

NADA  
TEMAS,  
DICE  
ELLA

FEAR NOTHING, SHE SAYS



Nada temas, dice ella. Cuando el arte revela verdades místicas  
Fear Nothing, She Says. When Art Reveals Mystic Truths



NADA  
TEMAS,  
DICE  
ELLA

FEAR NOTHING, SHE SAYS



# NADA TEMAS, DICE ELLA

FEAR NOTHING, SHE SAYS







La celebración del V Centenario del Nacimiento de Santa Teresa de Jesús en 2015 es una ocasión extraordinaria para recordar su legado, actualizarlo y relacionarlo con las reflexiones existenciales y estéticas contemporáneas. También nos ofrece la posibilidad de mostrar cómo, en uno de los periodos de nuestra historia en los que la cultura ha tenido un papel central, una mujer logró un protagonismo propio. Teresa Sánchez de Cepeda y Ahumada fue una pionera cuya vida y obra constituyen un ejemplo único de misticismo y de acción, de recogimiento y de afán creador. Su figura, de alcance universal, abarca amplios campos del conocimiento humano, en un ejemplo de constante aprendizaje, superación y perfección.

Brindamos al público y en especial a las nuevas generaciones, cinco siglos después de su nacimiento en tierras de Ávila, el ejemplo de mujer de espíritu reformador con la fundación de la orden del Carmelo Descalzo y una extraordinaria escritora que las letras en español dieron en el espléndido siglo de oro. Su legado, al igual que el de muchos otros hombres y mujeres en nuestro discurso histórico, es el de la tenacidad, la inquebrantable confianza en sí misma y en sus propósitos.

Tengo el honor de presidir, junto a Su Majestad la Reina, el programa de actividades que se han organizado con este motivo. Una programación cultural que incluye exposiciones sobre obras de diferentes disciplinas y artistas influidos a lo largo de los siglos por la figura y la obra de la primera Doctora de la Iglesia. Se completa con diversos conciertos de música, espectáculos escénicos y teatro para adultos y niños, encuentros científicos, publicaciones, así como una importante actividad de restauración del patrimonio nacional vinculada a la figura de Teresa de Jesús.

La Reina y yo estamos seguros de que esta conmemoración contribuirá no solo a recordar el valiente proceder de una mujer adelantada a su tiempo, sino también a difundir entre los más jóvenes la obra de una excelsa representante de las letras en español y de la reflexión místico-espiritual de todos los tiempos.

FELIPE VI. REY DE ESPAÑA

Palacio de la Zarzuela. Madrid, 4 de febrero de 2015



The celebration of the fifth centenary of the birth of Saint Teresa of Avila in 2015 is a wonderful occasion to evoke her legacy and bring it up to date by relating it to contemporary existential and aesthetic reflections. It also offers us an opportunity to show how a woman managed to acquire personal prominence at a time when culture played a key role in Spanish history. Teresa Sánchez de Cepeda y Ahumada was a pioneer whose life and work are unique examples of mysticism and action, withdrawal and creative will. Her figure, of universal scope, encompasses wide areas of human knowledge and is a model of continuous learning, self-improvement and perfection.

Five centuries after Teresa's birth in Ávila, we would like to offer audiences, particularly young audiences, an insight into the life of a woman characterised by a reforming spirit, the founder of the Order of the Discalced Carmelites and an extraordinary writer of the Spanish Golden Age. Her legacy, like that of many other men and women throughout our history, is one of determination and an unswerving faith in herself and in her intentions.

Along with Her Majesty The Queen, I have the honour to preside over the programme of cultural activities organised on this occasion, which encompasses exhibitions dedicated to different artists and disciplines influenced over the centuries by the figure and the work of the first woman to be proclaimed Doctor of the Church. The exhibitions are complemented by concerts, stage spectacles and theatrical performances for adults and children, scientific encounters and publications, not to mention the significant restoration of characteristic features of our national heritage linked to the figure of Saint Teresa of Avila.

The Queen and I are convinced that this commemoration will not only ensure that the brave achievements of a woman ahead of her time will be remembered, but also that the oeuvre of an outstanding representative of Spanish literature and of mystical and spiritual thought of all time is disseminated among the younger generations.

KING PHILIP VI OF SPAIN

Palacio de la Zarzuela. Madrid, 4 February 2015



Santa Teresa de Jesús nació en Ávila el 28 de marzo de 1515. Asidua lectora de libros de caballerías, seguidora de fray Luis de Granada, de Francisco de Osuna y de san Agustín, Teresa de Jesús destaca como figura por los retos a los que se enfrentó a lo largo de su azarosa vida.

Tras la muy grave enfermedad que sufrió en su juventud, Teresa salió reforzada en su vocación de iniciar un durísimo camino de perfección que, más adelante, describirá a sus hermanas monjas en sus escritos. Es un camino que requiere de un continuo e íntimo diálogo espiritual a través de la oración de recogimiento, apostando por el «pequeño cielo de nuestra alma». A este aprendizaje llegó a través de lecturas que ella sabía inaccesibles a las monjas, ya que muchas eran analfabetas o apenas tenían formación.

Consciente de estas limitaciones, recurrió a sus conocimientos y experiencias como herramientas didácticas para mejorar la formación espiritual de sus compañeras de vocación. Teresa de Jesús dirá que «no falta el amor y deseo en mí para ayudar en lo que yo pudiese a que las almas de mis hermanas vayan muy adelante en el servicio del Señor». Y lo hizo en una lengua coloquial y expresiva, con un estilo calificado por sus biógrafos de «elegante y desafectado, sencillo y espontáneo, que deleita a todos los lectores». Escribe con llaneza, con verdad, con eficacia, tomando su propia vida, sus experiencias y la observación de la naturaleza como materias primas para compartir un sentimiento religioso que es de por sí inefable, logrando creaciones llenas de belleza y de sentimiento: *Camino de perfección, Libro de la vida, Castillo interior, Libro de las fundaciones, Cuentas de conciencia, Meditaciones sobre los cantares y Exclamaciones del alma a Dios, las Constituciones y Visita de Descalzas*.

Obras que –con el valor que el paso del tiempo les ha dado–, conforman el legado espiritual de una figura excepcional de la literatura española y también universal. Máxime si a estos méritos añadimos que fueron páginas escritas por una mujer en pleno siglo XVI, por una hija de la Iglesia que fue al tiempo una reformadora de la sociedad de su época; en definitiva, por una adelantada a su tiempo.

La exposición *Nada temas, dice ella* organizada por Acción Cultural Española (AC/E) y el Museo Nacional de Escultura de Valladolid, es el último gran proyecto de las exposiciones oficiales impulsadas en 2015 por la Comisión Nacional del V Centenario del Nacimiento de Santa Teresa de Jesús, que bajo la Presidencia de Honor de Sus Majestades los Reyes conmemora este acontecimiento.

Tanto las instituciones implicadas en la organización y producción de la exposición como las entidades y particulares que han prestado obra para la misma han hecho posible esta riquísima muestra de artistas contemporáneos

inspirados en el acervo espiritual teresiano, en original contraste con las excepcionales piezas del propio Museo. Quiero expresarles mi gratitud y la del Gobierno de España porque, gracias a ellos, hoy los ciudadanos pueden disfrutar de una visión actual y sugerente del inmenso legado místico de Teresa de Jesús, desde la perspectiva creativa de algunos de los artistas plásticos más representativos de España y de la escena internacional.

SORAYA SÁENZ DE SANTAMARÍA

Vicepresidenta del Gobierno

Ministra de la Presidencia y Portavoz del Gobierno de España

Presidenta de la Comisión Nacional para la conmemoración

del V Centenario del Nacimiento de Santa Teresa de Jesús

Saint Teresa of Jesus was born in Ávila on 28 March 1515. A devoted reader of courtly literature, a follower of Friar Luis of Granada, of Francisco de Osuna and Saint Augustine, Teresa of Avila was a remarkable figure because of the challenges she faced throughout the course of her eventful life.

The extremely serious illness she suffered during her youth reinforced Teresa's will to set out on a strict path of perfection that she would subsequently describe to her sister nuns in her writings, a path that involved a continuous and intimate spiritual dialogue through the prayer of retreat and a commitment to the 'small heaven of our soul'.

She arrived at this teaching through readings that she knew were inaccessible to the nuns, many of whom were illiterate or barely educated. Aware of these limitations, she turned to her knowledge and experiences as didactic tools to improve the spiritual formation of her vocational colleagues. Teresa of Avila would say that 'I know there is no lack of love in me and of the desire to help as much as I can that the souls of my Sisters may advance in the service of the Lord.' And she did so in a colloquial and expressive language, in a style described by her biographers as 'elegant and unaffected, simple and spontaneous, that delights all readers.'

Her writing is straightforward, true and efficient, and her own life, her experiences and the observation of nature become vehicles for sharing religious feeling that is in itself ineffable, giving rise to creations full of beauty and sentiment: *The Way of Perfection*, *Autobiography of Saint Teresa of Avila*, *The Interior Castle*, *The Book of the Foundations of Saint Teresa of Jesus*, *Accounts of Conscience*, *Meditation on the Song of Songs*, *Exclamations of the Soul to God* and *Constitutions of the Secular Order of the Discalced Carmelites*. These works, enhanced by the passage of time, constitute the spiritual legacy of an exceptional figure in Spanish and universal literature, especially if we bear in mind that their pages were written by a woman at the height of the sixteenth century, a daughter of the church who was at once a reformer of the society of her age – in short, a woman ahead of her time.

The show entitled *Fear Nothing, She Says* organised by Acción Cultural Española (AC/E) and the Museo Nacional de Escultura in Valladolid is the last great official exhibition launched in 2015 by the National Committee for the Commemoration of the Fifth Centenary of the Birth of Saint Teresa of Avila to celebrate the event under the Presidency of Honour of Their Royal Highnesses the Kings of Spain.

Thanks to the institutions involved in the organisation and production of the show and to the entities and individuals who have loaned their works, we are

able to enjoy this splendid display of creations by contemporary artists inspired by Teresa's spiritual heritage, which form striking contrasts with the exceptional pieces in the museum's permanent collection. I would like to express my gratitude and that of the Spanish government for enabling audiences to cast a modern and suggestive gaze at the great mystical legacy of Teresa of Avila from the creative outlook of some of the most representative artists from Spain and abroad.

**SORAYA SÁENZ DE SANTAMARÍA**

**Vice-President of the Spanish Government**

**Minister for the Presidency and Government Spokeswoman**

**President of the National Committee for the Commemoration  
of the Fifth Centenary of the Birth of Saint Teresa of Avila**



Adelantada a su tiempo, reformadora, referente imprescindible del Siglo de Oro y una de sus personalidades más complejas, Teresa de Jesús desafía en sus escritos todos los cánones. Siglos después, *Las moradas*, *Camino de perfección* o el *Libro de las fundaciones*, son obras que se siguen leyendo e interpretando y perfilan página a página el contorno mítico de su autora. Teresa de Cepeda y Ahumada alcanza una riqueza expresiva, una pluralidad de aproximaciones y perspectivas que al adentrarnos en su persona y contexto, en su vida y circunstancias, sentimos el estremecimiento que solo se experimenta ante los grandes.

La relación de los creadores de todos los ámbitos de la cultura, artistas plásticos, literatos, poetas, dramaturgos y cineastas que en los últimos años han encontrado inspiración en la personalidad, vida y obra de Teresa de Ávila es extensa. Ello constituye una prueba determinante de la envergadura, actualidad y pervivencia de un personaje cuya influencia surge en cada nuevo acercamiento a su rico legado espiritual y cultural.

La figura de Teresa de Jesús está marcada por el hecho de ser mujer. Por esa razón algunos de sus escritos nos producen hoy mayor admiración: «Veo los tiempos de manera que no es razón desechar ánimos virtuosos y fuertes, aunque sean de mujeres».

En el marco del V Centenario del Nacimiento de Santa Teresa de Jesús, esta exposición, “Nada temas, dice ella” que ha hecho posible Acción Cultural Española, junto con el Museo Nacional de Escultura de Valladolid, tiene como objetivo mostrar la relevancia de Teresa de Jesús como escritora, reformadora y mujer mística, que nos permite certificar la plena vigencia de su experiencia espiritual para nuestra sociedad actual, a través de la plural lectura plástica moderna que nos presenta.

ÍÑIGO MÉNDEZ DE VIGO Y MONTOJO  
Ministro de Educación, Cultura y Deporte



Ahead of her times, Teresa of Avila was a reformer, an essential voice in the Golden Age of Spanish literature and one of the most complex personalities of the era, whose writings challenged all existing canons. Centuries later, works such as *The Dwelling Places*, *The Way of Perfection* and *The Book of the Foundations of Saint Teresa of Jesus* continue to be read and interpreted, and page after page they shape their author's mystical personality. As a result of the richness of expression and the plurality of opinions and perspectives attained by Teresa de Cepeda y Ahumada, studying her figure and her context, her life and her circumstances we feel the wonder only experienced before the greatest.

The list of creators in all the arts – painters, sculptors, writers, poets, playwrights and film makers – who have been inspired by the saint's life, her personality and her oeuvre is very long, and goes to prove the magnitude and the current relevance of a figure who continues to influence those who approach her rich spiritual and cultural legacy.

The personality of Saint Teresa was determined by the fact of being a woman, which also explains why we find some of her writings particularly commendable: 'I see that times are so bad that it is not right to reject virtuous and strong spirits, even if they be women.'<sup>1</sup>

In the framework of the fifth centenary of the birth of Teresa of Jesus, the exhibition *Fear Nothing, She Says*, organised by Acción Cultural Española in collaboration with the Museo Nacional de Escultura in Valladolid, intends to reveal the significance of Saint Teresa of Avila as a writer, a reformer and a mystic, thereby confirming the pertinence of her spiritual experience in today's society as it is reflected in the various contemporary artistic proposals the show presents.

ÍÑIGO MÉNDEZ DE VIGO Y MONTOJO  
Minister for Education, Culture and Sport

#### Note

1. Teresa of Avila, quoted in Alison Weber, *Teresa of Avila and the Rhetoric of Femininity*, chapter 3, 'The Way of Perfection and the Rhetoric of Irony,' Princeton University Press, Princeton, New Jersey, 1990, p. 82.



El imperioso deseo de comprender nuestro pasado no puede ser un mero regreso arqueológico a sus ricos tesoros antiguos. Debe obedecer a un latido más vivo, donde el tiempo deje de correr y todo se convierta en puro presente. No retrocederíamos hacia siglos remotos si no intuyésemos que en ese regreso vamos a descubrir afinidades y conexiones con nuestra propia sensibilidad y con las inquietudes de nuestro tiempo. En eso consiste el complejo y difícil círculo del *comprender*.

Por eso, la celebración en torno a una figura histórica es tanto más efectiva y atrayente cuanto más nos la acerca. La biografía, la personalidad y la obra de Teresa de Jesús, de quien este año se celebran los quinientos años de su nacimiento, son una excelente oportunidad para tender un puente que permita transitar, en un doble movimiento, entre la contemporaneidad del ayer y la historicidad del presente.

Acción Cultural Española (AC/E), como sociedad estatal adscrita al Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, pone colofón a la celebración oficial en 2015 de este aniversario con la organización de una magna exposición que, en colaboración con el Museo Nacional de Escultura de Valladolid, ha comisariado Rosa Martínez bajo el rótulo *Nada temas, dice ella. Cuando el arte revela verdades místicas*.

La exposición trata precisamente de mostrar la fuerza con que la espiritualidad, la aventura mística, la religiosidad y lo sagrado –y junto a esto, cuestiones mundanas que interfirieron en el destino de Teresa de Ávila, como las relaciones de poder, su condición femenina, la vocación de escritora, su vida viajera, la heterodoxia de sus orígenes judíos y la tenacidad de su empresa reformista– siguen siendo hoy, como en aquellos «tiempos recios», un sustento de la creación artística. Porque el arte de las últimas décadas, lejos de haber olvidado estas preocupaciones que dominaban en las sociedades tradicionales, ha traído al primer plano de la escena lo espiritual y el mundo metafísico del más allá, como lo prueba este puñado de grandes nombres contemporáneos, españoles y extranjeros, hombres y mujeres, todos ellos de reconocido prestigio internacional, cuyas obras se exponen aquí.

Para el Museo Nacional de Escultura esta muestra reviste un doble atractivo. El primero guarda relación con sus contenidos: el corazón de su colección histórica está formado por una espléndida galería de imágenes de la contemplación divina, de la santidad o de la espiritualidad contrarreformista, tal como la representaron, en el Siglo de Oro, los artistas contemporáneos de Teresa de Jesús. Frente a este rico patrimonio, el arte de hoy, «patrimonio del mañana», ofrece un contrapunto, una apertura a otras maneras de entender ese misterioso

teatro del alma y la ambición actual del arte de «revelar verdades místicas». El segundo remite a la escultura como categoría artística, pues permite una reflexión sobre las derivas que ha seguido en los últimos cincuenta años, abandonando su estabilidad milenaria y renunciando, como vemos en esta muestra, al tratamiento tradicional de la figura humana y al objeto tangible para ampliar sus fronteras físicas y conceptuales, mezclarse con la arquitectura, acercarse a la ilusión teatral, inscribirse en el espacio real del espectador o trabajar sobre el cuerpo mismo del artista.

AC/E expresa su gratitud a las personas e instituciones implicadas en este proyecto, en especial a su comisaria, Rosa Martínez, así como a la directora del Museo Nacional de Escultura, María Bolaños, con un reconocimiento específico a los miembros de su equipo, que han materializado a la perfección esta extraordinaria exposición.

MIGUEL ÁNGEL RECIO CRESPO  
Presidente de Acción Cultural Española

The compelling desire to understand our history cannot simply entail a return to the rich treasures of its ancient archaeological past. We wouldn't travel back to remote centuries if we didn't sense that on our journey we would discover affinities and connections with our own sensitivity and with the concerns of our day and age. Such is the complex, circular nature of *understanding*.

Therefore the celebration of a historical figure is much more effective and appealing the closer it brings us to her. This year we are commemorating the five-hundredth anniversary of the birth of Saint Teresa of Avila (1515), whose biography, personality and oeuvre offer us a bridge along which we may move, in both directions, between the contemporaneity of yesterday and the historicity of the present.

Acción Cultural Española (AC/E), a national society under the Spanish Ministry of Education, Culture and Sport, brings the official celebration of the anniversary to a close by organising, in collaboration with Valladolid's Museo Nacional de Escultura, an impressive exhibition curated by Rosa Martínez entitled *Fear Nothing, She Says. When Art Reveals Mystic Truths*.

The exhibition endeavours to show how artistic creation today continues to be based on spirituality, mystic ventures, religiousness and the sacred, as it was in that harsh age five hundred years ago, yet it also explores the sort of worldly issues that altered the fate of Teresa of Avila, such as power relations, her femininity, her literary vocation, the eventful journeys of her life, the heterodoxy of her Jewish origins and the determination of her reformist venture. Far from having overlooked the concerns that prevailed in traditional societies, the art of recent decades has focused on the spirituality and the metaphysical world of the beyond, as proved by this handful of important contemporary names, Spanish and foreign, male and female, all of great international renown.

For the Museo Nacional de Escultura, this show is doubly attractive. Firstly, because of its content: the core of its historical collection consists of a splendid gallery of images of divine contemplation, of saintliness and of the spirituality of the Counter-Reformation as represented in the Golden Age by the artists contemporary to Teresa of Avila. In the context of this rich heritage, the works of today – the heritage of tomorrow – offer a counterpoint, an opening towards other ways of understanding this mysterious theatre of the soul and the present aspiration of art to reveal mystic truths. Secondly, because it concerns sculpture as an artistic category, enabling reflection on the trend it has followed over the past fifty years, abandoning its millenary equilibrium and giving up both the traditional treatment of the human figure and the tangible object in order to extend its physical and conceptual borders, merge with architecture,

approach the illusion of theatrical space, occupy the actual space of the beholder and explore the artist's own body.

AC/E wishes to express its gratitude to the individuals and institutions involved in this project, especially to Rosa Martínez, curator, and María Bolaños, Director of the Museo Nacional de Escultura, and extends its thanks to the museum staff particularly, who have brought this extraordinary exhibition to life.

MIGUEL ÁNGEL RECIO CRESPO  
President of Acción Cultural Española



## La estirpe de los ambiciosos

### I.

«The sublime is now». Con ese título, el pintor estadounidense Barnett Newman publicaba en 1948 un artículo, breve pero célebre, en el que declaraba su defensa y su fe en un arte místico que él mismo –junto con Mark Rothko o Clifford Still– practicaba en los años de la posguerra mundial. «Ha llegado la hora de lo sublime, es el tiempo de un arte trascendente», venía a decir. Se refería a un «sublime moderno», alejado del edificio de las convenciones construido por la tradición, pero en la estela de toda una *estirpe de ambiciosos*, exploradores de lo Absoluto: Miguel Ángel o Rembrandt, Friedrich y Turner o, ya en el siglo xx, Malévich, Rothko o Smithson. «Creemos en el impulso natural del hombre hacia el infinito, hacia todo lo que concierne a las emociones absolutas. Nos liberamos del estorbo de la memoria, del mito, de todos los recursos del arte occidental. En lugar de erigir *catedrales* sobre Cristo, el Hombre o la Vida, las construimos sobre nosotros mismos, sobre nuestros sentimientos. Esa imagen que producimos es una *revelación* que puede ser comprendida por cualquiera que quiera mirarla sin las nostálgicas gafas de la historia». Con este programa Newman inscribía el arte en una vía contemplativa cuya misión era desbancar la torre ortodoxa de la Belleza y sustituirla por ese otro universo metafísico, suprasensible, intensamente introspectivo, que él materializó en grandes y etéreos campos de color, a base de pigmentos puros y luces pulverizadas, en un espacio ilocalizable, desértico y uniforme.

A lo largo de la historia, los artistas se han tuteado con las cosas divinas con una familiaridad y una confianza vedadas a la mayoría de los humanos. A pesar de la complejidad histórica y teórica que esto implicaba, moviéndose entre la sombra y la luz, han ido encontrando, en el curso de siglos y siglos, respuestas sutiles para hablar de un *más allá* desconocido e indecible.

Pero aunque el elemento *religioso* ha ocupado un lugar matricial en el desarrollo de las actividades artísticas, sería una ingenuidad cualquier visión homogénea de este hecho. Lo impiden las rupturas artísticas que han modificado la relación entre el arte y lo trascendente, las mutaciones teológico-políticas, los cambios en la sensibilidad colectiva.<sup>1</sup> Comencemos por recordar, incluso, que el cristianismo nació bajo una tajante aversión teológica a la magia de las imágenes, a los cuerpos y a la materia, al placer de lo visible (quizá debido al odio a los ídolos paganos): las creencias sagradas pertenecían a un mundo invisible, a ese «cielo de las ideas» que Plotino, en plena crisis espiritualista del Bajo Imperio romano, reclamaba en sus *Enéadas* (c. 270) al abogar por un arte exclusivamente

mental dedicado a representar el reino de lo Uno, de lo Absoluto, y propugnaba una *estética de la huida* que diese la espalda a los sentidos, desdeñase la materia y se separase de la naturaleza y el naturalismo, es decir, del volumen, el espacio y el peso de las figuras, en pro de una Belleza solo accesible a un «Ojo Interior».

Fue a este idealismo trascendente al que se rindió el primer arte cristiano, el más joven. Y aunque hacia el siglo VI el cristianismo fue olvidando la prohibición bíblica y empezó a fabricar figuras divinas, durante el milenio siguiente, hasta la llegada del Renacimiento, la obra de arte no dejó de ser vista como el punto de partida de una experiencia metafísica, un medio para llegar al «océano de lo Uno», al *nous* (la parte más elevada del alma). Alcanzar el principio esencial de lo divino exigía una «visión transparente», donde los cuerpos fuesen atravesados por la luz sin estorbo y donde el espectador no distinguiese los límites que le separaban del objeto contemplado: una aspiración que se materializó en ese prodigio celeste, luminoso y coloreado que fue la vidriera gótica.<sup>2</sup>

Solo a fines de la Edad Media se despertó algo así como un «deseo de naturaleza». Figuras divinas, escenas milagrosas y todo un imaginario de lo sagrado empezaron a descender a paisajes y arquitecturas terrenales, a habitar el Tiempo mundano. El artista recuperó el gusto por la observación y lo narrativo, y convirtió a vírgenes, santos y mártires en la glorificación de un cuerpo bien situado en el espacio físico.<sup>3</sup> La colección histórica del Museo Nacional de Escultura es un canto a esta figuración de lo religioso, traída por los vientos del humanismo moderno, que mantiene con lo trascendente un hilo, férreo en el dogma pero tenue y ambiguo en las formas. Sus figuras ilustran leyendas, ritos y hechos de la espiritualidad cristiana y son un paradigma de las vías y estilos que sucesivas generaciones de artistas fueron inventando para promover la unión del fiel con la divinidad, rehaciendo en cada generación las reglas y las fronteras conocidas. El nervio emocional de Alonso Berruguete, el patetismo tumultuoso de Juan de Juni, el dolorismo de Pedro de Mena, la crueldad torturada de Gregorio Fernández componen un «teatro teológico» basado en una relación física, sensorial, con la figura, concebida esta última como un receptáculo de lo sagrado, como un icono milagroso, transfigurado. La escultura, particularmente, con esa corporeidad tangible, con su brutalismo matérico y positivo, cumple la misión de dar en la diana del alma de los fieles, que ven en la figura una aparición misteriosa. A la consideración artística hay que sumar esta otra realidad: que el icono religioso no dejó de ser la manifestación visible de una persona sagrada ni renunció a la fuerza totalizadora que tan eficaz había sido a lo largo del milenio anterior.

Habría que ir un poco más allá y ver el envés de estas prácticas del arte religioso basadas en la *figuración*, porque hablamos, no se olvide, de realidades en

sí mismas «infigurables», invisibles, irrepresentables, como son los misterios de una fe.<sup>4</sup> Practicar un arte «natural» en el territorio de lo innatural es un ejercicio lleno de equívocos y desafíos: no puede basarse en «buscar la semejanza» (como sucede en el género del retrato o del paisaje), porque no hay un término visible que permita la comparación. Y, de hecho, durante siglos solo fue posible gracias a «mecanismos de desplazamiento» alegóricos que permitían incorporar esa dimensión enigmática mediante una red de signos: una nube luminosa, cierta forma de elevar los ojos o de extender las manos, un lirio, un aro de luz en torno de una cabeza, una pompa de jabón... Todo eso que la historia académica ha simplificado cómodamente bajo el nombre de «iconografía», pero que esconde zonas de sombra y una profusa red de pliegues interpretativos y oscuros significados teológicos.

## II.

Cuando la sociedad moderna del siglo xx comenzó a vivir el imparable proceso de secularización, en el que ya no tenían tan fácil cabida los agotados convencionalismos del arte cristiano, el artista comenzó a explorar su intuición de la divinidad mediante nuevas formas. Formas ajenas a los viejos rituales y prácticas devotas, pero basadas igualmente en una imaginación ultramundana, introspectiva e inmaterial. La vida del espíritu regresó a escena, de manera abiertamente programática, cuando en 1911 Kandinsky escribió *De lo espiritual en el arte*, donde proponía aquel salto en el vacío que fue la invención de la pintura abstracta. ¿Abstracta para qué? Para expresar una «necesidad interior». Esta apertura hacia la conciencia, este ojo abierto hacia dentro, permite a la generación de Kandinsky olvidar la vida real y sus accidentes, que les resultaban, como a Plotino, un estorbo, y adjudicar al arte la tarea de descifrar el aliento metafísico que se encerraba en la vida material. La teoría kandinskiana supuso un pequeño seísmo en la sociedad del momento, como lo fue en el mismo año y a miles de kilómetros la deslumbrante transformación de Malévich del *krasny ugol* (el «rincón rojo», donde en todas las casas campesinas se honraba al icono sagrado del hogar) en un *Cuadrado negro sobre fondo blanco* que le permitía plasmar un mundo «supremo», un desierto vacío, ingrávito e infinito. Estos experimentos, entre muchos otros, dejaron cierto poso que, aunque arrinconado durante buena parte del siglo xx, nunca llegó a desaparecer.

Ha sido en el tránsito del siglo xx al XXI cuando las nociones de sacralidad, espíritu, religión y misticismo han conocido un renacer como apuestas artísticas fuertes, muy distintas de todos los experimentos precedentes. Han reaparecido temas bíblicos, como la caída, la debilidad o el fracaso; y, sobre todo,

los artistas han hecho del *pathos* y sus formas el centro de la creación, en un salto del *concepto* al *afecto*, dejando de lado las especulaciones más intelectuales, y alentando, como lo ha llamado Catherine Grenier, una «revancha de las emociones» –la ira, la risa, el miedo, el dolor–, tan desacreditadas en décadas anteriores.<sup>5</sup> El creador, trabajando al dictado de una actitud humanista y pasional, rompe los diques de la distancia crítica y asalta al espectador con el fin de conmoverle, de conducirlo a un conocimiento «patético», tal como sucedía en las viejas imágenes, aunque ahora lo hace con un lenguaje contemporáneo. En primer lugar, por ser un arte ajeno a religiones y doctrinas, a las iconografías establecidas, libre de ataduras a ningún credo y de toda intención pedagógica: un «arte sin dioses», deliberadamente no confesional. Pero sobre todo, porque renuncia a todo formalismo estético en beneficio de la implicación emotiva y existencial: el ser del artista se embarca en cuerpo y alma en la experiencia creadora, una experiencia total, transformadora del sujeto, un «ejercicio espiritual» y, en muchos casos, ritualizado. Este registro «místico», metafísico, nos remite de nuevo a la estética plotiniana pero también, en un deslizamiento literario, al universo de los místicos españoles del siglo XVI, que tiene su quintaesencia en la inmensa, y tan compleja, personalidad de Teresa de Jesús. En su inmenso apetito de lo divino, desarrolló una escritura introspectiva –no filosófica ni doctrinal ni teológica–, fuertemente íntima, orientada hacia los espacios de la visión, la utopía, el desarraigo, con un radicalismo emocional sin precedentes, que resultó tan influyente en la esfera de las conductas privadas como en la acción pública. E hizo del acto de escribir una de las más hermosas expresiones de la capacidad del espíritu humano para transmitir vivencias insólitas y extremas: se examina, se transforma, se pone a prueba, es asaltada por visiones, se entrega al dictado de voces y «hablas» interiores, y lleva al éxtasis su vivencia de un cristianismo incandescente.

Esa «experiencia de los límites» ha atraído con fuerza magnética a artistas de todo el mundo, entre los que se encuentran algunos de los nombres de esta muestra, convocados en torno a esta monja desobediente y visionaria, maestra de una espiritualidad universal, que, no se olvide, apelaba al lenguaje del arte como el más afín para describir el aspecto del *cuerpo sutil* que contemplaba en sus apariciones: la experiencia visionaria es una experiencia de la imagen.<sup>6</sup> Entre estos dos mundos, aquel excepcional de la mujer mística y emprendedora, dispuesta a «morir mil muertes», y estas formas contemporáneas del arte, intuimos una «fusión de horizontes» de insospechada fecundidad. Al margen de las vías clásicas de la representación, emancipados de la imagen tradicional, del objeto tangible, estos nuevos místicos actualizan temas asimilados durante

siglos por el arte, atravesando edades y geografías, religiones de Oriente y de Occidente, estilos y modelos. Unas obras son abiertamente dramáticas, otras se orientan hacia un tenue lirismo; unas ponen el énfasis en el dolor, otras en el misterio de la vida cotidiana; unas en la épica de la fe, otras en los espacios y paisajes transfigurados; algunas recrean experiencias sensitivas y corporales de ascensos, voces, iluminaciones, o la tensión del éxtasis o el ritual de la contemplación amorosa; finalmente, otras son metáforas sobre el aislamiento que pesa sobre una mujer cuando acomete una empresa a contracorriente. Todas se envuelven en una atmósfera solemne, hablan el lenguaje de la biografía y lo privado, trabajan con sustancias móviles y materias confusas e indistinguibles, adoptan su cuerpo o el lenguaje como medio artístico. Con la espalda vuelta al mundo, abundan en ese deseo de conducir el arte hasta fronteras extremas y hacer visible su personal «teatro del alma».

MARÍA BOLAÑOS

Directora del Museo Nacional de Escultura

#### Notas

1. Georges Didi-Huberman, «Art et théologie», *Encyclopædia Universalis* (en línea, <http://www.universalis.fr/encyclopedie/art-et-theologie/>).
2. André Grabar, *Los orígenes de la estética medieval*, Madrid, Siruela, 2007.
3. En su obra *Image et culte. Une histoire de l'image avant l'époque de l'art* (París, Éditions du Cerf, 2007), Hans Belting ha mostrado extensamente cómo la aparición moderna del «arte» puso en crisis la noción tradicional de la imagen en el cristianismo.
4. Victor I. Stoichita, *El ojo místico. Pintura y visión religiosa en el Siglo de Oro español*, Madrid, Alianza Editorial, 1996.
5. Catherine Grenier, *La revanche des émotions. Essai sur l'art contemporain*, París, Seuil, 2008.
6. Teresa de Jesús, *Libro de la vida*, Madrid, Cátedra, 1990, cap. 28.3. Véase sobre esta cuestión Michel de Certeau, *La fable mystique, 1. XVI<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècle*, París, Gallimard, 1982.



## The Lineage of Those Who Are Ambitious

### I.

'The Sublime is Now.' This was the title of a short though famous essay published in 1948 by American painter Barnett Newman in which he declared his faith in a mystical art that he himself, along with Mark Rothko and Clifford Still, practiced during the years that followed the Second World War. What he meant was that it was time for the sublime, the time for a transcendent art. He was referring to a 'modern sublime', removed from the structure of conventions erected by tradition, though in the wake of a *lineage of ambitious explorers* of the Absolute: Michelangelo and Rembrandt, Friedrich and Turner, or in the twentieth century, Malevich, Rothko and Smithson. 'We are reasserting man's natural desire for the exalted, for a concern with our relationship to the absolute emotions. We do not need the obsolete props of an outmoded and antiquated legend. We are creating images whose reality is self-evident and which are devoid of the props and crutches that evoke associations with outmoded images, both sublime and beautiful. We are freeing ourselves of the impediments of memory, association, nostalgia, legend, myth, or what have you, that have been the devices of Western European painting. Instead of making cathedrals out of Christ, man, or "life," we are making it out of ourselves, out of our own feelings. The image we produce is the self-evident one of revelation, real and concrete, that can be understood by anyone who will look at it without the nostalgic glasses of history.'<sup>1</sup> With this programme, Newman situated art on a contemplative path, whose mission was to topple the orthodox tower of beauty and replace it with that other metaphysical, suprasensuous and intensely introspective universe that he materialised in large ethereal fields of colour made of pure pigment and pulverised light in an untraceable, barren and uniform space.

Throughout history, artists have informally addressed divine issues with a familiarity denied most human beings. In spite of the historical and theoretical complexity that this implies, moving between shadows and light over the centuries they have discovered subtle answers when speaking of an unknown and unutterable *beyond*.

Yet although the *religious* element has occupied an essential position in the development of artistic activities, any homogeneous view of this fact would be naïve, and is in fact hindered by the artistic breaks that have altered the relationship between art and transcendence, by technological-political mutations and by changes in collective sensitivity.<sup>2</sup> Let's begin by remembering that even Christianity was born under a taxative theological aversion to the magic of images, to bodies and

matter, to the pleasure of the visible (due, perhaps, to the hatred of pagan idols): sacred beliefs belonged to an invisible world, to that 'heaven of ideas' that Plotinus called for in *The Enneads* (ca. 270), at the height of the spiritualist crisis of the Lower Roman Empire, when he defended an exclusively mental art dedicated to depicting the kingdom of the One, of the Absolute, championing an *aesthetics of escape* that turned its back on the senses, disdaining matter and separating from nature and naturalism, i.e., from volume, space and the weight of figures in favour of a beauty only accessible to an 'inner eye'.

The first Christian art, the earliest, surrendered to this transcendent idealism precisely, and even though by the sixth century Christianity was beginning to forget the biblical prohibition and producing divine figures, throughout the following millennium and up until the arrival of the Renaissance, the work of art was seen as the starting point for a metaphysical experience, a means to arrive at the 'ocean of the One', the nous or the most elevated part of the soul. In order to attain the essential principle of the divine, what was needed was a 'transparent vision' in which bodies were pervaded by unhindered light and the spectator did not perceive the limits separating him from the contemplated object: an aspiration that materialised in the heavenly, brilliant and coloured wonder of the Gothic stained-glass window.<sup>3</sup>

A desire for nature, so to speak, only emerged in the Late Middle Ages. Divine figures, miraculous scenes and a whole imaginary of the sacred began to come down to earth, to worldly landscapes and architecture, to worldly time. Artists recovered the taste for observation and narrative, and virgins, saints and martyrs glorified bodies rooted in physical space.<sup>4</sup> The historical collection in the Museo Nacional de Escultura is a tribute to this representation of religiousness brought by the winds of modern humanism, retaining a thread with transcendence that is rigidly dogmatic though tenuous and ambiguous as regards form. Its figures illustrate the legends, rites and events of Christian spirituality and are paradigmatic of the paths and styles that successive generations of artists invented to promote the bond between the believer and divinity, each one remaking previous rules and frontiers. The emotional vigour of Alonso Berruguete, the tumultuous pathos of Juan de Juni, the dolorousness of Pedro de Mena, the tortured cruelty of Gregorio Fernández all compose a 'theological theatre' based on a physical and sensory relationship with the figure, conceived as a receptacle of the sacred, a miraculous, transfigured icon. Sculpture in particular, with its tangible corporeality, its material and positive brutalism, reaches the core of the soul of believers, who see figures as mysterious apparitions. Beside artistic considerations, we must bear in mind that religious icons were always visible



expressions of sacred people and never renounced the all-embracing force that had proved so efficient throughout the previous millennium.

Yet we should go one step further and see the underside of these religious art practices based on figuration, for we shouldn't forget that we are speaking of realities that are in themselves unshapeable, unrepresentable, invisible, like the mysteries of faith.<sup>5</sup> Practicing a 'natural' art in the sphere of the unnatural is an exercise filled with misunderstandings and challenges: it cannot be based on a search for resemblance (as in the genre of portraiture or landscape painting) because no visible term enables the comparison. And indeed for centuries it was only possible thanks to allegorical mechanisms of displacement that allowed the introduction of this enigmatic dimension thanks to a network of signs: a bright cloud, a certain way of raising the eyes or extending the hands, a lily, a ring of light around a head, a soap bubble ... all that which academic history has easily simplified under the term iconography, yet which conceals areas of shadow and a profuse network of interpretative layers and dark theological meanings.

## II.

When modern twentieth-century society began to experience the inevitable process of secularisation that ceased to acclaim the hackneyed conventionalisms of Christian art, artists turned to their intuition of divinity, exploring new forms unrelated to old rituals and devout practices equally based on an otherworldly, introspective and immaterial imagination. The life of the spirit took centre stage again in an openly programmatic way when Kandinsky wrote *Concerning the Spiritual in Art* in 1910, in which he advocated the leap into the void entailed by the invention of abstract painting and its vocation to express an 'inner need'. This opening towards awareness, this interior gaze allowed Kandinsky's generation to forget everyday life and its accidents which they considered a hindrance, as did Plotinus, and assign art the task of deciphering the metaphysical breath embodied in material life. Kandinsky's theory caused a small upheaval in the society of the period, similar to Malevich's spellbinding transformation of *krasny ugol* (the 'red corner' in country houses where the sacred icon of the home was honoured) in *Black Square on White Ground* that same year, thousands of miles away, which enabled him to render a supreme world, an empty, weightless and endless desert. These experiments among many others left their mark, which, despite being neglected during much of the twentieth century, never completely disappeared.

Notions of sacredness, spirit, religion and mysticism have re-emerged in significant artistic proposals, quite different to all previous experiments, in the transition from the twentieth to the twenty-first century. Biblical themes such

as the fall, weakness and failure have reappeared, and above all artists have made pathos and its forms the centre of their concerns in a leap from *concepts* to *affections*, ignoring more intellectual speculations and encouraging, as Catherine Grenier has pointed out, the 'revenge of the emotions' – anger, laughter, fear, pain – that had been so discredited in previous decades.<sup>6</sup> Artists, working to the dictates of a humanistic and passionate attitude, break the dams of critical distance and storm spectators in the hope of moving them and providing them with an insight into the pathetic as it appeared in old images, now through contemporary languages removed from religions, doctrines and traditional iconography, bound to no creed, with no didactic intention. An art devoid of gods, deliberately non-confessional but, above all, an art that renounces all aesthetic formalism to the benefit of emotional and existential involvement. Artists immerse themselves, body and soul, in the creative experience, which thus becomes a total experience that transforms the subject, a spiritual and often ritualised exercise. This mystical, metaphysical register takes us back to the aesthetics of Plotinus but also, thanks to a literary drift, to the universe of sixteenth-century Spanish mystics quintessentially represented by the immense and complex personality of Teresa of Avila. Her vast appetite for the divine led her to develop an introspective form of writing that was neither philosophical, doctrinal nor theological but fiercely intimate, addressing spaces of vision, utopia and estrangement with an unprecedented emotional radicalism that proved as influential in the sphere of private behaviour as it did in that of public action. And she turned the act of writing into one of the most beautiful expressions of the ability of the human spirit to convey unusual and extreme experiences. She examines and puts herself to the test; she is transformed after being besieged by visions; she surrenders to the dictates of interior voices and speeches, and takes her experience of a burning Christianity to ecstasy.

Such an experience of limits has magnetically attracted artists from all over the world, including some of those in this show, brought together around this disobedient and visionary nun, teacher of a universal spirituality, who, we should not forget, appealed to the language of art as the most suited to describe the look of the subtle body of her apparitions: the visionary experience is an experience of the image.<sup>7</sup> Between these two worlds – the exceptional world of the mystical and enterprising woman, prepared 'to die a thousand deaths', and these contemporary art forms – we sense a fusion of horizons of unsuspected fruitfulness. Besides classical forms of representation, emancipated from traditional images and tangible objects, these new mystics update themes that have been assimilated by art for centuries, crossing ages and geographies,

religions of East and West, styles and models. Some works are openly dramatic, others tend towards a tenuous lyricism; some of them emphasise pain, others the mystery of everyday life; some stress the sublimity of faith, others transfigured spaces and landscapes; some recreate sensitive and bodily experiences of ascents, voices, illuminations, the tension of ecstasy or the ritual of amorous contemplation; finally, others are metaphors of the isolation that weighs on a woman when she undertakes a mission against the flow. All the works are enveloped by a solemn atmosphere; they speak the biographical language of the soul, of intimacy; they are made of mobile substances and hazy, indistinguishable materials; bodies or languages become artistic media. Their backs turned to the world, they agree with that desire to lead art to extreme frontiers and make its personal theatre of the soul visible.

MARÍA BOLAÑOS

Director of the Museo Nacional de Escultura

#### Notes

1. Barnett Newman, 'The Sublime Is Now,' in *Barnett Newman: Selected Writings and Interviews*, John P. O'Neill (ed.), University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 1992, pp. 170-173.
2. Georges Didi-Huberman, 'Art et théologie,' *Encyclopædia Universalis* (online, <http://www.universalis.fr/encyclopedie/art-et-theologie/>).
3. See André Grabar, *Los orígenes de la estética medieval*, Madrid, Siruela, 2007, a compilation of texts by Grabar. In English, see *Byzantine Painting: Historical and Critical Study*, Skira, Geneva, 1953, and *Early Medieval Painting from the Fourth to the Eleventh Century: Mosaics and Mural Painting*, Skira, New York, 1958.
4. In his work *Likeness and Presence: A History of the Image before the Era of Art*, translated from the German by Edmund Jephcott, University of Chicago Press, Chicago, 1993, Hans Belting has extensively proved how the modern emergence of 'art' overturned the traditional notion of the image in Christianity.
5. Victor I. Stoichita, *Visionary Experience in the Golden Age of Spanish Art*, translated from the French by Anne-Marie Glasheen, Reaktion Books, London, 1995.
6. Catherine Grenier, *La Revanche des émotions. Essai sur l'art contemporain*, Seuil, Paris, 2008.
7. Saint Teresa of Avila, *Autobiography of Saint Teresa of Avila*, translated from the Spanish by E. Allison Peers, Dover Publications Inc., New York, 2010, chap. 28. On this issue, see Michel de Certeau, *The Mystic Fable, Volume One, The Sixteenth and Seventeenth Centuries*, translated from the French by Michael B. Smith, University of Chicago Press, Chicago, 1992.



## Índice / Contents

- 39 Nada temas, dice ella  
47 **Fear Nothing, She Says**  
*Rosa Martínez*
- 57 La pasión según Teresa de Ávila  
64 **The Passion According to Teresa of Avila**  
*Julia Kristeva*
- 77 Teresa de Jesús, el nacionalcatolicismo y la renovación conciliar  
86 **Teresa of Jesus, National Catholicism and Conciliar Renewal**  
*Giuliana Di Febo*
- 97 **MUSEO NACIONAL DE ESCULTURA**
- 101 *Palacio de Villena*
- 104 José Ramón Ais  
106 Cai Guo-Qiang  
108 Nikos Navridis  
110 Gregorio Fernández  
112 Waqas Khan  
114 Soledad Sevilla  
116 Eglè Rakauskaitė  
118 Pilar Albarracín  
120 Miquel Barceló  
122 Eulàlia Valldosera  
124 Anila Quayyum Agha  
126 Josefa Tolrà  
128 Bill Viola  
130 Francis Alÿs
- 133 *Colegio de San Gregorio*
- 136 Louise Bourgeois  
138 Anónimo / Anonymous artist  
140 Kimsooja  
142 Felipe de Espinabete  
144 Pedro de Mena  
146 Marina Abramović & Ulay  
148 Anish Kapoor  
150 Gregorio Fernández  
152 Bruce Nauman
- 155 *Casa del Sol*
- 158 Cristina Lucas  
160 Rivane Neuenschwander
- 163 **COCO CAFÉ**
- 164 Dora García
- 169 Ilustraciones de los ensayos  
173 **Illustrations to the essays**
- 170 Obras en la exposición  
174 **Works in the exhibition**



Nada temas, dice ella  
*Rosa Martínez*

Cuando se organiza una exposición, uno de los aspectos más delicados es la elección del título. El título es una puerta abierta hacia el sentido o la conciencia crítica; promete sabiduría, revelaciones o maravillas. Es un reclamo, una síntesis, a veces críptica pero sugerente, del viaje al que se invita al espectador.

Siendo Teresa de Jesús una prolífica escritora, me parecía ineludible elegir para el título de esta exposición palabras que hubieran salido de su pluma. Me adentré en la lectura de sus obras completas con la esperanza de que, en algún momento, saltara desde sus páginas la inspiración clara, la frase preciosa y contundente. Leí también numerosas y significativas biografías de la santa, como las de Olvido García Valdés, Rosa Rossi, Cristina Morales, Julia Kristeva o Kate O'Brien...<sup>1</sup> Subrayé libros y artículos en los que aparecían citas tuyas. Asistí a las conferencias más dispares, que parecían surgir en mi proceso de investigación para ayudarme a encontrar el relámpago deseado. Escuché muchos ecos, y en todos resonaba algo poderoso sobre lo que aún hoy puede decirnos esa mujer fecunda y audaz. Pero no surgían las palabras precisas para el título. Teresa se me acercaba y se me escapaba.

Por otro lado, hubo un momento en que comprendí que, más allá de

actualizar la significación del legado de la santa, una exposición de arte contemporáneo relacionada con ella requería entender por qué Teresa sigue siendo relevante, qué relación tiene con las búsquedas espirituales, existenciales y políticas a inicios del tercer milenio. Imaginé que, de haber vivido hoy y haber visto ampliado el campo de acción de sus mensajes a través de las obras seleccionadas, las habría discutido con entusiasmo y comprendido perfectamente. Sentí que podía hacer mi trabajo desde donde sé hacerlo: desde la intuición y el saber adquirido a través de los años, desde el deseo de aprender y enseñar a ver, desde la profunda admiración hacia su «genio para la vida», pues Teresa «pasó de un plano a otro de la experiencia humana, siempre alerta, siempre con su poderosa inteligencia. Soñó, ambicionó, rio, fantaseó y pecó; sufrió lo mismo de cuerpo que de espíritu, como pocos pueden haberlo hecho; observó, estudió; dirigió destinos humanos; dominó y gobernó ese insoluble asunto de la vida exterior; exploró, de forma exacta y con modestia, las regiones peligrosas de su propio espíritu singular, y halló en él su propio “castillo interior”; “vio” a Dios, y luchó escrupulosamente para interpretar para nosotros esa visión [...]. Y dejó tras de sí el relato de ese triunfo en escritos tan hondos y naturales como hermosos».<sup>2</sup>

Teresa de Jesús encontró su propósito existencial en la refundación

de la orden del Carmelo, en la oración interior y en la escritura. Su vida y su obra han sido tratadas y ensalzadas desde registros muy diversos, pero también manipuladas con fines ideológicos. Hasta que no se recuperaron en 1946 los documentos que demostraban su origen judío, se le atribuyó una falsa genealogía de «cristianos viejos» y se utilizó su «valor guerrero» con fines propagandísticos para ensalzarla como «santa de la raza» durante la dictadura franquista.<sup>3</sup> Algunas visiones anarquistas celebran cómo Teresa se salta las jerarquías y ejerce su soberanía individual para hablar directamente con Dios. Desde la antropología se señala su valor para reivindicar que tanto el hombre como la mujer son sujetos de saber. Su figura ha sido objeto de interpretaciones médicas y psicoanalíticas que la han calificado de histérica, epiléptica o anoréxica. Los estudios de género la señalan hoy como feminista, pues fue plenamente consciente del lugar subalterno al que la sociedad patriarcal y la Iglesia católica condenaban a las mujeres.

En el primer capítulo de las *Meditaciones sobre los cantares* dirigidas a las monjas carmelitas, escritas por primera vez entre 1566 y 1567 y por segunda vez en 1574, Teresa sostenía el derecho de las mujeres al gozo del saber y del compartir, aunque se excusara irónicamente de no sentar ciencia: «Que tampoco no hemos de quedar las mujeres tan fuera de gozar

las riquezas del Señor; de disputarlas y enseñarlas, pareciéndoles aciertan, sin que lo muestren a letrados, esto sí [...]. Consuélame, como a hijas mías, deciros mis meditaciones, y serán con hartas boberías».<sup>4</sup>

Sin embargo, no hay que olvidar que Teresa de Jesús estuvo sometida a un enorme sufrimiento moral, pues tuvo que convivir de forma permanente con la obsesión por la «honra» y con el riesgo de ser condenada por la Inquisición. Durante doce años el Tribunal del Santo Oficio mantuvo secuestrado su *Libro de la vida*, que fue publicado solo después de su muerte por otro perseguido, fray Luis de León. Hay extraños caminos, dice Rosa Rossi, por los que un acérrimo enemigo de las mujeres como fue el inquisidor Alonso de la Fuente, que atacó violentamente las obras de Teresa ya publicadas, le hizo un favor al reconocer, desde su perspectiva misógina, que su obra «era cosa enseñada por ángel, pues excede la capacidad de mujer».<sup>5</sup>

La función de los historiadores y de los comisarios de arte consiste en analizar críticamente los cambios que se producen a través del tiempo; entender cómo las imágenes condensan los miedos, las ilusiones y las creencias, cómo reflejan las condiciones económicas del momento en el que fueron creadas y cómo ensalzan o subvierten los códigos ideológicos de cada época. Es también tarea suya mostrar cómo la renovación de los lenguajes



artísticos abre nuevas vías a la comprensión de la existencia, pues el arte, como la ciencia o la técnica, posibilita una hermenéutica que descubre formas nuevas de ver, de comprender y de hacer. Al ir desvelando la transversalidad de los lenguajes y los símbolos –como ya hicieron Aby Warburg y muchos otros–, las interpretaciones iconológicas evidencian que hay un sustrato antropológico común en las producciones de diferentes culturas.

Desde principios del siglo xx las exposiciones constituyen un medio eficaz de divulgar reflexiones sobre todo tipo de temas. Las obras de arte se disponen sintácticamente en construcciones museológicas específicamente concebidas para ello; en iglesias, palacios o espacios industriales; en plazas y parques públicos, e incluso en lugares insólitos como una habitación de hotel o un avión, ampliando así el campo de acción de los artistas a espacios no tradicionales. Es cierto que las exposiciones se han convertido en parte de la cultura del espectáculo, sobre todo en Occidente, pero cuando se articulan desde la conciencia crítica, desde la propia verdad y desde el respeto por el espectador, son un magnífico ejercicio de producción de conocimiento y de intercambio simbólico, una forma excelente de propiciar diálogos estéticos y políticos. A principios del tercer milenio, los todavía utópicos valores de la Revolución Francesa –libertad, igualdad, fraternidad– necesitan ser

revisitados desde las nuevas perspectivas poscoloniales o de género. Esto es especialmente relevante para las mujeres, hijas, madres o abuelas –en todos los continentes– que defendemos, como la propia Teresa, la libertad de devenir mujer.

Por todo ello, finalmente, a la hora de decidir el título de la muestra opté por elegir uno de sus poemas y simplificarlo. Su verso «Nada te turbe, nada te espante», cargado de resonancias del siglo xvi, se convirtió en el más sencillo y contemporáneo «Nada temas», que estimula sutilmente la valentía necesaria para vivir, para destruir viejos esquemas y explorar caminos nuevos. Asociado a un fragmento del título del libro *Détruire, dit-elle* (1969), de otra escritora, Marguerite Duras, también gran sufridora por y para el amor, adquirió su sentido pleno. Maurice Blanchot decía que la palabra *destruir* se asemeja a una claridad en el corazón, a un secreto repentino que nos es confiado para llevarnos hacia un futuro que no está separado del presente. Al dejar elíptico «destruir» y poner el acento en «dice ella», queda definitivamente claro que la invitación a perder el miedo, a transformarse, y también a «destruir» lo que ya no es necesario, llega a través de las palabras de una mujer.

La figura y la obra de Teresa de Jesús se enraízan en la tradición de la mística femenina medieval, que tuvo un momento de gran esplendor

en el siglo XIII, con figuras destacadas como Hildegard von Bingen. La prueba concluyente del enlace genealógico con la mística europea se encuentra en el prólogo que el padre Jerónimo Gracián escribió para el *Libro de la vida*. En él se siente obligado a justificar las causas de la escritura de Teresa y señala que tanto a ella como a sus antecesoras –siempre sospechosas de estar poseídas por el demonio a ojos de sus jueces masculinos– es «la caridad» lo que les da fuerza para cantar y escribir.

En su camino de búsqueda interior, Teresa inicia un proceso de reflexión y autoanálisis a través del cual se comprende mejor a sí misma, y dibuja y construye el sentido de su vida. Como dice la historiadora y ensayista Milagros Rivera Garretas, la espiritualidad personal soberana es su desafío político, su auténtica revolución mística. A veces escribe como a galope, se atropella, se agita en el intento de que las palabras fijen sus emociones, sus sentimientos, sus experiencias. Escribe «obedeciendo» a sus confesores y utiliza esa obediencia como escudo de protección. Expresa sus certezas y sus dudas, establece un diálogo directo con Dios y experimenta los placeres de la oración íntima. En sus múltiples combates, la guía una lucidez subjetiva, «una centella de seguridad» que brilla en su alma a pesar de todas las oscuridades (*Castillo interior*). Con el discurso sobre su vida, su camino de perfección y sus fundaciones, Teresa

se adelanta quinientos años a la irrupción del psicoanálisis, pero sobre todo se otorga el derecho de transformarse a sí misma y de cambiar el injusto mundo que la rodea. Al dar cuerpo textual a sus vivencias, crea un corpus transconfesional y transhistórico<sup>6</sup> que hoy resulta significativo porque es profundamente humano, propio de toda experiencia no solo espiritual o mística, sino también de relación con el poder y con los sistemas cognoscitivos e ideológicos de cada época.

En las grandes religiones y filosofías espirituales se idealiza a la mujer y se la convierte en personificación de la sabiduría primordial, pero no se le reconoce el derecho a ser ordenada sacerdotisa o a ocupar las máximas jerarquías y ser papa o dalái lama. Los teólogos medievales de Occidente decían que las mujeres no tenían alma, y san Pablo había insistido en que no debían ser maestras ni hablar en público. Las mujeres han sido históricamente relegadas a una posición subalterna, tanto desde el punto de vista jurídico como económico, social y creativo, y las voces que proponen una visión femenina renovadora han sido rechazadas o silenciadas y han visto desplazado su trabajo a los márgenes o al techo de cristal contemporáneo que no les permite atravesar ciertos umbrales de poder.

Al crearse a sí misma escribiendo –en un siglo en que se calcula que solo el tres por ciento de las mujeres

estaban alfabetizadas–, Teresa se transforma en su propia obra de arte, resignifica su propio itinerario existencial y lo lleva más allá de los límites impuestos por las instituciones que vigilan y castigan. Es cierto que pertenece a la clase burguesa, que lee con su madre y tiene acceso a las bibliotecas de su padre y de su tío, un converso que se hizo eremita... Pero la conciencia de su propia vulnerabilidad y de su poder –con lo que desvela y lo que oculta, con lo que dice y lo que prudentemente sabe callar– impulsa su afán de crear discursos para llegar a otros, para hacerles partícipes de su experiencia.

Teresa, como Juan de la Cruz, enseña que la contemplación es una entrega al misterio de la vida, al silencio, al alma preparada para recibir sin esperar nada. Esa receptividad constituye la dimensión femenina de todo ser vivo, de hombres y mujeres. La meditación y el distanciamiento del pensamiento discursivo son un sustrato común a la mística cristiana, la sufí, el budismo o la doctrina védica. En el budismo se habla de «vacío»; en el cristianismo de «olvido de sí», y en el hinduismo de «advaita» como enseñanza de la no dualidad, de la identidad suprema del yo fusionado con el todo. Son formas de llegar a lo sublime a través del amor y de la entrega, de la renuncia al propio ego. Son un camino para adentrarse en la «noche oscura del alma». <sup>7</sup> La rendición es la aceptación de abandonarse al amado, de entregarse a un maestro,

como apuntaba el sabio sufí Rumi, <sup>8</sup> un maestro que no nos pide que le sigamos, sino que nos sigamos a nosotros mismos. Y el matrimonio espiritual tiene como fin traducirse en la acción, «que nazcan siempre obras, obras» (*Castillo interior*). Porque cada ser tiene su vibración, su luz, su potencia. En el *Cántico espiritual*, Juan de la Cruz, hablando de las criaturas, dice que cada una de ellas canta a su manera al Dios que está en ellas. De sus palabras se desprende que cada uno debe realizar un aspecto de la divinidad en su vida, cada uno ha de ser su propia obra; cualquiera puede ser artista, como dijo después Joseph Beuys.

El arte es un modo de conocimiento, una forma de saber y también un ejercicio de poder. En el arte hemos de buscar la presencia y el sentido que sobrepasan lo visual. Debemos ir de la imagen visible al elemento invisible, del mensaje explícito al contenido oculto, y preguntarnos qué aparatos ideológicos han impedido que haya grandes artistas mujeres o por qué las grandes escritoras parecen excepciones. Al deconstruir y reconstruir la historización de la categoría «mujer», vemos que la reivindicación del devenir mujer no es solo un proceso individual, sino un ejercicio político colectivo.

En sus muchas personificaciones, la mujer es un espacio vacío, el vacío que da lugar a la creación, un espacio abierto a todas las potencialidades,

pues todos los seres nacen del cuerpo de una mujer. La mujer es la ventana abierta, dice Lao-Tse. Perder el miedo a la autonomía y al poder femeninos y transformarlo en reconocimiento y cooperación sigue siendo una tarea psicopolítica pendiente que a veces hay que empezar en la propia habitación, en las estancias propias. «Me parece os será consuelo deleitaros en este castillo interior, pues sin licencia de los superiores, podéis entraros y pasearos por él a cualquier hora», decía Teresa en el epílogo del *Castillo interior*, desplazando con ello el principio de autoridad.

La cal, la madera y la pobreza material de sus conventos eran fundamentales para crear un entorno propicio a la oración de quietud, a los paseos por el castillo del alma. Además de apoyarse en esas «ficciones», como ella misma las denominaba, en el noveno capítulo del *Libro de la vida* Teresa se definió a sí misma como «amiga de imágenes», pues reconoció sus sufrimientos en una imagen de un Cristo sangrante y, a partir de esa visión, inició su «conversión», su camino de renovación ética y estética. Y se convirtió también en parte de la corriente antiluterana de la Contrarreforma.

La exposición *Nada temas, dice ella* no pretende ser un ejercicio narrativo o descriptivo sobre la vida de Teresa de Ávila, sino reivindicar su condición y su palabra de mujer. Las obras seleccionadas conectan con su audacia, su atrevimiento y su tesón

para comprender que la misión más importante de cada ser es encontrar el propósito de la propia vida. Y ese propósito es precisamente la fuerza que lleva a los artistas a dar forma a sus visiones una y otra vez, a probar, destruir y reiniciar. El cultivo consciente y continuado de sus propios dones hace que los artistas emprendan caminos para intentar llegar al éxtasis de la verdadera creación. De la misma forma, al invitarle a participar en la renovación de la Orden del Carmelo, Teresa ofreció a Juan de la Cruz un camino radical hacia «el riesgo y el cambio, la perfección y la utopía»<sup>9</sup> y propició así que desde la «soledad sonora» surgieran los más elevados versos de la mística universal. Los artistas y las obras de esta exposición manifiestan de múltiples maneras su necesidad de acercarse al misterio de la existencia, tal como indica el subtítulo de la muestra: «Cuando el arte revela verdades místicas». La mística es un camino difícil de acercamiento a lo real entendido como lo más elevado, lo más verdadero, el misterio de la comunión entre el yo y el todo.

Al presentarse en las tres extraordinarias sedes del Museo Nacional de Escultura en Valladolid –el Colegio de San Gregorio, el palacio de Villena y la Casa del Sol– y expandirse a otros lugares de uso público, la exposición *Nada temas, dice ella* juega con una metodología contemporánea que ha ampliado los límites del museo, que lo ha

llevado más allá de su función como lugar sagrado que conserva el patrimonio. Al establecer diálogos intertextuales entre obras actuales y obras históricas, entre tiempos, géneros y medios diferentes, promueve simbiosis sorprendentes, dinámicas heterogéneas, dialécticas que no se asientan en la oposición antiguo/contemporáneo, sino que se mueven en espacios intermedios, en el ámbito TRANS (transgeneracional, transhistórico, transgénérico, transcultural, transconfesional, transdisciplinar...).

Una exposición es una construcción temporal, un texto escrito en el espacio, un territorio que hay que atravesar. El discurso curatorial se asienta en la creación de ese itinerario, en la modulación de los ritmos y las cadencias que potencian la significación existencial y política de las obras. La exposición *Nada temas, dice ella* propone una travesía desde la certidumbre de las propias percepciones y creencias hacia la interacción con otros códigos y lenguajes. Ampliar la percepción es potenciar la vida. El arte, como decía Nietzsche, es un estimulante para la vida.

Inspirada por la humildad, el coraje y el deseo de ir más allá de lo establecido, la exposición propone conjunciones y disyunciones entre lo conocido y lo que está por venir; busca conexiones sutiles o relaciones directas y alegóricas tanto con las energías que alentaron a santa Teresa como con

las formas actuales de espiritualidad, de gozo y de acción. Y, ciertamente, disuelve fronteras, dibuja recorridos de convivencia y coexistencia. Muestra así la audacia de los creadores para explorar lenguajes diversos –la *performance*, la escultura, el dibujo, la pintura, el cine y el vídeo, o las intervenciones en espacios públicos– con la convicción de que la palabra y la imagen son medios de transformación no solo del alma sino del mundo que nos rodea. Santa Teresa decía que, tras el encuentro con el Esposo, el alma despertaba transformada: «Está esculpida en el alma aquella vista».<sup>10</sup> Se avanzaba así a la definición ampliada de escultura que propugnaba Joseph Beuys cuando sostenía que la transformación de la conciencia a través de la palabra o de la imagen es una forma de escultura, que la plasticidad de nuestras emociones y nuestros pensamientos es ya escultura expandida.

«El aprovechamiento del alma no está en pensar mucho sino en amar mucho», afirmaba Teresa. Trabajar para construir una exposición bella y buscarle un título significativo, coordinar deseos y esfuerzos institucionales, disfrutar de la confianza de los artistas que aportan su obra, lidiar con presupuestos de seguros y transportes, sumar las propias fuerzas a las de muchas otras entidades que, aprovechando la magnífica ocasión del quinto centenario del nacimiento de la santa, actualizan su figura y su

legado, es otra forma de escultura y es también una forma de amar. A la certeza de que la fe mueve montañas y el amor hace milagros, se suma el deseo de que las obras y los diálogos que propone esta exposición queden esculpidos en el alma de quien los quiera recibir. Porque nada hay que temer.

#### Notas

1. Olvido García Valdés, *Teresa de Jesús*, Ediciones Omega, 2001; Rosa Rossi, *Teresa de Ávila: biografía de una escritora*, Icaria editorial, 1984; Cristina Morales, *Malas palabras*, Lumen, 2015; Julia Kristeva, *Thérèse mon amour*, Fayard, 2008; Kate O'Brien, *Teresa de Ávila*, Vaso Roto Ediciones, 2014.
2. Kate O'Brien, op. cit., pp. 19-20.
3. Giuliana Di Febo, *La santa de la raza. Un culto barroco en la España franquista*, Icaria editorial, 1988.
4. Citado en Rosa Navarro Durán, *Teresa de Jesús: la prueba de mi verdad*, Biblioteca Nacional de España-Acción Cultural Española, 2015, catálogo de la exposición homónima.
5. Citado en Rosa Rossi, op. cit., p. 289.
6. Rosa Rossi, op. cit., p. 14.
7. Rosa Rossi, *Juan de la Cruz, silencio y creatividad*, Editorial Trotta, 1996, p. 55.
8. Coleman Barks (ed.), *La esencia de Rumi, una antología de sus mejores textos*, Obelisco 2002, p. 180.
9. Rosa Rossi, *Juan de la Cruz...*, p. 50.
10. Citado en Rosa Rossi, *Teresa de Ávila...*, p. 240.

## Fear Nothing, She Says

*Rosa Martínez*

One of the most tricky aspects involved in the organising of an exhibition is choosing its title. A title is a door open to meaning and to critical awareness; it is a promise of knowledge, revelations and wonders. It is a device, a synthesis, often cryptic and yet suggestive, of the journey to which the viewer is invited.

As Saint Teresa of Jesus was a prolific writer, I considered it inevitable that her own words should title the exhibition. I began to read her complete works in the hope that at some point a clear inspiration, a beautiful and at once forceful phrase would emerge from their pages. I also read many meaningful biographies of the saint, such as those by Olvido García Valdés, Rosa Rossi, Cristina Morales, Julia Kristeva and Kate O'Brien.<sup>1</sup> I underlined books and articles that reproduced quotes from her writings. I attended the most diverse lectures during my research process that seemed destined to help me find the desired flash of inspiration. I heard many echoes, all of them filled with powerful resonances of questions on which this bold and creative woman could still enlighten us. But the precise words I needed for a title were still missing. Teresa was drawing near me and yet remained elusive.

At one point, however, I understood that as well as revising the significance of the saint's legacy, an exhibition of contemporary art related to her figure required us to understand why Teresa is still a relevant figure, how is she related to spiritual, existential and political quests at the onset of the third millennium. I imagined that if she had been alive today and had seen how the scope of her messages had extended thanks to these selected works, she would have discussed them passionately and have understood them perfectly. I felt that I could do my work as I'm used to doing it, starting from my intuition and the knowledge that I have acquired over the years, from my desire to learn and to educate the gaze, from my deepest admiration for her 'genius for life', for Teresa 'passed from plane to plane of human experience, always alert, always with all her mighty wits about her. She dreamt, she aspired, she laughed, romanticized and sinned; she suffered, both in body and spirit, as few can have done; she observed, she studied; she directed human destinies; she mastered and ruled the intractable stuff of external life; she explored, accurately and modestly, the dangerous regions of her own rare spirit and founded therein her "interior castle"; she saw God – and struggled scrupulously to interpret that "seeing" to us ... And the story of all this victory she left behind her in

writings as honest and natural as they are beautiful.<sup>2</sup>

Saint Teresa of Jesus discovered her own existential purpose in the refounding of the Carmelo Order, in internal prayer and in writing. Her life and oeuvre have been examined and acclaimed in a range of texts, yet they have also been manipulated to ideological ends. Up until the year 1946, when the documents that proved her Jewish origin were recovered, she had been attributed a false 'old Christian' genealogy and her 'warlike bravery' was used for advertising ends to extol her as a 'saint of the race' during the Franco dictatorship.<sup>3</sup> Some anarchist visions celebrate how she avoids hierarchies and exerts her individual sovereignty to address God directly. Anthropologists have pointed out her courage in defending the idea that both man and woman are subjects of knowledge. Her figure has been the object of medical and psychoanalytical interpretations that have described her as hysterical, epileptical and anorexic. Today, gender studies qualify her as a feminist as she was fully aware of the subordinate position to which patriarchal society and the Catholic Church condemned women.

In the first chapter of her *Meditations on the Song of Songs* addressed to Carmelite nuns, written for the first time between 1566 and 1567 and rewritten in 1574, Teresa upheld women's right to enjoy knowledge and

share it, even though she ironically excused herself for not pontificating: 'Nor must we make women stand so far away from enjoyment of the Lord's riches. If they argue and teach and think they are right without showing their writings to learned men; yes that would be wrong. Consequently, I am not thinking I am right in what I say ... it consoles me to tell my meditations to my daughters, and what I tell will contain plenty of foolishness.'<sup>4</sup>

However, we should not forget that Saint Teresa of Jesus was subjected to great moral suffering, for she was continually obsessed with her honour and with the risk of being condemned by the Spanish Inquisition. The Tribunal of the Holy Office prevented her *The Life of Saint Teresa of Avila by Herself* from being printed for twelve years, and it only appeared after her death when it was published by another persecuted figure, Friar Luis de León. As we learn from Rosa Rossi, there are strange paths through which the inquisitor Alonso de la Fuente, who launched a violent attack against works previously published by Teresa, did her a favour by recognising from his misogynistic point of view that her oeuvre 'had been revealed by an angel, as it exceeds the ability of woman.'<sup>5</sup>

The mission of historians and curators consists in critically analysing the changes produced over the course of time; understanding how images condense fears, hopes and beliefs, how



they reflect the economic conditions of the moment they were produced and how they praise or undermine the ideological codes of each period. It is also their responsibility to show how the renewal of artistic languages opens up new paths towards the comprehension of existence, as art, like science and technique, enables a hermeneutics that discovers new ways of seeing, understanding and doing. By revealing the transversality of languages and symbols (as Aby Warburg and many others had previously done) iconological interpretations show that there is a common anthropological substratum in the creations of different cultures.

Since the early twentieth century, exhibitions have been an efficient medium for communicating reflections on all types of subjects. Works of art are syntactically arranged in museum structures specifically conceived for the purpose; in churches, palaces or industrial spaces; in squares and public parks; and even in unusual places like hotel rooms or planes, thereby extending the field of action of artists to non-traditional spaces. Exhibitions have certainly become a part of the culture of spectacle, particularly in the West, but when they are articulated from critical awareness, from truth and respect for the spectator, they are a wonderful exercise in the production of knowledge and symbolic exchange, an excellent way of favouring aesthetic and political dialogue. At the onset

of the third millennium, the utopian values of the French Revolution – liberty, equality, fraternity – need to be revisited from new post-colonial and gender perspectives. This is particularly relevant for daughters, mothers and grandmothers in all continents, who defend, like Teresa herself, the freedom of becoming women.

For all these reasons, when it came to finding a title for the show I chose to simplify one of her poems. Her verse ‘Let nothing perturb you, nothing frighten you,’ filled with sixteenth-century resonances, was transformed into the simpler and more contemporary ‘Fear nothing’ that subtly arouses the courage required for living, for destroying earlier schemes and exploring new paths. In connection with a fragment from the title of the book *Détruire, dit-elle* (1969) by another female writer, Marguerite Duras, a woman who also suffered a great deal for love, it assumed its full meaning. Maurice Blanchot declared that the word *destroy* is like a light in our hearts, a sudden secret with which we have been entrusted so we may move towards a future that is not separate from the present. By omitting ‘destroy’ and stressing ‘she says’, it becomes crystal clear that the invitation to lose our fear, to welcome transformation and to ‘destroy’ that which we no longer need is made by a woman.

The figure and the work of Saint Teresa of Jesus are rooted in the

tradition of mediaeval feminine mysticism, which experienced a moment of splendour in the thirteenth century with prominent figures such as Hildegard of Bingen. The conclusive proof of the genealogical link to European mysticism is to be found in the preface that Father Jerónimo Gracián wrote for *The Life of Saint Teresa by Herself*, in which he feels obliged to justify the reasons behind Teresa's writings and points out that both she and her predecessors – who in the eyes of her male judges had always been suspected of being possessed by the devil – obtain their strength for writing and singing from 'charity'.

On her path of inner search, Teresa initiates a process of reflection and self-analysis through which her understanding of herself improves as she traces and constructs the meaning of her life. As we learn from historian and essayist Milagros Rivera Garretas, sovereign personal spirituality is the saint's political challenge, her genuine mystic revolution. Sometimes she writes as if at top speed, stumbling and trembling as she strives to find the words to define her emotions, her feelings, her experiences. She 'obeys' her confessors when she writes, and uses this obedience as a protective shield. She expresses her certainties and doubts, striking up a direct dialogue with God and experiencing the pleasures of intimate prayer. In her many battles she is guided by a

subjective lucidity, 'a spark of security' that shines in her soul in spite of all the darknesses (*The Interior Castle*). In her discourse on her life, her path towards perfection and her foundations, Teresa anticipated the emergence of psychoanalysis by five hundred years, but above all she granted herself the right to transform herself and to change the unfair world around her. By giving her experiences a textual body, she created a transconfessional and transhistorical corpus<sup>6</sup> that is still meaningful today as its profound humanity defines all spiritual and mystic experiences, not to mention the relationship with power and the cognitive and ideological systems of each historical period.

Major religions and spiritual philosophies idealise woman and make her the embodiment of essential wisdom, yet her right to be ordained priestess or to occupy the highest hierarchies and become pope or Dalai Lama still isn't recognised. Mediaeval theologians in the West declared that women had no soul, and St Paul had insisted that they should not be teachers or speak in public. Women have historically been relegated to a subordinate position, both from a legal perspective and in economic, social and creative terms, and those voices that suggest a new feminine vision have either been rejected or silenced and their work consigned to the margins or to the contemporary glass ceiling that

prevents them from crossing certain thresholds of power.

By creating herself through writing in a century when it is estimated that only 3% of women were literate, Teresa became her own work of art; she re-signified her own existential itinerary, taking it beyond the limits imposed by the bodies that discipline and punish. She belonged to the bourgeoisie, read stories with her mother and had access to the libraries of her father and her uncle (a convert who became a hermit), and yet her awareness of her own vulnerability and her power, with all that it revealed and concealed, with what she said and wisely silenced is what drove her desire to create discourses that would reach out to others and make them participate in her experience.

Teresa, like Saint John of the Cross, tells us that contemplation is a commitment to the mystery of life, to silence, to the soul prepared to receive without expecting anything in return. This receptiveness is the feminine dimension of all living beings, of men and women alike. Meditation and separation from discursive thought form a common substratum in Christian and Sufi mysticism, in Buddhism and Vedic doctrine. Buddhism speaks of the void, Christianity of forgetting oneself, and Hinduism of Advata as a teaching of non-duality, of the supreme identity of the self fused with the universe. These are different ways

of reaching the sublime through love and surrender, through giving up one's own ego; a path for penetrating into the dark night of the soul.<sup>7</sup> Surrender is acceptance of abandoning oneself to one's loved one, of committing oneself to a teacher, as noted by the Sufi mystic Rumi,<sup>8</sup> a teacher who doesn't ask us to follow him but to follow ourselves. In this sense, the spiritual bond is designed to metamorphose into action, leading to the creation of works, as we read in *The Interior Castle*: 'This is the reason for prayer, my daughters, the purpose of this spiritual marriage: the birth always of good works, good works.'<sup>9</sup> For every being has his own vibration, his own light, his own power. Speaking of beings, Saint John of the Cross says that each in their own way sings to the God within them. From his words we may infer that we must all realise an aspect of divinity in our lives, we must all be our own works; anyone can be an artist, as Joseph Beuys would later declare.

Art is a kind of knowledge, a form of wisdom and an exercise of power. In art we must seek the presence and the meaning that transcend the visual. We must move from visible images to invisible traces, from explicit messages to hidden contents, and ask ourselves what ideological devices have prevented the emergence of great female artists or why great female writers seem to be the exception. By

deconstructing and reconstructing the historicisation of the category of 'woman' we realise that the recognition of the transformation into woman isn't just an individual process but a collective political exercise.

In her multiple personifications, woman is an empty space, the void that gives rise to creation, a space open to all potentialities as all human beings are born from the body of a woman. Lao-Tzu speaks of woman as a window. Losing our fear of female autonomy and power and transforming them into recognition and co-operation is still an unaccomplished psychopolitical task that often has to be tackled in our own rooms. As Teresa said in the epilogue to *The Interior Castle*, thus supplanting the principle of authority, 'I think it will be a consolation for you to delight in this interior castle since without permission from the prioress you can enter and take a walk through it at any time.'<sup>10</sup>

The limestone, the wood and the material poverty of her convents were essential to create an environment favourable to quiet praying and to wandering through the castle of the soul. As well as relying on these fictions, as she herself called them, in the ninth chapter of *The Life of Saint Teresa of Avila by Herself* she described herself as 'a friend of images', for she recognised her sufferings in an image of a bleeding Christ and this vision marked the beginning of her conversion, her

path towards ethical and aesthetic renewal. She also formed a part of the anti-Lutheran tendency of the Counter-Reformation.

The exhibition *Fear Nothing, She Says* isn't intended as a narrative or a descriptive essay on the life of Saint Teresa of Avila but rather as an affirmation of her condition as a woman and a female writer. The selected works reveal her boldness, her self-assurance and her resolve to understand that the most important mission of each human being is to discover the purpose of their lives, which is the strength that inspires artists to shape their visions over and again, to venture, to destroy and to begin again. Deliberate and continued cultivation of their gifts prompts artists to try and attain the rapture of true creation. Similarly, by inviting him to take part in the renovation of the Carmelite order, Teresa offered John of the Cross a radical path towards 'risk and change, perfection and utopia,'<sup>11</sup> and contributed to the emergence of the greatest verses in universal mysticism from 'resounding loneliness'. The artists and the works in this exhibition express in a variety of ways their need to explore the mystery of existence, as declared by its subtitle: 'When art reveals mystic truths.' Mysticism is a difficult path of approximation to reality understood as that which is most profound, most true, the mystery of the communion between the self and the whole.

Presented at three extraordinary venues belonging to the Museo Nacional de Escultura in Valladolid – the Colegio de San Gregorio, the Palacio de Villena and the Casa del Sol – the exhibition unfolds in other public spaces, playing with a contemporary methodology that has expanded the limits of the museum, making it transcend its function as a sacred place designed to preserve our heritage. By tracing intertextual dialogues between works of the past and present, between different moments, genres and media, *Fear Nothing, She Says* promotes surprising symbioses, heterogeneous dynamics, dialectics that are not grounded in the opposition between ancient and contemporary but that flow in intermediate spaces of the sphere of TRA: transgenerational, transhistorical, transgender, transcultural, transconfessional, transdisciplinary ...

An exhibition is a temporal construction, an essay written in space, a territory to be crossed. Curatorial discourse is based on the creation of this itinerary, on the modulation of the rhythms and cadences that strengthen the existential and political meaning of the works. *Fear Nothing, She Says* proposes a voyage from the certainty of her own perceptions and beliefs to interaction with other codes and languages. To expand perception is to promote life. Art, to quote Nietzsche, is a stimulant for life.

Inspired by humility, by the courage and the desire to transcend the established, the show suggests conjunctions and disjunctions between the known and what is still to come, seeking subtle connections or direct and allegorical relations both with the spirit that encouraged Saint Teresa and with present forms of spirituality, joy and action. Indeed, it dissolves barriers, tracing paths of coincidence and coexistence, revealing the confidence of creators to explore a range of languages – from performance art, drawing, painting and sculpture to film, video and artistic interventions in public space – with the conviction that words and images are means of transforming not only the soul, but also the world around us. Saint Teresa declared that the encounter with the beloved awakens the soul, which is thus transformed: ‘That view is carved in the soul.’<sup>12</sup> The saint thereby anticipated the extended definition of sculpture defended by Joseph Beuys, who held that the transformation of awareness through words or images is a form of sculpture, that the plasticity of our thoughts and emotions is already a form of expanded sculpture.

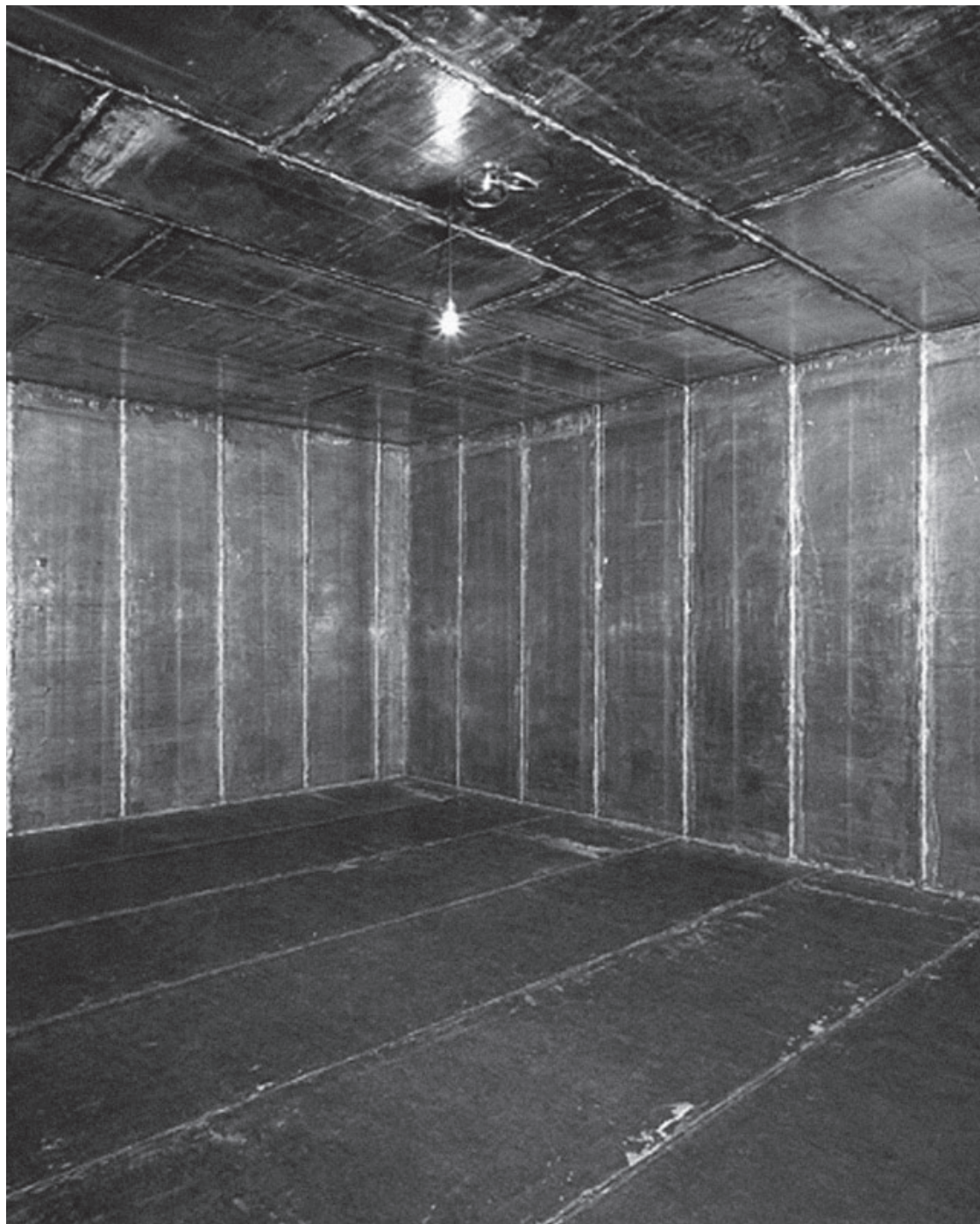
Meditation consists not so much in thinking a lot as in ‘loving a lot,’ declared Teresa. Working to create a beautiful exhibition and finding a meaningful title for it, coordinating institutional desires and efforts, enjoying the trust and confidence

of the artists who have contributed their works, struggling with insurance and shipping budgets, combining the strengths of those directly involved in the project and of many other bodies that, on occasion of the commemoration of the fifth centenary of the birth of the saint, revise her figure and her legacy, are other forms of sculpture and other forms of loving. Adding to the certainty that faith moves mountains and love makes miracles is the desire that the works in this exhibition and the dialogue between them be carved in the soul of those ready and willing to receive them. For there is nothing to fear.

#### Notes

1. Olvido García Valdés, *Teresa de Jesús*, Ediciones Omega, Barcelona, 2001; Rosa Rossi, *Teresa de Ávila: biografía de una escritora*, Icaria Editorial, Barcelona, 1984; Cristina Morales, *Malas palabras*, Editorial Lumen, Barcelona, 2015; Julia Kristeva, *Teresa My Love: An Imagined Life of the Saint of Avila*, translated from the French by Lorna Scott Fox, Columbia University Press, New York, Chichester, West Sussex, 2088; Kate O'Brien, *Teresa of Avila*, Sheed & Ward, New York, 1951.
2. Kate O'Brien, *Teresa of Avila*, op. cit., pp. 14-15.
3. Giuliana Di Febo, *La santa de la raza. Un culto barroco en la España franquista*, Icaria Editorial, Barcelona, 1988.
4. *Meditations on the Song of Songs*, chapter 1, in *The Collected Works of St. Teresa of Avila*, volume two, translated by Kieran Kavanaugh O. C. D. and Otilio Rodriguez O. C. D., ICS Publications, Washington, 2012, p. 454.

5. Quoted in Rosa Rossi, *Teresa de Ávila: biografía de una escritora*, p. 289.
6. *Ibid.*, p. 14.
7. Rosa Rossi, *Juan de la Cruz, silencio y creatividad*, Editorial Trotta, Madrid, 1996, p. 55.
8. Jalal al-Din Rumi, *The Essential Rumi*, translated by Coleman Barks and John Moyne, HarperCollins, New York, 1995.
9. *The Interior Castle*, 'The Seventh Dwelling Places,' chapter 4, note 6, in *The Collected Works of St. Teresa of Avila*, op. cit., p. 907.
10. *The Interior Castle*, 'Epilogue,' in *The Collected Works of St. Teresa of Avila*, op. cit., p. 914.
11. Rosa Rossi, *Juan de la Cruz, silencio y creatividad*, op. cit., p. 50.
12. Rosa Rossi, *Teresa de Ávila: biografía de una escritora*, op. cit., p. 240.







## La pasión según Teresa de Ávila *Julia Kristeva*

La figura de Santa Teresa constituye el máximo exponente femenino de la mística católica, siempre menospreciada o sospechosa a ojos de la Iglesia. Sus inciertos orígenes familiares, sus experiencias como fundadora de la Orden de las Carmelitas Descalzas, así como su ambigua relación con la Inquisición y las autoridades religiosas del siglo XVI han fascinado a pensadores y estudiosos a lo largo de la historia. Guiada por una idealización amorosa de Dios Padre, a veces llevada hasta la pasión más violenta, Teresa de Ávila fue una mujer inteligente y sensible, fuera de su tiempo y siempre irónica. Ésa es la imagen que nos dan sus obras, puesto que la escritura representó para ella una vía de análisis y exploración de sí misma y de su unión con Dios.

Teresa de Ávila (1515-1582) vive y escribe sobre una experiencia extravagante, llamada mística, en un momento en el que, en España, el poder y la gloria de los conquistadores y del Siglo de Oro empiezan a decaer. Más aún, Erasmo y Lutero perturban las creencias tradicionales; los nuevos católicos, como los «alumbrados», atraen a los judíos y las mujeres; la Inquisición añade al Índice de libros prohibidos ciertas obras en lengua castellana, y se multiplican los procesos para probar la «limpieza de sangre». Hija de una

cristiana vieja y un converso, precisamente, en su primera infancia Teresa es testigo del proceso abierto contra su familia paterna con el fin de probar que es verdaderamente cristiana y no judía. Su caso de monja que practica la oración, es decir, la plegaria mental de fusión amorosa con Dios que la transportaría hasta el éxtasis, también estará en el punto de mira de la Inquisición. Todo ello antes de que la Contrarreforma descubra la extraordinaria complejidad de su experiencia, así como su utilidad para una Iglesia que intenta combinar el ascetismo (reivindicado por los protestantes) con la fuerza de lo sobrenatural (favorable para la creencia popular). Teresa de Cepeda y Ahumada será beatificada en 1614 (32 años después de su muerte), canonizada en 1622 (40 años después de su muerte), y en 1970, en la prolongación del Concilio Vaticano II, se convertirá en la primera mujer Doctora de la Iglesia junto con Catalina de Siena.

La mística católica (con sus dos momentos álgidos: primero, en el siglo XII con la mística renana, y después, tras el Concilio de Trento y la Contrarreforma, especialmente con los españoles Teresa de Ávila y Juan de la Cruz, su amigo) se sitúa en una exclusión interna respecto al catolicismo: un margen que revela su naturaleza. De esta postura paradójica proceden no solo los escritos de Teresa, sino también su obra como fundadora de las Carmelitas Descalzas. Incidiré en tres

aspectos de su pensamiento, que esta mujer llevó hasta un paroxismo y una elucidación jamás alcanzados.

La fe cristiana se apoya en una confianza indeleble en la existencia de un Padre Ideal, y en un amor absoluto hacia este Padre amante que sería, sencillamente, el fundamento del sujeto hablante, el cual, por consiguiente, no es otro que el sujeto de la palabra amorosa. Así pues, se trata de un Padre de Ágape o de Amor, que no es Eros, aunque estas dos versiones del amor se parezcan cuando no se oponen a lo largo de la historia de los cristianismos. «Amo porque soy amado/a y, por tanto, soy»; éste podría ser el silogismo del creyente, que Teresa aplica en sus visiones y éxtasis. Este silogismo nos remite al amante «padre de la prehistoria individual» del que habla Freud. Evidentemente, la primera referencia de Teresa, como en otros místicos, es el sublime Cantar de los Cantares: una combinación de erotismo y sublimación, de presencia y huida, de cuerpo y palabras.

Sin embargo, la idealización extrema en estado puro solo se mantiene, y con una orden terminante de rechazo, en el mensaje exotérico de la Iglesia. En cambio, en su posición de exclusión interna, la mística sexualiza continuamente la idealización amorosa, aunque no por ello dicha idealización siga siendo menos esencial. Freud puso en evidencia las lógicas de esas alternancias en la economía pulsional

(en su obra *Pulsiones y destinos de pulsión*): cuando los procesos y las excitaciones sobrepasan ciertos límites cuantitativos, están erotizados. Los místicos, y muy especialmente Teresa, no solo participan en esta inversión, sino que algunos, y Teresa más que otros, llegan incluso a nombrarla. A partir de ahí, la alternancia idealización-desexualización-resexualización, y viceversa, transforma el amor hacia el Padre Ideal en una violencia pulsional sin freno, en una pasión hacia el padre que resulta ser una perversión sadomasoquista. Ayunos agotadores, penitencias, flagelaciones –llegando incluso a ponerse ortigas sobre las heridas–, convulsiones y hasta comas epilépticas que saben sacar partido de su fragilidad neuronal u hormonal; tan solo he citado algunas de las extravagancias que jalonan esos «exilios de mí» en Él (por repetir una expresión de Teresa), o transferencias en el otro (por utilizar mi lenguaje). ¿Pero acaso estas experiencias están conectadas con el fantasma del «niño azotado» que Freud descubre en el inconsciente de sus pacientes? No exactamente. Mucho más que el «niño azotado», se trata del Hijo-Padre torturado, o (por seguir con la terminología freudiana) del «Padre azotado» venerado por el cristianismo en la Pasión cristológica, con la que va a identificarse el creyente y, de manera paroxística, el orante en su oración. Una manera gratificante, si se trata de apoyar no

solo a la humanidad doliente sino también la feminidad pasiva de ambos sexos, hasta unos límites de violencia insostenibles. La frase de Dostoievski: «Es demasiado idealista y, por consiguiente, cruel» (*Humillados y ofendidos*) puede leerse como un resumen de la perversión mística, y de la de Teresa.

No obstante, esta incitación al sufrimiento se suaviza en la satisfacción oral: la eucaristía reconcilia al creyente con el Hijo-Padre torturado hasta la muerte y, más aún, añade al cuerpo de ese Hombre de dolor, en el que «yo» me convierto al tragarme, al otro los atributos de una buena madre nutricia. En la Edad Media, muchos melancólicos y anoréxicos acudían a las iglesias para comer solamente una clase de alimento: una laminilla del cuerpo ensangrentado y maltratado del Hombre Dios. Ello les permitía vivir durante muchos años en ese frenesí, a pesar del hambre y únicamente por medio de la satisfacción oral exaltada por la unión simbólica. Porque, por el hecho de haber verbalizado la idealización-resexualización, el cristianismo también ha convertido la palabra en sí misma en el objeto último del deseo y el amor: «No es lo que entra en la boca lo que contamina al hombre, sino lo que sale de la boca, eso es lo que contamina al hombre» (Mateo 15:11 y Marcos 7:15). Como consecuencia de ello, la genialidad en la visión está abolida porque se ve desplazada hacia el placer de renacer

a través de la oralidad, que será vigilada a fin de alcanzar una purificación absoluta; *Holy anorexia* (obra de Rudolph M. Bell) es un resultado de todo esto. Aquí el renacimiento está garantizado por partida doble: por medio de la identificación canibalística con el Hijo-Padre atormentado hasta la muerte, y por medio de la reconquista del tiempo bajo la forma de la eternidad de la palabra. Entonces, la palabra se convierte en objeto principal del deseo, gracias a una narración abierta a la búsqueda infinita de sentido, forzosamente subjetivo. Para Teresa, las experiencias preferidas para esta realización serán, necesariamente, la escritura (como elucidación de la experiencia) y la fundación (acto político que renueva el espacio institucional y la temporalidad carmelitana).

Teresa emprende la reforma del Carmelo Calzado para convertirlo en el Carmelo Descalzo tiempo después de haber empezado la escritura del *Libro de la vida* y no deja de escribir mientras funda 17 monasterios a lo largo de 20 años. Al actuar de este modo, se muestra al mismo tiempo como «el más viril de los monjes» –«No soy una mujer, tengo un corazón duro», escribe– y como una defensora convencida de la especificidad femenina, afirmando, por ejemplo, que las mujeres son más aptas que los hombres para practicar la experiencia espiritual de la oración, enfrentarse a la jerarquía de la Iglesia o utilizar a la realeza para

favorecer el desarrollo del monaquismo femenino.

Única hija de siete hermanos varones (antes del nacimiento de los dos «pequeños», una niña y un niño), muy unida a su madre y a su padre, a su hermano Rodrigo, a su tío paterno Pedro, y a su primo, hijo de su otro tío paterno Francisco, en una familia con ribetes incestuosos, de posición acomodada que se va empobreciendo, Teresa pierde a su madre a los 13 años. Cuando decide hacerse carmelita y toma los hábitos en el convento de la Encarnación el 2 de noviembre de 1536, tiene 21 años, y su cuerpo es un campo de batalla; se debate entre sus deseos culpables, a los que tan solo se refiere de pasada en su *Vida*, precisando que sus confesores le prohíben extenderse sobre este tema, y su exaltación idealizadora, como atestigua su ferviente culto a María (la madre virgen) y a José (el padre simbólico). De una lucidez incomparable, en su biografía confiesa cómo sus tormentos la llevaron a sufrir convulsiones y pérdidas de conciencia, seguidas en ciertos casos por comas que duraban hasta cuatro días; el epileptólogo francés Pierre Vercelletto, después del español José García-Albea, le ha diagnosticado una «epilepsia temporal». Sin embargo, esas crisis se acompañan de extraordinarias «visiones», que la monja describe como «auras» no «vistas» a través de los «ojos del cuerpo», pero a las que a mí me gusta denominar «fantasmas encarnados»,

es decir, percepciones –a partir de la confusión de todos los sentidos– de la presencia envolvente, tranquilizadora y amante del Esposo. El Padre Ideal y en consecuencia, cruel, que la perseguía haciéndole daño hasta la médula, en adelante se convertirá en Padre amantísimo. Teresa triunfa allí donde Daniel Paul Schreber (cabe recordar que Freud en 1911 interpretó el testimonio de este hombre de leyes que se sentía perseguido por una paternidad divina feroz) fracasa: Dios ya no la juzga, o lo hace cada vez menos, porque la ama.

El encadenamiento de algunas «visiones» que Teresa reproduce en su *Vida* traduce la lógica de esta alquimia salvadora. Primero, la «visión» –imagen que no se percibe a través de los ojos del cuerpo– la sitúa frente a un «rostro severo» que desaprueba a los «visitantes» de la joven religiosa porque se muestran demasiado impertinentes. Luego, la «visión» se convierte en un «sapo» que no deja de engordar; ¿acaso será una alucinación sobre el órgano sexual del visitante? Por último, se tratará del mismo Hombre dolorido tal como la carmelita lo había visto representado en una estatua de Jesucristo en el patio del convento: un hombre martirizado, con cuyos sufrimientos se muestra encantada de identificarse para expiar sus tormentos. «Encantada» es la palabra justa, ya que por fin Teresa está unida a «Cristo como hombre»; ella lo hace suyo –«segura de que el Señor estaba dentro de mí». «Acaeciáme

[...] un sentimiento de la presencia de Dios que en ninguna manera podía dudar que estaba dentro de mí, o yo toda engolfada en Él». En el paroxismo de la exaltación, de repente todos los sentidos basculan en una anulación perfecta: el alma se ve privada de toda capacidad de «trabajo»; en la beatitud hay tan solo «abandono», una exquisita pasividad: «privada hasta de sentimiento», «una especie de delirio», «no se siente nada, solo se goza sin conocer la causa de ese gozo». Positivo y negativo, goce y dolor extremos, siempre los dos, juntos o en alternancia. Estas vivencias de plenitud y vacío sensorial destrozan el cuerpo, y lo expulsan en un síncope en que el psiquismo se halla a su vez aniquilado, fuera de sí, antes de que el alma sea capaz de emprender la narración de ese estado de «pérdida». Primero, Teresa hace partícipes de esta narración a sus confesores, dominicos y jesuitas, los cuales, turbados o seducidos, en un primer tiempo la autorizan y posteriormente la incitan a que la escriba. El punto álgido de estas «visiones», en las que se percibe una ardiente sensualidad, se halla en la descripción magistral de su transfixión, recreada en mármol por Bernini (1646), y que haría las delicias de Lacan en su seminario «Encore» (1972-1973).

El enigma de Teresa no reside tanto, a mi entender, en sus éxtasis como en el relato que hace de ellos; veamos, ¿además de en sus escritos, los éxtasis existen en otras partes? Epilepsia o

no, la filtración del choque epiléptico, de la descarga pulsional, a través de la rejilla del código católico, en la lengua castellana de Teresa, es la que al mismo tiempo asegura su supervivencia biológica y garantiza la duración de su experiencia en la memoria cultural. El escritor es completamente consciente de ello: «[...] Fabricar esta ficción para darla a entender», escribe Teresa en *Camino de perfección*. De la «ficción» teresiana, en primer lugar, destacaría ese estado que su religión describe como extático, al que yo calificaría de regresión, y que para Winnicott constituye un «psiquesoma»: otra versión del «sentimiento oceánico». Por otra parte, a través de la ficción del agua –los lectores de Teresa conocen sus variaciones sobre las «cuatro aguas» que la bañan– es como la religiosa comparte con nosotros la pérdida de los límites de sí misma que constituye su inmersión en el otro. Más que una metáfora, para Teresa el agua es una verdadera metamorfosis en el dolor y la alegría de fluidificarse, de licuarse para ser otro. Finalmente, encuentra su identificación con lo divino en el centro de su *Castillo interior*, en la séptima morada; y, según Teresa, no es la menor paradoja de este Dios el hecho de que solo se pueda hallarlo en el fondo del alma de esta mujer escritora.

El estilo teresiano está intrínsecamente anclado en las imágenes, destinadas en sí mismas a transmitir visiones que no dependen de la vista

(o por lo menos, no solo de la vista), sino que habitan el cuerpo y el espíritu enteros, el psiquesoma. Estas visiones solo pueden darse inicial y esencialmente en el tacto, el gusto y el oído antes de transitar por la mirada. Podemos decir, por tanto, que un imaginario sensible –más que una imaginaria, imaginación o imagen, en el sentido escópico del término– apela a las palabras en los escritos de Teresa, para convertirlas en el equivalente a lo sentido por Teresa, y para poner en juego lo sentido por sus destinatarios: los confesores de la Madre que exigen y alientan sus textos, sus hermanas que la magnifican, así como los lectores presentes y futuros que somos en el tiempo.

Al estudiar sus textos, entiendo que el agua significa para Teresa de Ávila el lazo con lo divino: lazo amoroso que une la tierra seca del jardín teresiano con Jesús. Brotando de fuera o dentro, activa y pasiva, ni lo uno ni lo otro y sin confundirse con la labor del jardinero, el agua trasciende la tierra que soy y la hace otro: un jardín. Yo, tierra, solo me convierto en jardín mediante el contacto de un medio vivificante: el agua. No soy agua, porque soy tierra; pero Dios tampoco es agua, puesto que es el Creador. De nuestro encuentro, el agua es la ficción, la representación sensible; encarna el espacio y el tiempo del cuerpo a cuerpo, la copresencia y copenetración que hace al ser: ser vivo. En efecto, la ficción del agua me asocia a Dios sin identificarme con él,

mantiene la tensión entre nosotros y, al llenarme de lo divino, me evita la locura de confundirme con él: el agua es mi protección viva, mi elemento vital. Figura del contacto mutuo entre Dios y la criatura, el agua destrona a Dios de su estatus suprasensible y lo hace descender para desempeñar, si no el papel de jardinero, al menos el de elemento cósmico que degusta y que me alimenta, que me toca y que toco.

Edmund Husserl escribía que «la “ficción” constituye el elemento vital tanto de la fenomenología como de todas las ciencias eidéticas». Convenimos en que la ficción «fertiliza» las abstracciones sirviéndose de datos sensoriales, ricos y precisos, transpuestos en imágenes claras. Posiblemente este valor de la ficción como «elemento vital» para el «conocimiento» de las «verdades eternas» nunca ha estado tan justificado como en el uso que Teresa hacía del agua cuando escribía sus estados de oración. Un ejemplo «elocuente» de su búsqueda de la sublimación por medio de una palabra que aspira a confundirse con el otro en la experiencia de la regresión-exaltación amorosa...

Aunque sus confesores y editores rebajarían esta exorbitante pretensión, que durante un tiempo llegó a suscitar el interés de la propia Inquisición, antes de que las instancias postridentinas reconocieran la santidad de la escritora, no por ello dejaría de tener consecuencias. La primera sería la

indomable ironía teresiana, porque ¿cómo no vamos a asombrarnos al descubrir que parece haber sido una excelente jugadora de ajedrez? En una página no conservada de *Camino de perfección*, Teresa aconseja a sus hermanas que jueguen al ajedrez en los monasterios, a pesar de que ello no esté permitido por la regla, ¡para «hacer jaque mate al Señor»! Una impertinencia que resuena con la célebre frase del Maestro Eckhart: «Pido a Dios que me libre de Dios». La segunda consecuencia está formulada por Leibniz, el cual, en una carta escrita a André Morell el 10 de diciembre de 1696, escribe: «Y en cuanto a santa Teresa, tiene usted razón al apreciar sus obras; en ellas encontré ese hermoso pensamiento acerca de que el alma tiene que concebir las cosas como si en el mundo tan solo estuvieran Dios y ella. Ello aporta una reflexión considerable en filosofía, la cual he utilizado útilmente en una de mis hipótesis». ¿Teresa inspiradora de las mónadas leibnizianas que contienen el infinito? ¿Teresa precursora del cálculo infinitesimal?

Naturalmente, la otra cara de una pasión tan sublime, sublime en riesgos, sublime en goces y sublime en lucidez, es el sufrimiento soportado e impuesto, el «sodomasquismo», tal como dirían los modernos, utilizando una palabrota. Nosotros, los modernos, pretendemos haberlo dejado atrás. Pero ¿estamos completamente seguros de ello? ¿Y a qué precio?

The Passion According  
to Teresa of Avila  
*Julia Kristeva*

Teresa of Avila (1515-1582) experienced and wrote about what we call mysticism at a time when Spain's glory and power – that of the Conquistadors and the Golden Age – began its decline. Moreover, Erasmus and Luther were shaking up traditional beliefs; new Catholics such as the *alumbrados* attracted Jews and women, the Inquisition banned books in Castilian and trials to determine the *limpieza de sangre* multiplied. The daughter of a *cristiana vieja* and a *converso*, Teresa, in her childhood, witnessed the case brought against her father's family in which they had to prove they were truly Christian and not Jewish. Teresa's own 'case' as a nun practicing orison, the mental prayer of amorous fusion with God through which she experienced ecstasy, would be investigated by the Inquisition. Yet this was before the Counter-Reformation discovered the extraordinary complexity of her experience as well as its usefulness to the Church which sought to marry asceticism (demanded by the Protestants) to the intensity of the supernatural (propitious to popular faith). Teresa de Ahumada y Cepeda was beatified in 1614 (thirty-two years after her death), canonized in 1622 (forty years after her death), and would become in 1970, in the wake of Vatican II, the first

woman Doctor of the church, alongside Catherine of Siena.

The Catholic mystic (in its two apotheoses: the twelfth century with the mystic Rhineland, and following the Council of Trent and the Counter-Reformation with, in particular, the Spanish saints, Teresa of Avila and her friend, John of the Cross) is situated in *internal exclusion* to Catholicism: in its margins and yet at its heart. In this paradoxical position, the mystic is a bearer of in-depth anthropological knowledge, which a psychoanalytical reading can transform into clinical and semiological truth (by which I mean relative to sexual and linguistic economy). I shall focus on three elements of this knowledge-ignorance, which Teresa's experience pushes to a paroxysm and a clarity never before reached. Intrinsic to Christianity is an unshakable faith in the existence of an Ideal Father and an absolute love for this loving Father, who would be, simply put, the foundation of the speaking subject. In turn, the speaking subject is none other than the subject of amorous discourse. This is the Father of *Agape* and *Amor*, but who is not Eros. 'I love because I am loved/ therefore I am' could be the syllogism of the believer, which Teresa acts out in her visions and ecstasies. Freud is far from rejecting the existence of this 'loving father': he alludes to him in *The Ego and the Id* when he discovers the 'primary identification' with the 'father



of individual prehistory' (not to be confused with the father of the collective prehistory of the 'primal horde'): he possesses the qualities of 'both parents' and identification with him is *direkte und unmittelbare* (direct and immediate). For the psychoanalyst this is but a variant of the 'Oedipal father'. On the other hand, in its ignorance of the Oedipus complex, the Christian faith only retains a de-eroticized Love of and for the Father, as the foundation for the possibility of Speaking, which only exists if and only if the words spoken are words of love. We can go back to the *Song of Songs* as Teresa and other mystics did, to find the source of this co-presence word/love.

Nevertheless, this extreme idealization is only maintained in its pure state and with an injunction to repression, by the Church's exoteric message. On the contrary, in her position of internal exclusion, the mystic constantly re-sexualizes idealization. Freud sheds light on this logic of alternation in the economy of drives (*Instincts and their Vicissitudes*): when the processes and excitation go over certain quantitative limits, they are eroticized or de-eroticized. Mystics, especially Teresa, not only experience this reversal, but some, and our saint more than others, are actually able to name it. From hereon, the alternation between idealization-desexualization-resexualization and vice-versa transforms love for the Ideal Father into the

non-stop frenzy of drives, a *passion for the Father which turns out to be a sado-masochistic father-version/père-version*. Drastic fasting, penance, flagellation – often using bouquets of nettle on open wounds, convulsions even to the point of epileptic comas which take advantage of vulnerable neuronal and hormonal states: I've only named a few of the sadomasochistic extravagances that mark these on-going 'exiles of the self' in Him (to borrow one of Teresa's expressions) or this transference toward the Other (to use my terms). More than the 'beaten child', and beyond him or her, it is the 'beaten Father' that Christianity venerates in the Christ-like Passion with which the believer identifies. And, in an extreme manner, it similarly venerates the mystic in prayer. It is a gratifying way, if such a thing is possible, to support suffering humanity as well as the passive femininity in both sexes, and even sadomasochistic violence. Dostoevski's remark 'It's too idealistic and because of this, cruel (*Humiliated and Offended*) could sum up the mystical father-version/*père-version* and Teresa's own experience.

However, this incitement to suffering is appeased in Christianity by oral gratification: *the Eucharist* reconciles the believer with the beaten Father and, furthermore, it even attributes qualities of the good mother to the body of this Man of pain: 'I become myself by swallowing the Other. In the Middle

Ages, numerous melancholics and anorexics flocked to the church to eat a sliver of the bleeding, mistreated body of the Man-God, which allowed them to subsist many years in a state of exaltation, in spite of their hunger through oral and symbolic satisfaction. For having made idealization-resexualization oral, Christianity simultaneously made *the word* itself the ultimate object of desire and love: 'Nothing entering a man from the outside can defile him but the things that come out of a man render the person unclean.' (Matthew 15, 11 and Mark 7,15). Teresa is not only conscious of this essential orality of her love for the Husband, endowed with maternal attributes, but she forcefully claims it, and with disarming ingenuity, takes the plunge that leads from this God with breasts to the pleasure of saying, from the pleasure of nursing to verbal sublimation: 'The soul said that it savored the milk flowing from God's breast', wrote the saint in her *Thoughts on God's Love* (5: 5). In the same breath she tirelessly comments on the famous verse of the *Song of Songs* 'May he kiss me with kisses of his lips', before punctuating: 'These words can be understood in many ways ... but the soul is not concerned with that. What it wants is to pronounce it' (*el alma no quiere ninguno, sino decir estas palabras* (1: 10). From the pleasure of nursing at the breast to the pleasure of saying: what is the difference? Is it not the

same *jouissance*? Teresa is on her way to becoming a psychoanalyst. Consequently genitality disappears from her fantasies, for it is displaced and becomes the pleasure of rebirth through orality. This rebirth is doubly assured: by the cannibalistic identification with the beaten Father on the one hand and on the other, the regaining of Time as a form of eternity of the word, which becomes the original object of desire (object 'a'), a narration open to the infinite search for necessarily subjective meaning.

These three aspects of Christian faith which the mystic highlights – 1. an ideal Father exists, Faith is the love of and for this father; 2. this idealization resexualizes itself: the Father is a beaten father and I take pleasure alongside him in his castration and death; 3. but I also identify with Him through the orality of the Eucharist and the word, a veritable creator of parthenogenesis, of a self-engendering of the Ego which opens Time and sublimation for me – provide a subtle and highly efficient device. One that at once provokes, accompanies and modulates the accidents incurred by the untangling of drives, which is to say the dissociation of the erotic drive and the death instinct: somatization, perversion, sublimation.

One understands that in a libidinal system thus constituted, the feminine and the maternal are absorbed in the subject of sublimation's permanent

gaining back of its demanding singularity. Duns Scott's emphasis on the *ecceitas* was to formulate this culmination of Christian faith in truth, understood as singular and boundless. The experiences favoured by this fulfilment will necessarily be *writing* (as a clarification of the experience) and *foundation* (political act which innovates institutional space and communal temporality). Teresa takes on the reform of the Carmelite order shod as a shoeless Carmelite a short time after having begun the writing of *Book of the Life* (1560). She continues to write while founding seventeen monasteries over a span of twenty years. In doing so, she shows herself to be 'the most virile of monks' ('I am not a woman, I am hard-hearted', she wrote), while at the same time fervently defending feminine specificity: she held, for example that women are more fit than men for practicing the spiritual exercise of prayer. She also fought against the Church's hierarchy and the royalty as an advocate of female monasticism. You can see that it is not sexual difference (modern problem), but Teresa's very particular economy of sublimation which is nevertheless dependent on the Catholic faith which interests me here. As an introduction to Teresa's singular experience, I shall examine several aspects of her writing and visions.

The only girl in a family of seven boys (before the birth of the last two

children, a girl and a boy), she was very attached to her mother and father, to her brother Rodrigo, to her uncle Pedro, and to her cousin, the son of her other paternal uncle, Francisco, in a family with incestuous overtones. The family was well-to-do but eventually hit hard times. Teresa lost her mother at the age of thirteen. When she decided to become a Carmelite and donned the habit of the Convent of the Incarnation on November 2, 1536, she was twenty-one and her body was a battle ground. She was caught between her *guilty desires*, which she only mentions in her *Life*, specifying that her confessors prohibited her from speaking about it and *idealizing exaltation* as shown by her intense devotion to Mary (Virgin Mother) and Joseph (symbolic father). With marvellous lucidity, she confides in her biography how these torments drove her to convulsions and a loss of consciousness sometimes followed by comas that lasted up to four days: French epileptologist Dr Pierre Vercelletto, like the Spaniard, E. Garcia-Albea diagnosed this as 'temporal epilepsy'.

These fits were accompanied by *visions* which the cloistered nun described as auras: not sights by the eyes of the body, but which I would willingly call 'incarnated fantasies': in which all the senses perceive the enveloping, reassuring presence of the loving Husband. The ideal Father who persecutes

her by making her hurt to the bone, is transformed into a loving father: Teresa succeeds where Shreber fails. God no longer judges her, or at least less and less because he loves her.

The visions translate this saving alchemy. First of all, the vision is only a severe face disapproving of its overly offhand visitors; then it even becomes a toad that fattens without stop (perhaps an hallucination about the sex of the visitor?); finally, it turns out to be the Man of Pain himself, such as the nun saw him in the statue of Christ in the convent's courtyard: a martyred man whose sufferings she delightfully identifies with.

Delighted is the word: Teresa is at last united with 'Christ as man' (*Cristo como hombre*) and she appropriates him 'certain that the Lord was inside me' (*dentro de mí*). 'I could not then doubt that he was in me or that I was myself lost in him' (*yo toda engolfada en Él*) (*Life* 10: 1). The senses thus exalted end up cancelling themselves out: the soul is incapable of 'work', of anything but 'abandon', an exquisite passivation in bliss: 'One doesn't feel anything, we take pleasure without knowing what we're taking pleasure in' (18: 1); 'deprived even of feeling' (18: 4), 'a kind of delirium' (18: 13). It is a matter of the positive and negative, of *jouissance* and extreme pain, always the two together or alternating. The body is crushed and exiled in a fainting fit where the psyche is in turn shattered outside of

the self, before the soul is able to begin the narration of this state of 'loss'. Teresa first tries out this narrative on her panicked and/or charmed confessors before writing it down and before they, Dominicans or Jesuits, authorized her to write. Later they insisted that she do so. The acme of these visions in which all the senses fuse and participate is found in the description of the Transfixion, restored in marble by Bernini (1646) and which Lacan delighted in. I will cite it here:

'Oh, how often, when in this state, do I remember that verse of David: *Quemadmodum desiderat cervus ad fontes aquarum*, which I seem to see fulfilled literally in myself! (...) When these impulses are not very strong they appear to calm down a little, or, at any rate, the soul seeks some relief from them because it knows not what to do. (...) At other times the impulses are so strong that the soul is unable to do either this or anything else. The entire body contracts and neither arm nor foot can be moved. If the subject is on his feet, he remains as though transported and cannot even breathe: all he does is to moan – not aloud, for that is impossible, but inwardly, out of pain. It pleased the Lord that I should sometimes see the following vision. I would see beside me, on my left hand, an angel in bodily form. (...) He was not tall, but short, and very beautiful, his face so aflame that he appeared to be one of the highest types

of angel who seem to be all afire. They must be those who are called cherubim ... In his hands I saw a long golden spear and at the end of the iron tip I seemed to see a point of fire. With this he seemed to pierce my heart several times so that it penetrated to my entrails. When he drew it out, I thought he was drawing them out with it and he left me completely afire with a great love for God. The pain was so sharp that it made me utter several moans; and so excessive was the sweetness caused me by this intense pain that one can never wish to lose it, nor will one's soul be content with anything less than God. It is not bodily pain, but spiritual, though the body has a share in it – indeed, a great share. But, when this pain of which I am now speaking begins, the Lord seems to transport the soul and to send it into an ecstasy, so that it cannot possibly suffer or have any pain because it immediately begins to experience fruition.<sup>11</sup>

Her 'torture' is 'bliss', and this amalgam of pleasure and auto-erotic pain unites in a spiritual *jouissance* or 'fruition' as she says, a kind of massive masturbation well aware of the 'corporal form' with lips hemmed in the ideals of the Bible and the Gospels. In this era radiating with the likes of Erasmus, the 'Illuminated', converted Jews and numerous women called *alumbrados*, the *Humanity of Christ* was in the air. Teresa's ecstasies are composed of words, images, physical

sensations, mind and body, body and mind, all without distinction: 'the body has a share in it: indeed, a great share'. The experience is also dual: 'object' of her transports, the Carmelite mystic is no less a 'subject' as well: her *graces* and *raptures* are rendered with astonishing lucidity. Lost and found again, inside and out, and vice-versa, Teresa is a fluid, a constant streaming of water which is her element: 'I have a particular attraction to this element and I have observed it with close attention.' Her thought as well takes the form of a flowing metaphor.

The enigma of Teresa is less in her raptures than in the narrative she makes of them: do the raptures only exist in these narratives? Regardless of whether they were in fact bouts of epilepsy, what interests us is the filtering of shock, of the release of drives, through the sieve of Catholic code, in *Teresa's Castilian language*. It was this that both allowed for her biological survival and secured her place in our cultural memory. She is completely conscious of this: 'making this fiction (*hacer esta ficción*) to be given for understanding', wrote the Carmelite in *Way of Perfection* (28: 10).

Regarding Teresa's 'fiction', I will first examine the state her religion called ecstatic and that I would qualify as a *regression* to what Winnicott referred to as the 'psyche-soma'. I will then look at her use of the water metaphor, which I will explain is not

a metaphor but a metamorphosis. Lastly, I will comment on her identification with the Divine she finds at the heart of her *Interior Castle*, in the seventh chamber. Thus I shall get to the heart of Teresa's paradox of a God that can only be found in the depths ... of the writer's soul.

A. Teresa began her 'search' by a 'suspension of powers' (as at the time, understanding, memory and volition were called) to attain what must be referred to as a state of *regression* wherethe thinking individual loses the contours of her identity, and below the threshold of the conscience, becomes what could be called a 'psyche-soma'.<sup>2</sup> In this state, which for the psychoanalyst goes back to the archaic states of osmosis between the newborn, even the embryo, and its mother, the relation to self and other are fleetingly maintained by an elaborate infra-linguistic sensibility whose intensity is in direct proportion to the loss of the faculty for abstract judgment. Another kind of 'thought' results from this, a non-thought, an underwater dive which the term 'mind' does not convey as well as 'sensorial representation' or the 'psyche-soma': as if the reasoning mind went from *being in the world* to an 'imaginary elaboration' inhabiting the entire body, to *touching-feeling the outside and the inside*, both its own physiological functions and the outside world, without

the protection of 'intellectual work' or the help of a judging conscience. D. W. Winnicott was surprised that we locate the 'mind' in the brain while certain regressive states of his patients attested, he believed, to the fact that all the senses and organs participate in both self-perception and the perception of the world: that the psyche is body (soma) and the body is psyche.

How does one speak of the psyche-soma's self-perception in emotive states as in the case of Teresa, Jesus's wife, or that of an intense transference with borderline personalities?

The Teresian style is continuously anchored in *images*, themselves meant to transmit *visions* which do not call on sight (or at least not sight alone), but inhabit the body-and-mind entirely, the psyche-soma. Firstly and essentially, such visions can only lend themselves to *touch, taste and hearing* before transiting through *sight*. Let us say, therefore, that a *sensitive imaginary*,<sup>3</sup> rather than 'imagery', 'imagination' or 'images' in the scopic sense of the word – convokes *words* in Teresa's writings so that they become the equivalent of what Teresa *felt*. In turn, they put into play what is felt by her addressees: the confessors who demanded and encouraged theses texts, her sisters who glorified her and readers present and to come.

Metaphors, comparisons, or metamorphoses? How did Teresa

appropriate the Castilian language to make it say that the love relation between a cloistered nun and her object of desire, *the other being* (inside the self and/or outside the self) is a *sensitive relation*? How does one speak in a contagious way of this otherness that separation in love makes her feel, but which can also fulfil her through love? This alterity is neither an abstract law, nor a spiritual vocation, nor a metaphysical worry, but is inevitably a call-and-answer, reciprocal and asymmetrical, between two living bodies in desirous contact? A bond between two contagious desires?

Would it be an intimate illumination, or a resurgence of the evangelical theme of baptism? Or an act of loyalty to the spiritual alphabet of the *alumbardo* Francisco de Osuna who guides Teresa's mental prayers and whose *Third Spiritual Alphabet* abounds with images of water and oil to evoke the state of abandon (*dexamiento*), dear to the enlightened (*los alumbrados*), and which this author readily likens to the newborn nursed by its mother? All these at once no doubt, not to mention the more or less unconscious regression of the lover in love with her ideal Lord in an embryonic state, touched-bathed-nourished by amniotic fluid ... The fact remains that the 'image' of *water* comes straight away to Teresa's pen: 'water is my element', she says.

At the same time she takes refuge in her *condition as a woman* by using it

as an excuse for her ineptitude with spiritual language and for the recreation of resorting to comparisons! Thus justified, she distinguishes between four types of prayer which she describes as 'four waters' which water the garden of the person praying: the well, bucket water-wheel, bucket, river, and rain.

B. From her writings, I gather that for the cloistered nun, *water* signifies the *link between the soul and the divine*: an amorous relation that unites the dry earth of the Teresian garden with Jesus. Springing from the outside or the inside, active and passive, neither one nor the other and without confusing itself with the gardener's labour, water transcends the earth that I am and makes it be other: a garden. Myself, earth, I only become a garden through the touch of a vivifying medium: water. I am not water because I am earth; but nor is water God, for he is the Creator. *In our encounter, water is the fiction*, the sensitive representation: it represents the space and time of body-to-body contact; the co-presence and the co-penetration which makes *being: living being*. For the fiction of water joins me to God without identifying me; it maintains the tension between us and while filling me with the divine, it spares me the folly of confusing myself with it: water is my living protection, my vital element. Representing the reciprocating contact of God and His

creature, water dethrones God of his suprasensitive status and brings him down, if not to the role of gardener, than at least to that of the cosmic element I taste and that nourishes me, touches me and that I touch.

Husserl said that 'fiction constitutes the vital element of phenomenology as it does for all eidetic sciences'.<sup>4</sup> From this we can gather that fiction 'fertilizes' abstractions by using rich and exact sensorial elements transposed into clear images. Never perhaps has this value of fiction as a vital element for the 'understanding of eternal truths' been as justified as in Teresa's use of water when putting her prayer states into words on paper. Hers is a telling example of this quest for sublimation through words aspiring to re-sexualize by merging with the experience of regression-amorous exaltation.

To put it differently, the word water not only represents the encounter of the Earth-woman saint with her heaven, but in the state of prayer, Teresa immerses herself above the barrier of word-signs in the psychosoma. It's through her fiction (better and differently than with her epilepsy) that she escapes the 'powers' (understanding, memory, imagination). Thus, that which remains 'words' is no longer a signifier-signified separated from referent- things, as is customary with words-signs in an exterior reality. On the contrary, prayer, which

amalgamates the ego and the Other, also amalgamates the word and the thing: the speaking subject undergoes, or nearly undergoes a catastrophic mutism, the self 'loses itself', 'liquefies', 'becomes delirious'. Half way between these two extremes, a thin membrane rather than a bar separates the word from the thing: they contaminate each other and alternately dissociate. The self loses itself and finds itself again, devastated and jubilant, between two waters. Collapse on one side, rapture on the other: the fluidity of the aquatic touch accurately translates this alternation.

Teresa plunges into her maternal language as if it were a *bath* consubstantial with the experience of engendering a new self nestled in the Other, a self who loves the Other. This self absorbs the Other who in turn absorbs the self. Water imposes itself as the absolute, inevitable fiction of the amorous touch: I am touched by the touch of someone else who touches me and whom I touch. *Water: fiction of the decanting between the being that is other and unspeakable intimacy, between Heaven and the vagina, the exterior and the internal organ.*

Here water is neither a comparison nor a metaphor but both at once, with one playing off the other like symmetrical opposites. There is even a cancelling out of *water* with *fire* and vice-versa, in a stack-up of contradictory images, losing the stream of logic



of these multiple inversions and cancellations in order to create, after all is said and done, a perceptible *fluidity of meaning* itself. But also to contaminate us with the psychic, physical, cosmic and stylistic dynamic of its own metamorphoses, in the sense of Baudelaire who refused the poet's brain comparing himself to a tree. He claimed 'to make (it) a reality' (*Paradis artificiels*) not to be *like* the other but to *be* the other. 'Water is not like divine love, water is divine love and vice versa. And I am made of it, we are made of it, me, you and God Himself', such is the meaning of Teresa's image of water which moves us away from stylistics to confront us with the work of the psyche-soma which the writer tries to convey.

C. To the incredulous sceptics of the twenty-first century that we are, Teresa splits her intellectual-physical-psychic identity in and through the amorous transference with the Being who is All Other: God, the paternal figure of our childhood dreams, the elusive spouse of the *Song of Songs*. By this deadly and pleasurable metamorphosis which appeases the melancholic pain of being inconsolably abandoned and separate, she appropriates the Other Being in an infra-cognitive, psychosomatic contact. This in turn leads her to a dangerous and delicious regression outlined with masochistic pleasure. It's not rhetoric

that helps us read her, but Aristotle's brilliant revelation in *On the Soul* and *Metaphysics*, which posits *touch* as the most fundamental and universal of all the senses. If, in fact, every living body is a tactile body, the sense of touch functions so that 'that with which I enter into contact, enters into contact with me'.<sup>5</sup> Initially and through her fiction of water, Teresa, who sees herself bathed by the Other, occults the mediation and fantasizes that she and her Husband are submerged in one another. But at the same time, by diffracting the water between God, the gardener and the four ways to make the source flow, she implicitly critiques this immediacy; she distances herself from it and tries to unleash her painful yet jubilant auto-eroticism in an accumulation of physical, psychic and logical acts. Not water but the fiction of water diffuses the fiction of an absolute touch in a series of auxiliary parables (noria, well, water, gardener); she couples it with its contrary (fire), makes it provoke contradictory states, before looking for other images, then altogether losing interest in images, words, writing, and withdrawing from exchange and love. Would water, consequently, be as much a fiction of the divine's sensorial impact on Teresa as it would a critique – unconscious, implicit, ironic – of this impact of the divine itself? Leading to the dissolution of the Ideal Father, of the Other in the praying nun, the writer?

D. If water is the emblem of the relation between Teresa and the Ideal, we can understand that her *Interior Castle* (which is in reality the ‘metapsychology’ of Teresa, the voyage through the different stages of the psyche to its truth) is not a fortress but a puzzle of ‘chambers’ (*moradas*), with permeable walls. *This is to say that transcendence according to Teresa turns out to be immanent*: the Lord is not above but in her! Needless to say, this didn’t exactly put her in good stead with the Inquisition; her confessors and editors hastened to tone down her claim. But it was not without consequences.

Might the first one be an irony that borders on atheism? In a page not included in her *Way of Perfection*, Teresa advises her sisters to play chess in the nunnery even if this is not allowed, in order to ‘to put the Lord in checkmate’.<sup>6</sup> This impertinence resonates with the famous saying by Master Eckart: ‘I ask God to leave me free of God’.

The second is formulated by Leibnitz. He writes in a letter to Morell, 10 December 1696: ‘As for Saint Teresa, you are right to regard her work highly; in it I found this wonderful thought that the soul must proceed as if there was only itself and God in the world. This opens up a considerable realm of philosophical speculation which I successfully put to use in one of my hypotheses’. Is Teresa the inspiration behind Leibnitzian monads, always already containing infinity? Might

she be the precursor of infinitesimal calculus?

The sublimatory passion of Teresa is sublime in its risks, sublime in its *jouissances* and sublime in its lucidity and, of course, its masochism. The modern thinkers that we are claim to be freed of this: but can we be so sure? And if so, at what price?

#### Notes

1. *The Life of St. Teresa of Avila*, chapter 29, from the critical edition by Father Silverio de Santa Teresa, C.D.
2. D. W. Winnicott, ‘The Mind and Its Relation to the Psyche-Soma’ in *Through Paediatrics to Psychoanalysis*, Hogarth Press, London, 1975.
3. From the Greek *aisthesis*, a single term that signifies touch and sensitivity, like the German word *Gefühl*.
4. Edmund Husserl, *Ideen I*, 70, translated by Ricoeur, Gallimard, Paris, 1971, p. 227.
5. See the magnificent interpretation of touch by J. L. Chérien in his *L’appel et la réponse*, Minuit, Paris, 1992 p.103.
6. *Chemin*, Éditions du Cerf, Paris, p. 754.





Teresa de Jesús, el nacionalcatolicismo y la renovación conciliar

Giuliana Di Febo

«El nacionalcatolicismo –híbrido de una interpretación tradicional y conservadora de nuestra historia patria y de nuestra misión histórica en el mundo, junto con una ecle-siología de *crístiandad* dominante hasta el Vaticano II– ha sabido bus-carse desde dentro –y no juzgamos aquí intenciones– el tipo de socie-dad religiosa que mejor le iba.»

Augusto Guerra<sup>1</sup>

### 1. *El nacionalcatolicismo*<sup>2</sup>

Con el término «nacionalcatolicismo» se suele aludir a la compleja interac-ción entre Estado e Iglesia, fundada en reconocimientos y legitimaciones recíprocas, que caracterizó al régimen franquista. Sus orígenes se relacionan con la importancia que tuvo el fac-tor religioso durante la guerra civil desencadenada tras el golpe de estado militar del 18 de julio de 1936. Como respuesta a la violencia anticlerical que provocó –sobre todo durante los primeros meses del conflicto– el asesinato de sacerdotes y religiosos, la destrucción de iglesias y objetos sagrados, el obispo de Salamanca, En-rique Pla y Deniel, publicaba la pastoral *Las dos ciudades* (30 de septiembre de 1936),<sup>3</sup> en la que volvía a proponer el término «cruzada» en su acepción ju-rídico-religiosa tradicional que tendía

a justificar la opción beligerante como defensa de la cristiandad y restableci-miento del orden. El *alzamiento militar* se transformaba de esta forma en una guerra palingénica contra los «sin Dios» y la anti-España. En la pastoral se afirmaba, además, una idea de na-ción católica de acuerdo con la España «martillo de herejes» preconizada por Menéndez Pelayo. La pastoral trasla-daba el eje interpretativo de la guerra hacia una dimensión religiosa y tuvo entre sus primeras consecuencias la configuración en sentido confesional del «Nuevo Estado». Al mismo tiem-po, la irrupción de la «cruzada» en el contexto bélico reactivó devociones y cultos de antigua tradición popular –Santiago de Compostela, el Sagrado Corazón, la Virgen del Pilar, Teresa de Jesús– actualizados en clave pa-triótica e hispánica, en parte como reapropiación de un patrimonio de-vocional amenazado, pero sobre todo en función de la exaltación del signo providencial de la guerra y del papel salvífico del general Franco (nom-brado el 1 de octubre de 1936 Jefe del Gobierno y del Estado por la Junta de Defensa Nacional). En este contexto, la figura de Teresa de Jesús asume una importancia fundamental como sím-bolo nacional. La mística carmelita, fundadora y reformadora de la Orden de los Carmelitas Descalzos, acabará encarnando una polivalencia de fun-ciones y significados, que la transfor-man en una santa caracterizada por

una «ejemplaridad omnivalente.»<sup>4</sup> El episodio que determina el comienzo de estas representaciones es el hallazgo en Málaga de su mano izquierda, custodiada en un relicario, durante las operaciones de ocupación del ejército franquista. La noticia, publicada por el *ABC* de Sevilla el 18 de febrero de 1937, e interpretada de inmediato como signo de la asistencia divina a la «cruzada», tendrá como consecuencia la recuperación de numerosos estereotipos elaborados sobre la figura y la obra teresianas a partir de los procesos de beatificación y canonización readaptados a las urgencias del momento, sin excluir la demonización del enemigo, como se colige del título del artículo de Silverio de Santa Teresa «La mano de la Santa redimida de la esclavitud bolchevique».<sup>5</sup>

El acto de desagravio por la profanación de la reliquia tuvo lugar en la catedral de Salamanca el 21 de febrero. En aquella ocasión se relanzó el tópico de «santa de la raza», poniendo en conexión el magisterio espiritual de Teresa con la espiritualidad de España, de la que daban testimonio la Reconquista, la civilización de América, además de Trento y Lepanto. Se subraya la coincidencia providencial de la llegada de la reliquia a Salamanca, «corazón de España y donde reside su Caudillo en la lucha por la espiritualidad y la civilización cristiana. Es presagio de bendición y victoria».<sup>6</sup>

En poco tiempo vuelven a adquirir vigor los estereotipos elaborados en los anteriores centenarios teresianos. En especial, con ocasión del Tercer Centenario de la Canonización, celebrado en 1922 en un clima de gran fervor patriótico con el patrocinio de Alfonso XIII, de la nobleza, el ejército y la jerarquía eclesiástica, la santa carmelita se consagra como autorizada representante de la unidad hispánica. El aniversario coincidía con una amplia propaganda del mito de la *hispanidad* y de la *raza* con el fin de volver a estrechar lazos –en nombre de una común identidad cultural, religiosa y espiritual– con las antiguas colonias españolas. En este contexto, la prosa «castiza» de Teresa es «honra de nuestra raza» –según se lee en el Real Decreto con el que Alfonso XIII la declaró Santa Patrona del Cuerpo y Tropas de Intendencia. La codificación de Teresa como «santa de la raza», en cuanto descendiente de «cristianos viejos», y por lo tanto personificación de los valores hispánicos, queda corroborada con la monumental biografía de Gabriel de Jesús, publicada con el título *La Santa de la Raza*.<sup>7</sup>

Durante la guerra civil española se va concretando una utilización de Teresa como *exemplum vitae* para las falangistas. En 1937 la santa carmelita es proclamada patrona de la Sección Femenina por Pilar Primo de Rivera, hermana de José Antonio y presidenta de la organización. La elección fue

justificada por las analogías que al parecer existían entre la «misión de fundadoras» de las falangistas y la de Teresa: «de una manera callada, sin exhibiciones y sin discursos, porque esas cosas no son propias de mujeres, sino, sencillamente como lo hizo Teresa».<sup>8</sup>

Aunque el patronazgo nunca fue reconocido por el Vaticano, la Sección Femenina fue la organización que más se destacó en la difusión de un modelo de «feminismo cristiano» en contraposición al republicano.<sup>9</sup> Esta construcción encontrará el apoyo, hasta la década de 1960, de una proliferación de manuales, obra de religiosos, políticos y escritores que propagarán una imagen de la mística carmelita que «prefería la rueca a la pluma», homologada en un mismo destino normativo y simbólico con la reina Isabel de Castilla.

Teresa, representada en el cuadro de José María Sert como símbolo de la intercesión en favor de los «mártires nacionales», se convierte en la santa preferida de Franco y su protectora durante la «cruzada» y en el ejercicio del poder. La conquista de Madrid, que tuvo lugar en coincidencia con el día de su nacimiento –el 28 de marzo–, fue interpretada en clave milagrosa e invocada como justificación para la entrega a Franco, por parte del obispo de Málaga, de la mano-reliquia que permanecerá custodiada en la capilla de El Pardo hasta 1976.

Una vez concluida la guerra, las celebraciones de la victoria, organizadas en las principales ciudades de España a partir del mes de mayo de 1939, se transforman en exaltación triunfal, en mensajes de redención y en una oportunidad para unir las distintas almas del régimen mediante una escenografía repleta de procesiones, misas de campaña, desfiles de la Falange y conmemoraciones de los caídos. Franco es el centro de numerosos rituales, caracterizados por una evidente amalgama entre lo sagrado y lo político que corroboran su papel de enviado de la Providencia. Es emblemática en este sentido la solemne ceremonia de la Ofrenda de la Espada de la Victoria, que tuvo lugar el 20 de mayo de 1939, en la iglesia de Santa Bárbara de Madrid, en presencia del cardenal primado Isidro Gomá. El rito marca la investidura del «Generalísimo» como «Caudillo por la gracia de Dios».<sup>10</sup>

En la estela de las celebraciones de la victoria, el 15 de octubre, fiesta de Santa Teresa, adquiría una redundancia especial. En Barcelona, el Arma de Intendencia conmemoraba a su patrona con una misa de campaña oficiada en el patio del cuartel en presencia de las autoridades civiles y militares. Vale la pena reproducir la descripción publicada en *El Correo Catalán* del 17 de octubre de 1939:

«En el patio [...] profusamente adornado con banderas nacionales y del Movimiento, se levantó un templete

en el que había un magnífico altar, presidido por la imagen de Santa Teresa de Jesús. La pared que le servía de fondo estaba cubierta con banderas, y en la parte central, el emblema del Arma de Intendencia.»

El acto concluía con las aclamaciones rituales –«¡Franco, Franco, Franco!» y «¡Arriba España!»– mientras la banda de música tocaba el himno de la Falange y el nacional.

En el clima triunfal de la posguerra, Silverio de Santa Teresa publicaba *Santa Teresa de Jesús, síntesis suprema de la raza*, que durante muchos años constituirá la biografía oficial de la mística carmelita. El libro, que vuelve a proponer el esquema hagiográfico construido a partir de los procesos de beatificación y canonización, dibuja una imagen de Teresa en perfecto acuerdo con la Iglesia de su tiempo y subraya su espíritu antiluterano.<sup>11</sup> En él se declara como premisa: «huelga decir que el hogar donde Teresa nació era cristiano viejo, de la más pura fe y limpieza de costumbres».<sup>12</sup>

Hasta la década de los sesenta la santa carmelita será exaltada como una especie de icono del nacionalcatolicismo, convertida en emblema con la denominación de «santa de la raza». Ni el descubrimiento, realizado en 1946 por Narciso Alonso Cortés, del Pleito de los Cepedas, con documentos que desvelaban su origen converso, modificó la representación de Teresa como «cristiana vieja» e «hidalga».<sup>13</sup>

## 2. El Centenario de 1962.

### *La crítica del nacionalcatolicismo*

En 1962 la inauguración del Concilio Vaticano II coincidió con el IV Centenario de la Reforma Teresiana. Las modalidades de su conmemoración reflejan el inmovilismo que seguía caracterizando el ámbito ritual y litúrgico. El acontecimiento se celebró con un impresionante despliegue de medios de información y con el protagonismo de las instituciones políticas y religiosas (el propio Franco y su mujer, Carmen Polo, presidían la junta organizadora) y se configuró como ocasión para relanzar a escala nacional el culto teresiano y la Reforma de 1562, pero sobre todo como un intento de consolidación del consenso respecto al régimen en una fase en la que las críticas procedían incluso de sectores católicos. Este segundo objetivo se advierte en la elección de los rituales destinados a fortalecer el *pacto* nacionalcatólico y a desempeñar una función de agregación en torno a la figura del Caudillo a través de la utilización de las conmemoraciones teresianas como instrumento de movilización ideológico-religiosa, conforme a un esquema inaugurado en el siglo XIX por los carlistas.

El viaje de la reliquia teresiana por todo el territorio español, los discursos, las manifestaciones y los honores militares evidencian la persistencia de un modelo devocional anacrónico y de un uso público de la religión que remite a modelos tridentinos.



En el pregón inaugural, pronunciado el 28 de marzo en el Templo Nacional de Santa Teresa por Blas Piñar (en aquella época, consejero nacional de la Falange), se reconstruyeron las etapas de la vida «ejemplar» de Teresa a la luz de los problemas de la época. A una España «omnipresente» en la lucha contra la herejía y el protestantismo se le asocia una Teresa «mujer excepcional» que reacciona frente a los «peligros de su tiempo» con la Reforma –«cuya meta consiste en lograr la conversión de los luteranos, la evangelización de los indios y la santificación de los sacerdotes»–, reivindicando su actualidad respecto a los «problemas similares» que caracterizaban la época moderna.<sup>14</sup>

En Ávila se inaugura el Centenario con la entrega simbólica de las llaves de la ciudad al cardenal Cento. En el pregón pronunciado por José A. Vaca de Osma, gobernador civil, se exalta el paisaje y el ambiente de Castilla, en los que, según su parecer, se forjaron «la España imperial, misionera, mística y heroica del siglo XVI», la vida y el misticismo de Teresa. Se enfatizan las milagrosas etapas de la «Cruzada, guerra divina contra el comunismo». No falta una referencia al linaje teresiano: «Ahumada, nombre que eleva en su origen un simbolismo de teresianismo hecho heráldica».<sup>15</sup>

El traslado por todo el territorio nacional del «brazo incorrupto» de Teresa, custodiado en Alba de Tormes,

es, sin duda, el evento que suscitó una mayor resonancia, reactivando la tradición y la coreografía barrocas pero en forma institucionalizada y militarizada. Merced a un decreto del omnipresente Caudillo, a la reliquia le fueron atribuidos «honores de capitán general con mando en plaza». En la ceremonia que tuvo lugar frente al altar instalado en la plaza Mayor de Madrid y, ante miles de personas, miembros del ejército, de la Falange y de la jerarquía eclesiástica, se leyó el decreto de septiembre de 1962 en el que se denominaba a la santa carmelita «capitana de los ejércitos».

En realidad, durante las etapas del viaje, emergen signos de una vivencia distinta del culto teresiano, más cercana a la devoción popular y a las necesidades afectivas y de intercesión. Se trata, desde luego, de una devoción impregnada de una memoria barroca que sigue acompañando a la reliquia en los artículos de los periódicos, en los folletos y en el NO-DO, pero que se puede entender también como una reapropiación desde abajo de los poderes de la reliquia. La «reliquia peregrina» regresará, en el mes de agosto de 1963, a Alba de Tormes, donde se consuma otro rito: ante la muchedumbre que abarrota la plaza y ante los duques de Alba, Teresa –o, mejor dicho, su reliquia– es nombrada «alcaldesa de honor a perpetuidad», concluyendo de esta forma el «triumfal recorrido» del «brazo incorrupto».

Sin embargo, surgen en otros contextos señales del impacto del Concilio y una percepción distinta de la figura de la obra de la santa carmelita. Podemos encontrar ejemplos de ello en el número de la *Revista de Espiritualidad* dedicado al centenario. La repercusión de la innovación conciliar se capta en algunas afirmaciones polémicas que utilizan los tópicos teresianos contra los «peligros de la modernidad». Valga como ejemplo el artículo «Teresa de la hispanidad»,<sup>16</sup> de Blas Piñar, en el cual se polemiza con las posiciones laicas adoptadas por Jacques Maritain, Marie-Dominique Chenu –destacados protagonistas del Concilio Vaticano II– y por otros exponentes católicos. A la separación entre Estado e Iglesia, a la «tesis de anticruzada» de Chenu, Piñar opone una actualización del «sentido que en esa obra de rehispanización supuso nuestra Cruzada» y señala como modelo alternativo a «Teresa, santa de la Hispanidad, y por tanto, de la interpretación espiritualista de la Historia». La imagen y la obra teresianas vuelven a ser, como trámite de una visión antimoderna, guía y «faro» de una renovada unidad de los pueblos «históricamente hispanos».

En cambio, el artículo «Aspectos vulgares del estilo teresiano y sus posibles razones»,<sup>17</sup> de Felicidad Bernabéu Barrachina, subraya la conciencia de Teresa de su ascendencia judeoconversa. La autora analiza la escritura de la mística carmelita poniendo de

relieve sus numerosos «descuidos» en la construcción sintáctica y gramatical, y la introducción de expresiones típicas del lenguaje popular; detecta en ello la motivación de la necesidad de esconder su condición de «cristiana vieja», en cuanto el hecho de ser *letrado* podía constituir para la Inquisición un indicio de posibles orígenes judíos. Se trataría, por consiguiente, de una «rusticidad consciente e intencionada» en contraste, para la autora, con el profundo conocimiento que tenía la mística carmelita de los escritos de los teólogos; es decir, una estrategia lingüística.

Con ocasión del centenario, Pablo VI concedía el Breve *Lumen Hispaniae* (18 de septiembre de 1965), con el que Teresa de Jesús fue proclamada «patrona de los escritores católicos españoles». En concomitancia con el proceso de renovación de una Iglesia proyectada hacia la modernidad, el pontífice, con un lenguaje exento de lugares comunes, exaltó la santidad, la espiritualidad y la obra reformadora teresiana subrayando la autoridad de la escritora con estas palabras: «*sed etiam plures libros, admirabili sapientia refertos, conscripserit*».<sup>18</sup> Posteriormente, en septiembre de 1970, interrumpiendo la tradición que proclamaba Doctores de la Iglesia solo a figuras masculinas, concedía ese título a Teresa de Jesús y a Catalina de Siena.

En los años sesenta el impacto del Concilio Vaticano II sobre la Iglesia

española contribuirá a la deslegitimación del régimen. Las Constituciones *Lumen Gentium*, *Gaudium et Spes* y, en especial, *Dignitatis Humanae* serán un punto de referencia en los escritos de los teólogos para una crítica del régimen y de los fundamentos políticos y religiosos del nacionalcatolicismo. La revista *Iglesia Viva*, en 1970, dedicaba un número monográfico al análisis del fenómeno en sus múltiples facetas, incluida la conexión entre el lenguaje de los rituales, las formas devocionales y la opción temporal de la Iglesia. Una de las consecuencias de esta decisión queda puesta en evidencia en la definición de nacionalcatolicismo formulada por el teólogo Augusto Guerra –citada en el epígrafe–, es decir, la modelación de una «sociedad religiosa» adaptada a las urgencias del momento, reflejo de una utilización pragmática y política de la religión. Entre las aportaciones, cabe señalar el libro de Alfonso Álvarez Bolado *El experimento del nacionalcatolicismo*. El teólogo, utilizando las herramientas de la sociología política y de la sociología de la religión, evidencia los rasgos de una «teología política antimoderna y profundamente recelosa de Europa. Pues lo católico se entiende, preponderantemente, en la acepción contrarreformista y, por tanto, *sectaria*».<sup>19</sup>

En la estela del *aggiornamento* conciliar, realizado también en un plano cultural, la figura y la obra teresianas, en una España proyectada hacia la

transición a la democracia, fueron objeto de una profunda revisión. La importancia del método histórico es visible en *Introducción a la lectura de Santa Teresa de Jesús*, volumen que recoge ensayos de diversos estudiosos carmelitas. En la presentación del libro, Alberto Barrientos pone de relieve la peculiaridad de la doctrina teresiana subrayando que «el aspecto histórico en la obra teresiana es inseparable de su magisterio doctrinal».<sup>20</sup> En esta misma dirección había trabajado el historiador carmelita Teófanos Egido, autor de ensayos sobre la necesidad de una «revisión histórica» de la espiritualidad, de la biografía y de los escritos de la santa carmelita a la luz de su condición de «cristiana nueva».<sup>21</sup> A su vez, Daniel de Pablo Maroto, Tomás Álvarez, Ildefonso Moriones y Otger Steggink se comprometían con una articulada redefinición crítica orientada a resaltar su complejidad doctrinal y su proyecto de vida monacal.

Este renovado marco de referencia ofrecía también instrumentos analíticos e interpretativos para una reescritura de la biografía de Teresa. El viraje fundamental respecto a la tradición hagiográfica y barroca está representado por el libro de Rosa Rossi, *Teresa d'Avila. Biografia di una scrittrice*, publicado en Italia en 1983 (reimpreso en 2015 al mismo tiempo que la edición española) y en el que la autora «conseguía englobar y armonizar perspectivas distintas, desde la

histórico-literaria a la lingüístico-filológica pasando por la psicoanalítica». <sup>22</sup> En la reconstrucción de las vivencias y de la escritura de la mística carmelita, el estatus de «cristiana nueva», silenciado y escondido durante siglos, se convertía en un componente esencial para el análisis del modelo de religiosidad y la obra de la reformadora y fundadora de la Orden de los Carmelitas Descalzos. La imagen que resulta es la de una Teresa «disidente» que, como escribe la autora, «había transgredido la prohibición para las mujeres de tener una voz pública y poderosa». <sup>23</sup>

#### Notas

1. Augusto Guerra, «Acercamiento a la espiritualidad del Opus Dei», *Revista de Espiritualidad*, 137, 1975, p. 541.
2. Agradezco a Silvano Giordano su autorización para la traducción y reelaboración del artículo «Le rappresentazioni di Teresa di Gesù e il nazionalcattolicesimo», publicado en Silvano Giordano (ed.), *Teresa di Gesù. La parola: comunicazione e rappresentazione*, Roma, Teresianum, Edizioni OCD, 2014, pp. 193-207. Este tema de estudio enlaza con una línea de investigación que se inicia con mi libro *La santa de la raza. Un culto barroco en la España franquista*, Barcelona, Icaria editorial, 1988 (1.ª ed. italiana, 1987).
3. «Las dos ciudades», carta pastoral del obispo de Salamanca (30-XI-1936), en Antonio Montero Moreno, *Historia de la persecución religiosa en España (1936-1939)*, Madrid, BAE, 2000, pp. 688-725.
4. Teófanos Egido, «Santa Teresa y las tendencias de la historiografía actual», *Ephemerides carmeliticae*, XXXIII, 1982, p. 159.
5. Silverio de Santa Teresa, «La mano de la Santa redimida de la esclavitud bolchevique»,

- El Monte Carmelo*, 1 de abril de 1937, pp. 142-156.
6. *Boletín del Obispado de Salamanca*, 27 de febrero de 1937, n.º 2, p. 56.
  7. Gabriel de Jesús, *La Santa de la Raza. Vida gráfica de Santa Teresa de Jesús*, Madrid, Editorial Voluntad, 1930.
  8. Pilar Primo de Rivera, *Discursos, circulares, escritos*, Madrid, Afrodisio Aguado, 1950. Acerca de los patronazgos teresianos véase José María Muñoz Sánchez, *Santa Teresa de Jesús. Síntesis de su vida. Sus patronazgos*, Madrid, 1968 (1.ª ed. 1961).
  9. Sobre el tema, véase también el libro de Silverio de Santa Teresa, *Santa Teresa, modelo de feminismo cristiano*, Burgos, El Monte Carmelo, 1931.
  10. Giuliana Di Febo, *Ritos de guerra y de victoria en la España franquista*, Valencia, PUV, 2012, (1.ª ed. Desclée de Brouwer, 2002), pp. 106-118.
  11. Para la revisión crítica de este tópico cfr. Daniel de Pablo Maroto, «Santa Teresa y el protestantismo español», *Revista de Espiritualidad*, 40, 1981, pp. 277-309.
  12. Silverio de Santa Teresa, *Santa Teresa de Jesús, síntesis suprema de la raza*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1939, p. 9.
  13. Los documentos, desaparecidos en un primer momento, fueron publicados después por Teófanos Egido en el volumen *El linaje judéoconverso de Santa Teresa (Pleito de hidalguía de los Cepeda)*, Madrid, Editorial de Espiritualidad, 1986.
  14. El pregón fue publicado con el título de «La Reforma teresiana y nuestro tiempo» en *Revista de Espiritualidad*, 21, 1962, pp. 427-444.
  15. José Antonio Vaca de Osma, *Pregón del IV Centenario de la reforma del Carmelo*, Ávila, Diputación Provincial, 1962.
  16. *Revista de Espiritualidad*, abril-diciembre 1963, pp. 499-518.
  17. *Revista de espiritualidad*, 22, 1963, pp. 359-375.

18. *Acta Apostolicae Sedis*, LVIII, 1966, pp. 278-279.
19. Alfonso Álvarez Bolado, *El experimento del nacional-catolicismo, 1939-1975*, Madrid, Cuadernos para el diálogo, 1976, p. 200.
20. Alberto Barrientos (dir.), *Introducción a la lectura de Santa Teresa de Jesús*, Madrid, Editorial de Espiritualidad, 1978, p. 9.
21. Entre las muchas aportaciones: Teófanos Egido, «Ambiente histórico», *ibid.*, pp. 43-103; «La necesaria revisión histórica de Santa Teresa» y «El tratamiento historiográfico de Santa Teresa. Inercia y revisiones», *Revista de Espiritualidad*, 40, 1981, pp. 163-169 y 172-189. Para una relectura de los silencios y las autocensuras de Teresa de Jesús: Tomás Álvarez, «Introducción a Santa Teresa de Jesús», *Camino de perfección*, Roma, Tipografía Poliglotta Vaticana, 1965. Para una completa información bibliográfica véase Manuel Diego Sánchez, *Santa Teresa de Jesús. Bibliografía sistemática*, Madrid, Editorial de Espiritualidad, 2008.
22. Loretta Frattale, «Introduzione», en Rosa Rossi, *Teresa d'Avila. Biografia di una scrittrice*, Roma, Editori Riuniti, University Press, 2015 (1.<sup>a</sup> ed. 1983), p. 14.
23. Rosa Rossi, *Teresa de Ávila, Biografía de una escritora*, Madrid, Trotta, 2015 (1.<sup>a</sup> ed. 1993), p. 30. Entre las biografías más recientes: Daniel De Pablo Maroto, *Santa Teresa de Jesús. Nueva biografía (Escritora, fundadora, maestra)*, Madrid, Editorial de Espiritualidad, 2014.

Teresa of Jesus, National Catholicism  
and Conciliar Renewal  
*Giuliana Di Febo*

‘National Catholicism – a hybrid of a traditional conservative interpretation of our national history and of our historical mission in the world, along with an ecclesiology of Christianity that prevailed until the Second Vatican Council – has succeeded in seeking from within – and we are not here to judge intentions – the kind of religious society best suited to it’.

Augusto Guerra<sup>1</sup>

*1. National Catholicism<sup>2</sup>*

The term National Catholicism is most often used to indicate the complex interaction, based on recognition and mutual legitimacy, between church and state that characterised the Franco regime. Its origins are to be found in the importance acquired by the question of religion during the Spanish Civil War caused by the military coup of 18 July 1936. In response to the anticlerical violence, marked by the killing of priests and the destruction of churches and sacred objects, seen during the first two months of the conflict, the bishop of Salamanca, Enrique Pla y Deniel, published the pastoral ‘Las dos ciudades’ (30 September 1936),<sup>3</sup> which revived the word ‘crusade’ in the traditional legal and theological sense, with the aim of jus-

tifying the war as a defence of Christianity and the restoration of order. The *alzamiento militar* (military rising) became a palingenetic war against the ‘Godless’, or the anti-Spain. Moreover, it declared the idea of a Catholic nation in keeping with Spain’s role as a *martillo de herejes* (hammer of the heretics), as advocated by Menéndez Pelayo. The pastoral shifted the axis of interpretation from the war to the religious factor, and its initial consequences included the configuration of the ‘New State’ in a confessional dimension. At the same time, the insertion of the term ‘crusade’ in the context of war gave renewed impetus to long-standing traditional folk devotions and cults – Santiago de Compostela, the Sacred Heart, Our Lady of Pilar and Teresa of Jesus. These were brought up to date and given a patriotic and Hispanic flavour, in part as a re-appropriation of a threatened devotional heritage, but above all in terms of exalting the war as a sign of providence and the role of General Franco as a saviour: he was appointed Head of the Government and Chief of State by the National Defence Junta on 1 October 1936. In this context, the figure of Teresa of Jesus assumed fundamental importance as a national symbol. The Carmelite mystic, founder and reformer of the Order of the Barefoot Carmelites would come to embody a number of different functions and meanings that would transform her

into a saint characterised by her *omni-valent exemplarity*.<sup>4</sup>

The episode that marks the beginning of this representation is the discovery of the relic of the saint's left hand in a reliquary in Malaga during the occupation of the city by Franco's army. Published in the Seville issue of *ABC* on 18 February 1937, the news was immediately interpreted as a sign of divine assistance in the 'crusade'. It would also result in the revival of numerous stereotypes built around the figure and works of Teresa of Jesus, beginning with the processes of beatification and canonisation adapted to the urgent needs of the moment, including the demonisation of the enemy, demonstrated by the title of the article by Silverio de Santa Teresa, 'La mano de la Santa redimida de la esclavitud bolchevique'.<sup>5</sup>

The act of atonement for the relic after desecration was held in Salamanca Cathedral on 21 February. The topic of Teresa 'Saint of the Race' was raised once more on that occasion, linking the spirituality of Teresa of Jesus to the spirituality of Spain, highlighted by the Reconquest, the civilisation of America, Trento and Lepanto. The coincidence of the arrival of the relic in Salamanca was also stressed: '[H]eart of Spain and where her Caudillo lives, in the fight for spirituality and Christian civilisation. It is a sign of blessing and victory'.<sup>6</sup>

In short, the stereotypes built up during the previous centenary celebrations of Saint Teresa acquired renewed strength. In particular, on the occasion of the third centenary of her canonisation – celebrated in 1922 in a climate of great patriotic fervour with the support of Alfonso XIII, the nobility, the army and the church hierarchy – the Carmelite saint was consecrated as an authoritative representative of Hispanic unity. The anniversary coincided with powerful propaganda surrounding the myth of *hispanidad* (Spanishness) and the *raza* (race) with the aim of re-establishing relationships with the former Spanish colonies in the name of a shared cultural, religious and spiritual identity. Against this backdrop, the *castiza* prose of Teresa as the 'honour of our race' can be read in the royal decree in which Alfonso XIII declared her 'Teresa of Jesus, Patron Saint of the Army Service Corps and Troops'. The codification of Teresa as 'saint of the race', descended from 'old Christians' and therefore a personification of Spanish values, was asserted by the monumental biography by Gabriel de Jesús, published under the title *La Santa de la Raza*.<sup>7</sup>

During the war, the use of Teresa as an *exemplum vitae* by the Falangists gained a growing foothold. In 1937, the Carmelite saint was proclaimed patron of the Feminine Section by Pilar Primo de Rivera, sister of José

Antonio and president of the organisation. This choice was motivated by the analogies believed to exist between the 'mission of the founders' of the female Falangists and those of Teresa, 'silently, without show and without discourses, for these things are not characteristic of women, but simply Teresa's way'.<sup>8</sup>

Although this patronage was never recognised by the Vatican, the Feminine Section was the organisation most involved in the propagation of a model of 'Christian feminism' as opposed to republican emancipationism.<sup>9</sup> This construction would be supported, until the 1960s, by copious manuals written by clergy, politicians and authors, propagating an image of the Carmelite mystic who 'preferred the spinning wheel to the quill', assimilated into the same standard and symbolic destiny as that of Queen Isabella of Castile.

Teresa, depicted in the painting by José María Sert as a symbol of intercession on behalf of the 'National martyrs', became Franco's favourite saint as well as his protector, both during the 'crusade' and while he was in power. The conquest of Madrid, which coincidentally took place on the date of the saint's birth – 28 March – was interpreted as miraculous. It was also invoked as a justification for the bishop of Malaga's gift to Franco of the hand relic, which would remain in the chapel at the palace of El Pardo until 1976.

After the war, the victory celebrations organised in major cities across Spain from May 1939 onwards were transformed into a moment of triumphalist exaltation and messages of redemption, occasionally uniting various components of the regime in a dense backdrop of processions, *misas de campaña* (campaign masses), Falangist parades and commemorations of the fallen. Franco was the focus of numerous rites, characterised by a clear blend of the sacred and political, reinforcing his role as an envoy of providence. The solemn ceremony of the 'Offering of the Sword of Victory' was emblematic in this regard; it took place on 20 May 1939 in the church of Saint Barbara in Madrid in the presence of Cardinal Primate Isidro Gomá and marked the investiture of the generalissimo as *Caudillo por la gracia de Dios* (Caudillo by the Grace of God).<sup>10</sup>

In the wake of the victory celebrations, the feast of Saint Teresa on 15 October took on a special resonance. In Barcelona, the Arma de Intendencia, or Army Service Office, opened the festivities in honour of Teresa, its patron saint, with a *misa de campaña*, officiated in the presence of civilian and military authorities on the barracks patio. It is worth quoting the description in the *Correo Catalán* dated 17 October 1939:

'In the patio ... profusely decorated with National flags and flags of the



Movement, a shrine was erected with a wonderful altar, presided over by the image of Saint Teresa of Jesus. The background wall was covered in flags, and in the central area was the emblem of the Intendancy.’

The event concluded with cheers of Franco, Franco, Franco! and *Arriba España!*, while the band played the Falange and national anthems.

In a post-war triumphalist climate, Silverio de Santa Teresa published *Santa Teresa de Jesús síntesis suprema de la Raza*, which was to remain the official biography of the Carmelite mystic for many years. The book, which reproduced the hagiographic model developed for the beatification and canonisation processes, created an image of Teresa that was in perfect agreement with the Church at that time, and underlined the anti-Lutheran spirit.<sup>11</sup> By way of an introduction, it declared: ‘Needless to say that the home in which Teresa was born was old Christian, of the purest faith and integrity of custom’.<sup>12</sup>

The Carmelite saint would be exalted as a kind of icon of National Catholicism until the 1960s, symbolised by her title as ‘saint of the race’. Not even the discovery by Narciso Alonso Cortés in 1946 in the *Pleito de los Cepedas* of documents revealing her ‘Jewish convert’ origins could alter the depiction of Teresa as an ‘old Christian’ and *hidalga*.<sup>13</sup>

## 2. *The 1962 Centenary. Criticism of National Catholicism*

1962, the year of the inauguration of the Second Vatican Council, coincided with the fourth centenary of the Teresian Reform. The means of commemoration chosen were indicative of the opposition to progress that continued to characterise rituals and liturgies. Celebrated with the impressive use of information channels and key involvement by political and religious institutions (Franco himself and his wife Carmen Polo played a role as presidents of the organising committee), the event undoubtedly represented an opportunity to relaunch both the cult of Teresa on a national scale and the Reform of 1562, but above all as an attempt to strengthen consensus towards the regime at a time when criticism and dissent could be heard even among Catholic sectors. This second objective is apparent in the choice of rituals aimed at reaffirming the strength of the National Catholic ‘pact’ and at coalescing around the figure of the Caudillo, using the Teresian commemorations as an instrument of ideological and religious mobilisation, in accordance with a strategy developed by the Carlists during the nineteenth century.

The Teresian relic’s journey across Spain, speeches, public events and military honours provide evidence of the persistence of an anachronistic devotional model and of a public use

of religion reminiscent of Tridentine models.

The inaugural *Pregón*, delivered on 28 March by Blas Piñar (then National Falange Minister) in the Templo Nacional de Santa Teresa, reconstructed the events of the life of Teresa as 'exemplary' in the light of problems of the period. An 'omnipresent' Spain struggling against heresy and Protestantism was linked to Teresa, the 'exceptional woman' who reacted to the 'dangers of her age' with the Reform – 'whose objective consisted in achieving the conversion of the Lutherans, the evangelisation of the Indians and the sanctification of the priests' – linked to current 'similar problems' that characterised the modern age.<sup>14</sup>

In Ávila, the centenary began with the symbolic awarding of the keys to the city to Cardinal Cento. The *Pregón*, delivered by José Antonio Vaca de Osma, Gobernador Civil, included praise for the landscape and environment of Castile, where 'Imperial, missionary, mystical and heroic Spain of the sixteenth century Spain' were said to have been forged, as well as for the life and mysticism of Teresa. Emphasis was placed on remembering the miraculous stages of the 'crusade, the divine war against communism'. There was also a reference to Teresian lineage: 'Ahumada, a name that proclaims in its origin a symbol of heraldic Teresianism'.<sup>15</sup>

The journey taken across Spain by the 'incorrupt arm' of Teresa, usually

kept at Alba de Tormes, was without doubt the event that evoked the greatest resonance, reviving baroque tradition and choreography but in an institutionalised and militarised form. Thanks to a decree issued by the omnipotent Caudillo, 'honours of a General Captain with full authority' were attributed to the relic. The ceremony that took place in front of the altar set up in Madrid's Plaza Mayor, attended by thousands of people, members of the army, the Falange and the ecclesiastical hierarchy, saw the reading of the decree of September 1962 that appointed the Carmelite saint 'captain of the armies'.

In reality, during the journey, signs of a different experience of the Teresian cult emerged, signs that were more akin to popular devotion and responsive to the need for intercession and emotion. This was undoubtedly a type of devotion shot through with memories of the baroque, which continued to accompany the relic in newspapers articles, leaflets and the No-Do, but it should also be seen as a re-appropriation of the relic's powers from the ground up. In August 1963, the 'pilgrim relic' returned to Alba de Tormes, where another ritual took place: in the square in front of the crowd and the Dukes of Alba, Teresa – or rather, the relic – was named 'mayoress of honour in perpetuity', thus sealing the 'triumphal journey' of the 'incorrupt arm'.

However, in other contexts, signs of a different perception of the figure of the Carmelite saint and her work emerge. Examples of this can be found in the issue of the *Revista de Espiritualidad* dedicated to the centenary. The impact of conciliar innovation is captured by certain controversial claims that use Teresian topics against the 'dangers of modernity'. One such example is the article 'Teresa de la hispanidad'<sup>16</sup> by Blas Piñar, in which he argues against the secular positions adopted by Jacques Maritain, Marie-Dominique Chenu – important figures in the Second Vatican Council – and other Catholics. Piñar resists the separation between church and state, Chenu's 'anti-crusade thesis', by updating the 'meaning that our Crusade entailed in this work of re-Hispanisation', pointing to 'Teresa, Patron Saint of the Hispanic World, and therefore of the spiritualist interpretation of History' as an alternative model. The image and work of Teresa return, as if through an anti-modern vision, to their role as guide and 'beacon' for the rediscovered unity of people 'historically Hispanic'.

In contrast, the theory put forward in the article entitled 'Aspectos vulgares del estilo teresiano y sus posibles razones'<sup>17</sup> by Felicidad Bernabéu Barrachina underlines the awareness of Teresa's *Jewish convert* descent. The author analyses the writings of the Carmelite mystic, revealing the numerous 'oversights' in the syntactical

and grammatical construction and the introduction of expressions typical of popular language. She also identifies the motivation behind the need to conceal Teresa's origins as a convert: when Teresa was alive, being *letrado* could have been taken by the Inquisition as a possible sign of Jewish origins. It would then be a question of a 'conscious and deliberate rusticity', in contrast, as far as Bernabéu Barrachina is concerned, with the more in-depth understanding of the Carmelite mystic found in the writings of theologians, and therefore a linguistic strategy.

To mark the centenary, Paul VI wrote the brief *Lumen Hispaniae* (18 September 1965) in which Teresa of Jesus was declared 'Patron saint of Spanish Catholic writers'. In keeping with the process of renewal instigated by a church focused on modernity, the Pope, in a language devoid of cliché, exalted the holiness, spirituality and reforming work carried out by Teresa, underlining her authority as a writer with these words: '*sed etiam plures libros, admirabili sapientia referatos, conscripserit*'.<sup>18</sup> Some years later, in September 1970, breaking with a tradition that saw only male figures proclaimed as Doctors of the Church, this title was bestowed upon Teresa of Jesus and Saint Catherine of Siena.

In the 1960s, the impact of the Second Vatican Council on the Spanish Church would contribute to the

delegitimation of the regime. The Constitutions *Lumen Gentium*, *Gaudium et Spes* and in particular *Dignitatis Humanae* would become a reference point in the writings of theologians critical of the regime and the political and religious foundations of National Catholicism. In 1970s, the magazine *Iglesia Viva* dedicated a special edition to the analysis of the phenomenon in its many guises, including the link between the language of rituals, forms of devotion and the Church's temporal option. One consequence of this choice is highlighted by the definition of National Catholicism offered by the theologian Augusto Guerra – included as an epigraph – i.e., the moulding of a 'religious society' adapted to the urgent needs of the moment, a reflection of a pragmatic and political use of religion. Among the fundamental contributions, the book *El experimento del nacional-catolicismo* by Álvarez Bolado is worthy of note. The theologian, using the tools of political and religious sociology, brings into focus the features of a 'political theology [that was] anti-modern and profoundly distrusting of Europe. Catholic is chiefly understood in the sense of Counter-Reformative, and is therefore *sectarian*'.<sup>19</sup> In the wake of the *aggiornamento* of the Second Vatican Council – which was also implemented on a cultural level – the figure and work of Teresa of Jesus, in a Spain looking towards the transition to democracy, were subject

to a thorough review by Carmelite scholars. The importance of historical method is apparent in *Introducción a la lectura de Santa Teresa de Jesús*, a collection of essays by Carmelite scholars. In the preface, Alberto Barrientos points out the peculiarity of Teresian doctrine, underlining that 'the historical aspect in Teresa's oeuvre is inseparable from her doctrinal teaching'.<sup>20</sup> A similar opinion is held by the Carmelite historian Teófanés Egido, the author of important essays on the need for a 'historical revision' of the spirituality, biography and writings of the Carmelite saint in the light of her condition as a 'new Christian'.<sup>21</sup> In turn, Daniel de Pablo Maroto, Tomás Álvarez, Ildefonso Moriones and Otger Steggink have taken part in a well-structured critical redefinition aimed at bringing out the doctrinal complexity and the project for monastic life.

This renewed frame of reference offered analytical and interpretative tools that could also be used to rewrite Teresa's biography. The book *Teresa d'Avila Biografia di una scrittrice* by Rosa Rossi – published in Italy in 1983 (reprinted in 2015 at the same time as the Spanish edition) – should be considered a fundamental turning point with regard to the hagiographic and baroque tradition; Rossi 'manages to bring together and harmonise different perspectives, from literary history to philological linguistics and psychoanalysis'.<sup>22</sup> In the reconstruction of

the life and writings of the Carmelite mystic, her status as a *new Christian* – unspoken and hidden for centuries – becomes a fundamental component in the analysis of this model of piety, her work as a reformer and as the founder of the Order of Barefoot Carmelites. The picture that emerges is one of Teresa as a ‘dissident’, who, as Rossi writes, ‘had transgressed the prohibition of women having a public and powerful voice’.<sup>23</sup>

#### Notes

1. Augusto Guerra, *Revista de Espiritualidad*, n. 137, 1975, p. 541.
2. I would like to thank Silvano Giordano for authorising the translation and reworking of the article ‘Le rappresentazioni di Teresa di Gesù e il nazionalcattolicesimo’ published in Silvano Giordano (ed.), *Teresa di Gesù. La parola: comunicazione e rappresentazione*, Teresianum, Edizioni OCD, Rome, 2014, pp. 193-207. This line of study is linked to an area of research that began with my book *La Santa de la Raza. Un culto barroco en la España franquista*, Icaria, Barcelona, 1988 (first Italian edition 1987).
3. ‘Las dos ciudades’. Carta pastoral del obispo de Salamanca’ (30 September 1936), in Antonio Montero Moreno, *La persecución religiosa en España. 1936-1939*, BAE, Madrid, 2000, pp. 688-725.
4. Teófanos Egido, ‘Santa Teresa y las tendencias de la historiografía actual’, *Ephemerides carmeliticae*, XXXIII (1982) p. 159.
5. Silverio de Santa Teresa, ‘La Mano de la Santa redimida de la esclavitud bolchevique’, in *El Monte Carmelo*, 1 April 1937, pp. 142-156.
6. ‘[C]orazón de España y donde reside su Caudillo en la lucha por la espiritualidad y la civilización cristiana. Es presagio de bendición y victoria’. *Boletín del Obispado de Salamanca*, 27 February 1937, n. 2, p. 56.
7. Gabriel De Jesús, *La santa de la Raza. Vida gráfica de Santa Teresa de Jesús*, 3 vols., Editorial Voluntad, Madrid, 1930.
8. ‘[D]e una manera callada, sin exhibiciones y sin discursos, porque esas cosas no son propias de mujeres, sino, sencillamente como lo hizo Teresa.’ In Pilar Primo de Rivera, *Discursos, circulares, escritos*, Afrodisio Aguado, Madrid, 1950. On Teresian patronage, cf. José María Muñoz Sánchez, *Santa Teresa de Jesús. Síntesis de su vida. Sus Patronazgos*, Madrid, 1968 (first edition 1961).
9. On this subject, see also the book by Silverio de Santa Teresa, *Santa Teresa modelo de feminismo cristiano*, ‘El Monte Carmel’, Burgos, 1931.
10. Giuliana Di Febo, *Ritos de guerra y de victoria en la España franquista*, PUV, Valencia, 2012 (first edition Desclée de Brouwer 2002), pp. 106-118.
11. For a critical revision of this topic, see Daniel de Pablo Maroto, ‘Santa Teresa y el protestantismo español’, in *Revista de Espiritualidad*, (40), 1981, pp. 277-309.
12. ‘Huelga decir que el hogar donde Teresa nació era cristiano viejo, de la más pura fe y limpieza de costumbre’. In Silverio de Santa Teresa, *Santa Teresa de Jesús. Síntesis suprema de la raza*, Biblioteca Nueva, Madrid, 1939, p. 9.
13. These documents, which had initially disappeared, were later published by Teófanos Egido in *El linaje judeoconverso de Santa Teresa (Pleito de hidalguía de los Cepeda)*, Editorial de Espiritualidad, Madrid, 1986.
14. ‘[C]uya meta consiste en lograr la conversión de los luteranos, la evangelización de los indios y la santificación de los sacerdotes’. The *Pregón* was published under the title ‘La Reforma teresiana y nuestro tiempo’, in *Revista de Espiritualidad* (21), 1962, pp. 427-444.
15. ‘[L]a España imperial, misionaria, mística y heroica del siglo XVI ... cruzada, guerra divinal contra el comunismo ... Ahumada, nombre que eleva en su origen un simbolismo de teresianismo hecho heráldica’. In José Antonio Vaca de Osma, *Pregón del IV Centenario de la Reforma del Carmelo*, Diputación Provincial, Ávila, 1962.

16. In *Revista de espiritualidad*, (22), 1963, pp. 499-518.
17. *Ibid*, pp. 359-375.
18. In *Acta Apostolicae Sedis*, LVIII, 1966, pp. 278-279.
19. '[T]eología política antimoderna y profundamente recelosa de Europa. Pues lo católico se entiende, preponderantemente, en la acepción contrarreformista y, por tanto, *secularia*'. In Alfonso Álvarez Bolado, *El experimento del nacional-catolicismo (1939-1975)*, Cuadernos para el diálogo, Madrid, 1976, p. 200.
20. '[E]l aspecto histórico en la obra teresiana es inseparable de su magisterio doctrinal'. In Alberto Barrientos (dir.), *Introducción a la lectura de Santa Teresa*, Editorial de espiritualidad, Madrid, 1978, p. 9.
21. The many contributors include Teófanos Egido, 'Ambiente histórico', in *Ibid*, pp. 43-103; 'La necesaria revisión histórica de Santa Teresa' and 'El tratamiento historiográfico de Santa Teresa. Inercia y revisiones', in *Revista de Espiritualidad*, (40), 1981, pp. 163-169 and 172-189. For a rereading of the silences and self-censorship of Teresa of Jesus, see Tomás Álvarez, 'Introducción a Santa Teresa de Jesús', *Camino de Perfección*, Tipografía Poliglotta Vaticana, Rome, 1965. For complete bibliographical information, cf. Manuel Diego Sánchez, *Santa Teresa de Jesús. Bibliografía sistemática*, Editorial de Espiritualidad, Madrid, 2008.
22. Loretta Frattale in 'Introduzione' to Rosa Rossi, *Teresa d'Ávila. Biografía di una scrittrice*, Editori Riuniti, University Press, Rome, 2015 (first edition 1983), p.14.
23. '[H]abía transgredido la prohibición para las mujeres de tener una voz pública y poderosa'. In Rosa Rossi, *Teresa de Ávila. Biografía de una escritora*, Trotta, Barcelona, 2015 (first edition 1993), p.30. The most recent biographies include Daniel de Pablo Maroto, *Santa Teresa de Jesús. Nueva biografía (Escritora, fundadora, maestra)*, Editorial de Espiritualidad, Madrid, 2014.

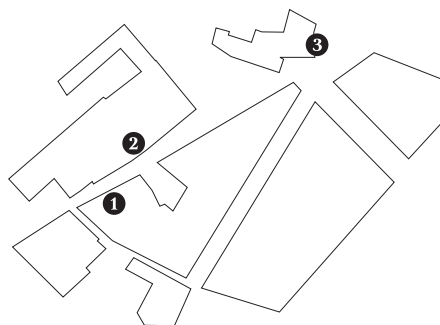






## MUSEO NACIONAL DE ESCULTURA

- ❶ Palacio de Villena
- ❷ Colegio de San Gregorio
- ❸ Casa del Sol



El actual Museo Nacional de Escultura fue fundado en 1842 como Museo provincial de Bellas Artes y reunió bienes artísticos procedentes de la desamortización de propiedades pertenecientes a las órdenes religiosas. En 1933, la Segunda República le otorgó categoría de Museo Nacional por la relevancia patrimonial de sus colecciones escultóricas. En la actualidad, consta de tres sedes ubicadas en una misma calle: el Colegio de San Gregorio, que fue rehabilitado y reabrió sus puertas en 2009 con la colección permanente de escultura de los siglos xv a xviii; la Casa del Sol, que desde 2011 presenta la colección nacional de Reproducciones Artísticas, creada en Madrid en 1877; y el Palacio de Villena, dedicado a las exposiciones temporales y a las actividades educativas y culturales.

The present Museo Nacional de Escultura, founded in 1842 as a provincial fine arts museum, assembled artistic possessions from the seizure of properties belonging to religious orders in the nineteenth century. In 1933, the Second Spanish Republic gave it the category of a national museum due to the patrimonial relevance of its sculptural collections. At present it consists of three buildings located in the same street: the Colegio de San Gregorio, that was refurbished and reopened its doors in 2009 to display the permanent collection of sculptures from the fifteenth to the eighteenth centuries; the Casa del Sol, that since 2011 displays the national collection of artistic reproductions created in Madrid in 1877; and the Palacio de Villena, devoted to temporary exhibitions and to educational and cultural activities.





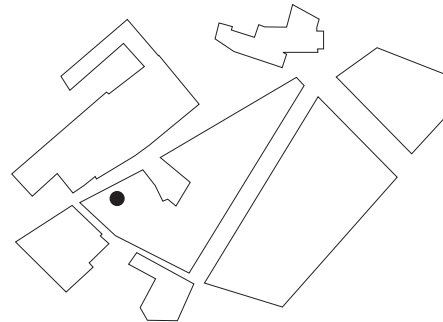
# Palacio de Villena

El Palacio de Villena, residencia nobiliaria del siglo XVI, fue rehabilitado en 1994 y, desde entonces, lleva a cabo un significativo programa de notables exposiciones temporales. Alberga, además, un belén napolitano, una biblioteca especializada en escultura con más de 30.000 volúmenes, un salón de actos y talleres de restauración y fotografía.

The Palacio de Villena, a noble residence built in the sixteenth century, was refurbished in 1994 and has since been implementing a significant programme of temporary exhibitions. It also houses a Neapolitan crèche, a library specialised in sculpture that boasts over 30,000 volumes, an assembly hall and workshops dedicated to restoration and to photography.

## ARTISTAS / ARTISTS

José Ramón Ais  
Pilar Albarracín  
Francis Alÿs  
Miquel Barceló  
Gregorio Fernández  
Waqas Khan  
Nikos Navridis  
Cai Guo-Qiang  
Anila Quayyum Agha  
Eglė Rakauskaitė  
Soledad Sevilla  
Josefa Tolrà  
Eulàlia Valldosera  
Bill Viola



Inspirado por la figura de Santa Teresa, el hilo invisible que conecta las obras presentadas en el Palacio de Villena traza un circuito de afinidades conceptuales, contrastes formales y asociaciones transtemporales a partir de *Sky Ladder (Escalera al cielo)* de Cai Guo-Qiang, que alude al deseo de elevación espiritual. La pluma en la mano de la santa Teresa de Gregorio Fernández apunta sutilmente hacia la pieza *Text in Continuum II* de Waqas Khan, que es como otro *Libro de la vida* pero escrito con líneas en lugar de palabras. Detrás de Teresa una obra sonora realizada por Nikos Navridis traslada el aliento de la santa a la exposición. Y el espectador puede ir descubriendo cómo las fotografías de José Ramón Ais recrean las dificultades del «camino de perfección» o cómo la instalación de Soledad Sevilla se convierte en metáfora del viaje por el «castillo interior», mientras Pilar Albarracín y Eglé Rakauskaitė reflexionan sobre las dificultades del devenir mujer. Por su parte, Miquel Barceló traduce la mística del barro como material directamente ligado al cuerpo, y la médium Josefa Tolrà habla de los cuerpos sutiles y los seres de luz. Otros artistas como Anila Quayyum Agha, Eulalia Valldosera o Bill Viola aluden, desde perspectivas diferentes, a búsquedas de transformación interior, mientras que Francis Alÿs ofrece el contrapunto irónico con su instalación *Cuando la fe mueve montañas*, mostrando cómo las empresas más utópicas son también posibles.

Inspired by the figure of Saint Teresa of Avila, the invisible thread connecting the works presented at the Palacio de Villena traces a circuit of conceptual affinities, formal contrasts and trans-temporal associations starting from *Sky Ladder* by Cai Guo-Qiang, that evokes the desire for spiritual elevation. The quill in the hand of Saint Teresa portrayed by Gregorio Fernández points subtly towards the piece entitled *Text in Continuum II* by Waqas Khan, which is like another *Book of Her Life* written in lines instead of words. Behind Teresa, a sound work by Nikos Navridis transposes the saint's breath to the exhibition. Spectators gradually discover how the photographs by José Ramón Ais recreate the hardships of the 'way of perfection,' and how the installation by Soledad Sevilla becomes a metaphor of the journey through the 'interior castle'. Pilar Albarracín and Eglé Rakauskaitė reflect on the difficulties of becoming a woman, while Miquel Barceló translates the mysticism of mud as a material directly linked to the body, and the medium Josefa Tolrà speaks of subtle bodies and creatures of light. From different standpoints, other artists like Anila Quayyum Agha, Eulalia Valldosera and Bill Viola allude to processes of interior transformation, whereas Francis Alÿs offers an ironic counterpoint with his installation *When Faith Moves Mountains*, proving that the most Utopian ventures are also possible.



José Ramón Ais  
*Parque natural, 2014-2015*

La serie fotográfica *Parque natural* está compuesta por un conjunto de 12 imágenes que representan paisajes, generalmente escarpados, abruptos y sublimes, en los que se conjuga la tradición del romanticismo pictórico con las visiones detalladas del hiperrealismo. Utilizando técnicas de posproducción de imagen, José Ramón Ais (Bilbao, 1971) crea fascinantes vistas de hipotéticos parques naturales, a medio camino entre el estereotipo idealizado, la ficción de la preservación de la naturaleza y el mito del retorno a los orígenes.

Todos estos paisajes están atravesados por un camino o por un río que aluden a la entropía de la naturaleza y, a la vez, actúan como metáforas del devenir de la propia senda vital. Se trata de escenografías que no han de ser habitadas, sino observadas e interpretadas; de monumentos que guardan memorias; de «relatos proyectados en el paisaje», como dice el propio artista.

Las imágenes son el resultado de elaboradas síntesis conceptuales, lingüísticas y estéticas, pues en ellas conviven referentes iconográficos de la historia del arte, de la mitología o de las creencias, con epónimos botánicos que responden a la voluntad clasificatoria de la ciencia. En *Parque natural 6*, el invierno se asocia al enfado de Deméter, madre de Perséfone (Proserpina en la mitología romana), que paraliza el proceso de crecimiento de las plantas hasta que el raptor Hades le devuelve a su hija. Junto al río helado se hallan la especie *Proserpinaca palustris* y la *Mercurialis perennis*, en referencia al dios Hermes

(Mercurio en la mitología romana) que ayuda a rescatarla. La imagen número 9 remite a la noche oscura del alma, que versificó san Juan de la Cruz. En la número 11, la presencia del fuego evoca las palabras de santa Teresa en *Castillo interior*, cuando compara el estado del alma con unas brasas que se mantienen al rojo vivo. Si bien estas sutiles operaciones de transposición lingüística y visual propician el anhelo decodificador del espectador, las imágenes invitan sobre todo a disfrutar de su fascinante belleza compositiva.

The photographic series entitled *Parque natural* (Natural Park) is made up of twelve images of landscapes, most of them steep, abrupt and sublime, that combine the tradition of Romantic painting with detailed Hyperrealist visions. Using post-production image editing techniques, José Ramón Ais (Bilbao, 1971) creates fascinating views of hypothetical natural parks, halfway between idealised stereotypes, fictional conservation of nature and the myth of the return to origins.

All these landscapes are crisscrossed by paths or rivers that allude to the entropy of nature, and yet they are also metaphors of the transformation of one's own individual path in life; scenes not designed to be inhabited but rather to be observed and interpreted; monuments that store memories; 'stories projected in landscape', as the artist himself describes them.

The pictures are the result of elaborate conceptual, linguistic and aesthetic syntheses, for they conflate iconographic references taken from art history, mythology and beliefs with botanical

eponyms derived from the scientific urge to classify. In *Parque natural 6* (Natural Park 6), winter is associated with the rage of Demeter, mother of Persephone (Proserpina in Roman mythology), who stops the growth of plants until Hades returns her daughter, whom he has kidnapped. By the frozen river we find two plant species, Mermaid Weed (*Proserpinaca palustris*) and Dog's Mercury (*Mercurialis perennis*, a reference to the god Hermes or Mercury in the Roman adaptation of the Greek pantheon), who helps rescue her. Picture number 9 refers to the dark night of the soul, put into verse by St John of the Cross. In number 11, the presence of fire evokes the passage in Teresa of Avila's *The Interior Castle* that compares the state of the soul with hot embers. While these subtle visual and linguistic transpositions foster the spectator's decoding desire, above all else the pictures are invitations to enjoy their fascinating compositional beauty.

RM

*Parque natural 1*, 2014-2015  
Impresión lambda  
125 x 93,75 cm

*Natural Park 1*, 2014-2015  
Lambda print  
125 x 93,75 cm





Cai Guo-Qiang  
*Sky Ladder*, 2015

«Los proyectos realizados son como brillantes fuegos artificiales en el cielo. Los proyectos no realizados son como noches oscuras. Ambos son las dos caras del trabajo del artista. Pero la cuestión es que cuando la gente mira hacia el cielo, quiere ver flores de fuego, no oscuridad.» Así se refiere Cai Guo-Qiang (Quanzhou, 1957) a las dificultades que se presentan durante el proceso creativo y en la recepción de la obra, sobre todo cuando, en conexión con su propia tradición científica y cultural, se utilizan materiales tan poderosos y a la vez tan delicados como la pólvora. Desde sus *Projects for Extraterrestrials*, iniciados en la década de 1980, las llamas, las explosiones y la pirotecnia son parte fundamental de su lenguaje, junto con la expectación, la alegría o la decepción que provocan en los espectadores. Sus espectaculares instalaciones invitan a reflexionar sobre la espontaneidad y el control, sobre la impermanencia y la transformación de la energía, sobre la materialidad, la perfección y la trascendencia.

Dos décadas después de haber sido concebida –y tras tres intentos fallidos–, *Sky Ladder* (*Escala al cielo*) se llevó a cabo finalmente en junio de 2015 en la orilla de Huiyu Island, un pequeño pueblo pesquero de Quanzhou, la ciudad natal del artista, en el sudeste de China. Un globo aerostático con 6 200 metros cúbicos de helio elevó en el aire una escalera de 500 metros de longitud y 5,5 metros de ancho, forrada con fuegos artificiales dorados. Al alba, el artista encendió la mecha y las llamas

subieron desde la tierra hacia el firmamento invitando a los espectadores proyectarse hacia el infinito. La explosión duró un total de 100 segundos.

Para Cai Guo-Qiang, *Sky Ladder* es también una ofrenda a su ciudad natal y en especial a su abuela, que fue la primera en animarle a tirar petardos, le llevó a visitar templos y le ofreció una ventana desde la que explorar un mundo oculto e invisible. Siguiendo el concepto de la dualidad del universo del taoísmo, ese mundo puede ser exterior o interior, como en las moradas del alma descritas por santa Teresa y plasmadas en el grabado de Juan de Rojas de 1679.

‘Realized projects are like bright fireworks in the sky. Unrealized projects are the dark nights. Both are both parts of the artist’s work. But the dilemma is that when people look up at the sky, they want to see fire flowers of fire, not darkness.’ This is how Cai Guo-Qiang (Quanzhou, 1957) describes the difficulties that arise during the creative process and the reception of art works, especially if they involve materials as powerful and delicate as gunpowder such as those related to the scientific and cultural tradition of his homeland. Dating back to his *Projects for Extraterrestrials* begun in the late eighties, flames, explosions and pyrotechnics have played a key role in his works, along with the expectation, joy or disappointment they arouse in viewers. His spectacular installations invite us to reflect on spontaneity and control, impermanence and energy transformation, on materiality, perfection and transcendence. Two decades after it was conceived

and after three failed attempts, *Sky Ladder* was finally realised in June 2015 off the shore of Huiyu Island, a small fishing village in Quanzhou, the artist’s home town in southeast China. A balloon containing 6200 cubic metres of helium hoisted a ladder measuring 500 metres in length and 5.5 metres wide, lined with quick-burning fuses and nozzles of golden fireworks. At dawn, the artist lit the fuse and the flames rose up from the ground to the sky, inviting spectators to project themselves to infinity. The explosion lasted all of 100 seconds.

For Cai Guo-Qiang, *Sky Ladder* is also an offering to his hometown and his ancestors, particularly to his grandmother, who was the first to encourage him to light fireworks, took him to visit temples and gave him a window from which to explore a hidden, invisible world. In keeping with the Taoist concept of the duality of the universe, this world could be exterior or interior, like the dwellings of the soul described by Saint Teresa of Avila and depicted in the 1679 print by Juan de Rojas.

AB

\* Cai Guo-Qiang, ‘Foolish Man and His Mountain,’ in *Writings by the Artist*, available at <http://www.caiguoliang.com/writings-artist/>. Accessed 18 October 2015.

*Escala al cielo*, 2015  
Globo de helio y mecha, 500 x 5,5 m  
Proyecto de explosión realizado cerca del puerto Huiyu Island, Quanzhou, el 15 de junio de 2015 a las 4:45, 100 s  
*Sky Ladder*, 2015  
Helium balloon and fuse, 500 x 5.5 m  
Explosion event realised near the port at Huiyu Island, Quanzhou, on 15 June 2015 at 4.45, 100 s



Nikos Navridis  
*Tomorrow Will be a Wonderful Day... III*, 2015

Durante más de dos décadas, Nikos Navridis (Atenas, 1958) ha creado un extenso cuerpo de trabajo que ha tomado la forma de instalaciones, esculturas, performances, fotografías... A través de su obra, reflexiona sobre el carácter efímero de la existencia y sobre la necesidad de sanación individual y colectiva. La respiración, con sus movimientos continuos de inhalación y exhalación, es para él el ejemplo más claro de la naturaleza binaria del universo, de su continuo proceso de encenderse y apagarse, en palabras de Heráclito. Su trabajo ha sido definido como «escultura del aliento», pues a menudo utiliza el aire como material sutil y abstracto. Como él mismo afirma, la respiración es un elemento fluido, una energía constantemente compartida, un placer que se dispersa y que nos une.

En su proyecto *Tomorrow Will be a Wonderful Day... III*, realizado específicamente para la exposición *Nada temas...*, Navridis instala altavoces en las diversas sedes del Museo Nacional de Escultura. Los sutiles sonidos que se expanden a través de ellos toman el aliento de santa Teresa como fuerza invisible e inspiradora que recorre toda la muestra durante todo el tiempo que permanece abierta.

Para configurar esos sonidos, Navridis ha recordado el eco repetitivo de las cigarras, la salmodia reiterada de las oraciones de los ascetas en el desierto o los ejercicios respiratorios devocionales designados en Oriente como «ciencia del mantra». Ha recordado las palabras de san Agustín en sus

*Confesiones* cuando decía «Señor, hazme casto, pero todavía no» y se ha preguntado qué pensaba Teresa de Cepeda y Ahumada cada noche, al acabar sus rezos. Se ha sumergido en san Juan Climaco, que también decía que «La oración [...] es la conversión y la unión del hombre con Dios», y afirma, como muchos, que los sentimientos religiosos y eróticos son una sola cosa. Navridis ha pensado que Teresa de Jesús y Marguerite Duras proyectaron sus afanes amorosos en hombres mucho más jóvenes que ellas, y ha reflexionado sobre el significado de la palabra *éxtasis*, que procede del griego antiguo *ἔξστασις*, «salir o permanecer fuera de uno mismo» o de un contexto fuera del criterio de normalidad.

For more than two decades Nikos Navridis (Athens, 1958) has been creating an extensive corpus of work in different media, including installations, sculptures, performances and photographs, through which he reflects on the ephemeral nature of existence and the need for individual and collective healing. He considers breathing, with its continuous movements of inhaling and exhaling, the clearest example of the binary nature of the universe, of its continuous process of lighting up and burning low, to paraphrase Heraclitus. His work has been defined as 'sculpture that breathes', for he often turns to air as a subtle and abstract material. As he himself has stated, breath is a living liquid, an energy that is continuously shared, a pleasure that is dispersed and unites us.

For his project entitled *Tomorrow Will Be A Wonderful Day... III*, produced specifically

for the exhibition *Fear Nothing, She Says*, Navridis has installed loudspeakers in the different venues of the Museo Nacional de Escultura. The subtle sounds amplified through them take the breath of Saint Teresa as an invisible inspiring force that runs through the show during the time it remains open.

In order to shape these sounds, Navridis has evoked the repetitive echo of cicadas, the reiterated drone of the prayers of desert ascetics and the devotional breathing exercises known in the East as the science of mantra. He has recalled the words of Saint Augustine's *Confessions*, 'Oh Master, make me chaste and celibate - but not yet!', wondering what thoughts crossed the mind of Teresa Sánchez de Cepeda y Ahumada every night when she finished praying. He has immersed himself in Saint John Climacus, who also said that 'Prayer is by nature a dialogue and a union of man with God,' and states, like many others, that religious and erotic feelings are one and the same thing. Navridis believes that Teresa of Avila and Marguerite Duras projected their amorous desires on men who were much younger than them, and has reflected on the meaning of the word *ecstasy*, that stems from the ancient Greek *ἔξστασις*, literally 'put out of place' or 'drive out of one's mind', in the sense of trance-like dissociation from one's self or normal state.

RM

*Sobre la vida, la belleza, las traducciones y otras dificultades*, 1997  
Videoinstalación

*On Life, Beauty, Translations and other Difficulties*, 1997  
Video installation



Gregorio Fernández  
*Santa Teresa de Jesús, c. 1625*

Las representaciones de Teresa de Ávila empezaron a difundirse desde su beatificación en 1614. Esta escultura refleja los testimonios de quienes la conocieron: buena estatura, cara redonda y llena, tez blanca y buen aire en el andar. El escultor ha aivado su expresión gracias a los ojos de vidrio y al pulimento de la carnación, y ha concedido especial protagonismo al manto, con sus vuelos asimétricos y la rica policromía de su cenefa. La obra procede del convento carmelita del Carmen Calzado, una orden para la que Gregorio Fernández (1576–1636) trabajó con frecuencia. Con la desamortización del siglo XIX, la obra ingresó en el Museo Nacional de Escultura.

Santa Teresa constituye un episodio excepcional en la religiosidad de su tiempo. Las mujeres marginadas social y culturalmente recibieron una atención especial por parte de la Iglesia, que fomentó la sublimación del encierro y la vida conventual. La experiencia de lo sagrado alcanzó así, en el ámbito femenino, gran fuerza que, en casos como el de esta monja desobediente, le permitió promover proyectos de gran empuje espiritual y protagonizar la vida pública, aunque la heterodoxia de sus propuestas y su tenacidad emprendedora le acarreasen desconfianza y persecuciones. En cualquier caso, su trayectoria íntima, su vocación literaria y sus iniciativas contribuyeron a delinear los primeros pasos en la construcción de un Yo femenino.

Aquí aparece como escritora, pero en pleno arrobamiento visionario. En sus apasionados textos,

cumbre de la literatura del Siglo de Oro, ha dejado el testimonio de la repetida frecuencia con que, desde 1559, Cristo se le mostró y le habló, casi siempre para respaldar su aventura reformadora. El mensaje práctico, político, desempeña un papel importante, pero lo decisivo es ese acto secreto de la unión mística, una fusión amorosa con Dios, vivida como un placer inefable. Fernández convierte al espectador en confidente de esa «visión de lo invisible» mediante una retórica del gesto asociada a la compañía de un libro, pues es la lectura misma la que desencadena la visita prodigiosa.

The depictions of Teresa of Avila were first popularised after her beatification in 1614. This sculpture corroborates the descriptions made by those who knew her: medium height, a full round face, fair complexion and a fine bearing. The sculptor has intensified her expression thanks to the glass eyes and the polish of the flesh, granting special importance to the mantle with its asymmetrical fullness and the rich variety of colours of its edging. The sculpture was originally produced for the convent of the Calced Carmel, an order for which Gregorio Fernández (1576–1636) made numerous works. Following the confiscation and privatisation of monastic properties in the nineteenth century, the sculpture was transferred to the Museo Nacional de Escultura.

Saint Teresa represents an exceptional episode in the religiosity of her age. Socially and culturally marginalised women received special attention from the Church, encouraging the

sublimation of seclusion and conventual life. In the sphere of femininity, therefore, the experience of the sacred was extremely powerful and in the case of this disobedient nun, it enabled her to launch spiritual projects and play a leading role in public life, although the heterodoxy of her proposals and her persevering determination led to mistrust and persecutions. Be that as it may, her private trajectory, her literary vocation and her initiatives were instrumental in establishing the construction of a female self.

She is depicted here as a writer, caught up in a visionary moment. Her impassioned texts, a pinnacle of expression in Spanish literature of the Golden Age, bear witness to the frequent apparitions of Christ she would experience since 1559 and His almost unfailing support for her reforming venture. The practical political message is determining, but most decisive is the secret act of mystical union, the amorous fusion with God perceived as an ineffable pleasure. The viewer becomes a confidant who shares this 'vision of the invisible' expressed through the rhetoric of the gesture associated with the companionship of a book, as the prodigious visit is triggered by the very act of reading.

MB

*Santa Teresa de Jesús, c. 1625*  
Madera policromada  
172 x 103 x 85 cm

*Saint Teresa of Avila, ca. 1625*  
Polychrome wood  
172 x 103 x 85 cm



## Waqas Khan

*Text in Continuum II, 2015*

Waqas Khan (Akhtarabad, 1982) creció escuchando historias y cantos populares de los místicos sufis, que hablaban de paz, respeto y amor como fundamentos del comportamiento humano. Su obra, inspirada por esta tradición de sabiduría mística, es el resultado de un proceso de abstracción meditativa que nos recuerda la necesidad de detenernos, de observar, de recuperar la introspección como forma de acceso al conocimiento de uno mismo y del mundo que nos rodea. Por eso, a menudo, cuando presenta su trabajo permanece quieto delante de la obra y susurra: «Ahora podemos estar en silencio».

*Text in Continuum II* fue concebida a principios de 2015 y está constituida por dos paneles que actúan como soporte de los papeles sobre los que el artista dibuja sus sutiles trazos. Los paneles tienen la forma de un gran libro abierto, y las líneas rojas que conforman los itinerarios son, efectivamente, un texto continuo, una metáfora de los caminos por los que discurre la propia vida, cuyos obstáculos, vacíos y éxtasis se inscriben en el papel con formas constantes pero irregulares, como otra forma de lenguaje. En el *Libro de la vida*, Teresa de Jesús relató sus experiencias existenciales, su camino hacia la mística, con palabras. Como dice la maestra de espiritualidad y ciencias humanas Audrey Barceló, la «mística teresiana pisa barro» porque introduce en la realidad más concreta «las cosas de mucho secreto que pasan entre Dios y el alma»; se construye en el encuentro íntimo con aquel que

le dice «no hayas miedo, que yo soy», y aunque implica el cuerpo en la práctica contemplativa, quizás le falte incorporar en su perspectiva el «soplo» característico de Oriente.

Waqas Khan cree firmemente que «el arte creado por una mano devota proyecta su amabilidad en el espacio que tiene a su alrededor y en el corazón de aquellos que lo ven». *Text in Continuum II* vehicula así el legado de sabios como Rumi, Ibn Arabi o la gran maestra Rabia al-Adawiyya, del siglo VIII, e introduce un poco de ese soplo que tan necesario es en Occidente.

Waqas Khan (Akhtarabad, 1982) grew up hearing stories and popular Sufi songs that spoke of peace, respect and love being the cornerstones of human behaviour. His oeuvre, inspired by this traditional mystical wisdom, is the result of a process of contemplative abstraction that reminds us of the need to stop, observe, and rediscover introspection as a form of access to self-knowledge and knowledge of the world around us. This explains why he often stands motionless in front of the works he presents, and whispers 'Now we can be silent'.

*Text in Continuum II* was conceived early in 2015 and consists of two panels that act as supports for Khan's subtle drawings on paper. The panels resemble a large open book, and the red lines that trace the itineraries do indeed form a continuous text, a metaphor of the paths of life whose obstacles, vacuums and ecstasy emerge on paper through constant yet irregular shapes as another form of language. In *Autobiography of Saint*

*Teresa of Avila* the saint related her existential experiences, her journey towards mysticism. As we learn from teacher of spirituality and human sciences Audrey Barceló, Teresa's mysticism was anchored in mud because it transformed the secret things that pass between God and the soul into concrete reality; it was built upon the intimate encounter with he who says 'Do not be afraid, it's me,' and while it involved the body in meditative practice, perhaps it failed to embrace the subtle inner breath that characterises the East.

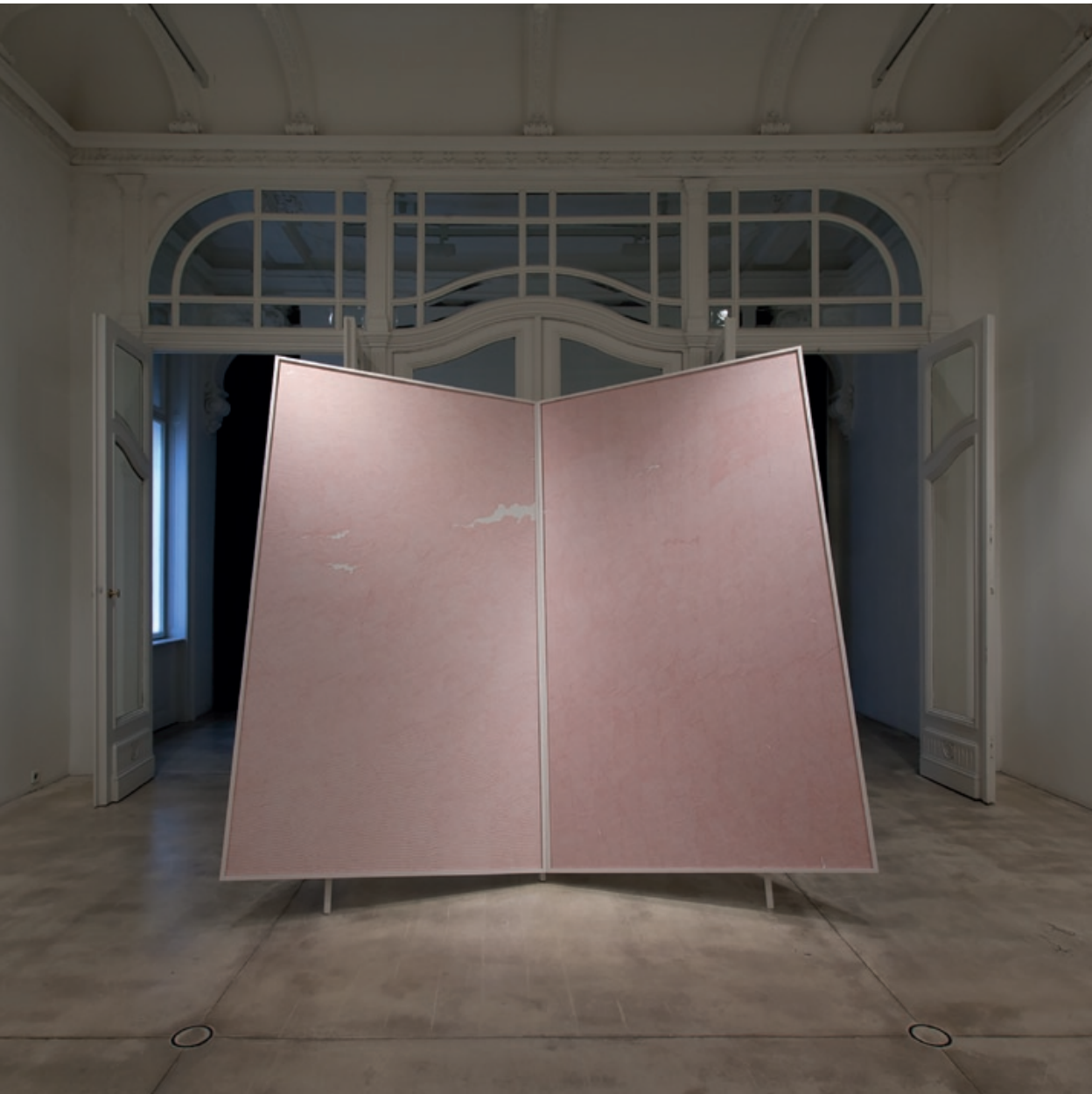
Waqas Khan firmly believes that the art created by a devout hand projects its kindness in the space that surrounds it and in the heart of those that see it. *Text in Continuum* thus conveys the legacy of sages like Rumi, Ibn Arabi or the great eight-century teacher Rabia al-Adawiyya, introducing some of that inner breath that is so necessary in the West.

RM

*Texto continuo I, 2015*  
Tinta sobre papel  
239 x 270 cm

*Text in Continuum I, 2015*  
Ink on paper  
239 x 270 cm





Soledad Sevilla  
*Sería la de la noche*, 2015

Desde finales de la década de 1960 hasta la actualidad, la obra de Soledad Sevilla (Valencia, 1944) se ha centrado en la abstracción. Con delicadeza e intensidad, ha profundizado en el análisis de tramas y figuras geométricas, y en la retórica de la serialidad y discontinuidad de las líneas. Las estructuras modulares que se desplazan, se alejan o se superponen son parte esencial de su vocabulario, y una de las constantes de su trayectoria ha sido la continuidad discursiva entre la superficie plana de sus pinturas y las sutiles arquitecturas de sus instalaciones en el espacio.

Soledad Sevilla nunca se queda en los juegos puramente formales sino que persigue transmitir una sensación poética. «Con la utilización reiterativa de la línea intento crear un ambiente mágico, móvil y envolvente, lleno de luz y penumbra, que sea en gran manera un espacio ficticio», dice la propia artista. Estas palabras, escritas a finales de la década de 1970, son perfectamente aplicables a sus trabajos actuales y muestran cómo la búsqueda de una clave, de una forma que refleje lo más profundo de un alma puede ser el empeño de toda una vida.

*Fons et Origo* (1987) fue la primera de una serie de instalaciones en las que la artista utilizó hilos de algodón blanco para que su luminosidad diera forma a una poética del espacio en la que también intervenían el sonido y los reflejos sobre un estanque de agua. En *En Soledad: la que recita la poesía es ella* (1991) utilizó por primera vez el hilo de cobre, que ha seguido formando parte de otras muchas instalaciones

que evocan la magia de diversos momentos del día y buscan la luz «no para ser vista, sino para dejar ver».

Para Soledad Sevilla, la repetición es un proceso de purificación. Y en la instalación *Sería la de la noche* (2015), específicamente realizada para la sala 3 del Palacio de Villena, los hilos de algodón, colocados con pulcritud a una distancia de 3 cm el uno del otro, crean unas estancias oscuras y a la vez transparentes, intrincadas y laberínticas, íntimas y silenciosas, a través de las cuales la artista intenta llegar «al espacio interior de las cosas».

From the late sixties to date, the oeuvre of Soledad Sevilla (Valencia, 1944) has focused on abstraction. Delicately yet intensely, she has explored geometrical frames and figures, and the rhetoric of seriality and discontinuity of lines. Modular structures that move or overlap are essential features of her work, and the discursive continuity between the flat surface of her paintings and the subtle architecture of her spatial installations has been one of the constant factors in her career.

Soledad Sevilla always transcends purely formal games, striving instead to convey poetic feeling. 'With the repeated use of lines I try to create a magical, mobile and enveloping atmosphere, full of light and shadows, that to a great extent is a fictitious space', Sevilla tells us. These words, written in the late seventies, are perfectly applicable to her present works and reveal how the search for a key, a shape that reflects the innermost soul can constitute the venture of a lifetime.

*Fons et Origo* (1987) was the first of a series of installations in which the artist used threads of white cotton so that their brightness could shape a poetics of space that also comprised sound and reflections on a pond. In the work entitled *En Soledad: la que recita la poesía es ella* (In Soledad\*: It Is She Who Recites the Poetry, 1991) she used copper thread for the first time, a material that has formed a part of many other installations to evoke the magic of different moments of the day, works that seek light 'not to be seen but to allow sight'.

For Soledad Sevilla, repetition is a process of purification. In the installation *Sería la de la noche* (2015), specifically produced for Room 3 in Palacio de Villena, the cotton threads, exquisitely placed at a distance of three centimetres from one another, create areas that are dark and at once transparent, intricate and labyrinthine, intimate and silent, through which the artist strives to reach 'the inner space of things'.

RM

\* A play on the word *soledad*, literally loneliness but also the artist's name and a reference to the gallery where the work was first presented, Soledad Lorenzo.

*El día*, 1990  
Proyecto site-specific  
*The Day*, 1990  
Site-specific project



Eglė Rakauskaitė  
*Pinklės. Išvarymas iš rojaus*, 1996

La artista Eglė Rakauskaitė (Vilna, 1967) estudió pintura en Lituania durante el período en que el país se abrió al capitalismo tras independizarse de la Unión Soviética en 1990. La veloz y multifacética metamorfosis de la república báltica incidió profundamente en la generación de jóvenes artistas formada durante aquellos años. Eglė Rakauskaitė se rebeló contra el soporte pictórico y se volcó hacia el video, la fotografía, la *performance* y la instalación, convirtiéndose en una de las artistas más relevantes de su país.

La reflexión sobre la identidad femenina es uno de los ejes fundamentales de su trayectoria creativa, que tuvo un prominente punto de inflexión con *Pinklės. Išvarymas iš rojaus (Trampa. Expulsión del Paraíso)*. Esta acción formaba parte de una obra dual con el título genérico *Be kaltės kaltiems (Para un culpable sin culpa)*. El conjunto estaba compuesto por la *performance* mencionada y por *Tinklas (Red)*, una intervención urbana consistente en una red tejida con el pelo de varias mujeres y suspendida en la calle, entre dos edificios. En *Trampa*, la artista reunió a trece chicas adolescentes ataviadas con virginales vestidos blancos, protegidas del frío con abrigos oscuros y ligadas entre sí por sus melenas recogidas en trenzas. Situadas en círculo y mirando hacia afuera, la unión de sus cabellos obligaba a las muchachas a mantenerse muy quietas, pues cualquier movimiento de una de ellas resultaba doloroso tanto para sí misma como para sus compañeras. Tras un dilatado lapso de tiempo, algunas de ellas

sacaban unas tijeras y cortaban de manera brusca sus propias trenzas y las de las demás, con lo que recuperaban su libertad de movimiento para, seguidamente, dispersarse por el espacio circundante.

Ya desde su título, la obra alude a la pérdida de la inocencia como etapa inevitable en el proceso de individuación. Como santa Teresa y otras muchas mujeres, las jóvenes del círculo son objetos de escrutinio y sus movimientos están coartados por una estructura social que reclama de ellas sumisión y delicadeza. Deshacerse de dicha estructura es un proceso doloroso, pero necesario y revolucionario, pues evidencia cómo el deseo femenino deja de ser objeto de observación para convertirse en sujeto de acción.

Eglė Rakauskaitė (Vilnius, 1967) studied painting in Lithuania during the period in which the country was opening up to capitalism after having broken away from the Soviet Union in 1990. The swift and functional metamorphosis of the Baltic Republic had deep effects on the generation of young artists who trained during those years. Eglė Rakauskaitė rebelled against the pictorial support and turned to video, photography, performance art and installations, becoming one of the most outstanding of Lithuanian artists.

Reflection on female identity is one of the cores of her creative work, which reached a turning point with *Pinklės. Išvarymas iš rojaus (Trap. Expulsion from Paradise)*. This action formed a part of a dual work under the generic title *Be kaltės kaltiems (For the Guilty without Guilt)*.

The ensemble included the aforementioned performance and *Tinklas (Net)*, an urban intervention that consisted of a net woven out of the hair of several different women and suspended in the street between two buildings. In *Pinklės. Išvarymas iš rojaus* the artist assembled thirteen teenage girls wearing virginal white dresses, protected from the cold by dark coats and bound together by their long plaited hair. Standing in a circle and looking outwards, the fact that their hair was tied obliged the girls to remain very still, as the slightest movement made by any of them was painful for them all. After a long drawn-out lapse of time, some of them brought out scissors and briskly cut their plaits and those of the others, thanks to which they recovered their freedom of movement before dispersing throughout the surrounding space.

The work's very title alludes to the loss of innocence as an inevitable stage in the process of individualisation. Like Saint Teresa of Avila and so many other women, the young girls in the circle are objects of scrutiny and their movements are restricted by a social structure that requires they be submissive and delicate. Doing away with this structure is a painful process, yet one that is necessary and revolutionary, for it proves how female desire ceases to be an object of contemplation to become a subject of action.

AB

*Trampa. Expulsión del Paraíso*, 1996  
Video en blanco y negro, sin sonido  
3 min 40 s

*Trap. Expulsion from Paradise*, 1996  
Video, black and white, silent, 3' 40"



Pilar Albarracín  
*Mentira número 3*  
*Mentira número 5*  
Serie 300 mentiras, 2009

El título del proyecto fotográfico *300 mentiras* concebido por Pilar Albarracín (Sevilla, 1968) es en sí mismo una mentira. El número 300 indica, supuestamente, la cantidad de imágenes que componen la serie y, sin embargo, es un número arbitrario, elegido para reflexionar sobre la necesidad de acotar, clasificar, inventariar, desvelar... o engañar.

A partir de imágenes que la impresionan, Albarracín extrae los temas de sus contextos originales y los escenifica transportándolos a su cotidianidad. El referente de *Mentira número 3* fue una foto que vio en una ciudad del norte de Europa. En ella aparecían tres mujeres apoyadas en una barandilla, que iban a embarcar hacia Estados Unidos. Las tres miraban hacia un horizonte de esperanza, pero llevaban consigo una marca: la que las señalaba como judías.

*Mentira número 3* se realizó en el barrio de Lavapiés, en Madrid, y las tres mujeres, ubicadas en un puente precario, no miran el horizonte del mar, sino un muro desgastado. La cruz blanca en la espalda de sus abrigos indica que son los otros –amigos o enemigos– o el Gran Otro –los aparatos ideológicos– los que determinan nuestra identidad. A veces mediante marcas invisibles, como la idea de la «honra» que persiguió a santa Teresa, o bien con iconos visibles, como el sambenito que tuvo que llevar su abuelo por las calles de Toledo. Albarracín se incluye en la *Mentira número 3* –es la cuarta

mujer– pero, al contrario que Velázquez, que se retrató en *Las meninas* y se pintó la cruz de Santiago en el pecho de su traje como signo de la nobleza deseada, ella aparece sin ninguna marca, yendo más allá de prejuicios, definiciones y clasificaciones. En la *Mentira número 5* el propio cuerpo de Albarracín simboliza el de la infinidad de mujeres que llevan más carga de la que pueden soportar. Esta idea aparece reiteradamente en su producción artística (*Prohibido el cante*, 2000; *La noche 1002*, 2001, etc.) porque volver a visualizar el peso impuesto por la sociedad patriarcal es una forma de recordar lo mucho que aún hay que liberar.

The title of the photographic project *300 mentiras* (300 Lies) conceived by Pilar Albarracín (Seville, 1968) is in itself a lie. The figure 300 is supposed to refer to the number of pictures in the series and yet it is an arbitrary number, chosen as a reflection on the need to delimit, classify, inventorise, reveal ... or deceive.

Starting from images that leave an impression on her, Albarracín removes the subjects from their original contexts and dramatises them by placing them in her daily life. The reference of *Mentira número 3* (Lie Number 3) was a photo she saw in a northern European city showing three women leaning on a handrail, about to board a ship to America. All three were looking towards a horizon of hope, although they all bore the mark that branded them as Jewesses.

*Mentira número 3* was made in Madrid's Lavapiés district.

The three women, standing on an unstable bridge, aren't looking at the horizon of the sea but at an eroded wall. The white cross on the back of their coats reveals that our identity is established by others (friends or enemies) or by the Great Other (ideological devices), either through invisible marks, like the idea of honour that obsessed Saint Teresa of Avila, or visible icons, like the scapula that her grandfather was obliged to wear on the streets of Toledo. Albarracín introduces herself in *Mentira número 3* (she's the fourth woman) although unlike Velázquez, whose self-portrait in *Las meninas* revealed the Cross of Saint James painted on the chest of his suit as a sign of the nobility to which he aspired, she bears no mark, transcending prejudices, definitions and classifications. In *Mentira número 5* (Lie Number 5) Albarracín's own body symbolises that of countless women who bear greater weights than they can carry. This idea appears repeatedly in her artistic production (*Prohibido el cante* [Singing Forbidden], 2000; *La noche 1002* [The 1002nd Night] 2001, etc.) because visualising the weight of patriarchal society over and again is a way of remembering how much has yet to be shaken off.

RM

*Mentira n.º 5*. Serie 300 mentiras, 2009  
Fotografía en color  
190 x 125 cm

*Lie No. 5*. Series 300 Lies, 2009  
Colour photograph  
190 x 125 cm



Miquel Barceló  
*Al·legòric*, 2012  
*Ménage à 3*, 2012  
*Pare, mare, fill i filla*, 2014

Desde que en 1991 se inició en Mali en los trabajos con arcilla, hasta que en 2009 instaló su taller permanente en un antiguo tejedor de Mallorca, Miquel Barceló (Felanitx, 1957) ha dicho siempre que las piezas se introducen en el horno «con la esperanza del alquimista –que la mierda se convierta en oro, que el fuego dé sentido a la obra–». Afirma que «la cerámica es una forma de pintura» e insiste también en que sus obras de barro no son cerámica, pues no tienen el brillo del esmalte que recubre las tierras cocidas. Las compara abiertamente con la carne, pues están llenas de fisuras y de accidentes, y las asocia con el cuerpo, instrumento fundamental para modelar el barro, crear las máscaras, servir como molde –en positivo y en negativo–...

Miquel Barceló ha vivificado la ancestral tradición de la cerámica, que también actualizó Picasso. Su producción es poliforme y extensa, y tiene su magna manifestación como «obra de arte total» en *Paso doble* (2006-2015), una intensa representación teatral en la que el barro es a la vez escenario arquitectónico, soporte pictórico y materia escultórica, y en la que la coreografía de los dos bailarines –Josef Nadj y el propio Barceló– integra lo atávico y lo contemporáneo, lo manual y lo tecnológico, el orden y la improvisación... En ella, lo sexual y lo escatológico se funden en una travesía que incluye el éxtasis de la creación, el vacío, la destrucción y la muerte.

Las piezas seleccionadas para la exposición *Nada temas...* se abren a múltiples interpretaciones. *Al·legòric* representa un cuerpo dolorido, aplastado por dos fuerzas rígidas que lo oprimen (quizá la Inquisición y la «honra» para santa Teresa; quizá la tensión entre dos obras para el pintor). *Pare, mare, fill i filla* son cuatro vasijas penetradas por una masa rosácea que las une a la vez que las hiere, como hacen los lazos transgeneracionales (quizá los orígenes judíos de Teresa; quizá los miembros de la familia del propio pintor). Y *Ménage à 3* alude a tres cuerpos que se doblan en sus propios vacíos y mantienen un frágil e incierto equilibrio, en una secuencia abierta a la proyección ética, estética y política de cada espectador.

From the time he began to work with clay in Mali in 1991 and up until he set up a permanent studio in an old tile factory in Majorca in 2009, Miquel Barceló (Felanitx, 1957) tells us that he fired his pieces with the alchemist's hope of transforming shit into gold, of fire granting the works their meaning. He also declares that ceramics is a form of painting, and insists on the fact that his clay works are not ceramics, for they do not have the shine of the enamel glaze of the terracotta. He compares them directly to flesh, for they are full of cracks and accidents, and associates them with the body, a fundamental tool for shaping clay, creating masks and acting as positive and negative moulds.

Miquel Barceló has revitalised the age-old tradition of ceramics, which had previously been updated by Picasso. His output is extensive and highly

diversified in form, and is splendidly expressed as a total work of art in *Paso doble* (2006-2015), an intense dramatic performance where clay is at once architectural stage, pictorial support and sculptural matter, while the choreography of the two dancers (Josef Nadj and Barceló himself) integrates the atavistic and the contemporary, the manual and the technological, order and improvisation. In this performance, the sexual and the eschatological merge on a journey that includes the ecstasy of creation, the void, destruction and death.

The works selected for the exhibition *Fear Nothing, She Says* are open to multiple interpretations. *Al·legòric* (Allegorical) represents a pained body, crushed by two rigid and oppressing forces (the Spanish Inquisition and the 'honour' in the case of Saint Teresa of Avila; the tension between two works in the case of the painter). *Pare, mare, fill i filla* (Father, Mother, Son and Daughter) consists in four vessels pervaded by a roseate mass that connects them and wounds them, as do intergenerational ties (Teresa's Jewish origins, in one case; the members of the painter's own family, in the other). And *Ménage à 3* alludes to three bodies that are stifled in their own vacuums and preserve a fragile uncertain balance in a sequence open to the ethical, aesthetical and political projections of each viewer.

RM

*Alegórico*, 2012  
Cerámica  
50 x 63 x 40 cm  
*Allegorical*, 2012  
Ceramic  
50 x 63 x 40 cm





Eulalia Valldosera  
*Loop, 1997*

Cuando Eulalia Valldosera (Vilafra de la Penya, 1963) afirma que *Loop* es una «acción simbólica» considera la *performance* como género que actualiza y vivifica el arte a través del cuerpo, y la conciencia simbólica como capacidad de representación de realidades diferentes.

Ubicadas a menudo en espacios oscuros y jugando con luces y sombras, las obras de Valldosera investigan el modo en que las imágenes operan en nuestra psique, y escenifican fantasmas personales y colectivos. En algunas instalaciones, como la paradigmática *El comedor: el miedo a la madre* (1995), asocia estancias específicas de la casa a inquietantes estados emocionales. En 1996 Valldosera inició otra serie de trabajos en los que los recipientes de limpieza doméstica aludían a la toxicidad del imaginario colectivo y a la necesidad de purificación.

*Loop* es una «acción bisagra» entre esas dos fases creativas. En 1997 se llevó a cabo y se documentó en la Cisterna Basílica (Yerebatan Sarnici), durante la 5.ª Bienal de Estambul. En la primera parte de la acción, la cisterna, el cuerpo de la artista y dos vasos actúan como contenedores. El cuerpo femenino, situado ante dos focos de luz cruzados, proyecta una sombra monumental en la pared. La artista bebe agua de uno de los vasos y la escupe en el otro, estableciendo así un flujo energético continuo, circular en relación a su cuerpo real y lineal respecto a su sombra en la pared. En la segunda parte, el agua pasa de un vaso al otro en la sombra proyectada,

pero en realidad ambos vierten el agua en su fuente original.

Eulalia Valldosera completa la construcción de su propia obra con elaboradas interpretaciones. Sabe que en la psicología junguiana las aguas representan el inconsciente, lo informe, el inicio generador de la vida, pero también la disolución en el caos. Y se deleita al asociar *Loop* al arcano de La Templanza del Tarot, donde una mujer intercambia un fluido entre dos recipientes de distinto color, como símbolo del autocontrol, de la paciencia alquímica para mezclar componentes aparentemente opuestos que, al trabajar juntos, construyen una única realidad.

When Eulalia Valldosera (Vilafra de la Penya, 1963) states that *Loop* is a 'symbolic action' she is regarding performance art as a genre that updates and revitalises art through the body, and considering symbolic awareness as the ability to represent different realities.

Often placed in dark spaces and playing with light and shadow, Valldosera's works explore the way in which images operate in our psyche and dramatised personal and collective spectres. In some installations, such as the paradigmatic *El comedor: el miedo a la madre* (The Dining Room: Fear of the Mother, 1995), she associates specific rooms of the house with disturbing emotional states. In 1996 the artist began another series of works in which containers of house cleaning products alluded to the toxicity of the collective imaginary and to the need for purification.

*Loop* is a 'hinge action' between these two creative

phases carried out and documented at the Basilica Cistern (Sunken Palace) during the fifth Istanbul Biennial in 1997. In the first part of the action the cistern, the body of the artist and two glasses act as containers. The female body, situated before two spotlights placed crosswise, projects a monumental shadow on the wall. The artist drinks water from one of the glasses and spits it out into the other one, thus establishing a continuous energy flow, moving circularly in relation to her body and linearly in relation to her shadow on the wall. In the second part, the water moves from one glass to the other in the projected shadow, though in actual fact the water is poured into its original vessel.

Eulalia Valldosera completes the construction of her own oeuvre by means of elaborate interpretations. She is aware that in Jungian psychology water represents the unconscious, the formless, the generating principle of life but also dissolution in chaos, and she delights in associating *Loop* with Temperance, the fourteenth arcanum in the Tarot, where a woman transfers a liquid from one vessel to another, each of a specific colour, symbolising self-control – the alchemical patience for mixing apparently opposed components that together construct one single reality.

RM

*Loop, 1997*  
Video registrado en la Cisterna Basílica durante la 5.ª Bienal de Estambul (1997), 4 min

*Loop, 1997*  
Video recorded at the Basilica Cistern during the fifth Istanbul Biennial (1997), 4'



Anila Quayyum Agha  
*Intersections*, 2013-2015

En 2013, Anila Quayyum Agha (Lahore, 1965) creó la obra *Intersections* y en 2014 produjo una pieza similar a escala más reducida llamada *Crossing Boundaries*. Ambas están formal y conceptualmente interrelacionadas pues, en las dos, seis paneles cuadrados forman un contenedor cúbico suspendido en el espacio, en cuyo interior brilla una simple bombilla. Las tracerías dibujadas por las celosías de las superficies de los paneles, enmarcadas en círculos y cuadrados, siguen patrones geométricos de la tradición islámica y permiten que la luz interior amplifique la proyección de estos «mandalas» y los multiplique en el espacio donde se instala la escultura.

*Intersections* (2013), la primera obra de la serie, surgió de una visita que la artista realizó a la Alhambra de Granada, donde reconoció la magia y la sabiduría hermética asociadas a su geometría y sintió las resonancias de la tradición de su cultura de origen en Pakistán, además de conectar también con su propio sentimiento de exclusión, como mujer, de otros espacios públicos, en ocasiones religiosos, como puede ser una mezquita.

La nueva edición de *Intersections*, realizada en 2015, se encuentra instalada en la sala número 5 del Palacio de Villena. La obra invita a traspasar límites, a superar el recelo y la inquietud por lo desconocido, a ir más allá del miedo que crea fronteras frente a la diversidad. La artista, que reside actualmente en Estados Unidos, ha experimentado en su propia vida el desasosiego que supone abandonar lo propio para

emigrar a otra cultura, pero también ha podido disfrutar de las riquezas que surgen de estos intercambios. Por eso, como mujer y como maestra, y desde su propia luz interior, Anila Quayyum Agha propone esta expansión lúdica y mística que invita a los espectadores a dialogar con las referencias al pasado y los estímulos del presente. Su escultura, que está suspendida en medio del espacio, se convierte en metáfora de la fragilidad de las fuerzas que nos sostienen y conecta con la certeza, que también sintió santa Teresa, de que en cada alma hay una luz interior que impulsa a buscar el propósito existencial de cada uno y a seguir creando para reinventar cada día lo que supone ser artista y mujer.

In 2013 Anila Quayyum Agha (Lahore, 1965) made the work entitled *Intersections* and in 2014 she produced a similar work on a smaller scale called *Crossing Boundaries*. Both are formally and conceptually interrelated as both present six square panels that form a cubic container suspended in space, inside of which shines a single light bulb. The interlacing on the surface of the panels, framed by circles and squares, follows the geometric patterns that characterise traditional Islamic art and allow the light inside to enlarge the projection of these mandalas and multiply them in the space welcoming the sculpture.

*Intersections*, the first work in the series, was inspired by a visit the artist made to the Alhambra in Granada, where she recognised the magic and hermetic wisdom related to the geometry of the palace. She also sensed the traces of traditional

Pakistani culture, that connected with her own sense of female exclusion from other public spaces, some of them, like mosques, of a religious nature.

The new edition of *Intersections*, made in 2015, is installed in room five of the Palacio de Villena. The work invites us to overstep limits, to overcome our mistrust and unease before the unknown, to surmount the fear that builds frontiers to keep out diversity. The artist, who now lives in the United States, has experienced in her own life the unease entailed by abandoning one's own society and emigrating to another culture, yet she has also been able to enjoy the riches that emerge out of these transpositions. This is why, as a woman, as a teacher and from her own interior light, Anila Quayyum Agha proposes such a playful and mystical expansion, inviting spectators to engage in a dialogue with allusions to the past and incentives of the present. Suspended in the centre of the space, her sculpture becomes a metaphor of the fragility of the forces that sustain us and establishes a connection with the certainty, also perceived by Teresa, that an inner light in every soul drives the search for the existential purpose of life, prompting her to continue creating and reinventing herself daily, as an artist and as a woman.

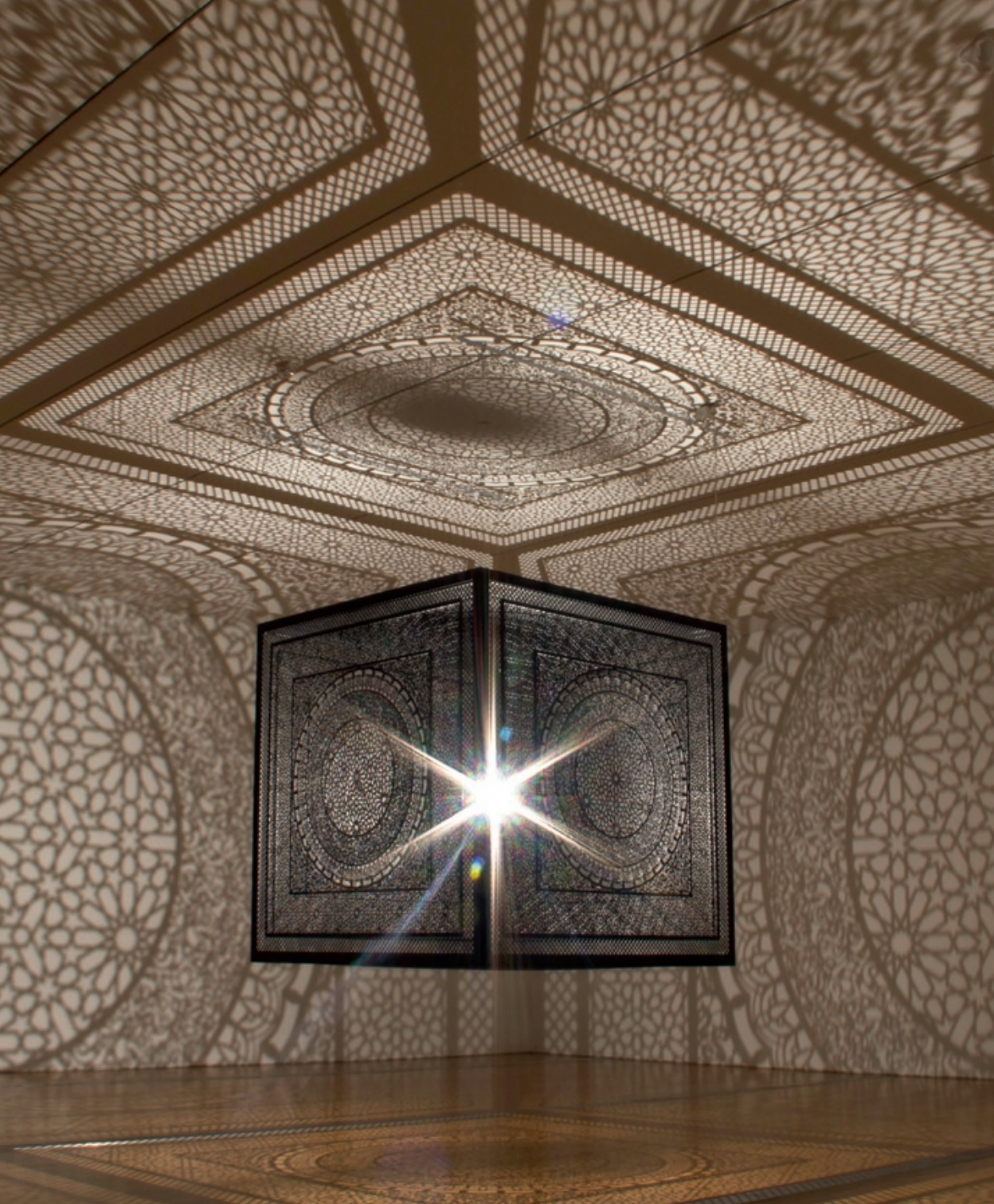
RM

*Intersecciones*, 2015

Instalación. Acero cortado con láser  
200,66 x 200,66 x 200,66 cm

*Intersections*, 2015

Installation. Laser-cut steel  
200.66 x 200.66 x 200.66 cm



**Josefa Tolrà**  
**Varias obras / Several works,**  
**1940-1959**

«¿Artista y médium o médium y artista?» La pregunta que la profesora y comisaria Pilar Bonet se formuló al presentar en Mataró, en 2014, la primera exposición retrospectiva de Josefa Tolrà (Cabrils, 1880-1959) es relevante porque sintetiza dos caminos –el del arte y el de la comunicación extrasensorial– que, sin elegirlos conscientemente, esta mujer sencilla y extraordinaria integró en su vida.

Josefa Tolrà no tuvo ninguna formación académica y fue después de haber cumplido los sesenta años cuando empezó a dibujar y a escribir las visiones que le dictaban lo que ella llamaba «seres de luz». El dibujo y la escritura le sirvieron de consuelo cuando la muerte de sus dos hijos varones la sumió en una profunda tristeza y sintió su casa invadida por visiones y voces que no la dejaban descansar. Alguien le recomendó que plasmará sobre el papel lo que veía y oía, y Tolrà inició un proceso de introspección, conexión y canalización de las energías sutiles que sentía a su alrededor. Esas «fuerzas fluidicas», que habitan universos invisibles para los ojos del cuerpo, se le manifestaban a través de «guías espirituales» que le dictaban textos en castellano –un idioma que ella apenas conocía pues su lengua era el catalán– y le aportaban paz interior. Con los lápices de colores y bolígrafos que su hija –trabajadora de una fábrica textil cercana– le suministraba, Josefa Tolrà produjo una obra extensa y fascinante sobre papel y también en telas que bordaba. Con estos

sencillos materiales plasmaba personajes y lugares que jamás había conocido. Iconográficamente, en sus obras son frecuentes las «diosas de fuego» y las «mujeres de agua», ninfas de ojos intensos, rodeadas de aureolas, coronadas con diademas, abanicos y unas líneas que surgen de sus cabezas como antenas de conexión con los mundos sutiles. A menudo, vibrantes colores destacan un elemento de visión sagrada, común a diversas culturas: el tercer ojo, el ojo de la sabiduría y de la visión interior. Siguiendo esta metodología de escritura automática y de captación de las corrientes energéticas, Josefa Tolrà tituló muchas de sus obras *Fuerza fluidica*.

‘An artist and a medium, or a medium and an artist?’ The question that teacher and curator Pilar Bonet asked herself when she presented the first retrospective exhibition of works by Josefa Tolrà (Cabrils, 1880-1959) in Mataró in 2014 is pertinent because it sums up two paths – that of art and that of extrasensory communication – that this simple and extraordinary woman integrated in her life without having consciously chosen them.

Josefa Tolrà had no academic training and only began to draw and to write down the visions dictated to her by what she called ‘light beings’ once she had turned sixty. Drawing and writing consoled her when the death of her two sons plunged her into a profound sadness and she felt her house was invaded by visions and voices that allowed her no rest. Someone recommended she render on paper what she saw and heard,

and Tolrà began a process of introspection, connection and channelling of the subtle energies she sensed around her. These ‘fluid forces’ that inhabit worlds that are invisible to the eyes of the body, revealed themselves to her through spiritual guides that dictated texts in Spanish – a language she barely knew, as her mother tongue was Catalan – and brought her inner peace. With the coloured pencils and pens given to her by her daughter who worked in a nearby textile factory, Josefa Tolrà produced an extensive and fascinating oeuvre consisting of works on paper and embroidered cloths. With these humble materials she depicted characters and places she had never known. In iconographic terms, her works featured fire goddesses, water-women, nymphs with intense gazes, surrounded by halos, crowned with tiaras, fans and lines that sprout out of their heads like antennae connecting them to subtle worlds. Often, vibrant colours highlight a sacred element, common to several different cultures: the third eye, the eye of wisdom and inner vision. Following this methodology of automatic writing and awareness of energetic currents, Josefa Tolrà titled many of her works *Fuerza fluidica* (Fluid Force).

RM

*Dibujo aerolitos, s.f.*  
Tinta sobre papel  
47 x 67 cm

*Aerolite Drawings, n.d.*  
Ink on paper  
47 x 67 cm



Bill Viola  
*The Return*, 2007

Bill Viola (Nueva York, 1951) es uno de los nombres célebres de la videocreación contemporánea. Sin embargo, como él mismo señala, entre sus referentes fundamentales se encuentran las equilibradas composiciones de la pintura renacentista italiana y la iconografía religiosa en general, por lo que su obra puede considerarse como pintura clásica en movimiento. Sus videoproyecciones están pobladas de sujetos silenciosos que se sitúan a menudo en espacios neutros y transmiten la sensación de habitar en un tiempo suspendido. Las filmaciones a cámara lenta contribuyen a esa sensación. El uso de elementos primarios como el agua o el fuego es también recurrente y sirve para vehicular una enorme carga simbólica, pues aluden a los rituales de purificación y se asocian a los estadios de tránsito entre la vida y la muerte, tanto desde el punto de vista literal como metafórico.

*The Return* pertenece a una serie de obras genéricamente denominadas *Transfigurations*, y utiliza la característica sintaxis de Bill Viola, que ha hecho tan reconocibles muchas de sus piezas. En ella, una fantasmal y difusa figura femenina se aproxima hacia la cámara caminando de frente, con lentitud, a través de un espacio oscuro. A medida que se acerca, distinguimos una cortina de agua en primer plano; la figura alza una mano para empezar a atravesarla, y su cuerpo, resaltado por un foco de luz cenital que crea un marcado *chiaroscuro*, pasa bajo el agua revelando el intenso color de un

vestido rojo vivo. Durante algunos minutos, la mujer parece interpelar al espectador, pues su expresión tensa y su mirada suplicante denotan tristeza, sufrimiento y angustia. Resignada, finalmente la figura se vuelve de espaldas e inicia el recorrido inverso, aunque duda un momento antes de cruzar de nuevo el agua y regresar definitivamente sobre sus pasos.

Retomando el legado del místico y poeta murciano Ibn Arabi, Viola pretende resaltar la dimensión espiritual del ser humano y devolverla al centro de la propia conciencia.

Bill Viola (New York, 1951) is one of the famous names in contemporary video art and yet, as he himself points out, his key sources of inspiration include the balanced compositions of Italian Renaissance painting and religious iconography in general, and therefore his oeuvre may be considered classical painting in movement. His video projections are peopled with silent subjects who often appear in neutral spaces and convey the impression of inhabiting a suspended time. Slow-motion filming supports this impression, and the use of primary elements such as water or fire is also recurrent and expresses a huge symbolic charge, for these elements allude to purification rituals and are associated with transitional stages between life and death, both from a literal and a metaphorical point of view.

*The Return* belongs to a series of works generically called *Transfigurations*, and presents Bill Viola's characteristic syntax that has made his works so readily recognisable. In this

piece a vague, ghostly figure of a woman walks slowly towards the camera, penetrating a dark space. As she approaches we make out a curtain of water in the foreground; the figure raises a hand to begin to cross through it and her body, spotlighted from above to create a marked *chiaroscuro*, moves under the water, revealing an intensely bright red dress. For a few minutes the woman seems to beckon the spectator, her tense expression and her imploring gaze denoting sadness, suffering and anguish. Resigned, the figure finally turns on her back and sets out on the opposite journey, albeit hesitating for a moment before crossing the water and tracing her steps back to their point of departure.

Revisiting the legacy of the mystic and poet from Murcia Ibn Arabi, Viola strives to highlight the spiritual dimension of man and place it, once again, at the heart of personal awareness.

AB

*El regreso*, 2007  
Videoinstalación, 7 min 15 s  
*The Return*, 2007  
Video installation, 7' 15"





Francis Alÿs  
*Cuando la fe mueve montañas*  
(*Making of*), 2002

Francis Alÿs (Amberes, 1959) se trasladó a México en 1986 y su trabajo está profundamente conectado con diversos contextos latinoamericanos. En la Bial de Lima de 2002, Alÿs organizó una acción en colaboración con el curador mexicano Cuauhtémoc Medina y el profesor peruano Rafael Ortega. El 11 de abril de 2002 se convocó en Ventanilla, a las afueras de Lima, a quinientas personas equipadas con palas, a las que se pidió que formaran una hilera para mover una duna, de unos quinientos metros de diámetro, a diez centímetros de su posición original. La acción, que pervive a través de la memoria y la transmisión de quienes la llevaron a cabo, quedó documentada en una edición de postales y en una filmación que registró la actividad y que incluye las valoraciones de algunos estudiantes universitarios que participaron en el proyecto.

Como los propios autores de la acción señalan, «el desplazamiento físico fue infinitesimal, pero no sus resonancias metafóricas». En palabras de Cuauhtémoc Medina, recogidas en el libro publicado para la ocasión, «*Cuando la fe mueve montañas* es una aplicación del principio no desarrollista latinoamericano: una extensión de la lógica del fracaso, dilapidación programática, resistencia utópica, entropía económica y erosión social de la región. Por encima de todo, la acción fue concebida como una parábola de la escasa productividad: una tarea descomunal cuyo mayor logro fue casi no tener logro». Considerando el contexto

de realización del proyecto –una área de urbanización reciente no planificada, a las afueras de la capital peruana– la alegoría encarna todo su sentido.

Pese a su evidente potencial como comentario sociopolítico, el trabajo de Alÿs se caracteriza, como él mismo reconoce, por la falta de interés en presentar afirmaciones unívocas. Sus obras son más bien invitaciones a la reflexión, vehiculadas a través de una perspectiva poética y estética, no exenta de ironía. Esta misma acción también puede leerse, pues, desde otro punto de vista: gracias a quienes se sumaron a este acto de fe colectivo, en efecto la duna sí se movió de lugar.

Francis Alÿs (Antwerp, 1959) moved to Mexico in 1986 and his work is deeply connected to different Latin American contexts. At the Lima Biennial of 2002 Alÿs organised an action in collaboration with Mexican curator Cuauhtémoc Medina and Peruvian teacher Rafael Ortega. On 11 April 2002, five hundred people equipped with spades were summoned to Ventanilla, on the outskirts of Lima, and were asked to stand in line to move a dune measuring approximately five hundred metres in diameter ten centimetres from its original position. The action, that persists in the memory of those who performed it and who pass it down, was documented in an edition of postcards and in a film that recorded the activity and includes the assessments made by a few university students who took part in the project.

As the performers themselves point out, 'the physical displacement was infinitesimal,

though not its metaphorical resonances.' To quote the words by Cuauhtémoc Medina in the book published for the occasion, '*When Faith Moves Mountains* is an application of the Latin-American principle of non-development: an extension of the region's logic of failure, programmed dereliction, utopian resistance, economic entropy and social erosion. But above all, the action was conceived as a parable of under-productiveness: a colossal task whose main achievement was to have achieved practically nothing.' Considering the context in which the project was made (a recently developed though unplanned area on the outskirts of the Peruvian capital) the allegory assumes its full meaning.

In spite of its obvious potential as a sociopolitical comment, Alÿs's work is characterised, as he himself acknowledges, by the lack of interest in presenting unambiguous statements. His works are rather invitations to reflection, mediated by a poetic and aesthetic, not devoid of irony. This same action can also be read, therefore, from another point of view: thanks to those who joined this act of collective faith, the dune *actually did* change place.

AB

*Cuando la fe mueve montañas*  
(*Making of*), 2002

Instalación. Dimensiones variables

*When Faith Moves Mountains*  
(*Making of*), 2002

Installation. Variable dimensions





## Colegio de San Gregorio

El Colegio de San Gregorio fue construido a finales del siglo xv como escuela de teología para la entonces poderosa orden de los monjes dominicos. Desde la portada tallada en piedra hasta el patio de dos alturas conectadas por una monumental escalera, pasando por las delicadas filigranas de los arcos del piso superior, toda su arquitectura resulta fascinante. Las salas de exposición están cubiertas por magníficos techos artesonados y el conjunto se completa con una capilla y un jardín.

The Colegio de San Gregorio was built in the late fifteenth century as a school of theology for the then powerful order of Dominican monks. The architecture of the entire building – from the façade carved in stone to the courtyard at two heights connected by a monumental staircase, not to mention the delicate filigrees of the arches on the upper floor – is fascinating. The exhibition halls have superb coffered ceilings and the ensemble is completed by a chapel and a garden.

### ARTISTAS / ARTISTS

Marina Abramović & Ulay

Anónimo

Louise Bourgeois

Felipe de Espinabete

Gregorio Fernández

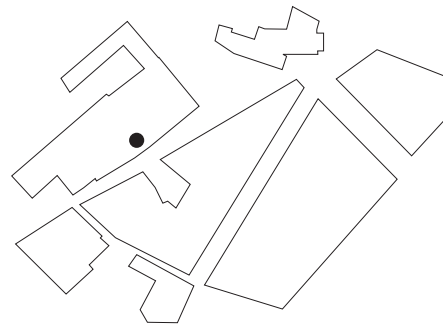
Anish Kapoor

Kimsooja

Pedro de Mena

Bruce Nauman

Nikos Navridis



En el Colegio de San Gregorio, las obras de la exposición *Nada temas, dice ella* se conjugan con la extraordinaria arquitectura del lugar o con algunas de las piezas barrocas más significativas de la colección permanente del Museo Nacional de Escultura. Distribuidas por distintos espacios, las obras contemporáneas forman una constelación que ilumina el pasado y el presente, pues actualiza el sentido de las búsquedas materiales, lingüísticas e ideológicas de diversas épocas históricas a través de sus similitudes y sus diferencias. El icónico neón de Bruce Nauman, *The True Artist Helps the World by Revealing Mystic Truths* (*El verdadero artista revela al mundo verdades místicas*), instalado en el Patio de Estudios, invita a los espectadores a iniciar un itinerario físico, emotivo y conceptual en el que descubrirán cómo la escultura de Louise Bourgeois convive con un demonio anónimo del siglo XVIII formando dos arcos de tensión contrapuestos, o cómo el espejo de color rojo sangre de Anish Kapoor dialoga con el *Cristo yacente* de Gregorio Fernández. La obra de Marina Abramović y Ulay se integra en el silencio de las salas del museo y lo expande hacia las meditaciones compartidas con el budismo y las visiones de los aborígenes australianos. La pieza de Kimsooja genera un centro magnético alrededor de la figura de María Magdalena mientras, en otro recóndito lugar del Colegio, el altavoz de Nikos Navridis sigue transmitiendo, como en el Palacio de Villena y en la Casa del Sol, la respiración de santa Teresa.

At the Colegio de San Gregorio, the works in the exhibition *Fear Nothing, She Says* blend into the extraordinary architecture of the building and with some of the most significant pieces of Baroque art in the permanent collection of the Museo Nacional de Escultura. Arranged in a variety of spaces, the contemporary pieces form a constellation that illuminates past and present, for it revises the sense of the material, linguistic and ideological pursuits of diverse historical moments through their likenesses and differences. The iconic neon by Bruce Nauman, *The True Artist Helps the World by Revealing Mystic Truths* installed in the Patio de Estudios invites viewers to embark on a physical, emotional and conceptual journey on which they will discover how a sculpture by Louise Bourgeois co-exists harmoniously with an anonymous eighteenth-century devil forming two opposing tension arches, and how the blood-red mirror by Anish Kapoor strikes up a dialogue with the *Recumbent Christ* by Gregorio Fernández. The work by Marina Abramović and Ulay is assimilated into the silence of the museum halls, expanding the silence to the meditation shared by Buddhism and the visions of Australian aborigines. The piece by Kimsooja creates a magnetic centre around the figure of Mary Magdalene while, from another hidden space in the building, the loudspeaker in Nikos Navridis's work keeps on transmitting Saint Teresa's breathing, as can be heard in the Palacio de Villena and the Casa del Sol.



Louise Bourgeois  
*Arch of Hysteria*, 1993

A las puertas del siglo xx, la sociedad médica europea estudiaba un fenómeno que no lograba controlar: la histeria –del griego *hysterá*, útero–. Lo consideraba una enfermedad esencialmente femenina, asociada al sufrimiento por la insatisfacción de las pulsiones sexuales. Sus síntomas eran, entre otros, convulsiones, parálisis y una tensión exacerbada que arqueaba el cuerpo. Los disciplinarios varones que intentaban curarla –como Jean-Martin Charcot o Sigmund Freud– asistían fascinados a ese espectáculo de «compensación de faltas» de las mujeres. Freud, en concreto, había definido a alguien tan singular como Teresa de Jesús como «patrona de todas las histéricas».

El psicoanálisis, como ciencia emergente, ayudaba a procesar y sanar traumas emocionales. Pero para Louise Bourgeois (París, 1911 – Nueva York, 2010), que siguió un tratamiento de varias décadas, el potencial terapéutico del arte fue, como ella misma decía, su «garantía de cordura». Crear aliviaba su dolor por una madre ausente y siempre amada, traducida la rabia hacia un padre presuntuoso y adúltero en el propio hogar, y exorcizaba el miedo al estallido de los conflictos familiares latentes. Bourgeois dio forma a sus vivencias a través de *performances*, de complejas instalaciones que denominaba «Celdas» o de dibujos que surgían de sus noches de insomnio. En sus inquietantes obras utilizaba todo tipo de materiales: mármol, cristal, bronce, madera, telas, tapices y objetos como camas, espejos o ropas usadas.

Con *Arch of Hysteria*, Bourgeois contrapone una respuesta feminista a las imposiciones ideológicas sobre el cuerpo de la mujer y elige la anatomía de un sujeto masculino –su cercano colaborador, Jerry Gorovoy– como modelo. La escultura resultante es un bronce con una pátina de nitrato de plata y se inscribe dentro de una serie de piezas flotantes que se balancean. El cuerpo de la figura, sin cabeza, representa también una exacerbación psíquica genérica y traza un círculo narcisista en el que el dolor y el éxtasis son circuitos de intensidad para cuerpos que, como el de la santa Teresa de Bernini, no necesitan del acto sexual para colmarse.

On the threshold of the twentieth century, European medical societies were studying a phenomenon they were unable to control. Hysteria, from the Greek *hysterá*, womb, was considered essentially a feminine condition associated with the suffering caused by unsatisfied sexual drives, the symptoms of which included convulsions, paralysis and an exacerbated tension that curved the body. The disciplining males who attempted to cure the ailment, like Jean-Martin Charcot or Sigmund Freud, beheld in fascination the spectacle of women's 'compensation of failure'. Freud, specifically, had defined someone as unique as Saint Teresa of Jesus as 'patron saint of hysterics'.

Psychoanalysis, as an emerging science, helped process and heal emotional traumas. Yet for Louise Bourgeois (Paris, 1911 – New York, 2010), who underwent treatment over several decades,

art's therapeutic potential was her 'guarantee of sanity', as she herself said. Creating art relieved her pain for a mother who was absent although always loved, and translated the anger towards an arrogant father who committed adultery in the parental home, exorcising her fear of the eruption of latent family conflicts.

Bourgeois expressed her experiences in her performances, in complex installations she called 'Cells' and in drawings that emerged from her sleepless nights. In her unsettling works she used all sorts of materials – from marble, glass, bronze and wood to cloth, tapestries and objects such as beds, mirrors and used garments.

In *Arch of Hysteria*, Bourgeois establishes a contrast between ideological impositions on the female body and feminist responses to them, choosing the anatomy of a male subject, her close collaborator Jerry Gorovoy, as a model. The resulting sculpture is a bronze with a silver nitrate patina that belongs to a series of floating works that offset each other. The headless body of the figure also represents a generic psychic exacerbation and traces a narcissistic circle in which pain and ecstasy are circuits of intensity for bodies which, like Bernini's Saint Teresa, do not need the sexual act to reach fulfilment.

RM

*Arco de la histeria*, 1993  
Bronce pulido  
83,8 x 101,6 x 58,4 cm  
*Arch of Hysteria*, 1993  
Polished bronze  
83.8 x 101.6 x 58.4 cm





Anónimo / Anonymous artist  
*Demonio*, siglo XVIII

Esta obra perteneció probablemente a un conjunto escultórico formado por san Miguel Arcángel y el demonio, encarnación de la lucha entre el bien y el mal, tal como se describe en el Libro del Apocalipsis. Consolidada por la imaginaria contrarreformista, la obra conserva su fiereza tentadora, si bien tiene un carácter epigonal, pues está realizada en un siglo en el que la presencia de Satán languidece.

El diablo había dejado de ser, desde fines de la Edad Media, una abstracción teológica para encarnarse en una figura humanizada y temible. Este cambio culminó entre 1550 y 1650, en una Europa sacudida por los conflictos religiosos y donde el demonio se presenta como una fuerza destructora, que arrastra a los hombres a la maldad. El terreno más fértil para sus asechanzas son los ascetas y místicos que buscan a Dios en experiencias extremas y se mueven en el ambiguo terreno de lo sobrenatural. Ellos, sobre todo cuando se trata de mujeres, son los más expuestos a las influencias demoníacas.

En los libros en que Teresa de Ávila traza su biografía espiritual, las maniobras del tentador y la visión del infierno son un tema recurrente. Esta «mujercilla ruin y flaca» (como dice de sí misma) relata su esfuerzo por combatir las tentaciones («andan los demonios como jugando a la pelota con el alma»), sus apariciones («aparecióme hacia el lado izquierdo, de abominable figura; en especial miré la boca, porque me habló, que la tenía espantable»), o la sospecha de que sus éxtasis fuesen tomados por

engaños del diablo y caer así en las redes inquisitoriales. Y, desde luego, sus *estancias* en el infierno mismo para probar el terror de la condena eterna: «Esto no es nada en comparación del agonizar del alma: un apretamiento, un ahogamiento, una aflicción tan sentible y con tan desesperado y afligido descontento, que yo no sé cómo lo encarecer. Porque decir que es un estarse siempre arrancando el alma, es poco, porque aun parece que otro os acaba la vida; mas aquí el alma misma es la que se despedaza».

This work probably belonged to a sculptural ensemble of Saint Michael Archangel and the devil, the embodiment of the struggle between good and evil as described in the Book of Revelation. Established by the imagery of the Counter-Reformation, the work preserves its atmosphere of ferocious temptation, despite its behindhand quality, for it was made in a century when the figure of Satan was languishing in art.

In the Late Middle Ages the devil ceased to be a theological abstraction and embodied a fearsome human form. The change culminated between 1550 and 1650, in a Europe shaken by religious conflicts and where the devil appeared as a destructive force dragging men to evil. The ascetics and mystics who look for God in extreme experiences and inhabit the ambiguous territory of the supernatural are most prone to his snares; women mystics and ascetics are more vulnerable to demonic influences.

In the books in which Saint Teresa of Avila relates her spiritual biography, the ploys of

the Tempter and the vision of hell are recurrent themes. This 'skinny, mean-spirited little woman', as she defined herself, describes her attempts to fight temptation ('Sometimes it as if the devils were playing ball with the soul'), her apparitions ('I was once in a certain oratory, when he appeared to me on my left side, in an abominable figure. I observed his mouth in particular while he spoke to me, and it was most terrible'), the suspicion that her ecstasies were taken for ruses of the devil, and her fear of falling into inquisitorial hands. She also detailed her sojourns in Hell to taste the terror of eternal condemnation: 'But even this was nothing in comparison with the agony of the soul. It was an oppression, an anguish, a sadness so profound, such a vivid and desperate pain that I do not know how to express myself. To say that they suffer continual agonies of death is inadequate, because at least in death it seems that the life is ripped from others, whereas here it is the same soul who makes himself into pieces.'

MB

*Demonio*, siglo XVIII  
Madera policromada  
72 x 35 x 25 cm

*Devil*, Eighteenth century  
Polychrome wood  
72 x 35 x 25 cm



Kimsooja

*A Needle Woman – Kitakyushu, 1999*

Desde hace más de dos décadas, la obra de Kimsooja (Daegu, 1957) ha asociado la genealogía de la cultura coreana con los sistemas lingüísticos del arte contemporáneo global. En su trabajo, la figura de la aguja y el acto de coser son metáforas del cuerpo concebido como eje simbólico de la interconexión del ser con el universo.

*A Needle Woman* es, sin duda, una de sus obras maestras. En su primera edición (1999-2001), la artista se situó de pie, inmóvil y de espaldas a la cámara, en medio de la muchedumbre de peatones en Tokio, Shanghai, México D. F., Londres, Nueva Delhi, Nueva York, El Cairo y Lagos. En la edición creada para la Bienal de Venecia de 2005, las ciudades elegidas fueron Patan, Jerusalén, Saná, La Habana, Río de Janeiro y Yamena, desplazando así el foco hacia metrópolis castigadas por la herencia del colonialismo, la violencia de los conflictos geopolíticos y las desigualdades del capitalismo transnacional.

*A Needle Woman – Kitakyushu* pertenece al inicio de la serie y fue fruto de una invitación del Centro de Arte Contemporáneo Kitakyushu de Japón. En esta primera versión, Kimsooja concibió dos *performances* enlazadas pero contrapuestas: en una de ellas la artista se mantiene de pie en una atestada calle de Tokio, mientras ríos de gente circulan a su alrededor; en la otra, su cuerpo reposa acostado sobre el perfil de una roca en plena naturaleza. Mediante el contraste entre los ejes vertical y horizontal, su figura, siempre vestida de

gris y con la lacia melena negra recogida en una cola, permanece estática y contemplativa «en un intento de alcanzar la totalidad», en sus propias palabras.

En las producciones videográficas realizadas en las grandes ciudades, el ejercicio de quietud meditativa contrasta con el movimiento de la aglomeración humana. En la situación de reposo sobre las rocas, por el contrario, Kimsooja, como una hermosa María Magdalena contemporánea, se funde con la naturaleza y deja a su cuerpo descansar en soledad, lejos de los dramas barrocos y en sintonía con la serenidad que persigue la sabiduría oriental.

For more than two decades, the work of Kimsooja (Daegu, 1957) has associated the genealogy of South Korean culture with the linguistic systems of global contemporary art. In her work, the needle and the act of sewing are metaphors of the body conceived as a symbolic axis interconnecting human beings with the universe.

*A Needle Woman* is undoubtedly one of her masterpieces. In its first presentation (1999-2001) the artist appeared standing motionless, her back to the camera, amidst crowds of pedestrians in Tokyo, Shanghai, Mexico City, London, New Delhi, New York, Cairo and Lagos. In the version made for the 2005 Venice Biennale the chosen cities were Patan, Jerusalem, Sana'a, Havana, Rio de Janeiro and Yamena, thus moving the spotlight to metropoli afflicted by the legacy of colonialism, the violence of geopolitical conflicts and the inequalities of transnational capitalism.

*A Needle Woman – Kitakyushu* is one of the early works in the series and stemmed from an invitation from the Centre for Contemporary Art Kitakyushu in Japan. In this first version, Kimsooja conceived two interconnected yet opposed performances: in one of them the artist stands in a crammed Tokyo street while streams of people move around her; in the other, her body leans against the edge of a rock in the heart of nature. By contrasting the vertical and horizontal axes, her figure – dressed always in grey, her long straight black hair tied back in a ponytail – remains still and contemplative 'in an attempt to attain totality,' in her own words.

In the video works made in large cities, the exercise of meditative stillness forms a contrast with the movement of the human crowds. On the other hand, like a beautiful contemporary Mary Magdalene, in the peaceful scene on the rocks Kimsooja blends into nature and allows her body to rest alone, far from baroque drama and in harmony with the calmness sought after by the wisdom of the East.

RM

*Mujer aguja – Kitakyushu, 1999*  
Video sin sonido, 6 min 33 s

*A Needle Woman – Kitakyushu, 1999*  
Silent video, 6' 33"



Felipe de Espinabete  
*La Magdalena en el desierto,*  
1750-1799

De acuerdo con la leyenda, esta cortesana mundana, arrepentida de su pasado inmoral, acompañó a Cristo en sus últimos días y, a su muerte, fue la elegida por Él como testigo de su resurrección. Finalmente se refugió en un paraje desértico, donde llevó una vida de austeridad, entregada a grandes penitencias y a una absorbente meditación.

Esta escultura del barroco tardío realizada por Felipe de Espinabete (1719-1799) muestra a María Magdalena ricamente ataviada, con sus cabellos largos y sueltos, en una actitud contemplativa en medio de un paisaje exótico, con palmeras, reptiles... Recostada en tierra, conserva en torno a sí signos de la muerte y el sacrificio. Y aunque en la disposición de la figura se evidencian elementos comunes con las esculturas del *Éxtasis de la beata Ludovica Albertoni* y, en parte, del *Éxtasis de santa Teresa*, realizadas ambas por Bernini, la alejan de estas dos grandes obras su pose y su expresión, ajenas a la exaltación del éxtasis visionario y entregadas a una meditación aletargada, a medio camino entre la sensualidad indolente y la pena melancólica.

En la España contrarreformista, la figura de María Magdalena adquirió gran auge como patrona de las mujeres *desviadas*, de conducta reprobable, y su culto tuvo una orientación marcadamente moralizadora, dirigida a la corrección y tutela de las conductas femeninas. Teresa vio en ella un alma gemela en su «fuego de amor de Dios», y un modelo de fe ciega y de experiencia

mística. En sus escritos, aparece como una aliada femenina ante el acorralamiento de «los jueces del mundo, que –como son hijos de Adán y, en fin, todos varones– no hay virtud de mujer que no tengan por sospechosa», y «nos tienen acorraladas e incapaces para que no hagamos cosa que valga nada por Vos en público, ni osemos hablar algunas verdades que lloremos en secreto».

According to legend, this worldly courtesan, repentant of her immoral past, accompanied Christ during the last days of his life, and after his death was the one chosen to witness his resurrection. She eventually sought refuge in a desert expanse, where she led an austere life devoted to great penances and a compelling meditation.

This late Baroque sculpture made by Felipe de Espinabete (1719 – 1799) depicts Mary Magdalene lying down in a contemplative attitude, set against an exotic backdrop of palm trees and reptiles. Richly clothed, her hair hangs long and loose; scattered on the ground around her we see signs of death and sacrifice. While the arrangement of the figure shares some of the traits of Bernini's sculptures *Blessed Ludovica Albertoni* and *Ecstasy of Saint Teresa*, her bearing and her expression, removed from the passion of visionary ecstasy and devoted to lethargic meditation, halfway between indolent sensuality and melancholy sorrow, separate her from the two Italian masterpieces.

In the Spain of the Counter-Reformation, the figure of Mary Magdalene reached a peak as a patron saint of *fallen* women whose behaviour was

reprehensible, and her worship was markedly moralising and designed to correct and protect female behaviour. Teresa saw her fire of God's love as a model of blind faith and mystical experience, and considered Magdalene a soulmate, presenting her in her writings as a female ally against the traps tended by the 'judges of the world, who are sons of Adam, and, after all, men, so there is no virtue in a woman that they do not consider suspect.' As she had previously stated, 'For we can do nothing in public that is of any use to You, nor do we dare speak of some of the truths we weep over in silence, fearing You may not hear our just prayer.'

MB

\* Alison Weber, *Teresa of Avila and the Rhetoric of Femininity*, chapter 3, 'The Way of Perfection and the Rhetoric of Irony,' Princeton University Press, Princeton, New Jersey, 1990, p. 82.

*La Magdalena en el desierto*, 1750-1799  
Madera policromada  
61,5 x 91,5 x 41,5 cm

*Mary Magdalene in the Desert*, 1750-1799  
Polychrome wood  
61.5 x 91.5 x 41.5 cm



**Pedro de Mena**  
*La Magdalena penitente, 1664*

La escultura que Pedro de Mena (1628-1688) realiza para la Casa Profesa de los Jesuitas de Madrid representa a la Magdalena en su condición de penitente, codificando el diálogo místico y el éxtasis, tan afines a la iconografía teresiana, en los gestos de sus manos: la que sostiene la cruz y la que se lleva sintomáticamente al pecho. El Cristo crucificado que contempla es tan real que la libera del esfuerzo espiritual de quien no discierne de sus propias ilusiones, y proyecta en ella un sentimiento de amor doloroso en cuanto que verdadero e imposible, tal y como recrea este soneto popular atribuido por algunos a Santa Teresa: «Tú me mueves, señor; muéveme el verte clavado en una cruz y escarnecido; muéveme ver tu cuerpo tan herido; muéveme tus afrontas y tu muerte. No me tienes que dar porque te quiera, pues aunque cuanto espero no esperara, lo mismo que te quiero te quisiera».

Los místicos son el objeto predilecto de Pedro de Mena. En ellos la vida deja paso a la muerte como suprema aspiración humana, y el mundo corporal, tan terrenal en esta obra, se reviste de connotaciones pecaminosas. Así, incluso despojada de sus atributos, la Magdalena destila erotismo, especialmente en el tratamiento de sus cabellos y sus brazos desnudos.

Con la economía de lenguaje que le caracteriza, el artista renuncia a lo anecdótico y emplea solamente lo indispensable, dando lugar a una escultura casi cubista en la rígida estera que viste la Magdalena, cuyo entretejido, escrupulosamente tallado,

podría interpretarse como un síntoma de falta de recursos si no funcionara como el artificio con el que consigue realzar la expresión del rostro, cumbre de la plástica hispana. La habilidad de Mena para transformar la materia en una forma con aspecto vivo es una de las cualidades más alabadas de este escultor, que manifestó una devoción exaltada y poco corriente incluso en aquellos tiempos de la España del siglo xvii, en los que la religión impregnaba todos los ámbitos de la vida cotidiana.

The sculpture that Pedro de Mena (1628 – 1688) made for the Jesuit House in Madrid depicts Mary Magdalene as a penitent, encoding the mystical dialogue and ecstasy that were common to Teresian iconography in the gestures of her hands: the one that holds the cross and the one she symptomatically places on her breast. The crucified Christ she contemplates is so real that it liberates her from the spiritual sacrifice of one who doesn't distinguish it from her own illusions and projects her love, doleful insofar as it is true and yet impossible, as recreated in this popular sonnet that has been attributed to Saint Teresa of Avila: 'You move me, Lord, it moves me to see you nailed to a cross and derided / It moves me to see your body so wounded / Your insults and your death move me. / Your love moves me in such a way that even if there were no heaven, I would love you / And even if there were no hell, I would fear you. / You do not have to give to me so that I love you / Because even what I hope for I wouldn't hope / Just as I do love you, I would love you.'

Mystics are Pedro de Mena's favourite motif, for they show how life gives way to death as the supreme human aspiration, and the corporeal world, so earthly in this work, is marked by sinful connotations. Thus, even when she is divested of her attributes, Mary Magdalene reveals eroticism, particularly in the treatment of her hair and bare arms.

With his usual economy of language, the artist rejects anecdote and uses only what he considers indispensable. The result is that the rigid fabric of the clothes worn by Mary Magdalene form an almost Cubist sculpture, and its scrupulously carved braids could be interpreted as a symptom of the lack of resources if they were not an artifice to enhance the facial expression, one of the peaks of Spanish sculpture. Mena's skill in transforming matter into lifelike form is one of his most praised qualities. The sculptor's impassioned devotion was not widespread even in seventeenth-century Spain, a time when religion pervaded all the spheres of daily life.

CG

\* Carlos Miguel Buela, *Catechism for Youth*, Section Two, 'The Ten Commandments,' chapter 1, 'You Shall Love the Lord your God with all your heart, with all your soul and with all your strength,' 3, 'Ways to Love God,' IVE Press, New York, 2008, pp. 229-230.

*La Magdalena penitente, 1664*  
Madera policromada y cristal  
165 x 52 x 61 cm

*Penitent Mary Magdalene, 1664*  
Polychrome wood and glass  
165 x 52 x 61 cm





**Marina Abramović & Ulay**  
*Nightsea Crossing – Conjunction,*  
1983

Marina Abramović (Belgrado, 1946) y Ulay (Solingen, 1943) vivieron y trabajaron juntos entre 1976 y 1988. Su prolífica colaboración contribuyó en gran medida a consolidar la *performance* como medio fundamental de la creación artística contemporánea. A menudo exploraban los límites del dolor y la resistencia física y mental en un fructífero diálogo cuerpo a cuerpo. Entre 1981 y 1987, Abramović y Ulay realizaron una serie de veintidós *performances*, que agruparon bajo el título *Nightsea Crossing*. La serie se inició tras un viaje de cinco meses que los dos artistas llevaron a cabo por las comunidades aborígenes australianas, y se presentó en diversos centros de arte durante más de seis años. En las *performances* utilizaban una mesa rectangular de caoba y dos sillas, en las que los artistas se sentaban –en ayuno–, frente a frente, inmóviles y en silencio, durante varias horas.

En abril de 1983, la realización de *Nightsea Crossing – Conjunction* en el Museo Fodor de Ámsterdam –ubicado en una antigua iglesia luterana y hoy ya desaparecido– introdujo un cambio respecto a las circunstancias habituales. La mesa rectangular fue sustituida por una circular, cubierta con láminas de oro. La pareja Abramović/Ulay se amplió con la invitación de sentarse a la mesa a dos representantes de dos culturas que nunca antes habían entrado en contacto físicamente: el lama tibetano Ngawang Soepa Lueyar y el aborígen australiano Watuma Tarruru Tjungarrayi. Durante

cuatro días consecutivos el grupo se reunió en una sesión diaria de cuatro horas, que se inició sucesivamente al alba, al mediodía, al anochecer y a medianoche.

Las culturas aborígen y tibetana compartían el nomadismo, la ausencia de posesiones, y la celebración del aquí y el ahora, según explica Abramović. A través de estas características comunes se articula un diálogo meditativo en el que las energías de los cuatro participantes, sentados en los ejes de los cuatro puntos cardinales, se integran para trascender las distancias geopolíticas y culturales, y celebrar una unión espiritual que conjunta el orden cósmico y el humano.

Marina Abramović (Belgrade, 1946) and Ulay (Solingen, 1943) lived and worked together between 1976 and 1988. Their prolific collaboration went a long way to consolidating performance art as an essential medium in contemporary artistic creation, and they often explored the limits of pain and physical and mental resistance in a fruitful hand-to-hand dialogue. Between 1981 and 1987 Abramović and Ulay made a series of twenty-two performances, which they grouped under the title *Nightsea Crossing*. The series was born after a five-month journey that the two artists made to a number of Australian aboriginal communities, and was presented at several different art centres during more than six years. In the performance, the artists sat opposite one another at a rectangular mahogany table, having refrained from food, motionless and in silence for several hours.

In April 1983, *Nightsea Crossing – Conjunction* presented at Amsterdam's former Museum Fodor, which was located in an old Lutheran church, introduced some changes in the usual features. Thus, a round table covered in gold plate replaced the previous rectangular table, and the artistic couple invited two other people, Tibetan lama Ngawang Soepa Lueyar and Australian aboriginal Watuma Tarruru Tjungarrayi, to take a seat as representatives of two cultures that had never previously met. For four consecutive days the foursome gathered for a daily four-hour session that began, successively, at dawn, midday, dusk and midnight.

As we learn from Abramović, the aboriginal and Tibetan cultures had common traits that included nomadism, the lack of possessions and the celebration of the here and now, shared traits that structured a meditative dialogue in which the energy of the four performers, seated at the axes of the four cardinal points, came together to transcend geopolitical and cultural distances and celebrate a spiritual union that combined the human and the cosmic orders.

AB

*Travesía nocturna – conjunción*, 1983  
Video, 2 min 11 s  
*Performance* (con Ngawang Soepa Lueyar y Watuma Tarruru Tjungarrayi)  
*Nightsea Crossing – Conjunction*, 1983  
Video, 2' 11"  
*Performance* (with Ngawang Soepa Lueyar and Watuma Tarruru Tjungarrayi)



**Anish Kapoor**  
*Untitled, 2011*

Anish Kapoor (Bombay, 1954) vive en Inglaterra desde principios de la década de 1970 y se ha configurado como una de las figuras más relevantes no solo de la escultura en Gran Bretaña sino de la escena internacional. Desde sus delicadas obras con pigmentos a los fascinantes proyectos de arte público como *Cloud Gate* –inaugurada en 2004 en el Millennium Park de Chicago–, o las piezas gigantescas como *Dirty Corner* –instalada en los jardines de André le Nôtre en el palacio de Versalles en 2015–, su trabajo se ha convertido en un manifiesto a favor del mestizaje cultural y de la libertad creativa.

Kapoor se complace en disolver o acentuar las conjunciones y disyunciones entre la luz y la oscuridad, lo lleno y lo vacío, la tierra y el cielo, el cuerpo y la mente, lo femenino y lo masculino, lo abyecto y lo sublime. La conciencia metafísica que surge de la materia, la espiritualidad que nace de la sensualidad, la riqueza cognoscitiva que emerge de las sutiles combinaciones de opuestos son características fundamentales de su trabajo.

En sus espejos circulares coexisten lo cóncavo y lo convexo, el reflejo directo y la reflexión invertida, en un juego multiforme de sincronidad y deriva. Los espectadores viven una experiencia conceptual, sensorial y estética en la que cada individuo entra a formar parte efímera de la obra cuando contempla cómo su propia imagen se refleja en ella.

*Untitled* es un espejo circular y cóncavo de color rojo sangre, de 120,6 cm de diámetro. En la

instalación especialmente concebida por Kapoor para la sala 15 del Colegio de San Gregorio, el espejo comparte espacio con el *Cristo yacente* de Gregorio Fernández. La visión de las heridas de un Cristo sangrante y el patetismo desgarrador que las hicieron identificarse con su sufrimiento determinaron la conversión de santa Teresa, como ella misma explica en el *Libro de la vida*. La contundencia y la limpidez del espejo de Kapoor ofrecen un contrapunto místico de otro orden. Hacen pensar en la sangre como matriz serena de la vida y muestran cómo el arte abstracto y el figurativo traducen, desde diferentes perspectivas, la carne, la emoción y la pasión.

Anish Kapoor (Bombay, 1954) has been living in England since the early seventies and is now one of the most outstanding sculptors in Britain and abroad. From his delicate works with pigments to his fascinating public art projects such as *Cloud Gate*, situated in Chicago's Millennium Park in 2004, or huge pieces like *Dirty Corner*, temporarily installed in the gardens designed by André le Nôtre in 2015, his work has become a manifesto in favour of cultural crossovers and creative freedom.

Kapoor takes pleasure in dissolving and emphasising the conjunctions and disjunctions between light and darkness, empty and full, heaven and earth, body and mind, male and female, the abject and the sublime. The metaphysical awareness that stems from sensuality and the cognitive richness that

emerges from the subtle combinations of opposites are fundamental features of his work.

The concave and the convex, direct and inverted reflections coexist in his circular mirrors in a multifiform game of synchronicity and drift. Spectators enjoy a conceptual, sensory and aesthetic experience in which each individual becomes an ephemeral part of the work when they see their own image reflected in it.

*Untitled* is a circular and concave mirror, blood red in colour and 120.6 centimetres in diameter. In the installation specially conceived by Kapoor for room 15 at the Colegio de San Gregorio, the mirror shares exhibition space with the *Reclining Christ* by Gregorio Fernández. The vision of the wounds of a bleeding Christ and the heartrending paths that led Saint Teresa to identify with His suffering was a determining factor in the saint's conversion, as she herself explains in *The Book of Her Life*. The power and the limpidity of Kapoor's mirror offer a mystical counterpoint of another order. Evoking blood as a serene womb of life, they show how, from different perspectives, both abstract and representational art are able to render the flesh, emotion and passion.

RM

*Sin título*, 2011  
Fibra de vidrio y pintura  
120,6 x 120,6 x 16 cm

*Untitled*, 2011  
Fibreglass and paint  
120.6 x 120.6 x 16 cm



**Gregorio Fernández**  
*Cristo yacente, 1625–1630*

En el barroco, la escultura, con su corporeidad física, se sirve de su poder de seducción para producir en el fiel que la contempla una fuerte impacto emocional, gracias a un realismo extremo que simula el desgarrar de heridas y laceraciones, el color cetrúleo de la muerte, la morbidez de la carne y la exactitud anatómica de músculos y tendones, obtenida mediante una refinada combinación de policromías y materias añadidas: cuero, asta, corcho o vidrio.

Esta magistral obra del naturalismo español es un ejemplo extremo del gusto barroco por la teatralidad. Fue tallada por Gregorio Fernández (1576–1636), uno de los escultores más destacados, que trabajó en Valladolid durante la primera mitad del siglo XVII, por encargo de los jesuitas, para quienes la imagen religiosa cumplía una función pedagógica decisiva, idea que influyó poderosamente en los ideales de la Contrarreforma. El Cristo que yace ya muerto exhibe el contraste entre la extraordinaria sensibilidad con que está representado el desnudo masculino, un cuerpo casi apolíneo, y la palidez funeraria de un cuerpo torturado. La sábana blanca sobre la que está recostado y el paño azul que cubre ligeramente su cuerpo están tratados con ese tipo de pliegues geométricos, casi abstractos, que son la firma personal del virtuosismo técnico de Fernández.

La imagen no refleja ninguna escena del Evangelio. Cristo no aparece rodeado de sus amigos y familiares, como había sido frecuente en las representaciones

de su muerte (la Piedad, el Entierro, el Sepulcro) sino en soledad, con el fin de integrarnos a los espectadores en el duelo, en un juego muy barroco en el que las fronteras entre el espacio de la ilusión y el de la realidad se diluyen. Según los Evangelios, en ese momento de la muerte, en pleno mediodía, se produjeron toda una serie de fenómenos alarmantes: el velo del templo se rasgó, la tierra tembló y el sol se ennegreció cubriendo los cielos y la tierra de una oscuridad repentina, espesa y tenebrosa, que anunciaba una alteración universal del orden cósmico.

Baroque sculpture, with its physical corporeality, exercises its power of seduction to create strong emotional impact on believers thanks to an extreme realism that simulates the pain of wounds and laceration, the livid hue of death, the morbidity of the flesh and the anatomical precision of muscles and tendons, achieved thanks to a refined combination of polychrome wood and additional material including leather, bull horn, cork and glass.

This masterful example of Spanish Naturalism is a supreme instance of the Baroque taste for theatricality. Commissioned by the Jesuits, it was carved by Gregorio Fernández, one of the most outstanding sculptors of the period who worked in Valladolid in the first half of the seventeenth century. For Fernández, the religious image played a decisive didactic role, a notion that would exert a powerful influence on the ideals of the Counter-Reformation. The dead Christ reveals the contrast between the extraordinary

sensitivity with which the male nude is portrayed: an almost Apollonian figure characterised by the funereal pallor of a tortured body. The white shroud on which the figure lies and the blue cloth covering a part of the body have virtually abstract geometric folds that reveal the artist's technical skill.

The image doesn't represent a scene from the Gospel; Christ isn't portrayed surrounded by friends and relatives, as he often appeared in such depictions of his death (scenes of the *Pietà*, the entombment, the sepulchre), but alone, thereby drawing spectators into the mourning in a Baroque game in which the borders between illusory space and reality are dissolved.

According to the Gospels, at midday, the time of death, a number of disquieting phenomena took place: the veil of the temple was torn, the earth quivered and the sun turned dark, shrouding the heavens and the earth in a sudden, dense and tenebrous obscurity that announced a universal transposition of the cosmic order.

MB

*Cristo yacente, 1625-1630*  
Madera policromada, vidrio,  
asta, corcho, hueso  
43 x 190 x 73 cm

*Recumbent Christ, 1625-1630*  
Polychrome wood, glass, bull horn,  
cork and bone  
43 x 190 x 73 cm



**Bruce Nauman**  
*The True Artist Helps the World  
by Revealing Mystic Truths*  
(*Window or Wall Sign*), 1967

Consciente de su responsabilidad política como artista, explorador del poder del lenguaje como representación del mundo, trabajador incansable y solitario, Bruce Nauman (Fort Wayne, 1941) ha transitado por múltiples caminos de la escultura y se ha convertido en una de las figuras fundamentales del arte contemporáneo.

El neón que se exhibe en la exposición *Nada temas...* forma parte de su producción temprana, pues el artista tenía solo veintisiete años de edad cuando lo concibió y lo realizó. Vivía entonces en San Francisco, en un estudio situado en el antiguo local de un colmado, desde donde veía siempre un neón que anunciaba una marca de cerveza. Fascinado por su simpleza y claridad, Nauman se apropió del formato del anuncio y transformó su contenido incluyendo en el ritmo visual de una espiral de neón la célebre frase que surge de dentro hacia fuera. La nueva obra, instalada en su propia ventana, se veía desde la calle y desde el estudio, y su título incluyó la descriptiva referencia *Window or Wall Sign* (Letrero de ventana o pared).

Entre la ironía, la ambigüedad y el escepticismo, Nauman ha dicho de su icónico neón: «Para mí lo más difícil de toda la pieza era el enunciado. Era un tipo de prueba, como cuando dices algo en voz alta para ver si te lo crees. Una vez escrito me daba cuenta de que el enunciado “El verdadero artista ayuda al mundo revelando verdades místicas” era, por una parte, una

idea completamente estúpida y, con todo, por otra, creía en ella. Es verdad y no lo es al mismo tiempo. Depende de cómo lo interpretas y de lo en serio que te tomes a ti mismo. Para mí sigue siendo una idea poderosa». Del mismo modo, también había dicho que definir el arte como asunto de vida o muerte, «puede sonar melodramático sin dejar de ser verdad». Y verdad debe de ser, tal como decía santa Teresa, que, para el alma, llegar a la verdad mística es no tener temor ninguno de la muerte.

Aware of his political responsibility as an artist, an explorer of the power of language as representation of the world and a tireless and lonely worker, Bruce Nauman (Fort Wayne, 1941) has travelled the numerous paths of sculpture to become one of the key figures in contemporary art.

The neon displayed in *Fear Nothing, She Says* is one of his early works, conceived and made when the artist was barely twenty-seven and lived in a studio on the premises of a former grocery shop in San Francisco, from where he could see a neon sign advertising a brand of beer. Fascinated by its simplicity and clarity, Nauman took the format of the advertisement and transformed its contents to insert his now famous phrase, that moves from inside out in the visual rhythm of a neon spiral. The new work, installed in his own window, could be seen from the street and from the studio and its title included the descriptive reference *Window or Wall Sign*.

Playing with irony, ambiguity and scepticism, Nauman has said of his iconic neon:

‘The most difficult thing about the whole piece for me was the statement. It was a kind of test – like when you say something out loud to see if you believe it. Once written down, I could see that the statement, “The true artist helps the world by revealing mystic truths” was on the one hand a totally silly idea and yet, on the other hand, I believed it. It’s true and it’s not true at the same time. It depends on how you interpret it and how seriously you take yourself. For me it’s still a very strong thought.’

Similarly, he has also declared ‘It is said that art as a matter of life and death; this may be melodramatic but it is also true.’\*\* And true it must be because, as Saint Teresa of Avila herself stated, when the soul reaches mystical truth it has no fear of death.

AB

\* Bruce Nauman, quoted in Brenda Richardson, *Bruce Nauman: Neons* (exh. cat.), Baltimore Museum of Art, Baltimore, 1982, p. 20.

\*\* Bruce Nauman, quoted in *Please Pay Attention Please: Bruce Nauman’s Words: Writings and Interviews*, Janet Kraynak (ed.), The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 2005, p. 188.

*El verdadero artista ayuda al mundo revelando verdades místicas*  
(*Letrero de ventana o pared*), 1967

Neón  
149,9 x 139,7 x 5,1 cm

*The True Artist Helps The World  
by Revealing Mystic Truths*  
(*Window or Wall Sign*), 1967

Neón  
149.9 x 139.7 x 5.1 cm





The true artist helps the world by revealing mystic truths





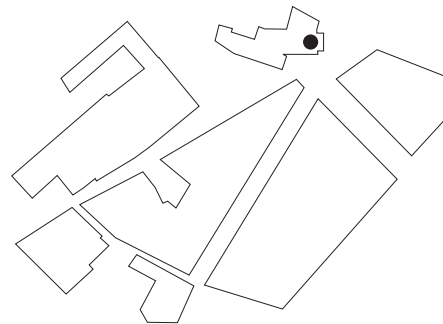
# Casa del Sol

La Casa del Sol, palacio nobiliario del siglo XVI, fue residencia del conde de Gondomar, embajador del rey Felipe III en Inglaterra y erudito bibliófilo. El edificio fue adquirido por el Estado español en 1999, y su iglesia, restaurada en 2011, acoge en un diáfano espacio la colección nacional de reproducciones de importantes obras de la Antigüedad grecorromana.

The Casa del Sol, a noble palace also erected in the sixteenth century, was home to the Count of Gondomar, ambassador to King Philip III in England and an expert bibliophile. The building was acquired by the Spanish state in 1999, and its church, refurbished in 2011, accommodates the national collection of reproductions of significant works from Graeco-Roman antiquity in a bright, open space.

## ARTISTAS / ARTISTS

Cristina Lucas  
Nikos Navridis  
Rivane Neuenschwander



En el límpido espacio de la Casa del Sol –una antigua capilla pintada de blanco como exigían los cánones del Renacimiento–, las reproducciones en yeso de esculturas de la Antigüedad, como el *Discóbolo*, la *Ariadna abandonada*, la *Ménade danzante*, el *Mercurio sentado* o el *Laocoonte*, conviven con copias de pinturas de El Fayum, camafeos y otras joyas del arte clásico, creando un contexto singular para el acercamiento a esas obras maestras. En este espacio diáfano y luminoso, se presentan tres artistas de la exposición *Nada temas, dice ella*. Estableciendo un vínculo de continuidad con las otras sedes, Nikos Navridis reproduce también aquí la respiración de santa Teresa. En la gran pared que correspondía al ábside de la iglesia, Cristina Lucas proyecta el vídeo *Habla*, en el que la propia artista destruye a martillazos una reproducción en yeso del *Moisés* de Miguel Ángel, como metáfora de la capacidad de la mujer para cuestionar ídolos, símbolos, convenciones y leyes patriarcales que desequilibran la igualdad entre los sexos. En un espacio más íntimo, situado a la entrada del edificio, la proyección de *The Tenant (El inquilino)*, de Rivane Neuenschwander, muestra la delicadeza de una pompa de jabón que se ofrece como un significante flotante, como un alma en tránsito por los espacios del propio estudio interior. Dos propuestas complementarias para afirmar el poder y la sensibilidad de lo femenino.

In the limpid space of the Casa del Sol, a former chapel, painted white as required by the canons of the Renaissance, the plaster reproductions of classical sculptures such as the *Discobolus*, *Ariadne Abandoned by Theseus*, *Dancing Maenad*, *Seated Mercury* and the *Laocoön* coexist with copies of Fayum mummy portraits, cameos and other classical jewels, creating a unique backdrop for approaching these masterpieces. Three of the artists in the show *Fear Nothing, She Says* present their works in this bright open space. Establishing a link of continuity with other venues, Nikos Navridis also reproduces the respiration of Saint Teresa in this building. On the large wall of the apse of the church Cristina Lucas projects her video entitled *Speak*, in which the artist herself destroys a plaster reproduction of Michelangelo's *Moses* with hammer blows, metaphorically presenting woman's ability to challenge idols, symbols, conventions and the patriarchal laws that disrupt the equilibrium between the sexes. In a more intimate space located at the entrance to the building, the projection of *The Tenant* by Rivane Neuenschwander shows a delicate soap bubble that appears as a floating signifier, like a soul in transition through the spaces of its own interior study. These two complementary proposals endorse the power and sensitivity of the feminine.



Cristina Lucas  
*Habla*, 2008

Se dice que cuando Miguel Ángel terminó de esculpir su *Moisés*, le dio un último golpe en la rodilla y le dijo: «Habla». En efecto, la escultura, que presenta una pequeña hendidura en la rodilla derecha, fue enaltecida por el propio autor como su creación más realista. Cinco siglos después, Cristina Lucas (Úbeda, 1973) decidió retomar el gesto iniciado por el maestro renacentista y emplearlo como punto de partida para realizar la performance *Habla* y documentarla en vídeo. Armada con un mazo, la artista emprende la destrucción de una monumental reproducción en yeso del *Moisés*, en un irónico gesto de interpretación literal del texto de Friedrich Nietzsche *El ocaso de los ídolos, o cómo se filosofa a martillazos*.

Como profeta, legislador y figura central del monoteísmo, Moisés personifica al líder patriarcal, déspota y colérico. La acción de Cristina Lucas es un ejercicio literal y alegórico de destrucción de un ídolo y condensa múltiples capas de lectura, a cual más pertinente: representa un ataque a esa autoridad patriarcal, históricamente perpetuada a través de la religión y sus representantes; materializa la necesidad simbólica de matar al padre apuntada por la psicología freudiana y desafía también la tradición artística en un contexto posmoderno en el que la reapropiación y la intervención sobre la obra ajena cuestionan la teoría del genio individual.

Las líneas de interpretación enumeradas suponen una síntesis de los intereses que se articulan en la trayectoria artística

de Cristina Lucas. Hoy, en mayor medida que hace cinco siglos, hay mujeres que cuestionan el orden establecido y que hacen de su vida y su trabajo una herramienta de transformación política, social y espiritual. Son mujeres conscientes de la necesidad de reivindicar su poder y su capacidad de inventar, construir, expresar y ejercer su sabiduría en igualdad de condiciones.

As the legend goes, when Michelangelo finished his sculpture of *Moses* he struck the knee and said 'Now speak!' Indeed the sculpture, that reveals a small crack on the right knee, was praised by the artist himself as his most realistic work. Five centuries later, Cristina Lucas (Úbeda, 1973) decided to revisit the gesture made by the Renaissance master, use it as a starting point for her performance *Habla* (*Speak*) and document it on video. Armed with a mallet, the artist set about destroying a monumental plaster reproduction of *Moses*, in an ironically literal interpretation of Friedrich Nietzsche's essay *Twilight of the Idols, or How to Philosophise with a Hammer*.

As a prophet, a lawmaker and a key figure in monotheism, Moses embodies the patriarchal leader, incensed and despotic. Cristina Lucas's action is a literal and allegorical exercise in the destruction of an idol and condenses numerous layers of meaning, all equally relevant: it denotes an attack on patriarchal authority historically perpetuated through religion and its representatives; it materialises the symbolic need to kill the father suggested by Freudian psychology; and it challenges artistic

tradition in a postmodern context in which the appropriation of and involvement with someone else's work call into question the theory of individual genius.

The lines of interpretation we have listed sum up the concerns expressed over the course of Cristina Lucas's artistic career. Today, to a greater extent than five hundred years ago, many women are challenging established order, turning their lives and their work into tools for achieving political, social and spiritual change. These women are well aware of the need to assert their power and their talent for inventing, constructing, expressing and employing their wisdom under equal conditions.

AB

*Habla*, 2008  
Video, 7 min

*Speak*, 2008  
Video, 7'



Rivane Neuenschwander  
*The Tenant*, 2010

En su relato *Teresa, amor mío*, Julia Kristeva dice que el «castillo interior» de santa Teresa de Ávila es una especie de caleidoscopio de moradas, un «aparato psíquico» compuesto de múltiples facetas, de transiciones plurales, donde la identidad de la escritora se escapa de sí misma, se pierde, se libera.

En el vídeo *The Tenant* que Rivane Neuenschwander (Belo Horizonte, 1967) realizó junto al cineasta Cao Guimarães (Belo Horizonte, 1965), una pompa de jabón flota en el espacio y recorre las estancias del antiguo estudio de la artista en su ciudad natal. El vagabundeo de la pompa por pasillos y habitaciones alude a las búsquedas creativas, al recorrido del alma de la artista por los espacios que acogen sus certidumbres y sus angustias. La plácida suspensión y las irisaciones de ese fascinante habitante contrastan con las paredes desconchadas y abandonadas del estudio, y confrontan el éxtasis efímero con la realidad de la partida.

La idea de tránsito está presente desde el punto de vista visual, psíquico y metafórico. El taller de la artista es el espacio de purificación alquímica de sus vivencias, el lugar en el que la visión interior se transforma en iridescencia. Como en el caso de Teresa de Jesús, la escritura visual de la pompa de jabón de Rivane alude a un viaje de autoanálisis en el que la suspensión –como la oración de quietud– expande la certidumbre de no sufrir ningún mal. En ese estado, la pompa nunca muere, aunque en realidad podría estallar y morir en una fracción de segundo.

Rivane Neuenschwander conjugó en su obra la conciencia de fugacidad de la vida propia del Barroco y la condensación semántica de los lenguajes minimalistas. El sentido de impermanencia atraviesa toda su producción, ya sea al llenar de aire una bolsa de plástico transparente y utilizar hormigas muertas para dibujar un ecuador en el vientre hinchado de la bolsa (*Saturno*, 1996), al amasar migas de pan involuntariamente en la mesa de la cocina –*Involuntary Sculptures (Speech Acts)*, 2002– o al hacer que una pompa de jabón recorra su propio castillo interior.

In her story *Teresa, My Love*, Julia Kristeva says that the ‘interior castle’ described by Saint Teresa of Jesus is a sort of kaleidoscope of dwellings, a ‘psychic apparatus’ made up of numerous facets, plural transitions in which the writer’s identity is released and transcends her.

In the video *The Tenant* that Rivane Neuenschwander (Belo Horizonte, 1967) produced with film-maker Cao Guimarães (Belo Horizonte, 1965), a soap bubble floats in space and travels through the artist’s studio in her hometown. The drift of the bubble along corridors and rooms is an allusion to creative pursuits, to the rounds of the soul in the spaces that accommodate its certainties and anxieties. The serene suspension and the iridescence of this fascinating room form a sharp contrast with the flaky and abandoned studio walls and contrast the ephemeral ecstasy with the reality of the departure.

The idea of transition is present from the visual, psychic and metaphoric points of view.

The artist’s atelier is the space where her experiences are alchemically purified, the place where her interior vision is transformed into iridescence. As in the case of Teresa of Avila, the visual writing of Rivane’s soap bubble refers to a journey of self-analysis in which the suspension, like the prayer of repose, expands the conviction of suffering no evil. In this state, the bubble never dies although it could in fact explode and disappear in a fraction of a second.

In her oeuvre, Rivane Neuenschwander combines an awareness of the transience of life, characteristic of the Baroque, and the semantic condensation of Minimalism. The sense of impermanence pervades her entire production, as when she uses ants to trace a median line on the swollen belly of a clear plastic bag she has previously filled with air (*Saturn*, 1996), or when she unintentionally kneads crumbs of bread on a kitchen table (*Involuntary Sculptures [Speech Acts]*, 2002), or makes a soap bubble travel through her own interior castle.

RM

*El inquilino*, 2010  
Video, 10 min 34 s

*The Tenant*, 2010  
Video, 10’ 34”







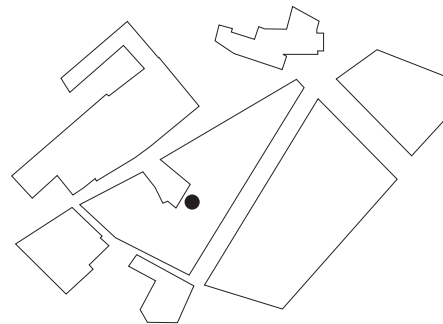
## COCO CAFÉ

Activo desde el año 2006, en el Coco Café la gastronomía convive con exposiciones de pintura, conciertos y actuaciones teatrales. Su cercanía al Colegio de San Gregorio y el Palacio de Villena lo sitúa en una retícula urbana de convivencia entre lo público y lo privado, lo histórico y lo contemporáneo.

Coco Café, in operation since the year 2006, is a setting in which to enjoy a meal against a backdrop of pictorial exhibitions, concerts and theatrical performances. As a result of its proximity to the Colegio de San Gregorio and the Palacio de Villena, it stands at an urban crossroads between public and private, history and contemporaneity.

ARTISTA / ARTIST

Dora García



Cuando su propietaria informa de que el nombre de Coco Café alude irónicamente tanto al «coco» (cabeza) como al monstruo informe que asusta a los niños («que viene el coco»), y cuando se establece también la referencia que lo asocia al término inglés *cocoon*, como el capullo de la crisálida, el espacio protegido, pequeño y acogedor del que pueden surgir nuevas transformaciones, se entiende que este café de Valladolid se convierta, sorprendente y súbitamente, en el espacio ideal para acoger el proyecto de Dora García *The Hearing Voices Café* (*El café de los olores de voces*). Este proyecto completa la exposición *Nada temas, dice ella*, pero no cerrándola, sino abriéndola hacia nuevas perspectivas de comprensión de la función del arte hoy en día, hacia su puesta en valor como escultura social, su poder de transformar las conciencias y las actitudes, y su importancia como ejercicio de intercambio simbólico, cívico y político.

Quede pues así abierta la puerta hacia los nuevos devenires del arte, de la vida y del cómo vivir juntos.

When its owner tells us that the name Coco Café is an ironic reference to the popular Spanish term *coco* (head, brains) and to the shapeless monster that scares children (bogeyman), and when its association with the English word *cocoon* establishes a connection with the idea of a small and cosy protected space that is capable of triggering new transformations, it is clear that this café in Valladolid suddenly and surprisingly becomes an ideal space to welcome *The Hearing Voices Café* by Dora García. This project completes the exhibition *Fear Nothing, She Says*, not by closing it but by opening it up to new aspects that help us understand the purpose of art today, its prominence as social sculpture, its ability to transform consciences and attitudes, and its importance as an exercise in symbolic, civic and political exchange.

The door, therefore, is left ajar to new developments in art, in life and in how we can live together.

RM



Dora García  
*The Hearing Voices Café*,  
2014-2015

Dora García (Valladolid, 1965) juega a menudo con la ambigüedad del lenguaje y entiende la creación artística como un hecho intrínsecamente «marginal». Para ella, el arte es una actividad que se desarrolla en los márgenes de lo establecido, que rehúye las certidumbres para explorar nuevos territorios, que cuestiona y deconstruye los discursos estereotipados.

Su proyecto *The Hearing Voices Café* (*El café de los olores de voces*) nació en Hamburgo, en el contexto del festival *Krankheit als Metapher* (La enfermedad como metáfora). Un café de la ciudad actuó como punto de encuentro para gente que oye voces interiores. El movimiento de los olores de voces tiene sus raíces en la antipsiquiatría de la década de 1970 y, tal como la propia artista explica, se concibe más «como un movimiento por los derechos civiles que como una forma terapéutica de autoayuda». Su objetivo es cuestionar el concepto médico de enfermedad mental, que estigmatiza a los pacientes y les excluye del orden de la «normalidad». También Juana de Arco y santa Teresa oían voces extrasensoriales, a través de las que se les hacía presente el mensaje de su misión vital. Y Dora García sostiene que «Escucharse a uno mismo hablando es probablemente la definición más elemental de conciencia».

El proyecto *The Hearing Voices Café* se actualiza en 2015 en Valladolid, en el Café Coco, situado frente al Colegio de San Gregorio. Además de la información disponible en <http://thehearing-voicescafe.doragarcia.org/> y

<http://thehearingvoicescafe-toronto.tumblr.com/>, en el propio Café se reúne documentación sobre el movimiento, que se inició a finales de 1980 y que desde 1997 celebra el Congreso Mundial de Escuchadores de Voces, cada año en un país diferente (en 2015 tuvo lugar en Alcalá de Henares). El potencial transformador de *The Hearing Voices Café* reside en que, al compartir sus experiencias, las personas que oyen voces dejan de sentirse extrañas para los otros y para sí mismas.

Como en el resto de su trabajo, Dora García abre fronteras y rechaza las etiquetas impuestas a los participantes, incluidas las que consideran su proyecto únicamente como «obra de arte».

Dora García (Valladolid, 1965) often plays with the ambiguity of language and understands artistic creation as an intrinsically marginal fact. For her, art is an activity that unfolds on the margins of the established, that shuns certainties to explore new territories, that calls into question and deconstructs stereotyped discourses.

Her project entitled *The Hearing Voices Café* was born in Hamburg, in the context of the *Krankheit als Metapher* (Illness as Metaphor) festival. A café in the city acted as a meeting point for people who hear inner voices. The origin of the Hearing Voices Movement dates back to the anti-psychiatry of the seventies and, as the artist herself explains, is conceived more as a movement for civil rights than as a therapeutic form of self-help. Her objective is to challenge the medical concept of mental illness that stigmatises patients and excludes them from the

order of 'normality'. Joan of Arc and Saint Teresa of Avila heard extrasensory voices that brought the message of their vital mission to their awareness. And Dora García sustains that 'Listening to oneself speaking is probably the most elementary definition of awareness.'

In 2015 the project entitled *The Hearing Voices Café* has been updated for Valladolid at Café Coco, located opposite Saint Gregory College. Besides the information available at <http://thehearingvoicescafe.doragarcia.org/> and <http://thehearingvoicescafe-toronto.tumblr.com/>, the café itself has gathered documentation on the movement, that was born at the end of 1980 and since 1997 holds its annual conference – the World Hearing Voices Congress – in a different country (in 2015 it was held in Alcalá de Henares). The transforming potential of *The Hearing Voices Café* lies in the fact that by sharing their experiences, the people who hear voices cease to perceive their strangeness to others and to themselves.

As in the rest of her work, Dora García opens up borders and rejects the labels imposed on participants, including those that simply regard her project as a work of art.

AB

*El café de los olores de voces*, 2015  
Proyecto de Dora García  
en colaboración con La Revolución  
Delirante, Valladolid

*The Hearing Voices Café*, 2015  
Project by Dora García, in  
collaboration with La Revolución  
Delirante, Valladolid



THE  
HEARING VOICES  
CAFE





ILUSTRACIONES  
DE LOS ENSAYOS

Joseph Beuys

*Wie man dem toten Hasen die  
Bilder erklärt* [Cómo explicar  
los cuadros a una liebre muerta]

Acción

26 de noviembre de 1965

Galerie Schmela, Düsseldorf

Foto: Ute Klophaus

[p. 38]

Joseph Beuys

*Hinter dem Knochen wird gezählt –  
Schmerzraum* [Se cuenta detrás  
del hueso – Espacio de dolor]

1983

Planchas de plomo, hierro,  
anillas de plata y bombilla

295 x 545 x 740 cm

Gentileza de la Colección de Arte  
Contemporáneo de la Fundación

“la Caixa”

[p. 55]

Gian Lorenzo Bernini

*Éxtasis de Santa Teresa*

c. 1647

Boceto en terracota

45 x 35 x 22 cm

Museo Estatal del Hermitage,  
San Petersburgo

[p. 56]

Gian Lorenzo Bernini

*Éxtasis de Santa Teresa*

1647-1651

Mármol

351 cm de altura

Iglesia de Santa María  
de la Victoria, Roma

[p. 75]

Sebastián Herrera Barnuevo

Relicario con el corazón de Santa  
Teresa de Jesús

1671

Plata dorada, oro, cristal de roca,  
piedras preciosas

63 x 33 cm

Sepulcro de Santa Teresa, Iglesia  
del Convento de la Anunciación  
Monasterio de las Carmelitas  
descalzas de Alba de Tormes  
Gentileza de Carmus/Museo  
Carmelitano, Alba de Tormes  
[p. 76]

Autor desconocido

Relicario con el brazo izquierdo  
de Santa Teresa de Jesús

Finales del siglo XVII

Plata dorada y cristal de roca

63 x 33 cm

Sepulcro de Santa Teresa, Iglesia  
del Convento de la Anunciación,  
Monasterio de las Carmelitas  
descalzas de Alba de Tormes  
Gentileza de Carmus/Museo  
Carmelitano, Alba de Tormes  
[p. 95]

ILUSTRACIONES  
DE LAS SEDES

Patio del Colegio de San

Gregorio. Sede histórica del  
Museo Nacional de Escultura

[pp. 96, 98 ]

Vista de la exposición *Lo sagrado  
hecho real* (2010) en el Palacio  
de Villena, sede de exposiciones  
temporales del Museo Nacional  
de Escultura

[pp. 100, 103]

Vista de la sala 20 del Colegio  
de San Gregorio. Sede de la  
colección permanente del Museo  
Nacional de Escultura

[pp. 132, 135]

Casa del Sol. Sede de la colección  
de reproducciones del Museo  
Nacional de Escultura

[pp. 154, 158]

Plaza Wattenberg desde el Coco  
Café, con vistas a la fachada del  
Museo Nacional de Escultura

[pp. 162, 165]

OBRAS EN LA EXPOSICIÓN

Marina Abramović & Ulay  
*Nightsea Crossing - Conjunction*  
[*Travesía nocturna - conjunción*]  
1983

Vídeo  
2 min 11 s

*Performance* (con Ngawang  
Soepa Lucyar y Watuma Tarruru  
Tjungarrayi)  
Sonesta Koepelzaal, Museo  
Fodor, Ámsterdam  
4 sesiones de 4 horas,  
abril de 1983  
Gentileza de Marina Abramović  
Archives y de Video-Forum Neuer  
Berliner Kunstverein, Berlín  
[p. 146]

Anila Quayyum Agha  
*Intersections* (ed. 2/5)  
[*Intersecciones* (ed. 2/5)]  
2015

Instalación. Medidas variables  
Escultura de acero cortado con  
láser recubierto con polvo de  
resina de poliéster  
200,66 x 200,66 x 200,66 cm  
Gentileza de la artista  
[p. 124]

José Ramón Ais  
*Parque natural*  
(Números 1, 2, 3, 4, 6, 9 y 11)  
2014-2015

Impresión lambda  
125 x 93,75 cm cada una  
Gentileza del artista y de  
la Galería Alegría, Madrid  
[p. 104]

Pilar Albarracín

*Mentira n.º 3. Serie 300 mentiras*  
2009  
Fotografía en color  
125 x 187cm  
Gentileza de la artista, de  
la Galerie Georges-Philippe  
& Nathalie Vallois, París,  
y de la Galería Filomena  
Soares, Lisboa

*Mentira n.º 5. Serie 300 mentiras*  
2009  
Fotografía en color  
190 x 125 cm  
Colección Fundación Arco,  
Madrid

[p. 118]

Francis Alÿs  
*Cuando la fe mueve montañas*  
(*Making of*)  
2002

Instalación. Dimensiones  
variables.  
Vídeo  
15 min 9 s  
Gentileza del artista y de  
la David Zwirner Gallery,  
Nueva York/Londres

Óleo sobre tela  
19,5 x 28 cm  
Colección Cuauhtémoc  
Medina, México

Postales  
10,5 x 15 cm  
Cortesía del artista

[p. 130]

Anónimo  
*Demonio*  
siglo XVIII  
Madera policromada  
72 x 35 x 25 cm  
Museo Nacional de Escultura,  
Valladolid

[p. 138]

Miquel Barceló

*Al·legòric [Alegórico]*  
2012

Cerámica  
50 x 63 x 40 cm  
Colección particular

*Ménage à 3*  
2012

Cerámica  
93 x 74 x 60 cm  
Colección particular

*Pare, mare, fill, filla*  
[*Padre, madre, hijo, hija*]  
2014  
Cerámica  
55 x 142 x 50 cm  
Colección particular

[p. 120]

Louise Bourgeois  
*Arch of Hysteria [Arco de la histeria]*  
1993

Bronce pulido  
83,8 x 101,6 x 58,4 cm  
Gentileza de The Easton  
Foundation, Nueva York  
[p. 136]

Felipe de Espinabete  
*La Magdalena en el desierto*  
1750-1799

Madera policromada  
61,5 x 91,5 x 41,5 cm  
Museo Nacional de Escultura,  
Valladolid  
[p. 142]

Gregorio Fernández  
*Santa Teresa de Jesús*  
c. 1625

Madera policromada  
172 x 103 x 85 cm  
Museo Nacional de Escultura,  
Valladolid  
[p. 110]

Gregorio Fernández  
*Cristo yacente*  
1625-1630

Madera policromada, vidrio,  
asta, corcho, hueso  
43 x 190 x 73 cm  
Museo Nacional de Escultura,  
Valladolid  
[p. 150]

Dora García  
*The Hearing Voices Café*  
[*El café de los oidores de voces*]  
2015

Proyecto de Dora García en  
colaboración con La Revolución  
Delirante, Valladolid  
Gentileza de la artista  
[p. 166]

- Anish Kapoor  
*Untitled [Sin título]*  
 2011  
 Fibra de vidrio y pintura  
 120,6 x 120,6 x 16 cm  
 Gentileza del artista y la  
 Lisson Gallery, Londres  
 [p. 148]
- Waqas Khan  
*Text in Continuum II*  
 [ *Texto continuo II* ]  
 2015  
 Tinta sobre papel wasli  
 Dos paneles de 240 x 131 cm  
 cada uno  
 Gentileza del artista y de la  
 Galería Sabrina Amrani, Madrid  
 [p. 112]
- Kimsooja  
*A Needle Woman - Kitakyushu*  
 [ *Mujer aguja - Kitakyushu* ]  
 1999  
 Vídeo sin sonido  
 6 min 33 s  
 Gentileza de la artista  
 y La Fábrica, Madrid  
 [p. 140]
- Cristina Lucas  
*Habla*  
 2008  
 Vídeo  
 7 min  
 Gentileza de la artista  
 y de la galería Juana  
 de Aizpuru, Madrid  
 [p. 158]
- Pedro de Mena  
*La Magdalena penitente*  
 1664  
 Madera policromada y cristal  
 165 x 52 x 61 cm  
 Museo Nacional de Escultura,  
 Valladolid  
 [p. 144]
- Bruce Nauman  
*The True Artist Helps The World by  
 Revealing Mystic Truths (Window  
 or Wall Sign) [El verdadero artista  
 ayuda al mundo revelando verdades  
 místicas (Letrero de ventana o pared)]*  
 1967  
 Neón  
 149,9 x 139,7 x 5,1 cm  
 Gentileza del artista y del  
 Philadelphia Museum of Art,  
 Filadelfia  
 [p. 152]
- Nikos Navridis  
*Tomorrow will be a Wonderful  
 Day... III [Mañana será un día  
 maravilloso... III]* 2015  
 Instalación sonora  
 Sistema de sonido con audio  
 directo  
 Gentileza del artista y de  
 Bernier/Eliades Gallery, Atenas  
 [p. 108]
- Rivane Neuenschwander  
*The Tenant [El inquilino]*  
 2010  
 Vídeo  
 10 min 34 s  
 Gentileza de la artista y de  
 Stephen Friedman Gallery,  
 Londres  
 [p. 160]
- Cai Guo-Qiang  
*Sky Ladder [Escalera al cielo]*  
 2015  
 Globo de helio y mecha,  
 500 x 5,5 m  
 Proyecto de explosión realizado  
 cerca del puerto Huiyu Island,  
 Quanzhou, el 15 de junio de 2015  
 a las 4:45  
 Duración: 100 s  
 Gentileza del artista  
 [p. 106]
- Eglè Rakauskaitė  
*Pinklės. Išvarymas iš rojaus*  
 [ *Trampa. Expulsión del Paraíso* ]  
 1996  
 Vídeo en blanco y negro, sin sonido  
 3 min 40 s  
 Gentileza de la artista  
 [p. 116]
- Soledad Sevilla  
*Sería la de la noche*  
 2015  
 Madera, hilos de algodón  
 y luz negra  
 Proyecto site-specific  
 3,51 x 6,35 x 4,42 m  
 Gentileza de la artista  
 [p. 114]
- Josefa Tolrà  
*Dibujo aerolitos*  
 s.f.  
 Tinta sobre papel  
 47 x 67 cm  
 Colección particular
- Mare de Déu blava*  
 [ *Madre de Dios azul* ]  
 s.f.  
 Tinta y rotulador sobre  
 papel  
 37 x 27 cm  
 Colección particular
- Mitología. El hombre  
 i las fieras*  
 s.f.  
 Tinta, acuarela y rotulador  
 sobre papel  
 74 x 70 cm  
 Colección particular
- Horizontes hermanos*  
 s.f.  
 Tinta sobre papel  
 28,3 x 22 cm  
 Colección particular
- Soy como tu vidente*  
 s.f.  
 Papel y bolígrafo  
 28,7 x 27 cm  
 Colección particular

- Planetas que circundan al sol*  
c. 1940-1950  
Tinta, lápiz y rotulador  
sobre cartulina  
50 x 65 cm  
Museo Nacional Centro  
de Arte Reina Sofía, Madrid
- Astro Sol, Tierra, Marte, Venus*  
1944  
Tinta y lápiz sobre papel  
43 x 45 cm  
Colección particular
- Llibreta [Libreta]*  
1944  
Tinta, rotulador, lápices  
de colores y bolígrafo sobre  
papel plegado y cosido,  
con portada de papel charol  
17,5 x 28 cm  
Colección particular
- Figura mantó brodat*  
[Figura mantón bordado]  
1946  
Tinta, rotulador y lápiz  
sobre papel  
100,3 x 69,5 cm  
Colección particular
- Dibujo inspiración.*  
*Método dinamo fluídico*  
1947  
Rotulador y tintas sobre  
papel charol  
57 x 45 cm  
Colección particular
- Dibujo fuerza fluídica.*  
*Goleta Santa Cristina*  
1948  
Tinta, rotulador y acuarela  
sobre papel  
50 x 70 cm  
Colección particular
- Dibujo gracia del siglo 3*  
1948  
Tinta y lápiz sobre papel  
70 x 100 cm  
Colección particular
- Mujer con abalorios*  
1948  
Tinta y rotulador sobre  
papel  
98 x 66 cm  
Colección particular
- La gran teósofa*  
1953  
Tinta, rotulador y acuarela  
sobre cartulina  
102 x 70 cm  
Museo Nacional Centro  
de Arte Reina Sofía, Madrid
- Dibujo fuerza fluídica*  
1954  
Tinta sobre papel  
28 x 36,5 cm  
Colección particular
- Figura románica. La Esfinge*  
1954  
Rotulador y lápiz sobre  
cartulina  
102,5 x 72,5 cm  
Museo Nacional Centro  
de Arte Reina Sofía, Madrid
- Dibujo gracia fluídica*  
1955  
Tinta sobre papel  
28 x 22,3 cm  
Colección particular
- Dibujo fuerza fluídica.*  
*El geólogo y el jardinero*  
1955  
Papel, acuarela, plumilla  
y bolígrafo  
46 x 60 cm  
Colección particular
- Dibujo fuerza fluídica.*  
*La bella durmiente*  
1955  
Tinta sobre papel  
70 x 100 cm  
Colección particular
- Adán y Eva*  
1957  
Tinta, rotulador, acuarela  
y gouache sobre cartulina  
70 x 100 cm  
Museo Nacional Centro  
de Arte Reina Sofía, Madrid
- Dibujo fuerza fluídica.*  
*Con este abanico pude soñar*  
1957  
Tinta, rotulador y gouache  
sobre papel  
61,5 x 75,5 cm  
Colección particular
- La Diosa del fuego*  
1959  
Tinta y rotulador  
sobre cartulina  
64,5 x 50 cm  
Museo Nacional Centro  
de Arte Reina Sofía, Madrid  
[p. 126]
- Eulalia Valldosera  
*Loop*  
1997  
Vídeo registrado en la Cisterna  
Basilica durante la 5.ª Bienal  
de Estambul (1997)  
4 min  
Gentileza de la artista  
[p. 122]
- Bill Viola  
*The Return [El regreso]*  
2007  
Videoinstalación  
7 min 15 s  
Gentileza de la Fundació Sorigué,  
Lérida  
[p. 128]

ILLUSTRATIONS  
TO THE ESSAYS

Joseph Beuys

*Wie man dem toten Hasen die  
Bilder erklärt* [How to Explain  
Pictures to a Dead Hare]

Action

26 November 1965

Galerie Schmela, Düsseldorf

Photo: Ute Klophaus

[p. 38]

Joseph Beuys

*Hinter dem Knochen wird gezählt –  
Schmerzraum* [Behind the Bone  
Is Counted – Pain Space]

1983

Lead sheets, iron, silver rings  
and light bulb

295 x 545 x 740 cm

Courtesy of the Colección de  
Arte Contemporáneo de la  
Fundación "la Caixa"

[p. 55]

Gian Lorenzo Bernini

*Ecstasy of Saint Teresa*  
ca. 1647

Terracotta model

45 x 35 x 22 cm

The State Hermitage Museum,  
Saint Petersburg

[p. 56]

Gian Lorenzo Bernini

*Ecstasy of Saint Teresa*  
1647-1651

Marble

Height: 351 cm

Our Lady of Victory Church,  
Rome

[p. 75]

Unknown artist

Reliquary with the left arm  
of Saint Teresa of Avila

Late seventeenth century

Gold-plated silver and rock  
crystal

63 x 33 cm

Sepulchre of Saint Teresa of  
Avila, Church in the Convent of  
the Annunciation, Monastery  
of Discalced Carmelites in Alba  
de Tormes

Courtesy of Carmus/Museo  
Carmelitano, Alba de Tormes

[p. 76]

Sebastián Herrera Barnuevo  
Reliquary containing the heart  
of Saint Teresa of Avila  
1671

Gold-plated silver, gold, rock  
crystal, precious gems

63 x 33 cm

Sepulchre of Saint Teresa of  
Avila, Church in the Convent of  
the Annunciation, Monastery  
of Discalced Carmelites in Alba  
de Tormes

Courtesy of Carmus/Museo  
Carmelitano, Alba de Tormes

[p. 95]

ILLUSTRATIONS  
OF THE VENUES

Courtyard of the Colegio de  
San Gregorio, historical site of  
the Museo Nacional de Escultura

[pp. 96, 99 ]

View of the exhibition *The Sacred  
Made Real* (2010) at the Palacio  
de Villena, venue for temporary  
exhibitions organised by the  
Museo Nacional de Escultura

[pp. 100, 103]

View of Room 20 in the Colegio  
de San Gregorio that showcases  
the permanent collection of the  
Museo Nacional de Escultura

[pp. 132, 135]

Casa del Sol. Site housing the  
collection of reproductions of  
the Museo Nacional de Escultura

[pp. 154, 157]

Plaza Wattenberg seen from  
the Coco Café, looking on to the  
façade of the Museo Nacional  
de Escultura

[pp. 162, 165]

WORKS IN THE EXHIBITION

Marina Abramović & Ulay  
*Nightsea Crossing - Conjunction*  
1983

Video  
2' 11"  
Performance (with Ngawang  
Soepa Lucyar and Watuma  
Tarruru Tjungarrayi)  
Sonesta Koepelzaal, Museum  
Fodor, Amsterdam  
Four four-hour sessions,  
April 1983  
Courtesy of Marina Abramović  
Archives and of Video-Forum  
Neuer Berliner Kunstverein,  
Berlin  
[p. 146]

Anila Quayyum Agha  
*Intersections* (ed. 2/5)  
2015  
Installation. Variable dimensions  
Lacer-cut steel sculpture,  
coated in polyester resin powder  
200.66 x 200.66 x 200.66 cm  
Courtesy of the artist  
[p. 124]

José Ramón Ais  
*Parque natural* [Natural Park]  
(Numbers 1, 2, 3, 4, 6, 9 and 11)  
2014-2015  
Lambda print  
125 x 93.75 cm each image  
Courtesy of the artist and  
of Galería Alegría, Madrid  
[p. 104]

Pilar Albarracín  
*Mentira n.º 3. Serie 300 mentiras*  
[Lie No. 3. Series 300 Lies]  
2009  
Colour photograph  
125 x 187cm  
Courtesy of the artist, of  
Georges-Philippe Gallery  
& Nathalie Vallois, Paris, and  
of Galería Filomena Soares,  
Lisbon

*Mentira n.º 5. Serie 300 mentiras*  
[Lie No. 5. Series 300 Lies]  
2009  
Colour photograph  
190 x 125 cm  
Fundación Arco Collection,  
Madrid  
[p. 118]

Francis Alÿs  
*Cuando la fe mueve montañas /*  
*When Faith Moves Mountains*  
(making of)  
2002

Video projection  
15' 9"  
Colour, sound  
Courtesy of the artist and  
David Zwirner, New York/  
London

Oil on canvas  
19.5 x 28 cm  
Cuauhtémoc Medina  
Collection, Mexico

Postcards  
10.5 x 15 cm  
Courtesy of the artist  
[p. 130]

Anonymous artist  
*Demonio* [Devil]  
Eighteenth century  
Polychrome wood  
72 x 35 x 25 cm  
Museo Nacional de Escultura,  
Valladolid  
[p. 138]

Miquel Barceló  
*Al·legòric* [Allegorical]  
2012  
Ceramic  
50 x 63 x 40 cm  
Private collection  
*Ménage à 3*  
2012  
Ceramic  
93 x 74 x 60 cm  
Private collection

*Pare, mare, fill, filla* [Father,  
Mother, Son, Daughter]  
2014  
Ceramic  
55 x 142 x 50 cm  
Private collection  
[p. 120]

Louise Bourgeois  
*Arch of Hysteria*  
1993  
Polished bronze  
83.8 x 101.6 x 58.4 cm  
Courtesy of The Easton  
Foundation, New York  
[p. 136]

Felipe de Espinabete  
*La Magdalena en el desierto*  
[Mary Magdalene in the Desert]  
1750-1799  
Polychrome wood  
61.5 x 91.5 x 41.5 cm  
Museo Nacional de Escultura,  
Valladolid  
[p. 142]

Gregorio Fernández  
*Saint Teresa of Avila*  
ca. 1625  
Polychrome wood  
172 x 103 x 85 cm  
Museo Nacional de Escultura,  
Valladolid  
[p. 110]

Gregorio Fernández  
*Cristo yacente* [Recumbent Christ]  
1625-1630  
Polychrome wood, glass, bull  
horn, cork and bone  
43 x 190 x 73 cm  
Museo Nacional de Escultura,  
Valladolid  
[p. 150]

Dora García  
*The Hearing Voices Café*  
2015  
Project by Dora García, in  
collaboration with La Revolución  
Delirante, Valladolid  
Courtesy of the artist  
[p. 166]

Anish Kapoor

*Untitled*

2011

Fibreglass and paint

120.6 x 120.6 x 16 cm

Courtesy of the artist and  
of Lisson Gallery, London

[p. 148]

Waqas Khan

*Text in Continuum II*

2015

Archival ink on wasli paper

Two panels: 240 x 131 cm each

Courtesy of the artist and  
of Sabrina Amrani Gallery,  
Madrid

[p. 112]

Kimsooja

*A Needle Woman - Kitakyushu*

1999

Silent video

6' 33"

Courtesy of the artist and  
of La Fábrica, Madrid

[p. 140]

Cristina Lucas

*Habla [Speak]*

2008

Video

7'

Courtesy of the artist and  
of Juana de Aizpuru Gallery,  
Madrid

[p. 158]

Pedro de Mena

*La Magdalena penitente*

[Penitent Mary Magdalene]

1664

Polychrome wood and glass

165 x 52 x 61 cm

Museo Nacional de Escultura,  
Valladolid

[p. 144]

Bruce Nauman

*The True Artist Helps The  
World by Revealing Mystic  
Truths (Window or Wall Sign)*

1967

Neon

149.9 x 139.7 x 5.1 cm

Courtesy of the artist and  
of the Philadelphia Museum  
of Art, Philadelphia

[p. 152]

Nikos Navridis

*Tomorrow Will Be a Wonderful  
Day ... III*

2015

Audio installation

Direct audio sound system

Courtesy of the artist and of  
Bernier/Eliades Gallery, Athens

[p. 108]

Cai Guo-Qiang

*Sky Ladder*

2015

Helium balloon and fuse,  
500 x 5,5 m

Explosion event realised  
near the port  
at Huiyu Island, Quanzhou,  
on 15 June 2015 at 4.45

Duration: 100"

Courtesy of the artist

[p. 106]

Rivane Neuenschwander

*The Tenant*

2010

Video

10' 34"

Courtesy of the artist and  
of Stephen Friedman Gallery,  
London

[p. 160]

Eglė Rakauskaitė

*Pinklės. Išvarymas iš rojaus*

[Trap. Expulsion from Paradise]

1996

Black and white, silent video

3' 40"

Courtesy of the artist

[p. 116]

Soledad Sevilla

*Sería la de la noche*

[It Would Be the Nightly Hour]

2015

Site-specific project

Wood, cotton threads and  
black light

3.51 x 6.35 x 4.42 m

Courtesy of the artist

[p. 114]

Josefa Tolrà

*Dibujo aerolitos*

[Aerolite Drawings]

Undated

Ink on paper

47 x 67 cm

Private collection

*Mare de Déu blava*

[Blue Virgin Mary]

Undated

Ink and felt-tip pen on paper

37 x 27 cm

Private collection

*Mitología. El hombre i las fieras*

[Man and Beasts]

Undated

Ink, watercolour and felt-tip

pen on paper

74 x 70 cm

Private collection

*Orizontes hermanos*

[Related Horizons]

Undated

Ink on paper

28.3 x 22 cm

Private collection

*Soy como tu vidente*

[I'm Like Your Clairvoyant]

Undated

Pen on paper

28.7 x 27 cm

Private collection

*Planetas que circundan al sol*

[Planets that Surround the

Sun]

c. 1940-1950

Indian ink, pencil and felt-tip

pen on cardboard

50 x 65 cm

Museo Nacional Centro

de Arte Reina Sofia, Madrid

*Astro Sol, Tierra, Marte, Venus*  
[Sun, Earth, Mars, Venus]  
1944

Ink and pencil on paper  
43 x 45 cm  
Private collection

*Libreta* [Notebook]  
1944

Ink, felt-tip pen, coloured  
pencils and pen on folded and  
sewn paper, with lacquered  
cover  
17.5 x 28 cm  
Private collection

*Figura mantó brodat*  
[Figure with Embroidered  
Shawl]  
1946

Ink, felt-tip pen and pencil  
on paper  
100.3 x 69.5 cm  
Private collection

*Dibujo inspiración. Método  
dinamo fluídico* [Inspiration  
Drawing. Dynamo-Fluid  
Method]  
1947

Felt-tip pen and various  
inks on lacquered paper  
57 x 45 cm  
Private collection

*Dibujo fuerza fluídica. Goleta  
Santa Cristina* [Force-Fluid  
Drawing. The Schooner  
Santa Cristina]  
1948

Ink, felt-tip pen and  
watercolour on paper  
50 x 70 cm  
Private collection

*Dibujo gracia del siglo 3*  
[Third-Century Grace  
Drawing]  
1948

Ink and pencil on paper  
70 x 100 cm  
Private collection

*Mujer con abalorios*  
[Woman with Glass Beads]  
1948

Ink and felt-tip pen on paper  
98 x 66 cm  
Private collection

*La gran teósofa*  
[The Great Theosophist]  
1953

Indian ink, felt-tip pen and  
watercolour on cardboard  
102 x 70 cm  
Museo Nacional Centro  
de Arte Reina Sofia, Madrid

*Dibujo fuerza fluídica*  
[Force-Fluid Drawing]  
1954

Ink on paper  
28 x 36.5 cm  
Private collection

*Figura románica. La Esfinge*  
[Romanesque Figure. The Sphinx]  
1954

Felt-tip pen and pencil on  
cardboard  
102.5 x 72.5 cm  
Museo Nacional Centro  
de Arte Reina Sofia, Madrid

*Dibujo gracia fluídica*  
[Grace Fluid Drawing]  
1955

Ink on paper  
28 x 22.3 cm  
Private collection

*Dibujo fuerza fluídica. El geólogo  
y el jardinero* [Force-Fluid  
Drawing. The Geologist and  
the Gardener]  
1955

Watercolour, dip-pen,  
pen on paper  
46 x 60 cm  
Private collection

*Dibujo fuerza fluídica. La  
bella durmiente* [Force-Fluid  
Drawing. Sleeping Beauty]  
1955

Ink on paper  
70 x 100 cm  
Private collection

*Adán y Eva* [Adam and Eve]  
1957

Ink, felt-tip pen, watercolour  
and gouache on cardboard  
70 x 100 cm

Museo Nacional Centro  
de Arte Reina Sofia, Madrid

*Dibujo fuerza fluídica.*

*Con este abanico pude soñar*  
[Force-Fluid Drawing. This  
Fan Inspires My Dreams]  
1957

Ink, felt-tip pen and gouache  
on paper  
61.5 x 75.5 cm  
Private collection

*La Diosa del fuego*  
[The Goddess of Fire]  
1959

Indian ink and felt-tip pen  
on cardboard  
64.5 x 50 cm

Museo Nacional Centro  
de Arte Reina Sofia, Madrid

[p. 126]

Eulalia Valldosera

*Loop*  
1997

Video recorded at the Basilica  
Cistern during the fifth Istanbul  
Biennial [1997]

4'

Courtesy of the artist

[p. 122]

Bill Viola

*The Return*

2007

Video installation

7' 15"

Courtesy of the Fundació  
Sorigué, Lleida

[p. 128]





MINISTERIO DE EDUCACIÓN,  
CULTURA Y DEPORTE /  
MINISTRY OF EDUCATION,  
CULTURE AND SPORT

*Ministro / Minister*

Íñigo Méndez de Vigo y Montojo

*Secretario de Estado de Cultura /  
Secretary of State for Culture*  
D. José María Lassalle Ruiz

*Director General de Política e Industrias  
Culturales y del Libro / General Director  
of Cultural Policy and Cultural Industries  
and Books*

José Pascual Marco Martínez

*Director General de Bellas Artes y Bienes  
Culturales y de Archivos y Bibliotecas /  
General Director of Fine Arts and  
Cultural Goods, Archives and Libraries*  
Miguel Ángel Recio Crespo

*Subdirectora General de Cooperación  
Cultural con las Comunidades  
Autónomas / General Vice-Director  
of Cultural Co-operation with the  
Autonomous Communities*  
Begoña Cerro Prada

MUSEO NACIONAL  
DE ESCULTURA

*Directora / Director*

María Bolaños Atienza

*Subdirector / Vice-Director*  
Manuel Arias Martínez

*Colecciones / Collections*

Miguel Ángel Marcos Villán

Jose Ignacio Hernández Redondo

*Documentación / Documentation*

Rosario Fernández González

Ana M<sup>a</sup> Pérez Pérez

*Conservación Preventiva y Restauración /  
Preventive Conservation and Restoration*

Alberto Campano Lorenzo

Carmen Watenberg García

Carolina Garvía Ballesteros

Pedro González Díez

*Difusión / Promotion*

Margarita de los Ángeles González

Ángeles Polo

Eva García de la Iglesia

*Comunicación / Communication*

Celia Guilarte Calderón

de la Barca

Ana Gil Carazo

Ángel Villa González

*Fotografía / Photography*

Javier Muñoz

Paz Pastor

ACCIÓN CULTURAL ESPAÑOLA  
(AC/E)

CONSEJO DE ADMINISTRACIÓN /  
BOARD OF DIRECTORS

*Presidente / President*

Miguel Ángel Recio Crespo

*Consejeros / Members*

Lorena González Olivares

Montserrat Iglesias Santos

Manuel Ángel de Miguel Monterrubio

Valle Ordóñez Carbajal

José Pascual Marco Martínez

María Belén Plaza Cruz

Tomás Poveda Ortega

Rafael Rodríguez-Ponga Salamanca

Javier Sangro de Liniers

Itziar Taboada Aquerreta

Alberto Valdivielso Cañas

*Secretario / Secretary*

Miguel Sampol Pucurull

EQUIPO DIRECTIVO /  
MANAGEMENT TEAM

*Directora General / Director General*

Elvira Marco Martínez

*Director de Programación /*

*Director of Programmes*

Jorge Sobredo Galanes

*Director Financiero / Financial Director*

Carmelo García Ollauri

*Directora de Producción / Director  
of Production*

Pilar Gómez Gutiérrez

Este catálogo se publica con motivo de la exposición *Nada temas, dice ella. Cuando el arte revela verdades místicas* presentada en el Museo Nacional de Escultura de Valladolid del 18 de noviembre de 2015 al 28 de febrero de 2016 / The exhibition *Fear Nothing, She Says. When Art Reveals Mystic Truths* is on display at the Museo Nacional de Escultura de Valladolid from 18 November 2015 to 28 February 2016

#### EXPOSICIÓN / EXHIBITION

*Organizada por / Organised by:*  
Acción Cultural Española, AC/E  
Museo Nacional de Escultura (MNE)

*Comisaria / Curator*  
Rosa Martínez

*Asistente de comisariado /  
Curatorial Assistant*  
Alba Baeza

*Coordinación / Coordination*  
Monique Lambie (AC/E)  
Mercedes Serrano (AC/E)  
Celia Guilarte (Museo Nacional de Escultura)

*Proyecto museográfico /  
Museological Project*  
Producciones Nada con sifón

*Montaje y producción /  
Installation and Production*  
Red Producciones  
Fernando Frutos  
(Museo Nacional de Escultura)

*Transporte / Shipping*  
SIT Transportes Internacionales

*Seguro / Insurance*  
AON

*Con la colaboración de /  
In collaboration with:*

 Santander

#### CATÁLOGO / CATALOGUE

*Editan / Publishers*  
Acción Cultural Española, AC/E  
Ediciones Anómalas

*Concepto y dirección /  
Concept and Edition*  
Rosa Martínez

*Coordinación / Coordination*  
Raquel Mesa (AC/E)  
Ediciones Anómalas

*Textos / Texts*  
Alba Baeza (AB)  
María Bolaños (MB)  
Giuliana Di Febo  
Celia Guilarte (CG)  
Julia Kristeva  
Rosa Martínez (RM)

*Diseño y maquetación /  
Design and Layout*  
Hermanos Berenguer

*Traducciones / Translations*  
Josephine Watson (ES-EN)  
José Ángel González Sainz (IT-ES)  
Laura Bennet (IT-EN)

*Corrección de textos / Proofreading*  
Naono, S.L. (ES)  
Josephine Watson (EN)

*Preimpresión / Preprinting*  
Eduardo Nave

*Impresión / Printing*  
Brizzolis

*Encuadernación / Binding*  
Ramos

© De esta edición / to this edition:  
Acción Cultural Española (AC/E),  
Ediciones Anómalas 2015

© De los textos / to the texts: sus  
autores / the authors, 2015

© De las fotografías e imágenes /  
to the photographs and pictures:  
sus autores y propietarios / the  
photographers and owners, 2015  
© Miquel Barceló, Anish Kapoor,  
Bruce Nauman, Eglė Rakauskaitė,  
Soledad Sevilla, Eulalia Valldosera,  
Marina Abramović, Joseph Beuys,  
VEGAP, Madrid, 2015

© The Easton Foundation. Autorizado  
por / Authorised by: VEGAP, Madrid,  
2015.

#### *Créditos fotográficos / Photographic Credits*

© Javier Muñoz, Paz Pastor pp. 96, 99,  
100, 103, 132, 135, 154, 157, 162, 165  
© Lin Yi, p. 107

© Tamara Rametsteiner, gentileza de /  
courtesy of Galerie Krinzinger, p. 113

© Claudio del Campo, p. 115

© Kestutis Stoskus, p. 117

© Agustí Torres, p. 121

© Debra Jenkins, p. 125

© X. Arenós, p. 127

© Allan Finkelman, p. 137

© Marina Abramović & Ulay, p. 147

© Dave Morgan, p. 149

© Jann Wilken, p. 167

#### *ISBN AC/E*

978-84-15272-73-1

#### *ISBN Ediciones Anómalas*

978-84 608-3016-0

#### *Depósito Legal / Legal No.*

B-25430-2015

La versión digital de esta publicación se podrá descargar gratuitamente en la web de Acción Cultural Española (url: [www.accioncultural.es](http://www.accioncultural.es)) bajo una licencia de Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 3.0 Unported. / The digital version of this publication can be downloaded free from the Acción Cultural Española website (url: [www.accioncultural.es](http://www.accioncultural.es)) under a Creative Commons Non-Commercial-NoDerivatives 3.0 Unported.

AC/E (Acción Cultural Española), el Museo Nacional de Escultura y la comisaria Rosa Martínez agradecen a los artistas su participación en el proyecto, así como la colaboración de las siguientes personas y entidades / AC/E (Acción Cultural Española), the Museo Nacional de Escultura and curator Rosa Martínez would like to thank the artists taking part in the project, and acknowledge the collaboration of the following individuals and companies:

Carles Àvila  
Audrey Barceló  
Ferran Barenblit  
Assumpta Bassas  
Pilar Bonet  
Josef Circ  
Mercedes Delgado  
Zeta Douka  
Jacob Fishman  
José Luis Gutiérrez Robledo  
Bernardo Laniado-Romero  
Maria Lympoura  
Karina Marotta  
Cuauthémoc Medina  
Rosa Navarro Durán  
Maria Laura Parma  
Britta Peeters  
Marcel van der Sande  
José Sarto  
Elena Trabal  
Mariana Tsagaraki  
Luz Velasco Torres

Abramović LLC, Nueva York  
ACM Associació per la cultura  
i l'art contemporani, Mataró  
Ajuntament de Mataró  
Archivo Oronoz, Madrid  
Associació Josefa Tolrà, Mataró  
Bernier/Eliades Gallery, Atenas  
CA2M Centro de Arte Dos de Mayo,  
Móstoles  
Coco Café, Valladolid  
Diputació de Lleida  
Estudio Francis Alÿs, México DF  
Estudio Miquel Barceló, Vilafranca  
de Bonany  
Fabrikamusic Studio, Atenas  
Fundación ARCO, Madrid  
Fundació Sorigué, Lérida  
Galería Alegria, Madrid  
Galería Filomena Soares, Lisboa  
Galería Javier López, Madrid

Galería Sabrina Amrani, Madrid  
Galerie Georges-Philippe & Nathalie  
Vallois, París  
Galerie Kewenig, Colonia  
Galerie Krinzinger, Viena  
Illness as metaphor, Hamburg  
Institut d'Estudis Ilerdencs, Lérida  
Kapoor Studio, Londres  
Kimssoja Studio, Nueva York  
La Fábrica, Madrid  
La Revolución Delirante, Valladolid  
Lisson Gallery, Londres  
Nauman Studio, Galisteo  
Museo Nacional Centro de Arte Reina  
Sofía, Madrid  
Philadelphia Museum of Art,  
Filadelfia  
Stephen Friedman Gallery, Londres  
The Easton Foundation, Nueva York  
Museo Estatal del Hermitage,  
San Petersburgo  
Video-Forum of Neuer Berliner  
Kunstverein, Berlín







