presented my piece Bridge of Light at Towada, I said it was like the inside of a spinal chord. I think there's an abstract harmony in geometry, just as in science or in poetry. Something that the mind understands perfectly. Hand-sculpted forms all carry a trace of physical work, of the time devoted to them, of multifaceted identities, of autobiography. But they are autobiographical especially in the sense that they arise from a simple personal drive.*

**Because larger spaces, your grand installations, always carry a more geometric sense, more masculine, more futuristic. On the other hand, the small pieces are more bodily, more feminine, more sensual and compact . . . It's as if, on the one hand you were projecting a discourse for the masses, a public text, and on the other you were writing your most intimate and personal diary . . . Do you feel that difference yourself?**

*Those are two vectors that have always been present in my work at the same time. On the one hand, my installations designed on the floor plan, like the work of an architect. On the other, the pieces that I shape with my hands, where the working process affects the outcome. I don't agree with the masculine/feminine approach. Or at least I would find it hard to accept. Why should bold geometric forms have to do with the masculine? Why is a reference to bodily fluids feminine? I might recognize the feminine in a sense of things on a very small scale that might be the seed of something larger.*

**The "jackets" installation is the only piece that really adopts a figurative approach within the whole exhibition, in sculptural terms. The absence of the body is frequent in your work, but this piece condenses an element of something that has always been there, but that now comes to the fore in full force. On the one hand, the sense of pride in the underground, the dark radical image that in your case can be traced to radical Basque punk, but also to those personalities that have always fascinated you, like Robert Mapplethorpe, or those underworlds—also on a sexual and identity level—that have always been there in your work. But this altar to the crucified, as I would call them, is ultimately a kind of delivery . . . These are new figures, new pieces emerging out of the backs of jackets . . . I think it's one of your most radical pieces. What does it mean to you?**

*I always loved leather jackets because they're like tar, like pitch or black bronze. I mean it's as valid a material as anything more noble. I bought six biker's jackets at thrift stores. I wanted them with a certain gloss of time and a very specific design. I gave them an X-shaped slash in the back and that's where the wall sculptures*

*emerge through. I treat the jackets as pedestals. I've always liked to treat the pedestal as part of the sculpture. The sculptures that emerge out of each jacket can be independent, in the sense that they also work on their own. But I was interested in finding six different yet striking forms and unifying them by making them burst out of a leather surface. There's also a degree of irony, as if art could emerge out of anything, even out of an unfavorable situation.*

**Another of the sculptures—*Brain Tree*—also references the idea of the central piece, the idea of a linkage between pieces.**

*Brain Tree is a key piece in this project, because it provided the vector for making the others. It's made up of seven small pieces connected by the base. In my view it's the organic version of the grand central piece. It also has that essence of connecting apparently independent volumes and configuring them as a whole. It's a metaphor of the distribution of the small sculptures. All very different, yet connected to a common trunk.*

**Many of the small sculptures are new versions of previous ones. Why have you revisited some of them, like the “eyebrows” or *Culito*?**

*When I decided that the exhibition was going to be sculpture only, I realised that I needed to include key pieces that I'd already made. You could say the trio Culito, Lengua and Ceja [Bum, Tongue and Eyebrow] are a sculptural manifesto. I made another Culito because when I created the first it stood on its original base, where the cork is. I've boosted the volume of that part to make it more rounded, to avoid any flat surfaces. The “eyebrows” are totally different. One is like a single hair and polished, while the other has a surface that's hand-worked, with textures and traces. In the piece with the jackets, for instance, the forms are broken up. I needed to dwell more or delve deeper into some of the specific volumes I'd already tested, feeling they were a good starting point.*

**The central piece includes plates suspended from the ceiling. What do those elements mean?**

*The large piece is somehow unfinished. You could keep adding plates. The fact that there are plates outside that are identical to the ones I've used in the central piece reinforces that idea of the construction of a vessel. In my view, they are also independent sculptures that confront the organic pieces or bodies.*

**How did it feel to see your earlier work from years ago in this context? A sense of loss, of renewal, of nostalgia, of pride?**

*I would bounce that question back to you: can an artist see his or her work objectively? I talk about this a lot with my artist friends. Where we all agree is that in your working process you can touch heaven and plunge into hell in the same day. There are moments when you get this incredible high, and two seconds later you think your work is shit.*

*When I redesigned my website and decided to include “sculpture” alongside the other folders—video, installations, photography, etc.—it was because I had reviewed my three-dimensional work.*

*I realised that all my work, regardless of the discipline, had a con-*

*nexion, a common discourse, or perhaps more than a discourse, there was a personal attitude behind it. It might sound pretentious, but I felt emboldened by seeing my whole body of work. What did happen at one point in my life was that I barred myself from making sculptures. Perhaps because they were objects, and therefore more sellable. And because that's what the market was demanding of me the most.*

**Do you think this exhibition is a turning point, a watershed in your career?**

*On the surface there is no connection, but it reminds me of my first installation, *She Astronauts* (1997), at the Montcada Gallery in Barcelona. I think they are similar in terms of the latent desire that drives me to create a given space. Back then, I thought first of a container for pieces that were artistic but would stand alongside others that weren't. The Pavilion arises from an attempt to place small forms in a large space. I've always been concerned by the space that sculptures are placed in.*

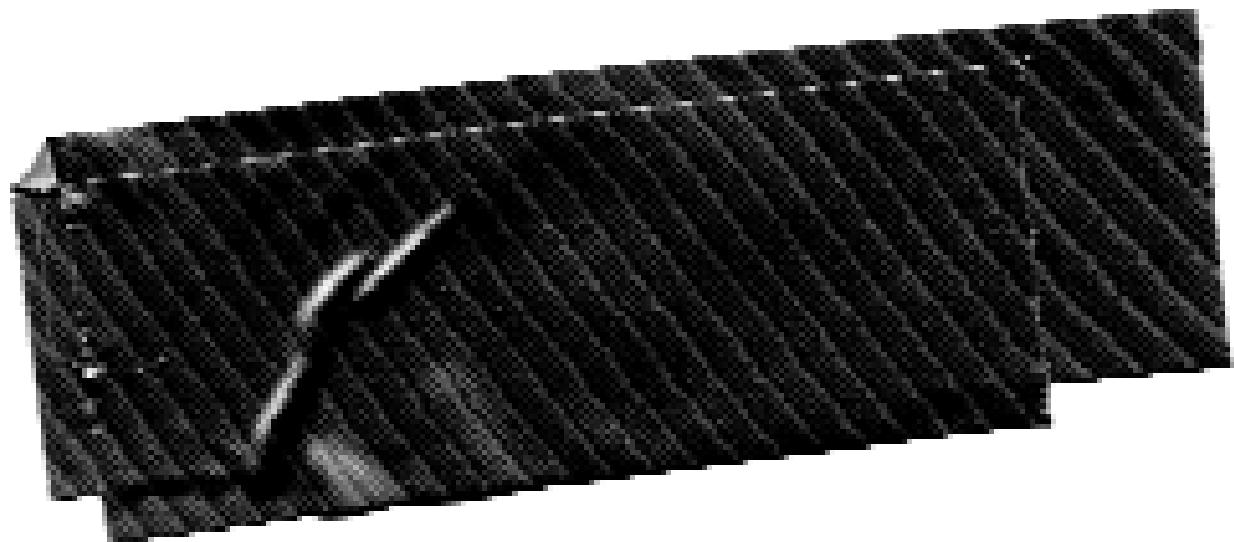
*This project is special because it brings together a number of things. All the elements combined make up a magical puzzle. All projects are important because you approach them with all your experience behind you. Your perspective on a project in retrospect starts when the next project arises.*

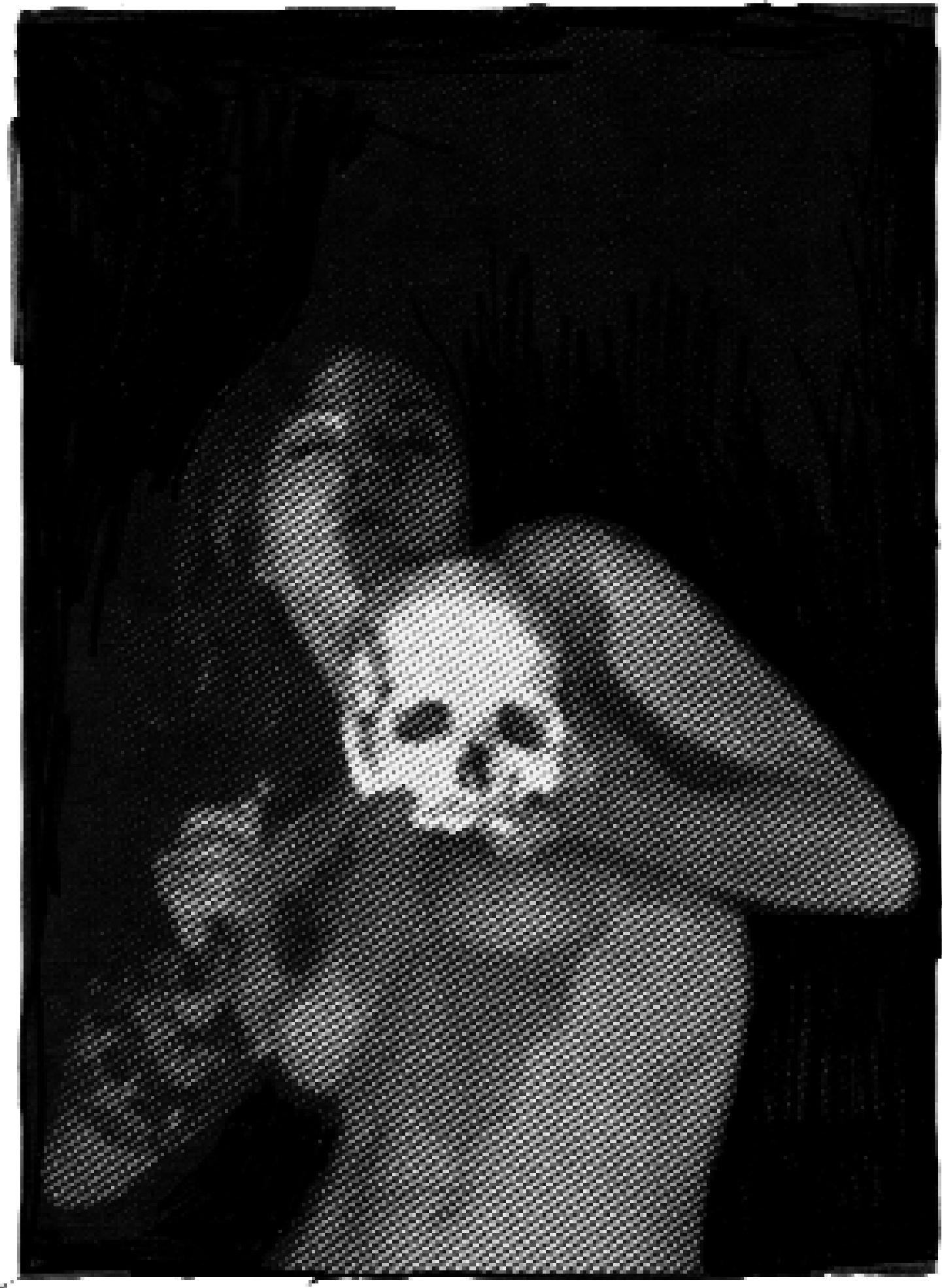
**I would like to touch upon the exhibition's absence of images—except for the ones at the entrance. There are no images, videos or photographs in an exhibition by an artist who, for many years, has been working with sculptural forms in the fields of photography and video. How did you feel and why this denial? Is this the direction your forthcoming work is going to take?**

*A considerable portion of my photographic work over the years has focused on self-portraiture. There is a vast public who relates my work to that single aspect. In Pabellón de Escultura I wanted to be “absent.” The fact that there is sculpture in this exhibition doesn't mean I've turned my back on photography or video. I wanted to take a given approach to the extreme. The exhibition could well have had a single word for a title: “sculpture.” I would like to think that concept and form meet. I didn't need to resort to images.*

**So where is that artist we all knew with the colorful, feminine, narcissistic attitude?**

*She's right here in front of you. I'm simply expressing what I'm living at this moment.*





# **PABELLÓN DE ESCULTURA. MUSAC 2008.**

---





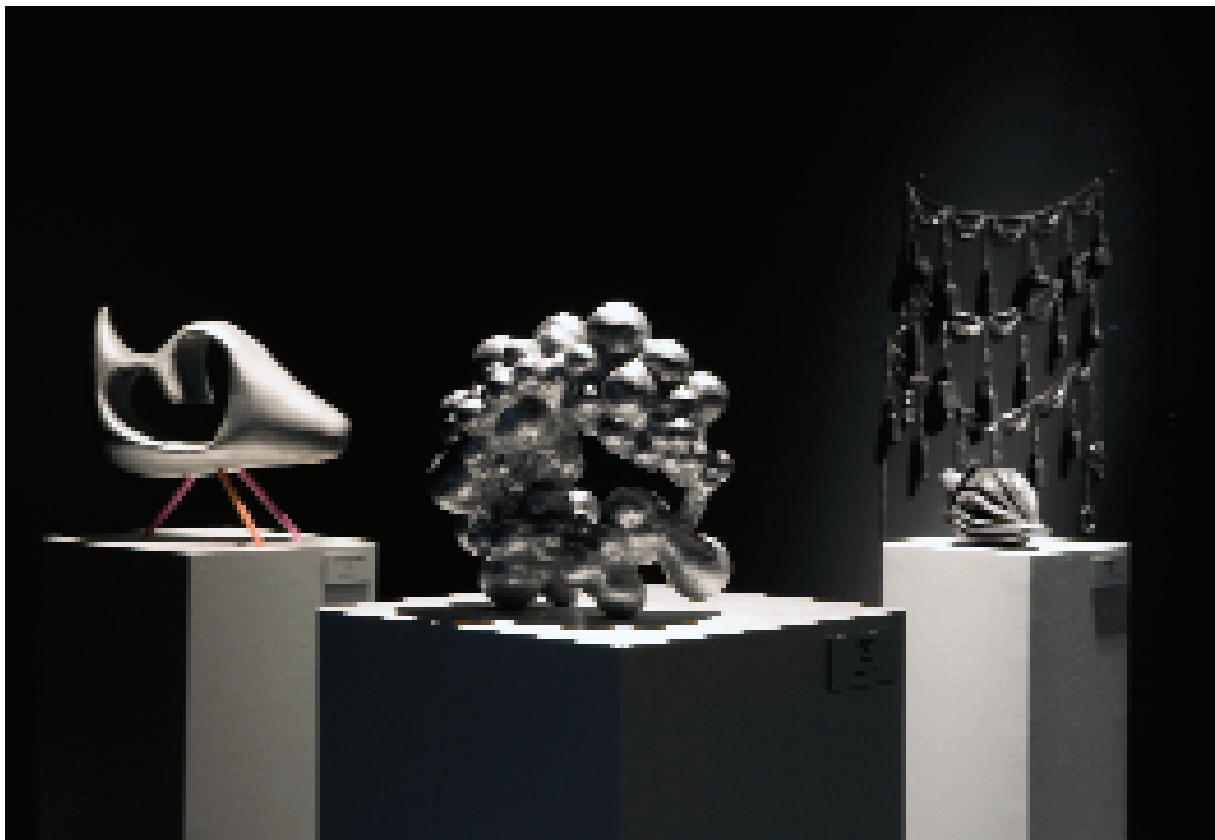
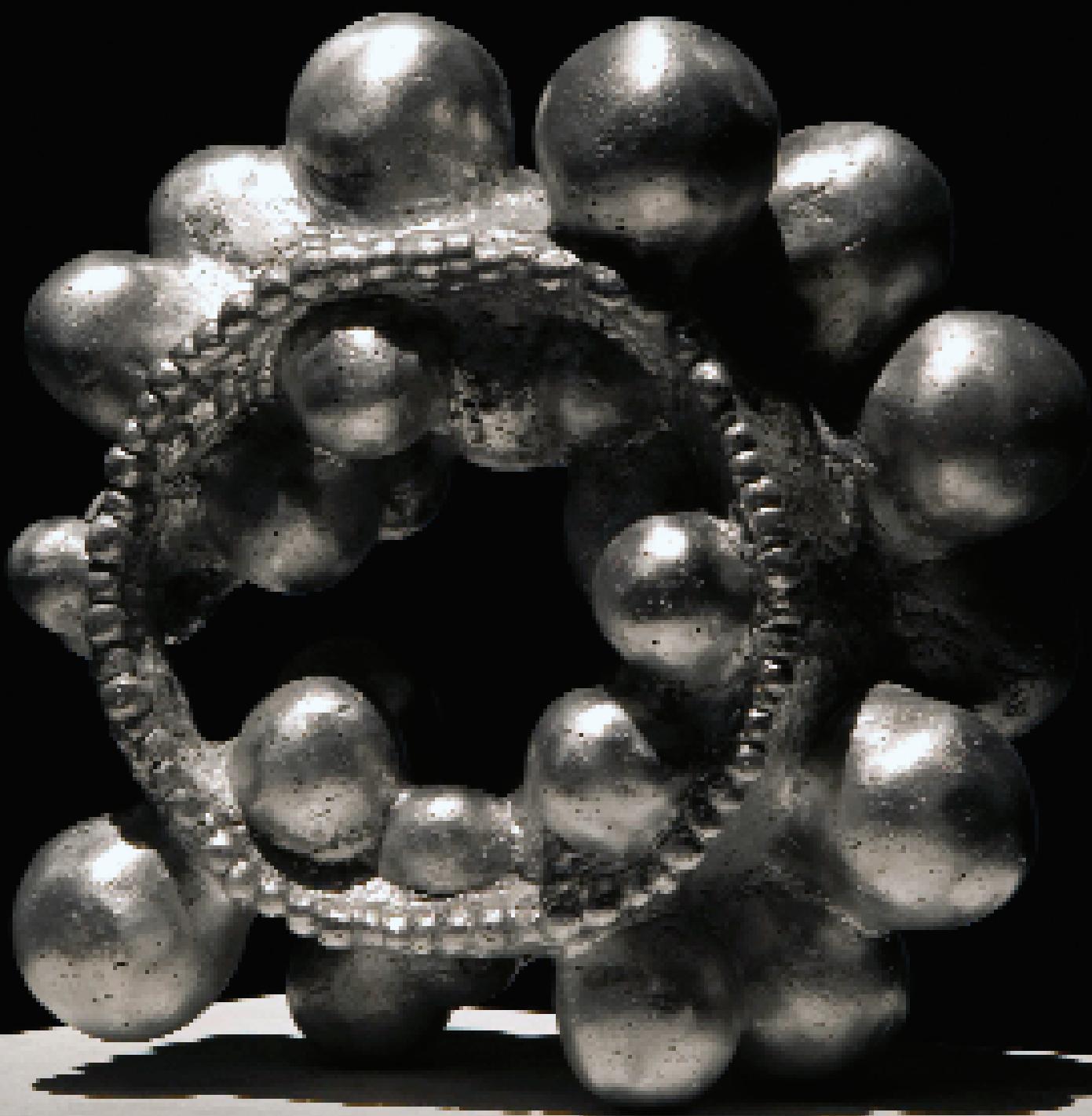


Imagen MAS



Imagen MAS

MOUSSE, 1996  
colección privada / private collection



CORONA, 1995  
colección privada / *private collection*

Imagen MAS



PULSERAS, 1993  
Colección / Collection Fundación Coca-Cola

Imagen MAS



Imagen MAS

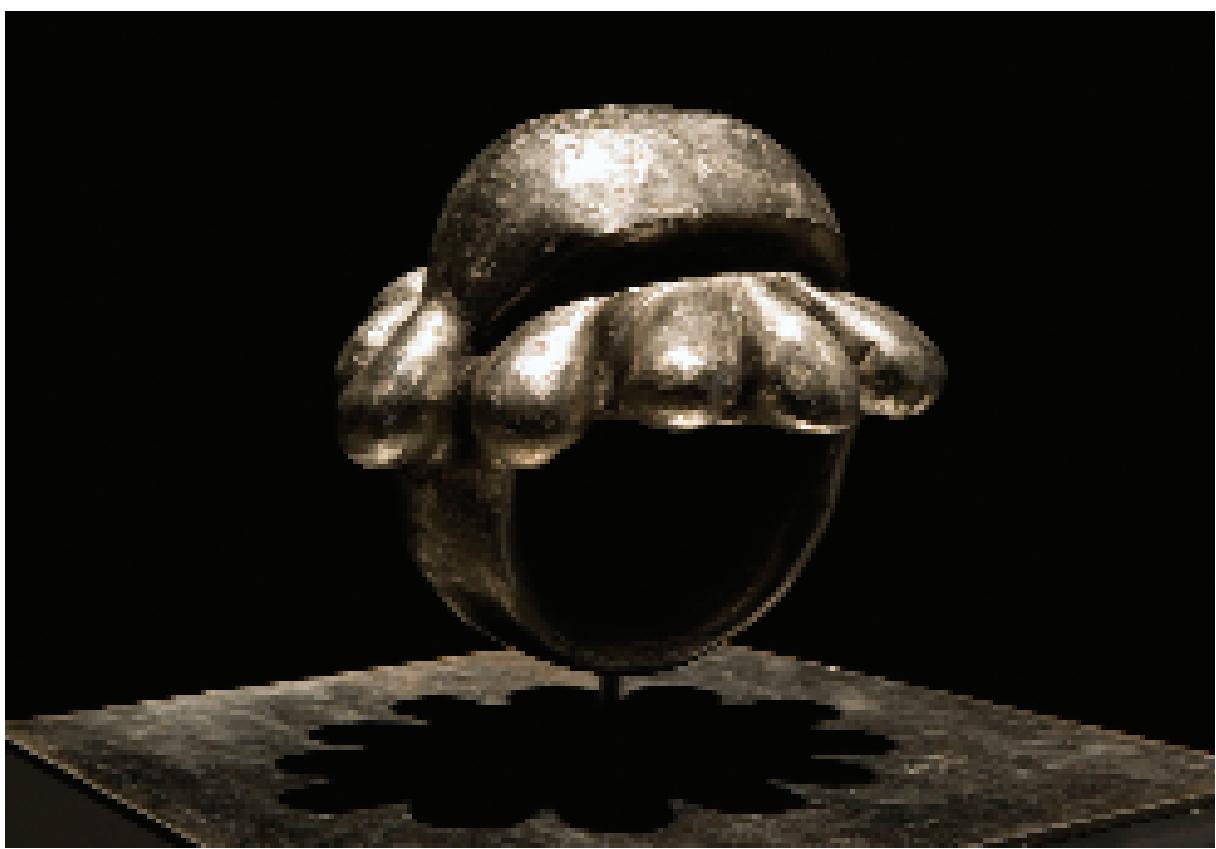


Imagen MAS

OJO DE DRAG QUEEN, 1996  
colección privada / *private collection*  
ANILLO, 1993

Colección de Arte Contemporáneo/ *Contemporary Art Collection* Fundación "la Caixa"



Imagen MAS



Imagen MAS

THE GOLDEN APPLE, 2007  
cortesía / courtesy Ana Laura Aláez



UNICORNIO, 2008  
cortesía / courtesy Ana Laura Aláez

Imagen MAS



BRAIN TREE, 2008  
cortesía / courtesy Ana Laura Aláez

Imagen MAS



Imagen MAS

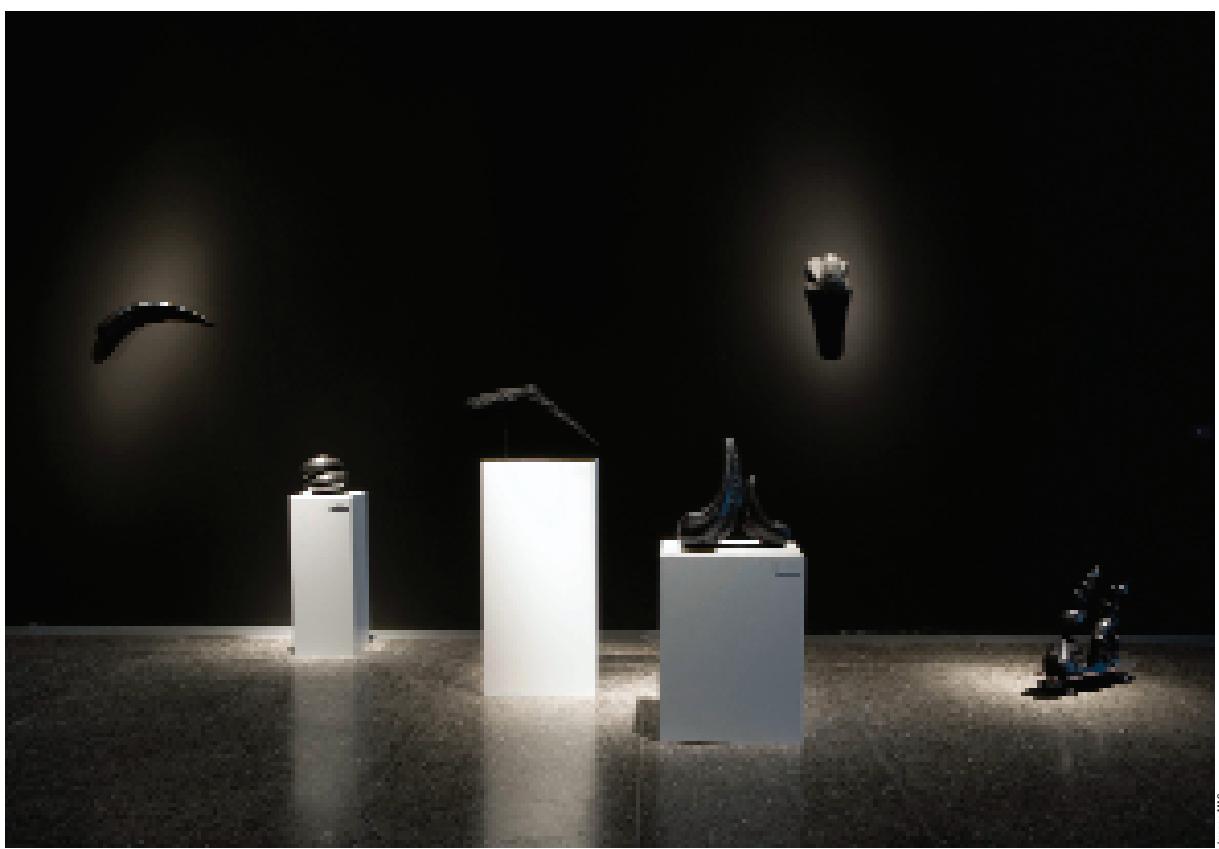


Imagen MAS

METEORITOS, 1997  
cortesía / courtesy Ana Laura Aláez

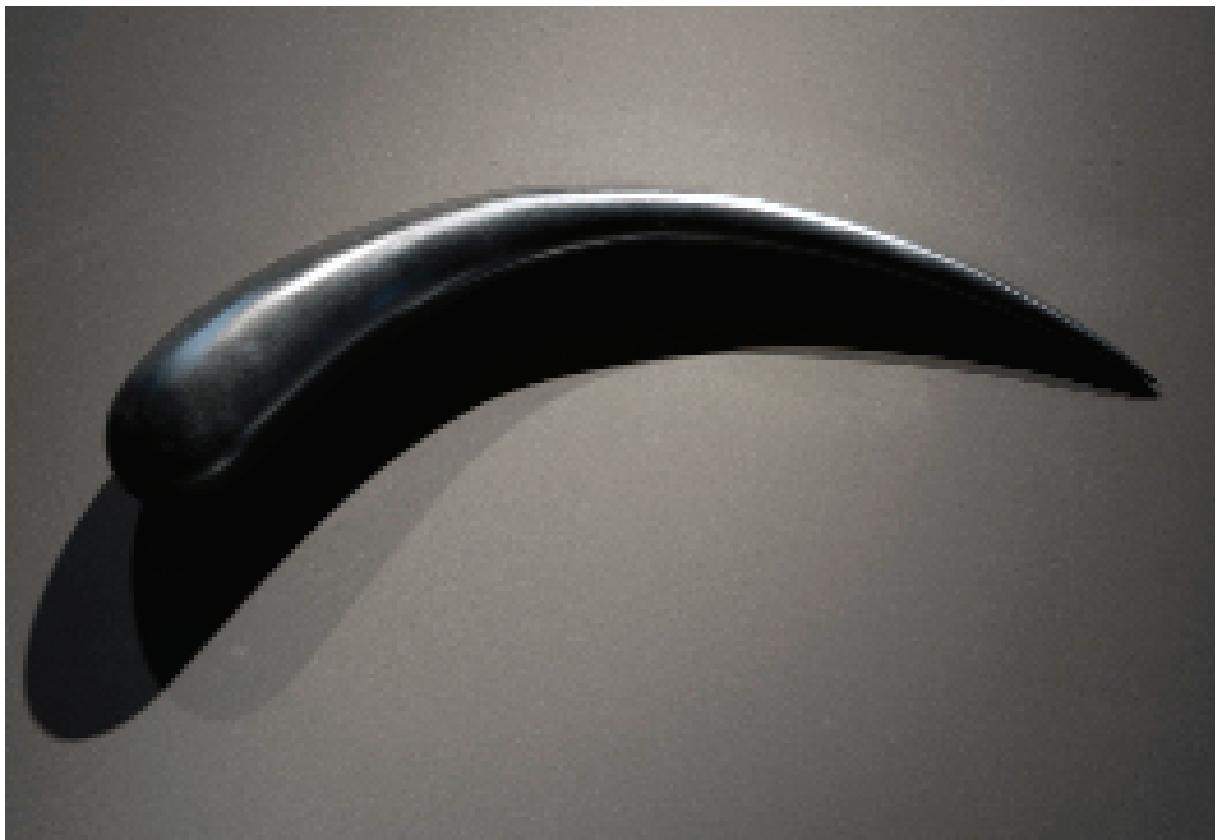


Imagen MAS

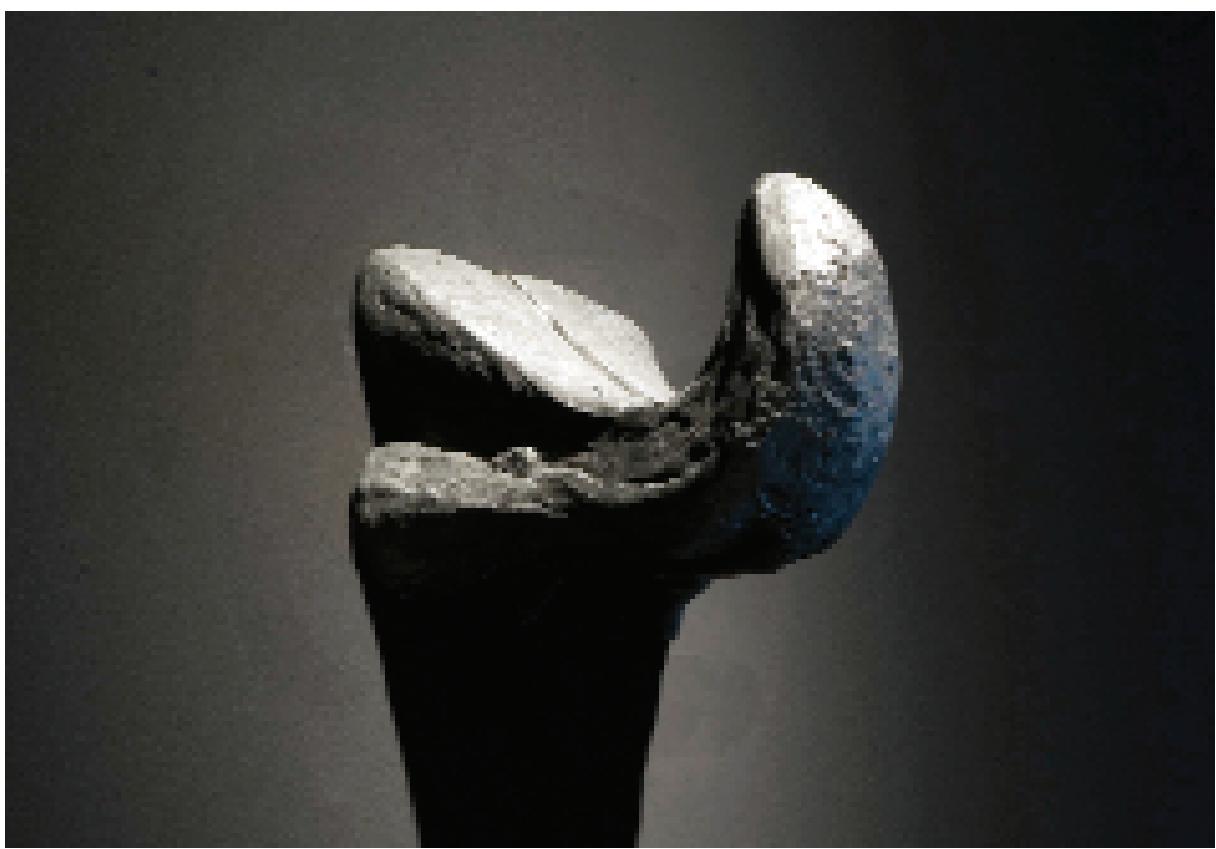


Imagen MAS

CEJA # 1, 2008  
cortesía / courtesy Ana Laura Aláez  
 LENGUA, 1995  
colección privada / private collection



BÍFIDAS, 2008  
cortesía / courtesy Ana Laura Aláez

Imagen MAS



CULITO, 1996  
cortesía / courtesy Ana Laura Aláez



Imagen MAS



Imagen MAS

CEJA #2, 2008  
cortesía / courtesy Ana Laura Aláez  
FUEGO #2, 2008  
cortesía / courtesy Ana Laura Aláez





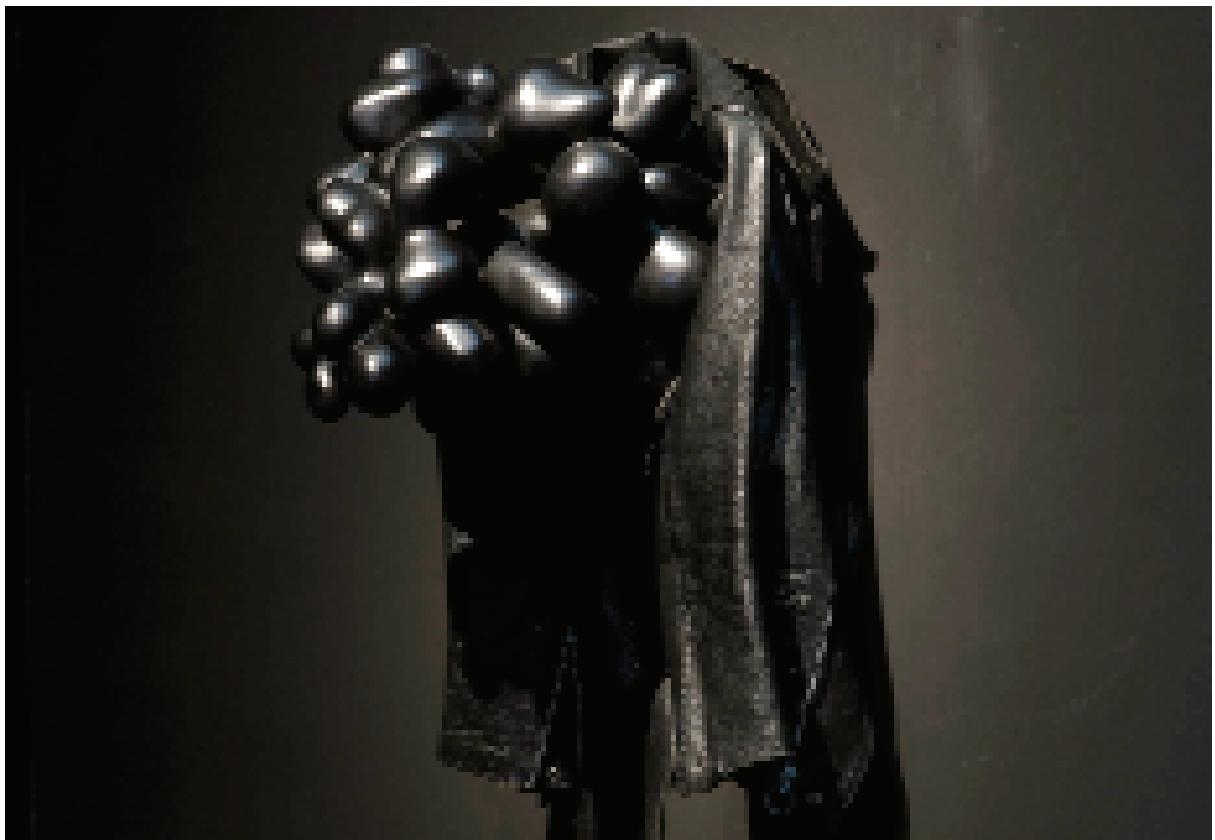


Imagen MAS



Imagen MAS

CABEZA-ESPIRAL-AGUJERO-PUÑO-ESPERMA-NUDO, 2008  
cortesía / courtesy Ana Laura Aláez



CABEZA-ESPIRAL-AGUJERO-PUÑO-ESPERMA-NUDO, 2008  
cortesía / courtesy Ana Laura Aláez

Imagen MAS



CABEZA-ESPIRAL-AGUJERO-PUÑO-ESPERMA-NUDO, 2008  
cortesía / courtesy Ana Laura Aláez



Imagen MAS



Susana Bilbao

CABEZA-ESPIRAL-AGUJERO-PUÑO-ESPERMA-NUDO, 2008  
cortesía / courtesy Ana Laura Aláez



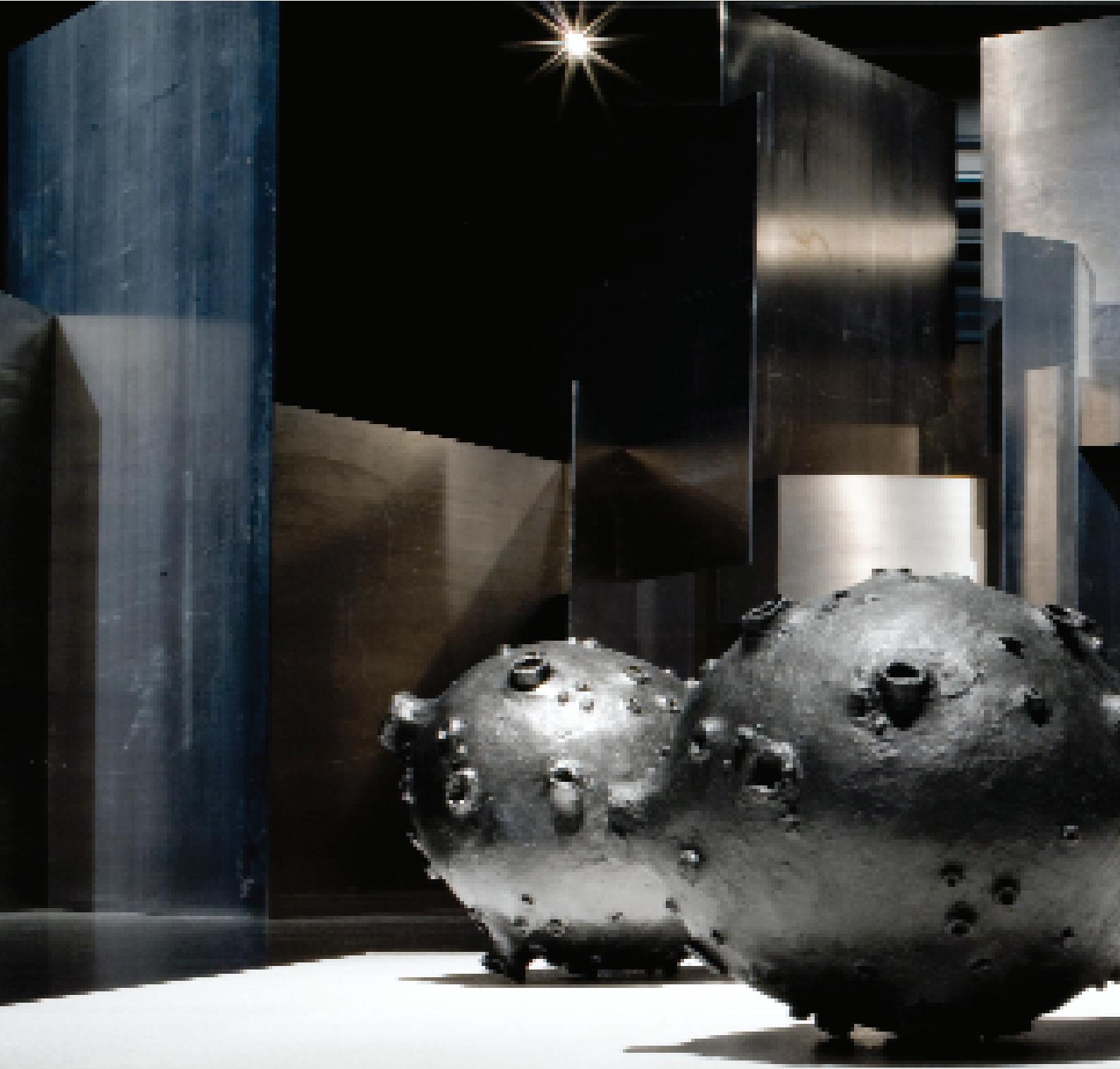




















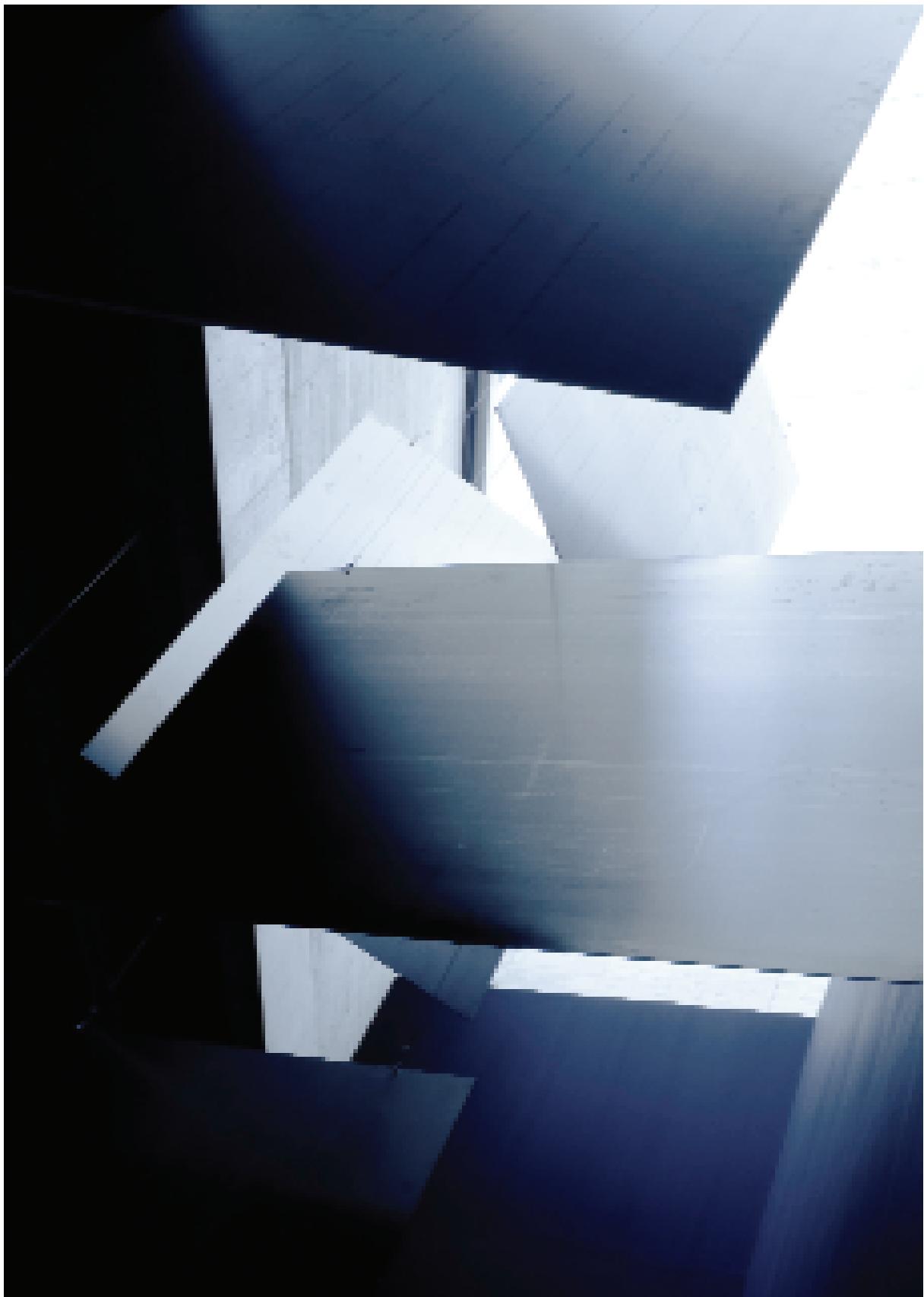












Susana Bilbao

PABELLÓN DE ESCULTURA, 2008 (pp. 42-59)  
MUSAC, Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León, León.  
Colección / Collection MUSAC

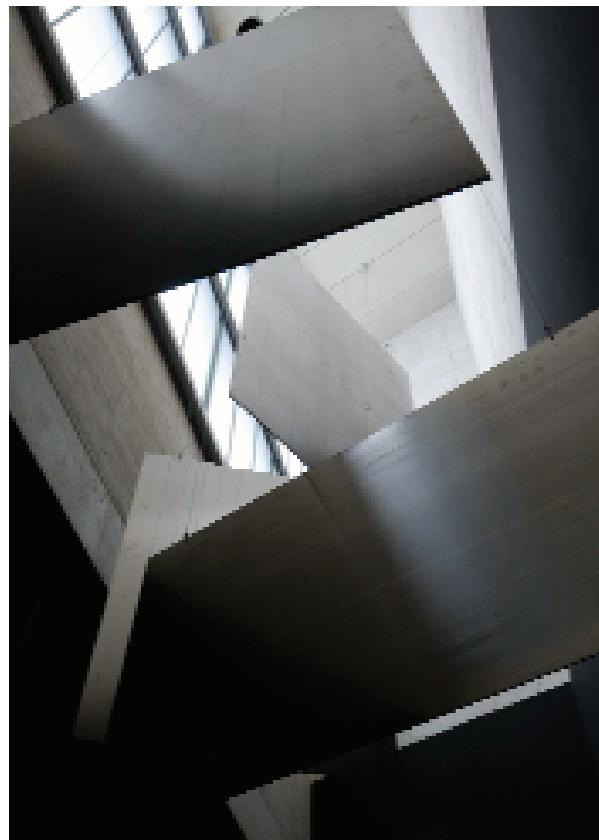


Imagen MAS

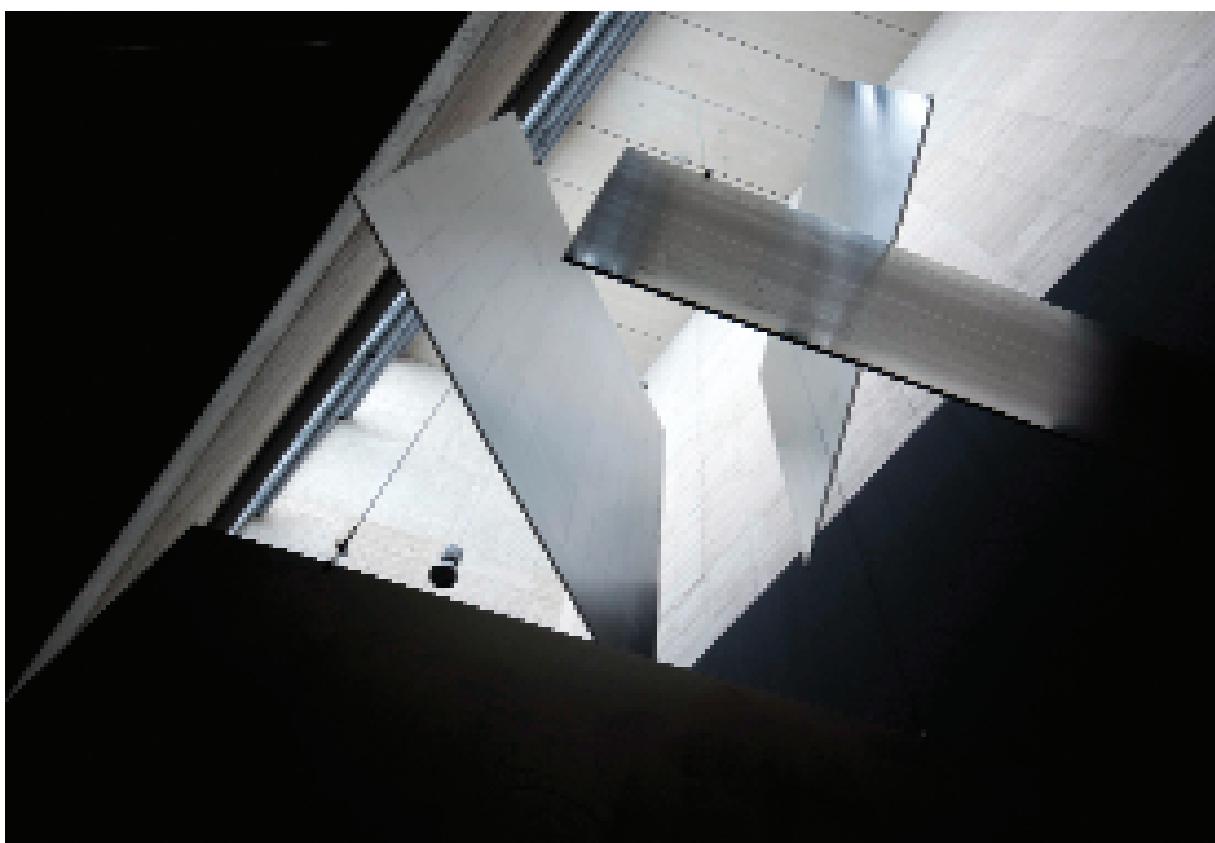


Imagen MAS



**DOS O TRES  
COSAS QUE  
ESTARÍA BIEN  
SABER DE ELLA.  
POR  
TXOMIN BADIOLA**

---

A un artista le debería resultar fácil escribir acerca de otra artista, sobre todo cuando, como en nuestro caso, hemos compartido intensas experiencias vitales y creativas que nos han marcado. Sin embargo no es así, es tremadamente difícil encontrar un punto de vista correcto o la perspectiva y la distancia más adecuadas. Si nos acercamos excesivamente, se desatienden unas mínimas exigencias de objetividad ya que, en las distancias íntimas, se produce una visión deformada, quizás un exceso de datos sensoriales, una voz demasiado susurrada y es fácil caer en lo indecoroso. Si, por el contrario, nos alejamos excesivamente hasta adoptar una perspectiva aérea, casi científica, los detalles se desvanecen y la impersonalidad que comporta puede resultar impostada y pretenciosa.

Pero probablemente no sea éste el mayor problema. Los artistas nos comunicamos entre nosotros, pero ¿cómo incluir a los demás, sin recurrir a un lenguaje que, en detrimento del nuestro propio, acabe siendo simplemente el “lenguaje del Otro”? ¿Cómo hacer más participativo un proceso sin falsificar completamente nuestra experiencia?

**RÓTULO: “¿Quién soy yo, quién eres tú, cómo sabemos que nuestra identidad es estable, que no pasaremos como una corriente de agua a integrar el río de la otredad como sucede con la luz o el viento?”. G. Steiner**

Puede que no sea tanto una cuestión de elegir entre diferentes puntos de vista, o de encontrar ese improbable metalenguaje capaz de satisfacer a todos, sino más bien de, descaradamente, utilizar todas las perspectivas y todos los discursos necesarios. Si además tenemos en cuenta que el objeto de estudio no es algo pasivo, sino alguien plenamente dispuesto a interactuar, una voz que pide ser oída, ésta deberá ser escuchada entre el resto de las voces. Abrumado por la incertidumbre y el peso de la circunstancia, pero convencido que no me faltarán compañeros de viaje, inicio aquí un recorrido en ocho cuadros con, desde, hacia, para y a través de Ana Laura Aláez, cuyo primer estadio es una imagen:

# **Primer Cuadro. El primer objeto del arte es el propio artista.**

Un hombre camina de la mano de una niña por el campo parándose de vez en cuando para recoger en los bordes del camino té y otras hierbas. Mientras ascienden a una montaña, el hombre –que es su padre– le relata cómo era su vida de pastor cuando era niño. Le cuenta cómo solía formar una hilera de piedras para cobijarse del frío y otras historias... Su hija le escucha atentamente mientras en su cabecita reelabora estos relatos como si de verdaderas hazañas mitológicas se tratases, y así, los actos más crudos, las actividades más cruelmente cotidianas, acabarán convertidos en complejos rituales mágicos.

**RÓTULO:** “Cada día has de abandonar tu pasado o aceptarlo. Si no lo puedes aceptar, te conviertes en escultora”.  
**L. Burgeois**

Ana Laura Aláez: *Quizás la única decisión autónoma que un niño puede tomar sobre su futuro sea la de ser artista. No me refiero a decidir ser profesionalmente artista, me refiero a escoger un ámbito creativo... a intuir que no vas a ser una "mujer" como tu padre desea y te obliga. Mi entorno no era precisamente artístico o cultural... al menos en el sentido más tradicional de la palabra. Pero precisamente ese contexto antiartístico, casi árido, bastante cruel, me marcó una dirección hacia al arte... hacia lo desconocido, hacia aquello que no tiene categorías o definiciones cerradas. Pienso que he heredado de mi familia una especie de "silencio", de "vacío... de ser". Creo que esto tiene que ver con el arte.*

Voz en off: *No ser no ser. Esta doble negación marca nuestra existencia. Como humanos que somos vivimos dentro de ficciones, existimos dentro del lenguaje y sabemos que más allá de él hay algo real, pero, del mismo modo, intuimos que ese real es algo sobrehumano o sub-humano, en cualquier caso difícil de habitar. Por eso, nos conformamos con un imaginario que nos permita vivir en sociedad al dar consistencia a aquello que en el fondo sabemos que no la tiene. Mucha gente discurre por su vida con la tranquilidad que proporciona este imaginario –el Yo y la red de representaciones que se crean alrededor: género, raza, clase, familia, nación, etc.– y sólo en algunos momentos claves percibe, como en un flash, la presencia del abismo. Para estas personas, ser es participar de esas representaciones. Hay otras personas que se familiarizaron con el abismo desde muy pequeños y, por ello, ninguno de los imaginarios corrientes les sirve. Su existencia estará marcada por la negación de esas ficciones que supuestamente sostienen lo humano y consecuentemente por la creación y destrucción continua de otras nuevas. Éste es el territorio de los artistas.*

**RÓTULO:** “**Somos, en los instantes clave, extraños para nosotros mismos errando ante los umbrales de nuestra propia psique. Golpeamos ciegamente las puertas de la turbulencia, la creatividad, la inhibición en la *terra incognita* de nuestros propios ‘yoes’.** Y lo que es más turbador: **podemos ser, hasta límites casi insoportables para la razón, extraños para quienes más habríamos de conocer, para quienes nos tendrían que conocer mejor y sin ninguna máscara”.** G. Steiner

# Segundo cuadro. Comunicaciones e Incomunicaciones.

Un aula de Universidad. Los estudiantes van presentando sus trabajos al profesor para que los comente. Abriendose paso, avanza una chica a la que todos miran. Su aspecto es particular: pelo largo con flequillo, ojos y labios negros, vestido largo igualmente negro. Decididamente, entrega unos papeles al profesor que le pregunta “*¿Qué es esto?*”. “*Es mi trabajo*” –responde ella–. “*¿Y en qué consiste?*” –inquiere el profesor–. Ella responde: “*Es el relato de mis sueños*”.

Ana Laura Aláez: *Escogí escultura como especialidad. Ángel (Bados), Juan Luis (Moraza) y tú me parecías especiales. Ángel y tú fuisteis mis profesores de Forma en el tercer año. Me gustaban mucho vuestras clases teóricas. Ángel, particularmente, siempre ha sabido transmitir algo que a mí me commueve... es un romántico del arte... y una bellísima persona. Cuando acabé Bellas Artes, él impartía un curso durante el verano, en Arteleku. Yo deseaba alejarme de una relación personal y reafirmarme como escultora. Bueno, más bien, buscaba ser independiente. A nivel económico... y a nivel existencial. También necesitaba un estudio como “habitación propia”. Tenía un complejo de “no soy artista”. Sin embargo, nunca me sentí censurada por él. Ángel potenció mis rarezas. Siempre hubo diálogo muy intenso entre nosotros. Me transmitió que las circunstancias como la inseguridad, la falta de medios, el no future... podían ser tan válidas para crear como las mejores teorías que él mismo impartía.*

Voz en off: *Ana Laura Aláez se formó como artista en el País Vasco durante los ochenta. Hasta comienzos de esa década, el panorama artístico, particularmente en el terreno de la escultura, había estado dominado por dos figuras surgidas en los años cincuenta: Oteiza y Chillida. Ambos artistas habían alcanzado un reconocimiento internacional y, mientras que Oteiza había decidido abandonar la escultura para dedicarse a la*

*escritura y la agitación cultural, Chillida siguió su carrera de éxitos hasta su fallecimiento en el 2002. En cualquier caso, ambos referentes fueron fundamentales para organizar durante los años sesenta y setenta un movimiento de resistencia cultural al franquismo basado en una cierta idea de la identidad vasca. A finales de los setenta, sin embargo, este movimiento había perdido su vigor, sobrepasado por los cambios políticos surgidos tras la muerte de Franco y comenzaba a perfilarse como un estilo oficial con la llegada de la democracia, del estatuto de autonomía para el País Vasco y los sucesivos gobiernos nacionalistas.*

*En este contexto, en la Facultad de Bellas Artes de Bilbao, surgió a finales de los setenta entre los alumnos una nueva generación de artistas –que posteriormente entrañan como profesores– que, apoyándose en la tradición metalingüística y auto-referencial del arte de esa década, relativizó los postulados del llamado Arte Vasco, al tiempo que abrió el camino para la recepción de la Posmodernidad.*

**RÓTULO: “Soy un nostálgico de la cosa maravillosa que no poseo –ser arte de la vida, simplemente estar vivo–... Mis padres son el Señor Duda y la Señora Conciencia, mi mujer es la Señora Cultura y mi familia es la Humanidad”.**

**P.P. Pasolini**

*Voz en off: Aunque la actividad de este grupo fue importante para desprenderse de una cierta tradición vernácula y moderna, lo cierto es que todavía mantenía muchos lazos con ella. Las generaciones anteriores habían estado marcadas por el peso del Arte, de la Cultura, la responsabilidad hacia el País, el Proyecto Moderno etc., y como resultado esta generación de los ochenta heredó ciertas dificultades para afrontar las llamadas directas de la vida, algo que la generación siguiente, la de Ana Laura Aláez, abrazó de inmediato y sin problemas.*

Ana Laura Aláez: *En la Universidad, parecía que todo el mundo tenía muy claro lo que era válido como arte. Esto me parecía terrorífico... bueno, me lo sigue pareciendo. Sí, tenía el complejo de "no soy artista". He tenido la fortuna de topar con gente que siempre ha creído en mí. Me han hecho pensar que podría llegar a expresarme con cierta fluidez. "Talento" es una extraña palabra. A lo largo de la historia siempre se ha asociado a ser un buen artesano, ¿no? O a ser capaz de satisfacer el gusto público hacia la belleza aceptada, hacia la prístina esencia humana. Para mí, talento es ser capaz de transmitir algo muy personal independientemente de tu situación en la sociedad y de sus demandas. Hay personas que se someten tanto a la idea corriente del "talento" o, más bien, que lo buscan tan ávidamente que no dejan colar un resquicio peculiar de su persona.*

*Creo que una buena dosis de actitud vital está por encima de cualquier supuesto talento... si eres capaz de trascender esa vitalidad tan incorpórea. Todos sabemos que los extremos se tocan. Ya sabes que yo creo por defecto, no por exceso. Más que tener talento, sentía que podía seducir fácilmente con muy pocos recursos. Quizás ése era mi talento.*

Voz en off: *La situación que afrontaba la generación que estaba formándose en Bilbao en aquel momento, a finales de lo ochenta, era compleja: de un lado estaban las actitudes vitalistas que, siguiendo los llamamientos de la nueva situación posmoderna, a través de la música y la imagen, definían un mundo al cual merecía la pena pertenecer y, de otro lado, el conjunto de alienígenas artísticos representado por el grupo de escultores defensores de Oteiza que formaban lo que se llamó Nueva Escultura Vasca (Ángel Bados, Txomin Badiola, Juan Luis Moraza, Mª Luisa Fernández, Pello Irazu) que, en el momento de más éxito y atención en el mundo artístico, defendían, desde la incomunicación con lo inmediato, la necesidad de una estructura que sustentase todo ese mundo caótico. Durante los noventa, tras la creación del centro de arte Arteleku en San Sebastián, que propició la realización de talleres y seminarios y en los que participaron como profesores buena parte de esos escultores, la tensión entre los dos mundos –de la incomunicación y la disolución con la realidad– se relajó, dando lugar a la consolidación de la nueva generación de artistas.*

Ana Laura Aláez: *Al principio, lo que me interesaba de Oteiza eran sus escritos. Luego, cuando presentaste su trabajo en el Museo de Bellas Artes de Bilbao, me sedujó su obra. No la había entendido en los libros. Su Laboratorio Experimental me parecía un manifiesto punk. Tanta delicadeza e ira a la vez... Había mucho de la persona allí... Capturar el espacio con trazos, haciendo pruebas, trabajando sin perseguir el acabado final y con un material tan absurdo y pobre... Salí del museo temblando. Creo que ha sido una de las exposiciones más bellas que he visto.*

Voz en off: *El arte, entendido como una actividad intra-lingüística, alejada de la vida, había renunciado al ritual y a la comunión de los creyentes (que en el País Vasco hasta entonces había estado vehiculada a través de la noción de identidad nacional), mientras que la cultura popular, y particularmente la música rock y, principalmente, el*

*punk, canalizaba el dolor y la furia en pura energía ritualizada. En los años ochenta, la situación artística en el País Vasco respondía a este modelo: en un país desestructurado por la crisis económica, con una alta tasa de desempleo, con un aumento considerable de la marginalidad, golpeado constantemente por el terrorismo de ETA y por la guerra sucia de los GAL, se desarrolló un arte que para liberarse de las mistificaciones del modelo nacional había dado la espalda a la realidad inmediata y permanecía absolutamente volcado sobre sí mismo. Por otro lado, el panorama musical vivió un inusitado impulso a partir del llamado “rock radical vasco”, convirtiéndose en el altavoz de la frustración generada por la precaria situación social.*

Ana Laura Aláez: *Me acuerdo de una necesidad de salir por la noche... aún olfateo una sensación de incapacidad de transmitir cosas, de hacer algo “físico” en esa época. No obstante, siempre me he expresado muy bien con mi atuendo. Era incapaz de hacer una buena escultura y, sin embargo, era muy capaz de hacer un vestido con ropa de cama de mi madre o de manipular prendas compradas en rastros. Había algo diabólico en la noche... me diluía completamente. Es muy sencillo: sales por la noche para enamorarte... haces cosas para que te quieran. Nada de esto funcionaba. Sentía que no me sabía expresar... entre otras cosas, porque no capturaba lo que vivía... no me parecía suficientemente relevante. Bilbao era demasiado austero. Mi canción cumbre en ese período de cambios es Love Will Tear Us Apart de Joy Division, porque aquello estaba en sintonía con mi melancolía. Después del punk –yo era muy joven– vino la new wave. Bueno, en Bilbao vinieron los restos de todo. Ahí me empecé a relajar un poco. A recrearme en las voces melódicas de las canciones, en los rostros de las portadas de los discos: Gary Numan, Soft Cell, Orchestral Manoeuvres in the Dark, Visage... Todo era una metáfora de la búsqueda del amor... iba a pasar mucho tiempo hasta que yo supiera algo de ello.*

-

-

-

-

-

-

-

-

-

-

-

-

-

-

-

-

-

-

---

# Tercer cuadro. Las técnicas de la creación propia.

Dirección: Greenpoint, en Brooklyn, N.Y. Dos personas acceden a un edificio industrial. En su interior, se encuentran con un espacio abarrotado de objetos sin dueño identificable acumulados a lo largo de años y años de subarriendo. En ese espacio vive una pareja de artistas. Él, decidido, muestra sus últimas obras a la visita. Ella, tímidamente, permanece en un segundo plano –uno de los visitantes fue hace tiempo su profesor y ya no está para pasar exámenes–. Éste insiste en ver algo suyo. Finalmente accede a la demanda y descorre una cortina dejando al descubierto unas cadenas y... unos zapatos de plataforma.

Ana Laura Aláez: *Acabé el curso de Ángel, y Txuspo (Poyo) no paraba de animarme a ir a N.Y.; él ya vivía allí desde hacía casi un año. Un amigo mío me “compró” una escultura. Lo hizo para no hacerme el feo de regalarme el dinero. Ese dinero era exactamente el importe del ticket del avión. La experiencia fue fantástica. Fue pisar N.Y. y encontrarme en casa. Mi estética personal se desarrolló con más fuerza. Si en Bilbao tenía una cierta imagen punk-gótica-new wave, en N.Y. me convertí en una “lolita”. Más segura de mí misma. Más sexual. Menos fuck you. Es muy vulgar decirlo, pero en N.Y. me sentía muy bella porque allí, la diferencia es belleza. Esta bobada ha sido muy importante para mí. N.Y. tiene algo que hace sentir que tu rareza es un buen filón y que las culpabilidades que acarreas huelen demasiado a alcanfor.*

Voz en off: *En 1991, Ana Laura Aláez se instala en Nueva York, la primera de varias residencias en esta ciudad a lo largo de la década. Hasta entonces el tipo de escultura que había realizado participaba formalmente de algunos aspectos de la realizada en el País Vasco: se trataba casi siempre de ensamblajes en los que se conjugaban aspectos tanto objetuales como estructurales.*

*Objeto y estructura habían marcado las líneas principales de buena parte de la escultura moderna. Ya en Rodin son evidentes estos aspectos cuando se comparan obras*

*como el monolítico Monumento a Balzac con sus esculturas hechas a base de fragmentos de cuerpos. La polaridad que representaban estos extremos generó dos tendencias en la escultura: una de ellas apostó por la reducción de los elementos hasta casi un signo único que reforzaba su carácter unitario de objeto, denotando una voluntad de alejamiento del mundo del arte y de incorporación al mundo real; es la línea que circula desde Brancusi, al readymade, el objeto minimalista, o el objeto pop. Por otro lado, tendríamos la línea que, partiendo del cubismo, desmonta la realidad en unidades lingüísticas elementales carentes de significados denotativos y, a partir de ellas, define las reglas de su organización sintáctica: construcciones de Picasso, Julio González, el Neoplásticismo, el Constructivismo, Oteiza, el ensamblaje, etc. En el caso vasco, habría que destacar que la generación inmediatamente anterior a Ana Laura Aláez, la de la Nueva Escultura Vasca, había sufrido, por este orden anacrónico, primero el impacto del Minimalismo y el Conceptual, y posteriormente el de la escultura neoconstructivista de Oteiza. Esto generó un tipo de obra que de algún modo quería configurarse en signo unitario al tiempo que no renunciaba a cierta tensión interna entre sus partes; unas obras que pretendían conectarse con el mundo tanto desde su nivel objetual –en una relación de proximidad y equivalencia con el resto de los objetos–, como en un nivel estructural –en lo que tenían de fragmentarias, de incompletas y, por tanto, abiertas a conectarse con otras estructuras que transcendían lo meramente escultórico o artístico–. Los primeros trabajos de Ana Laura participan de estos procesos, sin embargo el uso de los materiales y de los formatos era completamente diferente. Así, frente a la utilización casi en exclusiva del acero y de los formatos medios o grandes, en su caso se trataba de formatos pequeños y de esculturas que utilizaban materiales ligeros, como plásticos o telas, no excesivamente ligados a la tradición escultórica.*

*La llegada a Nueva York, marcaría profundamente a la artista tanto desde el punto de vista artístico como desde el vital. La ciudad la reafirmó en su condición de artista, al comprobar que una predisposición artística como la suya podía no ser una excepción, no ser la simple rareza improductiva que era en un contexto árido como el de Bilbao, sino más bien convertirse en alguien con una audiencia, alguien que se crece porque percibe el deseo del otro.*

*Al reiniciar en N.Y. su trabajo, la falta de recursos para hacerse con materiales propiamente escultóricos le condujo hacia las tiendas y bazar de la ciudad. Un buen día, en una tienda especializada en millinery (materiales para sombrerería) compró una serie de casquetes con la intención de abordar un problema clásico de la escultura: la cabeza. A partir de esos casquetes, fue dándole a cada uno su propia personalidad añadiéndoles todo tipo de quincallería y accesorios. La idea de cabeza o busto quedó finalmente reducida a una especie de cuero cabelludo-peluca-sombrero. Al pensar en la mejor manera de presentarlas, probó varias opciones hasta que acabó colgándolas del techo a una altura equivalente a su estatura, como si de un álder ego se tratase; el encuentro casual con un par de zapatos de plataforma situados debajo de uno de estos elementos acabó de definir la figura. Así nació Mujeres sobre zapatos de plataforma, la primera obra de la Ana Laura Aláez tal y como la conocemos y el origen de mucha de su obra posterior.*

La obra *Mujeres sobre zapatos de plataforma* siempre me ha sorprendido. De algún modo pienso que, a pesar de que algunos a partir de 1989 habíamos intentado deconstruir aquello que se llamó Nueva Escultura Vasca, fue esta obra la que le dio la estocada definitiva. Aunque no fuese su intención, el hecho es que esta pieza utiliza uno de los motivos fundamentales de la escultura después de Oteiza: el espacio como una presencia del mismo rango que la de la materia. Ana Laura recrea a través de la relación espacial entre las pelucas y sus zapatos la presencia ausente de un cuerpo de mujer. Resulta irónico el hecho de que este procedimiento consistente en potenciar el espacio (tan común en la escultura vasca), se ponga al servicio de una presencia femenina (casi inapreciable dentro del masculino mundo escultórico vasco). Con este ingenuo sarcasmo Ana Laura nos evidenció, al menos ése fue mi caso, viviendo en N.Y. desde hacía unos años, que no había que detenerse en meditadas transiciones entre tu pasado y tu futuro, y que uno debía de reaccionar a las circunstancias que el momento, el lugar y las personas nos imponen.

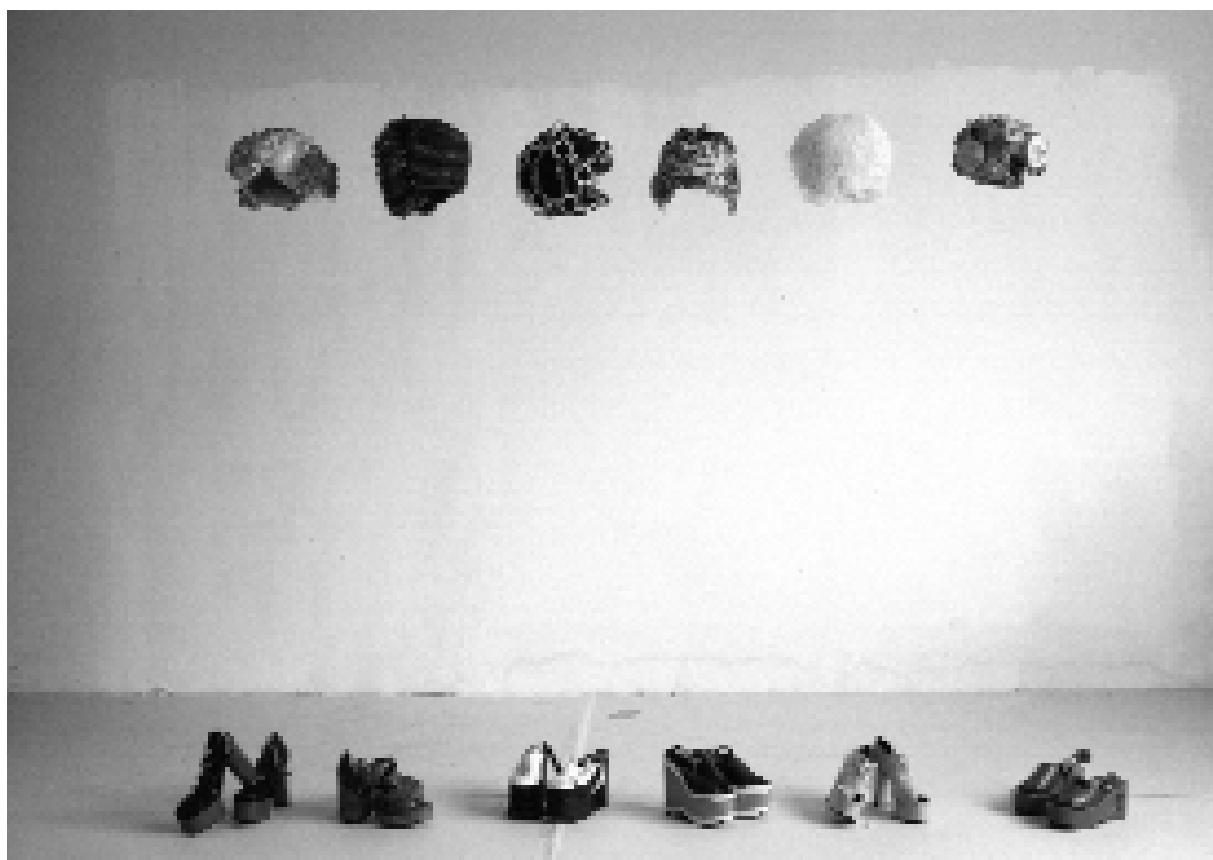
*Voz en off: Mujeres sobre zapatos de plataforma fue el salvoconducto de Ana Laura Aláez para el mundo del arte. Incentivada por la invitación para una exposición en la Fundación Miró, Barcelona, a lo largo de 1993 y 1994 desarrollará una intensa actividad escultórica caracterizada por un manejo particular de temas y procedimientos tradicionalmente vinculados con el mundo de la mujer.*

*Ana Laura Aláez: Todos los objetos cotidianos que abarrotan lo doméstico suponían para mí una especie de cárcel, eran elementos que retenían la imaginación y que me llevaban a ser “una mujer” en el sentido más convencional y machista de la palabra. Poner en valor esos elementos dentro de un proceso creativo, fue una liberación. Mi primera escultura de punto (Mary Sex) la hizo una señora que, cuando era niña, me tejía unos jerséis gordos de invierno para ir al colegio. Siempre tengo muy en cuenta que el “trabajo”, el esfuerzo físico no supone una garantía de conseguir una buena obra de arte. Mis trajes de punto son reivindicativos en este sentido.*

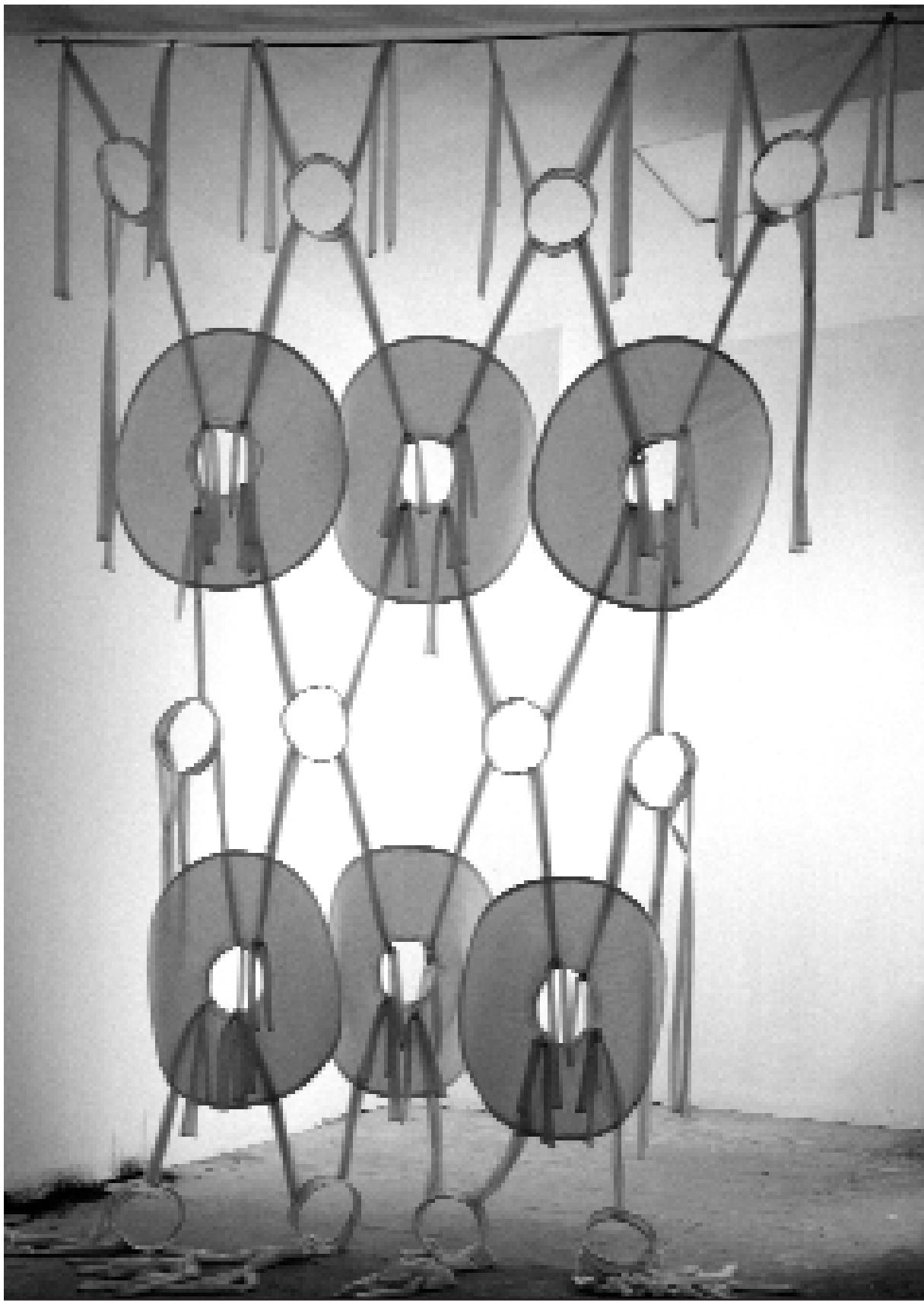
*Voz en off: Pantalones, bolsos, cortinas, trajes y vestimentas ligados al mundo de los cómics de superhéroes, se materializaban en objetos escultóricos a partir de un proceso técnico y conceptual diverso pero reivindicativo de cierta laboriosidad ligada al ámbito de lo doméstico. No en vano, en esa época se instala en Bilbao, en un pequeño apartamento en donde convive con el diseñador de moda Carlos Díez Díez. Entre ambos se produce una explosión de creatividad que resultó definitiva para el desarrollo de ambas carreras. Carlos Díez aportó a la escultora una técnica de construcción de objetos no necesariamente ligada a la escultura, sino más bien a la confección. Materiales blandos, como telas, plásticos, etc., y técnicas como el cosido, el punto, los rellenos o el bordado servían para configurar objetos ambiguos pero con un marcado acento estructural que enfatizaba la claridad de las relaciones entre las partes y el todo (Cortina, 1994; Mariposas, 1994; Tigras y Felinas, 1995).*

Ana Laura Aláez: *Carlos es más extremo que yo en cuanto a la necesidad urgente de lo físico para comunicarse. Se compraba toneladas de revistas porque necesitaba las imágenes para sobrevivir. Creo que es por ello, para comunicarme mejor con él, por lo que en esa época se me ocurrían tantos objetos. Literalmente: nos apoyamos el uno en el otro. Yo trabajé con él con mucho hedonismo, disfrutando todo el rato. Trabajar con Carlos era mejor que ir a un party. Atrás quedaba el olor a quemado al soldar hierro y el sonido metálico de la Rotaflex. El estudio era nuestras camas. No teníamos de qué avergonzarnos: nosotros éramos los motores de las ideas y ya veríamos cómo nos las apañábamos para hacerlas.*

Voz en off: Simultáneamente, la escultora seguía combinando estos procedimientos con otros más ligados a la tradición escultórica como el modelado o la fundición, pero con una irónica relación con el arte aplicado, la bisutería, los abalorios, etc. (Anillo, 1993; Pulseras, 1993; Corona, 1994). En todas estas obras, Ana Laura Aláez manifiesta un interés tanto por la asepsia del objeto pop, fabricado en serie, mercantilizado, convertido en pura imagen, como por el objeto surrealista, oscuro y abyecto. En este sentido la obra titulada Bolso, 1993, es un caso paradigmático. Realizada a partir de la apropiación de un asa de bolso de plástico y de unos calzoncillos de su padre, esta obra limpia y sucia, amorosa y a la vez plena de resentimiento, expresión de una carga y a la vez de una liberación, constituye una verdadera "deconstrucción del padre", una operación equivalente a la realizada por Louise Burgeois a mediados de los setenta.



MUJERES SOBRE ZAPATOS DE PLATAFORMA, 1993  
Colección de Arte Contemporáneo / Contemporary Art Collection Fundación "la Caixa"



CORTINA,1994  
cortesía / courtesy Ana Laura Aláez



BOLSO, 1993  
cortesía / courtesy Ana Laura Aláez

# Cuarto cuadro. Esculturas-Objetos- Imágenes. Las formas de la relación.

Llaman a la puerta. “*¿Quién es?... Sí, sube*”.

Habíamos tenido a una contorsionista brasileña, a Atyla, una criatura de la noche, a la bajista japonesa que llegó totalmente colgada y con la que nada hubo que hacer salvo retratar su machacado Rickenbacker, a la delicada Krystall, al alocado David.

Hoy viene Tente. Tente trabaja como *drag-queen* en un tugurio por la noche y durante unas horas es Pasionaria, una auténtica *bitch* que nada tiene que ver con la entrañable y bondadosa persona que tratamos durante el día.

“*Hola, espero que no me fotografíes desnudo, no es que me importe, pero la verdad es que hay poco que enseñar*”.

“*No te preocupes, hoy irás vestido... con una escultura*”.

Ana Laura Aláez: *Soy una “esteta”, o como dice Itziar (Bilbao), una body fascist. Sufro una atracción visceral hacia las personas cuando son capaces de representarse a sí mismas. Para poder interactuar o dialogar necesito lo material, la “forma”. Creo que mis “héroes” son aquéllos que se habían creado una “forma” distinta. Yo podría decir que, en mis inicios, quería tener el pelo y las braguetas apretadas de los Sex Pistols, cantar y maquillarme como David Bowie (cuando era Ziggy Stardust), escribir poesía como Rilke o ser una falsa tímida como Warhol, etc.*

Voz en off: Decía Foucillon que la vida es forma y la forma es el modo en que acontece la vida. La escultora, pero principalmente la persona Ana Laura Aláez, ha manifestado permanentemente esta necesidad vital de la forma. Como en el caso de Foucillon, para Aláez las formas no serían entes puramente abstractos sino “el mecanismo de la traducción de ciertos movimientos del espíritu”. De la misma manera que los seres vivos

*mutan y, de ese modo, consiguen adaptarse al medio interactuando de manera más eficaz con él, para Aláez su investigación formal implica un esfuerzo de adaptación; desde su propia imagen corporal a la configuración final de sus objetos, todo debe estar disponible para la interacción. Tanto los vistosos plumajes como el camuflaje responden en el mundo animal al mismo ejercicio de comunicación y supervivencia.*

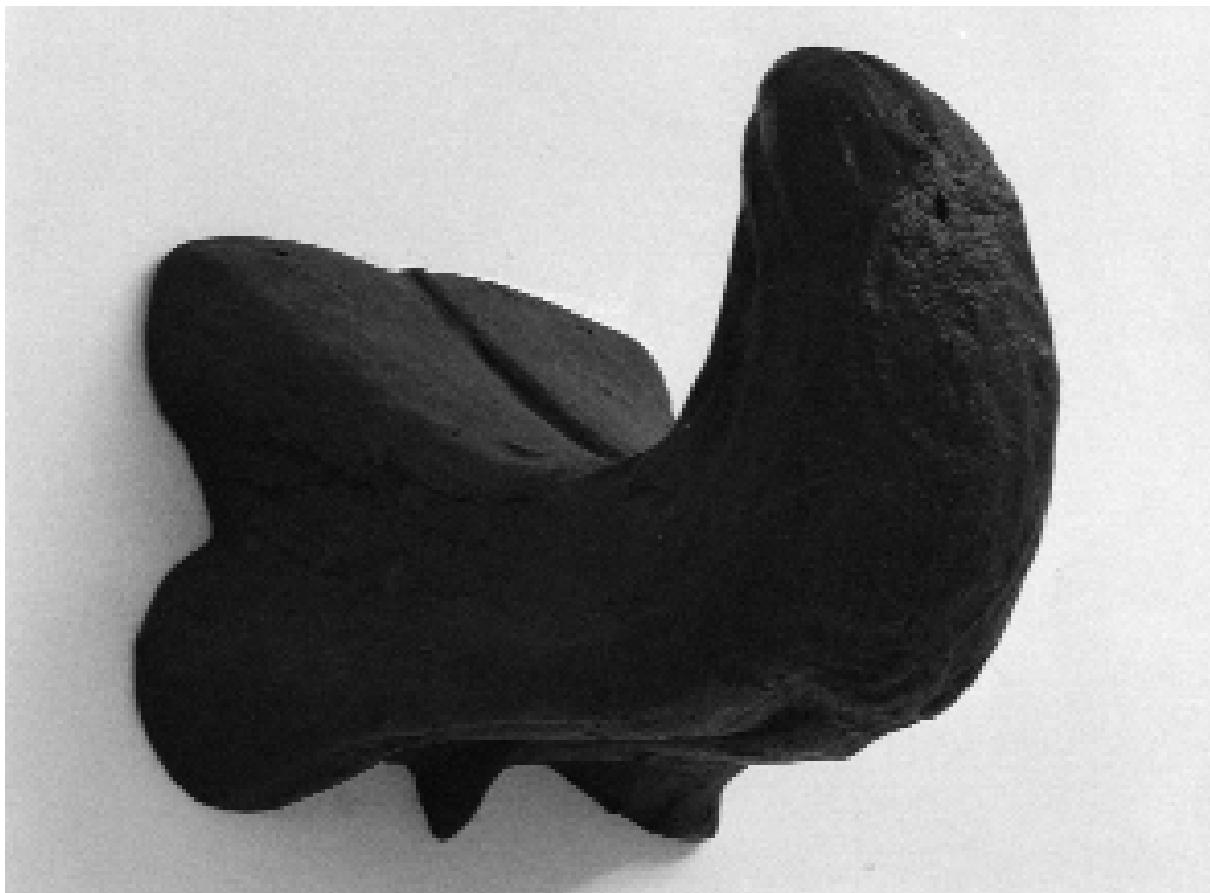
*Además en el arte, como asegura G. Steiner, la experimentación de la forma es un encuentro entre libertades; como tal, la aspiración a la forma supone la negación de lo que la forma pudiera tener de discurso coercitivo o limitante y, por tanto, lleva implícita la perpetua subversión de las formas.*

**RÓTULO: “El drama original es que nunca somos aceptados como tales en la inocencia de nuestra aparición; tenemos que probar sin cesar lo que somos”. J.J. Rousseau**

*Voz en off: A partir de cierto punto (1994), parte del trabajo escultórico de Ana Laura Aláez comienza a extremarse. Por un lado pierde fisicidad y autonomía, mientras que por el otro, estos aspectos se enfatizan. Modelados fundidos en hierro de grandes fragmentos corporales entre abyectos e irónicos de una gran presencia física (Lengua, 1995; Culito, 1996), conviven con otros trabajos que sólo alcanzan plenamente su realidad cuando se incorporan simbióticamente a un cuerpo. Desde el comienzo, había existido esta propensión a la incorporación corporal por el mero hecho de que, tanto técnica como temáticamente, sus objetos tenían como referencia el mundo de las prendas o de la vestimenta. Sin embargo, hasta el momento, se había optado por una presentación que potenciaba un cierto grado de autonomía. Esto limitaba en cierto modo el tipo de materiales y las características físicas de los objetos en cuestión. En 1994, Ana Laura decide fabricar un objeto hecho a partir de materiales perecederos, una especie de tocado-peluca hecho con lonchas de jamón cocido. Tal objeto, necesitaba de un soporte y de una realidad más allá de su condición perecedera. El propio cuerpo de la artista fue ese soporte, y la fotografía el medio para fijar su realidad. Autorretrato Rosa, 1994, inicia un tipo de trabajo que si bien se origina en el campo material de lo escultórico, sólo alcanza su realidad en el terreno de la imagen fotográfica. En las fotografías realizadas a partir de este momento (Kiko, 1995; Cristina, 1996, Superhéroe Romano, 1996; Jenny, 1996; Patinadora Galáctica, 1996) se produce un flujo continuo de intensidades entre el objeto-escultura, la fuerte identidad del personaje retrata-*

*do y la ficción –potenciada por la pose, la vestimenta, el maquillaje o la actitud– a la que la propia fotografía da consistencia. Se produce en ellas un juego de sometimientos entre estos elementos que, aunque permanentemente irresuelto, sin embargo acaba sosteniéndose desde un cierto sex-appeal, reminiscente de la fotografía de moda. Precisamente esta noción de sex-appeal había sido un invento del artista Man Ray durante su dedicación a fotógrafo para las revistas Harpers Bazaar o Vogue. En su trabajo, las modelos eran a menudo vestidas por Schiaparelli, que a su vez colaboraba con artistas como Dalí, Cocteau o Giacometti, o se fotografiaban acompañadas de obras propias o de otros artistas, o con técnicas arty, que acabaron por definir una idea de atracción sexual que pasaba por el arte y la moda y que ha llegado intacta a nuestros días a través de Warhol, Saint Laurent, Vivian Westwood, Gaultier o Alexander McQueen, y de la que el trabajo de Ana Laura Aláez se ha hecho eco.*

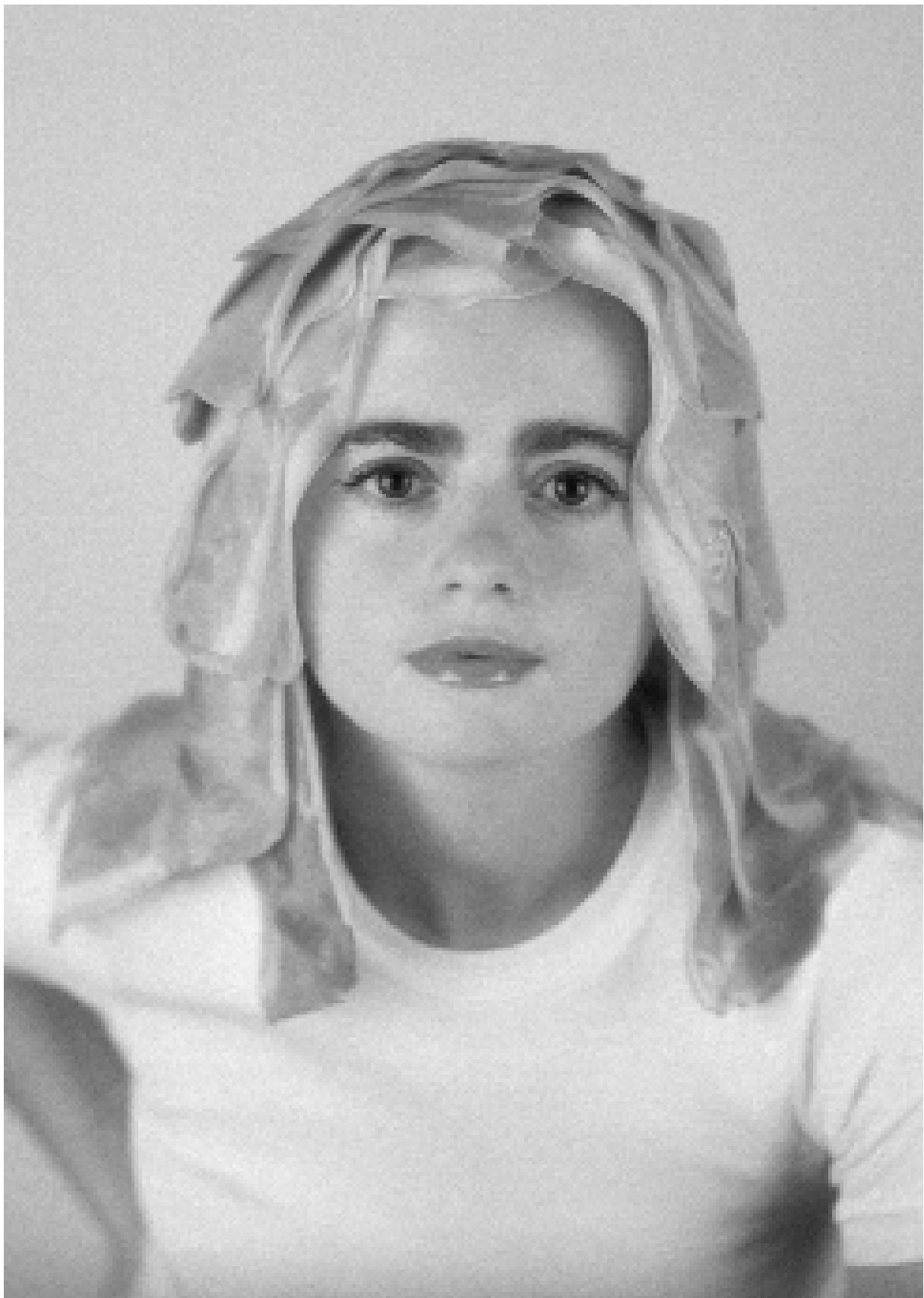
Ana Laura Aláez: *Efectivamente en mis primeras fotos –y de alguna manera en casi todas mis fotos– hay una excusa de escultura... Es una coartada, sí, pero de doble sentido. Siempre me pregunto: "me gusta esta persona para fotografiar... pero ¿cómo lo hago?". Necesito introducir elementos únicos para justificar este deseo. Hay un componente naif, al mismo tiempo. Es como si dijera: "tengo una escultura pero, ¿cómo la coloco?". La proporción cambia cuando hay una persona cerca, cuando la propia persona es la peana.*



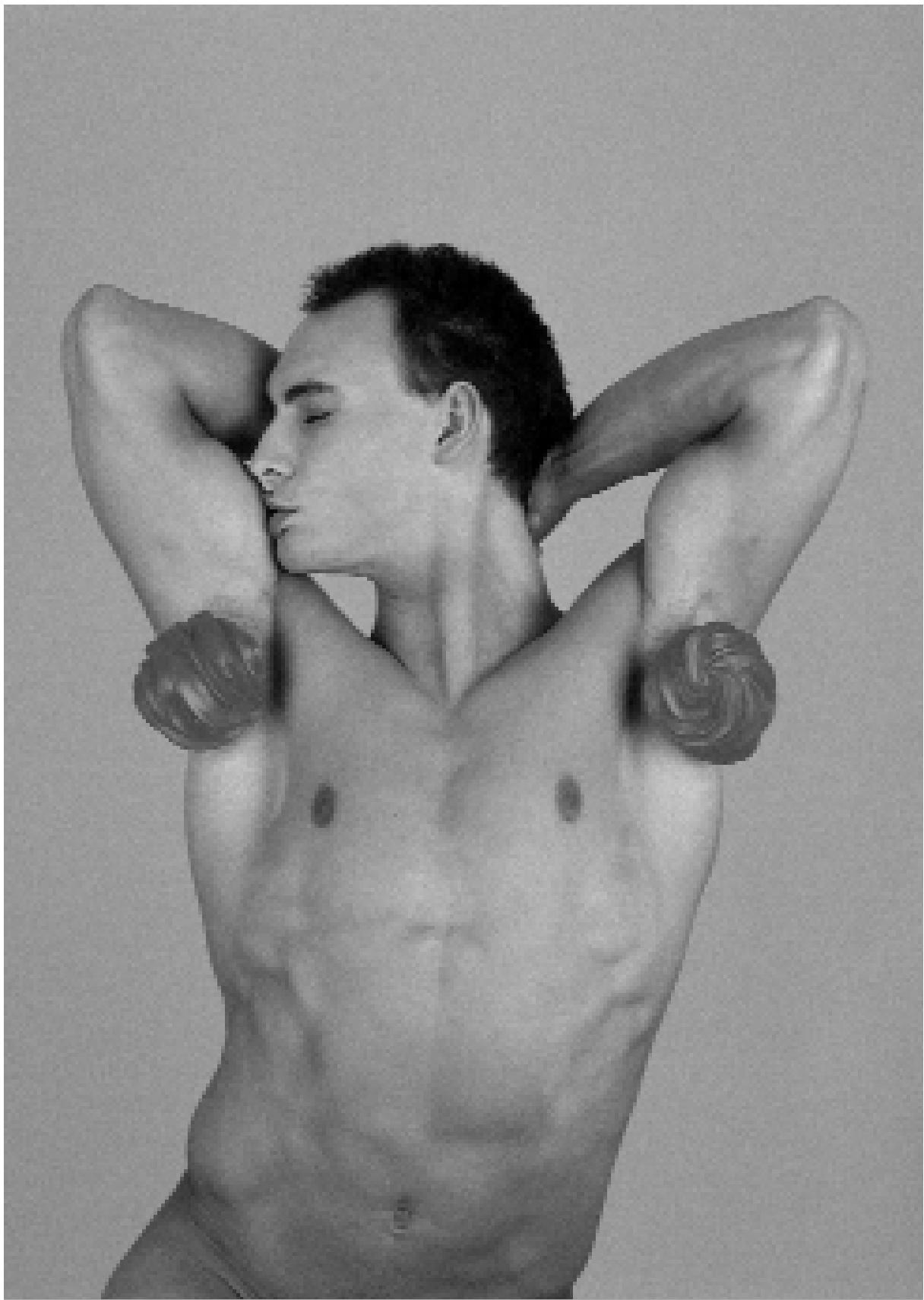
LENGUA, 1995  
colección privada / private collection



SUPERHÉROE ROMANO, 1996  
colección privada / *private collection*



AUTORETRATO ROSA, 1994  
colección privada / *private collection*



KIKO, 1995  
colección privada / *private collection*

# Quinto cuadro. El estadio de los espejos.

A través del visor, uno de los dos ojos observa a una mujer de torso de piel dorada flotando en un espacio impreciso. Ausente hasta de sí misma, apenas refleja algo diferente a su propio abandono mientras su cabello rubio ondea al viento con la justa violencia para evidenciar su calma interior. Todo es perfecto y nada puede alterar este estado fuera de la vida y el tiempo. El otro ojo permanece cerrado.

Cuando finalmente se abre, percibe a un ser frágil con medio cuerpo maquillado asentado en una destortalada silla giratoria encaramada sobre una serie de cajones. Unos ventiladores industriales renqueantes lanzan un aire viciado por la cantidad de polvo que levantan.

De repente algo falla, la silla se desequilibra y todo cae como en un castillo de naipes. La mujer gime de dolor en el suelo. Los ojos, por su parte, se han convertido ya en cuerpo pleno, un cuerpo patético que se retuerce también, pero en su caso por el tormento de unas carcajadas histéricas que le incapacitan totalmente para afrontar la situación.

Tiene la muñeca rota, pero la toma no está completa, hay que repetirla a pesar del dolor insopportable.

A través del visor, el ojo vuelve a contemplar a la mujer del torso de piel dorada. De nuevo todo es perfecto y nada puede alterar este estado fuera de la vida y el tiempo.

*Voz en off: La presencia permanente de la imagen de la autora, tanto en sus fotografías como en sus videos, ha dado pábulo a un sin fin de comentarios y ha constituido uno de los principales enganches con la obra de Ana Laura Aláez, así como, a partir de determinado momento, una de las vías preferentes del rechazo. Desde 1994 ha practicado el ejercicio de autorretratarse (Bicéfalas, 1995; Negritas, 1997; NY Home Series, 1998), aunque posiblemente el término autorretrato sea muy restrictivo para el tipo de aproximación artística que ha tenido como objeto su propia imagen. Quizás, más que*

*autorretratarse, Ana Laura ha creado ficciones alrededor del material que le ofrece su propio cuerpo o semblante. La artista es plenamente consciente de lo conflictivo de la recepción de estas imágenes, así como del hecho de que se trata de una opción conceptual y expresiva que poco o nada tiene que ver con un tema de auto-gratificación y sólo tangencialmente con el del narcisismo.*

**RÓTULO: “La negación del estar encerrado en sí, la desnudez como un acto de comunicación”. G. Bataille**

*Voz en off: Tradicionalmente, se considera que el niño/a queda definitivamente constituido como sujeto social cuando es capaz de hablar. Se cumple así un proceso de sometimiento a la Ley del Padre, al Orden Simbólico a través de la competencia lingüística, considerándose las etapas intermedias, entre las cuales se incluiría la fase narcisista, como meros estadios para alcanzar este objetivo final. Sin embargo, hay pensadoras como Julia Kristeva, cuya misión ha consistido precisamente en revalorizar y poner el énfasis en la importancia performativa del “estadio del espejo”, ese momento en el cual el niño/a inicia el proceso de separación de la madre al reconocer en el reflejo una imagen corporal propia.*

*Para Kristeva el momento realmente importante no es el de la consumación subjetiva, sino el de los primeros tanteos de subjetivación que ocurren en la fase narcisista. Para Kristeva, este tipo de lenguaje material que surge en esta fase es lo que no puede ser totalmente sujetado por el pensamiento conceptual, y es al mismo tiempo la base de toda la experiencia vanguardista desde el siglo XIX.*

## **RÓTULO: “La mejor forma de ocultación es enseñarlo todo”. S.M. Eisenstein**

Pienso en Ana Laura, en su esfuerzo de comunicación desde el arte que comienza por su propia persona, y recuerdo aquella leyenda acerca del mítico Oscar Wilde según la cual, durante su viaje al salvaje Oeste americano, predicó con vehemencia su particular y elitista credo de *l'art pour l'art*, no sólo en los salones de los grandes burgueses o de los iniciados, sino también en la minas o los *saloons* repletos de *cowboys*. Un personaje como Wilde, con sus amplios ademanes, ataviado con su traje de terciopelo, su larga melena, sus lirios o girasoles en el ojal, podría parecer en principio presa fácil del escarnio de esos rudos personajes. Sin embargo, cuentan cómo bajó a una mina y allí, compartiendo su comida y su bebida con los mineros, les hablo de Bellini y Boticelli y ellos, fascinados, sólo le recriminaron que no los hubiese traído con él y, al enterarse de que estaban muertos, iniciaron un tiroteo clamando venganza contra sus supuestos asesinos.

Me enterece el gran Oscar, alguien que consiguió ser reconocido como un gran artista mucho antes de tener una obra que así lo avalase y para el cual fue prioritario la construcción de su persona-artista. Diletantismos aparte, esta idea de que el artista debe hacer de su propia vida una obra de arte responde a uno de los llamamientos iniciáticos de la modernidad. Para Baudelaire, el hombre moderno era precisamente aquel capaz de inventarse a sí mismo, tanto en el plano físico como en el plano moral y, en este sentido, inaugura un nuevo tipo de relaciones entre el hombre y el mundo.

*Voz en off: El arte tendría por lo tanto menos que ver con los objetos y más con un proceso según el cual, a través del juego de los signos, se recrea el sujeto a partir de una actividad permanente de puesta en crisis de la subjetividad. El hecho de insistir Ana Laura Aláez obstinadamente en la recaracterización de la propia imagen, en la recreación de su máscara, responde a una necesidad de supervivencia en lo social basada en la “no asunción” de una identidad fija y estable. En la fase narcisista del niño/a, se produce un empoderamiento de su Yo, de la idealidad del Yo, ya que esa imagen que ve reflejada en el espejo tiene unas características que la hacen aparecer como más completa y perfecta de lo que es capaz de experimentar con su propio cuerpo. La artista par-*

*ticipa de este mismo acto de empoderamiento. Cada autorretrato suyo es un manifiesto que se dirige al centro de las presunciones del espectador con respecto a qué es un artista, quién es la artista, cómo es una artista, etc. y, en cierto sentido, comporta una cierta posición antisocial que tiene sus consecuencias.*

**RÓTULO: “Todo lo profundo necesita una máscara –escribió Nietzsche–. Pero no es esto lo profundo. Porque todo lo profundo es ya máscara”. J. Oteiza**

Ana Laura Aláez: *Yo entiendo más “la búsqueda de identidades” en plural. Miro mis fotos y me veo, soy yo, por lo tanto, soy auténtica, soy real. Lo que sucede es que para los demás es artificio, disfraz. Supongo que lo que sucede es que pongo una barrera, una especie de barricada alrededor, algo que impide llegar a mí, y esto es ofensivo. No sé, ahora me viene a la cabeza Robert Mapplethorpe. Hay una enorme barrera. Aunque te desnudes literalmente, estás construyendo un muro de hormigón a tu alrededor.*



PLEASURE DESIGNER, 1999  
colección privada / private collection



BICÉFALAS, 1995  
Colección / Collection CAAC – Colección / Collection UNED

# **Sexto cuadro. Cuestiones de género y representación.**

Salón de actos de Cooper Union New York. Un número considerable de personas abarrotan el espacio. Son sobre todo mujeres. Muchas de ellas exhiben un ideologizado estilismo basado en la ausencia de maquillaje y unos atuendos *casual* y asexuados. El público comienza a impacientarse tras una prolongada espera de la afamada teórica francesa del feminismo que será hoy la conferenciente. Finalmente aparece en el estrado una espléndida mujer de cabelllo leonino y rasgos exóticos: Hélène Cixous, que es recibida calurosamente.

Tras la charla, turno de palabras. Cixous es preguntada sobre cómo ha visto a sus colegas feministas americanas. La oradora no lo duda: cándidamente les expresa su sorpresa por los zapatos tan feos que en general visten las americanas. Estupefacción general.

A la salida, una artista le comenta a su amiga: “*Está claro que hay una línea que separa a unas feministas de otras y es... la línea del ojo*”.

**RÓTULO: “Una mujer no tiene lugar como artista hasta que prueba una y otra vez que no será eliminada”.**

**L. Burgeois**

*Voz en off: En el estudio realizado por Juan Luis Moraza en el año 2007 para la exposición Incógnitas. Cartografías del arte contemporáneo en Euskadi, que tomaba como base una encuesta enviada a artistas y agentes culturales en el País Vasco, Ana Laura Aláez aparecía como una de sus figuras más influyentes, destacando esa influencia particularmente en el ámbito de la mujeres. La escultora no sólo había introducido años atrás materiales y temas que permitieron abrir nuevos campos de expresión, sino que potenció una nueva manera de ser mujer-artista. Hasta entonces, a lo largo de los ochenta en España, la aportación de las mujeres al panorama artístico había estado basada en la emulación de un tipo de actividad basada en la potencia y la fuerza que se asocian habitualmente con lo masculino. Escultoras como Susana Solano, Cristina Iglesias, Ángeles Marco o pintoras como Menchu Lamas, desarrollaron un potente trabajo consistente en el dominio de materiales duros o pesados como el acero, el cemento o, en el caso de la pintura, el gran formato, con expresiones matéricas e icónicas rotundas. A comienzos de los noventa el panorama comenzó a cambiar. Victoria Civera, que había realizado durante los ochenta una pintura de las características mencionadas, reduce drásticamente sus formatos y adopta una posición intimista y técnicamente básica, tanto en sus pinturas como en sus objetos. Simultáneamente, aparecen artistas como Susy Gómez, Itziar Okariz, Eulàlia Valldosera o Azucena Vieites, que desde su juvenil arrojo desmontan parte de lo que había sido tradicionalmente el arte de las mujeres en los ochenta.*

*El caso de Ana Laura Aláez es particular, porque su estrategia incide en una aceptación de la feminidad como mascarada que conlleva de hecho una puesta en cuestión de la propia definición identitaria. Para Ana Laura Aláez, la feminidad no es un resultado inevitable de su herencia biológica, pero tampoco algo de lo que una se pueda desprender fácilmente simplemente por un acto volitivo; se trata más bien de un material moldeable que permite una intervención no tanto desde el discurso, sino desde lo performativo, desde el juego de la modulación de las representaciones. De hecho, la mujer ha estado asociada tradicionalmente con las nociones de artificialidad y simulación, mientras en el hombre ha prevalecido un deseo de auto-representación total. Este deseo de sinceridad por parte de los hombres, como ha explicado la feminista Avital Ronell, siempre está al favor de un servilismo y una docilidad hacia la Ley, mientras que el carácter inscrito culturalmente en la mujer de seductora y simuladora, la ha hecho más propensa al manejo de las representaciones y, por tanto, a la trasgresión del orden que las sustenta.*

**RÓTULO: “Únicamente cuando el mentir y el embauchar sean promovidos como un signo del florecimiento de las artes y de la intersubjetividad, habrá una posibilidad para la paz”.**  
**W. Benjamin**

Ana Laura Aláez: *La ambigüedad es parte de mi naturaleza. Desde el principio rechacé de lleno los ejemplos hombre/mujer que se me ofrecían. Ya en mi adolescencia me vi obligada a lidiar una batalla de género con mi propio padre. Pero creo que esta batalla iba más allá del aspecto biológico, de tener órganos femeninos. Creo que su enfoque del mundo era muy reducido: yo quería creer que hay mucha diversidad, que los sentimientos y tu propia persona son inabarcables... Esto me daba mucha libertad. No me interesan las categorías sexuales: "homosexualidad", "bisexualidad", "heterosexualidad". El conflicto es otro. La persona como una entidad en continuo cambio; ése es mi concepto queer. Para mí, queer es una tendencia natural. No lo veo raro. Lo "natural" sí que me parece raro.*

Voz en off: *Sin embargo, su actitud no ha sido tan apreciada en los entornos del feminismo militante. La presencia constante de su cuerpo –muchas veces desnudo– en sus obras, así como la referencia hacia los mundos del maquillaje, la indumentaria, o sus poses, han propiciado una visión que se ha querido entender como banal y de algún modo sometida y reforzadora de una posición falocéntrica. Como ya explicó en su momento Laura Mulvey, “la paradoja del falocentrismo en todas sus manifestaciones es que depende de la imagen de la mujer castrada para dar orden y significado a su mundo; es la falta en la mujer la que produce el falo como presencia simbólica”. Sin embargo, la posición que se desprende de imágenes como Pleasure Designers o Creative Powders, 2001, es la de una mujer en plena posesión de su cuerpo y su deseo, rodeada de los elementos de su placer que de algún modo excluyen u obvian la mirada masculina. A esta mujer no le falta nada y en algunos casos, como en Sade, 1999, o Glossy City, 1999, incluso realiza el despliegue físico de los accesorios –los pintalabios como dildos–, en diferentes tamaños y larguras, que fácilmente completarían cualquier supuesta falta.*

Ana Laura Aláez: *Creo que las mujeres más aceptadas en el arte –me refiero a aquéllas que utilizan su propio cuerpo como instrumento de expresión– son las mujeres con vida trágica o que han representado la condición femenina desde el dolor. Mujeres magníficas como Ana Mendieta, Hanna Wilke, Francesca Woodman, etc., cuyo trabajo se basaba en el auto-retrato enfocado hacia el sufrimiento, la deformidad, la muerte. Las demás son unas zorras, unas engreídas, unos cerebros huecos... Yo pertenezco a este rango.*

*Hasta el momento no me ha interesado expresar mi vulnerabilidad porque no tenía las herramientas necesarias... y desde luego, porque no me interesaba para nada transmitir esa parte. Ahora tengo toneladas de vulnerabilidad sobre mis espaldas... y algo tendrá que hacer con ello, tratarlo como si fuera un material.*

*Mis modelos femeninas suelen tener un componente sexy. Por ejemplo, PJ Harvey o Kim Gordon (la cantante de Sonic Youth)... mujeres que se han creado a sí mismas, con una belleza no estándar. ¿Qué política articulada en torno al género manifiestan?*

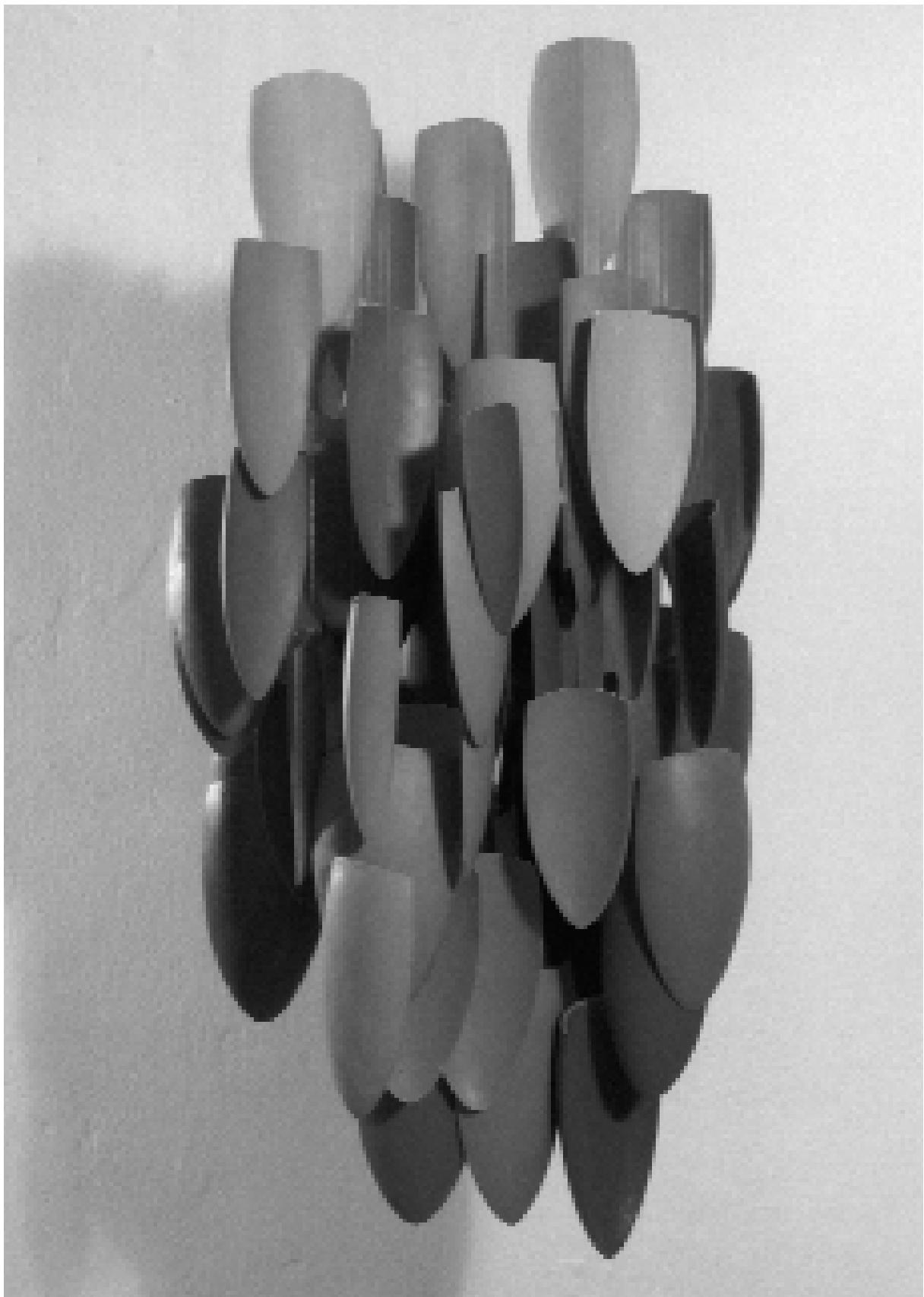
-  
-  
-

**RÓTULO:** “Ya no hay una base natural (‘mujer’, ‘gay’, etc.) que pueda legitimar la acción política. Lo que importa no es la ‘diferencia sexual’ o la ‘diferencia de l@s homosexuales’, sino las multitudes queer. Una multitud de cuerpos: cuerpos trans-géneros, hombres sin pene, bollerías lobo, ciborgs, *femmes butchs*, maricas lesbianas... La ‘multitud sexual’ aparece como el sujeto posible de la política queer”.

### B. Preciado

Voz en off: *Uno de los dramas de la subjetividad y de la definición identitaria es que mientras que nosotros sólo miramos desde un punto de vista, somos mirados desde todos los demás. Por otra parte, para vernos a nosotros mismos necesitamos de un artificio especular, por lo tanto nuestra primera representación es claramente ideal, no hay engaño posible, es simplemente una imagen y como tal susceptible de transformaciones. Esto abre el camino para considerar las identidades fuera de los órdenes de una sociedad que considera lo sexual como definitivo para una separación entre las personas, y además dicha diferencia como fundacional para la misma sociedad.*

Ana Laura Aláez: *Cuando me pongo delante de un objetivo, me da mucho placer porque estoy buscando una de las muchas imágenes que se corresponden conmigo. Es casi un ejercicio de dominatrix: yo planteo un rol y lo represento. Pero ese rol me pertenece. No hay teatro. En la vida normal me siento como diluida o desmembrada. Necesito reafirmarme, tener un álbum de fotos con actos escogidos por mí. Es como una piel artificial hecha con la memoria de todas estas imágenes. Me impongo y dirijo una operación de representación. Es mi propio happening. En la fotografía, hay una dimensión de “acceso al control”. He capturado una imagen, ya no me puedo decepcionar. También hay una reafirmación sexual. La moral social no soporta que uno se mire a sí mismo; es la sociedad quien debe mirarte. Por lo general, a mí nunca me han servido las opiniones de los demás.*



LÁMPARA DE UÑAS, 2002  
colección privada / *private collection*

Concha de Alzaga



GLOSSY CITY, 1999  
Colección / Collection Helga de Alvear – Colección / Collection ARTIUM



PONY GIRL PERFORMANCE, 2006  
cortesía / courtesy Ana Laura Aláez

# Séptimo cuadro. Espacios, imágenes, nuevos modelos de intercambio.

Son las 10 de la mañana. Una larga cola de jóvenes, se diría que adolescentes, serpentea a lo largo de la fachada de un museo. Paralelamente a la cola avanza con paso decidido una mujer con aspecto de comerse el mundo. Parece divertida por las conversaciones de los jóvenes: “*Todo consiste en una jeringa que te implanta un microchip... un conjunto de lectores en el club te van dando acceso a los lugares VIP a través de puertas que se abren automáticamente... puedes tomar lo que quieras sin usar dinero porque se carga automáticamente en tu tarjeta... es como si un gran cerebro HAL te reconociese y te diera la bienvenida*”. La mujer sonríe con un puntito de condescendencia. Trabaja como free-lance para una importante revista de arte internacional y evidentemente tiene prisa; tiene que hacer la crítica de la instalación de una artista en el museo pero dispone de poco tiempo: es difícil encajar tantas citas y llegar al último avión de la tarde. Finalmente accede al lugar donde supuestamente se encuentra la obra. Cuando intenta entrar, provoca una clamor de indignación entre los jóvenes que esperan su entrada al after: “*¡Eh tía, a la cola!*”

Entre sorprendida y humillada, la crítica de arte abandona el museo. Más tarde escribirá: “*La instalación adolece de falta de claridad...*”.

Sin duda, había muchos que lo tenían más claro que ella.

Voz en off: En 1997, Ana Laura Aláez recibe la invitación para realizar un proyecto para la sala Montcada de Barcelona. Hasta entonces, su trabajo escultórico había indagado en las nuevas formas de relación que estaban implícitas en sus referencias temáticas y técnicas; por ello resultaba lógica su necesidad de aproximarse a lo corporal, como lugar en donde esas esculturas cobraban sentido, y a la fotografía, como lugar de fijación y expansión de una relación entre los cuerpos y los objetos. A partir de un punto, este ámbito resultó excesivamente restrictivo y la artista se vio obligada a ensayar un nuevo contexto. En él se asumía la responsabilidad de la creación de un espa-

*cio social de relación en donde los espectadores no eran obligados por las características de los objetos a un tipo de relación predeterminada, sino más bien incentivados a mayores y más complejos sistemas de intercambio.*

*She Astronauts, la instalación realizada finalmente, consistía en un gran cajón insertado en el espacio de la sala, conteniendo en su interior una tienda de ropa. Vista desde dentro, nada hacía sospechar que no nos encontrásemos en una tienda real: en su interior se encontraban el mobiliario, las mercancías o los elementos gráficos propios de un comercio de esas características: un conjunto de objetos y de imágenes que, en buena parte, fue encargado a amigos artistas (Carlos Díez, César Rey, Manuel Sáiz, Txomin Badiola, Bene Bergado, Alberto Peral, etc.), que contribuyeron desde sus estéticas particulares a los requerimientos del proyecto. Sin embargo, tanto visualmente desde su escaparate como prácticamente desde una puerta interior, el usuario accedía a un espacio de exposición –un white cube–, en donde se evidenciaba que se trataba de un gran objeto en una galería, ficcionalizando, de otro modo, la incontestable realidad de la tienda. Tanto los consumidores de arte como los de ropa, con sus automatismos, eran sutilmente desviados hacia realidades diferentes a las propias. Nada les impedía entrar en la tienda y adquirir algo, como nada se interponía entre la experiencia estética y el objeto allí presentado. Sin embargo, al mismo tiempo, nada permanecía cerrado y todo era susceptible de convertirse en otra cosa; el significado era huidizo y la complejidad estaba ligada tanto a las dinámicas sociales como a las de los objetos.*

*Ana Laura Aláez: Ya en la fotografía Firma de autor, había un inicio de reflexión en contra de la “pureza” del mundo propio del artista, y a favor de la contaminación del mundo de los otros. She Astronauts es una puerta abierta: me vi capacitada para pensar en el espacio en términos más complejos que la simple consideración de un volumen con escala humana.*

*Voz en off: Al abordar estas problemáticas, Ana Laura Aláez se hacía intuitivamente eco de todo un pensamiento que permanecía latente en aquellos momentos en torno al arte contextual y que tomó cuerpo varios años después, en el año 2000, en el texto de Nicolas Bourriaud titulado Estética Relacional. En este texto, Bourriaud integraba los trabajos inicialmente dispersos de artistas como Andrea Zittel, Rirkrit Tiravanija, Felix Gonzalez-Torres, Philippe Parreno, Mathieu Laurette y otros, en una unidad conectada por la noción de relación y de intercambio. A diferencia de las prácticas artísticas que se desarrollan dentro de un ámbito especializado y privado, Bourriaud puso en relación aquellas otras que potenciaban su actividad en el todo de las relaciones humanas y sus contextos sociales. La noción de disciplina artística quedaba una vez más cuestionada; la pintura, la escultura, la fotografía, etc., daban paso a una multiplicidad de signos en permanente conexión/desconexión. Del mismo modo, se diluía la propia idea del autor; como si de un texto se tratase, los artistas deberían articular la realidad a través del ensamblaje, del bricolaje, de la edición de otros muchos textos, y su despliegue público abandona la noción clásica de exposición a favor de un dispositivo que promueve una producción social del significado.*

*El proyecto She Astronauts, así como los que le siguieron –Mobile Studio Prototype for an Artist of the New Millennium, 1998; Brothel, 1999; Selector de frecuencias, 1999–, participan plenamente de este planteamiento. En todos ellos está implícito un programa arquitectónico o ambiental que define un espacio de características ambiguas, pero en cualquier caso usable. En su interior aparecen objetos, imágenes gráficas, construcciones, fotografías, música, que, al tiempo que dan pistas sobre un posible carácter de tal espacio, promueven acontecimientos, encuentros que quedan en manos de sus usuarios. Estos trabajos llegaría a un clímax con sus dos proyectos más importantes: Dance & Disco realizado en el año 2000 para el Museo Centro de Arte Reina Sofía en Madrid –que durante un tiempo convirtió el Espacio Uno del museo en un club de música y baile, siendo usado como tal hasta el punto de la confrontación entre los amantes del arte y los clubgoers–, y su envío formado por tres instalaciones: Pink Room, Rain Space y Liquid Sky para el Pabellón Español de la Bienal de Venecia en 2001.*

**RÓTULO: “Arrancando la derrota de las fauces del éxito”.**  
**Frase aplicada por sus amigos a Johnny Thunders.**

*Voz en off: En siguientes proyectos, como Absolut Lights, 2001, o Beauty Cabinet Prototype, 2003, su carácter cada vez más utilitario permitió la entrada de espónsores y patrocinadores como Absolut o Shishedo, respectivamente. Este último proyecto fue de hecho un encargo para el Palais de Tokyo en París, templo del llamado arte relacional. A estos proyectos siguieron otros como Helldisco, Helsinki-Mexico, 2004; Goodbye Horses, Oslo, 2005; Arquitectura de sonido - Architecture of Sound, Bogotá, 2006, Bridge of Light, Japón, 2008; donde progresivamente Ana Laura Aláez fue cediendo a su capacidad de diseñadora de espacios voluptuosos evidenciándose progresivamente la contradicción que existe entre la realización de esos espacios para el espectáculo del arte o la realización de los mismos para un uso real en la vida. Por momentos fue creándose una desafección del mundo artístico que le impelió tanto hacia el territorio del diseño de interiores (tienda Chus Burés en Madrid) como a la concepción gráfica y de imagen (portada de EL PAÍS Semanal, cubierta de disco y promoción de Ascii.Disko, trabajos para Carlos Díez) o a la fotografía de moda (ADN, 2006).*

*Ana Laura Aláez: El arte, para el espectador, se ha convertido en un espectáculo (pienso que yo he contribuido bastante a toda esta mierda). Creo que esa reivindicación de la figura del artista, del artista como arte, ha devenido en que todo el mundo quiere ser artista, o en que la gente desea ver sus procesos creativos de cerca. Pero este acto es imposible por lo que se utiliza una falsa representación de los procesos creativos. Si hasta para nosotros es muy difícil hablar de ello... Bueno, los artistas siempre son los bufones de la corte. Nosotros también usurparamos. De hecho es muy difícil y bastante absurdo "competir" con los medios que tiene el cine, la arquitectura, la música, la publicidad, etc. Es muy complicado colocarnos en un punto, en una zona que solamente nos pertenezca a nosotros.*

*Creo que es interesante mantener una buena dosis del proceso creativo en el resultado final de la obra... que tiene que ver con esa zona imperturbable y casi imposible de contaminar.*

-

-

-

-

-

-

-

-

-

-

-

-

-

-

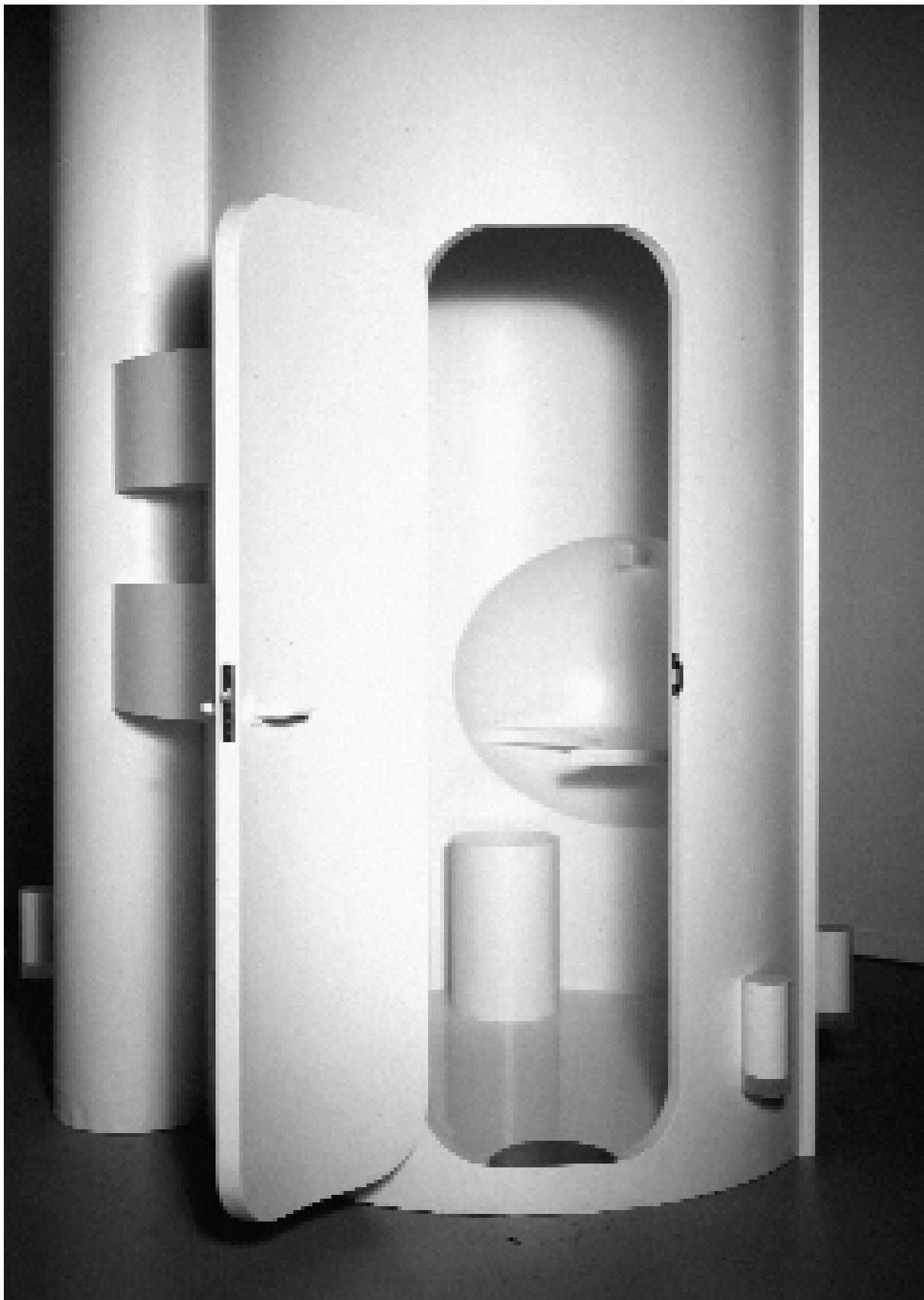
-

-

---



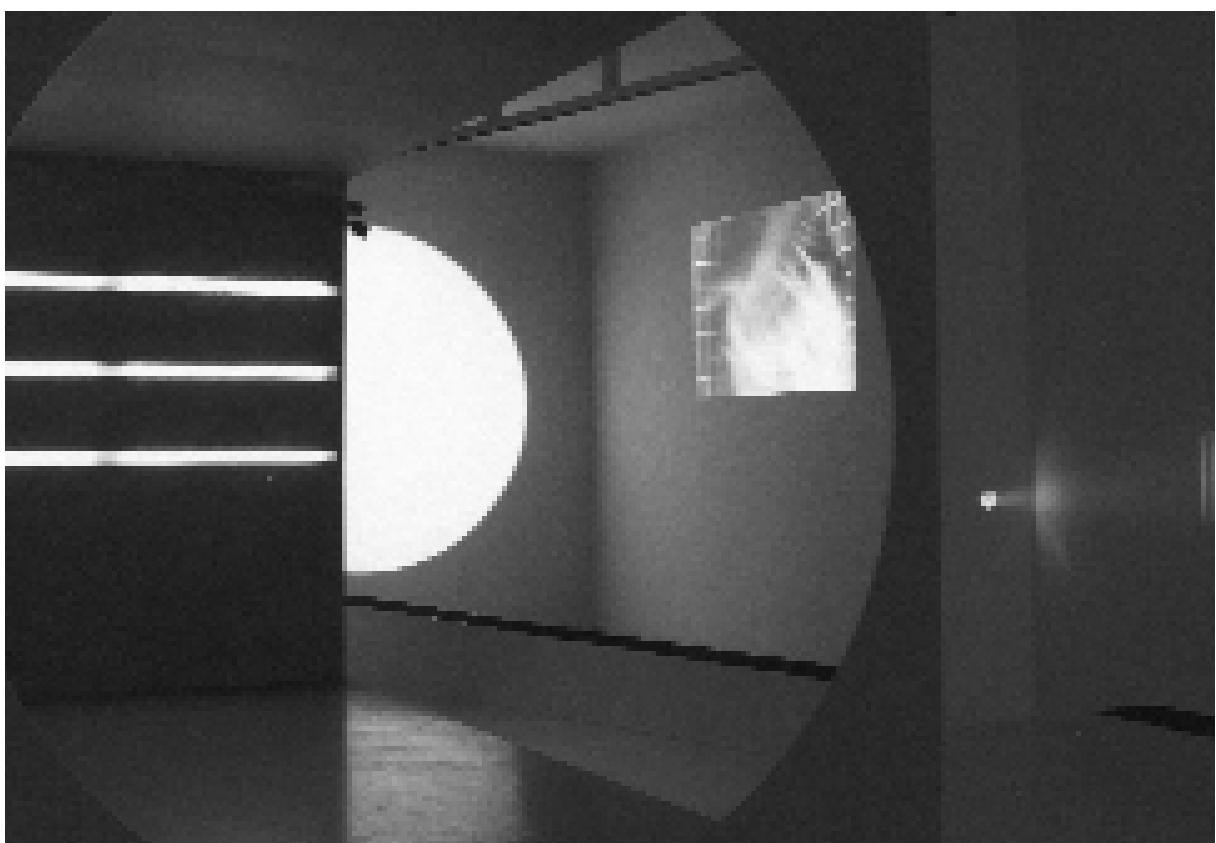
FIRMA DE AUTOR, 1995  
colección privada / *private collection*



PROTOTYPE STUDIO FOR AN ARTIST OF THE NEW MILLENNIUM ,1998

*Fisuras en la Percepción*, Bienal de Pontevedra, Pontevedra, 1998; ARCO 99, PROJECT ROOM, Stand Galería Juana de Aizpuru, Madrid, 1999; Venice Biennale, 1999; *A Salon for the 21st Century* (maqueta del proyecto / scale model of the project) John Weber Gallery, New York, USA, 2000.

cortesía / courtesy Ana Laura Aláez



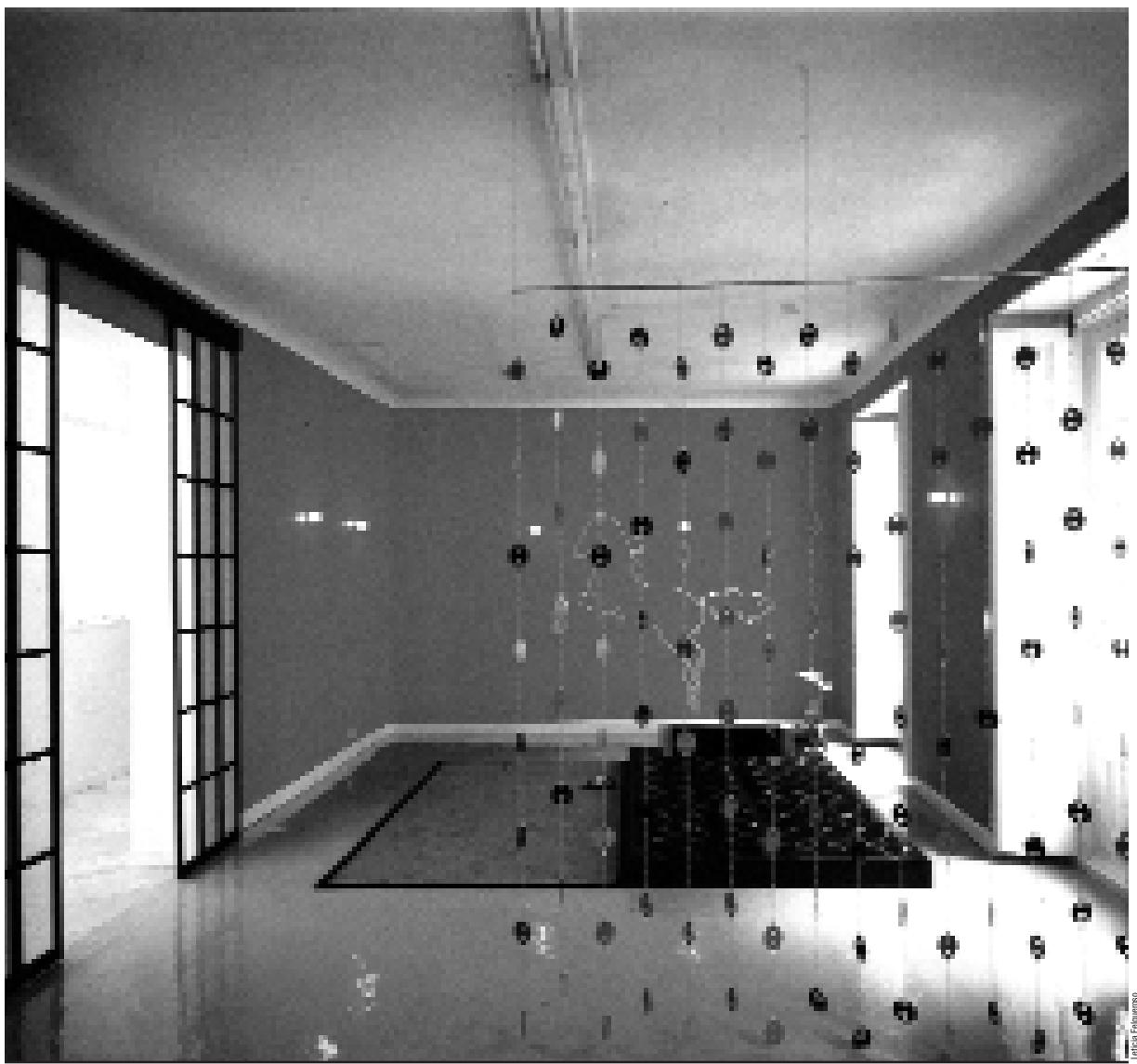
RAIN ROOM, 2001  
Pabellón Español, Bienal de Venecia / Spanish Pavilion, Venice Biennale.  
cortesía / courtesy Ana Laura Aláez

Concha de Arquitecto



SHE ASTRONAUTS, 1997  
Sala Montcada, Barcelona.  
cortesía / courtesy Ana Laura Aláez

Jordi Nieva



BROTHEL, 1999

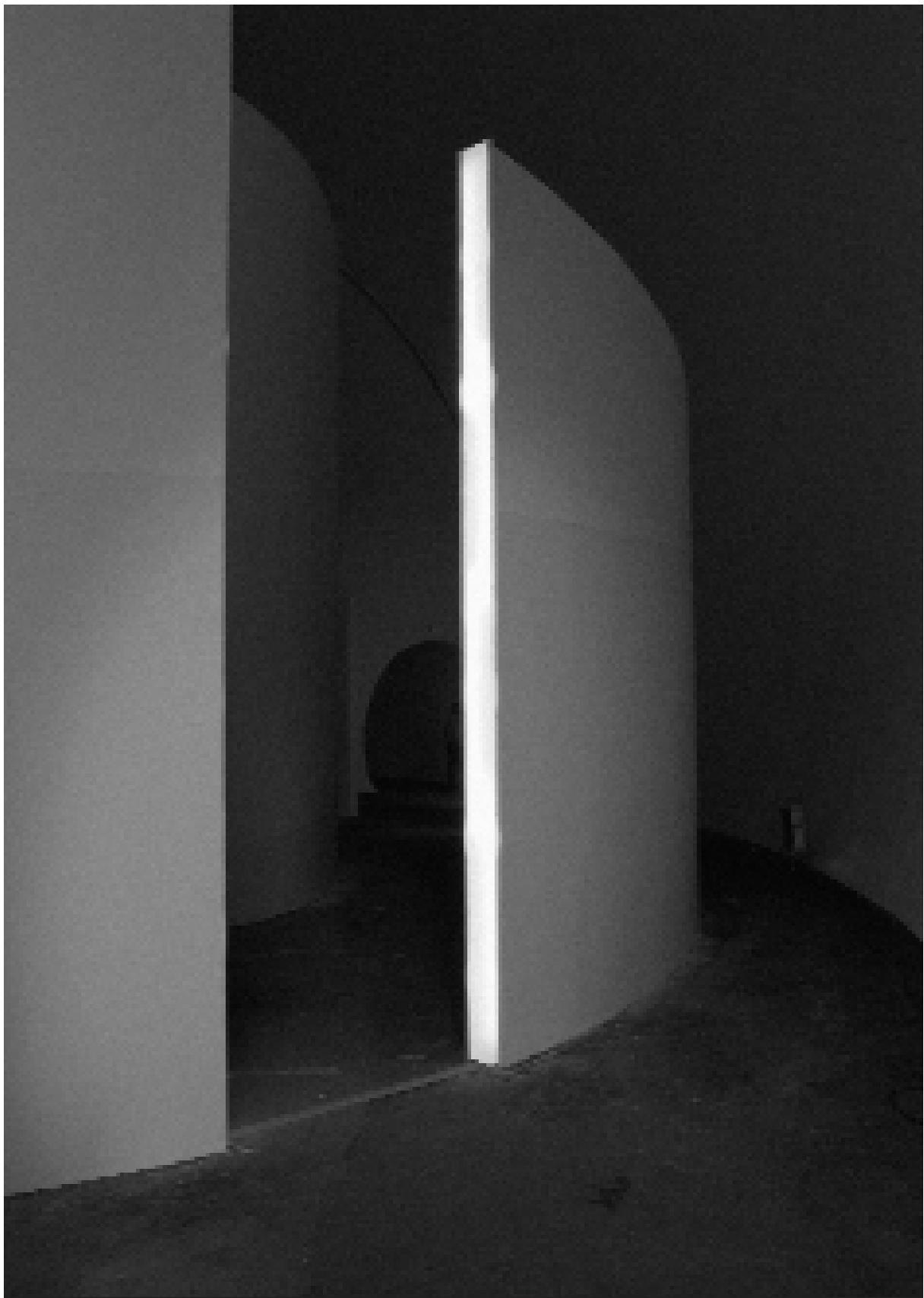
Galería Juana de Aizpuru, Madrid, 1999; Kunstmuseum Bonn, 1999; Kunst Stiftung Ludwig, Vienna, 2000; Korea Biennale, Metropolitan Art Museum, Pusan, 2000; Koldo Mitxelena, San Sebastián, 2001; Centro de Santa Mónica, Barcelona, 2001; Palacio Kiosko Alfonso, La Coruña, 2002.

Colección / Collection MUSAC

Leandro Erlich



GOODBYE HORSES, 2005  
National Museum of Art, Architecture and Design, Oslo.  
cortesía / courtesy Ana Laura Aláez



# Octavo cuadro. Entusiasmo frente a desencanto. No hay grandeza en la infelicidad.

¿Cómo ser responsables de nuestras acciones cuando éstas siempre se traman en los sueños de otros?

Después de haberle dicho todo lo que tenía que decirle y probablemente ese inevitable “algo más”, me quede ahí parado, como una estatua griega (castrada) y repentinamente me acordé de ti como la protagonista del poema:

“Tú y tu desnudo sueño. No lo sabes.  
Duermes. No. No lo sabes. Yo en desvelo.  
Y tú, inocente, duermes bajo el cielo.  
Tú por tu sueño, y por el mar las naves”.

Ana Laura Aláez: *Bambi es una fotografía de mi cuerpo como el de un animal durmiendo. Un animal vulnerable porque está descansando, está ausente, está soñando... un cuerpo alejado del entorno que lo rodea... presa perfecta de todas las fieras. Me gustaría saber expresar vulnerabilidad con rotundidad. Suena contradictorio, pero sé que es posible. Sé que las personas que me quieren lo hacen porque se reconocen en mi parte vulnerable. Si fuera capaz de transmitir eso en mi trabajo –con la dosis adecuada– sería genial.*

Voz en off: *Paralelamente al trabajo en sus instalaciones y muy ligados a ellas, la artista ha realizado un considerable número de vídeos* (*The Darlings*, 1998; *Dance and Disco Videos*, 2000; *Make-up Sequences*, Mercurio, *Floating* y *Washing*, 2001; *Superficiality* y *White Lines / Black Lines*, 2003; *Artificial Sky*, 2004). *Salvo en el caso de The Darlings –una especie de documental sobre el estado de autarquía y ensimismamiento que provoca el estar enamorado–, la mayoría de estos vídeos, aunque concebidos con cierta autonomía, son parte integral de sus instalaciones y espacios a*

*los que caracterizan sin llegar a determinarlos completamente. Muchos de ellos son primeros planos de cabezas, de la propia artista o de modelos, que se sitúan y a su vez sitúan a los espacios con lo que se articulan en un lugar ensñado y distante, casi abstracto, tan abstracto como la burbuja que suele envolver a las modelos en la pasarela. Podemos gozar de las sensaciones que nos provocan, pero obviamente se trata de unos espacios a los que no pertenecemos completamente. Sin embargo, partir del año 2005, su trabajo en vídeo ha ido progresivamente decantándose hacia territorios más terrenales; existe una creciente necesidad de introducir en sus obras, a través de estrategias diferentes, sus más íntimos sentimientos y preocupaciones, en definitiva, de matizar su imagen de mujer poderosa e inasequible y de mostrar una versión más humana y vulnerable. Ya en el vídeo Butterflies, aunque su puesta en escena es muy semejante a los vídeos utilizados en sus instalaciones, se había comenzado a evidenciar esta necesidad: una mujer en una actitud de despojamiento total realiza una declaración de entrega cantando sobre la voz del amado –el autor de la canción–. En sus últimos vídeos (K-Stains, 2005; Empty Spaces, 2007) utiliza una narrativa y puesta en escena más complejas para, a través de personajes muy alejados de su realidad cultural –una estudiante y un transexual coreanos o una chica árabe–, realizar un ejercicio renovado de auto-representación que indague en territorios más profundos de su ser.*

Para un artista es una dura tarea mantener permanentemente el tipo. La fatigosa obligación de “ser uno mismo” es la manera segura de acabar no siéndolo. No importa que tu trabajo haya consistido en multiplicar permanentemente tus representaciones, al final, por un imperativo cultural, te debes a una *dramatis personae* que es la que actúa con valor de cambio en el entramado social y cualquier variación en ese estatus no sale gratis. Ana Laura es un tipo de artista para la cual el arte es un ejercicio de supervivencia; es una herramienta para elevarse de la vulgaridad de la vida cotidiana, para no sucumbir a las tinieblas de la mediocridad, de la marginalidad o la locura. Por ello, su herramienta ha de estar siempre tensionada, no cabe el relajo. Sin embargo somos humanos, y es fácil ceder a las inercias que conlleva el personaje que desapercibidamente se va construyendo alrededor de nosotros desde el exterior. Cuando en determinado momento las circunstancias cambian y te ves en la necesidad de dar un giro en tu trayectoria, puede suceder que esa libertad que te atribuyes no sea tal, que en realidad tus márgenes de maniobra estén ya pautados. En el caso de Ana Laura, estas circunstancias llegaron a producirse cuando a su progresiva desafección de lo artístico se unieron factores familiares que redefinieron totalmente su lugar en el mundo. La nueva situación no era compatible con algunas exigencias desde el sector del arte, ancladas en una realidad anterior. Exigió un gran coraje por su parte la decisión de desvincularse de la que fue su galería durante casi 15 años y retirarse a repensar su situación a la luz de la nueva circunstancia.

Fue en el transcurso de esa reflexión cuando se produjo la necesidad de acercarse a las cosas, a su materialidad, cuando tuvo la intuición de que ahí había algo a lo

que aferrarse, algo que le pertenecía más allá de las caprichosas dinámicas del mundo del arte. El objeto, antes abandonado en aras de la creación de un espacio de intercambio social, es retomado precisamente como vehículo o mediador necesario del intercambio porque, como escribe G. Bersani, “relacionalidad es también una lucha contra la masa, un agarrarse a los objetos para hacerlos responder a la voluntad humana. Relacionalidad es el agonizante agarrar y levantar contra un espacio que no hace sino presionar hacia abajo”.

**RÓTULO: “Es sobre todo el terror a mostrar indecisión enfrente de caras que nos juzgan y la necesidad de reasegurarse, lo que le empuja a uno a la pretensión de saber lo que quiere. Si uno no sabe todavía lo que quiere, me di cuenta de que ¿por qué pretender que sí?”. P. Brook**

Ana Laura Aláez: *No es que tenga ahora una visión más pesimista del mundo (esa visión siempre la he tenido). Lo que si he perdido es esa “celebración” o “júbilo” y relax por sentirme aceptada en el mundo del arte. Me encuentro limpiando toda la suciedad acumulada, aún estoy desprendiéndome de cantidades brutales de pensamiento ruin y barriobajero.*

Voz en off: Los últimos trabajos de Ana Laura Aláez han tenido que ver con un ejercicio de despojamiento y de ascetismo vinculado al trabajo material directo con los objetos. Esta recuperación, si cabe intensificada, de sus orígenes como escultora, le ha permitido reafianzarse en un territorio que por momentos parecía perdido. A pesar de las disputas acerca de la relación de la escultura con otras disciplinas –por ejemplo, la mantenida entre Leonardo y Miguel Ángel–, en donde sistemáticamente la escultura ha sido considerada una disciplina cercana en exceso al trabajo físico y, por tanto, más escasa en despliegues intelectuales –o, quizás, precisamente por ello–, esta disciplina ha constituido una especie de refugio cuando lo importante era conectar con necesidades privadas que resultaban insatisfechas en otros medios. Para no poner un ejemplo obvio, como sería el caso de Louise Bourgeois, se podría citar el de Matisse, cuya pintura se lo debe todo a la escultura. Cuando, a finales del siglo XIX, Matisse intentaba abrirse un hueco como pintor en un contexto saturado de influencias, repentinamente volcó todo su interés en la escultura y, entre 1901 y 1907, realizó una serie de piezas que no sólo constituyen un hito en la escultura moderna, sino que suponen el laboratorio experimental que produjo “una obra de arquitectura general en donde se reem-

*plazaban los detalles explícitos por una síntesis vital y sugestiva”, definitiva para la definición de su pintura posterior. El propio Matisse manifestó que la escultura le interesa como “propósito de organización y para poner en orden mis sentimientos, dándome un sentido de posesión completa de mi mente y una suerte de jerarquía en mis sensaciones”.*

Ana Laura Aláez: *Este tiempo de trabajo físico y psíquico intenso me hace ver mi pasado con mucha ternura y echo de menos mi parte más naif, más instantánea... INOCENCIA. Creo que el artista tiene que expresar lo que le está ocurriendo, porque si tu vida cambia, el concepto que tienes del arte cambia también. Mi necesidad de volver hacia la escultura es porque me siento tan perdida que necesito la imposición de las cosas, de la masa, del volumen. El silencio de estar trabajando con una pieza es reconfortante.*

*La escultura es una disciplina rara. Ahora que el arte necesita de un folleto explicativo del “concepto”, yo necesito reafirmar “el arte por el arte”.*

**RÓTULO:** “El problema interior del artista es el de seguir en contacto consigo mismo. No debe censurar sus sentimientos, sobre todo aquéllos que son inesperados, desviados, sus deseos (legítimos o no), sus rabias, sus ascos, su locura, lo que más le molesta y que el censor que hay en él quiere rechazar. Hay que dejarlos llegar al nivel consciente; no apartarlos, hay que recogerlos. Lo que se trata de dulcificar, expulsar, de ahogar, de hacer callar, de borrar porque nos estorba, esto es lo que para el arte es lo más útil y lo máspreciado”. E. Kazan

Ana Laura Aláez: *Me tengo que obligar a no pensar en la “crisis del objeto”, en el público del mundo del arte, en utilizar el arte como si fuera una pistola, etc. Me siento muy aislada cuando estoy trabajando en la escultura, pero necesito esa reclusión; es una sensación positiva, forma parte de un proceso de pensamiento. Me da fuerza. La escultura mantiene un nivel del proceso en su resultado final y este punto es muy importante para mí en este momento.*

La escultura es proximidad, pero también lejanía; es física, ocupa una parcela concreta y medible, como un mueble, pero además incorpora una dimensión inefable que la coloca en un no-lugar. La escultura puede estar muy cerca y a la vez muy lejos, durando en la distancia que existe entre lo conocido y lo percibido. Esta propiedad la convierte en la disciplina aurática por excelencia, generadora de la “irrepetible lejanía” –en palabras de Bejamin–, la portavoz de una voluntad que niega y afirma rotundamente un estado de las cosas en el mundo. Las esculturas afirman este estado desde su calidad tangible, como seres en proximidad con otros seres, pero lo niegan desde su desconcertante trascendencia, forzándonos a entender que su reino no es del todo este mundo. Ni siquiera un escurre-botellas presentado como escultura pudo ante tal contumacia.

Casi todo el trabajo de Ana Laura, que nació con la escultura, ha consistido en un deambular por estos ámbitos: entre realidades y ficciones, el cuerpo y sus representaciones, los objetos y sus imágenes, siempre buscando un lugar seguro, un lugar de protección –para Oteiza la escultura siempre fue ese espacio de protección, una especie de curación existencial–. Ana Laura busca a través de un cierto tipo de esculturas –austeras y a la vez excesivas, sexuales pero célibes–, las que componen este *Pabellón de Escultura* expuesto ahora en el MUSAC, las claves para un mejor entendimiento de sí misma.

No es poca la tarea encomendada a unos objetos que hicieron exclamar a la joven poeta Delmira Agustín:

*“Víctimas del Futuro o del Misterio,  
en capullos terribles y magníficos  
esperan a la Vida o a la Muerte.  
Eros, ¿acaso no sentiste nunca  
piedad de las estatuas?”.*

-  
-  
-  
-  
-  
-  
-  
-

---

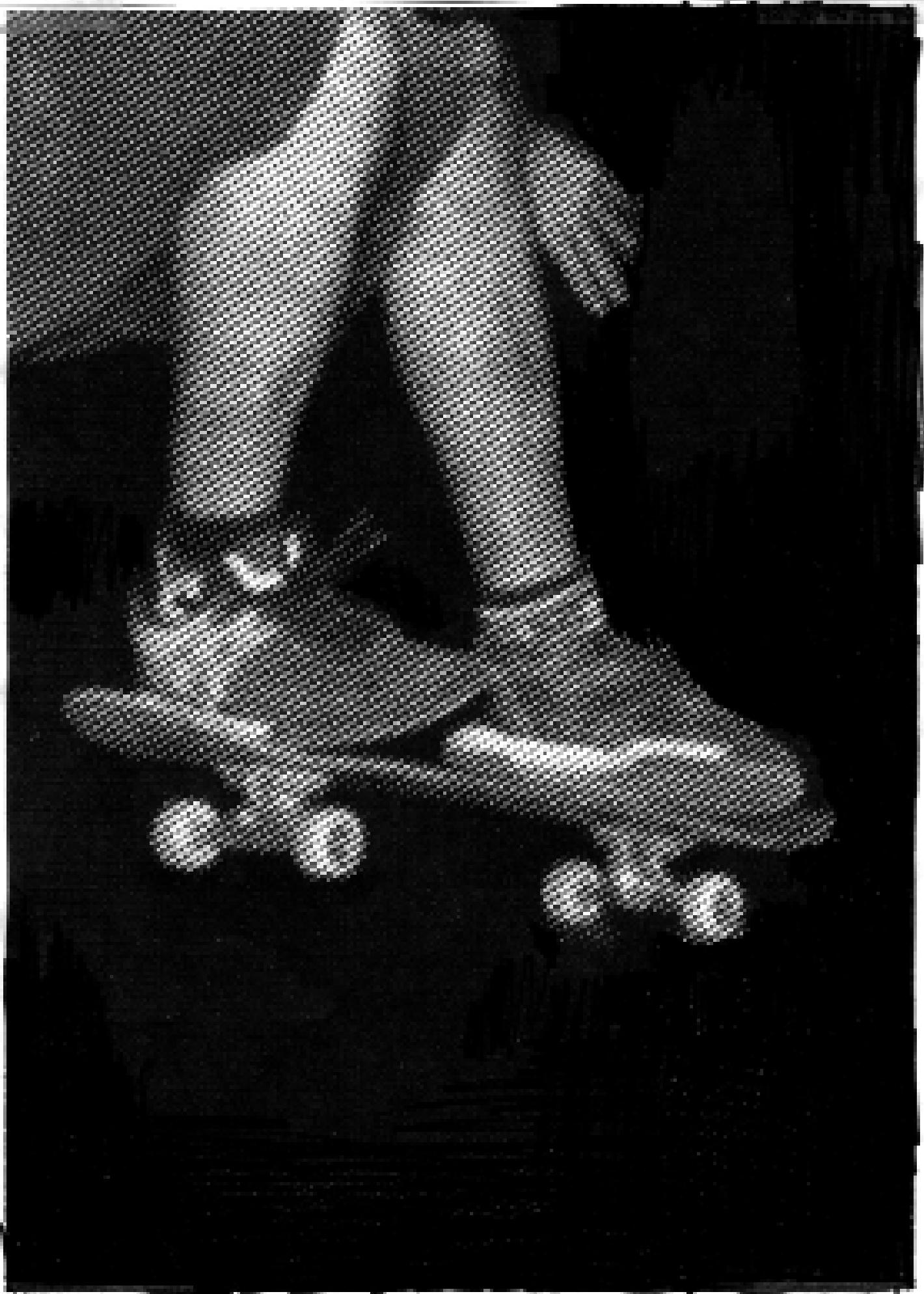


SUPERFICIALITY, 2003  
Colección / Collection MUSAC



EMPTY SPACES, 2007  
cortesía / courtesy Ana Laura Aláez





**A THING OR TWO  
IT WOULD BE  
NICE TO KNOW  
ABOUT HER.  
BY TXOMIN  
BADIOLA**

---

An artist should find it straightforward to write about another artist, particularly when, as in our case, we have shared intense and determining experiences in art and in life. And yet, this is not the case; it is tremendously hard to find the right point of view and the fitting perspective and distance. If we come up too close, we neglect the minimum requirements in terms of objectivity, for in close quarters our vision is warped, perhaps we receive an excess of sensory data, voices are too whispered and it is easy to fall into a lack of decorum. If, on the other hand, we draw back too far, to adopt a bird's-eye or even scientific view, the details blur and the ensuing impersonality might become contrived and pretentious.

But this is probably not our greatest obstacle. As artists, we communicate with each other. But how can we include others without resorting to a language that, in detriment of our own, may well end up being simply "the Other's language?" How can we bring new participants into a process without completely falsifying our experience?

**INTERTITLE: "Who am I, who are you, how do we know our identity is stable, that we won't flow like a stream of water into the river of otherness, as happens with light or wind?"**

**G. Steiner**

It may not be so much a question of choosing between different points of view, or finding that unlikely metalanguage that is able to satisfy us all; but rather to blatantly adopt as many perspectives and discourses as may be required. If, in addition to this, we bear in mind that the object of our analysis is not something passive, but rather somebody who is fully willing to interact, a voice asking to be heard, it should be listened to amongst the remaining voices. Overwhelmed by uncertainty and the weight of circumstances, but convinced that I will not be short of company in my quest, here begin my travels through eight frames with, from, towards, for and through Ana Laura Aláez, whose first station is an image:

# **Frame One. Art's first object is the artist herself.**

A man walks hand in hand with a girl in the countryside, stopping now and then at the path's edge to pick tea or other herbs. As they climb a hillside, the man—her father—describes his life as a shepherd when he was a boy. He tells her about how he would arrange stones in a row to shield himself from the cold, and other stories . . . His daughter listens closely while her little head reworks the stories as if they were true mythological deeds, and thus the crudest actions, the most cruelly mundane activities, are transformed into complex magical rituals.

**INTERTITLE: “Every day you have to abandon your past or accept it. If you cannot accept it, you become a sculptor.”**  
**L. Bourgeois**

Ana Laura Aláez: *Perhaps the only independent decision a child can make about her future is to be an artist. I don't mean deciding to be an artist as a profession, I mean to choose the creative realm . . . the intuition that you will not be a "woman" as your father would expect and force you to be. My environment wasn't exactly artistic or cultural . . . at least not in the traditional sense of the word. But precisely that anti-artistic, nearly barren, rather cruel context pointed me in the direction of art . . . towards the unknown, towards that which has no closed categories or definitions. From my family I think I inherited a sort of "silence," of "emptiness . . . of being." I think that has to do with art.*

(Voiceover): *Not being non-being. This double negative determines our existence. As humans we live within fictions, we live within language and we know that beyond it there is something real, but at the same time we sense that that something real is also superhuman or subhuman, in any case hard to inhabit. So we settle for an imaginary that allows us to live in society, thus granting consistency to something that we know deep down has none. Many people go through life with the peace of mind provided by that imaginary—the self and the network of representations established around it: gender, race, class, family, nation, etc—and only in some key moments do they perceive, as if in a flash, the presence of the void. For these people, to be is to play a part in these representations. There are other people who became familiar with the void from a very early age and therefore have no use for any of the current imaginaries. Their existence is shaped by the negation of these fictions that supposedly sustain what is human and therefore by the continuous creation and destruction of new ones. This is the territory of artists.*

**INTERTITLE: “We are, at key instants, strangers to ourselves, errant at the gates of our own psyche. We knock blindly at the doors of turbulence, of creativity, of inhibition within the *terra incognita* of our own selves. What is more unsettling: we can be, in ways almost unendurable to reason, strangers to those whom we would know best, by whom we would be best known and unmasked.” G. Steiner**

# Frame Two. Communication and Non-communication.

A university lecture hall. Students display their work before the professor to hear his comments. A girl pushes her way up to the front, capturing everyone's attention. Her attire is peculiar: long hair with bangs, black eyes and lips, a long dress, also black. She resolutely hands a wad of paper over to the professor, who asks: "What is this?". "It's my assignment," she replies. "And what is it about?" inquires the professor. She answers: "It's the story of my dreams."

Ana Laura Aláez: *I chose sculpture as my Major. I felt Ángel (Bados), Juan Luís (Moraza) and you were special. Ángel and you taught me Form in third year. I loved your theory lectures. Ángel in particular has always been very good at transmitting something that I find moving . . . he is a true art romantic . . . and a wonderful person. When I finished Fine Arts he was teaching a summer course at Arteleku. I wanted to move away from a personal relationship and assert myself as a sculptor. Well, in fact, I was seeking independence, on a financial level . . . and on an existential level. I also needed a studio as "room of my own." I had an "I'm no artist" complex. However, I never felt any disapproval in Ángel. He worked up my peculiarities. There was always a very intense dialogue between us. He made me see that issues such as insecurity, a lack of resources, the "no future" attitude . . . could be as valid a basis for creativity as the very best theories he was teaching.*

(Voiceover): *Ana Laura Aláez trained as an artist in the Basque Country during the 1980s. Up until the early years of that decade, the art scene—particularly in the field of sculpture—was dominated by two figures from the 1950s: Oteiza and Chillida. Both artists had achieved international acclaim and, while Oteiza has chosen to abandon sculpture in order to focus on writing and cultural agitation, Chillida pursued a suc-*

*cessful career up until his death in 2002. In either case, both were key references throughout the 1960s and 70s for generating a movement of cultural resistance against the Franco regime based on a certain idea of Basque identity. By the late 1970s, however, the movement had lost momentum, taken over by the political changes following Franco's death. At the same time, it was gradually taking on the outlines of the official style with the arrival of democracy, the Basque Country's Statute of Devolution and the successive Nationalist governments.*

*In this context, in the late 1970s the Bilbao College of Fine Arts witnessed the emergence of a new generation of artists—and later professors—who, grounded in the decade's metalinguistic and self-referential tradition, softened the postulates of the so-called Basque Art, whilst at the same time creating an opening for the reception of postmodernity.*

**INTERTITLE: “I am a nostalgic of the wonder I do not posses to be art of living, simply to be alive . . . My parents are Mr. Doubt and Mrs. Conscience, my wife is Mrs. Culture and my family is Humanity.” P.P. Pasolini**

(Voiceover): *Though the group's activity was crucial in terms of shedding a certain vernacular and Modern tradition, the truth is they were still closely connected to it. The previous generations bore the weight of Art, Culture, a responsibility towards the Country, the Modern Project, etc., and therefore the 1980s generation inherited certain limitations when it came to facing up to life's direct calls to action, something that the following generation, Ana Laura Aláez's, embraced immediately and without a second thought.*

Ana Laura Aláez: *At University, everyone appeared to have a perfectly clear idea of what was valid as art. I found that terrifying . . . well, I still do. Yes, I was under an “I’m no artist” complex. I’ve been fortunate to always bump into people who believed in me. They’ve made me feel I could express myself with a degree of proficiency. “Talent” is a strange word. Throughout history it has always been linked to being a good craftsman, right? Or being good at satisfying public tastes with regards to accepted beauty, to a pristine human essence. In my view, talent is being able to transmit something personal regardless of your situation within society and its demands. There are people who submit to such an extent to the standard idea of “talent,” or rather who seek it out so desperately, that they don’t allow the slightest sliver of themselves to shine through.*

*I think a healthy dose of attitude towards life beats any purported talent . . . if you are able to transcend that shapeless vitality. We all know that ends meet. As you know, I create by defect, not by excess. More than being talented, I felt I was good at seducing with limited resources. Perhaps that was my talent.*

(Voiceover): *The generation of artists training in Bilbao at the time, in the late 1980s, faced a challenging situation: on the one hand, the life-celebrating attitudes that, in response to the calling of the new post-modern approach, by means of music and image were defining a world that was worth being a part of; on the other hand, the bunch of artistic aliens in the school of Oteiza followers labelled the New Basque Sculptors (Ángel Bados, Txomin Badiola, Juan Luis Moraza, Mª Luisa Fernández, Pello Irazu), who, in the heyday of their artistic success and resonance, upheld, from a stance of non-communication with the immediate environment, the need for a structure on which to assemble this chaotic world. During the 1990s and with the establishment of the Arteleku art centre in San Sebastian, which supported workshops and seminars often conducted by these same sculptors, the tension between the two worlds—non-communication and dissolution with reality—relaxed, paving the way for the consolidation of a new generation of artists.*

Ana Laura Aláez: *Initially what drew me to Oteiza was his writing. Later, when you showed his pieces at the Fine Arts Museum in Bilbao, I was seduced by his work. I hadn’t understood it in his books. His Experimental Laboratory read like a punk manifesto. So much tenderness and rage all at once . . . There was a lot of himself in that . . . Capturing space in strokes, testing, working without pursuing the end product and using such daft and poor materials . . . I was trembling when I stepped out of the museum. I think that’s one of the most beautiful exhibitions I’ve ever seen.*

(Voiceover): *Art, taken as an intra-linguistic activity, removed from life, had renounced ritual and the communion of believers (which in the Basque Country up until then was linked to the notion of national identity); whilst popular culture, and in particular rock music and mainly punk, channelled the pain and rage into pure ritualized energy. In the 1980s the art situation in the Basque Country adhered to the fol-*

*lowing model: in a country disjointed by recession, with rampant unemployment and a considerable rise in exclusion, constantly struck by ETA terrorism and the GAL's dirty war tactics, art, in its eagerness to break free from the mystifications of the national model, had turned its back on immediate reality and remained stubbornly focused on itself. On the other hand, the music scene experienced an unexpected surge through what would come to be known as "Radical Basque Rock," providing a conduit for venting the frustration generated by a distressed social situation.*

Ana Laura Aláez: *I recall the urge to go out at night . . . I can still smell the felling of being unable to get things across, to do something "physical" at the time. However, I've always been very good at expressing myself through my attire. I was unable to make a good sculpture, but I was perfectly able to concoct an outfit out of my mother's bedclothes, or to manipulate garments from a street market. There was something diabolical about the nigh life . . . I became entirely diluted. It's very simple: you go out at night to fall in love . . . you do things in order to be loved. None of that worked. I felt I couldn't find a way to express myself . . . amongst other reasons because I wasn't grasping what I was living . . . it feel seem sufficiently relevant. Bilbao was too austere. My peak song during that period of change was Love Will Tear Us Apart by Joy Division, because it was in tune with my melancholy. After punk—I was very young—came the New Wave. Well, Bilbao got the dredges of all that. That's when I started to relax a little. I savored the melodic voices in the songs, the faces on the record sleeves: Gary Numan, Soft Cell, Orchestral Manoeuvres in the Dark, Visage . . . Everything was a metaphor for the search for love . . . a long time would go by before I knew anything about it.*

-

-

-

-

-

-

-

-

-

-

-

-

-

-

-

-

-

-

-

-

---

# Frame Three. One's own creative techniques.

Address: Greenpoint, in Brooklyn N.Y. Two people enter an industrial building. Inside, they find a space crammed with objects with no apparent owner, accumulated over years and years of sub-letting. An artist couple lives in the space. He resolutely shows his guests his most recent work. She lingers shyly in the background—one of the guests was her professor years ago and she's well past sitting exams. He insists in seeing some of her work. She finally gives in and pulls back a curtain to reveal some chains and . . . platform shoes.

*Ana Laura Aláez: I completed the course with Angel, and Txuspo (Poyo) kept encouraging me to go to New York. He had been living there for nearly a year. A friend "bought" a sculpture to save me the embarrassment of just giving me the money. The money was exactly the price of a plane fare. It was a fantastic experience. As soon as I set foot in NY I felt at home. My personal aesthetic developed with far more strength. If in Bilbao I had a rather punk-goth-new wave image, in NY I became a Lolita. Far more self-assured. More sexual. Less "fuck you." It might sound vulgar to say so, but in NY I felt more beautiful because over there "different" is beautiful. That silly detail was essential to me. NY has something that makes you feel that your weirdness is an asset and all the guilt you've been dragging around smells far too stuffy.*

*(Voiceover): In 1991 Ana Laura Aláez moved to New York, the first of a number of periods spent in the city during the decade. Up until then the type of sculpture she had made drew on certain formal elements of what was being done in the Basque Country: they were nearly always assembled pieces combining object-like elements with others displaying a strong structural character.*

*Object and structure had defined the guiding lines of much of modern sculpture.*

Both aspects are visible in Rodin, if we compare monolithic pieces such as his Monument to Balzac with his sculptures based on body fragments. The polarity defined by these extremes generated two trends in sculpture: one focused on reducing elements nearly down to a single sign, thus reinforcing the object's unitary nature—implying a will to move away from the art world and enter the real world. This is the line that goes from Brancusi to the readymade, the minimalist object or the pop object. On the other hand, we have the line that, starting from cubism, disassembles reality into elemental linguistic units devoid of denotative meaning and then goes on to define the rules of their syntax: the constructs of Picasso, Julio González, Neoplasticism, Constructivism, Oteiza, assemblage, etc. In the Basque case it is relevant to note that the generation immediately prior to Ana Laura Aláez, the New Basque Sculptors, had received, in the following anachronistic order, first the impact of Minimalism and Conceptual Art, and later Oteiza's neo-Constructivist sculpture. This lead to a kind of artwork that somehow aspired to posit itself as a unitary sign whilst at the same time not renouncing a degree of internal tension between its parts; works that intended to connect to the world both as objects—on the basis of a relationship of proximity and equivalence with other objects—and on a structural level—on the basis of their fragmentation, incompleteness and therefore openness to a connection with other structures that transcended the merely sculptural or artistic realm. Ana Laura's early works partook in these processes, though her use of materials and formats was entirely different. Thus, in contrast to a practically exclusive use of steel and mid-to-large formats, she made small-format sculptures using light materials such as plastics or fabrics, not necessarily connected to sculptural tradition. Her arrival in New York affected the artist profoundly, both in artistic and personal terms. The city bolstered her condition as an artist when she understood that an artistic disposition such as hers was not necessarily an exception, not just an unproductive extravagance, as it was in a barren context like Bilbao, but that she could actually become someone with an audience, someone who grows because she perceives a desire in others.

On resuming her work in NY, a lack of resources to acquire proper sculpture materials led her to the city's bazaars and thrift stores. One day she bought a number of skullcaps at a millinery shop, with the intention of approaching one of sculpture's classical problems: the head. Working on the caps, she began to give each its own character, adding all kinds of knick-knacks and accessories. The idea of the head or bust ended up reduced to a sort of scalp-wig-hat. When considering the best way of presenting them, she tested a number of alternatives before opting for suspending them from the ceiling at a height equivalent to her own, by way of an alter ego; a chance encounter with a pair of platform shoes under one of the caps wrapped up the figure. Thus was born *Mujeres sobre zapatos de plataforma*, the first work by Ana Laura Aláez as we know her and the basis for much of her later production.

The piece *Mujeres sobre zapatos de plataforma* has always mystified me. Somehow I feel that, despite the fact that since 1989 some of us had attempted to deconstruct

the so-called New Basque Sculpture, it was that work that gave it the coup de grace. Though that was never her intention, the fact is the piece uses one of the key motifs of sculpture after Oteiza: empty space as a presence on the same footing as matter. Through the spatial relationship between wigs and their shoes, Ana Laura recreates the absent presence of a woman's body. It's ironic that this procedure consisting in highlighting the sculptural space (so common in Basque sculpture) should serve a female presence (practically imperceptible in such a male world). With this naive sarcasm, Ana Laura revealed, at least to me having lived in New York for a few years, that it was not worth dwelling on meditated transitions between your past and your future and that one should react to circumstances as the moment, the place and people around you demanded.

(Voiceover): *Mujeres sobre zapatos de plataforma* was Ana Laura Aláez's ticket into the art world. Encouraged by an invitation to show at the Miró Foundation in Barcelona in 1992, she engaged in an intense bout of sculptural activity defined by a particular approach to themes and procedures traditionally related to the world of women.

Ana Laura Aláez: *All the everyday objects that cram our domestic sphere were a kind of prison to me, they were elements that restrained my imagination and lead me to be "a woman" in the most conventional and chauvinistic sense of the word. It was liberating to highlight these elements within a creative process. My first knitted sculpture (Mary Sex) was made by a lady who used to knit thick wool jumpers for me to go to school in when I was a child. I'm always very much aware of the fact that the "work" element, the physical effort, offers no assurance of achieving a good work of art. My knitwear costumes stake a claim in that sense.*

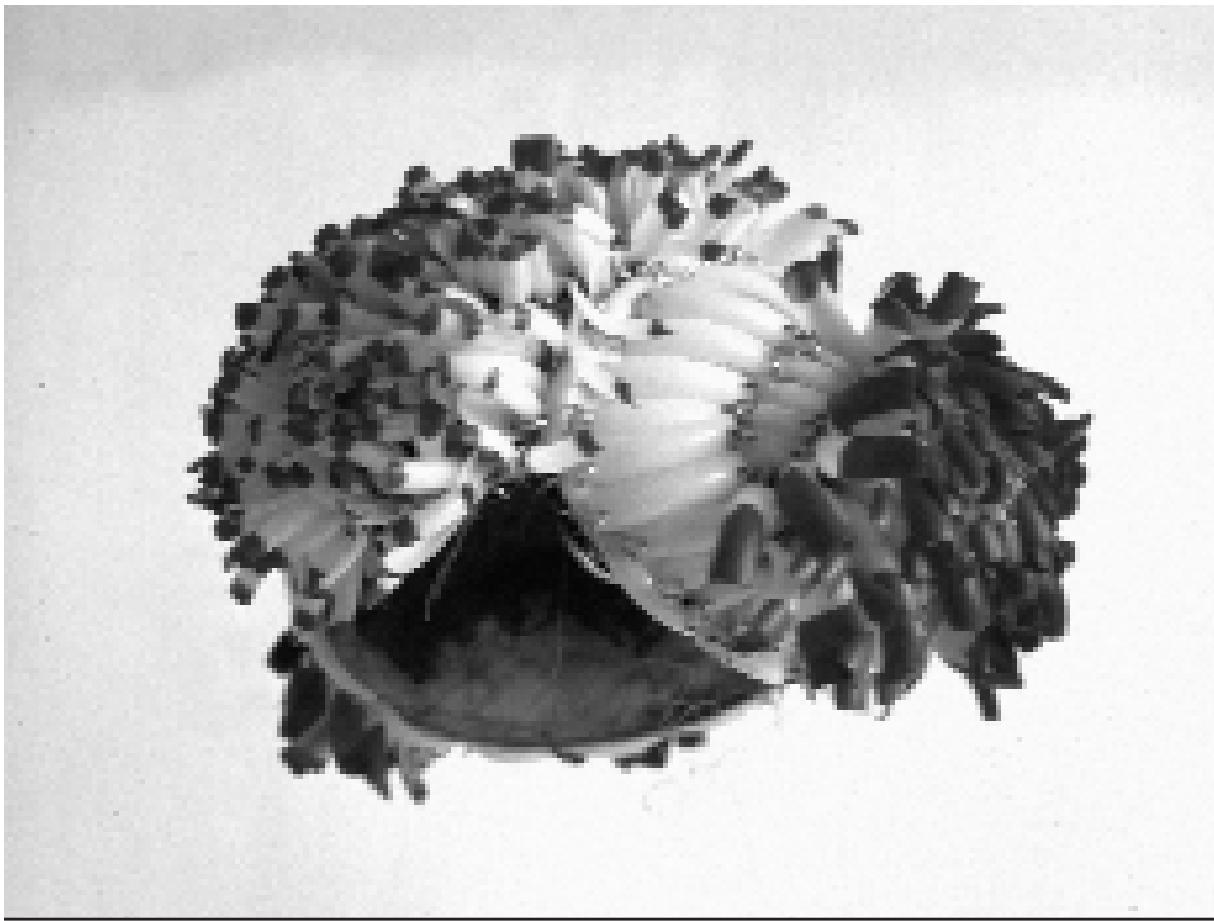
(Voiceover): *Trousers, handbags, curtains, costumes and items of clothing drawn from the world of superheroes took shape as sculptural objects via technical and conceptual processes that were varied, but all asserted a certain laboriousness linked to the domestic sphere. It was no coincidence that at the time Ana Laura settled in Bilbao, sharing a small apartment with fashion designer Carlos Díez Díez. Together, they generated a creative explosion that would be decisive to the development of both their careers. With Carlos Díez, the sculptor explored a technique for constructing objects that was not necessarily related to sculpture, but rather to tailoring soft materials, such as fabrics, plastics, etc., and techniques such as sewing, knitting, padding and embroidery served to shape objects that were ambiguous, yet endowed with a significant structural accent that emphasized the clarity of relationships between the parts and the whole.* (Cortina, 1994; Mariposas, 1994; Tigras y Felinas, 1995).

Ana Laura Aláez: *Carlos is more extreme than I am in his urgent need for the physical in order to communicate. He would buy tonnes of magazines because he needed the images to sur-*

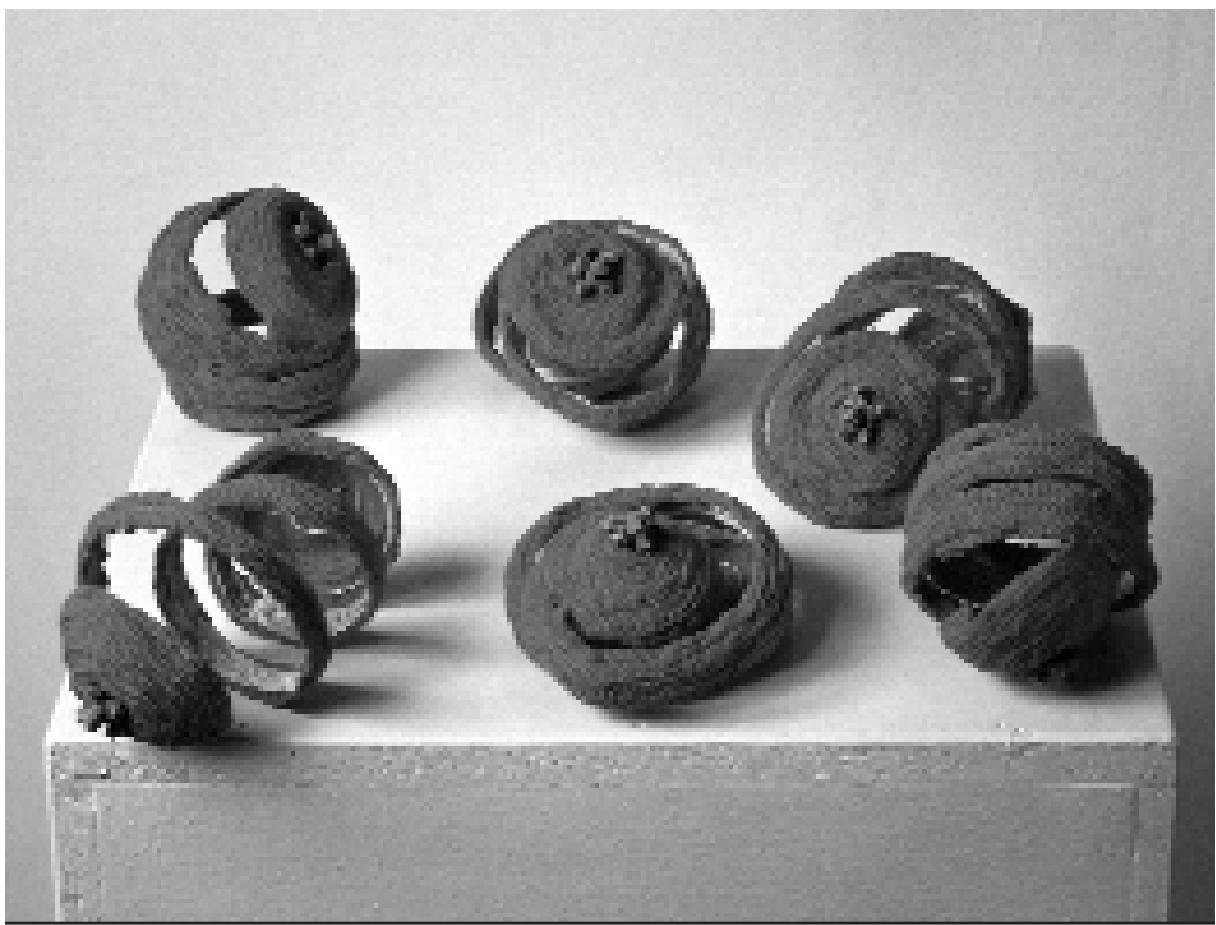
vive. I think that's why, in order to better communicate with him, at the time I came up with so many objects.

Literally, we would lean on each other. I worked with him in a mood of heightened hedonism, enjoying every second of it. Working with Carlos was better than going to a party. I left behind the burnt-out smell of welded iron and the metallic grind of the buzz saw. Our studio was on our beds. There was no reason to be shy: we were the motors behind the ideas and somehow we would come up with a way of materialising them.

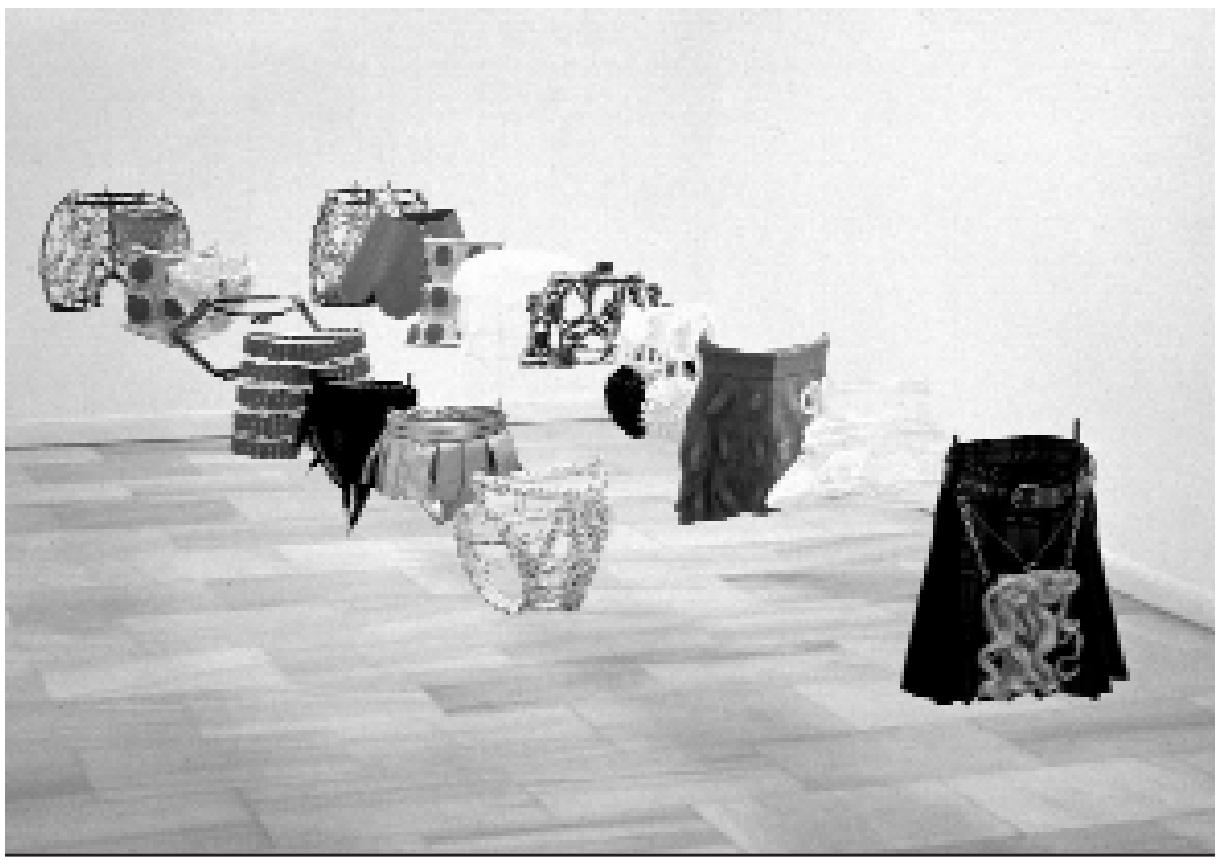
(Voiceover): Simultaneously, our sculptor combined these procedures with other that were more connected to the sculptural tradition, such as modelling and casting, but from an ironic approach to applied arts, costume jewellery, trinkets, etc. (Anillo, 1993; Pulseras, 1993; Corona, 1994). In all these works, Ana Laura Aláez expressed an interest both in the cleanliness of the pop object—manufactured, marketed, sublimated into pure image—and the surrealist object: dark and abject. In this sense, a work by the title of Bolso, 1993; set her paradigm. Executed through the appropriation of a plastic handbag handle and a pair of her father's underwear, the piece was clean yet dirty; loving yet loaded with resentment; expressing a burden and also a liberation. It posited a true “deconstruction of the father,” in equivalent terms to the operation carried out by Louise Bourgeois in the mid 1970s.



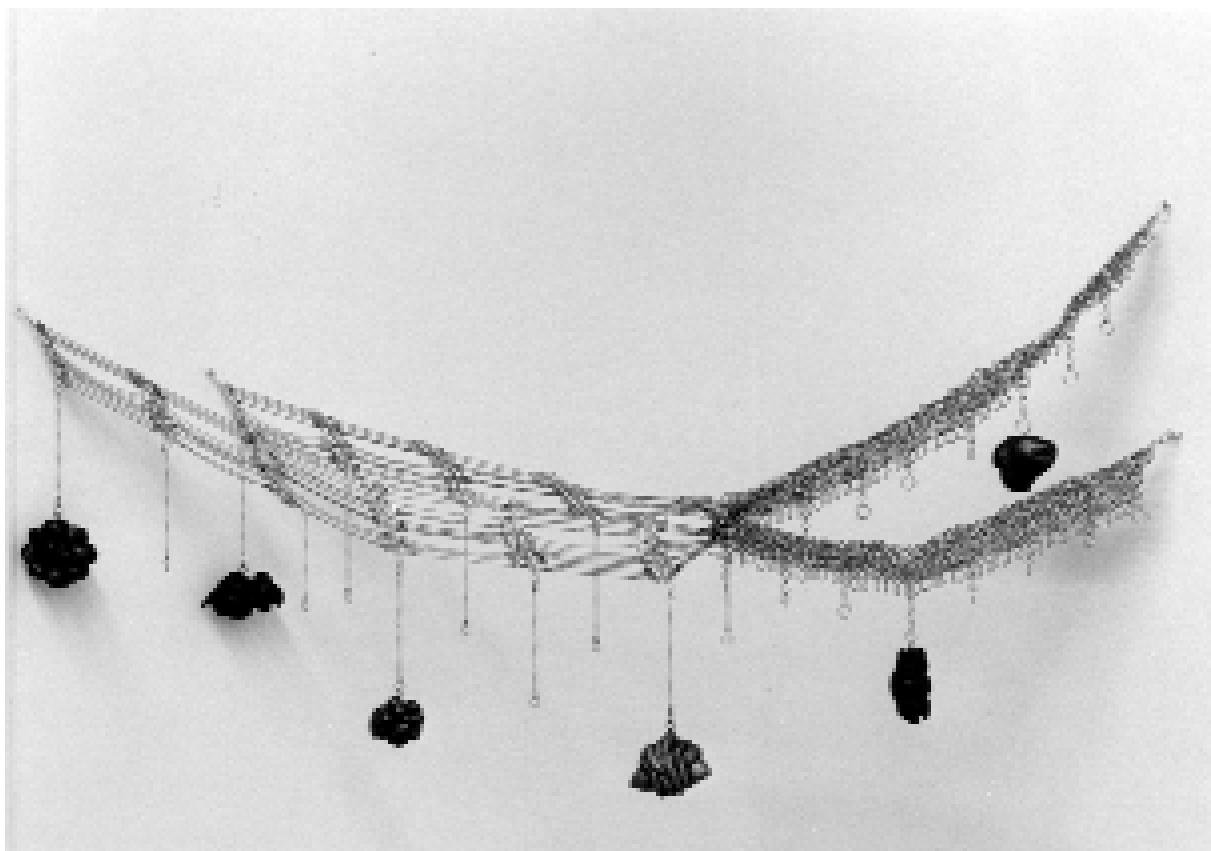
MUJERES SOBRE ZAPATOS DE PLATAFORMA (detalle / detail), 1993  
Colección de Arte Contemporáneo / Contemporary Art Collection Fundación "la Caixa"



PIEL DE NARANJA, 1995  
colección privada / *private collection*



TIGRAS Y FELINAS, 1995  
colección privada / *private collection*



CADENAS-CINTURAS #1, 1995  
colección privada / *private collection*

# Frame Four. Sculptures-Objects- Images. The forms of relationship.

The buzzer rings. *"Who is it? . . . yes, come on up."*

We'd had a Brazilian contortionist, Atyla the creature of the night, the Japanese bass player who was so stoned there was not much we could do with her except shoot her knocked up Rickenbacker, delicate Krystall, reckless David.

Today it's Tente. Tente works nights as a drag queen in a dive. For a few hours she is Pasionaria, the ultimate bitch; nothing like the adorable and kind-hearted person we see during the day.

*"Hi, I hope you're not shooting me naked. Not that I mind, but honestly there's not much to show."*

*"Don't worry, today you'll be wearing . . . a sculpture."*

Ana Laura Aláez: *I'm an "aesthete," or as Itziar (Bilbao) likes to say, a "body fascist." I suffer a visceral attraction to people when they are able to represent themselves. In order to interact or converse, I need the material, the "form." I think my "heroes" are people who have created their distinct "form." I could say that, in my early days, I wanted the hair and bulging crotches of the Sex Pistols, sing and do my make up like David Bowie (as Ziggy Stardust), write poetry like Rilke or be faux shy like Warhol, etc.*

(Voiceover): Foucillon said that life is form and form is the way in which life unfolds. Ana Laura Aláez the sculptor, but especially the person, has always expressed that vital need for form. As for Foucillon, to Aláez forms are not purely abstract beings, but rather "the mechanism for translating certain movements of the spirit." In the same way as living beings mutate and thus manage to adapt to their medium, interacting with it in increasingly efficient ways, to Aláez her formal inquiry implies an effort to

*adapt: from her own body image to the final arrangement of her objects, everything must be open to interaction. In the animal world, both lively plumage and camouflage derive from the same exercise in communication and survival.*

*Furthermore, in art, as G. Steiner stated, experimenting with form is an encounter of freedoms: as such, aspiring to form means negating that element of form which could be perceived as a limiting discourse or a coercion and therefore implies the perpetual subversion of form.*

**INTERTITLE: “The initial drama is that we are never accepted as such in the innocence of our arrival; we have to prove it endlessly.” J.J. Rousseau**

(Voiceover): *From a certain point on (1994), a part of Ana Laura Aláez’s sculptural work became more extreme. On the one hand, it lost physicality and autonomy, while on the other these aspects were highlighted. Cast-iron models of large fragments of body parts, half abject and half ironic, endowed with a massive physical presence (Lengua, 1995; Culito, 1996), coexisted with other works that only acquired their full reality when they merged symbiotically with a body. There had been a tendency from the outset to include the body, merely on the basis that, both technically and thematically, her objects found their references in the realm of garments or dress. However, up to now she had opted for a presentation that underlined a degree of independence. This somehow limited the type of materials and the physical nature of the objects in question. In 1994 Ana Laura decided to craft and object from perishable materials: a kind of wig-headpiece made from slices of ham. An object like that required a support-*

*ing structure and a reality beyond its perishable condition. The artist's own body provided the base, and photography the medium for fixing its reality.* Autorretrato en Rosa, 1994; initiated a line of work that, whilst arising from the material field of sculpture, only achieved its full reality in the domain of the photographic image. The photographs taken from that point on (Kiko, 1995; Cristina, 1996; Superhéroe romano, 1996; Jenny, 1996; Patinadora Galáctica, 1996) reveal a continuous flow of intensity between the object-sculpture, the sitter's powerful identity and the fiction-heightened by the pose, the attire, the makeup or the attitude—which the photograph itself endowed with consistency. They provided the scope for a play on submission between these elements that, whilst permanently unresolved, remained alive on the basis of a certain sex appeal reminiscent of fashion photography. Precisely the notion of sex appeal developed by artist Man Ray in his period as a photographer for Harper's Bazaar and Vogue. In his work, models were often dressed by Schiaparelli, who in turn worked with artists such as Dalí, Cocteau or Giacometti; or were shot alongside works by himself or other artists, with "arty" techniques that ultimately defined a whole idea of sexual attraction that has reached us intact through Warhol, Saint Laurent, Vivienne Westwood, Gaultier or Alexander McQueen and that Ana Laura Aláez's work often echoes.

Ana Laura Aláez: *Indeed, in my first photos—and to an extent in nearly all my photos—there's an excuse for sculpture . . . it's an alibi, yes, but in both directions. I often ask myself: I like this person for a shoot . . . but how shall I do it?*

*I need to include unique elements to justify that desire. There's a naive component, and at the same time it's as if I were saying: I have a sculpture, but how do I place it? The proportion varies when there's someone near, when the person is the dais.*



CRISTINA #1, 1996

colección privada / private collection

CRISTINA # 2, 1996

colección privada / private collection



---

SPIDERMAN, 1994  
colección privada / *private collection*

# Frame Five. The mirror stage.

Through the viewfinder, one of the eyes watches a woman with a golden chest floating on a formless background. Absent even from herself, she barely reflects anything beyond her abandonment while her blonde hair wavers in the breeze with just enough force to offset her inner peace. All is perfect and nothing can alter this state beyond life and time. The other eye remains shut.

When it finally opens, it perceives a fragile creature with half her body in makeup, sitting in an unsteady swivel chair perched on a stack of crates. A set of rickety industrial fans spews out air that is thick with dust.

All of a sudden something goes wrong, the chair loses balance and it all topples down like a house of cards. The woman whines with pain on the floor. The eyes, in turn, have become a full body, a pathetic body that also squirms, but under the torment of hysterical peals of laughter that render it entirely powerless to deal with the situation.

She has broken her wrist, but the shot isn't long enough. They have to take it from the top, despite her unbearable pain.

Through the viewfinder, the eye once again watches a woman with a golden chest. Again all is perfect and nothing can alter this state beyond life and time.

(Voiceover): *The permanent presence of the author's image, both in her photographs and in her videos, has given rise to endless commentary and provided one of the main leads into Ana Laura Aláez's work, as well as, from a certain point on, a major avenue for rejection. Since 1994 she has engaged in the exercise of self-portraiture (Bicéfalas, 1995; Negritas, 1997; NY Home Series, 1998), though possibly the term self-portrait is too restrictive for the kind of artistic approach that takes her own image as its object. Perhaps, more than self-portraits, Ana Laura has created fictions around the material*

*provided by her own body or features. The artist is fully aware of how challenging the reception of these images can be, as well as of the fact that this is a conceptual and expressive choice that has little or nothing to do with self-gratification and only tangentially with narcissism.*

**INTERTITLE: “The refusal to be enclosed in oneself, nakedness as an act of communication.” G. Bataille**

(Voiceover): *Traditionally, it is believed that the child finally asserts herself as a social being when she is able to speak, thus fulfilling a process of submission to the Law of the Father, to the Symbolic Order through linguistic competence. Intermediate stages, including the narcissistic phase, are thus considered mere steps towards the achievement of this final goal. There are however some thinkers, including Julia Kristeva, whose undertaking it has been to reclaim and highlight the performative importance of the “mirror stage,” the moment at which the child begins the process of separating from her mother by recognising her own body image in her reflection.*

*For Kristeva, the truly decisive moment is not the point of subjective completion, but rather the first attempts at subjectivation that take place in the narcissistic stage. In Kristeva’s view, the kind of material language that arises in that stage is what cannot be entirely grasped by conceptual thinking, and at the same time provided the basis for the entire avant-garde experience since the nineteenth century.*

**INTERTITLE: “The best way to hide is to bare all.”**

**S. Eisenstein**

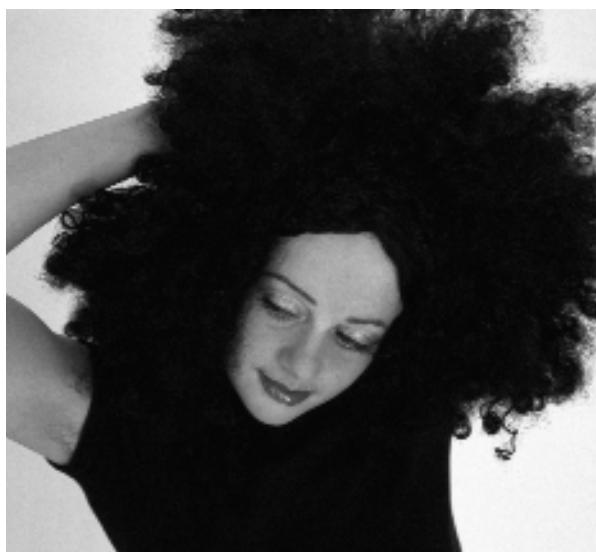
I think about Ana Laura, about her effort to communicate through art that begins with her own persona, and I recall that story about the legendary Oscar Wilde according to which, in the course of his travels in the American Wild West, he passionately preached his highly personal and elitist faith in art for art's sake, not only in the bourgeoisie's parlors and before the initiated, but also down in the mine and in saloons full of cowboys. A character like Wilde, with his larger-than-life gestures, velvet suits, long hair and irises or sunflowers in his buttonhole, would appear to be easy prey for such rugged characters' contempt. However, the story tells us how he went down a mine shaft and there, sharing his food and drink with the miners, told them about Bellini and Botticelli. Entirely fascinated, their only regret was that he had not brought them along. Hearing they were both dead, they started a shoot-out, crying out vengeance against their supposed murderers.

I am touched by the great Oscar, someone who achieved recognition as an artist way before producing the work to back the claim and who made it his priority to construct his artist-persona. Dilettantism aside, the idea that the artist must make a work of art out of his or her own life responds to one of the initiatory callings of modernity. To Baudelaire, the modern man was precisely he who could invent himself, both on the physical and the moral plane and, in this sense, paved the way for a new kind of relationship between man and the world.

(Voiceover): *Art would therefore have less to do with the objects and more with a process whereby, through a play on signs, the subject is recreated by means of a permanent drive to take subjectivity to crisis point. Ana Laura Aláez's obstinate insistence in the re-characterisation of her own image, in the recreation of her mask, arises from a need to survive in the social sphere through not accepting a fixed and stable identity. The narcissistic phase empowers the child's ego, her identity, since the image she sees reflected in the mirror is endowed with a set of features that make it appear more complete, more perfect than what she is able to experience in her own body. The artist takes part in this very act of empowerment. Each self-portrait is a manifesto targeted at the core of the viewer's presumptions regarding what an artist is, who an artist is, what an artist is like, etc., and in a sense implies a somewhat antisocial position that is not without consequences.*

**INTERTITLE: “Whatever is profound loves masks—wrote Nietzsche. But it is not that which is profound. For everything profound is in itself a mask.” J. Oteiza**

Ana Laura Aláez: *I am more at home with a “search for identities” in plural. I look at my photos and I see myself, it’s me and therefore I’m authentic, I’m real. The thing is, for everyone else it’s artifice, it’s a disguise. I presume what happens is I put up a barrier, a kind of barricade around me, something that blocks people’s access to me, and that is offensive. I don’t know, Robert Mapplethorpe comes to mind. There’s a huge barrier. Even if you literally strip naked, there’s a huge concrete wall around you.*



NEGRITAS, 1996  
colección privada / *private collection*

# Frame Six. Issues of gender and representation.

Cooper Union Auditorium, New York. A considerable number of people cram the space, in their majority women. Many of them flaunt a highly ideological style based on an absence of makeup and casual and asexualized attire. The public gets fidgety after a long wait for the acclaimed French feminist theorist who is to address them today. Finally, a splendid woman with a wild mane of hair and exotic features comes on stage: it's Hélène Cixous, who is met with a warm welcome.

After her talk, she takes questions from the floor. Cixous is asked about her perception of her feminist colleagues in America. Without hesitation, she candidly voices her surprise at Americans' generally atrocious taste in shoes. The public is shocked.

Leaving the hall, an artist casually remarks to her friend: "*There is clearly a line that divides one kind of feminist from another: it's eyeliner.*"

**INTERTITLE: "A woman has no place as an artist until she has proven time and again that she will not be eliminated."**  
**L. Bourgeois.**

(Voiceover): A study carried by Juan Luis Moraza in 2007 for the exhibition *Incógnitas. Cartografías del arte contemporáneo en Euskadi*, on the basis of a questionnaire circulated to artists and cultural operators in the Basque Country, revealed Ana Laura Aláez to be one of its most influential figures, an influence that is particularly strong amongst women. Not only had she introduced materials and themes years before that opened up new fields of expression; she had also prompted a new way of being a woman artist. Previously, throughout the 1980s in Spain, women's contribution to the art scene was essentially all about emulating a kind of activity based on the power and forces traditionally associated with the masculine. Sculptors like Susana Solano, Cristina Iglesias, Ángeles Marco or painters like Menchu Lamas developed a powerful corpus of work supported by a mastery of hard and heavy materials like steel or cement, or in the case of painting, large formats with rotund uses of materials and icons. The scene began to shift in the early 1990s. Victoria Civera, who had been painting in the terms mentioned above throughout the 1980s, opted for far smaller formats and adopted a more intimate and technically simpler approach, both in her paintings and objects. The period also witnessed the emergence of artists like Susi Gómez, Itziar Okariz, Eulalia Valdosera or Azucena Vieites who, with youthful vigor, dismantled a large part of what had been art by women in the 1980s.

Ana Laura Aláez stands out as a unique case, since her strategy underscores an acceptance of femininity as a masquerade that effectively implies a questioning of one's own definition of identity. To Ana Laura Aláez, femininity is not the inescapable effect of her biological inheritance, but neither is it something one can easily shed through a mere act of volition; it is more a malleable material that admits intervention not so much from the side of discourse, but rather from the performative, playing on the modulation of representations. Indeed, women have traditionally been linked to the notions of artifice and simulation, while for men what prevailed was a desire for total self-representation. This aspiration to sincerity on the part of men, as feminist Avital Ronell pointed out, always acts in favor of servility and docility before the Law, while the character of seductress and simulator culturally written in for women has made her more prone to handling representations and therefore transgressing the order that supports them.

**INTERTITLE: “Only when lying and deception would be promoted as a sign of the flourishing of art and intersubjectivity, would there be a possibility for peace.” W. Benjamin**

Ana Laura Aláez: *Ambiguity is in my nature. From the outset I entirely rejected the examples of man/woman I was offered. Already in my teens I had to fight the gender battle with my own father. But I think that battle went beyond the biological aspect of having female organs. I think his perspective on the world was very limited: I wanted to believe there was a great deal of diversity, that one's feelings and one's own persona are unfathomable . . . this gave me a great degree of freedom. I'm not interested in sexual categories: "homosexuality," "bisexuality," "heterosexuality," the conflict lies elsewhere. A person as an entity in a permanent state of flux: that's my idea of "queer." In my view, "queer" is a natural tendency. I don't see it as something weird. I find "natural" to be weird.*

(Voiceover): *Her attitude, however, is not generally appreciated in militant feminist circles. The permanent presence of an often naked body in her work, in addition to references to the world of cosmetics and fashion, or her poses, have inspired an approach to her art that sees it as banal and to a certain extent submissive and contributing to phallocentrism. As Laura Mulvey explained: "the paradox of phallocentrism in all its manifestations is that it depends on the image of the castrated woman to give order and meaning to its world. [ . . . ] It is her lack that produces the phallus as a symbolic presence." However, the approach that can be inferred from images such as Pleasure Designer or Creative Powders 2001 is that of a woman in full control of her body and her desire, surrounded by elements serving her pleasure that somehow exclude or ignore the male gaze. This woman lacks nothing and, in some cases, such as Sade, 1999; or Glossy City, 1999; she even lays out a physical array of her accessories—lipstick as dildos—in different shapes and lengths, that would easily fulfil any purported shortcoming.*

Ana Laura Aláez: *I think the women who enjoy the greatest acceptance in the art world—I'm referring to those women who use their own body as an instrument for expression—are women with a tragic existence or who have enacted their female condition through pain. Magnificent women like Ana Mendieta, Hanna Wilke, Francesca Woodman, etc., whose work was based on self-portraiture focused on suffering, disfiguration and death. The rest are sluts and stuck-up airheads . . . That's the range I'm in.*

*Previously I hadn't taken an interest in expressing my vulnerability because I didn't have the necessary tools . . . and certainly because I had no interest in transmitting that side of me. Now I have tonnes of vulnerability on my shoulders, and I'll have to do something with it, treat it as a material.*

*My female models usually have an element of sexiness. For example, PJ Harvey or Kim Gordon (Sonic Youth vocalist), . . . women who have created themselves, with a non-standard beauty. What policy structured around gender are they expressing?*

-  
-  
-  
-

**INTERTITLE: “There is no longer a natural basis (‘woman,’ ‘gay,’ etc.) that can legitimize political action. The emphasis is no longer on ‘sexual difference’ or ‘the difference of homosexuals,’ but on queer multitudes. A multitude of bodies, transgendered bodies, men without penises, ware-dykes, cyborgs, butch femmes, lesbian queens . . . The ‘sexual multitude’ appears henceforth as the possible subject of queer politics.” B. Preciado**

(Voiceover): *One of the dramas of subjectivity and the definition of identity is that, while we only look from a single point of view, we are seen from every other point of view. On the other hand, to see ourselves, we require a specular device, and therefore our first representation is clearly ideal; there is no possible deceit, it's simply an image and as such prone to transformation. This leads on to considering identities beyond the orders of a society that considers sexual traits as the ultimate basis for dividing people, a difference that furthermore lays the foundations of society itself.*

Ana Laura Aláez: *Standing in front of a lens is a source of huge pleasure because I'm looking for one of the many images that match me. It's practically a dominatrix's exercise: I set forth a role and I enact it. But that role belongs to me. There's no theatre involved. In normal life I feel diluted or dismembered. I need to reassert myself, to have a photo album with acts chosen by me. It's like an artificial skin made from the recollection of all those images. I undertake and direct an operation in representation. It's my own happening. Photography has a dimension of “access to control.” I've captured an image; I can no longer let myself down. There's also a sexual affirmation. Social morals can't stand it when one looks at oneself: it's society who must watch over you. I've generally had little use for other people's opinions.*



VOID #2, 2002  
cortesía / courtesy Ana Laura Aláez



VOID #1, 2002  
colección privada / *private collection*

# Frame Seven. Spaces, images, new forms of exchange.

It's 10 am. A long queue of young people, possibly teenagers, winds down the front of a museum. A woman who looks like she rules the world strides up, along the queue. She seems amused by the youngsters' conversations: "*It's all about a syringe that lodges a microchip inside you . . . a set of detectors in the club give you access to the VIP areas through doors that open automatically . . . you can order what you want without using money 'cause it all goes on your card automatically . . . it's as if a massive HAL brain recognized you and welcomed you in.*" The woman smiles with a touch of condescension. She's a freelance writer for a leading international art magazine and she's obviously in a hurry. She has to write a piece about an artist's installation in the museum but she hasn't got much time. It's tricky squeezing in so many appointments in time for the last flight home. She finally reaches the place where the work is presumed to be on show. When she tries to step inside she is met with a roar of outrage from the young people queuing to get in to the after club: "*Hey you, get in line!*"

Half surprised, half embarrassed, the art critic walks away from the museum. Later she writes:

*"The installation lacks clarity . . . "*

Clearly there were people there who had a far clearer perception than she did.

(Voiceover): In 1997 Ana Laura Aláez was invited to produce a piece for the Montcada gallery in Barcelona. Up until then, her work in sculpture had inquired into the new forms of interrelation implicit in her thematic and technical references. Hence her need to approach the body as the place where these sculptures achieved their full significance and photography as the place where the relationship between bodies and objects gelled and expanded. At a certain point, this sphere became too restrictive and she was forced to explore a new context. This new framework implied taking respon-

sibility for creating a space for social interaction where viewers were not constrained by the objects' characteristics into a pre-established relationship, but rather enticed into broader and more complex exchange systems.

*She Astronauts*, the resulting installation, was a large box inserted in the exhibition hall, containing a clothes shop. Seen from the inside, nothing would lead us to doubt we were in a real shop: it included all the furniture and fittings, items on sale and graphic elements one would expect to find in a retail outlet of its kind. The objects and images were indeed commissioned from artist friends (Carlos Díez, Cesar Rey, Manuel Saiz, Txomin Badiola, Bene Bergado, Alberto Peral, etc.) who contributed their personal aesthetic approach to the project's requirements. However, both visually from the shop window and physically through an inside door, the user had access to an exhibition space—a white cube—that underlined the fact that this was a large object in a gallery, thus fictionalising the shop's otherwise undeniable reality. Both art and fashion consumers, with their programmed responses, were subtly deviated towards realities other than their own. There was nothing stopping them from stepping into the shop and buying something, just as there were no obstacles between the aesthetic experience and the object on display. However, at the same time nothing was closed and everything was prone to becoming something else; the meaning was evasive and the complexity derived as much from the social dynamics as from those generated by the objects.

Ana Laura Aláez: *In the photograph Firma de autor, there was already a budding inquiry against the “purity” of the artist’s own world and in favor of contamination with the worlds of others. She Astronauts is an open door, I felt enabled to think about space in terms that were more complex than just a consideration of a given volume on a human scale.*

(Voiceover): In approaching these issues, Ana Laura Aláez was intuitively echoing a whole line of thinking that was latent in the realm of contextual art at the time and was embodied years later, in 2000, in Nicolas Bourriaud's Relational Aesthetics. In his text, Bourriaud gathered the previously scattered works of artists such as Andrea Zittel, Rirkrit Tiravanija, Felix Gonzalez-Torres, Philippe Parreno, Mathieu Laurette and others, under the notion of relationships and exchange. In contrast to artistic practices developed in a private and specialized sphere, Bourriaud connected those that focused their activity on human relationships and their social contexts. The idea of artistic discipline was once again challenged: painting, sculpture, photography, etc. gave way to a multiplicity of signs in a permanent state of connection/disconnection. Likewise, the idea of the author dissolved; as when drafting a text, artist were called upon to structure reality through assembling, linking up, editing many other sources, and the works' public display shed the classical notion of the exhibition in favor of a device that promoted a social generation of meaning.

The *She Astronauts* project and the subsequent Mobile studio prototype for an artist of the new millennium, 1998; Brothel, 1999; Selector de frecuencias, 1999; are

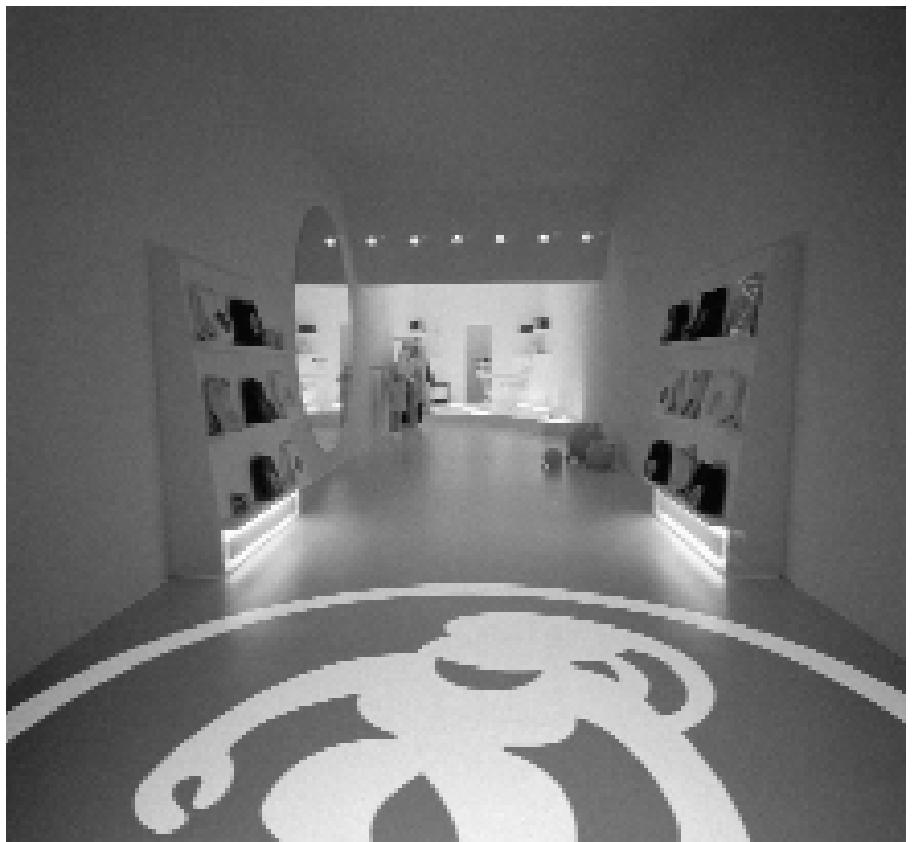
*fully coherent with this approach. They all rely on an implicit environment or architectural programme that defines an ambiguous yet clearly usable space. The space contains objects, graphic images, constructs, photographs and music that, whilst suggesting clues as to the space's possible nature, prompt events and encounters that the users are left to explore. These works reached their climax with her two most important works: Dance & Disco produced in 2000 for the Reina Sofía Museum in Madrid—which for a time transformed the museum's Espacio Uno into a dance club, exploited as such to the point of sparking conflicts between art lovers and clubbers—and her deployment of three installations (Pink Room, Rain Space and Liquid Sky) for the Spanish Pavilion at the 2001 Venice Biennale.*

**INTERTITLE: “Snatching defeat from the jaws of success.”  
Applied to Johnny Thunders by his friends.**

(Voiceover): *The increasingly usable nature of subsequent projects, such as Absolut lights, 2001; or Beauty Cabinet Prototype, 2003; created an opening for sponsors, such as Absolut or Shiseido, respectively. The latter project was indeed a commission from the Palais de Tokyo in Paris, the temple of relational art. These projects were followed by others such as Helldisco, Helsinki-Mexico 2004; Goodbye Horses, Oslo 2005; Arquitectura de sonido - Architecture of Sound, Bogotá, 2006; Bridge of Light, Japan, 2008; where Ana Laura Aláez gradually gave way to her capacity as a designer of voluptuous spaces, revealing the contradiction inherent to creating such spaces for the spectacle of art or for their real use in everyday life. At a give point, she experience a certain detachment for the art world that prompted her towards the spheres both of interior design (Chus Burés boutique in Madrid), and graphic design and images (cover for El País Semanal, album art and promotion for Ascii.Disko, work for Carlos Díez) or fashion photography (ADÑ 2006).*

Ana Laura Aláez: *Art, to the viewer, has become a spectacle (I think I've contributed my fair share to all that shit). I think that way of asserting the figure of the artist, of the artist as a work of art, has derived in everyone wanting to be an artist, or at least in people wanting to see their creative processes up close. Which is just not possible because what you're using is a false representation of creative processes. It's hard enough for us to talk about them ourselves . . . Well, artists were always the court jesters. We also appropriate. In fact, it's pretty tough and quite silly to “compete” against the resources available to film, architecture, music, advertising, etc. It's tricky to find a spot, an area that belongs to us alone.*

*I think it's interesting to retain a healthy dose of the creative process in the work's final product . . . it has to do with that untouchable region that is nearly impossible to contaminate.*



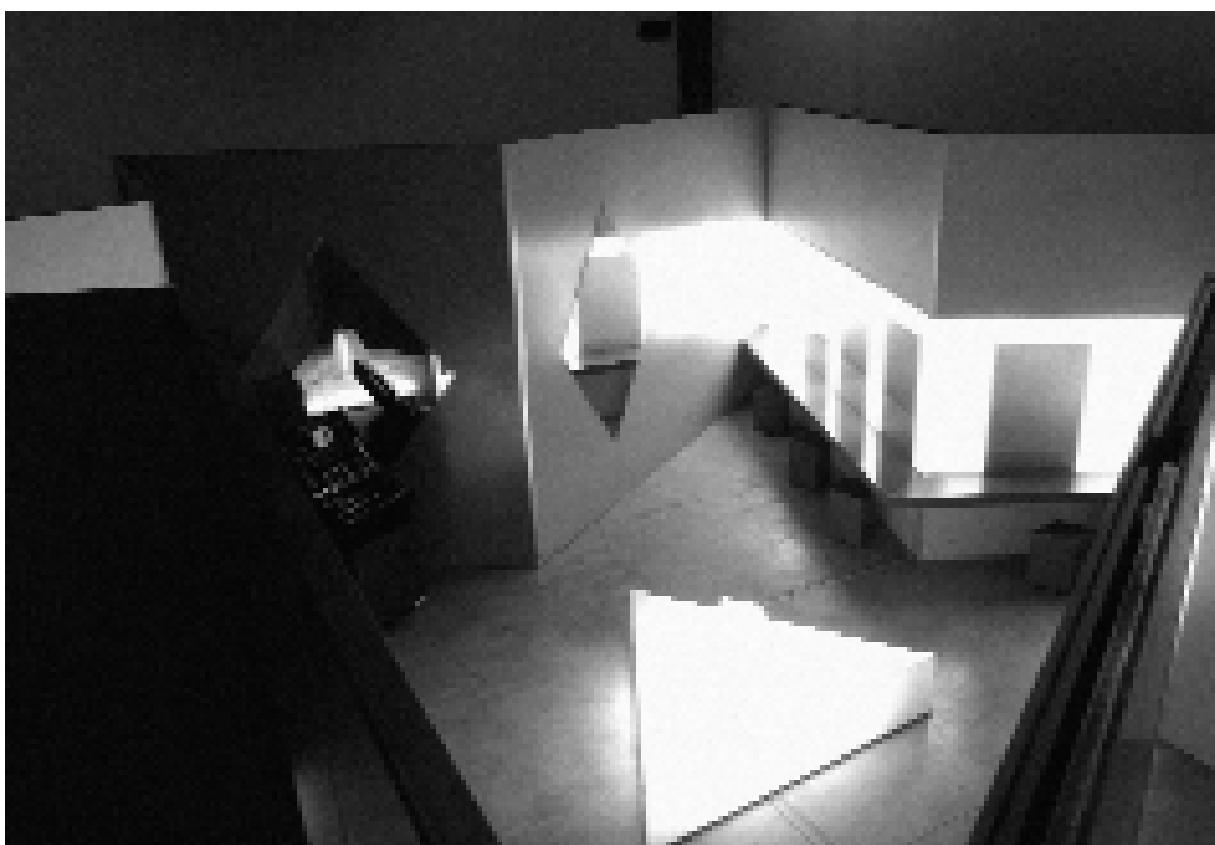
Jordi Neva

SHE ASTRONAUTS, 1997  
Sala Montcada, Barcelona.  
cortesía / courtesy Ana Laura Aláez



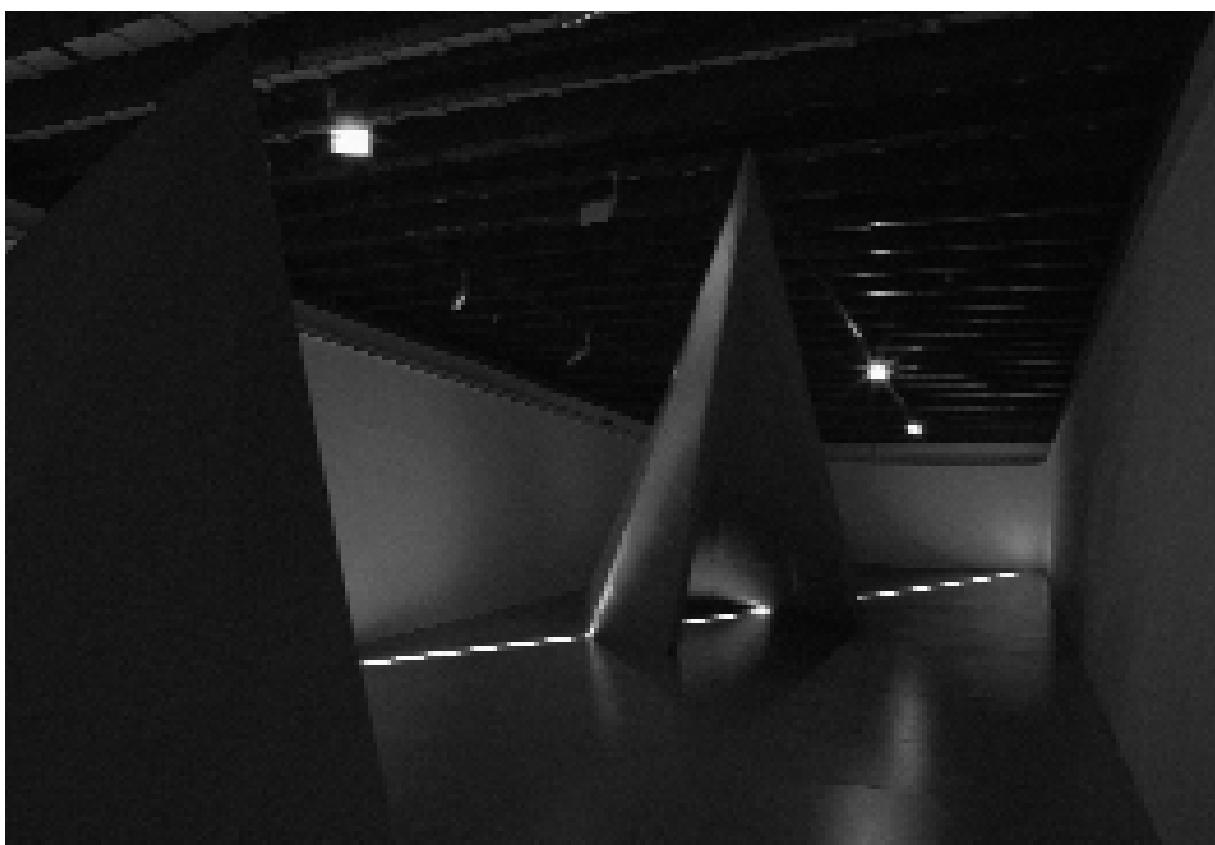
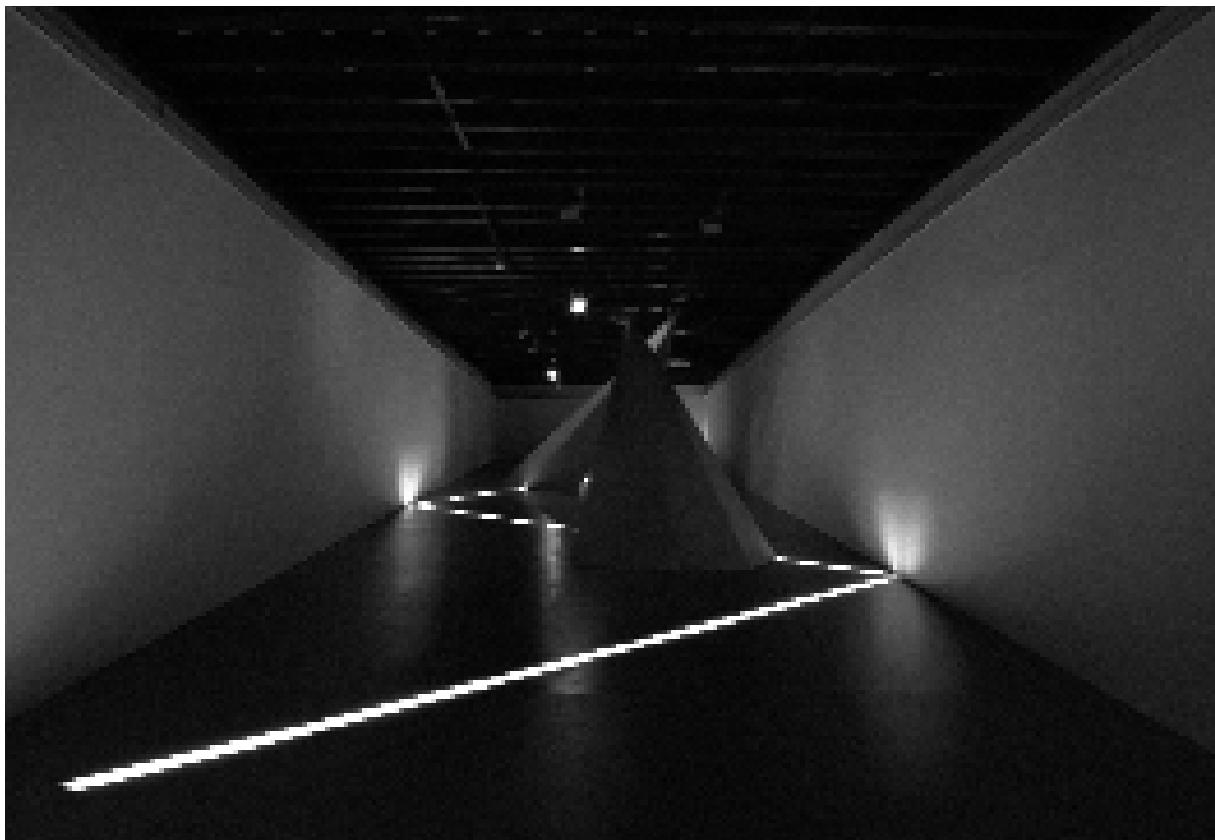
DANCE & DISCO, 2001  
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.  
cortesía / courtesy Ana Laura Aláez





Marc Domage

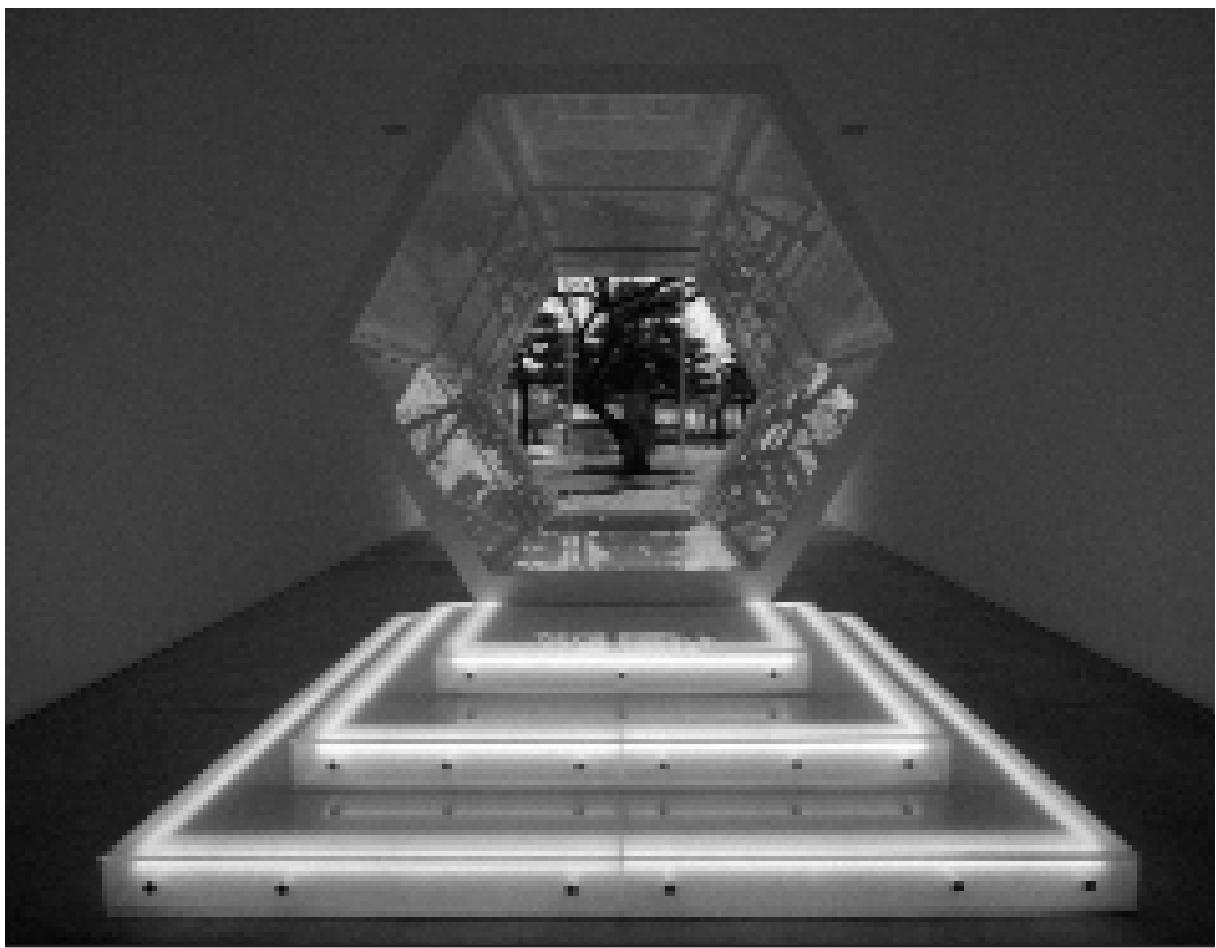
BEAUTY CABINET PROTOTYPE, 2003  
Palais de Tokyo, Paris.  
cortesía / courtesy Ana Laura Aláez



ARQUITECTURA DE SONIDO, 2006

Museo de la República, Bogotá.

cortesía / courtesy Ana Laura Aláez



BRIDGE OF LIGHT, 2008  
Towada Art Center, Towada.  
Colección / Collection Towada Art Center

Mami Watanabe



# Frame Eight. Enthusiasm versus disenchantment. There can be no grandeur in sadness.

How can we be responsible for our actions when they are always plotted in the dreams of others?

Having said all I had to say and possibly that inevitable “little bit more,” I stood there, like a Greek statue (castrated), and all of a sudden I remembered you as the character in the poem:

*You and your naked sleep. You don't know  
You sleep. No. You don't know. I lie awake.  
And you, innocent, sleep under the sky.  
You on your dream, and the ships on the sea.*

Ana Laura Aláez: *Bambi* is a photograph of my body as a sleeping animal. An animal that's vulnerable because it's resting, it's absent, it's dreaming . . . a body far removed from the surrounding space . . . perfect pray to the beasts. I would love to know how to express that vulnerability in its full force. It sounds contradictory, but I know it's possible. I know that the people who love me do so because they recognize themselves in my vulnerable part. If I were able to transmit that in my work—in the right measure—it would be fabulous.

(Voiceover): In parallel to her work with installations and closely connected to it, the artist produced a considerable number of videos (*The Darlings*, 1998; *Dance and Disco Videos*, 2000; *Make-up Sequences*, *Mercurio*, *Floating and Washing*, 2001; *Superficiality*, *White Lines / Black Lines*, 2003; *Artificial Sky*, 2004). Save for *The Darlings*—a pseudo-documentary on the state of self-sufficiency and self-centredness generated by being in love—, most of these videos, though conceived independently, were an integral element of her installations and spaces, which they contributed to shape without defining them entirely. Many of them were close-ups of heads (models' or the artist's own) that were located within and at the same time contributed to locate the spaces they operated in as dreamlike and distant, nearly abstract places. Indeed, as

*abstract as the bubble that tends to surround models on the catwalk. We are free to enjoy the sensations they suggest, but these are clearly places where we don't entirely belong. However, as from 2005, her video work has gradually tended towards a more terrestrial plane. There is a growing need to introduce, through different strategies, her most intimate feelings and concerns; indeed, to offset her image as a powerful and unreachable woman, revealing a more human and vulnerable self. Though its execution was quite similar to the videos used in her installations, in Butterflies this need was already becoming apparent: a woman with an attitude of utter release makes a statement of devotion by singing over the voice of her lover, the author of the song. In her most recent videos, (K-Stains, 2005; Empty Spaces, 2007), she applies a more complex narrative and mise en scène, resorting to characters far removed from her cultural reality—a Korean student and transsexual and an Arab girl—in order to carry out a renewed exercise in self-representation that is able to delve into deeper confines of her self.*

As an artist it's a tough job to permanently uphold your persona. The tiresome obligation of "being yourself" is the surest path to not doing so. Never mind the fact that your work has essentially been about permanently multiplying your representations; ultimately, by cultural imperative, you are bound to a "dramatis personae" that operates as your currency in the social fabric and any alteration to that status carries a price tag. Ana Laura is a kind of artist for whom art is an exercise in survival; it's a tool for rising above the banality of everyday life, for not giving in to the darkness of mediocrity, marginality or insanity. Her tool must therefore be permanently taut; relaxation is not an option. We are however human, and it's easy to give in to the inertia generated by the character that builds up around us unawares from the outside in. When, at a given moment, circumstances change and you face the need to adjust your bearing, it may be the case that the freedom you took for granted was not such, that in fact your room for manoeuvre is already charted out. Ana Laura faced this situation when her gradual disaffection with the art world was compounded with family circumstances that totally redefined her place in the world. The new situation was no longer compatible with art world demands rooted in an earlier reality. It took great courage to disengage from her gallery for 15 years and to step back in order to reconsider her situation in the light of new circumstances.

It was in the course of this reflection that she felt the need to come closer to things, to their material nature; when she sensed there was something there to hold on to, something that was her own above and beyond the whimsical dynamics of the art world. The object, which had fallen by the wayside when the focus shifted to creating spaces for social exchange, was recovered precisely as a necessary vehicle or mediator for exchange, since, in G. Bersani's words: "Relationality here is the struggle against mass, a gripping of objects in order to make them responsive to a human will. [ . . . ] Relationality here is agonized gripping and lifting against a space that does nothing more than press down."

**INTERTITLE: “It is above all the terror of demonstrating indecision in front of judging faces and the need for reassurance that push one toward pretending to know what one wants. If one doesn’t yet know what one wants, I came to realize, why pretend?” P. Brook**

Ana Laura Aláez: *It's not that I now have a more pessimistic view of the world (that's a view I've always had). What I've lost is the “celebration” or “joy” and peace of mind at feeling accepted in the art world. I find myself cleaning out all the grime that's built up, I'm still getting rid of brutal amounts of mean and tacky thinking.*

(Voiceover). Ana Laura Aláez’s most recent works revolve around an exercise in dis-possession and asceticism linked to working directly with material objects. This renewed—perhaps even intensified—connection to her origins as a sculptor has allowed her to reassert herself in a field that for a time she appeared to have lost. Regardless of the disputes over sculpture’s relationship with other disciplines—for instance between Leonardo and Michelangelo—where sculpture has systematically been considered a discipline too close to physical labor and therefore limited in terms of its intellectual projection—or precisely because of that—the discipline has always provided a kind of refuge when what mattered was to connect with private needs unmet by other means. To avoid obvious examples like the case of Louise Bourgeois, we could mention Matisse, whose painting owes it all to sculpture. When, in the late nineteenth century, Matisse was struggling to find his place as a painter in a context saturated with influences, he suddenly focused all his attention on sculpting, and between 1901 and 1907 produced a number of pieces that not only set a milestone in modern sculpture, but also provided a laboratory that lead to “a work underpinned by a general architecture where explicit details were replaced by a lively and suggestive synthesis,” crucial in defining his later painting. Matisse himself declared that he was interested in sculpture as “an attempt to organize and to order my feelings, providing a sense of full ownership of my mind, a kind of hierarchy to my sensations.”

Ana Laura Aláez: *This period of intense physical and metal work allows me to view my past with great tenderness. I miss my more naive, more instantaneous side . . . INNOCENCE. I believe an artist must express what he or she is going through, because if your life changes, your concept of art changes too. My need to return to sculpture is because I feel so lost that I need an imposition of things, of mass, of volume. The silence of working with a piece is comforting.*

*Sculpture is a strange discipline. Now that art needs to come with a leaflet explaining the “concept,” I need to reassert “art for art’s sake.”*

**INTERTITLE:** “The artists’ innermost problem is to stay in touch with himself. He shouldn’t repress his feelings, especially those that are unexpected, deviated, his desires (legitimate or not), his rage, his repulsion, his insanity, what irritates him the most and what the censor inside him wants to reject. They have to be allowed to reach a conscious level; not to put them to one side, they must be gathered. What we try to soften, expel, smother, silence, delete because it bothers us, that is what is most useful to art and most precious.”

E. Kazan

Ana Laura Aláez: *I have to force myself not to think about the “crisis of the object,” about the art world public, about using art as if it were a gun, etc. I feel very isolated when I’m working on sculpture, but I need that seclusion; it’s a positive sensation, it’s part of the thought process. It gives me strength. Sculpture maintains a level of the process in the final result and that point is essential to me at the moment.*

Sculpture is proximity, but also distance; it's physical, it takes up a specific area and is measurable, like a piece of furniture; but it also incorporates an ineffable dimension that removes it to a non-place. Sculpture can be very close and at once very far, lingering in the gap between what we know and what we perceive. This property makes it the ultimate auratic discipline, generating that "unique distance" coined by Benjamin, the mouthpiece for a will that vehemently denies and asserts a state of affairs in the world. Sculptures assert that state through their tangible nature, as beings in proximity to other beings, but deny it through their disconcerting transcendence, forcing us to accept that their realm is not entirely of this world. Not even a bottle wrack presented as a sculpture was able to stand up to such obstinacy.

Nearly all Ana Laura's work, which began with sculpture, has consisted of a wander through these realms: between realities and fictions, the body and its representations, objects and their images, always in search of a safe haven, a place protected—to Oteiza, sculpture was always that space of protection, a form of existential healing. Through a certain type of sculptures—austrere yet excessive, sexual yet celibate—those that inhabit the *Pabellón de Escultura* currently on show at MUSAC, Ana Laura is searching for the keys to a better understanding of herself.

This is no trivial task entrusted to a set of objects that prompted young poet Delmira Agustín to exclaim:

*"Victims of the Future or of Mystery,  
In terrible and magnificent buds  
They await Life or Death.  
Eros, have you never perhaps feel  
Pity for these statues?"*

-  
-  
-  
-  
-  
-  
-  
-  
-  
-  
-  
-  
-  
-  
-  
-



BAMBI, 2004  
colección privada / *private collection*

# **ANA LAURA ALÁEZ**

## **BIOGRAFÍA / BIOGRAPHY**

Ana Laura Aláez. Bilbao, España, 1964. Vive y trabaja en Madrid, España.

Trabaja con la Galería Soledad Lorenzo.

*Ana Laura Aláez. Bilbao, Spain, 1964. Lives and works in Madrid, Spain.*

*She works with the Soledad Lorenzo Gallery.*

### **SELECCIÓN DE EXPOSICIONES / SELECTED EXHIBITIONS**

#### **2008.**

*Pabellón de Escultura.* MUSAC, Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León (León, España)

*Bridge of Light.* Towada Art Center (Towada, Japan)

-

#### **2007.**

*Unknowns. Mapping Contemporary Basque Art.* Museo Guggenheim (Bilbao, España)

*Lab Project.* Sharjah Art Museum (Sharjah, United Arab Emirates)

*Marie's Story.* Space C\* (Seoul, South Korea)

-

#### **2006.**

*Arquitectura del Sonido.* Museo del Banco de la República (Bogotá, Colombia)

*Black Metal - Pink T-Shirt.* Galeria Moisés Pérez de Albeniz (Pamplona, España)

-

#### **2005.**

*Goodbye Horses (Kiss the Frog. The Art of Transformation).* The National Museum of Art,

Architecture and Design (Oslo, Norway)

-

#### **2004.**

*Superficiality.* Pusan Biennial (Pusan, Korea)

*Hell Disco.* Taidemuseo Tennispalatsi (Helsinki, Finland)

*Hell Disco.* Centro de la Cultura Española de México (México D.F. México)

*Signale Der Kleidung.* Podewill Center of Contemporary Art (Berlin, Germany)

-

#### **2003.**

*Beauty Cabinet Prototype.* Palais de Tokyo (Paris, France)

*The Real Royal Trip.* PS1, MOMA (New York, U.S.A.)

-

#### **2002.**

*Sound Recording Room.* Hamburger Bahnhof (Berlin, Germany)

*Blank Diary.* Galería Juana de Aizpuru (Sevilla, España)

-

**2001.**

*Brothel*. Centro de Arte Santa Mónica (Barcelona, España)

*Dance & Disco*. Arena Gallery (Chicago, U.S.A.)

*Pink Room, Liquid Sky y Rain Room*. Pabellón Español de la Bienal de Venecia / *Spanish Pavilion, Venice Biennial* (Venice, Italy)

**2000.**

*Dance & Disco*. Espacio Uno, MNCARS (Madrid, España)

*Liquid Sky*. Museo Nacional de Bellas Artes, Bienal de Buenos Aires (Buenos Aires, Argentina)

*Beaten Geometries*. Camargo Villaça (São Paulo, Brasil)

**1999.**

*Project Room*, Arco '99 (Madrid, España)

*Brothel*. Galería Juana de Aizpuru (Madrid, España)

*Brothel*. Museum of Modern Art Bonn (Bonn, Germany)

*Brothel*. MUMOK, Museum of Modern Art Stiftung Ludwig (Wien, Austria)

*Brothel*. Pusan Metropolitan Art Museum (Pusan, South Korea)

*Selector de Frecuencias*. Sala La Gallera (Valencia, España)

**1998.**

*Prototype Studio for an Artist of the New Millennium*. Bienal de Pontevedra (Pontevedra, España)

**1997.**

*She Astronauts*. Sala Montcada (Barcelona, España)

*She in the Outer Space*. Istanbul Biennial (Istanbul, Turkey)

**1996.**

*Acid Spirals*. Anders Tornberg Gallery (Lund, Sweden)

**1995.**

*Siderales*. Angels de la Mota (Barcelona, España)

**1993.**

*Portadores*. Galería Juana de Aizpuru (Sevilla, España)

**1992.**

*Surface*. Espai 13, Fundación Joan Miró (Barcelona, España)

**WWW.ANALAURAALAEZ.COM**