



INMERSIÓN

MARINA
NÚÑEZ





INMERSION

MARINA
NÚÑEZ





ÍNDICE

<i>Inmersión, de Marina Nuñez</i> <i>Isabel Tejeda</i>	P 06
Imágenes	P 14 •
<i>Una inmersión con Marina Núñez</i> <i>Entrevista por Daniel Soriano y Pablo Sandoval</i>	P 38
Cristales	P 46 •
<i>Todo es errar</i> <i>Marta Mantecón</i>	P 52
Frames	P 62 •
Instalación en Puertas de Castilla	P 77
<i>English text</i>	P 90

Inmersión, de Marina Núñez

Hace ya casi veinte años, tuve la fortuna de comisariar una exposición de Marina Núñez en la Sala de Verónicas, *Carne*. Se trataba de uno de los primeros proyectos en los que esta artista, con la que he coincidido en muchas ocasiones, trabajaba a partir del concepto de distopía. La muestra –en la que seres

azules y luminosos con pedúnculos alados flotaban bajo la cúpula de esa antigua iglesia y caían desarticulados (rojos) en cajas/ataúdes de las que no podrían salir jamás- nadaba a contracorriente respecto a las tendencias del pensamiento que auguraban de forma utópica futuros felices, prósperos y libres para el ser humano gracias al uso de las nuevas tecnologías. Sin, por supuesto, llegar a ser tecnofóbica, *Carne* forjaba una alegoría en forma de intervención en el espacio. Partía de la idea de que los ciudadanos de principios del siglo XXI podrían vivir existencias en la red paralelas a las que experimentan en el mundo de la contingencia, nuevas vidas en las que se desharían de unos cuerpos no elegidos y unas identidades que rechazaban para construirse un avatar deseado y perfectamente diseñado. Estas cuestiones empezaban a vislumbrarse en las posibilidades de un internet aún inmaduro y en un momento en el que no habían nacido redes sociales como Facebook o Twitter.

Las fuentes que entonces cruzaba Marina Núñez en *Carne* eran, por un lado, las puramente científicas (hay que subrayar que en su vida cotidiana está rodeada familiar y emocionalmente por matemáticos, ingenieros y químicos) y, por otro, la cultura popular; Marina Núñez me citaba en aquellos días novelas como *Neuromante* de William Gibson (1984),¹ y en mi caso resonaban también películas recientes, como la trilogía de *Matrix* dirigida por las hermanas Wachowski (cuya primera tanda se presentó en 1999). La artista avisaba en estas primeras piezas sobre lo cibernético, lo post-humano, cómo ya por entonces prácticamente todos los individuos teníamos algo de cibernéticos (aunque supusiera simplemente un cambio en nuestras pautas de comportamiento social, en las distintas maneras de buscar información, en la generación de conocimiento o en una lentilla que ocupara el lugar de nuestra córnea original).

En aquel momento me atreví en el texto del catálogo a citar otra utopía conseguida que acabó francamente mal: la deseada entrada de la Ilustración en España de manos de los franceses a principios del siglo XIX se resolvió de forma violenta, con imposiciones y con miles de cadáveres. Goya subrayaba su decepción y dolor en *Yo lo ví* al describir con crudeza la barbarie que se alojaba tras el ejército galo mientras un tumulto de gentes asustadas e indefensas huían en estampida de sables, carabinas y bayonetas.² El sueño de la razón realmente producía monstruos.

Y de nuevo nos encontramos en Murcia. En este caso, lo que nutre la actual muestra de la artista palentina en el Centro Puertas de Castilla, *Inmersión*, no es una distopía, sino una utopía; quede claro, no obstante, que, como toda obra abierta, las lecturas que

¹ William Gibson, *Neuromante*, Barcelona, Minotauro, 1997.

² Esta sanguina pertenece a las colecciones del Museo del Prado. Vid <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/yo-lo-vi/0620975c-ecac-4b67-8b03-9a7b9cf44ca8> (En línea. Última entrada 28/03/2019)

puedan hacerse de esta videoinstalación quedan al albur interpretativo de los posibles públicos. Para ello contamos con imaginarios colectivos que, desde nuestra infancia, han estado tejiendo estructuras sobre las que se asienta lo que conocemos; esa arquitectura de la memoria no discierne entre lo culto o lo popular, lo bueno o lo de mala calidad, lo que convive con nosotros desde hace décadas y las nuevas adquisiciones, lo profundo y con muchas capas de lectura o, como le gusta llamarlo a Byung-Chul Han, “lo pulido”, lo superficial, el sino de nuestros tiempos.³ Estos imaginarios simplemente surgen sin previo aviso.

Así, en una primera mirada, pronta, la nueva videoinstalación de Marina Núñez me recordó a la Estrella de la Muerte, ese gran planeta artificial –esférico, negro, frío- en el que convivían los monstruos milenarios de viscosos tentáculos y vomitivo perfume en las alcantarillas y desagües (lo húmedo), con tecnológicas y frías salas de mando desde las que poder contemplar, bien acomodado y con pantalla panorámica, la destrucción de otros mundos apretando un diminuto botón (lo seco); la aparente perfección esconde miserias en las que anidan los monstruos. También es el mundo por el que Luke Skywalker, ese heroico caminante de las galaxias con acné, culebreaba con su nave más allá de la dermis del planeta frío buscando su punto débil. Skywalker esquivaba a los hermosos cazas enemigos con elegantes rodetes que acababan chocando de forma patosa con la esfera en la que nacieron y saltando en mil pedacitos – incomparablemente mejor, por cierto, el diseño del los objetos pertenecientes al Imperio.

De mujeres-arañas

Después, en una reflexión más calma, surgieron muchos otros referentes, unos formales, desde el arte andalusí y sus mocárabes y yeserías, a la piedra ensortijada del estilo manuelino portugués, a las piedras caladas de la gótica Lonja de Valencia, o a las filigranas que tejía mi abuela Isabel con su aguja de ganchillo; elementos todos de una decoración que lleva la superficie hasta la extenuación y en los que el ornamento supera la epidermis para convertirse de forma fractal en la estructura misma de las cosas.

Desde que Adolf Loos escribiera *Ornamento y delito* en 1908 hemos experimentado una cruzada contra lo decorativo cuya influencia ha calado por supuesto en la arquitectura, pero también en el diseño industrial y en las artes visuales.⁴ Para el austriaco la evolución cultural, la idea de progreso aplicada a la producción creativa humana, conllevaba obligatoriamente la eliminación del ornamento ligado, por tanto, a lo tribal, a lo popular, a lo antiguo, a lo atávico, al pasado. También lo conectaba con la esclavitud y con las liturgias religiosas.

He estado reflexionando estos días y creo sin duda que el discurso de Loos afectaba colateralmente a la producción casera y doméstica de las mujeres, las mujeres-araña que enredando hilos de lana erigían tejidos (la producción mayoritaria de las mujeres hasta el siglo XX), y esto es porque se inserta, precisamente, en escenarios pertenecientes a la cultura popular. En el tejido, y aplicando este discurso a mi pasado cultural inmediato,

³ Byung-Chul Han, *La salvación de lo bello*, Barcelona, Herder, 2018, pp. 11-23.

⁴ Adolf Loos, *Ornamento y delito y otros escritos*, Barcelona, Gustavo Gili, 1980.

el ensayo de Loos se podría traducir en eliminar los pacientes dedos de mi abuela-araña siguiendo punto a punto los calados de sus faldones de colcha o de mesa camilla, los patucos que protegían los pies de la humedad de las sábanas en invierno, por una telar eléctrico que generara una superficie perfectamente lisa, sin calados, uniforme. Sin errores. Y sin esclavitud. En el fondo, el discurso del arquitecto austriaco remitía, respecto al diseño de los objetos cotidianos, al uso de las máquinas y la sustitución de las artesanías, a la eliminación de las manos de los artesanos y artesanas. Y en el caso de ellas, prácticamente a la desaparición de toda su producción cultural. Y es que, en este tipo de producciones, el ornamento no era superficie, sino estructura en sí. El objeto era todo él ornamento.⁵

Es este salto dialéctico el que me permite conectar esta exposición de Marina Núñez, *Inmersión*, con los manierismos y lo popular, con ecos que remiten a lo tribal, pero también a la historia de las mujeres situadas a su pesar al margen de la ciencia, al margen de la historia, al margen de una cultura que las ligaba a sus producciones menores, artesanales. El que me conduce a las referencias de un pasado que, desde un punto de vista entrópico, pueda suponer la utopía de un posible mundo futuro. Resulta paradójico que esta defensa del ornamento por parte de Marina Núñez, y todo lo que ella conlleva, se haga con unos recursos de color mínimos, contenida en una infinita gama de grises, blanco y negro. Son paisajes antropomorfizados o figuras “apaisajadas” que se sitúan a medio camino entre lo orgánico y lo geométrico, ya que en su piel, pero también en toda su “carne”, se repite el patrón fractal que genera esta naturaleza salvaje a distintas escalas y que se encuentra atravesada con un orden propio e irregular. Lo que Benoit Mandelbrot define como autosemejanza y que se encuentra en todos los aspectos de nuestro mundo natural.

Analiza alegóricamente Marina Núñez nuestra relación con el entorno en el que nacemos, crecemos y en el que fenecemos. En dicha alegoría, los seres que pueblan estos mundos emergen aparentemente hacia su superficie, si bien comparten un idéntico sistema nervioso, la misma epidermis. Es la forma la que define, la que hace que reconozcamos un individuo, una anatomía similar a la humana, en la mayor parte de los casos cuerpos que parecen femeninos por contar con mamas. Con cabeza, tronco y extremidades superiores. Las inferiores, sin embargo, son el planeta en sí, ya que los pies son parte de las conexiones nerviosas del planeta como ente vivo; se trata de unos pies que no sirven para caminar sino tan solo para conectarse. Que pueden haber quedado como la rémora de lo que fueron, como los dedos de los pies del *Homo sapiens sapiens* o las últimas vértebras de la columna vertebral – restos de la mutación por la que dejamos de ser hominoideos y bajamos al suelo desde los árboles.

La artista ha generado híbridos entre elementos que la cultura occidental diferencia como componentes distintos, sobre todo respecto a lo que consideramos sujeto y lo que entendemos como objeto. En cada una de nuestras acciones como civilización subrayamos esta dicotomía: el objeto, el planeta y el resto de seres que lo habitan, es explotado por

⁵ El tiempo y nuestras maneras de vivir las relaciones entre cotidianidad, ocio y trabajo se ha aliado con las pretensiones de Loos. Resulta difícil que la mayoría de las mujeres actuales conozca estas labores tradicionales que estaban fundamentalmente conectadas a la vida doméstica, única salida laboral de nuestras madres y abuelas. Y si bien han desaparecido las productoras, no así la producción de ornamento, hecha, esto sí a partir de maquinarias textiles.

el sujeto, el ser humano. No obstante, no parecemos librarnos de cosificar a algunos de nuestros semejantes como origen de un acto de posesión y sometimiento, un instrumento para no considerarlos pares sino seres inferiores (lamentablemente la historia está llena de estos casos de esclavitud de unas culturas hacia otras, de un género hacia otro).

Me pareciera que estas amazonas habitantes de los cráteres de filigrana viven en un escenario apocalíptico; me imagino una brutal extracción de materias primas que ha dejado el entorno seco, calado, y por tanto ellas también se han deshidratado, lo que remitiría, por tanto a una carencia. Pero también puede ser un mundo nacido de esta manera en el que no hay diferencia entre el individuo y el contexto, sino una empatía camaleónica entre ambos.

De mujeres-árbol

Hay en la exposición unos cubos de cristal que en cada interior guardan la talla con laser de una figura femenina cuyas piernas simulan raíces que se intrincan en la base del material traslúcido. Pareciera que el cristal las protege del exterior, pero ellas son cristal en sí: esa masa transparente, en apariencia dura y pesada, es en realidad su epidermis. Mientras, sus extremidades generan rayos de luz, de electricidad (recuerdo una obra hermana que ya estuvo en Murcia hace veinte años, *Sin título, Ciencia ficción*, 2001), aunque también podrían ser ramas luminosas de un árbol luciérnaga.

Es de hecho común tanto en la cultura popular como en la mitología la existencia de seres mutantes que se sitúan como bisagras entre sujeto y objeto; entre ellos me gustaría citar, en esta ocasión y por un cierto parangón formal, a aquellos individuos que son medio humanos, medio árboles, personajes que pueden ser varones, como los Ents de Tolkien,⁶ pero que por lo general están encarnados por féminas, las dríades. Como Dafne, citada su historia en las *Fábulas* de Hyginus o en *Las metamorfosis* de Ovidio, ninfa que queda arraigada a la tierra, en su huida de Apolo, un dios que la persigue sin importar que su amor no sea correspondido:⁷

«¡Ninfa, te lo ruego, del Peneo, espera! No te sigue un enemigo;
¡ninfa, espera! Así la cordera del lobo, así la cierva del león,
así del águila con ala temblorosa huyen las palomas,
de los enemigos cada uno suyos; el amor es para mí la causa de seguirte. (...)»
«Préstame, padre», dice, «ayuda; si las corrientes numen tenéis,
por la que demasiado he complacido, mutándola pierde mi figura».
Apenas la plegaria acabó un entumecimiento pesado ocupa su organismo,
se ciñe de una tenue corteza su blando tórax,
en fronda sus pelos, en ramas sus brazos crecen,
el pie, hace poco tan veloz, con morosas raíces se prende,
su cara copa posee: permanece su nitor solo en ella.
A ésta también Febo la ama, y puesta en su madero su diestra

⁶ Los Ents son árboles, pero también pastores de árboles y se mueven, aunque muy lentamente. Vid. John Ronald Reuel Tolkien, *El Señor de los anillos*, Barcelona, Minotauro, 1993.

⁷ Hyginus, *Fábulas*, Madrid, Gredos, 2009; Ovidio, *Las metamorfosis*, Barcelona, Bruguera, 1982.

siente todavía trepidar bajo la nueva corteza su pecho,
y estrechando con sus brazos esas ramas, como a miembros,
besos da al leño; rehúye, aun así, sus besos el leño”⁸

El personaje de Dafne aparece construido, por tanto, como un objeto de deseo de Apolo, él sí, invariablemente sujeto; de hecho, el dios, tras su imposible caza y la conversión de la ninfa en laurel, decide apropiarse de una de sus ramas para diseñarse una corona, honor que debemos leer como una recompensa, como un premio. Ella por su parte se ha sacrificado al no tener más salida que convertirse en otra cosa, en algo aparentemente distinto. La única forma de liberación es la metamorfosis. Protegida por su conexión con la naturaleza. Convertida en este caso en cristal.

De mujeres-cráter

En la video-instalación, la cámara, como ojo subjetivo que somos nosotros, los espectadores y espectadoras, se adentra en un espacio construido como una muñeca rusa: un ambiente que alberga otro similar en su interior y luego otro, y otro. Un cráter nos da acceso a una explanada del mundo donde hay más orificios... la cámara elige uno y la situación vuelve a reiterarse. Cuando llegamos a lo que parece ser la meta del viaje nos encontramos con estas figuras –en el primer vídeo es una mujer; en el segundo son dos; en el tercero tres- que miran hacia arriba impasibles (parecen haber percibido nuestros ojos), aunque quizás lo hacen de forma amenazadora; sus cuerpos se hunden en la epidermis del planeta convirtiéndose en la tierra recamada, siendo tierra recamada. Para ello la artista genera una estructura narrativa en la que la cámara realiza un *travelling* hacia el interior de la imagen, un viaje cenital que parece no tener fin y que resulta hipnótico. Mientras, se crea un recurso alegórico común en algunos vídeos de esta artista: sujeto y objeto acaban fundiéndose, se intercambian, o nacen uno del otro, porque en el fondo, como quiere indicarnos Marina Núñez, son lo mismo. Porque esa separación entre sujeto y objeto no deja de ser una convención que fácilmente puede quedar subvertida: en cuanto cambian las relaciones de dominación... o en cuanto desaparecen. Pensemos en producciones de los últimos años de esta artista como *El Infierno son nosotros* (2012). En este trabajo, una videoinstalación que presentó en la capilla del Patio Herreriano de Valladolid, unos personajes –de nuevo casi todo mujeres- parecen huir de unas llamas; lo hacen de una en un pero, al llegar reptando arriba, se convierten en fuego poniendo en evidencia que huían de sí mismas. De la misma manera que reptaron vuelven a caer fundiéndose con la hoguera.⁹ También podemos citar *Phantasma* (2017), una serie de vídeos (la artista siempre trabaja varias piezas similares a la vez) que presentan rostros en un primer plano; son seres de arena que parecen ir desapareciendo grano a grano por la erosión del viento.¹⁰ Finalmente el vídeo se reinicia volviendo al punto de partida. Se trata de seres que eran uno y a la vez muchos.

⁸ *Ibíd.*, pp. 25-27.

⁹ Vid. <http://www.marinanunez.net/2012-galeria-8/> (En línea, última entrada 27/03/2109)

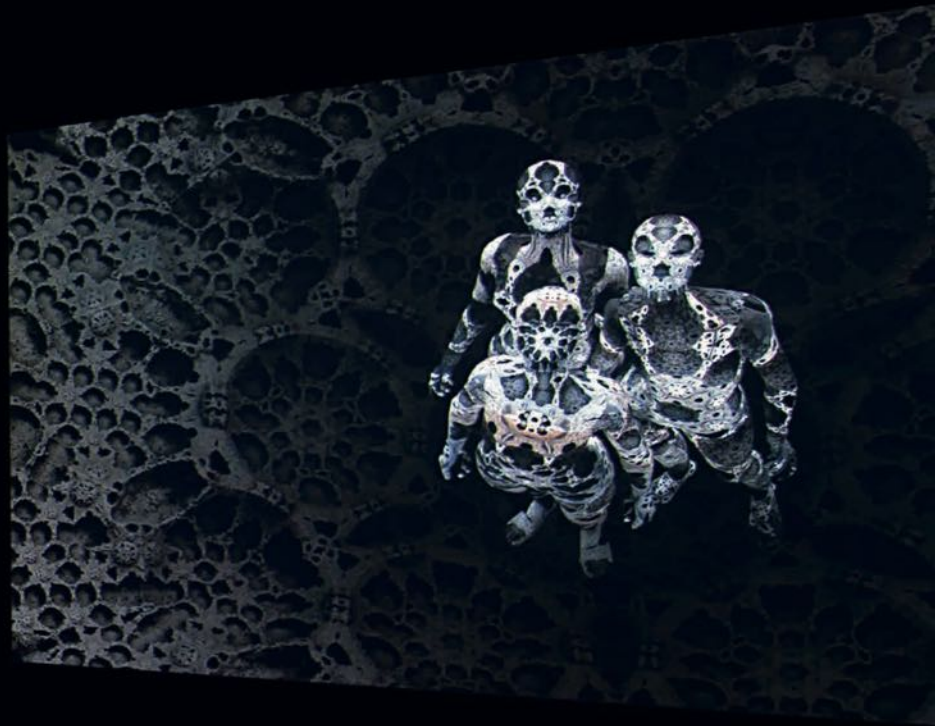
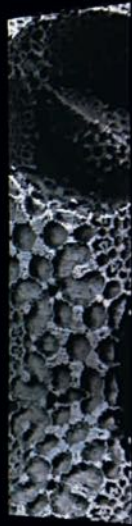
¹⁰ Vid. <http://www.marinanunez.net/phantasma/> (En línea, última entrada 27/03/2109). El viento tiene una fuerte presencia en el audio de la pieza, compuesto por Luis de la Torre, el músico que en los últimos años trabaja con Marina Núñez.

Seres de fuego, seres de arena, seres arbóreos, seres híbridos... Planea sobre estos trabajos la idea del eterno retorno, un relato que narra cómo los mundos que se extinguen vuelven a crearse con la misma materia. Porque son autosemejantes.

Isabel Tejada

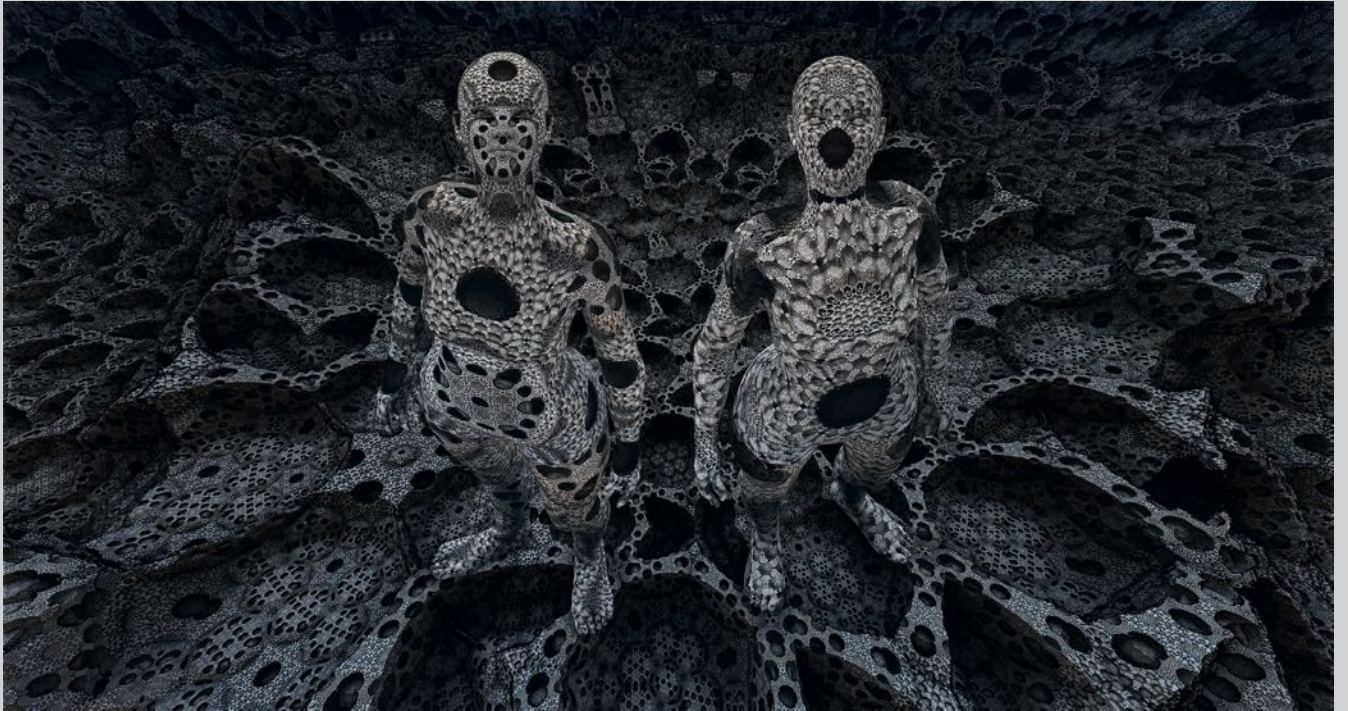




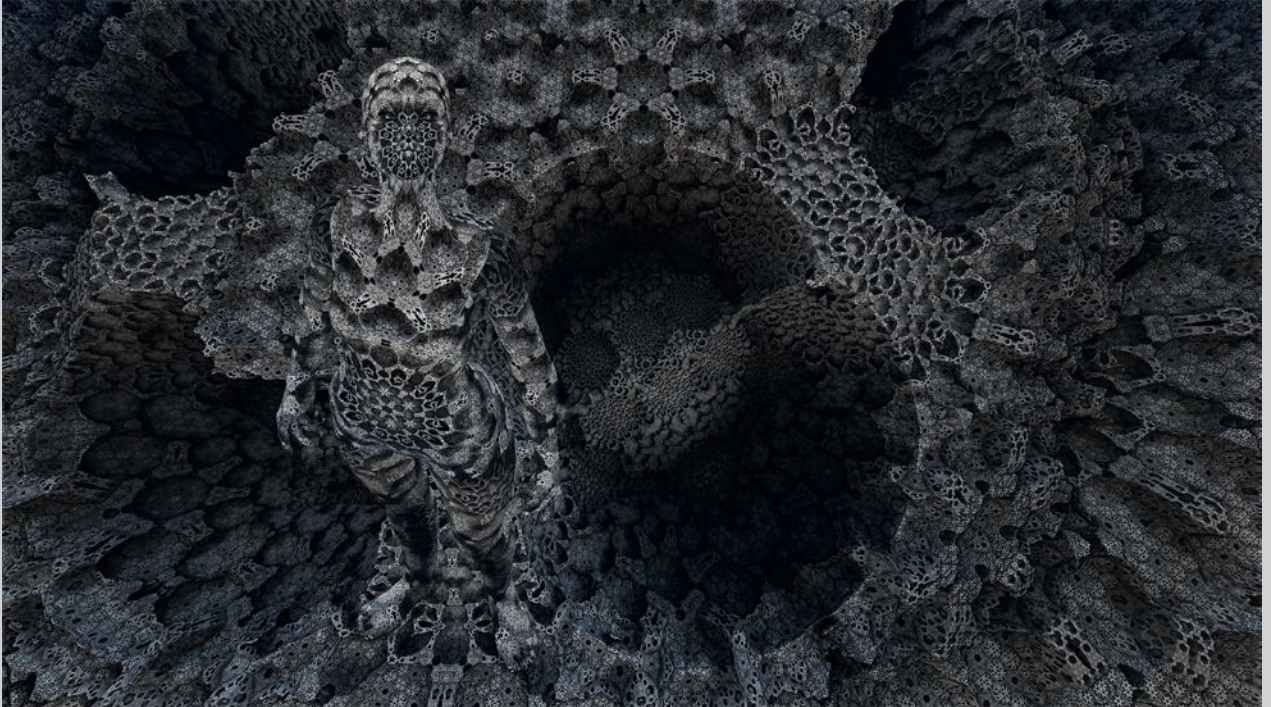




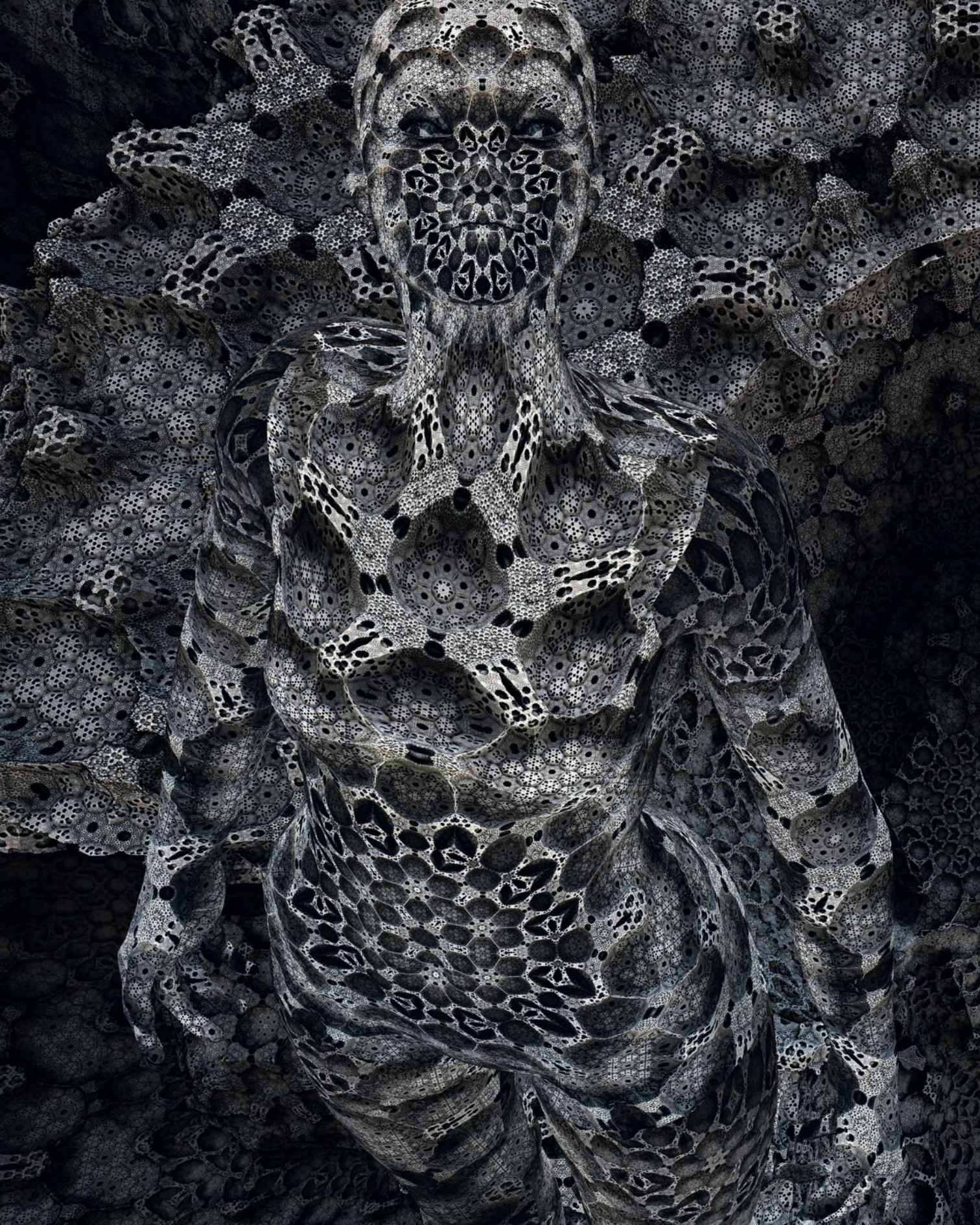


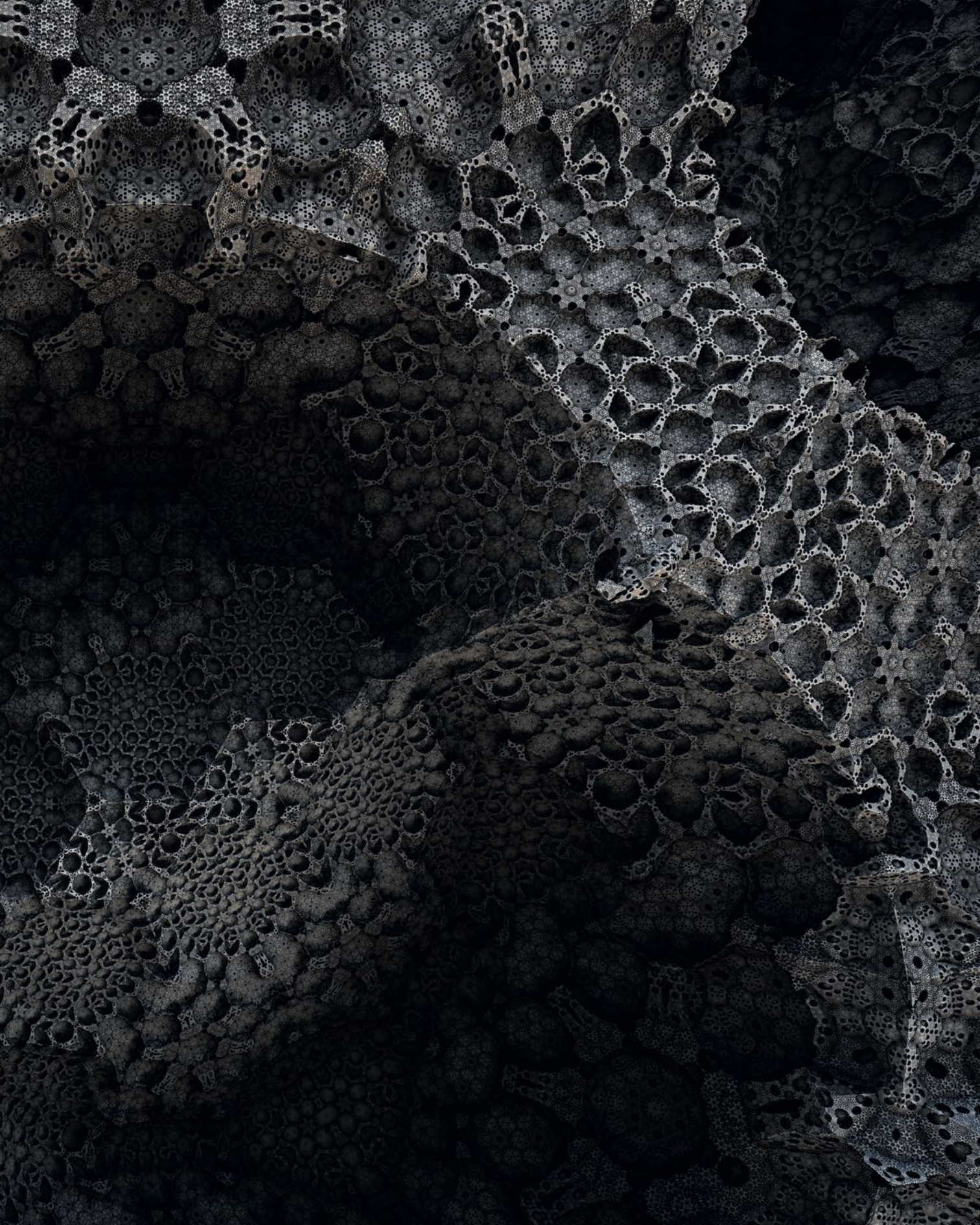


Inmersión (1), 2018, imagen digital sobre papel de algodón, 70 x 131,46 cm



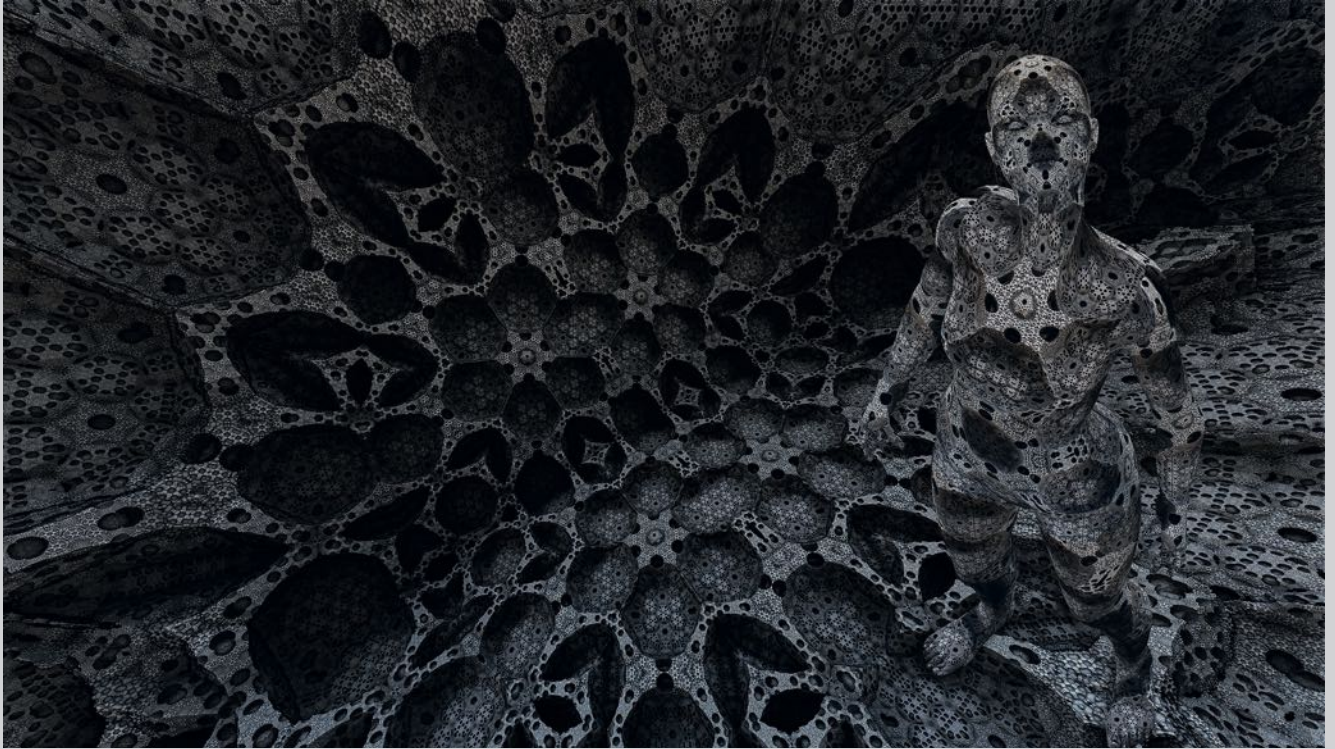
Inmersión (2), 2018, imagen digital sobre papel de algodón, 70 x 124,6 cm







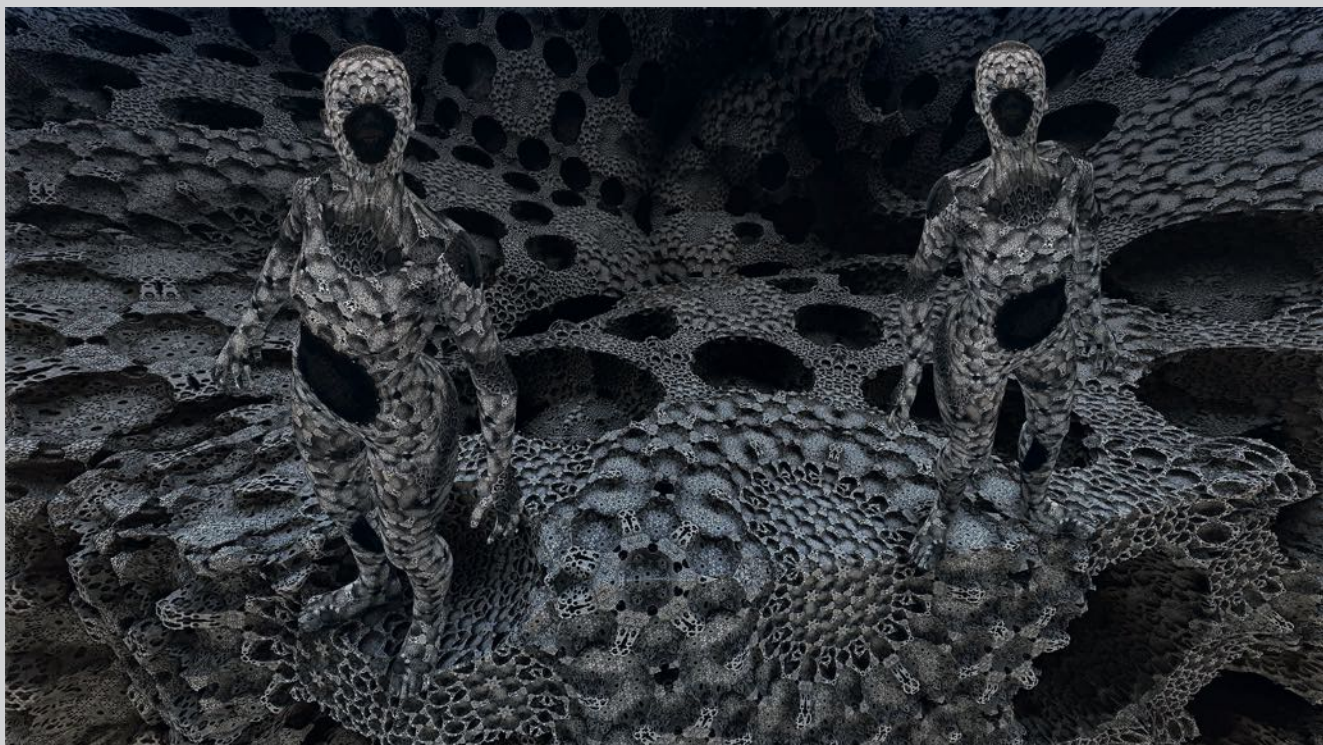
Inmersión (3), 2018, imagen digital sobre papel de algodón, 70 x 117,6 cm



Inmersión (4), 2018, imagen digital sobre papel de algodón, 70 x 115,5 cm

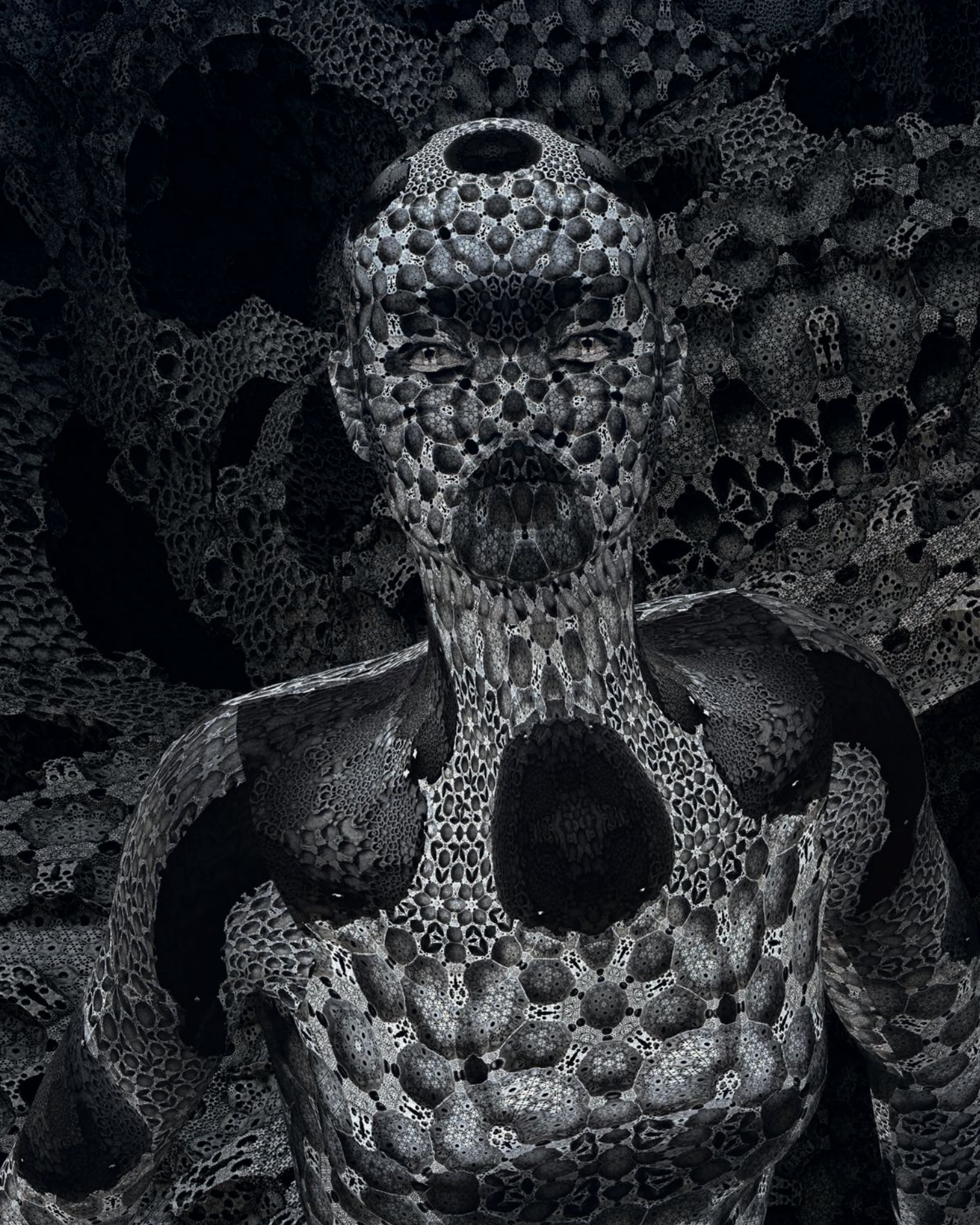


Inmersión (5), 2018, imagen digital sobre papel de algodón, 70 x 124,46 cm

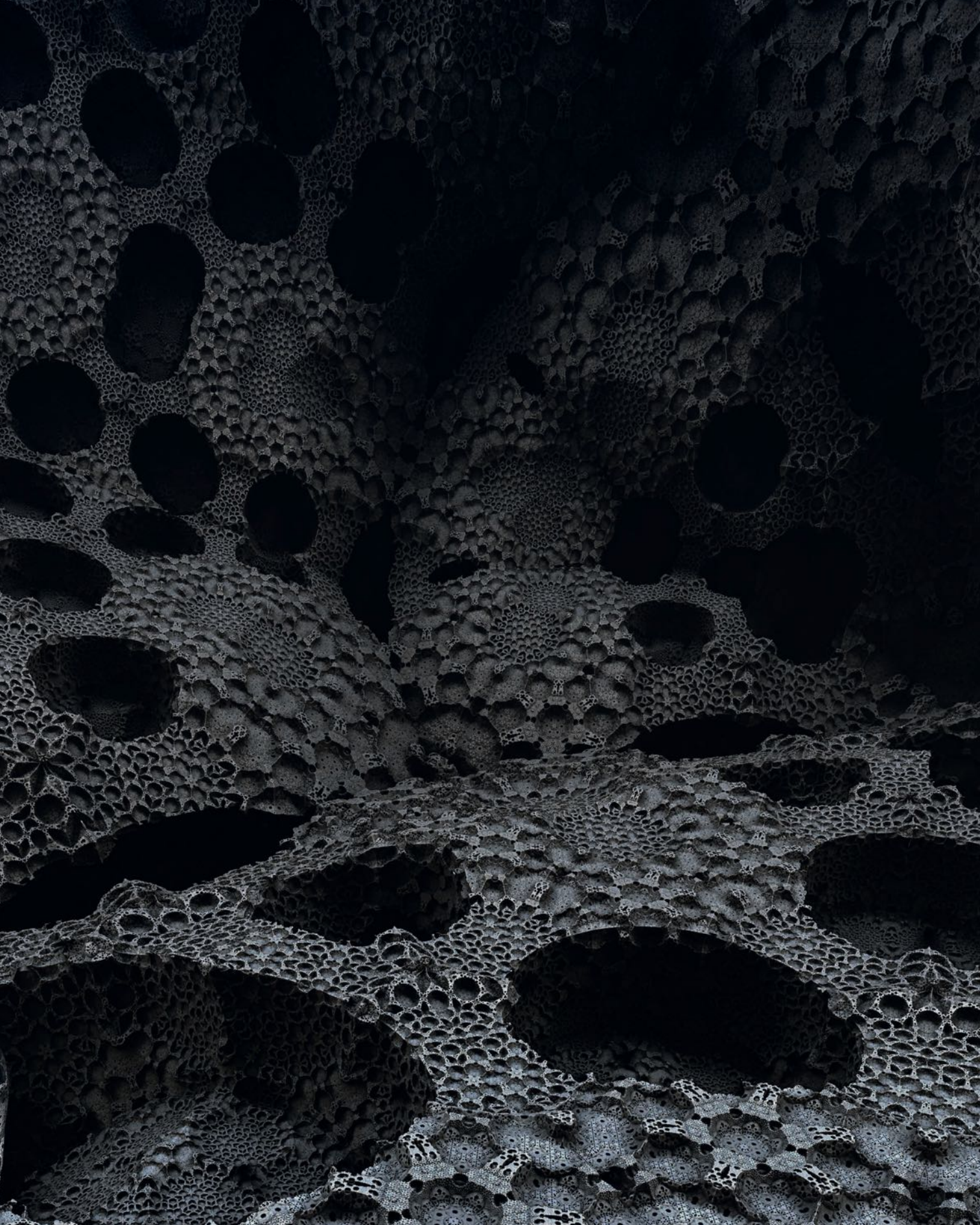


Inmersión (6), 2018, imagen digital sobre papel de algodón, 70x124,4 cm





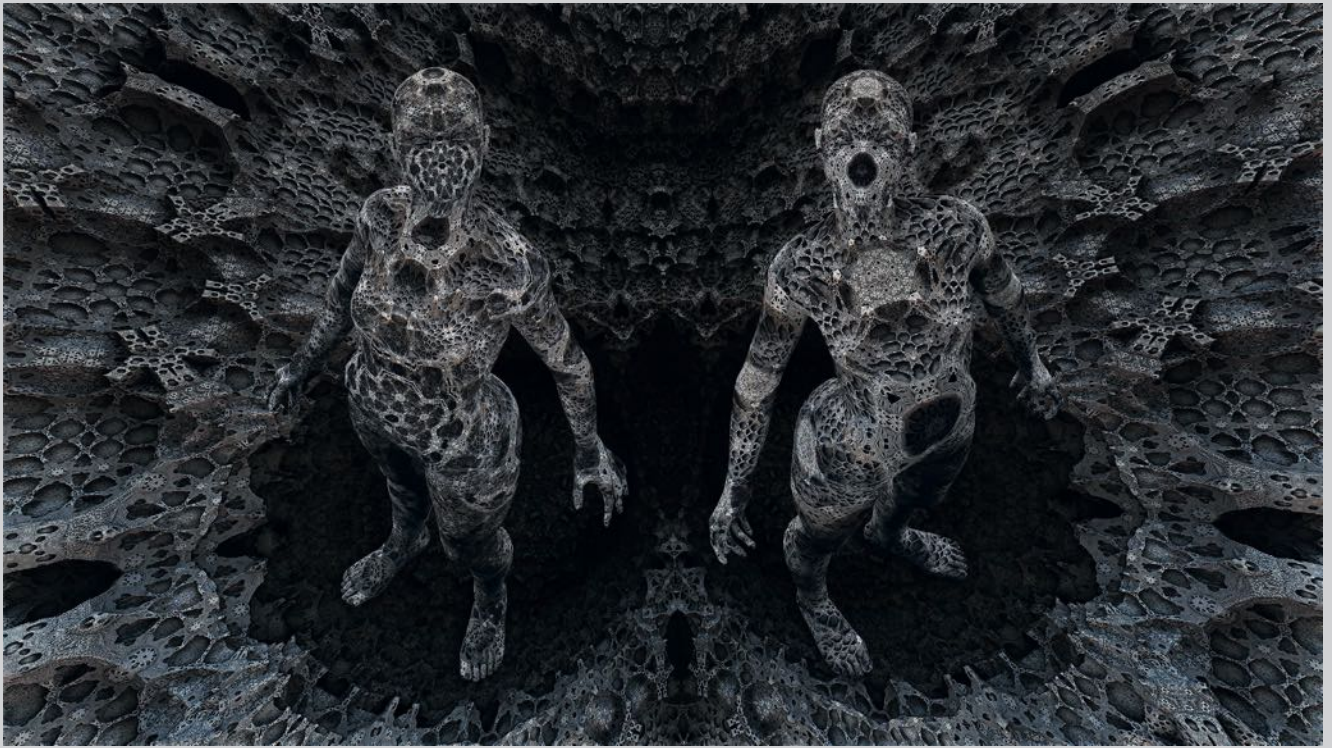




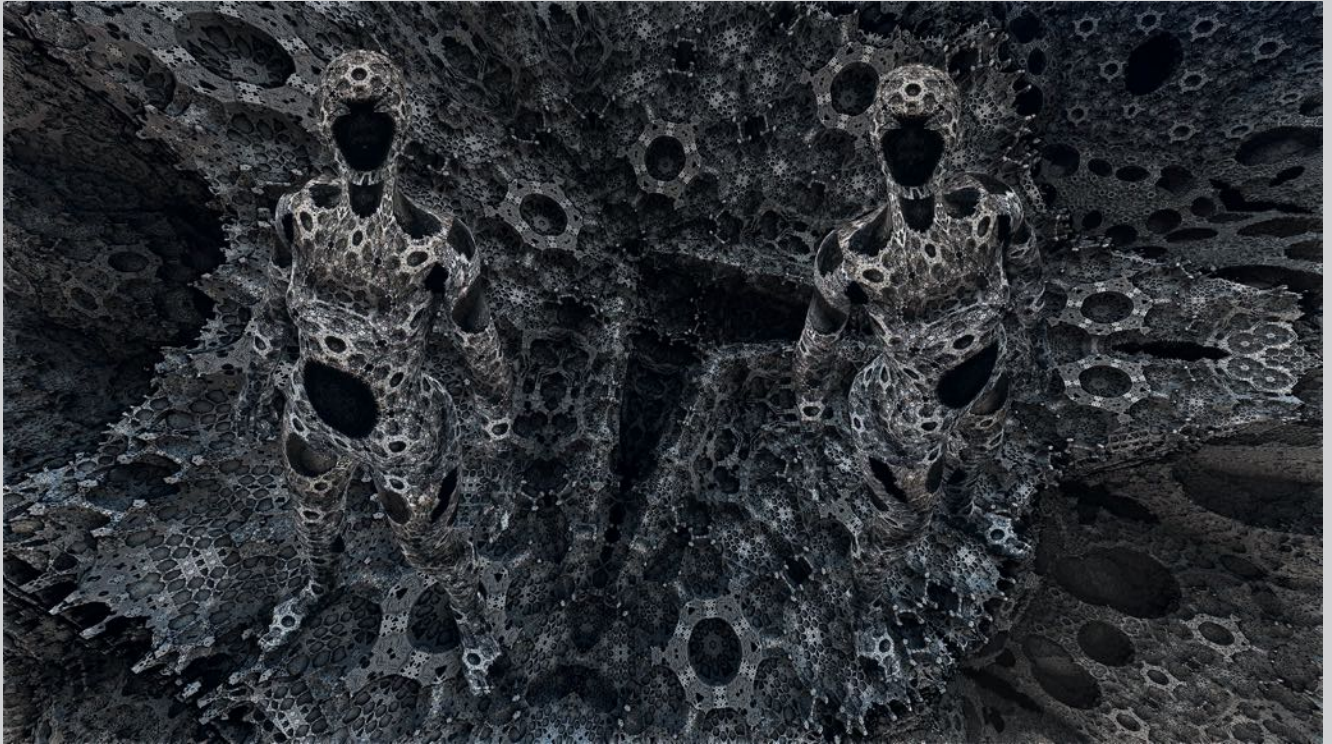




Inmersión (7), 2018, imagen digital sobre papel de algodón, 70 x 124,6 cm



Inmersión (8), 2018, imagen digital sobre papel de algodón, 70 x 124,6 cm



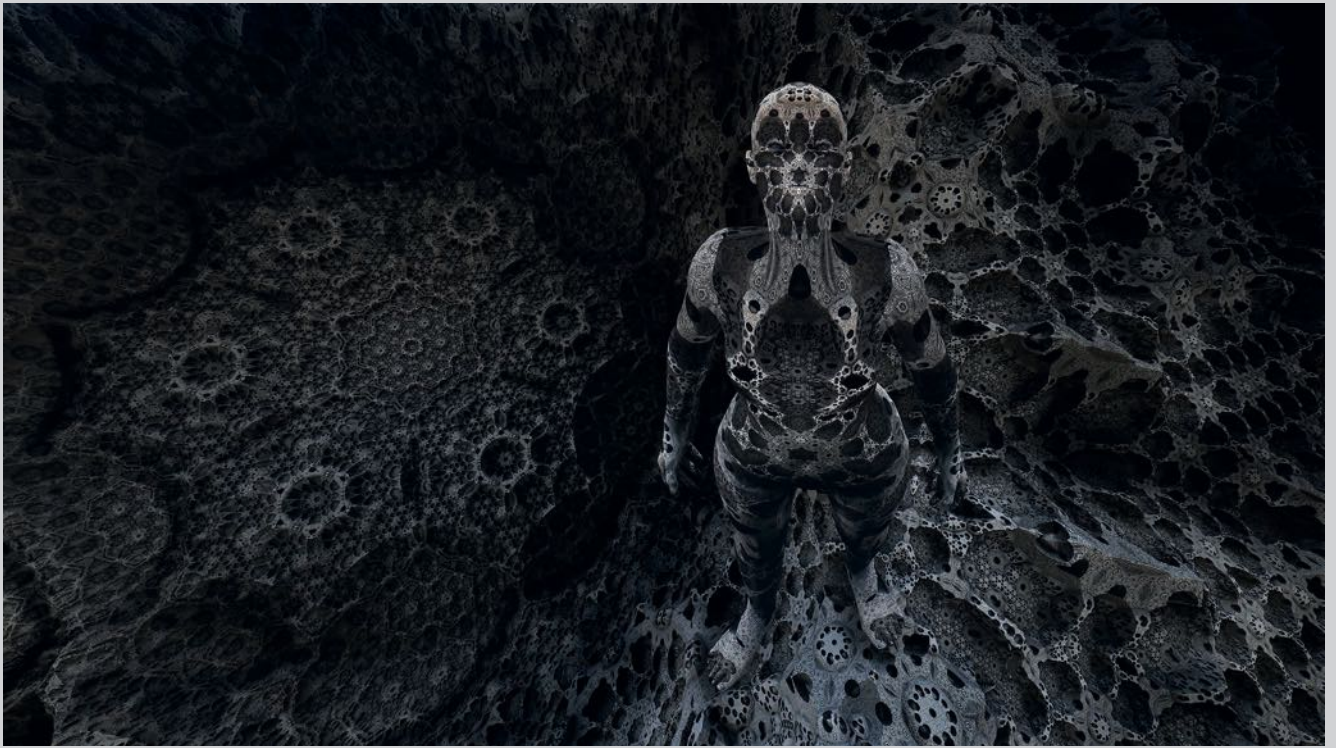
Inmersión (9), 2018, imagen digital sobre papel de algodón, 70 x 124,39 cm



Inmersión (10), 2018, imagen digital sobre papel de algodón, 70 x 124,4 cm





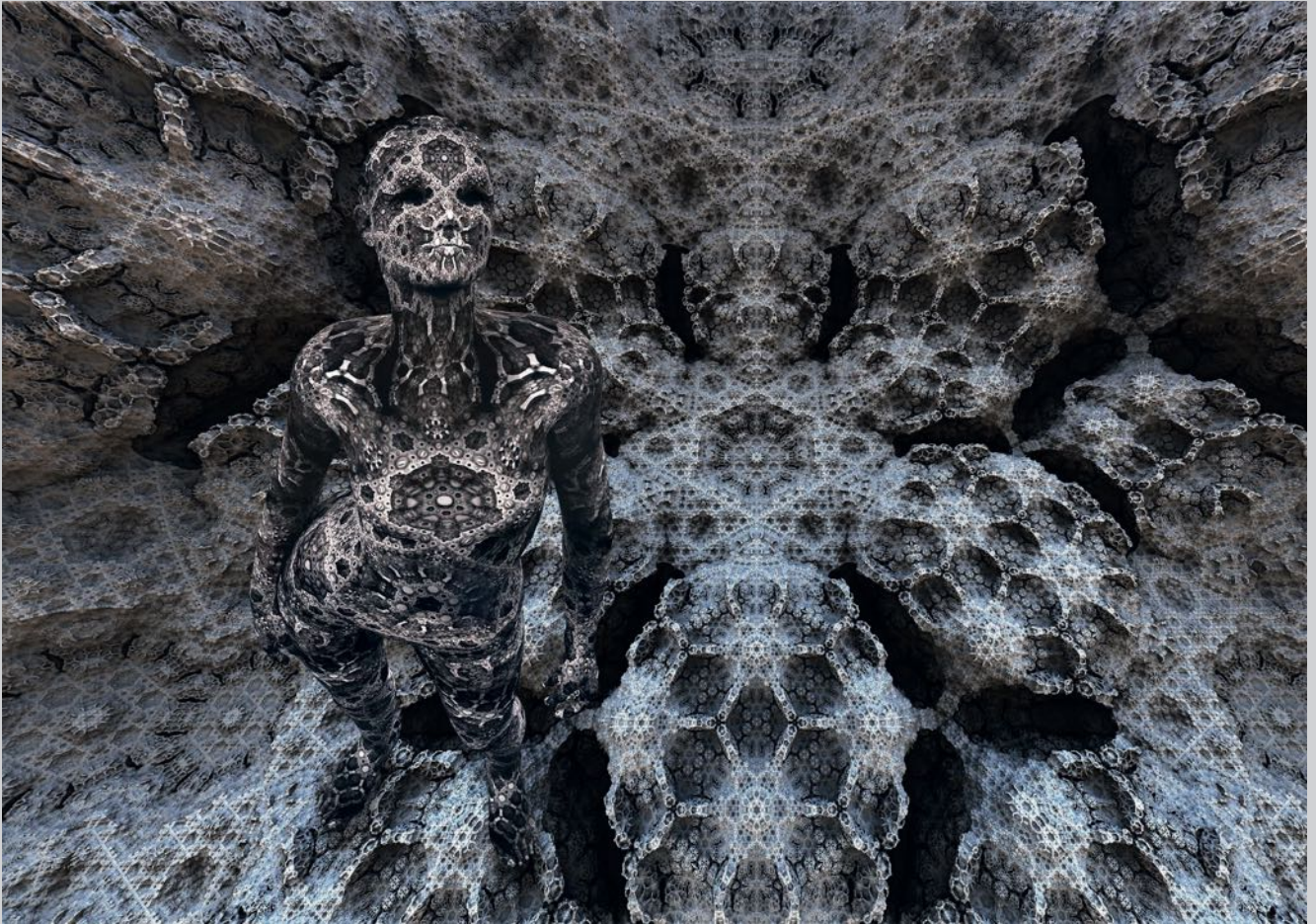


Inmersión (11), 2018, imagen digital sobre papel de algodón, 36,56 x 65 cm



Inmersión (12), 2018, imagen digital sobre papel de algodón, 70 x 125 cm





Inmersión (13), 2018, imagen digital sobre papel de algodón, 29,7 x 42 cm

Una inmersión con Marina Núñez

Entrevista a Marina Núñez
por Daniel Soriano
y Pablo Sandoval
27 de febrero de 2019

En esta conversación entre la artista Marina Núñez y los comisarios se analizan, de manera breve, ciertas cuestiones como la relación entre cuerpo y territorio, el poder o el ornamento. Un viaje que pretende dibujar el cuerpo conceptual y matérico de la exposición *Inmersión* realizada en el Centro Puertas de Castilla en Murcia.

Para comenzar nos gustaría dibujar un mapa general de *Inmersión*, ¿cómo nace? ¿Qué nos propones en este último proyecto? ¿Hacia dónde podría llevarnos esta nueva inmersión?

En la exposición tenemos vídeos e imágenes impresas con el mismo nombre, pero comencé con los vídeos, con la idea de recordar los bajorrelieves de algunos templos mediante un programa de fractales en 3d.

Es, como en otras ocasiones, un título ambiguo, que hace alusión a la inmersión como espectadores en las profundidades de unos mundos tallados con motivos geométricos y vegetales, y también a la inmersión de las habitantes de esos mundos, que aparecen al final, en sus contextos. Porque su piel tiene la misma textura que su entorno.

En otros trabajos nos presentas el personaje de Ícaro y su caída, en *Inmersión* la caída está presente, aunque es menos agresiva. Se convierte en un lento y placentero viaje que parece que busca complacer a los sentidos, a nivel visual y sonoro. Nos sumergimos en el interior de la cavidad. ¿Existe alguna relación entre el descenso de Ícaro y el de la persona que vive *Inmersión*?

No, efectivamente la caída de Ícaro es necesariamente angustiada, y ésta, que en realidad parece más el viaje de exploración en una nave, es placentera, aunque pueda dar algo de vértigo.

Pero con vuestra pregunta me viene a la mente algo que sí tienen en común: la desmesura de la ambición. Porque estos mundos parecen tallados en piedra, más que formaciones naturales (aunque quién sabe), y si así fuera, y dado que poco a poco vamos siendo conscientes de la vastedad del paisaje, estaríamos ante una empresa abrumadora, un mundo inmenso ornamentado hasta el mínimo detalle. Aunque la piedra es más estable que la cera, así que confío en que sea un logro más duradero.

En *Inmersión* nos presentas otro de los posibles mundos que aparecen dentro de tus obras. En este caso, nos sumergimos dentro de cavidades llenas de orificios hasta encontrarnos con las habitantes de estos paisajes. ¿Quiénes son estos personajes, y cuál es su cometido?

La verdad es que no lo sé. A veces me parecen guerreras vigilando el territorio (y por tanto nosotros unos posibles invasores), a veces mujeres serenas oteando el horizonte (y nosotros, también, rompemos esa paz). Prefiero pensar lo segundo, en personas pensativas

a las que hemos interrumpido momentáneamente. En casi todos los casos, tanto en los vídeos como en las imágenes impresas, nos miran con tranquilidad. Aunque a veces se intuye sorpresa, o miedo.

Su piel semejante a su entorno está formada por los mismos patrones fractales del paisaje que las rodea. En tus piezas has jugado con lo metamorfo, pieles líquidas o la hibridación. ¿Qué te supone este nuevo salto al mundo fractal, tan alejado pero a al vez tan cercano a tu trabajo?

Es efectivamente un tema que ya he tratado, la empatía con el contexto, en vez de la paranoica aversión a todo lo que no es uno mismo, con esa obsesión por la autonomía, la distancia y el control, con ese miedo a la contaminación, siempre enfermiza y mortal, en vez de simbiótica.

En este caso, la piel tiene la misma textura que el paisaje, lo que para mí sugiere dos posibles relatos: que las habitantes del mundo lo han construido a su imagen, o que se sienten unidas a él, sin recelo ni fronteras, arraigadas. La segunda versión me parece más subversiva y esperanzadora.

En cada cavidad, plano, nicho o superficie que nos encontramos en el paisaje que nos propones vemos una red construida de manera analítica y delicada. Nos comentas que, a la hora de abordar un nuevo proyecto, en ocasiones vas trabajando de forma intuitiva como resultado de tu larga trayectoria y la mochila que has adquirido con el tiempo y la experiencia. Para *Inmersión*, ¿te lo planteaste como algo con lo que querías trabajar, o por el contrario todo fue naciendo de forma más natural y orgánica, en una retroalimentación de conceptos y producción?

Una mezcla, tenía muy claro el tipo de mundo que quería construir, en cuanto al aspecto hiper ornamentado de los fractales, y también cómo iríamos introduciéndonos en él jugando con la escala. La idea de lo micro y lo macro la he tocado también en varias ocasiones, con galaxias encerradas en pequeñas esferas o surgiendo de un rostro, por ejemplo.

Lo que no tenía claro es el final, más allá de saber que aparecerían las habitantes. Pensaba más bien en ese primer relato, el de las creadoras del mundo, e hice algunas pruebas que surgirían ese final de estar contemplando un proyecto artístico colosal.

Pero finalmente, al construir a los personajes, probando diferentes aspectos que, eso sí, tuvieran que ver con la recurrencia de los fractales, preferí optar porque simplemente fueran iguales que su entorno y nos miraran, sin más. La interpretación "obra artística" no se descarta, claro, pero así se abre la de la íntima relación con el contexto.

Las referencias al mundo de la ciencia ficción presente en tu obra es un tema del que has hablado con anterioridad. También has comentado la importancia que tienen las lecturas de novelas a la hora de iniciar nuevas producciones. En este caso, ¿de dónde bebe *Inmersión*?

Algunas obras sí parten de referencias concretas, más de pinturas (el *Hombre de Vitruvio* de Leonardo, o algún motivo del Bosco, o una representación de una Ofelia o una mujer barbuda, por ejemplo). Y a veces ni soy consciente, tiempo después de acabar algo me doy cuenta de la similitud con alguna obra, o más habitualmente me la hacen notar.

Pero estos son casos excepcionales, en casi todas las obras las referencias son tan vagas y múltiples que no soy capaz de fijarlas, ni tampoco tengo demasiado interés en hacerlo. Sin duda las novelas y el cine y los ensayos y tantos otros estímulos estarán inevitablemente actuando, pero no como origen claro ni con intención de referirme a ellos. Es el caso de *Inmersión*, que no tiene referentes concretos.

Los vídeos nos generan cierta incertidumbre, son sus habitantes las que se adaptan a su medio para vivir de una forma no violenta, o por el contrario el propio medio quién ha generado seres iguales a él. En la trilogía *Southern Reach* Jeff VanderMeer nos plantea un nuevo ecosistema cerrado, donde todo muta de manera constante e inmediata, los habitantes se funden con el medio o bien el propio medio se funde con ellos. Una destrucción de los límites entre entorno y habitantes que se asimilan en un todo.

¿Podríamos ver esta referencia como un espejo de lo que nos propones con *Inmersión*?

La película sobre el primer libro de la trilogía, *Aniquilación*, me parece interesante, pero no fue una referencia, la vi después. Los libros los había leído hacía mucho, ¡tanto que ni los recordaba! Con lo cual podrían ser una de esas referencias difusas. Esas y otras muchas novelas de ciencia ficción plantean hibridaciones y simbiosis, nos presentan cuerpos que se transmutan y pierden sus límites. Pero en la práctica totalidad de los casos, esa fusión con lo otro es terrorífica.

En el caso de esta trilogía, la simbiosis no es mortal ni resulta necesariamente en un ser malévolo, lo cual ya es toda una novedad, muy apreciable. Incluso se sugiere la posibilidad de aceptarla (la tercera novela se llama así, *Aceptación*). Pero sin duda los híbridos de humano, animal y vegetal resultantes son aún espeluznantes. No son mejoras aceptables, aunque quizá sean mejoras, ya que un ecosistema tan adaptable tiene que tener ventajas, siempre que la evolución vertiginosa no acabe convertida en puro caos. Pero no se plantea así, en los libros aún menos que en la película, que para dulcificar evita hablar del farero, uno de los protagonistas de la trilogía, un personaje que se ha convertido en algo tan inimaginable (e inaceptable) como los oscuros entes de Lovecraft.

Nos encanta la aparición de las ramas/cables que nacen de la piel de las mujeres en las piezas de cristal grabado al láser. Esta simbología no es en absoluto extraña en tu acervo visual. Es también un recurso simbólico muy frecuente en la ciencia ficción: María en *Metrópolis*, cualquier personaje con cerebro cibernético en *Ghost in the Shell*, *Mátrix*, etc. ¿Qué significados le otorgas a estas extensiones?

Es curioso, con la cantidad de cibernéticos que he representado, y muchos de ellos cableados o emitiendo rayos de energía, y no era lo que tenía en mente en absoluto. Sino lo otro que decís, son ramas. El suelo en el que se apoyan las figuras tiene la misma textura

de ramas que los cuerpos, y de ese dibujo que configura el cuerpo salen a su vez ramas. Es la misma idea de integración que en las imágenes y vídeos, aunque en ese caso ese medio ambiente que es como ellas emana de ellas. También, claro, puede verse como una hibridación humana-vegetal, tema que ya he tocado en algunas imágenes.

No se nos va de la cabeza la relación, directa creemos, entre *Inmersión* y la *Metamorfosis* de Ovidio. Al final las protagonistas pueden que se estén transformando en paisaje, se fundan en él y se hagan eternas. ¿Existe realmente esta referencia en este proyecto?

No pensé en su obra, aunque en el caso de las mujeres de los cristales (*Especie*) las imágenes de Dafne imagino que sí hayan influido, pero, como os comentaba antes, no de forma consciente.

No sé si pensáis en la eternidad como algo positivo, es algo tan abrumador que a mí me parece un abismo.

Efectivamente, la eternidad funciona como un duro castigo.

En este trabajo rompes con siglos de concepción de qué es el paisaje y qué es el sujeto. -Incluso al plantear preguntas de este tema nos vemos sujetos a un lenguaje que solo describe dominación.- Quizás exista hibridación, pero este concepto requiere que dos identidades autónomas se fundan en una. El caso más cercano en tu obra al híbrido son los cíborgs, donde dos entidades conceptualmente cerradas y ficticiamente enfrentadas -hombre y máquina- se funden en un ente. ¿Crees que la escasez de una perspectiva bastarda por parte de todas las ramas del conocimiento del ser humano está entorpeciendo nuestro desarrollo, ya sea tecnológico, como ciudadanía, como seres vivos?

He representado ese mestizaje con máquinas, con plantas, con microorganismos... y con objetos inanimados también.

Es una pregunta muy compleja que me siento escasamente preparada para responder, hay que saber mucha ciencia y filosofía para hacerlo...

Pero creo que ahora sí se plantea una visión del sujeto y la naturaleza menos basada en la separación y el control, que pueden llegar a parecer delirios de un sujeto con pies de barro. Si pensamos que los científicos nos explican, ya desde hace tiempo, que las observaciones o mediciones pueden cambiar -físicamente- el estado de un sistema, o que no es realista pensar en sistemas elementales aislados, tenemos un ejemplo en la ciencia. Y el ecologismo hace mucho que propone, a nivel político y filosófico, que el ser humano es una parte de la naturaleza y que los planteamientos antropocéntricos que ven al ser humano como fuera y por encima del medio ambiente son simplistas, además de obviamente peligrosos para nuestra supervivencia como especie.

Nos tonta preguntarte si tu producción tiene una lectura ecologista intencionada.

En un sentido muy abierto sí, es decir, es un tema que al representar híbridos de humanos y plantas, o árboles quemados, por ejemplo, sin duda se plantea. Soy consciente de que es una lectura posible, y me agrada. Es un tema que a estas alturas a nadie puede resultar indiferente, y todos tenemos cierta cultura general al respecto, estamos un poco informados, probablemente bastante poco, pero más que hace 15 años.

Siguiendo con la supresión de la barrera entre sujeto y entorno, estos seres antropomorfos que habitan en sus mundos fractales ejercen una posición de poder sobre el territorio. Ellas han creado a su imagen y semejanza esta megaestructura, o quizás, han desarrollado su entorno como un órgano más, una prótesis, de la misma manera que la tela de araña es una extensión de ella misma. Y mirando a nuestro alrededor, ¿no habremos hecho ya eso nosotros? Hemos transformado grandes superficies de nuestro planeta a través de la agricultura y ganadería, las ciudades están diseñadas para los cuerpos, capitalistas sí, pero un tipo de cuerpo al fin al cabo. Incluso hemos amplificado nuestros sentidos, o al menos el de la vista, tenemos ojos que observan desde el espacio, sensores repartidos por toda la geografía que registran infinidades de parámetros. ¿Estamos creando nuestro mundo de manera inconsciente y fundiéndonos con él?

Sin duda lo hemos hecho, pero no creo que de forma inconsciente. Lo de fundirnos... no creo, ni siquiera como metáfora, se sigue pensando obsesivamente en una autonomía exacerbada de cada individuo, como si fuera posible considerarnos seres aislados de toda influencia.

Tienes razón en cuanto a la autonomía exacerbada. A pesar de haber sufrido estas últimas décadas un desarrollo tecnológico impresionante que nos ha permitido incrementar algunos de nuestras capacidades a través de múltiples prótesis extracorpóreas: somos capaces de orientarnos mejor gracias al GPS, predecir la climatología o ver cualquier punto del planeta -y del universo- gracias a los satélites, somos capaces de comunicarnos a grandes distancias, monitorizamos nuestro cuerpo, y un interminable etcétera, y todo canalizado a través de nuestros móviles. Aún así, todo este conocimiento, a mano de cualquiera, no ha generado empatía ni ha eliminado la barrera generada con el medio. El problema es de pensamiento, de cómo se utiliza la información, de la construcción de lo *otro*, como bien manifiestas en tu producción. ¿Crees que la barrera con lo *otro* se está acentuando o cada vez somos más propensos a abrazar lo híbrido?

Mi idea esperanzadora es que las hibridaciones reales de nuestro mundo cada vez más cibernético en un sentido técnico acaben convirtiéndose en una aceptación de la hibridación, y por tanto de la empatía con lo otro, simbólica. Creo que a esto pueden contribuir las imágenes que desde tantos ámbitos se crean representando cuerpos permeables y fluyentes.

Pero está bastante claro que por el momento, a un nivel político y metafórico, las fronteras se están revalorizando. Espero que sean reacciones puntuales de miedo ante lo nuevo, y que sea inevitable un mundo en el que dejemos de ver lo *uno* y lo *otro* como dos realidades opuestas, de un modo tan estereotipado y simplificado. Y pueril.

Refiriéndonos al fractal hay ciertas cuestiones que nos interesan, sobre todo a nivel conceptual. Los fractales presentes en tu obra son artificiales, en el sentido que son representaciones visuales de ciertas ecuaciones y parámetros creados por ti, que nada tiene que ver con el dibujo que genera un romanesco, un fractal que encontramos en la naturaleza. Las matemáticas se declaran la herramienta con la que descifrar y describir a la naturaleza. ¿Está presente esta lectura de relación de poder sobre la naturaleza en *Inmersión*?

Bueno, yo no creo esas ecuaciones y parámetros, solo combino entre las muchas que maneja el programa. Y esas fórmulas crean estructuras que se repiten a diferentes escalas, igual que las que crea la naturaleza. Que se comporta según leyes que estudian las matemáticas, entre otras disciplinas.

Es cierto que el conocimiento científico intenta descifrar el mundo, entre otras cosas, para obtener cierto control y poder sobre él. Pero estos fractales de los mundos de *Inmersión* no los imagino como el dominio de la razón sobre la materia, como un mundo de piedras informes *domesticado* por la talla. Sí lo veo como más probablemente artificial que natural, pero la posible intervención la imaginaba como un grandioso logro artístico, procurador de experiencias estéticas sublimes, no como una metáfora de la imposición de un orden racional sobre un medio natural.

Claro que es lo que tienen las lecturas, ahora, para mi sorpresa, tengo que considerar la posibilidad de haber representado una manipulación colonizadora, una disciplina rígida.

El artificio tiene un gran protagonismo, sobre todo en los vídeos y las infografías, los cristales se centran más en el sujeto. Con reminiscencias evidentes a las yeserías árabes, estas estructuras matemáticas son las que construyen el paisaje llegando al *horror vacui*. No hablamos de un cubo blanco, o de un plano aséptico. Teniendo en cuenta el papel del ornamento en la historia del arte y de la estética, ¿es esta utilización del adorno una declaración de intenciones consciente?

Imagino que con lo del papel del ornamento en la historia del arte y la estética os referís a que los motivos decorativos nunca son el tema principal, aunque en algunos -pocos- autores y movimientos hayan cobrado gran protagonismo. Aquí es difícil que estas formas intrincadas y minuciosas sean subestimadas, por su profusión al menos, porque son las que definen el territorio y nos hacen preguntarnos qué estamos viendo.

Pero no, no estaba pensando en eso.

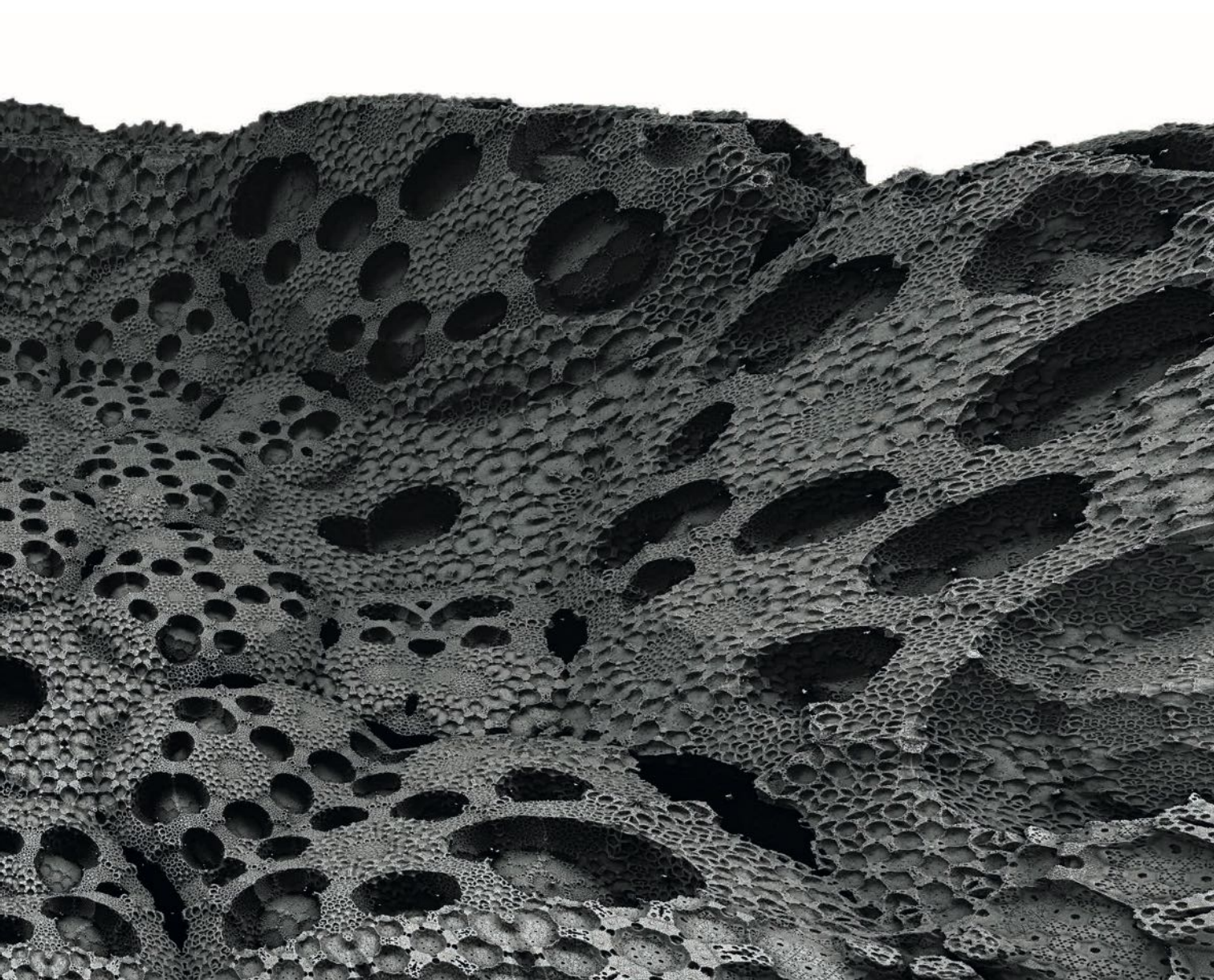


También entendemos el papel de las mujeres en las artes decorativas, mal denominadas como artes menores. Unas artes cuyo papel era crear una nueva piel al entorno, una función, tal vez, muy tangible y tisular que las puede relacionar con lo físico y animal, esto se sumaba a la posición natural que las mujeres debían tomar, la de seres terrenales. *¿Inmersión* es en cierta manera una obra que desmiente este discurso oficial? Al menos en que desde unas posturas sensibles, en convivencia con el entorno, se puede desarrollar nuevos conocimientos y explorar conceptos elevados.



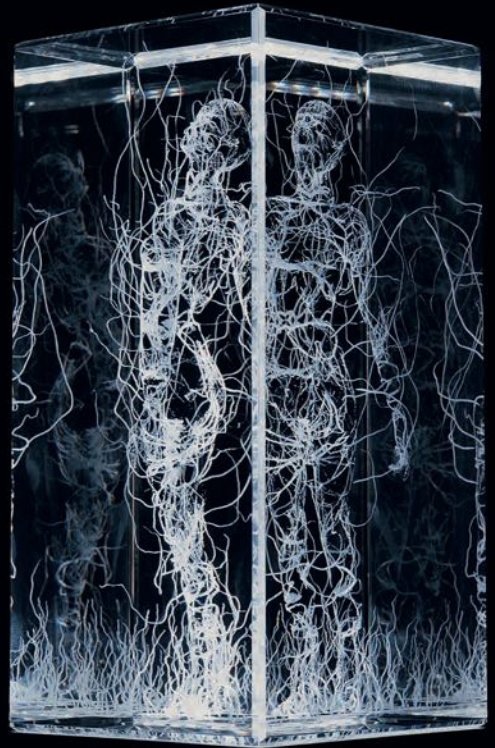
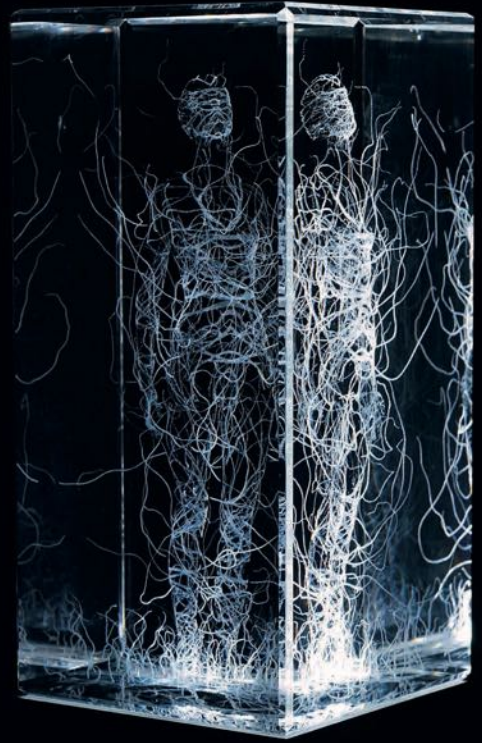
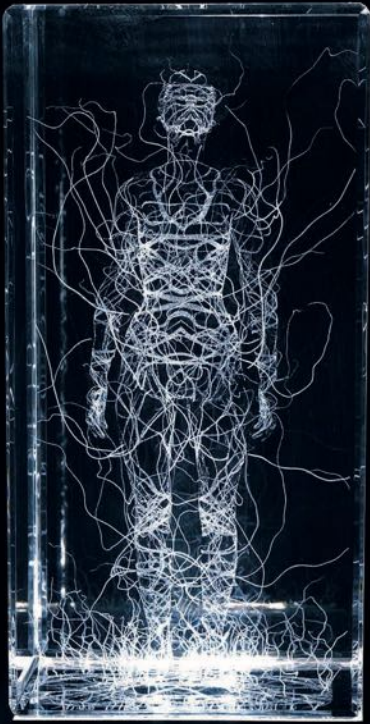
Sí, esto sí es consciente. El ornamento ha estado y está asociado a las mujeres, y el arte decorativo con sus pautas repetitivas (que los fractales, autosimilares, sin duda rememoran) considerado menor por no ser vehículo de altos conceptos. En la historia del arte oficial. Todo absurdo, las historiadoras del arte feministas lo han dejado claro hace ya tiempo, que se trataba más de relegar a las mujeres creadoras que de que haya estrategias formales despreciables por sí mismas.

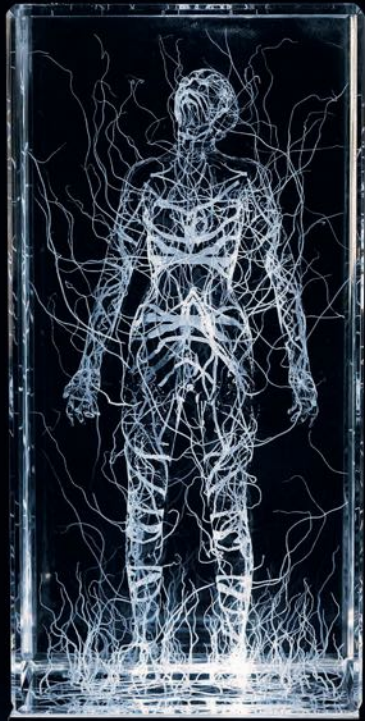
Y me gusta por eso mismo imaginar unas amazonas de piel ornamentada.

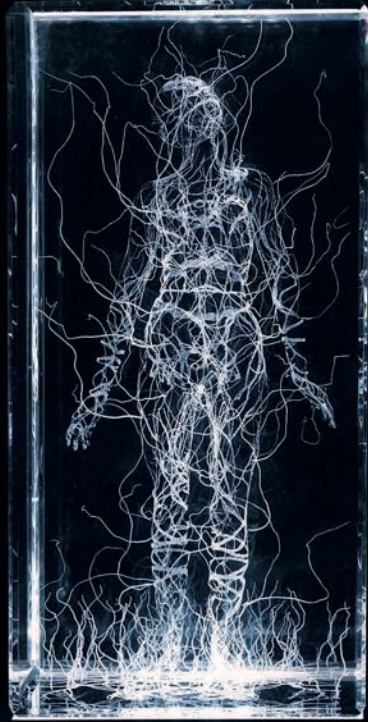


Especie, 2019, cristal tallado con láser, 20 x 10 x 10 cm

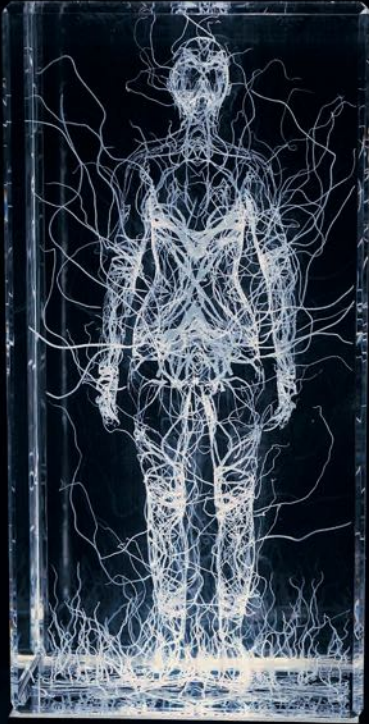
Pag 47 E1 / E8
Pag 48 E4 / E6
Pag 49 E5 / E9
Pag 50 E7 / E10
Pag 51 E2 / E3











Todo es error

I.

Imagina que caes. Pero no hay tierra.

Vivimos en estado permanente –o cuando menos intermitente– de caída libre, sostiene Hito Steyerl,¹ aunque apenas nos damos cuenta. Tal desorientación se debe a la pérdida de un horizonte fijo que haga visibles las cosas como antaño. Nos encontramos más bien, prosigue la artista, ante un nuevo tipo de soberanía vertical que ha ocasionado la pérdida de conciencia sobre qué está arriba y qué abajo, qué antes y qué después, dónde están nuestros cuerpos y cuáles son sus límites. Al tiempo que se multiplican las perspectivas, se distorsionan también las clásicas convenciones acerca de la estabilidad del sujeto, el tiempo y el espacio. Las nuevas tecnologías han transformado nuestra forma de orientarnos y nuestra mirada, descorporeizada e intrusa, se filtra a través de máquinas y objetos que pueden activarse por control remoto. Se trata de una perspectiva que “proyecta ilusiones de estabilidad, seguridad y dominio extremo sobre un telón de fondo de soberanía 3D expandida” y, al mismo tiempo, recrea sociedades convertidas en “abismos urbanos de caída libre y terrenos escindidos susceptibles de ocupación, vigilancia aérea y control biopolítico”.² No hay forma de tocar tierra, puesto que no existe una base estable donde llegar. En esta caída infinita el suelo es el miedo, nos advierte Chantal Maillard, quien considera que elevarse ya no nos pertenece pero, por otro lado, tampoco queremos descender a los abismos, quizá porque para lo primero se precisa inocencia y para lo segundo cierta lucidez. Con todo, siempre hay un nivel inferior al abajo: “Abajo, rizoma y, más abajo, espejo”.³

Marina Núñez nos propone un viaje en caída libre a través de un imaginario mundo vertical. La cámara planea sobre un paisaje insólito, aparentemente insondable, vacío, que posee una naturaleza híbrida, a medio camino entre lo pétreo, lo mineral y lo vegetal. Telúrico e inmenso, presenta una geografía escarpada y una tectónica cambiante, horadada de formaciones geométricas llenas de entrantes y salientes que generan millones de fosas o cavidades más o menos profundas, por lo que los itinerarios posibles se multiplican hasta el infinito, evidenciando de paso cómo nuestra mirada es incapaz de dar cuenta del todo. El trayecto describe una inmersión desde el exterior hacia lo más recóndito –algo así como una bajada al infierno o un viaje al centro de la tierra–, que nos obliga a penetrar en el abismo de un precipicio sin fondo, puesto que reaparece y se reconstruye a medida que descendemos, como si no hubiera límites o estos fuesen cada vez más inciertos. De un mundo surge otro mundo y así sucesivamente, sin interrupción. La metamorfosis es continua, pero siempre a partir del mismo patrón. La caída no es brusca, dado que sentimos cierta ingravidez; algo parecido a una profundidad sin vértigo o, por lo menos, no un vértigo incómodo, sino un efecto magnético y misterioso que nos proporciona un inesperado

1 Hito Steyerl: “En caída libre. Un experimento mental sobre la perspectiva vertical”, en *Los condenados de la pantalla*. Caja Negra, Buenos Aires, 2014, pp. 15-16.

2 “Así como la perspectiva lineal producía un observador estable y un horizonte imaginarios, la perspectiva arriba-abajo produce un observador flotante y un piso estable imaginarios. [...] Las nuevas tecnologías han permitido que la mirada del observador distanciado se haya vuelto cada vez más global y omnisciente, hasta el punto de hacerse masivamente intrusa: tan militarista como pornográfica, tan intensiva como extensiva, microscópica y macroscópica a la vez”, en *Ibidem*, pp. 27-28.

3 Chantal Maillard: *La mujer de pie*. Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2015, p. 34.

placer. Sin embargo, la desorientación atraviesa todo el recorrido, pues la percepción de la escala se va modificando a medida que descendemos, de modo que cualquier presunción de certidumbre visual se rompe una y otra vez. Como los protagonistas de la novela de Julio Verne, confiamos en que la brújula señala el norte cuando en realidad estamos viajando hacia el sur.

El paisaje se va actualizando a medida que avanzamos. Su nivel de detalle es invariablemente el mismo. La geometría fractal permite la reproducción de formas autosimilares a diferentes escalas, de tal manera que el paisaje es una copia de sí mismo y cada fracción contiene toda la información,⁴ en una suerte de circuito integrado que sugiere un movimiento infinito. Las variaciones, a primera vista, resultan imperceptibles. Todo parece estar interconectado, igual que sucede cuando miramos a través de un caleidoscopio. La *mise en abyme* posibilita que el mismo fragmento se reproduzca dentro de otro de menor tamaño, sin ocultar su artificio y desvelando, por tanto, su falta de sentido. Todo es ficción. El paisaje fractal, lo mismo que la narración, se abre indefinidamente a otros significados que vuelven a estar contenidos en otras palabras y así hasta el infinito. La diferencia aquí es que la resolución y la nitidez de las formas permanecen constantes.

La orografía, por otro lado, recuerda las formas circulares de los mandalas, que constituyen una representación del mundo que simboliza la no-dualidad y nace precisamente para trascender las oposiciones “de lo múltiple y lo uno, de lo descompuesto y lo integrado, de lo diferenciado y lo indiferenciado, de lo exterior y lo interior, de lo difuso y lo concentrado, de lo aparente visible y lo real invisible, de lo espacio-temporal y lo intemporal y extraespacial.”⁵ Análogamente, el relieve guarda un aspecto similar a los mocárabes o las muqarnas, con sus característicos prismas colgantes de múltiples caras que se repiten y encadenan desvelando sus celdas, combinando tipologías y reproduciéndose en formaciones intrincadas, síntesis de ritmo y geometría, para adaptarse a cualquier superficie, persiguiendo el juego dinámico y cambiante de luces y sombras. Este tipo de máscara ornamental, paradójicamente, constituía una representación de la bóveda celeste⁶ que simbolizaba la búsqueda de un cosmos ordenado y perfecto; tal vez la misma razón por la cual Marina ha invertido su posición.

Nos precipitamos al vacío, penetramos en sus intersticios y, al final del recorrido, avistamos una, dos, tres figuras. La inmersión ha sido profunda hasta encontrarnos con ellas. “Allí donde ya no hay nada, debe aparecer el Otro,”⁷ señaló lúcidamente Baudrillard. Nosotros, los intrusos, acabamos de experimentar una caída similar a la de Ícaro. La travesía vertical nos ha conducido hasta las *zonas del no ser*, un mundo subterráneo e invisible donde

4 El fractal se caracteriza porque toda la información relativa al objeto está encerrada en el más pequeño de sus detalles: “La trascendencia ha estallado en mil fragmentos que son como las esquirlas de un espejo” y “cada esquirla contiene el universo entero”, en Jean Baudrillard: “Videosfera y sujeto fractal”, en *Videoculturas de fin de siglo*. Cátedra, Madrid, 1990, p. 27.

5 Jean Chevalier y Alain Gheerbrant: *Diccionario de los símbolos*. Herder, Barcelona, 1986, p. 679.

6 “Las muqarnas expresan la coagulación del movimiento cósmico, su cristalización en el presente en estado puro”, en Alicia Carrillo Calderero: “Las cúpulas de muqarnas: Consideraciones generales acerca de su simbología”, en *Imafronte*, nº 17, 2003-2004, p. 10.

7 Jean Baudrillard: *La transparencia del mal. Ensayo sobre los fenómenos extremos*. Anagrama, Barcelona, 1995, p. 135.

habitan los otros, no humanos o subhumanos, cuya construcción es siempre intensamente corporal. Estos seres fuera de escena, sin cabida en el Edén celestial, ocupan un territorio alternativo y fractal que, igual que los sistemas caóticos, posee una dinámica tan inestable como impredecible. Así se construye un afuera.

II.

No pares de toquetear mis orificios que supuran, extendiendo mi límite.

El colectivo VNS Matrix⁸ anunciaba hace ya más de dos décadas el nacimiento de un cuerpo horadado, sintéticamente reconstruido, que pretendía escapar de la lógica binaria. Las figuras que encontramos después de nuestra inmersión en las imágenes y los vídeos de Marina Núñez armonizan con esa descripción. Parecen duplicados de sí mismas, como si lo biológico y lo artificial se hubiesen fundido en un mismo ser, burlando las fronteras entre lo humano, lo animal y la máquina. Estamos ante seres repetidos, clones aparentemente idénticos, no esencializados, que desafían la noción de original y, por consiguiente, ilegítimos, que revelan su naturaleza construida a partir de una trama fractal que se asemeja punto por punto a cada una de sus partes, incluido el paisaje de donde provienen, con el que mantienen una relación de afinidad y semejanza, no de dominio. Capaces de integrarse con cualquier elemento, su carácter híbrido, en constante mutación y metamorfosis, parece haberles permitido crear su propio entorno para luego brotar de él –o de otro cuerpo–, en una suerte de desdoblamiento infinito, posiblemente porque “no hay una forma de identidad que no incluya la extrañeza de la división y de la fragmentación del ser”, tal como apunta Menene Gras Balaguer.⁹ El juego especular entre la figura y su entorno puede que aluda asimismo a nuestro perpetuo ejercicio de nomadismo productor de identidades que se disuelven y se vuelven a autogenerar, siempre en construcción, donde el proceso prevalece sobre lo acabado.

El punto de vista picado, prácticamente cenital, afirma nuestra necesidad de control, pero también alimenta cierta empatía. Su color, igual que el medio que les sirve de contexto, ha quedado restringido al blanco y negro o, más bien, a toda una gama de grises que reemplaza al “color carne” que la cultura occidental, con su cosmética de blanqueamiento, ha consensuado para identificar al sujeto universal. La grisalla, a lo largo de la Historia del Arte, en su persistente búsqueda de la inmortalidad, se solía aplicar a aquellas obras que debían ser interpretadas como estatuas y, por tanto, como seres no vivientes. En este caso, si bien es cierto que contribuye a reforzar la materialidad, el peso y la gravedad de los cuerpos, su aspiración de permanencia se tambalea, puesto que son seres agujereados.¹⁰ Su anatomía completamente perforada, tatuada de surcos y bifurcaciones, recorrida por infinidad de orificios o grietas con entradas y salidas múltiples, conforma una membrana reversible y porosa que ya no aísla del mundo como una armadura ni preserva la unidad de

8 VNS Matrix: “Bitch Mutant Manifesto”, 1996. Traducción disponible en Remedios Zafra: *Netianas. N(h)acer mujer en Internet*. Lengua de trapo, Madrid, 2005, p. 131.

9 Menene Gras Balaguer: “El mito de Ofelia y la mitología del cibernético en la obra de Marina Núñez”, en *M-Arte y Cultura Visual*, nº 26, 2017, p. 39.

10 “Allí donde se quiebra el orden se abre una brecha. Todo lo desconocido asoma en la brecha”, en Chantal Maillard, *op. cit.*, 2015, p. 271.

un yo unitario y compacto, sino que enlaza con el exterior para que podamos penetrar por sus fisuras y sus huecos. Su identidad resquebrajada (*fractal* proviene del vocablo latino *fractus*, que significa quebrado o fragmentado) delata su condición frágil y vulnerable. No necesitan tapar sus agujeros. Respiran, piensan y sienten con todo su cuerpo-prótesis, lleno de aberturas a conexiones múltiples, más allá de cualquier escala. Su epidermis, tejida de la misma sustancia que el medio que habitan, nos habla de su apertura al intercambio.

Frente al cuerpo cerrado, impenetrable y opaco, de límites perfectamente definidos, Marina Núñez presenta un cuerpo incompleto, profundamente abyecto,¹¹ inestable y expuesto, construido con los mismos elementos que su entorno y abierto a las dinámicas de cambio, de transformación, de simbiosis, diluyendo las demarcaciones entre interior y exterior; un cuerpo que, de manera simultánea, es territorio. Jamás pierde su forma, pues esta, lo mismo que el espacio que ocupa, se recompone una y otra vez. Las fronteras, verdadero sustento de la dominación occidental, no tienen sentido aquí, en vista de que no hay un lugar desde el cual negociar un adentro y un afuera.

Las figuras emergen desde los confines de un abismo de luces y sombras, pero no están solas ni incomunicadas. Componen una pequeña comunidad sin jerarquías que tiende a multiplicarse de forma exponencial. Parecen ser parte de un sistema complejo que, precisamente por su carácter artificial, se encuentra liberado de las ficciones de raza, especie, sexo o género. No podemos adscribir las a un origen. Desconocemos su edad. Tampoco poseen rasgos que permitan identificarlas, de no ser la trama de sus orificios. No se rigen por ningún centro. Más bien, gozan de centros múltiples que se expanden, mudan de lugar, de forma y de escala. Su carne es elástica, espaciosa. No hay una estructura fija que las sostenga, dado que su dermoesqueleto es cambiante y lleno de agujeros, como si no pudieran permanecer contenidas dentro de sus propios bordes. Cada vez que el cuerpo muta, se modifica su identidad. Su aspecto es el de una agrupación de guerreras que lucen abiertamente sus máscaras de lucha, cuya textura es semejante a la resto del cuerpo. En el teatro griego la “máscara”, que corresponde a la definición de “persona” en latín, servía para identificar al personaje. Por otro lado, la ficción somatopolítica de la feminidad está construida como mascarada, conforme lo explicó Joan Rivière,¹² algo que para Marina Núñez puede llegar a ser tan gozoso como subversivo,¹³ en vista de que no existe una feminidad ontológica, sino performativa, construida a partir de la repetición paródica. Nos hallamos entonces frente a cuerpos post-humanos (precedidos de un prefijo que, según Hito Steyerl, señala una historia anterior en estado de inmovilidad) que participan de algunas características del *cyborg* de Donna Haraway, del *sujeto nómada* de Rosi Braidotti, de las *netianas* de Remedios Zafra y, por supuesto, que sintonizan con la teoría de la performatividad de Judith Butler, para quien nuestro ser corporal no es más que una forma de ser para el otro.

Su morfología tallada, en un espacio intermedio entre lo pétreo, lo vegetal, lo mecánico y lo cibernético –o puede que se trate de un tatuaje, un bajorrelieve esculpido en algo

11 “Aquello que perturba una identidad, un sistema, un orden. Aquello que no respeta los límites, los lugares, las reglas”, en Julia Kristeva: *Poderes de la perversión*. Siglo XXI, Buenos Aires, 1980, p. 11.

12 Joan Rivière: “La femineidad como máscara”, en *Athenea Digital*, n° 11, 2007, pp. 219-226.

13 Marina Núñez: “Máscaras”, en *Transversal. Revista de cultura contemporánea*, n° 15, 2001, pp. 57-65.

parecido al yeso o una membrana textil- da cuenta de su inestabilidad. Marina Núñez construye estos cuerpos con precisión de orfebre, llevando a cabo un trabajo minucioso, de profundo atractivo estético y pregnancia icónica, que de alguna manera problematiza con lo ornamental. La iconografía de la Historia del Arte canónica ha insistido, por activa y por pasiva, en la idea de que la belleza del hombre es natural; la de la mujer, construida. El cuerpo de ellas, lugar donde confluyen las técnicas de producción de poder y verdad, precisa de adorno. Pero el ornamento es testimonio de un conflicto que representa el espacio límite de la constitución social, explica Juan Luis Moraza. Conformar una reserva que admite, de un modo convulso, *todo lo que se echa de más* y, por tanto, es preciso evitar: lo obscuro, lo que queda fuera de la ley o del acuerdo de orden clásico, lo monstruoso, lo indeseable, lo otro; en definitiva, cualquier manifestación que introduzca la emergencia de lo real, de ahí que sea interpretado como artificio que escapa a la verdad. No se trata de un simple “aditivo exterior”, sino de una “sustracción interior”; por eso la Ley esquivada siempre el adorno, pues en él habita “la problematización del sistema que lo afirma y lo niega”.¹⁴ Su abolición presupone la eliminación del conflicto pero, en estas obras de Marina Núñez, se potencia su ubicuidad, multiplicando con ello su dimensión problemática.

En épocas agitadas o inciertas las artes suelen complacerse en el equívoco, el *trompe-l'oeil*, la mentira o la negación.¹⁵ El monstruo, siempre fuera del canon, acecha con insistencia para poner en jaque ciertas prescripciones somatopolíticas o proponer un uso desviado de las mismas. Quizá por eso estas guerreras lucen el ornamento en su propia piel. Desde su posición de exilio, nos miran y de algún modo nos interpelan, mostrando una gestualidad abierta y desafiante. Sus cuerpos hablan.¹⁶ Vigilan. Resisten. Se deslizan fuera de la Ley. Forman una comunidad que restablece la memoria del abajo, como un nido de termitas capaz de derribar cualquier estructura. Se confrontan con el sistema para desobedecerlo y subvertir sus códigos normativos. Están ahí para sembrar la confusión.

Cuerpo y paisaje comparten la misma trama.¹⁷ Su piel, a modo de interfaz tejida, parece un encaje que nos remite a una práctica consensuadamente femenina, vinculada tanto a la creación (unir, reparar, zurcir, recomponer, suturar) como a la destrucción (herir, cortar, clavar, pinchar, punzar). Su hacer y deshacer incorpora saberes ancestrales, colectivos, relacionales, desterrados a una jerarquía inferior respecto a las artes mayúsculas, pese a haber generado tecnologías de alta precisión y eficiencia (la aguja, por ejemplo, no ha logrado perfeccionarse desde su invención en el Paleolítico), capaces de conectar distintas temporalidades, que han actuado como fuente inagotable de discurso a lo largo de la historia. Las mitologías clásicas nos han proporcionado innumerables casos de tejedoras expertas (Aracne, Atenea, Ariadna, Penélope, Pánfila, Electra, Helena, Clitemnestra, Filomela, las Moiras o las Parcas y un larguísimo etcétera) que se utilizaron como modelos

¹⁴ Juan Luis Moraza: *Ornamento y Ley. Procesos de contemporización y normatividad en el arte contemporáneo*. CENDEAC, Murcia, 2007, pp. 7-36.

¹⁵ María Luisa Caturla: *Arte de épocas inciertas*. Revista de Occidente, Madrid, 1944, pp. 17-35.

¹⁶ “El cuerpo, por medio de la gestualidad, se hace lengua. Se da una apropiación del lenguaje que pasa por torcerlo, por generar fisuras en su interior. Cambiar la palabra por el cuerpo conlleva una mediación estética, una pregunta sobre los modos de decir y un cuestionamiento sobre las formas de representar”, en Maite Garbayo Maeztu: *Cuerpos que aparecen. Performance y feminismos en el tardofranquismo*. Consonni, Bilbao, 2016, p. 23.

¹⁷ “El verbo latino *trameare* significa atravesar: a través de (*trans*) un pasaje (*meatus*). La palabra griega *trêma* significa agujero, y *trêsis*, perforación. Urdir la trama es perforar”, en Chantal Maillard, *op. cit.*, 2015, p. 106.

de interpretación de una realidad con la que legitimar el dominio hacia las mujeres, pioneras por otra parte en la aplicación de las nuevas tecnologías. Desde Ada Lovelace, la primera programadora informática, a las operadoras de telecomunicaciones o las analistas de las primeras computadoras tejiendo tarjetas perforadas parecidas a los telares, las mujeres, adscritas al mundo material y al trabajo mecánico –y, consecuentemente, inferiores por naturaleza, que es tanto como decir por Ley–, han desempeñado una labor similar a la de las máquinas,¹⁸ de ahí la alianza subversiva que existe entre ambas, encarnada a la perfección por la identidad cýborg. Marina Núñez confronta así lo mecánico con lo artesanal, alta y baja cultura, tecnologías *high & low*.

Esta tribu de guerreras o Amazonas se construyen a sí mismas para dotarse de identidad y narrarse como sujetos. Se han liberado del bastidor que las constreñía para confeccionar extraños patrones que modelan un paisaje por el que vagamos de un modo errático, configurando un espacio tan magnético como ininteligible. En realidad, todo su cuerpo es tejido; un tejido fuerte que, al quebrarse, se regenera de forma automática. Habitadas por la red, son red. Y la red, como el tejido orbicular que se expande desde su cuerpo al territorio, funciona como un sistema de defensa y supervivencia, puede que también como una trampa o arma de seducción, pero sobre todo como una forma de escritura con valor político. Si consideramos que “la cita es la condición de posibilidad del acto de aparecer, lo incalculable del cuerpo que aparece y de su exceso como promesa subversiva”,¹⁹ podemos concluir que estamos frente a cuerpos-texto que aparecen para citar otros cuerpos y otros lugares de enunciación.

III.

¿Quién eres tú que extrañamente eres yo?

Esta pregunta, formulada por Hélène Cixous,²⁰ se encuentra muy presente en el trabajo de Marina Núñez, para quien la cuestión identitaria constituye un eje vertebral. Los vídeos e infografías que articulan este proyecto se completan con una serie de figuras congeladas en el interior de cristales y retroiluminadas por la base, recorridas por una maraña de líneas, cables enredados o circuitos conectados que ascienden desde el suelo. Estos seres en progreso, unidos de forma indisoluble a su entorno, parecen haber multiplicado su aparato circulatorio y sensorial, amplificado sus fronteras físicas y mentales en un crecimiento arborescente o rizomático. Los hilos, o quizá ramas (curiosamente, la palabra *clon* viene del griego y quiere decir rama, brote o esqueje), se proyectan en múltiples direcciones, vinculando nuevamente interior y exterior. Son, en todo caso, emanaciones de lo sensible que simulan el sistema nervioso, linfático o sanguíneo, o posiblemente una red de componentes eléctricos o de telecomunicaciones que surge de sus cuerpos sacando un mayor partido a sus capacidades y potenciando una transmisión más fluida.

18 “Llevar, traer, dar a luz los hijos, transmitiendo los genes para el árbol familiar: han sido tratadas como tecnologías de reproducción y aparatos domésticos, vasos comunicantes y matronas de orgasmos. Esposas de Stepford para la íntima fraternidad del hombre. Se suponía que eran máquinas sumadoras, productoras siempre de lo mismo mientras que los hombres salían para marcar la diferencia”, en Sadie Plant: *Ceros + Unos. Mujeres digitales + la nueva tecnocultura*. Destino, Barcelona, 1998, p. 106.

19 Maite Garbayo Maeztu, *op. cit.*, 2016, p. 34.

20 Hélène Cixous: *La risa de la medusa. Ensayos sobre la escritura*. Anthropos, Barcelona, 2001, p. 189.

Es como si las fibras o conductos que las sujetaban a una identidad estable se hubiesen desbordado, sin control o contención alguna, narrando su propia insubordinación y su resistencia a cualquier reducción taxonómica o lectura homogeneizante. A medida que vamos avanzando se van reproduciendo, debido a que han roto con ese *devenir menos* que la historia oficial adjudicaba a todos los cuerpos que se apartaban del canon. La suya es una imagen que se resiste a ser fijada, puesto que tiende al desorden.

Estas *mujeres raíz* o *mujeres árbol*, a través de sus filamentos, rizomas y otras formas del caos, están tejiendo una red de conexiones permeable a la contaminación, al contagio, a la infección. Los flujos que las recorren son como las secreciones de la araña, excrecencias del organismo, de sus traumas y temores, que muestran abiertamente su reverso caótico, imperfecto, polisémico, y aspiran a empatizar con el otro, cualquier otro, de modo que afectos como el amor, el miedo, el dolor, el odio o la indignación circulen entre sus cuerpos, alineándolos o desalineándolos. Marina Núñez plantea, como Hélène Cixous, un intenso y apasionado ejercicio de re-conocimiento donde cada cual “correría, por fin, el riesgo del otro, de la diferencia, sin sentirse amenazado/a por la existencia de una alteridad, pero regocijándose por agrandarse a base de las incógnitas que supone descubrir, respetar, favorecer, mantener”.²¹ Sus cíborgs poseen identidades lábiles que “necesitan conectar” pues “parecen tener un sentido natural de la asociación en frentes para la acción política”.²² El suyo es un yo interactivo, múltiple, moldeable en función del contacto con los demás, como parte de una red que se encuentra en perpetua transformación.

Sin embargo, los cuerpos de Marina Núñez no carecen de peso, como promete la red. No son un código binario ni conforman un circuito de información, sino una constelación de deseos, pulsiones y fluidos. Están dispuestos al goce, a experimentar su propia *jouissance*. Las locas, histéricas, muertas, monstras y cíborgs de antaño son ahora mujeres de pie, dotadas de una identidad común con su entorno, formando comunidades tejidas en red. No se elevan ni flotan ingravidas, sino que pisan el suelo, afirmando su diferencia. Para que la política tenga lugar, el cuerpo tiene que estar presente, advierte Judith Butler. Pero Occidente no tiene cuerpo porque carece de empatía hacia el otro y, precisamente, la empatía radical tiene que ver con aprender a poner el cuerpo en el lugar donde alguien ha sido vulnerado. Además, los otros, particularmente las mujeres, son siempre cuerpo, de ahí que las protagonistas de este relato se acaben metamorfoseando en circuitos portadores de otros flujos y otras formas de poder o placer que favorezcan “la contestación, la deconstrucción, la construcción apasionada, las conexiones entrelazadas” para transformar, en última instancia “los sistemas del conocimiento y las maneras de mirar”, tal como propone Donna Haraway.²³ Frente a la mirada platónica, cristiana y cartesiana, que desestimaba lo corporal en favor de las ideas, el espíritu o la razón, no hay ningún fundamento para hablar de una existencia sin cuerpo, desomatizada, pues la vida es un *continuum* con la materia. Ya no sirven las viejas certidumbres que basaban la definición de sujeto en una identidad rígida que legitimaba la colonización y el dominio de otros cuerpos, sometidos por medio del control necropolítico o biopolítico, fabricando

21 *Ibíd.* p. 35.

22 Donna J. Haraway: *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*. Cátedra, Madrid, 1995, p. 256.

23 *Ibíd.* p. 329.

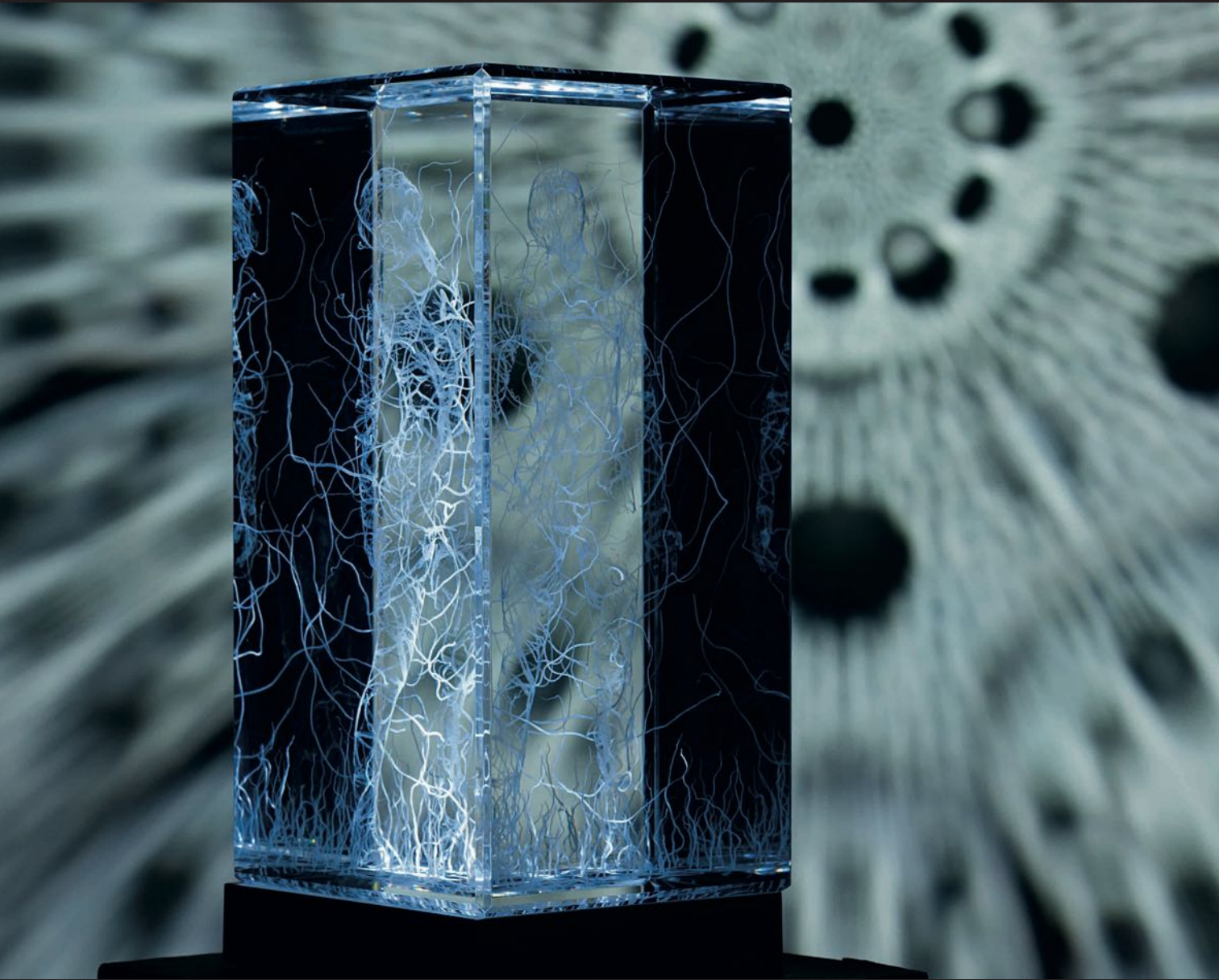
un universo de dualidades y binarismos que muchos individuos han llegado a asumir dócilmente y a reproducir como propios. Sabemos que nuestra identidad es un constructo apócrifo, una ilusión eternamente inacabada ante la que solo cabe una reproducción ritualizada, performativa. Nuestro yo no puede ser autónomo, puesto que se construye en relación al otro, ese otro que llevamos dentro.

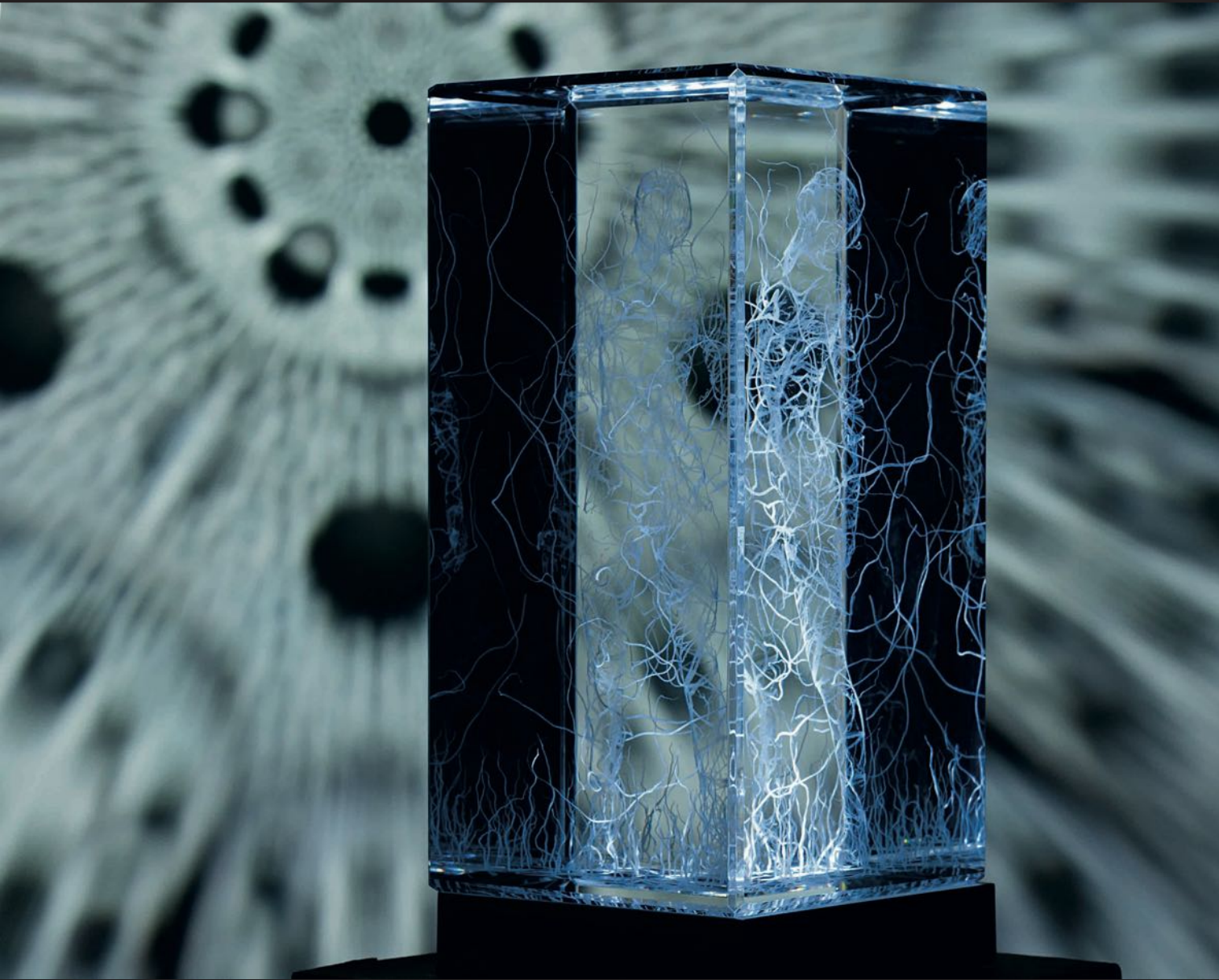
Marina Núñez ofrece una *mise en abyme* icónica y conceptual que genera tramas y aperturas inesperadas, quebrando los modos prescritos de repetición. Sus cuerpos, extrañamente hermosos, sugieren otras formas de aparecer, comunicarse y amplificar su resonancia. El don del viaje les pertenece, así que están permanentemente en tránsito, en construcción. Se vierten al mundo por sus orificios múltiples para conectarse con los demás. Habitan una temporalidad dislocada y un espacio inestable al que jamás son inmunes, como si hubiesen aprendido a existir en los intersticios del destierro o de un exilio donde ya no se trata de ser incluidas en el repertorio de lo legítimo o de ingresar en ningún canon. Están hechas de la misma sustancia que su entorno y son visibles desde la máscara, cortocircuitando la lógica del reconocimiento. Amenazan el orden desde las profundidades, erosionando las certezas aprendidas. Saben que el cuerpo es el *topos* del lenguaje y, desde ahí, proponen otros enunciados posibles. Su estrategia consiste en desviarlos de su esencia para hacerlos funcionar con otro código trasladándolos, según la fórmula planteada por Jean Baudrillard, desde el campo de la *ley*, donde impera el sentido, el valor o el capital, hasta el de la *regla*, donde operan las pautas del juego, el ritual, la ceremonia, la repetición.²⁴

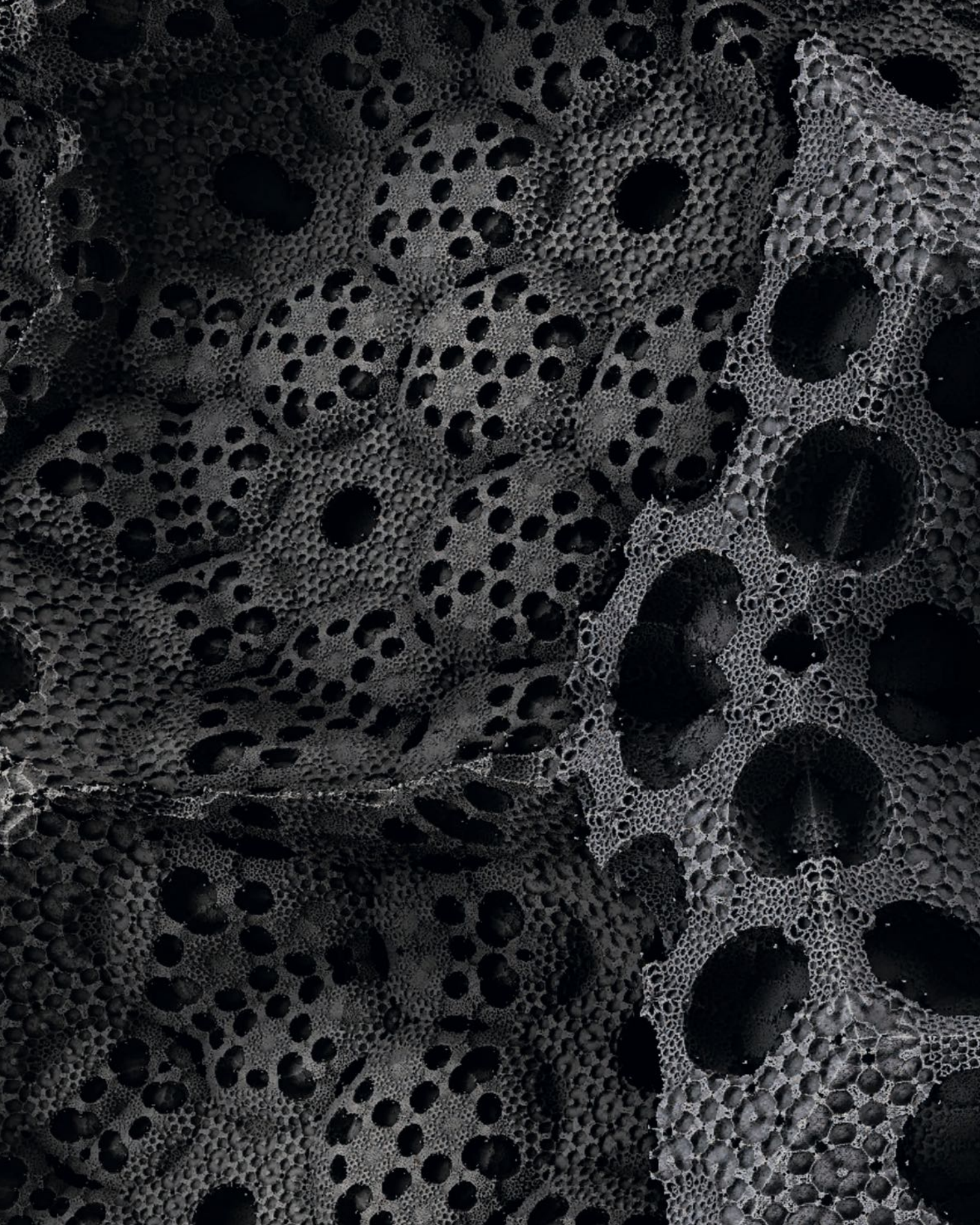
Para que el encuentro sea posible, se precisa la inmersión, por más que el descenso nos obligue a precipitarnos por un territorio surcado de abismos, como sucede en la novela de Julio Verne. Asomarse a otras realidades requiere soltar el lastre del miedo. Es cierto que el viaje comporta un riesgo, una travesía por lo desconocido, pero por suerte los fractales proporcionan siempre una promesa de continuidad, aplacando nuestro sentimiento de vacío, aunque el periplo sea infinito. Galileo lo afirmó con rotundidad hace siglos: “Todo es errar vanamente por un oscuro laberinto”.

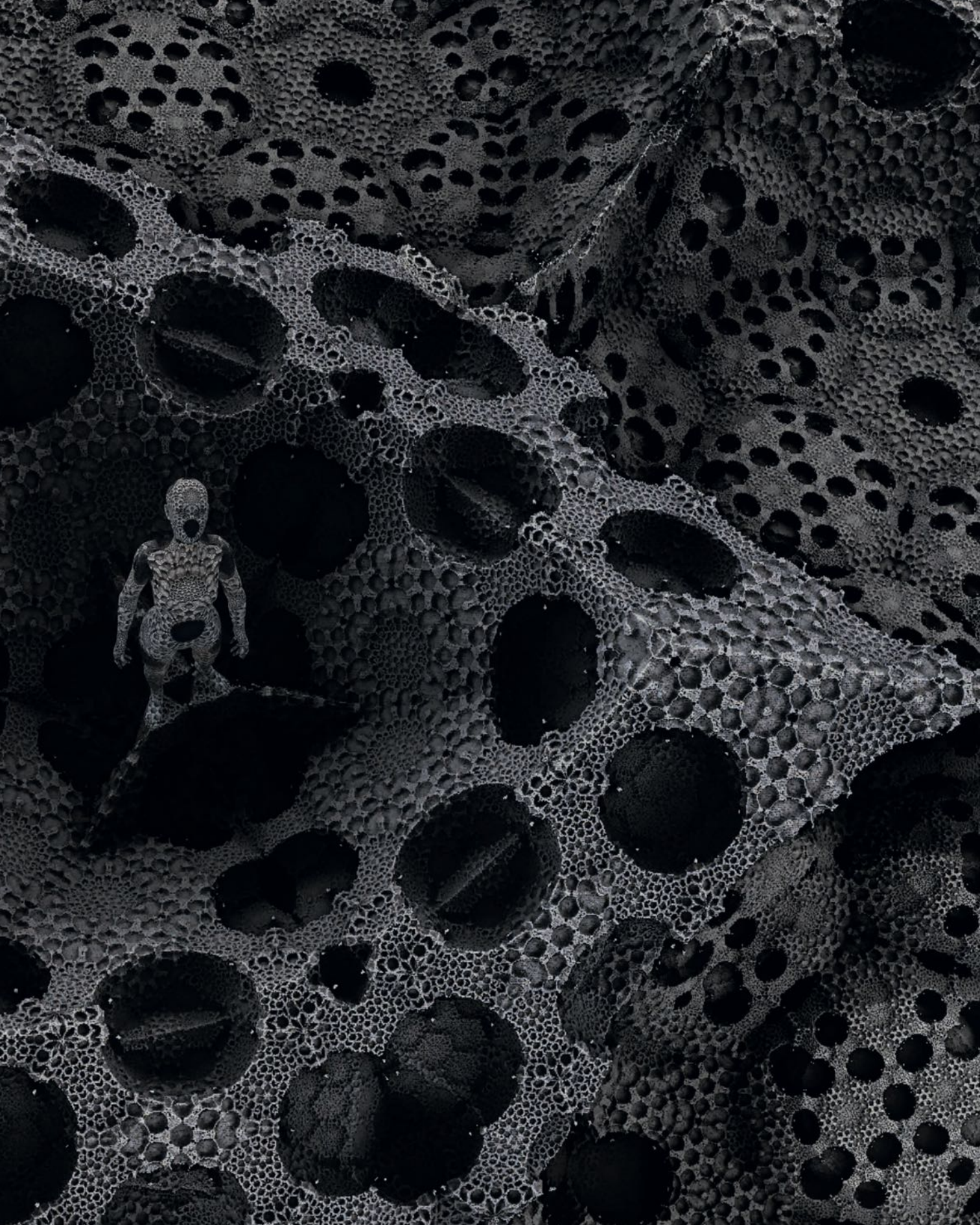
Marta Mantecón

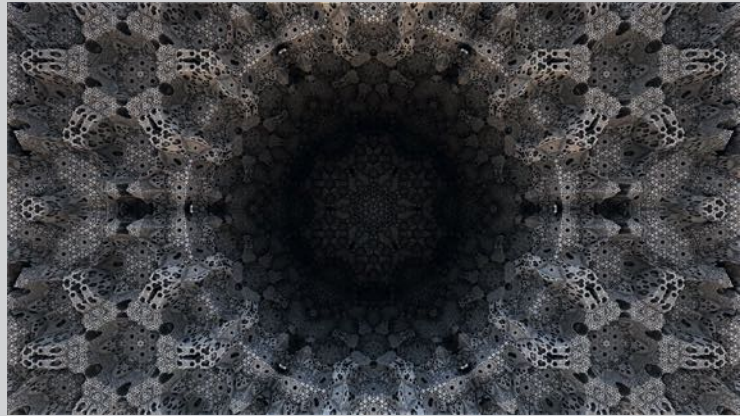
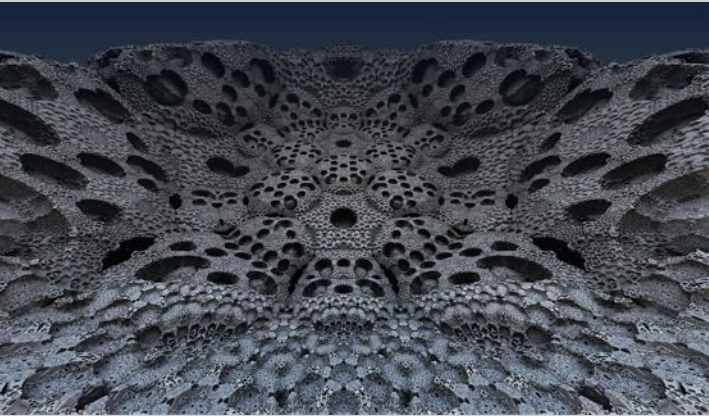
²⁴ Jean Baudrillard, *op. cit.*, 1995, p. 153.

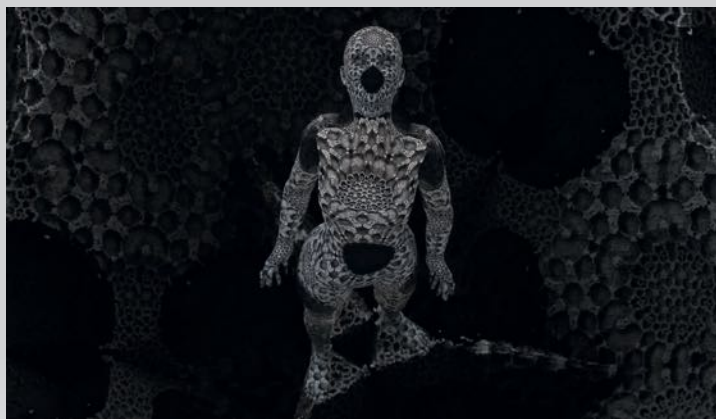
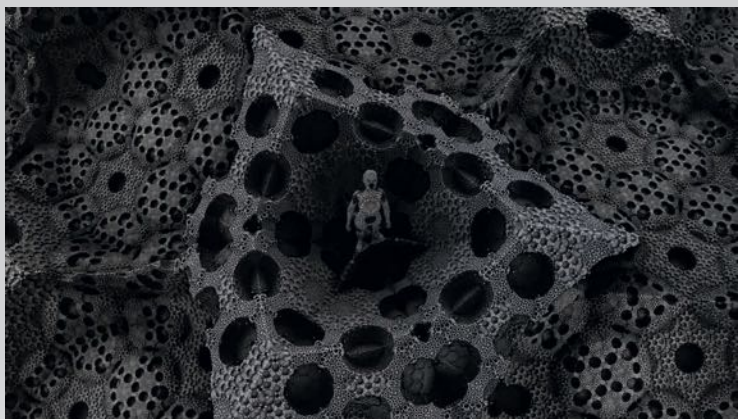
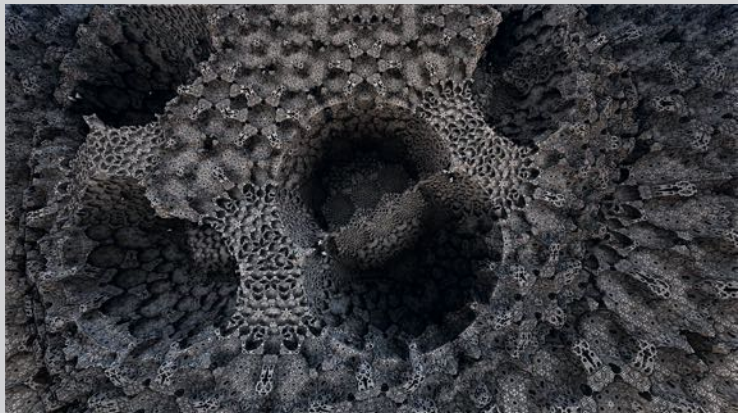




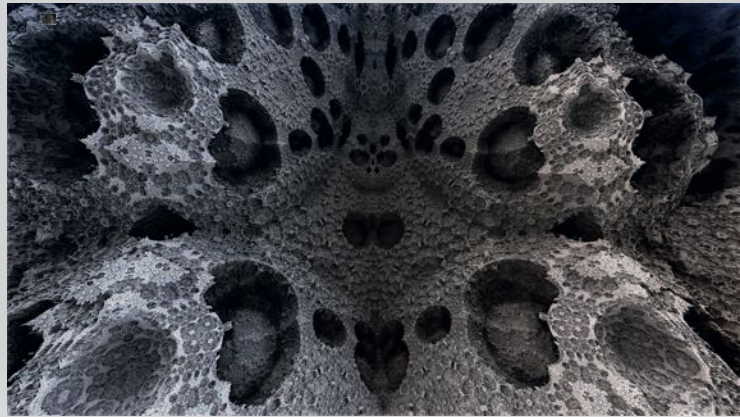
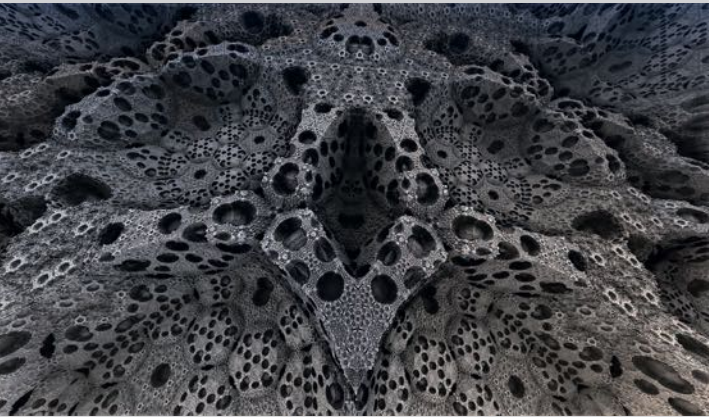
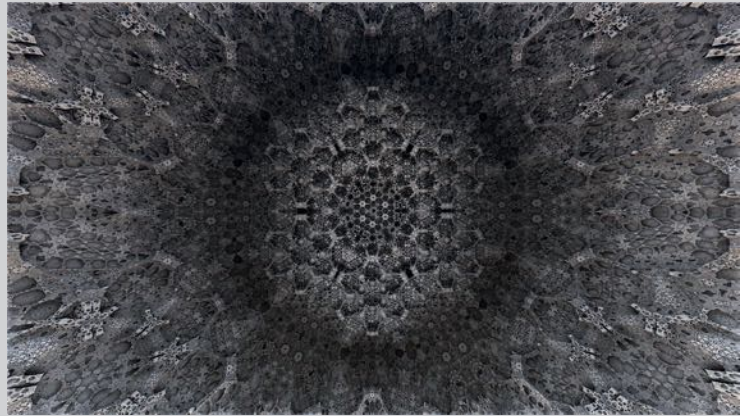
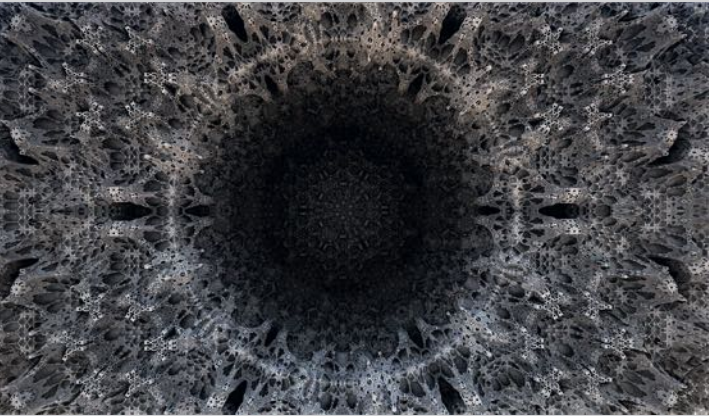








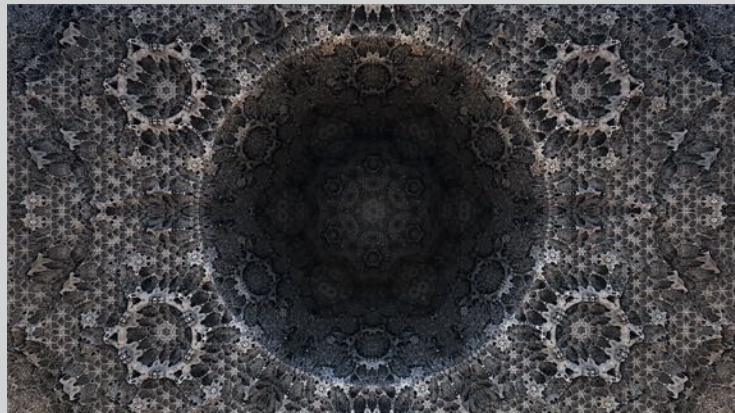
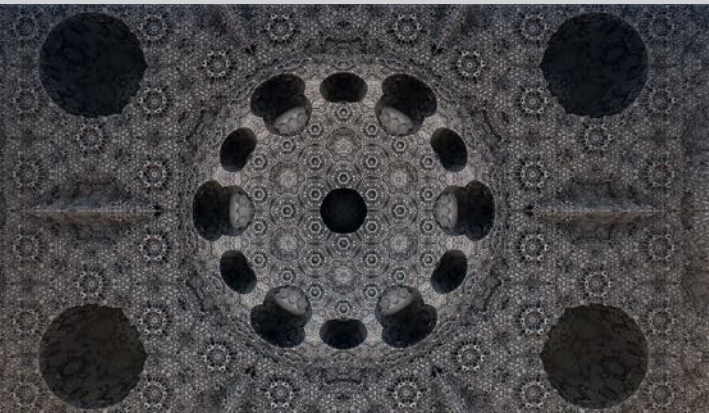
Inmersión (1), 2019
Vídeo monocal, sonido, 3'31''
Música: Luis de la Torre

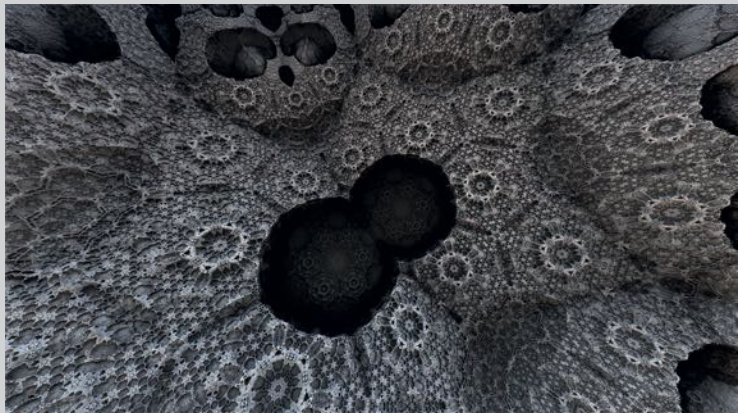




Inmersión (2), 2019
Vídeo monocanal, sonido, 3'20''
Música: Luis de la Torre







Inmersión (3), 2019
Vídeo monocal, sonido, 3'18''
Música: Luis de la Torre









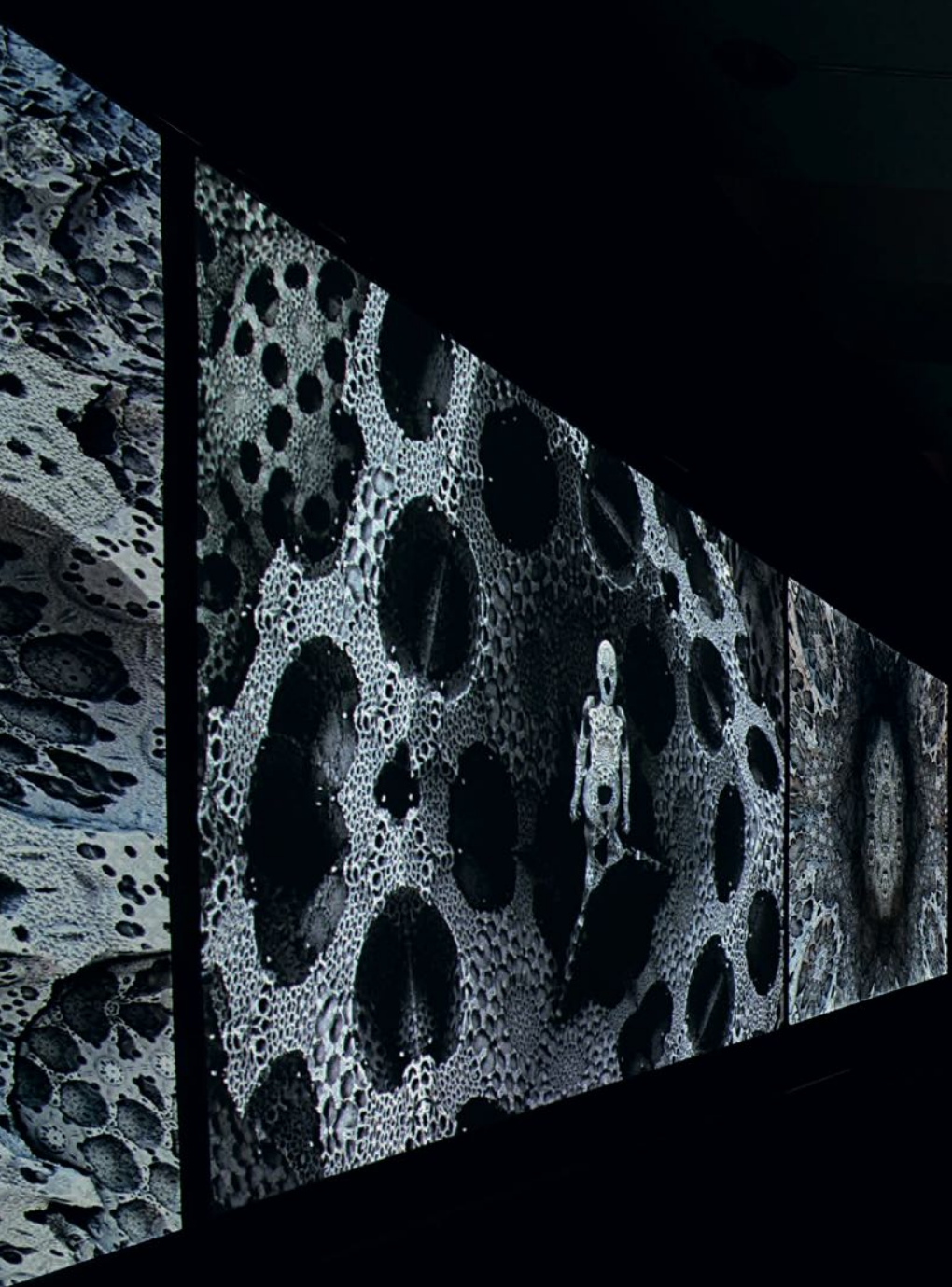




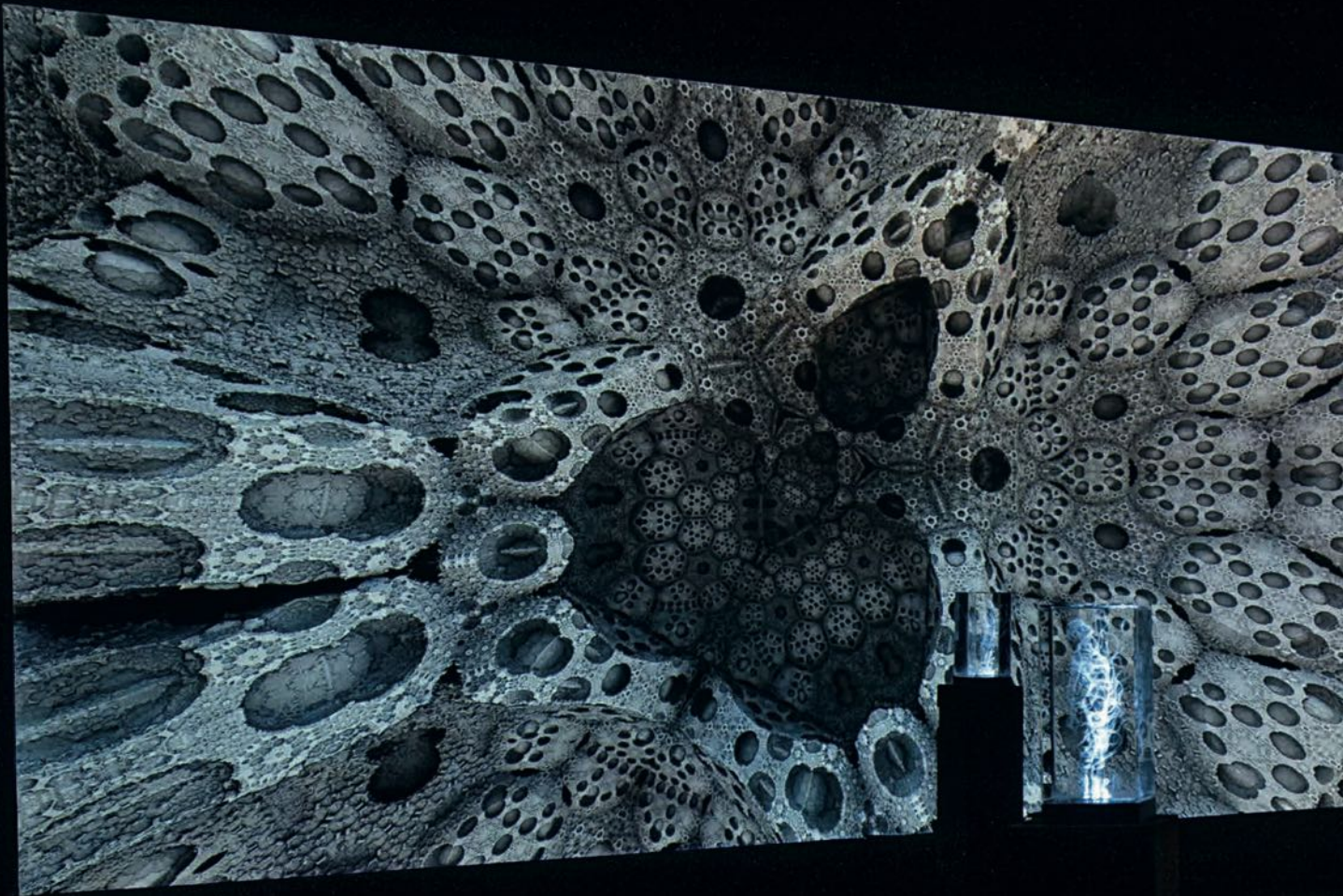


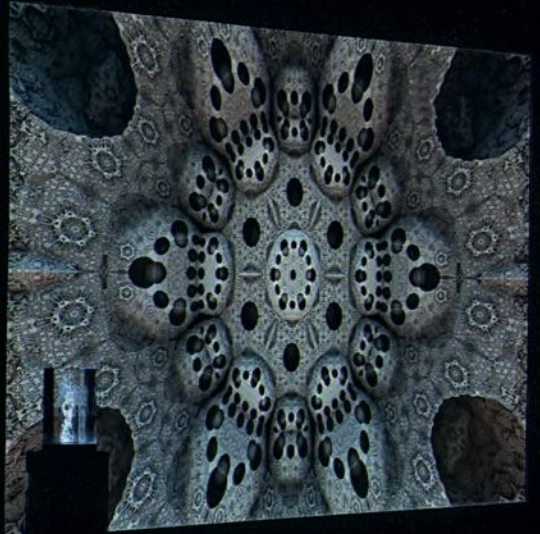
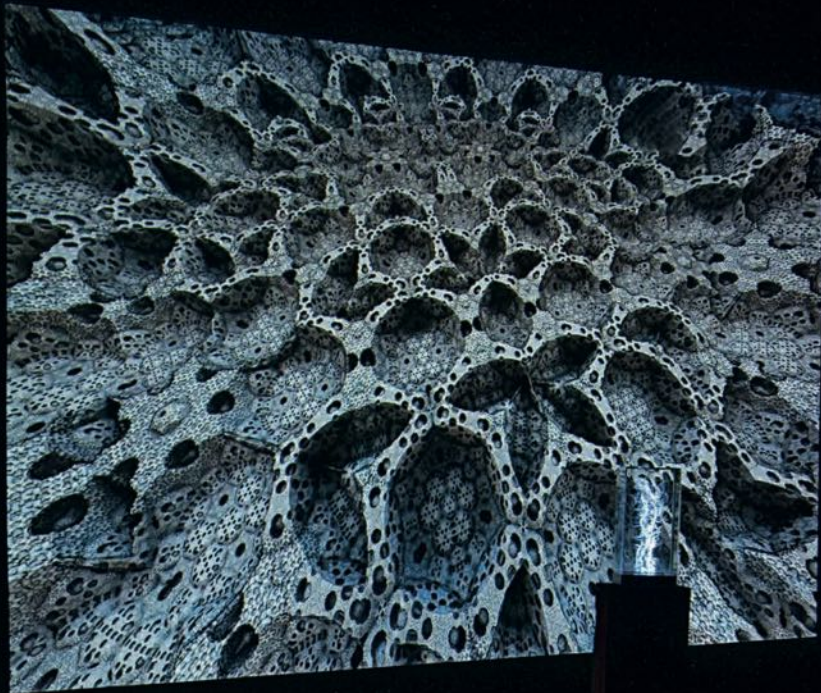


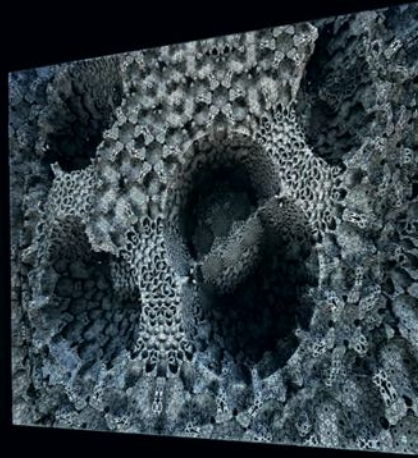
Instalación
en Puertas de Castilla

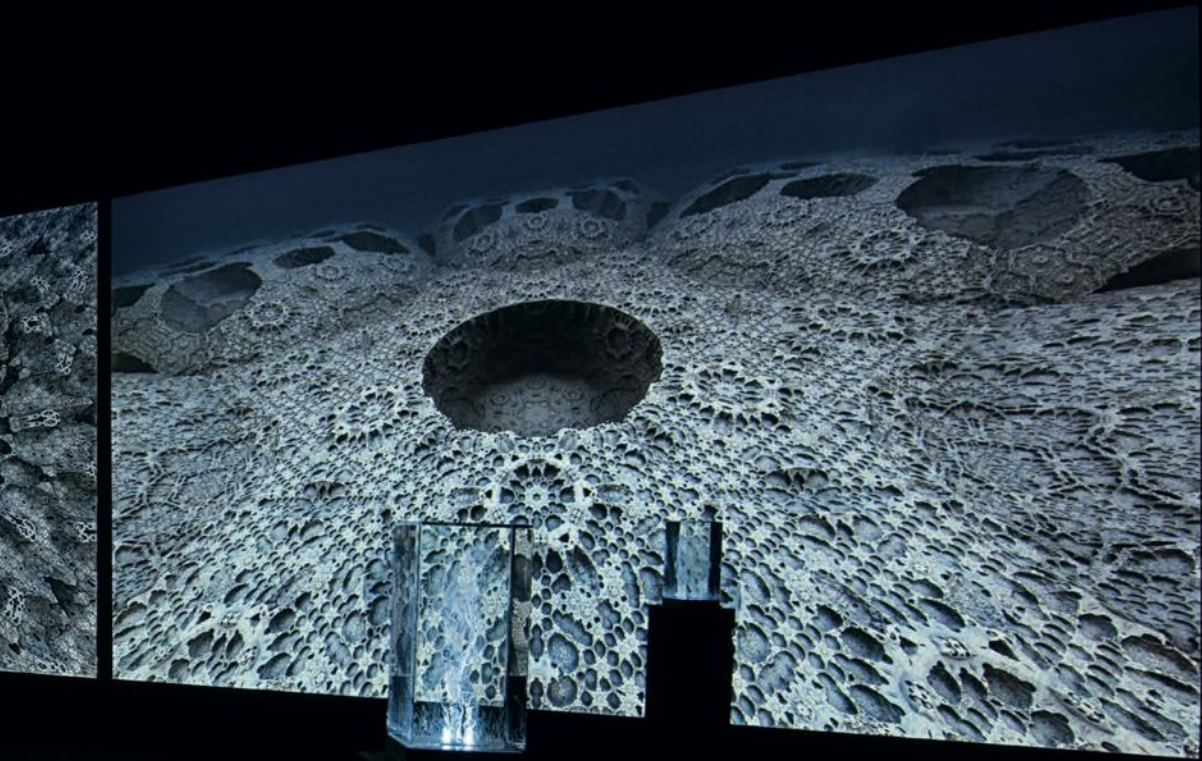
























Immersion, by Marina Núñez

Isabel Tejada

Almost twenty years ago, I had the luck of coordinating an exhibition by Marina Núñez in Sala de Verónicas, *Carne*. It was one of the first projects in which this artist, with whom I happened to meet several times, has worked from the concept of dystopia. The sample -in which blue and luminous beings with winged stalks floated under the dome of that old church and fell disjointed (red) into boxes/coffins they could never get out of- swam against the tide regarding the thinking trends that predicted in an utopic way happy, prosperous and free futures for the human being thanks to the use of new technologies. Without, of course, becoming technophobic, *Carne* forged an allegory in the form of intervention in space. It departed from the idea that citizens from the beginnings of the XXI century could live existences in the net parallel to that they experiment in the world of contingency, new lives in which they would get rid of unelected bodies and identities that they rejected in order to build a desired and perfectly designed avatar. These questions started to discern in the possibilities of a still immature internet and in a moment in which social media like Facebook or Twitter weren't born.

The sources that then Marina Núñez crossed in *Carne* were, on one hand, purely scientific (we have to underline that in her daily life she is surrounded familiarly and emotionally by mathematicians, engineers and chemists) and, on the other hand, popular culture; Marina Núñez quoted me in those days novels like *Neuromante* by William Gibson (1984),¹ and in my case recent films resounded too, like the *Matrix* trilogy directed by the Wachowski sisters (whose first round was presented in 1999). The artist warned in these pieces about the cybernetic, the post-human, how by then practically all individuals had something of cyborgs (even though it simply supposed a change in our social behaviour patterns, in the different ways of looking for information, in the knowledge generation or in a contact lens that will take the place of our original cornea).

At that moment I dared to quote in the text of the catalogue another achieved utopia which ended frankly badly: the desired entrance of the Enlightenment in Spain by the French at the beginning of the XIX century was resolved violently, with impositions and with thousands of corpses. Goya underlined his disappointment and pain in *Yo lo ví* when describing with severity the brutality that resided in the Gallic army while a turmoil of scared and defenceless people was running away in stampede of sabres, carbines and bayonets.² The dream of the reason really produced monsters.

And here we are again in Murcia. In this case, what nourishes the current exhibition of the artist from Palencia in Centro Puertas de Castilla, *Inmersión*, is not a dystopia but an utopia; it should be clear, however, that, like any open work, the readings that can be made of this video installation remain in the interpretative whim of the possible audience. For this we have imaginary collectives that, since our childhood, have been weaving structures on which lies what we know; that architecture of the memory do not discern between the cult and popular, the good or bad quality, what lives with us since decades and the new acquisitions, the deep and with layers of reading or, how Byung-Chul Han

¹ William Gibson, *Neuromante*, Barcelona, Minotauro, 1997.

² This sanguine belongs to the collections of the Museo del Prado. Vid <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/yo-lo-vi/0620975c-ecac-4b67-8b03-9a7b9cf44ca8> (Online. Last entry 28/3/2019)

likes calling it, “the polished”, the superficial, the destiny of our times.³ These imaginaries simply emerge without previous notice.

So, at first glance, soon, the new video installation of Marina Núñez reminded me of the Death Star, that big artificial planet -spherical, black, cold- in which millennial monsters with viscous tentacles and disgusting perfume lived together in sewers and drains (the wet), with cold and technological control rooms from where one can contemplate, well accommodated and with panoramic screen, the destruction of other worlds pushing a tiny bottom (the dry); the apparent perfection hides miseries in which monsters nest. This is also the world for which Luke Skywalker, that heroic acne galaxy walker, slithered with his ship beyond the dermis of the cold planet looking for his weak spot. Skywalker dodged the handsome enemy-hunters with elegant bucklers that ended up clumsily colliding with the sphere in which they were born and jumping into a thousand pieces – incomparably better, by the way, the design of objects belonging to the Empire.

Of spider-women

Later, in a calmer reflection, many other referents arose, some formal, from Andalusian art and its muqarnas and yeseria -that is, plasterwork-, to the curled stone of the Portuguese Manueline style, to the openworked stones of the gothic Lonja de Valencia, or to the filigrees that my grandmother Isabel woven with her crochet needle; all elements of decoration that takes the surface to exhaustion and in which the ornament surpasses the epidermis to become fractally the very structure of things.

Since Adolf Loos wrote *Ornamento y delito* in 1908, we have experienced a crusade against the decorative whose influence has of course permeated the architecture, but also the industrial design and visual arts.⁴ For the Austrian, the cultural development, the idea of progress applied to human creative production, obligatorily involved the elimination of ornament bounded, therefore, to the tribal, the popular, the old, the atavistic, the past. It was also connected with slavery and religious liturgies.

I have been reflecting these days and I doubtless believe that Loos’ speech collaterally affected women’s home and domestic production, the spider-women who, entangling woollen threads, erected fabrics (the women’s major production until the XX century), and this is because it is precisely inserted in sceneries belonging to popular culture. In the fabric, and applying this discourse to my immediate cultural past, Loos’ essay could be translated into eliminating my spider-grandmother’s fingers, following point by point the openwork of her bedspreads or night table skirts, the bootees that protected the feet from the humidity of the winter sheets, by an electric loom that generates a perfectly smooth, without openwork, uniform surface. Without mistakes. And without slavery. Deep inside, the speech of the Austrian architect referred, with regard to the design of everyday objects, the use of machines and the substitution of crafts, to the elimination of the hands of craftsmen and craftswomen. And in the case of the latter, practically to the disappearance of all their cultural production. And the thing is, in this type of productions, the ornament was not a surface, but a structure in itself. The object was the whole ornament.⁵

³ Byung-Chul Han, *La salvación de lo bello*, Barcelona, Herder, 2018, pp. 11-23.

⁴ Adolf Loos, *Ornamento y delito y otros escritos*, Barcelona, Gustavo Gili, 1980.

⁵ Time and our ways of living the relationships between everyday life, leisure and work have allied with Loos’ pretensions. It is difficult for most of today’s women to be aware of these traditional tasks that were fundamentally connected to domestic life, the only way out of work for our mothers and grandmothers. And although the producers have disappeared, not so the production of ornament, made from textile machinery.

In this dialectic leap which allows me to connect this exhibition of Marina Núñez, *Inmersión*, with mannerisms and the popular, with echoes that refer to the tribal, but also to the history of women placed in spite of themselves on the margins of science, of history, of a culture which linked them to their lower productions, handcrafted. The one that leads me to the references of the past that, from an entropic point of view, can suppose the utopia of a possible future world. It looks paradoxical that this defence of the ornament by Marina Núñez, and everything that it implies, is made with minimal colour resources, contained in an infinite range of greys, black and white. They are anthropomorphized landscapes or “landscaped” figures that are located halfway between the organic and the geometric, because in their skin, but also in all their “flesh”, is repeated the fractal pattern that generates this wild nature at different scales and that is crossed with a proper and irregular order. What Benoit Mandelbrot defines as self-similarity and that is found in every aspect of our natural world.

Marina Núñez allegorically analyses our relationship with the environment in which we are born, grow up and pass away. In this allegory, the beings that populate these worlds apparently emerge towards their surface, although they share an identical nervous system, the same epidermis. It is the form that defines, that makes us recognize an individual, an anatomy similar to that of human, mostly bodies that seem feminine because they have breasts. With head, body and upper extremities. The inferior ones, however, are the planet itself, as the feet are part of the nerve connections of the planet as living being; they are feet that are not good for walking but only for connecting. That may have remained as the obstacle to what they were, like the toes of the *Homo sapiens sapiens* or the last vertebrae of the spine – remains of the mutation by which we cease to be hominoids and descend to the ground from the trees.

The artist has generated hybrids among elements that the western culture differentiates as different components, especially in regard to what we consider as subject and what we understand as object. In each of our actions as civilization, we underline this dichotomy: the object, the planet and the rest of beings that inhabit it, is exploited by the subject, the human being. Nevertheless, we do not seem to be free from objectifying some of our fellow men as the origin of an act of possession and submission, an instrument to not considering them as equals but as inferior beings (unfortunately, history is full of these slavery cases from one culture to another, from one gender to another).

It seemed to me that these Amazon women, inhabitants of the filigree craters, live in an apocalyptic setting; I imagine a brutal extraction of raw materials that has left the environment dry, openworked, and therefore they have also become dehydrated, which would lead to a shortage. But it could also be a world that was born in this way, where there is no difference between the individual and the context, but a chameleonic empathy between the two.

Of tree-women

There are some crystal cubes in the exhibition which in every interior keep the size with laser of a female figure whose legs simulate roots that are intrinsic to the base of the translucent material. It seemed that the glass that protect them from the exterior, for them is glass itself: that see-through mass, in hard and heavy appearance, is in reality their epidermis. Meanwhile, their limbs generate beam of light, of electricity (I remember a twin work that was already in Murcia twenty years ago, *Sin título, Ciencia ficción*, 2001), although they could also be luminous branches of a firefly tree.

In fact, it is as common in popular culture as in mythology, the existence of mutant beings that are placed as hinges between subject and object; among them I would like to mention, in this occasion and because of a certain formal comparison, those individuals that are half human, half tree, characters that can be men, like the Tolkien's Ents⁶, but in general, they are incarnated by females, the dryads. Like Daphne, whose story is cited in Hyginus' *Fábulas* or in Ovidio's *Las metamorfosis*, a nymph that is rooted to the earth, in her escape from Apollo, a god who chases her no matter how unrequited her love is.⁷

«Nymph, I beg you, of Peneus, wait! An enemy does not follow you;
Nymph, wait! So the wolf's lamb, so the lion's deer,
so the doves flee from the eagle with their trembling wings,
of the enemies, each one its own; love is for me the cause of following you. (...)

«Lend me, father», she says, «help; if the numen currents you have,
for which I have too pleased, mutating it loses my figure».
As soon as the prayer ended a heavy numbness occupies her organism,
is girded with a faint bark on her soft thorax,
in foliage her hairs, in branches her arms grow,
the foot, not so long ago so fast, with morose roots is latching on,
her top face possesses: her nitor remains only in her.
And Phoebus loved her also, and put his right hand upon her wood
he still feels trepidation under the new cortex in her chest,
and grasping those branches with his arms, like limbs,
kisses gives to the log; flees, even so, his kisses the log.⁸

Daphne's character appears constructed, therefore, as Apollo's desired object, he is invariably subject; in fact, the god, after his impossible hunt and the conversion of the nymph into laurel, decides to appropriate one of her branches to design a crown, honor that we must read as a reward, a prize. For her part, she has sacrificed herself as she has no choice but to become something else, something apparently different. The only form of liberation is metamorphosis. Protected by its connection with nature. Converted in this case into crystal.

Of crater-women

In the video installation, the camera, as the subjective eye that we are, the spectators, gets into a space built as a Russian doll: an atmosphere that contains in its interior other similar one, and then other, and another. A crater gives us access to an esplanade of the world where there are more holes... the camera chooses one and the situation reiterates again. When we arrive to what seems the finish line of the journey, we find these figures -in the first video, it is a woman; in the second, two; in the third, three- who look up impassively (they seem to have perceived our eyes), although perhaps they do so in a threatening way; their bodies sink into the epidermis of the planet becoming the embroidery land, being the embroidery land. For this, the artist generates a narrative structure in which the camera makes a *travelling* to the interior of the image, an overhead journey that seems to not have

⁶ Ents are trees, but also trees' shepherds and they move, though very slowly. Vid. John Ronald Reuel Tolkien, *The Lord of the Rings*, Barcelona, Minotauro, 1993.

⁷ Hyginus, *Fábulas*, Madrid, Gredos, 2009; Ovidio, *Las metamorfosis*, Barcelona, Bruguera, 1982.

⁸ *Ibid.*, pp. 25-27.



an end and looks hypnotic. Meanwhile, a common allegoric resource is created in some of the videos of the artist: subject and object end up melting, they both exchange or they are born of each other, because deep down, as Marina Núñez wants to indicate, they are the same. Because that separation between subject and object does not cease to be a convention that can easily be subverted: as soon as the domination relationships change... or as soon as they disappear. Let's think about the latest productions of this artist like *El Infierno son nosotros* (2012). In this work, a video installation that presented in the chapel of Patio Herreriano in Valladolid, some characters -again, almost all women- seem to run away from flames; they do it one by one, but when they crawl upstairs, they turn into fire making evidence that they were fleeing from themselves. In the same way they crawled, they fall once again melting with the bonfire.⁹ We can also cite *Phantasma* (2017), a series of videos (the artist always work with similar pieces at a time) that present close-up faces; they are beings of sand that seem to be vanishing grain by grain because of the wind erosion.¹⁰ Finally, the video restarts, returning to the starting point. They are beings who were one and the same time many.

Fire beings, sand beings, arboreal beings, hybrid beings... The idea of the eternal return is planned on these works, a story that narrates how the worlds that are extinguished are created again with the same matter. Because they are self-similar.

⁹ Vid. <http://www.marinanunez.net/2012-galeria-8/> (Online, last entry 27/03/2019).

¹⁰ Vid. <http://www.marinanunez.net/phantasma/> (Online, last entry 27/03/2019). The wind has a strong presence in the audio of the piece, composed by Luis de la Torre, the musician who in recent years has been working with Marina Núñez.

An Immersion with Marina Núñez

Interview with Marina Núñez by Daniel Soriano and Pablo Sandoval

27 February 2019

In this conversation between the artist Marina Núñez and the curators, it is briefly analysed certain questions such as the relation between body and territory, power or ornament. A journey that attempts to draw the conceptual and matter body of the exhibition *Inmersión* held at the Centro Puertas de Castilla in Murcia.

To begin, we would like to draw a general map of *Inmersión*, how is it born? What are the proposals for this last project? Where can this new immersion take us to?

In the exhibition we have videos and printed images with the same name, but I started with the videos with the idea to recall the bas-relief from some temples through a 3D fractal program. As on other occasions, it is an ambiguous title that alludes to the immersion as spectators in the depths of worlds carved with geometric and vegetal motifs, and also to the immersion of the inhabitants of those worlds, which appear at the end in their contexts. Because their skins have the same texture as their environment.

In other works, you introduce us to the character of Ícaro and his fall. In *Inmersión* the fall is present, although it is less aggressive. It turns into a slow and pleasant journey which seems to please the senses, at a visual and sound level. We submerge into the interior of the cavity. Is there any relation between the descent of Ícaro and that of the person who lives in *Inmersión*?

No, indeed the fall of Ícaro is necessarily distressing, and this one, which actually looks more like a journey of exploration in a ship, is pleasant.

But with your question something that they do have in common comes to my mind: the excess of ambition. Because these worlds seem to be carved in stone, rather than natural formation (but, who knows), and if it were so, and given that little by little we are becoming aware of the vastness of the landscape, we would be faced with an overwhelming company, an immense world ornamented down to the smallest detail. Even though the stone is more stable than the wax, it must be assumed that it will be a more stable achievement.

In *Inmersión* you present us other of the possible worlds that appear within your works. In this case, we submerge into cavities full of orifices until we find ourselves with the inhabitants of these landscapes. Who are these characters, and which is their mission?

The truth is that I really don't know. Sometimes they seem to me as warriors looking after their territory (therefore we would be possible invaders), other times as calm women keeping a weather eye on the horizon (and we break that peace too). I prefer thinking about the second one, pensive people we have momentarily interrupted. In almost every case, both in the videos and the printed images, they look at us with complete calm. Although sometimes surprise or fear is intuited.

Their skins, similar to their environment, are formed by the same fractal patterns from the landscape by which they are surrounded. You have played in your pieces with metamorph, liquid skins or hybridization. What does this leap to the fractal world imply, so far but at the same time so close to your work?

Indeed, this is a topic I have already dealt with, the empathy with the context, instead of paranoid aversion to everything that is not oneself, with that obsession for autonomy, distance and control, with that fear of pollution, always sickly and deadly, instead of symbiotic.

In this case, the skin has the same texture as the landscape, which for me suggests two possible stories: the inhabitants of the world have built it in their own image, or they feel as one with it, without suspicion or boundaries. The second version seems to me more subversive and inspiring.

In every cavity, level, niche or surface that we find in the proposed landscape, we see a net built analytically and gently. You say that, when it comes to approach a new project, sometimes you work intuitively as a result of your long career and your acquired experience. For *Inmersión*, did you think of it as something you wanted to work with, or on the other hand everything was born in a more natural and organic way, in a feedback of concepts and production?

A mixture, I had very clear the type of world I wanted to construct, in regard to the hyper-ornate appearance of fractals, as well as how we were going to get into it by playing with the scale. I have also been in touch with the idea of the micro and macro several times, with galaxies locked up in little spheres or emerging from a face, for example.

What I did not have clear is the end, beyond knowing that the inhabitants will appear. I was rather thinking of that first story, that of the creators of the world, and I did some tests that suggested that end of contemplating a colossal artistic project.

But finally, when constructing the characters, trying different aspects that, if anything, had to do with the recurrence of fractals, I preferred to opt for them simply to be the same as their environment and just look at us. The other option is not discarded, but it opens that of the intimate relation with the context.

The references to the science fiction world present in your work is a topic that you have previously mentioned. You have also mentioned the importance that reading novels have when starting new productions. In this case, from where does *Inmersión* imbibe?

Some of the works do depart from concrete references, paintings in its majority (the *Vitruvian Man* by Leonardo, or some Bosco motif, a representation of an Ofelia or a bearded woman, for example). And sometimes I am not even conscience, time after finishing something I realize the similarity with some work, or more usually they make me notice it.

However, these are exceptional cases. In almost every work the references are so vague and multiple that I am not able to set them, neither have I enough interest in doing it. Definitely the novels, the cinema and the essays and so many others stimulus are acting, but not as a clear origin to no even refer myself to them.

The videos generate us a certain uncertainty, it is their inhabitants who adapt to their environment to live in a non-violent way, or by contrast, the own environment is the one that generated equal beings to it. In the *Southern Reach* trilogy by Jeff VanderMeer, it is contemplated a new closed ecosystem, where everything mutates in a constant and immediate way, the inhabitants blend with the environment, either the own environment blends with them. A destruction of the limits between environment and inhabitants that assimilate into a whole.

Could we see this reference as a mirror of what you propose to us with *Inmersión*?

The movie about the first book of the trilogy, *Annihilation*, seems interesting to me, but it wasn't a reference, I saw it later. I had read the books a long time ago, so much that I couldn't even remember them! Which means they could be one of those diffuse references. These and many other science fiction novels propose hybridations and symbiosis, present us with bodies that transmute and lose their limits. But in practically all cases, this fusion with the other is horrific.

In the case of this trilogy, the symbiosis is neither deadly nor necessarily results in a malevolent being, which is already a novelty, very appreciable. Even the possibility of accepting it is suggested (the third novel is so called, *Acceptance*). But the resulting hybrids of human, animal and plant are undoubtedly still spooky. They are not acceptable improvements, although they may be improvements, since such an adaptable ecosystem must have advantages, as long as the vertiginous evolution does not turn into pure chaos. But this is not how it is considered, in books even less than in the film, that avoids talking about the lighthouse keeper, a character who has become as unimaginable (and unacceptable) as the dark entities of Lovecraft.

We love the appearance of the branches/cables that are born from the skin of the women in the crystal laser engraved pieces. This symbology is not at all strange in your visual heritage. It is also a very common symbolic resource in science fiction: María in *Metropolis*, any character with cybernetic brain in *Ghost in the Shell*, *Matrix*, etc. What meaning do you give to these extensions?

It is curious, with the number of cyborgs that I have represented, and many of them wired or emitting energy rays, and it was not what I had in mind. It is the other, they are branches. The floor on which the figures rest has the same texture of branches as the bodies, and from that drawing that configures the body branches come out in turn. It is the same idea of integration of images and videos, although in that case that environment that is like them emanates from them. It can also, of course, be seen as a human-vegetal hybridization, a subject that I have already touched on in some images.

We cannot get out of our mind the relation, we think directly, between *Inmersión* and the *Metamorphosis* by Ovidio. In the end, may the protagonists be transforming themselves into a landscape, they merge into it and become eternal. Does it really exist this reference within this project?

Not his work, but I imagine that the images from Dafne did, but not in a conscious way. I don't know if you think of eternity as something positive, it is something so overwhelming that it seems to me an abyss.

Indeed, eternity functions as a harsh punishment.

In this work, you break with centuries of conception of what is the landscape and what is the subject. -Even ask questions on this topic we are subject to a language that only describes domination.- Maybe there exists hybridisation, but this concept requires from two autonomous identities are founded on one. The nearest case in your work to the hybrid are the cyborgs, where two conceptually closed and fictitiously confronted entities -man and machine- are melt in a single entity. Do you believe that the scarcity of a bastards perspective by all the fields of knowledge of the human being is hindering our development, whether technological, as citizenship, as living beings?

I have represented this fusion with machines, with plants, with microorganisms... and with inanimate objects too!

It is a very complex question that I feel scarcely prepared to answer, you have to know a lot of science and philosophy to do it...

However, I believe that if now we consider a vision of the subject and nature that has less bases on separation and control, that they may suffer from the deliriums of a subject with feet of clay. If we think that scientists have been explaining for some time that observations or measurements can change -physically- the state of a system, or that it is not realistic to think of isolated elementary systems, we have an example in science. And the environmentalism has long proposed, at a political and philosophical level, that the human being is a part of nature and that the anthropocentric approaches that see the human being as out and above the environment are simplistic, as well as obviously dangerous to our survival as species.

We feel tempting to ask you if your production has an intentioned ecologist reading.

In a wide way it is. I mean, is a topic that inevitably appears when you represent hybrids made of humans and plants, or burning trees. I am aware that it is a reading of my work, and it pleases me. It is a subject which anybody cannot take an indifferent position, everybody has a certain general knowledge about ecology but, probably, not enough, however, we are more informed than we used to be 15 years ago.

Following the elimination of the barrier between subject and environment, these anthropomorphic beings that resides in their fractal worlds exert a position of power over the territory. They have created in their image and likeness this megastructure, or maybe, have developed their environment as one more organ, a prosthesis, in the same way that a spider's web is an extension of itself. And looking around us, haven't we done this already? We have transformed big surfaces of our planet through agriculture and the cattle industry, the cities are designed for the bodies, capitalists, but after all a type of body. We have even amplified our senses, at least the sight, we have eyes that observe from the space, sensors distributed throughout they whole geography which register infinite parameters. Are we creating our world unconsciously or are we melting with it?

We have certainly made it, but I don't think unconsciously. Melting... I don't think so, not even as a metaphor, it is still obsessively thought of an exacerbated autonomy of each individual, as if it was possible considering ourselves isolated beings from all influence.

You are right regarding the exacerbated autonomy. Despite having suffered during these last decades an impressive technological development that have allowed us to increment some of our abilities through multiple extracorporeal prosthesis: we are able to orientate ourselves better thanks to the GPS, to predict the climatology or to see any point in the planet -and the universe- thanks to satellites, we can communicate in long distances, monitor our bodies and an endless etcetera, and everything is canalised through our phones. Even so, all this knowledge, at anyone's hand, have not generated any empathy nor eliminated the barrier generated with the environment. The problem is of thought, of how information is used, the construction of the *other*, as you state in your production. Do you think that the barrier with the *other* is accentuating itself or are we increasingly prone to embrace the hybrid? Regarding fractal, there are several questions that interest us, especially at a conceptual level. The fractals present in your work are artificial, in the sense that they are visual representations of certain equations and parameters made by you, which have nothing to do with the drawing that generates a

romanesco, a fractal found in nature. Mathematics are declared the tool that decipher and describe nature, is this reading of power relationship over nature present in *Inmersión*?

Well, I do not believe these equations and parameters, I only combine among the many that the program manages. And that formulas create structures that are repeated at different scales, the same as nature creates. That it behaves according to the laws that mathematics study, among other disciplines.

It is true that the scientific knowledge tries to decipher the world, among other things, to obtain certain control and power over it. But these fractals of the *Inmersión* worlds I don't imagine them as the domain of reason over matter, as a world of stones without a particular shape domesticated by carving. I do see it as more probably artificial than natural, but I imagined the possible intervention as a magnificent artistic achievement, procurator of sublime aesthetic experiences, not as a metaphor of the imposition of a rational order over a natural setting.

Obviously this is what the readings have, now I will not stop thinking about the possibility of having represented a colonising manipulation, a rigid discipline.

The artifice has a great protagonism, especially in the videos and infographics, the crystals focus more on the subject. With evident reminiscences to this Arab plasterwork called *yasería*, these mathematical structures are the ones that construct the landscape reaching the *horror vacui*. We are not talking about a white cube, or an aseptic plane. Bearing in mind the role of ornament in the history of art and aesthetics, is this use of ornament a conscious declaration of intentions?

I imagine that by the role of ornament in the history of art and aesthetics you mean that decorative motifs are never the main subject, although in some -few- authors and movements have gained great importance. Here it is difficult for these intricate and meticulous forms to be underestimated, at least because of their profusion, because they define the territory and make us wonder what we are seeing.

But no, I wasn't thinking about that.

We also understand the role of women in the decorative arts, mistakenly called minor arts. An art whose role was to create a new skin to the environment, a function, perhaps, very tangible and tissue that can relate to the physical and animal, this added to the natural position that women should take, those of earthly beings. Is *Inmersión* in some way a work that contradicts this official discourse? At least from a sensitive position, in coexistence with the environment, new knowledge can be developed, and high concepts can be explored.

Yes, this is conscious. Ornament has been and is associated to women, and decorative art with its repetitive patterns (that the fractals, autosimilar, undoubtedly recall) considered inferior for not being vehicles of high concepts. In the history of official art. All absurd, feminist art historians have long ago made it clear that it was more a matter of relegating women artists than of there being formal strategies that are despicable in themselves.

And that's why I like to imagine some amazons with ornamented skin. It can be a tattoo, although they look more carved, so do they.



It is all About Erring

Marta Mantecón

I.

Imagine you fall. But there is no ground.

We live in a free fall permanent state -or at least intermittent-, says Hito Steyerl¹, although we barely realize it. Such disorientation is due to the loss of a fixed horizon that makes things visible as it was in the past. We rather find ourselves, continue the artist, in front of a new type of vertical sovereignty that caused the loss of consciousness about what is above and what is down, what is before and what after, where our bodies are and which are their limits. At the time that the perspectives are multiplied, classical conventions about the stability of the subject, time and space are also distorted. New technologies have transformed our way of orienting and our gaze, de-embodied and intrusive, is filtered through machines and objects that can be activated by remote control. It deals with a perspective that “projects illusions of stability, security and extreme control over an expanded 3D sovereignty backdrop and, at the same time, recreates societies turned into “urban abysses of free fall and divided lands susceptible to occupation, aerial surveillance and biopolitical control.”² There is no way of touching the ground, given that there is no existence of a stable base to arrive. In this infinite fall the ground is the fear, warns us Chantal Maillard, who considers that rising no longer belongs to us but, on the other hand, we do neither want to descend to the abysses, perhaps because for the first, innocence is needed and for the second, a certain lucidity. However, there is always an inferior level than the one below: “Down, rhizome, and lower, mirror.”³

Marina Núñez proposes a free fall journey through a vertical imagined world. The camera glides over an unusual landscape, apparently bottomless, empty, that possess a hybrid nature, halfway between the stony, the mineral and the vegetable. Telluric and immense, it presents a sheer geography and a changing tectonic, perforated by geometric formations filled with inlets and outlets that generate millions of trenches or cavities more or less deep, so that the possible itineraries are multiplied to infinity evidencing in passing how our gaze is unable to account for everything. The journey describes an immersion from the exterior to the most remote places -something like a descent to hell or a trip to the centre of the Earth-, that oblige us to penetrate into the abyss of a bottomless cliff, given that it reappears and reconstructs itself while we descend, as if there were no limits or these were each time more uncertain. From a world, another one arises and so on and so forth, without interruption. The metamorphosis is continuous, but always from the same pattern. The fall is not abrupt because we feel a certain weightlessness; something similar to a depth without vertigo or, at least, not an uncomfortable vertigo, but a magnetic and mysterious effect that gives us an unexpected pleasure. However, the disorientation goes through all the route, as the perception of the scale is being modified as we descend, in such a way that any presumption of visual certainty breaks time after time. Like the protagonists of Jules Verne’s novel, we are confident that the compass points north when we are actually traveling south.

1 Hito Steyerl: “In free fall. A mental experiment about the vertical perspective”, in *Los condenados de la pantalla*. Caja Negra, Buenos Aires, 2014, pp. 15-16.

2 “Just as linear perspective produced an imaginary stable observer and horizon, top-down perspective produces an imaginary floating observer and stable floor. [...] New technologies have allowed the distant observer’s gaze to become increasingly global and omniscient, to the point of becoming massively intrusive: as militaristic as it is pornographic, as intensive as it is extensive, microscopic and macroscopic at the same time”. *Ibid.*, pp. 27-28.

3 Chantal Maillard: *La mujer de pie*. Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2015, p.34.

The landscape is being actualized at the same time we are moving forward. Its detail level is invariably the same. Fractal geometry allows the reproduction of self-similar shapes at different scales, in the way that the landscape is a copy of itself and every fraction contains all the information⁴, in a sort of integrated circuit that suggests infinite motion. The variations, at first glance, are imperceptible. Everything seems to be interconnected, the same as when we look through a kaleidoscope. *Myse en abyme* enables that the same fragment reproduces itself inside another of a smaller size, without concealing its artifice and revealing, therefore, its lack of meaning. It is all fiction. The fractal landscape, same as the narration, indefinitely opens itself to other meanings that are again contained in other words and so on to infinity. The difference here is that the resolution and sharpness of the shapes remain constant.

Orography, on the other hand, recall the round shapes of mandalas, that constitute a representation of the world that symbolises non-duality and is born precisely to transcend the oppositions “of the multiple and the one, of the decomposed and the integrated, of the differentiated and the undifferentiated, of the exterior and the interior, of the diffuse and the concentrated, of the apparent visible and the real invisible, of the space-time and the timeless and the extra-spatial”⁵. Likewise, the relief keeps a similar aspect to the muqarnas, with their characteristic multiple-face hanging prisms that are repeated and chained revealing their cells, combining typologies and reproducing themselves into intricate formations, synthesis of rhythm and geometry, to adapt to any surface, chasing the dynamic and changing play of light and shadow. This type of ornamental mask paradoxically constituted a representation of the light blue dome⁶ that symbolises the search of a perfect and organized cosmos; maybe the same reason Marina inverted her position.

We plunge into the abyss, penetrate its interstices and, at the end of the route, we see one, two, three figures. The immersion was deep until we came across them. “There where the is nothing left, the Other must appear,”⁷ noted Baudrillard lucidly. We, the intruders, have just experienced a fall similar to that of Ícaro. The vertical journey has led us to the *zones of not being*, an underground and invisible world where the others live, non-human or sub-human, whose construction is always intensely corporal. These off-stage beings, with no place in the celestial Eden, occupy an alternative and fractal territory which, like chaotic systems, has a dynamic that is as unstable as it is unpredictable. This is how an outside is constructed.

4 The fractal is characterized because all the information relating to the object is enclosed in the smallest of its details: “Transcendence has exploded into a thousand fragments that are like the splinters of a mirror” and “each splinter contains the entire universe”, in Jean Baudrillard: “Videosphere and fractal subject”, in *Videoculturas de fin de siglo*. Cátedra, Madrid, 1997, p. 27.

5 Jean Chevalier and Alain Gheerbrant: *Diccionario de los símbolos*. Herder, Barcelona, 1986, p. 679.

6 “Muqarnas express the coagulation of cosmic movement, its crystallization in the present in a pure state”, in Alicia Carrillo Calderero: “The muqarnas domes: General considerations about their symbology”, in *Imafronte*, nº 17, 2003-2004, p. 10.

7 Jean Baudrillard: *La transparencia del mal. Ensayo sobre los fenómenos extremos*. Anagrama, Barcelona, 1995, p. 135.

II.

Do not stop fiddling with my festering orifices, extending my limit.

More than two decades ago, the VNS Matrix collective⁸ announced the birth of a perforated, synthetically reconstructed body that sought to escape from binary logic. The figures that we find after our immersion in the images and videos of Marina Núñez harmonize with that description. They look like duplicates of themselves, as if the biological and the artificial had melted into a single being, evading the boundaries between the human, the animal and the machine. We are faced with repeated beings, apparently identical, non-essentialised clones, which challenge the notion of original and, consequently illegitimate, which reveal their nature built from a fractal plot similar to every of their parts point by point, including the landscape from where they come from, with which they maintain a relationship of affinity and similarity, not dominance. Capable of integrating with any element, their hybrid character, in constant mutation and metamorphosis, seem to led them create their own environment to later arise from it -or from another body-, in a sort of infinite unfolding, possibly because “there is no form of identity that does not include the strangeness of the division and fragmentation of being”, as Menene Gras Balaguer⁹ says. The speculative game between the figure and its environment may also allude to our perpetual exercise of nomadism that produces identities that dissolve and regenerate themselves, always under construction, where the process prevails over the finished.

The high-angle point of view, practically overhead, assert our necessity of control, but it also nurtures a certain empathy. Its colour, similar to the environment that serves as context, have been restricted to black and white, or more like a whole range of greys which replace the “skin colour” that the occidental culture, with its whitening cosmetics, has agreed to identify the universal subject. The grisaille, throughout Art History, in its persistent search of immortality, used to be applied in those work which should be interpreted as statues, and therefore as non-living beings. In this case, although it contributes to reinforcing the materiality, weight and gravity of bodies, their aspiration for permanence is unstable, since they are perforated beings¹⁰. Their completely perforated anatomy, tattooed with grooves and bifurcations, traversed by an infinite number of holes or cracks with multiple inlets and outlets, form a reversible and porous membrane which does not isolate anymore from the world like an armour nor preserves the unity of a unitary and compact self, but links with the exterior so that we can penetrate into their cracks and holes. Their crack identity (*fractal* comes from the Latin term *fractus* that means broken or fragmented) denounces their fragile and vulnerable condition. They do not need to cover their holes. They breath, think and feel with all their body-prosthesis, full of openings to multiple connections, beyond any scale. Their epidermis, weaved with the same substance than of the environment where they live, speak to us of their openness to exchange.

8 VNS Matrix: “Bitch Mutant Manifesto”, 1996. Translation available in Remedios Zafra: *Netianas. N(hacer) mujer en Internet*. Mujer de trapo, Madrid, 2005, p. 131.

9 Menene Gras Balaguer: “The myth of Ophelia and the mythology of the cyborg in the work of Marina Núñez”, in *M-Arte y Cultura Visual*, nº 26, 2017, p. 39.

10 “Where order is broken, a breach opens up. Everything unknown appears in the breach”, in Chantal Maillard, *op. cit.*, 2015, p. 271.

In front of the closed, impenetrable and opaque body, with perfectly defined limits, Marina Núñez presents an incomplete, unstable, exposed and deeply abject¹¹ body, built with the same elements of its environment and open to dynamics of change, of transformation and of symbiosis, diluting the demarcations between interior and exterior; a body that, simultaneously, is territory. It never loses its form, because this, as well as the space it occupies, is recomposed again and again. Boundaries, the true foundation of the occidental domination, don't have any sense here, given that there is no place from which to negotiate an inside and an outside.

The figures emerge from the confines of an abyss of lights and shadows, but they are not alone or incommunicado. They form a small community without hierarchies that tends to multiply exponentially. They seem to be part of a complex system that, precisely because of its artificial character, is liberated from the fictions of race, species, sex or gender. We cannot assign them to an origin. We do not know their age. Nor do they have features that would enable them to be identified, if not for the pattern of their orifices. They are not run by any centre. They rather have multiple centres that expand themselves, change place, shape and scale. Their flesh is elastic, spacious. There is no fixed structure to sustain them, since their dermoskeleton is changeable and full of holes, as if they could not be contained within their own borders. Every time the body mutates, its identity is modified. Its appearance is that of a group of warriors who openly wear their fighting masks, whose texture is similar to that of the rest of the body. In Greek theatre the "mask", which corresponds to the definition of "person" in Latin, served to identify the character. On the other hand, the somatopolitical fiction of the femininity is built as masked, as Joan Rivière¹² explained, something that for Marina Núñez can become as pleasant as subversive¹³, considering that an ontologic femininity does not exist, but a performative, constructed from a parodic repetition. We find ourselves in front of post-human bodies (preceded of a prefix which, according to Hito Steyerl, marks a previous immobile history) that participate in some features of the Donna Haraway's *cyborg*, of the Rosi Braidotti's *nomadic subject*, of the Remedios Zafra's *netianas' myth* and, that obviously are in tune with Judith Butler's theory of performativity, for whom our bodily being is no more than a way of being for the other.

Their carved morphology, in an intermediate space between the stony, the vegetable, the mechanical and the cybernetic –or it can be about a tattoo, a bas-relief carved into something similar to plaster or a textile membrane- accounts for their instability. Marina Núñez build these bodies with metalsmith precision, carrying out a detailed work, of profound aesthetic appeal and iconic pregnancy, which somehow make the ornamental problematic. The iconography of canonical Art History has insisted actively and passively in the idea that man's beauty is natural; that of the woman, built. Women's body, place where the production techniques of power and truth meet, require ornament. But the ornament is testimony of a conflict that represents the limit space of the social constitution, explains Juan Luis Moraza. It forms a reserve that admits, in a convulsive way, *everything that is overlooked* and, therefore, it is necessary to avoid: the obscene, what is outside the law or the agreement of a classical order, the monstrous, the undesirable, the other; in short, any manifestation that introduces the emergence of the real, hence it is interpreted as an artifice that escapes the truth. It is not a simple "external additive", but an "internal subtraction"; that is why the Law always avoids the ornament,

11 "That which disturbs an identity, a system, an order. That that does not respect the limits, the places, the rules", in Julia Kristeva: *Poderes de la perversión*. Siglo XXI, Buenos Aires, 1980, p. 11.

12 Joan Rivière: "The femininity as mask", in *Athena Digital*, n° 11, 2007, pp. 219-226.

13 Marina Núñez: "Masks", in *Transversal. Revista de cultura contemporanea*, n° 15, 2001, pp. 57-65.

because in it dwells “the problematicity of the system that affirms and denies it.”¹⁴ Its abolition presupposes the elimination of the conflict but, in these works by Marina Núñez, its ubiquity is strengthened, thus multiplying its problematic dimension.

In troubled or uncertain times, the arts tend to indulge in equivocation, the *trompe-l'oeil*, lying or denial¹⁵. The monster, always outside the canon, lurks insistently to check certain somatopolitical prescriptions or propose a diverted use of them. Perhaps that is why these warriors wear the ornament on their own skin. From their exile position, they look at us and somehow question us, showing an open and defiant gesture. Their bodies speak¹⁶. They watch. They resist. They slide out of the Law. They form a community that restores the memory of the one below, like a nest of termites capable of knocking down any structure. They confront the system to disobey it and subvert its normative codes. They are there to sow confusion.

Body and landscape share the same plot¹⁷. Their skin, like a woven interface, looks like a fitting that takes us back to a consensually feminine practice, linked both to creation (uniting, repairing, darning, recomposing, suturing) and to destruction (wounding, cutting, nailing, poking, pricking). Their doing and undoing incorporates ancestral, collective, relational knowledge, banished to a lower hierarchy with respect to capital arts, despite having generated technologies of high precision and efficiency (the needle, for example, has not been perfected since its invention in the Palaeolithic), capable of connecting different temporalities, which have acted as an inexhaustible source of discourse throughout history. Classical mythologies have given us countless cases of expert weavers (Aracne, Athena, Ariadne, Penelope, Panfila, Electra, Helena, Clitemnestra, Filomela, the Moiras or the Parcas and a very long etcetera) that were used as models of interpretation of a reality with which to legitimize the dominion over women, pioneers on the other hand in the application of new technologies. From Ada Lovelace, the first computer programmer, to the telecommunications operators or the analysts of the first computers weaving perforated cards similar to looms, women, attached to the material world and to mechanical work -and, consequently, inferior by nature, which is as much as to say by Law-, have carried out a task similar to that of machines¹⁸, hence the subversive alliance that exists between them, perfectly embodied by the cyborg identity. Marina Núñez thus confronts mechanics with craftsmanship, high and low culture, *high & low* technologies. This tribe of warriors or amazons construct themselves to endow themselves with identity and narrate themselves as subjects. They have freed themselves from the frame that constricted them to

14 Juan Luis Moraza: *Ornamento y Ley. Procesos de contemporización y normatividad en el arte contemporáneo*. CENDEAC, Murcia, 2007, pp. 7-36.

15 María Luisa Caturla: *Arte de épocas inciertas*. Revista de Occidente, Madrid, 1944, pp. 17-35.

16 “The body, by means of gestures, becomes tongue. There is an appropriation of the language that goes through twisting it, by generating fissures in its interior. Changing the word for the body entails an aesthetic mediation, a question about the ways of saying and a questioning about the ways of representing”, in Maite Garbayo Maetzu: *Cuerpos que aparecen. Performance y feminismo en el tardofranquismo*. Consonni, Bilbao, 2016, p. 23.

17 “The Latin verb *trameare* means to cross: through (*trans*) a passage (*meatus*). The Greek word *trêma* means hole, and *trêsis* means perforation. To warp the plot is to pierce”, in Chantal Maillard, *op. cit.*, 2015, p. 106.

18 “To carry, to bring, to give birth to the children, transmitting the genes for the family tree: they have been treated as technologies of reproduction and domestic apparatuses, communicating vessels and matrons of orgasms. Stepford’s wives for the intimate fraternity of man. They were supposed to be adding machines, always producing the same thing while men went out to mark the difference”, in Sadie Plants: *Ceros + Unos. Mujeres digitales + la nueva tecnocultura*. Destino, Barcelona, 1998, p. 106.

make strange patterns that model a landscape that we wander through in an erratic way, configuring a space as magnetic as it is unintelligible. In reality, their entire body is woven; a strong fabric that, when broken, regenerates itself automatically. Inhabited by the net, they are net. And the net, like the orbicular tissue that expands from their body to the territory, functions as a system of defence and survival, perhaps also as a trap or weapon of seduction, but above all as a form of writing with political value. If we consider that “the quotation is the condition of possibility of the act of appearing, the incalculable of the body that appears and of its excess as a subversive promise”¹⁹, we can conclude that we are in front of text-bodies that appear to quote other bodies and other places of enunciation.

III.

Who are you who strangely are I?

This question, asked by Hélène Cixous²⁰, is very much present in the work of Marina Núñez, for whom the question of identity constitutes a backbone. The videos and infographics that articulate this project are completed with a series of figures frozen inside crystals and backlit by the base, crossed by a tangle of lines, tangled cables or connected circuits that ascend from the ground. These beings in progress, indissolubly united to their environment, seem to have multiplied their circulatory and sensory apparatus, amplified their physical and mental frontiers in an arborescent or rhizomatic growth. The threads, or perhaps branches (curiously, the word *clon* comes from the Greek and means branch, bud or cuttings), are projected in multiple directions, linking again interior and exterior. They are, in any case, emanations of the sensitive that simulate the nervous, lymphatic or blood system, or possibly a network of electrical components or telecommunications that arises from their bodies taking greater advantage of their capabilities and enhancing a more fluid transmission. It is as if the fibres or ducts that subjected them to a stable identity had overflowed, without any control or containment, narrating their own insubordination and their resistance to any taxonomic reduction or homogenizing reading. As we advance, they reproduce, because they have broken with that *becoming less* than the official history assigned to all the bodies that departed from the canon. Theirs is an image that resists being fixed, since it tends to disorder.

These *root women* or *tree women*, through their filaments, rhizomes and other forms of chaos, are weaving a net of connections permeable to pollution, contagion, infection. The flows that run through them are like the secretions of the spider, excrescences of the organism, of its traumas and fears, which openly show their chaotic, imperfect, polysemic reverse, and aspire to empathize with the other, any other, so that affections such as love, fear, pain, hatred or indignation circulate among their bodies, aligning or misaligning them. Marina Núñez proposes, like Hélène Cixous, an intense and passionate exercise of re-knowledge where each one “would finally run the risk of the other, of difference, without feeling threatened by the existence of an otherness, but rejoicing to enlarge on the basis of the unknowns that it supposes to discover, to respect, to favour, to maintain.”²¹ Their cyborgs have labile identities that “need to connect” because “they seem to have a natural sense of association on fronts for political action.”²² Theirs is an interactive, multiple self, mouldable in terms of contact with others, as part of a net that is in perpetual transformation.

19 Maite Garbayo Maeztu, *op. cit.*, 2016, p. 34.

20 Hélène Cixous: *La risa de la medusa. Ensayos sobre la escritura*. Anthropos, Barcelona, 2001, p. 189.

21 *Ibid.*, p. 35.

22 Donna J. Haraway: *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*. Cátedra, Madrid, 1995, p. 256.

However, Marina Núñez's corps do not lack weight, as the net promises. They are not a binary code or a circuit of information, but a constellation of desires, impulses and fluids. They are willing to enjoy, to experience their own *jouissance*. The crazy, hysterical, dead, monsters and cyborgs of yesteryear are now standing women, endowed with a common identity with their environment, forming net-woven communities. They do not rise or float weightlessly, but step on the ground, affirming their difference. For politics to take place, the body has to be present, warns Judith Butler. But the West has no body because it lacks empathy towards the other and, precisely, radical empathy has to do with learning to put the body in the place where someone has been violated. In addition, others, particularly women, are always bodies, hence the protagonists of this story metamorphose into circuits carrying other flows and other forms of power or pleasure that favour "contestation, deconstruction, passionate construction, intertwined connections" to ultimately transform "knowledge systems and ways of looking," as proposed by Donna Haraway²³. In the face of the Platonic, Christian and Cartesian gaze, which rejected the corporal in favour of ideas, spirit or reason, there is no basis for speaking of a bodiless, demomatized existence, since life is a *continuum* with matter. The old certainties that based the definition of subject in a rigid identity that legitimized the colonization and the dominion of other bodies, submitted by means of the necropolitical or biopolitical control, manufacturing a universe of dualities and binarisms that many individuals have come to assume docilely and to reproduce as their own, are no longer useful. We know that our identity is an apocryphal construct, an eternally unfinished illusion to which only a ritualized, performative reproduction is possible. Our "I" cannot be autonomous, since it is constructed in relation to the other, that other that we carry within.

Marina Núñez offers an iconic and conceptual *mise en abyme* that generates unexpected plots and openings, breaking prescribed modes of repetition. Their strangely beautiful bodies suggest other ways of appearing, communicating and amplifying their resonance. The gift of travel belongs to them, so they are permanently in transit, under construction. They pour themselves into the world through their multiple orifices to connect with others. They inhabit a dislocated temporality and an unstable space to which they are never immune, as if they had learned to exist in the interstices of exile where it is no longer a question of being included in the repertoire of the legitimate or of entering into any canon. They are made of the same substance as their surroundings and are visible from the mask, short-circuiting the logic of recognition. They threaten order from the depths, eroding learned certainties. They know that the body is the *topos* of language and, from there, they propose other possible statements. Their strategy consists of diverting them from their essence to make them work with another code, transferring them, according to the formula proposed by Jean Baudrillard, from the field of *law*, where meaning, value or capital reigns, to that of the *rule*, where the guidelines of play, ritual, ceremony, repetition²⁴ operate.

For the encounter to be possible, immersion is necessary, even if the descent forces us to precipitate through a territory full of abysses, as happens in Julio Verne's novel. Looking at other realities requires us to let go of the burden of fear. It is true that the journey involves a risk, a journey through the unknown, but fortunately fractals always provide a promise of continuity, placating our feeling of emptiness, even if the journey is infinite. Galileo stated it emphatically centuries ago: "All is to err vainly through a dark labyrinth".

²³ *Ibid.*, p. 329.

²⁴ Jean Baudrillard, *op. cit.*, 1995, p. 153.

Marina Núñez, Palencia (España), 1966

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

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

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

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

Marina Núñez, Palencia (Spain), 1966

She has solo exhibitions in public centers like MNCARS' Espacio Uno(1997), La Gallera in Valencia (1998), the Fundació Pilar y Joan Miró in Palma de Mallorca (2000), Iglesia de Verónicas in Murcia (2001), DA2 in Salamanca (2002), Casa de América in Madrid (2004), Instituto Cervantes in Paris (2006), La Panera in Lleida (2008), MUSAC in León (2009), el Centre del Carme in Valencia (2010), Sala Rekalde in Bilbao (2011), Patio Herreriano in Valladolid (2012), Comunidad de Madrid's Sala Alcalá 31 (2015), Artium in Vitoria (2016), in Las Cortes de Castilla y León (2016), the Palacio de la Madraza in Granada (2016), Es Baluard in Palma de Mallorca (2017), the Capilla from Museo Barjola (2017), Centro Puertas de Castilla in Murcia (2019) or the TEA in Tenerife (2019).

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

We can find her work in public collections like: in the Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, the Artium of Vitoria, the MUSAC in León, the Patio Herreriano in Valladolid, the Panera in Lleida, the TEA of Tenerife, the CAAM in Las Palmas, Es Baluard in Plama de Mallorca, the Fundació La Caixa, the Fundación Botín, the MAC in A Coruña, CAB in Burgos, the FRAC in Corse, the Mint Museum or the American University in Washington D.C.

She is professor in the Art Faculty of the Universidad de Vigo.

Ayuntamiento de Murcia
Centro Puertas de Castilla

Alcalde-Presidente

D. José Ballesta Germán

Concejal de Cultura y Recuperación del Patrimonio

D. Jesús F. Pacheco Méndez

Jefe de Servicio de Cultura

D. Pascual D. Torregrosa Baño

Coordinador SSII Puertas de Castilla

Jesús de la Peña Sevilla

EXPOSICIÓN

Comisariado y diseño

Daniel Soriano

Pablo Sandoval

Montaje

Reformas Rodríguez

Fulgencio Rosique

Rotulación

Adhessell

CATÁLOGO

Edita

Ayuntamiento de Murcia
Centro Puertas de Castilla

Textos

Isabel Tejeda

Marta Mantecón

Daniel Soriano y Pablo Sandoval

Traducciones

Marina Fernández Esteban

Diseño y maquetación

Diego Lizán

Fotografía


Javier Salinas

Impresión

SGI

ISBN: 978-84-16710-69-0

Depósito Legal: MU 1253-2019



Inmersión. Marina Núñez
21 de febrero/ 2 de mayo 2019



Reservados todos los derechos. De acuerdo con la legislación vigente, y bajo las sanciones en ella previstas, queda totalmente prohibida la reproducción o transmisión parcial o total de este libro, por procedimientos mecánicos o electrónicos, incluyendo fotocopia, grabación magnética, óptica o cualesquiera otros procedimientos que la técnica permita o pueda permitir en el futuro, sin la expresa autorización por escrito de los propietarios del copyright.





Ayuntamiento
de Murcia



CULTURA
CASTILLA



PuertasdeCastilla