

n.º 17

INMACULADA
SALINAS
*LA VOZ
A TI DEBIDA*

14.09—08.11.2023

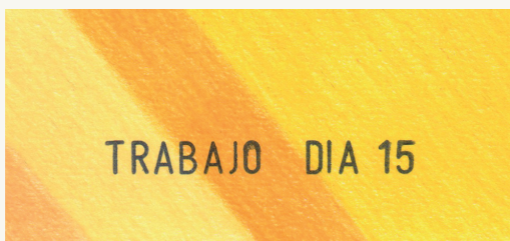
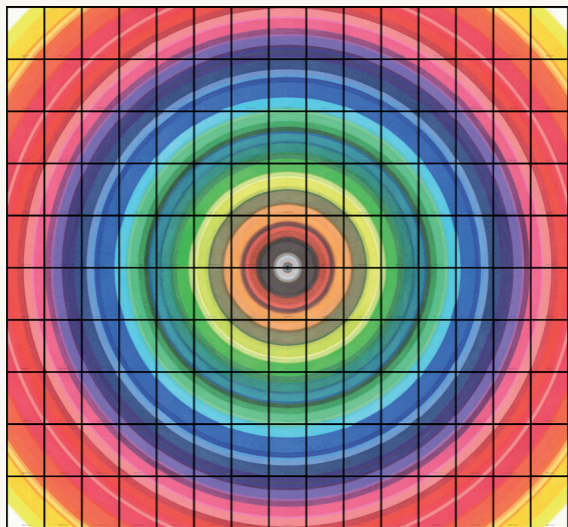
Obras / Works

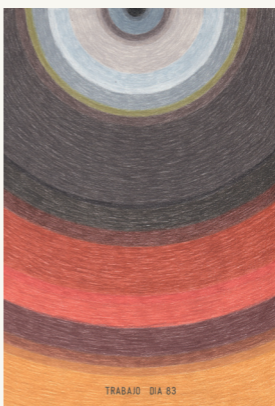
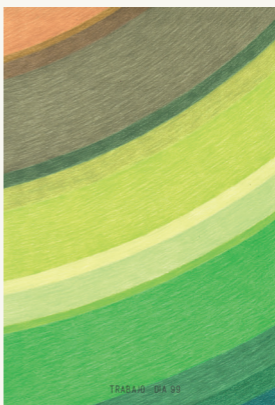
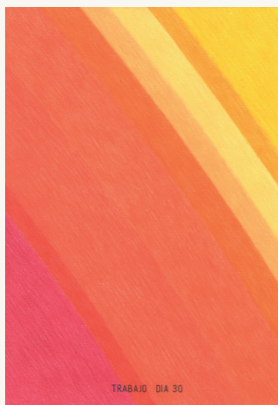
Diario Diana, 2022; Cal, 2022; Diario Diana serie 1, 2022; Diario Diana serie 2, 2022; Diario Diana serie 3, 2022; Calle, 2022; Cárcel, 2022; Cruz, 2023; Diario Diana serie 4, 2023; Acteón #1, 2023

Comisario / Curated by
Mira Bernabeu

Texto / Text by
Bea Espejo

1MM

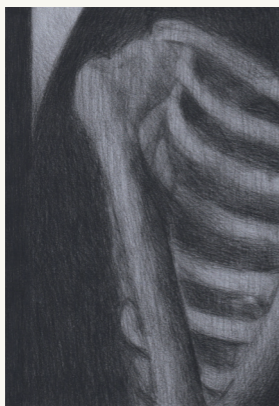
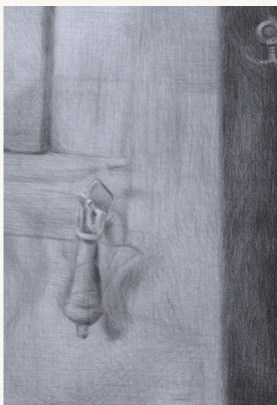
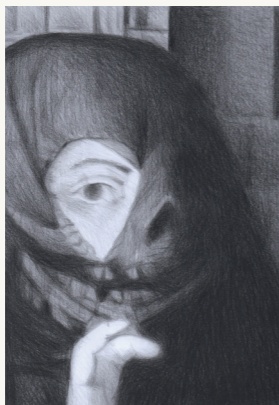




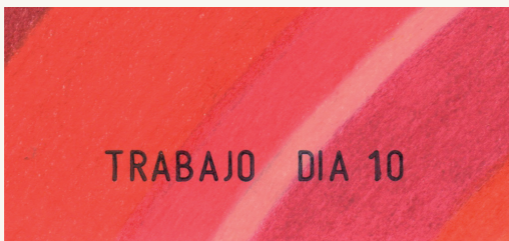
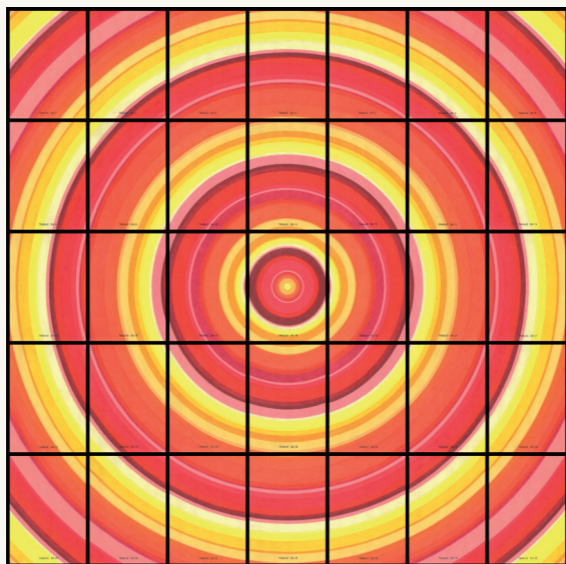
Diario Diana, 2022
(Detalles / details)



Cal, 2022



Cal, 2022
(Detalles / details)



LOS DÍAS Y LOS TRABAJOS

Hablar con Inmaculada Salinas tiene algo de lanzadera, espacial sin duda, pero especialmente de tejido. Me refiero a ese instrumento del telar en que va el carrete de hilo, que se pasa de un lado a otro de la trama alternativamente por encima y por debajo de la urdimbre. Como en el tejido resultante, hay un horizonte que se ve y otro que solo se intuye. Algo así como cuando abres un álbum de fotos y ves una imagen aislada que cuenta una historia, que a su vez aglutina intrahistorias en cada detalle, y que forma parte de un relato coral que se dispara en mil direcciones. El relato de la artista es muy suyo, pero no solo suyo. Es más bien una especie de relación especular con la historia y la memoria, donde ella ensaya una forma de narrar abriendo puertas a muchos prismas posibles desde donde observarlo todo.

Justo lo que ocurre en esta exposición.

Inma habla rápido, como si lo que dice tuviera 212 voces, y también habla corto, con muchas palabras clave. Ocupación, refugio, voz, calavera, faena, tarea, desnudo, curro, mural, gozo, esfuerzo, lápices, fatiga, trabajo. Tiramos del hilo: la palabra «trabajo» deriva del latín *tripalium*, que era una herramienta que se usaba como instrumento de tortura para castigar a esclavos o reos. De ahí que *tripalium* signifique torturar, atormentar, causar dolor. De ahí, también, la reflexión que hace la artista sobre la idea de jornada de trabajo asociada a la labor del artista. Salinas pone sobre la mesa cuestiones como la emancipación laboral y la violencia, utilizando elementos e imágenes tomadas de la realidad y dibujos o ejercicios caligráficos que, repetidos una y otra vez, dan forma a un relato sobre los factores que han provocado esta situación y sus consecuencias. Ejemplo de ello son sus *Dianas*, que son diarios que cuantifican el trabajo a través de unos dibujos minuciosos que aportan a su que hacer como artista un centro, ese punto central de un blanco de tiro que tiene mucho de ironía. Acertar con la idea correcta o fallar y salirse de la ruta de la expectativa. Aunque las *Dianas* no solo hablan de hábitos o rutinas, sino también de la «artista que vende» frente a la «artista que trabaja».

Estas obras, que constituyen una de las series más extensas y complejas de su producción, son

ejercicios de memoria y autobiografía. Hablan de lo manual como forma de pensamiento, de la resistencia a cualquier lógica de producción del capital, de las condiciones económicas asociadas a ello, de las dinámicas del estudio fuera del estudio y del tiempo que se gasta al trabajar. También del derecho a la pereza y del garabato como obra maestra. Las *Dianas* pueden verse como dibujo mural y como escritura especular. Como un acto poético y político de lo que significa para ella pintar. Ponen en duda la propiedad de lo que se pinta y, a la vez, reafirman la constante posibilidad de dudar. Son arquitectura del tiempo y funcionan como una montaña: la cima no se ve desde abajo y la base desaparece en la cima. Unas obras que surgen como metáfora de algo que existe como un excedente de lo real con un excedente de lo simbólico, y que es a un tiempo actual y casi remota.

El proceso de trabajo de Salinas requiere tiempo, y es precisamente el tiempo uno de los temas que, a su vez, le permiten pensar y trabajar. Los saltos al pasado son frecuentes. Su último proyecto nos lleva al 303 d.C. Es el año en que murió Santa Eulalia, patrona de Barcelona, no sin antes pasar por trece martirios. Pocos saben que, en verdad, su leyenda es una réplica de la de Santa Eulalia de Mérida, que parece que sí existió, siendo la patrona de Barcelona una invención, lo que se conoce como un caso de desdoblamiento de personalidad hagiográfica. Se dice que, en el siglo VII, el obispado de Barcelona, impresionado por los martirios sufridos por la joven cristiana de Mérida, hizo suya esa historia que circulaba desde hacía más de tres siglos por la península. Para una artista como Inmaculada Salinas, interesada en los microrrelatos y en desvelar lo que se oculta, la historia fantasma de Santa Eulalia le da pie a seguir indagando en su interés por las vencidas, que se remonta a los primeros 2000. La artista activa el cuerpo de la mujer revirtiendo los martirios, presentando posibilidades de desobediencia y transgresión, e invitando a prácticas de seducción y castigo, a usos y disfrutes del cuerpo femenino que es posible explorar. Estas obras, como *Cal*, *Calle* y *Cruz*, presentes en esta exposición, cuestionan un feminismo conservador que criminaliza el deseo y restringe el género. Son tres de las trece que hace unos meses formaron parte de la exposición *Voces en el bosque* en La Virreina, en Barcelona. El lugar desde el que habla esta Santa Eulalia es otro, no ya como un cuerpo victimizado sino desde un cuerpo de voz.

Cal son veinticuatro dibujos que, ensamblados y vistos en su conjunto, reproducen un fragmento del cuadro *El caballero y la muerte*, de Pedro de Campobón, que se conserva en el Hospital de la Caridad de Sevilla. La cal remite al calcio y éste a los huesos. De ahí la mujer que aparece tapada, salvo el ojo, como las prostitutas en Sevilla, en el siglo XVII, al ser controladas por las instituciones de la época. Inmaculada Salinas tira de iconografía popular y de circulación de imágenes para hablar de artefactos y desafectos. *Calle* se adentra en el martirio desde otro prisma. Aquí, diez imágenes se repiten una y otra vez, bajo la idea de corte. El fragmento, como el color, es gramática para la artista, un tipo de lenguaje. La imagen responde a una secuencia ambientada en los exterminios de la Segunda Guerra Mundial, en Francia, donde a las mujeres se les cortaba el pelo y las paseaban desnudas por la calle. Es una obra con sus propios códigos y semántica. Fragmentos que se dividen, separan, repiten, que carecen de cualquier tipo de función comunicativa o informativa y que, a ojos del espectador, producen algo parecido a una crisis, a un desorden que te lleva a replantearte toda la historia.

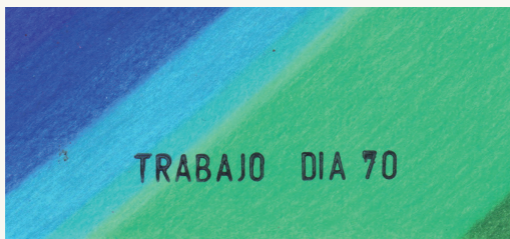
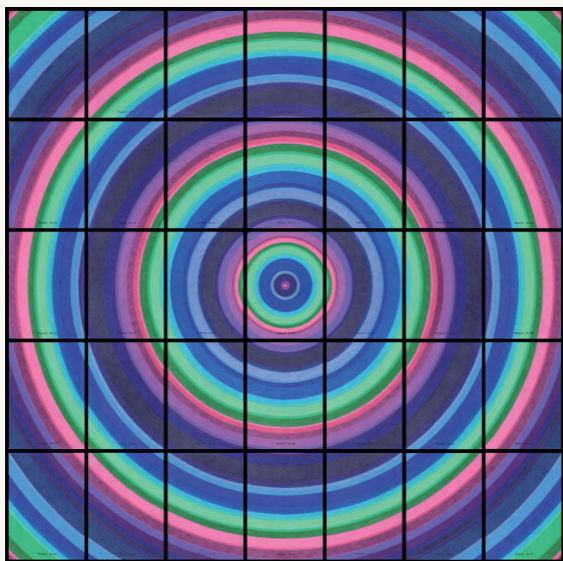
Si *Calle* confronta imágenes y dibujos, *Cárcel* se despliega en una larga serie de imágenes procedentes de distintos archivos recopilados por la artista. Si en aquellas obras eran los dibujos los que interaccionaban con las imágenes, en *Cárcel*, además de los dibujos, son citas y textos extraídos de *La tumba de Antígona* de María Zambrano. *Cruz* se abre aún más a la polisemia y a los muchos sentidos del término que da título a esta obra, con muchas más acepciones que la idea de crucifixión o el distintivo de muchas órdenes religiosas. La artista se acoge a la parte del árbol donde termina el tronco y empiezan las ramas. De ahí las fotos que aparecen en la obra. Una cruz del árbol vivo para una memoria viva también. Por eso rescata aquí los nombres de todos los y las artistas a los que ha recurrido en este proyecto. También la polisemia de expresiones con la palabra cruz, pero cambiándola por voz.

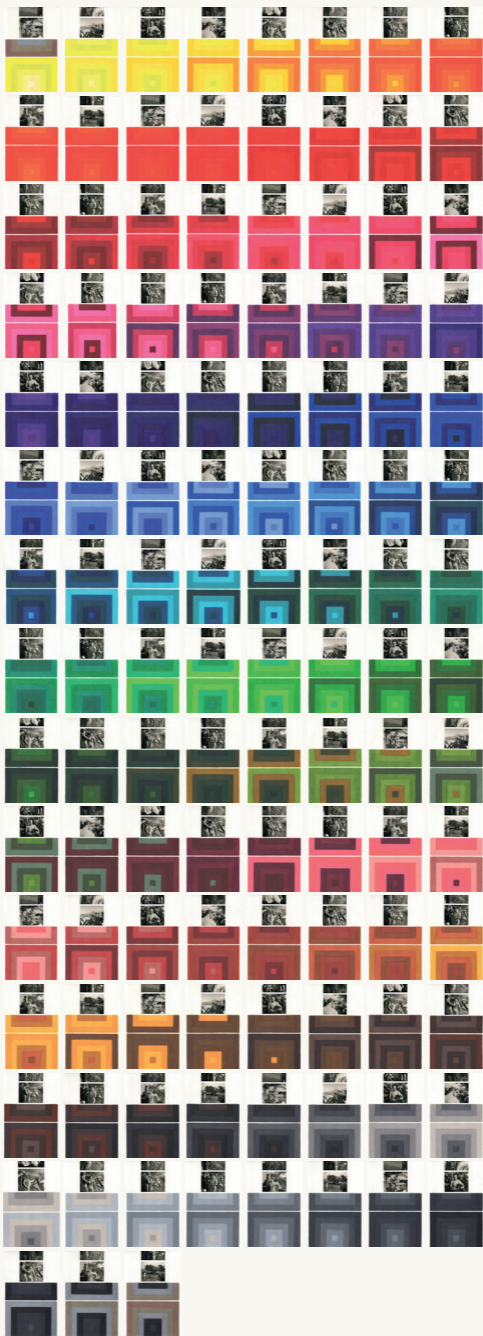
La voz se expande y la historia continúa. La artista descontextualiza escritura e imágenes para que cada espectador cree sus propios vínculos entre ambas, su propia narrativa. La idea de aquello que se oculta a los ojos parece una metáfora versátil a la vez que una fuente fecunda de pensamiento. Algunas de sus obras redundan en este ejercicio retórico, sobre todo cuando la mujer está en el centro de sus

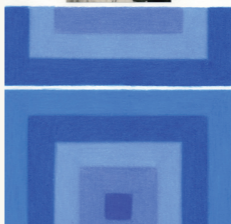
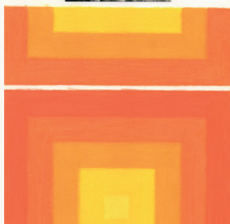
reflexiones. Registrar el tiempo. Darle expresión. Los trabajos y los días. Un álbum de imágenes imposible de completar. La autonomía de la pintura y su utilización como elemento ornamental representativo del poder. Los símbolos de glorias mundanas y terrenales. El espacio temporal que se expande más allá del espejo. Lugares y territorios como un gran atlas de la memoria, como el de Aby Warburg. Un hilo tras otro, decíamos. Santa Eulalia para llegar a Antígona y al mundo clásico, que a su vez le abren las puertas a las *Dianas* y a Artemisa.

En ella orienta las obras más nuevas. Artemisa encierra uno de los mitos más intrincados y complejos de la historia. Diosa de la caza y de las mujeres, es la señora de la naturaleza indómita, como los animales salvajes, y casi tan rebelde como ellos. Dice la leyenda que, con tres años, le pidió a su padre, Zeus, que le concediera nueve deseos, uno por cada día en que su madre estuvo de parto para que naciera. El pretexto del castigo aparece de nuevo asociado a la idea de trabajo, en este caso, dar a luz a una hija. La artista focaliza su atención en el primero de estos deseos, en el de «permanecer siempre virgen», el que recoge la alegoría de Artemisa y Anteón, cazador convertido en ciervo por observarla bañándose, siendo comido éste, además, por sus propios perros. «La verdad es en última instancia lo reprimido», parece decir entre líneas. Lo reprimido parece ser en primera instancia fundamental para construir una verdad. Eso es: buscar el ser que se esconde detrás de la apariencia, algo que no sea un espectro o una sombra. Vivir siempre en tus actos. Lo decía Pedro Salinas en *La voz a ti debida*, que también da título a esta exposición: «Con la punta de los dedos pulsas el mundo, le arrancas auroras, triunfos, colores, alegrías (...) La vida es lo que tu tocas (...)

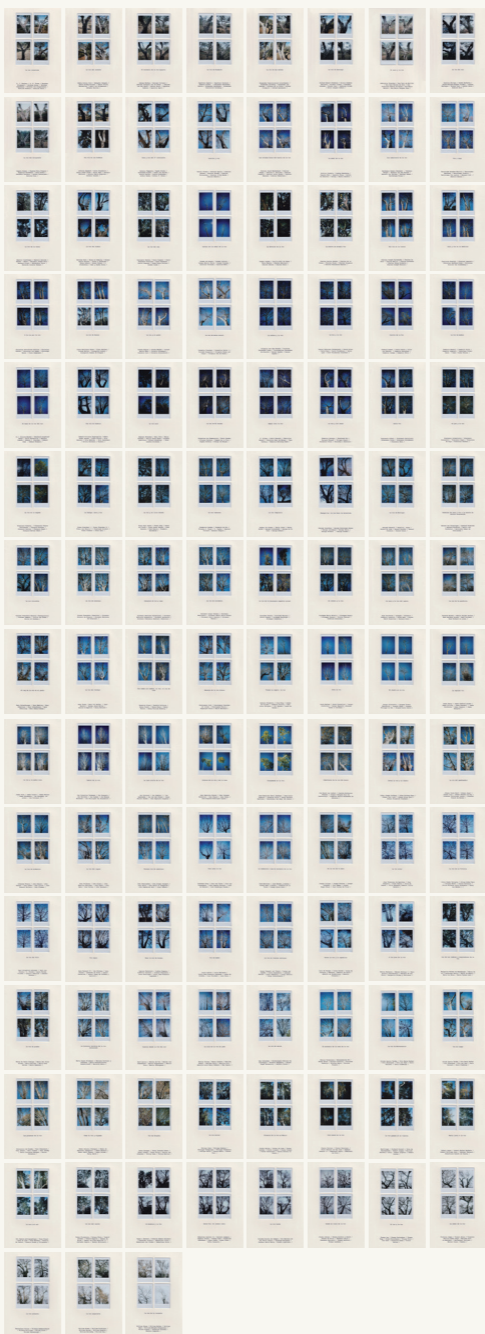
Y era yo».







Calle, 2022
(Detalles / details)





La voz de monte arruit

Cornelis Visscher / Cornellis Galle I /
 Corrado Giaquinto / Crispijn Passe (el
 viejo) / Crispijn van de Passe /



Caricia y voz

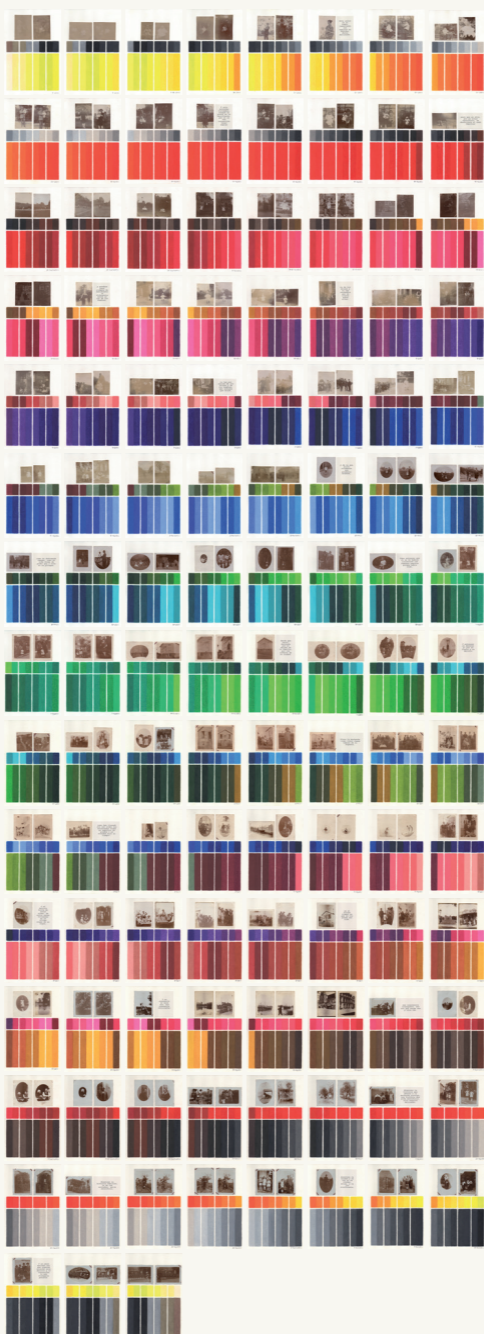
Ascoli Fiesco / Atelier Apollo / Atelier
 Balász / Atelier Binder / Atelier
 Boissonnas / Atelier d'Ors-Benda /
 Atelier Eberth /



La voz del rey

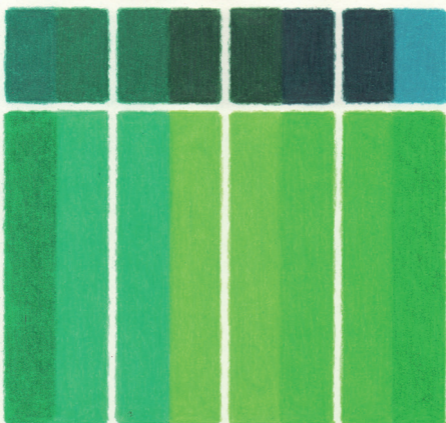
Carington Bowles / Carlo Cignani / Carlo
 Francesco Nuvolone / Carlo Raimondi /
 Carlos Legrand / Carme Riera Gullera /
 Carmen Conde /

Cruz, 2023
 (Detalles / details)





desde que
nació,
devorada
por el
abismo de
la familia,
por los
infernos de
la ciudad.



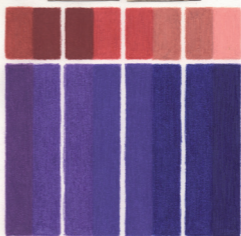
18-October



y quedase
para
siempre de
manifiesto
la
diferencia
entre la
ley de los
hombres,

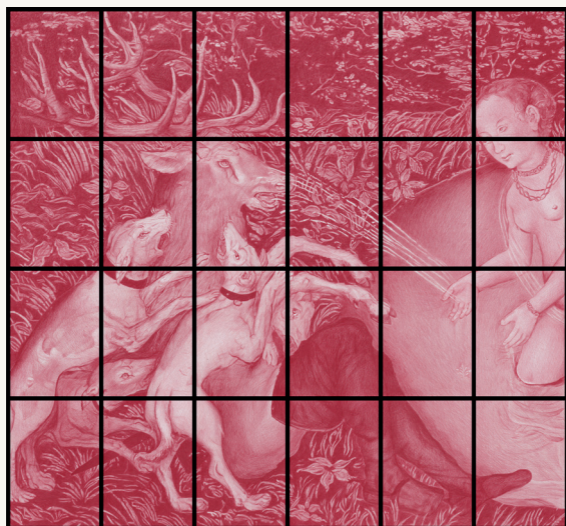


13-Abril



1-June

Cárcel, 2022
(Detalles / details)



Acteón #1, 2023

Bea Espejo

WORKS AND DAYS

Talking about Inmaculada Salinas brings to mind a shuttle, a space one of course, but more particularly the one used in weaving. In weaving, a shuttle is the device used to alternatively carry the crosswise threads of the weft through the lengthwise threads of the warp. Like in the resulting fabric, there is a horizon you can see and another you can only intuit. In ways it's like when you open a photo album and see an isolated image that tells a story, containing a host of intra-stories in each little detail, and at once forming part of a choral narrative that branches out in a thousand different directions. The artist's narrative is all hers yet not hers alone. It is more of a specular relationship of sorts with history and with memory, in which she toys with ways of narrating that open doors to many possible prisms through which to observe everything. Precisely what happens in this exhibition.

Inma talks a mile a minute, as if what she were saying had 212 voices, and she also talks brusquely, using lots of key words. Occupation, refuge, voice, skull, job, task, nude, chore, mural, pleasure, effort, pencils, fatigue, work. Following this thread of thought: the Spanish and French words for "work", *trabajo* and *travail* respectively, related in turn with the English word "travail", are all derived from the Latin *tripalium*, a three-stake instrument of torture used to punish slaves and prisoners, thus giving it a meaning of torture, torment and pain. Therein too the artist's reflection on the idea of the working day associated with the artist's practice. Salinas raises fundamental questions about labour emancipation and violence, leveraging elements and images culled from reality and drawings and calligraphic exercises which, repeated over and over again, give shape to a narrative on the factors that have led to this situation and its consequences. For instance, we have her *Dianas*, which are diaries quantifying work. They are minute drawings that sit at the core of her practice as an artist, the bull's eye at the heart of an irony-heavy target. Hitting the right idea on the head or missing by a mile and wandering off the beaten track. That said, her *Dianas* not only speak of habits and routines, but also about the "artist who sells" compared to the "artist who works".

These works, accounting for one of the most extensive and complex series in her overall output, are exercises in memory and autobiography. They speak of manual work as a way of thinking, of the resistance to any logic of production of capital, of the economic conditions associated with it, of the dynamics of the studio outside the studio, and of the time spent working. And also about the right to laziness and the doodle as masterpiece. The *Dianas* can also be viewed as mural drawing and as specular writing. As a poetic and political act of what painting means to her. She calls into question the ownership of what is painted and, at the same time, she reaffirms the constant possibility of doubting. They are a kind of architecture of time and they recall a mountain: the peak cannot be seen from the bottom and the bottom disappears once you are on top. Works that arise like metaphors of something that exists as a surplus of the real with a surplus of the symbolic, and which is real and at the same time almost remote.

Her working process calls for time, and time is precisely one of the themes that enables her to think and to work. Leaps into the past are the order of the day. Her last project takes us back to 303 A.D., the year that St Eulalia, the patron saint of Barcelona, died, though not before going through thirteen different tortures. What is less well known is that her legend is in fact a replica of St Eulalia of Merida, of whom there is evidence of her existence, unlike the patron saint of Barcelona, who appears to be an invention, what we could view as a case of hagiographic split personality. It is believed that in the seventh century, the Bishop of Barcelona, deeply impressed by the martyrdom suffered by the young Christian woman from Merida, appropriated her story, which had been doing the rounds of the Iberian Peninsula for over three centuries. For an artist like Inmaculada Salinas, interested in micro-narratives and in uncovering concealed truths, the ghost history of St Eulalia prompted her to continue investigating in her interest in vanquished women, which dates back to the early-2000s. The artist activates the woman's body by reverting their martyrdoms, presenting possibilities of disobedience and transgression, and suggesting practices of seduction and punishment, uses and enjoyments that can be explored in the woman's body. These works, such as *Cal*, *Calle* and *Cruz*, on view in this exhibition, challenge a conservative branch of feminism

that criminalizes desire and puts restraints on gender. They are three of the thirteen works that were included in the exhibition *Voces en el bosque* a few months ago at La Virreina, in Barcelona. The place from where this St Eulalia is different, not now as a victimized body but as a body of voice.

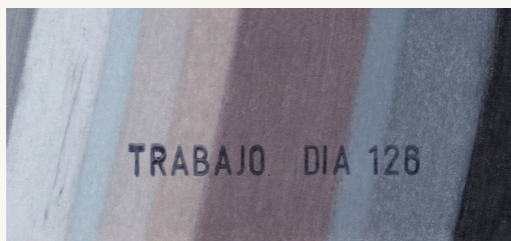
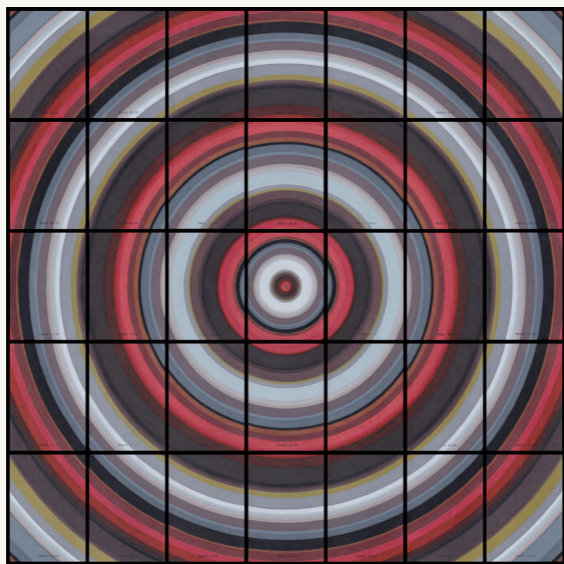
Cal consists of twenty-four drawings that, once assembled and seen together, reproduce a fragment of *Death and the Knight*, the painting by Pedro de Camprobín at Hospital de la Caridad in Seville. *Cal* remits to calcium and this in turn to bones. And from there to the woman who appears completely covered except for one eye, like the prostitutes in Seville during the seventeenth century, who were controlled by the local authorities of the time. Salinas falls back on popular iconography and the circulation of images to speak of artefacts and disaffection. *Calle* comes at martyrdom from another angle. Here there are ten images repeated over and over again, based on the idea of cutting. The fragment, like colour, is an element in the artist's grammar, a type of language. The image responds to a sequence set in the exterminations of World War II in France, where women had their hair shaved off before being paraded naked in the street. It is a work with its own codes and semantics. Fragments that are divided, separated, repeated, that lack any kind of communicative or informative purpose and that, to the eyes of the beholder, produce something akin to a crisis, to a disorder that makes you completely rethink history.

And while *Calle* confronts images and drawings, *Cárcel* unfolds across a long series of images taken from various archives compiled by the artist. In the former it is the drawings that interact with the images, yet *Cárcel*, besides drawings, also includes quotations and texts taken from María Zambrano's novel *La tumba de Antígona*. *Cruz* is even further open to polysemy and to the many different connotations of the term used as the title of the work, with many more meanings than the idea of crucifixion or the emblem used by so many religious orders. The artist focuses on one of the meanings of the word "cruz" in Spanish, which is the place where the bole of a tree ends and the first limbs begin. Therein the photos in the work. The "cross" of a living tree for an equally living memory. This is why she recovers the names of all the artists she has made recourse to in this project. And also the polysemy of expressions with the word "cruz", replacing it with "voz".

The voice is expanded and the story continues. The artist decontextualizes writing and images so that each spectator creates their own bonds between them, their own narrative. The idea of what is hidden from the eyes seems like a versatile metaphor and also a fertile source of food for thought. Some of her works go deeper into this rhetorical exercise, especially when women are the focus of her reflections. Recording the passing of time. Giving it expression. Works and days. An album of images impossible to complete. The autonomy of painting and its use as an ornamental element that stands in for power. The symbols of mundane and earthly glories. The time-space that expands beyond the mirror. Places and territories like a great atlas of the memory, like Aby Warburg's. One thread after another, as we suggested earlier. From St Eulalia to Antigone and the classical world, which at once opens the doors to the many Dianas and to Artemis.

Her most recent works revolve around Artemis, one of the most intricate and complex myths in history. The goddess of hunting and of women, she is the deity of untamed nature and wild animals, and almost as rebellious as them. According to legend, at the age of three, she asked her father, Zeus, to grant her nine wishes, one for each day that her mother spent in labour giving her birth. The pretext for the punishment appears anew, this time associated with the idea of work, in this case, giving birth to a daughter. The artist focuses her attention on the first of these desires: "to forever remain a virgin", which dovetails with the allegory of Artemis and Actaeon, the hunter turned into a stag when he peeks at her while she is bathing, and is then devoured by his own hounds. "Ultimately, truth is the repressed," it appears to say between the lines. The repressed seems to be, first of all, absolutely fundamental in the construction of truth. Which is to say: look for the being hiding behind appearances, something that is neither a ghost nor a shadow. "You live always in your acts." Pedro Salinas said as much in his *La voz a ti debida*, from which the exhibition takes its title: "With the tip of your fingers / you play the world, you root out / dawns and triumphs and colors, / joys (...) Life is what you touch (...) And it was me."*

* Pedro Salinas: *My Voice Because of You*, trans. Willis Barnstone. Albany: University of New York Press, 1976, pp. 1-2.



1 MIRA MADRID 1MM
ARGUMOSA 16, BAJO DCHA., 28012 MADRID, SPAIN
TEL. +34 912 40 05 04 — INFO@1MIRAMADRID.COM
1MIRAMADRID.COM