



Light Years
Cristina Lucas



EXPOSICIÓN EXHIBITION

Light Years. Cristina Lucas

CA2M Centro de Arte Dos de Mayo
17 Sept. - 29 Nov. 2009

Museo de Arte Carrillo Gil
1 Jul. - 15 Sept. 2010

Comisario Curator

Inti Guerrero

Esta exposición ha podido ser presentada en México gracias a la colaboración de la Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior de España (SEACEX) y a la Dirección de Relaciones Culturales y Científicas. Ministerio de Asuntos Exteriores y de Cooperación de España

Agradecimientos Acknowledgements

Fernando Sánchez Castillo, Rafael Liaño, Juana de Aizpuru, Asociación Histórica Cultural 2 de Mayo-Móstoles, Ayuntamiento de Alcorcón, Antonio de la Rosa, Teresa Margolles, Ramón Mateos, Carmen Castillo, Miguel Ángel Pérez Lucas, Raúl Martínez, Gloria Martí, Antoni Abad, Pío Cabanillas, Lorenzo Puy, Alava Ingenieros, Fundación Colección Jumex

CATÁLOGO CATALOGUE

Diseño Design

Jaime Narváez

Traducciones Translations

Polisemia

Imágenes Images

Ángel de la Rubia
Ignacio Macua
Jaime Villanueva

Impresión Printer

Artegraf

Depósito legal Legal deposit

M-28756-2010

ISBN

978-84-451-3314-9

COMUNIDAD DE MADRID

Vicepresidente, Consejero de Cultura y Deporte y Portavoz del Gobierno
Vice President, Regional Minister of Culture And Sports, and Spokesperson for The Government

Ignacio González González

Viceconsejera de Cultura y Turismo
Regional Deputy Minister of Culture

Concha Guerra Martínez

Directora General de Archivos, Museos y Bibliotecas
General Director of Archives, Museums and Libraries

Isabel Rosell Volart

Subdirector General de Museos
Deputy Managing Director of Museums

Andrés Carretero Pérez

Asesor de Artes Plásticas
Fine Arts Adviser

Carlos Urroz Arancibia

Jefe de Prensa de Cultura
Head of Press for the Regional Ministry of Culture

Pablo Muñoz

Equipo de Prensa de Cultura
Press Office for the Regional Ministry of Culture

Lara Sánchez
Milagros Gosálvez
Timanfaya Custodio

CA2M

Director

Ferran Barenblit

Colección Collection

Asunción Lizarazu de Mesa
Maria Eugenia Arias Estévez
Carmen Fernández Fernández
Maria Eugenia Blázquez Rodríguez

Exposiciones Exhibitions

Esther de la Hoz
Eva Riaño
Ignacio Macua
Laura Arroyo Fernández
Casilda Ybarra Satrústegui

Difusión Diffusion

Mara Canela Fraile
Laura Hurtado
Isabel García Gil

Educación y Actividades Públicas Education and Outreach

Pablo Martínez
Maria Eguizabal Elías
Victoria Gil-Delgado Armada
Carlos Granados del Valle

Gestión y Administración Management and Administration

Mar Gómez Hervás
Olvido Martín López
Sonsoles Rubiés

Mediateca

Beatriz García Rodríguez

CONSEJO NACIONAL PARA LA CULTURA Y LAS ARTES

Presidente Chairman

Consuelo Sáizar

Secretario Cultural y Artístico
Culture And Art Secretary

Fernando Serrano Migallón

INSTITUTO NACIONAL DE BELLAS ARTES

Directora General General Director

Teresa Vicencio Álvarez

Subdirectora General de Patrimonio Artístico Inmueble
Artistic Heritage Deputy Director

Alejandra Peña Gutiérrez

Coordinador Nacional de Artes Plásticas
National Visual Arts Coordinator

Magdalena Zavala

Director de Difusión y Relaciones Públicas
Campaigning and Public Relations Director

José Luis Gutiérrez Ramírez

MUSEO DE ARTE CARRILLO GIL

Directora Chairwoman

Itala Schmelz

Subdirectora de Desarrollo
Development Vice-chairwoman

Vania Rojas

Curador en Jefe
Chief Curator

Ruth Estévez

Subdirector de Difusión y Comunicación
Campaigning Vice-chairman

Adrián González

Subdirectora Administrativa
Administrations Vice-Chairwoman

Leticia García

Departamento de Educación
Education Department

Carolina Alba y Flor Magarill

Jefa de Relaciones Públicas y Patrocinios
Public Relations and Funding

Alesha Mercado

Registro y Control de Obra
Art Work Registry and Control

América Juárez

Asistente Curatorial
Curatorial Assistant

Mariana Vargas

Jefe de Montaje
Installation

Hugo Hidalgo

ASOCIACIÓN DE AMIGOS DEL MACG

Presidenta Honorary
Honorary Chairwoman

Carmen Carrillo Tejero

Presidente
Chairman

René Solís

Todos los derechos reservados. Esta publicación no puede ser fotocopiada ni reproducida total o parcialmente por ningún medio o método sin la autorización por escrito de los titulares del ©Copyright

All Rights reserved. This publication may not be photocopied nor reproduced in any medium or by any method, in whole or in part without the written authorization of the ©Copyrights owners.

Primera edición 2010

© CA2M
Centro de Arte Dos de Mayo.
Comunidad de Madrid
Av. Constitución, 23
28931 Móstoles, Madrid
www.ca2m.org

© Instituto Nacional de Bellas Artes
Museo de Arte Alvar y Carmen T. Carrillo Gil
Av. Revolución 1608, Col. San Ángel, Del. Álvaro Obregón C.P. 01000, Ciudad de México
www.museodeartecarrillogil.com

© de los textos: sus autores
© de las imágenes: sus autores
© 2010 The Pollock-Krasner Foundation. VEGAP, Madrid, 2010.



CONSEJERÍA DE EMPLEO, TURISMO Y CULTURA
Comunidad de Madrid

Esta versión digital forma parte de la Biblioteca Virtual de la Consejería de Empleo, Turismo y Cultura de la Comunidad de Madrid y las condiciones de su distribución y difusión se encuentran amparadas por el marco legal de la misma

www.madrid.org/culpubli
culpubli@madrid.org



Presentación Foreword

El CA2M Centro de Arte Dos de Mayo de la Comunidad de Madrid y el Museo de Arte Carrillo Gil tienen el agrado de presentar una nueva colaboración entre ambas instituciones, la exposición *Light Years. Cristina Lucas*. Este proyecto conjunto marca un nuevo paso en la fructífera relación entre ambas instituciones, que ya unieron sus fuerzas anteriormente en la organización de la muestra dedicada al artista israelí Guy Ben-Ner.

El trabajo de Cristina Lucas se caracteriza por plantear muchas cuestiones a las dinámicas y prácticas socialmente aceptadas. Su interés se centra especialmente en el papel que históricamente se ha asignado a cada género y las tensiones que esto ha generado en el pasado reciente. Su obra disecciona, una por una, las instituciones sobre las que está basado el ordenamiento de nuestra sociedad para, muchas veces, volverlas sobre ellas mismas con una gran carga de debate. A través de sus fotografías, vídeos, dibujos e instalaciones -algunos de los cuales han sido producidos específicamente para esta exposición- Cristina Lucas nos propone un sinnúmero de preguntas de respuesta siempre compleja.

Tanto para la Vicepresidencia, Consejería de Cultura y Deporte y Portavocía del Gobierno de la Comunidad de Madrid como para el Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA) de México esta exposición, presentada a través de sus centros de creación contemporánea, reafirma su mutuo interés por el arte más actual y por su capacidad crítica e indagadora. En esta ocasión, además, este compromiso se ve reafirmado con la nueva producción de obras como la que da título a la exposición, *Light Years*, o el vídeo *La Liberté Raisonné*. Un proyecto como este, por supuesto, ha necesitado de la participación intensa tanto de la artista, Cristina Lucas, como del comisario, Inti Guerrero, así como de un gran número de personas que se han involucrado activamente. A todos ellos, nuestro más sincero agradecimiento.

Isabel Rosell Volart
Directora General de Archivos,
Museos y Bibliotecas
Comunidad de Madrid, España

Teresa Vicencio Álvarez
Directora General del INBA
Ciudad de México, México

The CA2M Centro de Arte Dos de Mayo of the Regional Government of Madrid and the Museo de Arte Carrillo Gil are pleased to present a new collaborative effort between these two institutions: the exhibition *Light Years. Cristina Lucas*. This joint project represents another step forward in the productive relationship that unites these two art centres, which previously joined forces to organise a show dedicated to the Israeli artist Guy Ben-Ner.

Cristina Lucas's work is characterised by its constant questioning of socially accepted practices and dynamics. She is particularly interested in the roles which have historically been assigned to each gender and the tensions this has generated in the recent past. Her work dissects, one by one, the institutions upon which our society is founded and organised, and in many cases it introduces a powerful element of debate that turns these institutions on their heads. Through her photographs, videos, drawings and installations – some of which were produced specifically for this exhibition – Cristina Lucas asks us countless questions, the answers to which are always complex.

This exhibition, presented at the contemporary art centres managed by the Vice Presidency, Regional Ministry of Culture And Sports and Government Spokespersonship of the Region of Madrid and by the National Institute of Fine Arts (INBA) of Mexico, confirms the shared interest of both institutions in showcasing the best art of today and in exploring its critical and investigative potential. Moreover, on this occasion their commitment is reaffirmed with the production of new works such as the piece that lends the exhibition its name – *Light Years* – or the video *La Liberté Raisonné*. Naturally, a project of this nature would have been impossible without the intense personal involvement of both the artist, Cristina Lucas, and the curator, Inti Guerrero, as well as the efforts of a large number of people who have played an active role in its organisation. We are deeply grateful to all of them.

Isabel Rosell Volart
General Director of Archives,
Museums and Libraries
Regional Government of Madrid, Spain

Teresa Vicencio Álvarez
General Director of the INBA
Mexico City, Mexico

Índice

Light Years	(esp)	Inti Guerrero	8
Light Years	(eng)		21
<i>Habla</i>			28
<i>La Liberté Raisonné</i>			34
<i>Rousseau y Sophie</i>			40
<i>Sección Femenina. Anuario 1956</i>			46
<i>Tú también puedes caminar</i>			50
<i>Serie Las hijas de Eva</i>			56
<i>Light Years</i>			62
Obras en exposición / Exhibition checklist			66
Entrevista	(esp)	Ferran Barenblit	70
Interview	(eng)		76
<i>Más Luz</i>			82
<i>Soldados.com</i>			84
<i>Quid pro quo</i>			86
<i>Pantone</i>			88
<i>Licencias políticas</i>			92
<i>Europa Económica Popular</i>			94
<i>Mundo Masculino y Mundo Femenino</i>			96
<i>Latinoamérica Femenina</i>			98
<i>Latinoamérica Masculina</i>			99
<i>Big Bang</i>			100
<i>Alicia de Córdoba</i>			102
<i>La Polilla</i>			104
Lista de obras / Checklist			106
Biografía / Biography			108/109

If I had a hammer: Dos venganzas transhistóricas

*If I had a hammer,
I'd hammer in the morning
I'd hammer in the evening,
All over this land*

*I'd hammer out danger,
I'd hammer out a warning,
I'd hammer out love between my brothers and my sisters,
All over this land.*

Escrita en 1949 por Pete Seeger & Lee Hays e interpretada originalmente por The Weavers, *If I had a hammer* (Si yo tuviese un martillo) fue el título de una canción social del folclore y movimiento progresista de la clase obrera norteamericana. Su letra fue censurada durante la época de represión *mccarthyana*, pero en los años 60 y 70, gracias a una nueva versión del trío Peter, Paul and Mary, la canción se convirtió en himno del movimiento por los derechos civiles. Su mensaje social se expandió globalmente, apropiándose de él formas militantes o banales, no por ello menos contraculturales dentro de las políticas y estéticas de sus respectivos contextos. En Francia lo hizo Claude François con *Si j'avais un marteau*, en Italia, la voz de Rita Pavone con *Datemi un martello*, y en Chile, antes del golpe militar, lo había hecho Víctor Jara con *El martillo*.

El acto iconoclasta que narra la canción, el de martillearlo todo hasta encontrar la justicia, sintetiza a través de una poética radical el descontento de una generación, cuyas disidencias política y cultural marcaron las diferentes agendas de los movimientos sociales de la época, llevando a resultados y derrotas que hoy en día, aunque parezcan compartir varias ideologías de emancipación social, racial o de género, connotan diferentes significados en la memoria colectiva de cada nación y en sus respectivas historiografías (por ejemplo, el 68 de México estaría más cercano al *Domingo Sangriento* ruso de 1905 que al 68 de París).

Dentro de los pensamientos disidentes de la época se encontraba un giro radical del feminismo, ya que si en los años 50 gran parte del mundo organizado en estados-nación había incorporado a la mujer a la ciudadanía equitativa, aún persistía la dominación masculina en la *eticidad* de cada sociedad, es decir, en la idiosincrasia de la cultura y, sobre todo, en la misma institución organizativa pública y privada. El paso a seguir tenía que ser entonces el de *martillear a pedazos* la tradición y la herencia patriarcal, ya que estas seguían impregnadas *biopolíticamente* en las instituciones de la modernidad (de la familia al Estado y/o viceversa); aquellas mismas instituciones que antes habían *invisibilizado* en la vida pública a las mujeres y las que igualmente dieron las herramientas de apoderamiento para su emancipación.

El impulso ideológico de la disidencia de los años 60 y 70, el de *martillear* la tradición, se escenifica en dos obras de Cristina Lucas como una *venganza transhistórica* hacia la tradición patriarcal. Cada obra muestra un enfrentamiento directo a un arquetipo religioso o secular de la jerarquía sexual occidental. En el



Rita Pavone, still de la canción *Datemi un martello*, 1964.

Rita Pavone, still from the song *Datemi un martello*, 1964.

video *Habla* (2008) la artista escenifica una acción en una atmósfera onírica donde aparece ella misma cargando literalmente un martillo, con el cual destruye una enorme estatua de Moisés. Con cada martillazo, la artista le grita al profeta de las tres religiones monoteístas que diga lo que tenga que decir: «¡Habla! ¡Habla! ¡Habla!». El ataque a Moisés es ante todo representativo, más que un intento literal de abolir un símbolo del patriarcado religioso ancestral heredado. Se trata de enfrentarse a la mitología y a la institución eclesiástica del catolicismo, que generaron los arquetipos sagrados con los que se ha legitimado la jerarquía sexual en las sociedades cristianas.

Basta la *masculinizante* trinidad del *Dios Padre, Hijo y Espíritu Santo* para hacer que la voz del texto bíblico siempre emane desde una perspectiva masculina dominante. Pero, sobre todo, el mito católico que narra la creación de Eva a partir del cuerpo de Adán ha sido la contribución más contundente de la religión a la fijación de la jerarquía sexual, ya que constituyó el arquetipo mítico de dependencia de la mujer respecto del hombre. La religión, por tanto, contribuye firmemente a lo que Pierre Bourdieu denomina *el programa social de percepción*, es decir, «el que construye la diferencia entre los sexos biológicos de acuerdo con los principios de una visión mítica del mundo arraigada en la relación arbitraria de dominación de los hombres sobre las mujeres, inscrita a su vez, junto con la división del trabajo, en la realidad del orden social»⁽¹⁾. De pasajes como «Ésta sí que es hueso de mis huesos, y carne de mi carne» (*Génesis*, capítulo 2) hasta textos más complejos como *La perfecta casada* de Fray Luis Ponce de León del siglo XVI, posible arquetipo del casamiento para la Falange Española⁽²⁾, la religión fue y es altamente influyente en la jerarquía sexual dentro de la organización y percepción del cuerpo y del cuerpo social. El que Lucas martillee a quien carga a su vez el arquetipo del orden social católico (los diez mandamientos), simbólicamente se trata del intento de abolir toda esa herencia religiosa que cargamos y la que se estabilizó como pilar de la jerarquía sexual. Sin embargo, al final del video la frustración de la artista ante el silencio de la estatua, la falta de reacción del padre, lleva al espectador a pensar que el patriarcado ha perdido su origen monolítico, pues en realidad está afianzado en la vida de forma abstracta, arraigado en nuestra percepción, en nuestra *eticidad*. A su vez, el objetivo de eliminar el orden patriarcal aparece de forma onírica y por lo tanto la obra igualmente genera un comentario crítico a la radicalización utópica de la disidencia feminista.

Por su parte *Rousseau y Sophie* (2007) es una vídeo-instalación en donde Cristina Lucas se remite a un arquetipo de la herencia patriarcal secular. En este caso, el enfrentamiento (martilleo) se construye ante la filosofía política *rousseauiana* de la Ilustración, la cual, en vez de haber abolido la jerarquía sexual que mantenía el Antiguo Régimen (legitimada por la jerarquía sexual divino-mítica-ancestral), continuó con la exclusión de la mujer en su ideal de ciudadanía. El gran filósofo Jean-Jacques Rousseau, padre del modelo de la democracia moderna occidental, mantenía un subtexto misógino en su literatura. El más significativo de sus textos, y del cual Cristina toma el pasaje que oímos en el vídeo, fue el V libro de *Emilio o De la educación* (1762), en donde presentaba a la mujer, Sophie, como un ser pasivo y débil, acompañante natural del hombre y sumida en la domesticidad: «Establecido este principio, se deduce que el destino especial de la mujer consiste en agradar al hombre [...] el mérito del varón consiste en su poder, y



Jean-Jacques Rousseau, ilustración del libro *Emilio*, o *De la Educación*.

Jean-Jacques Rousseau, illustration from the book *Emile*, or *On Education*.

sólo por ser fuerte agrada». La misoginia de Rousseau cuadraba igualmente dentro del *programa de percepción social androcéntrico* (Bourdieu), y dentro de un proyecto político. La desigual igualdad *rousseauiana*, pensada y llevada a cabo únicamente para los hombres (e incluso primero para ciertos hombres con propiedades), y de forma paralela a la desdicha de las mujeres sometidas a la domesticidad y al matrimonio, se considera como el catalizador principal que llevó al surgimiento de la primera etapa (ola) del feminismo, encarnada en el texto *La vindicación* (1792) de Mary Wollstencraft.

En el caso de la obra de Cristina Lucas, el enfrentamiento al pensamiento de Rousseau lo realiza un grupo de mujeres y niñas que fueron convocadas a violentar física y verbalmente el rostro esculpido del filósofo, que se encuentra idolatrado en una plaza pública de Madrid. El hecho de que esto ocurra en una plaza pública es altamente simbólico si recordamos el estado insignificante de la mujer en lo público inmerso en el pensamiento de Rousseau. «Si las mujeres han tenido prohibido el ejercicio de su voluntad»⁽³⁾, al poder manifestar su subjetividad en esta plaza pública ante el hombre que antes se lo negaba, la venganza *transhistórica* se radicaliza. Además, las mujeres al subirse sobre una plataforma colocada frente al busto se encontraban cara a cara como iguales ante el filósofo, y por lo tanto, se eliminaba físicamente la jerarquía y la unilateralidad del discurso oficialista dogmático que emana de todo monumento; al *horizontalizar* la mirada entre héroe y pueblo, Lucas desacraliza su poder.

Despetrificando a La Libertad

I. En 1960, el fotógrafo Marc Garanger fue encomendado por el gobierno francés para realizar las fotografías de identificación de miles de mujeres musulmanas en Argelia. La práctica de la autoridad colonial, al clasificar y censar, forzaba a las mujeres musulmanas a desvelar su rostro, siendo despojadas de su tradición cultural al posar ante los modos de representación, la ética y la estética de la mirada imperial.

II. En 2009, el presidente francés Nicolas Sarkozy apoya un proyecto de ley en el parlamento para que el uso del burka en la calle sea declarado ilegal, ya que atenta contra la libertad de las mujeres en el Estado secular francés. «El burka no es bienvenido en Francia» fueron sus palabras.

Las fotografías de Garanger son imágenes donde la institución gubernamental se encuentra con la *eticidad* de la comunidad musulmana del norte africano. Es el resultado de una práctica que incorpora a las mujeres musulmanas a los códigos de libertad e identificación femenina provenientes en ese entonces de la metrópoli occidental. Por su parte, las palabras de Sarkozy politizan un debate de opinión pública contemporánea, en cuya voz el poder ejecutivo se paternaliza y salvaguarda la libertad de la mujer en Francia. Se trata de dos eventos temporalmente *distantes* que, más que hablarnos de la situación actual de la mujer islámica y de las limitaciones a su vestimenta tradicional en un estado europeo, revelan el concepto actual que se tiene y se defiende respecto a la libertad de las mujeres en Occidente. Cuando aparece el debate del burka –la

otredad como antítesis del proyecto moderno democrático y civilizador-, se afirma la institucionalidad que existe hoy en día sobre los derechos de la mujer, los cuales son el resultado de un arduo y largo camino en la historia que llevó a las mujeres a pasar de ser un cuerpo sumido en la domesticidad a ser individuos y ciudadanas partícipes de la libertad y con derecho a lo que ofrece un estado democrático.

En la obra *La Liberté Raisonné* (2009), Cristina Lucas se apropia de la imagen pictórica del emblemático cuadro *La libertad guiando al pueblo* de Eugène Delacroix (1830), ejecutada tras la sublevación de París de julio de 1830. El vídeo de Lucas crea una secuencia donde los personajes toman vida en la composición: la alegoría femenina, quien lidera la heroica escena, se convierte en objeto de deseo de la multitud masculina, quien la persigue hasta finalmente violentar su cuerpo. Si las alegorías femeninas han sido utilizadas a lo largo de la historia para representar la institucionalidad de imperios, estados y naciones modernas, presentándose desde simbolizando conceptos de libertad, justicia y victoria hasta convirtiéndose en la imagen iconográfica de la nación, estos cuerpos femeninos parecen hacer visible a la mujer en la arena pública y partícipe de dicha arena, pero tan sólo como mujer petrificada, inmóvil, silenciada y a la vez violentamente glorificada en su anonimato. En la obra de Lucas, al *despetrificar* a la libertad, al descongelar la composición teatral del cuadro de Delacroix, el cuerpo femenino pierde su concepto idílico como alegoría femenina y se convierte en «mujer», en cuerpo deseado y excluido del movimiento revolucionario que instauraría la igualdad ciudadana, una igualdad *rousseauiana* aplicada tan sólo a los hombres que la atacan.

Si «el individuo sólo se define a través de su relación con el mundo y con los otros individuos, y éste existe nada más que trascendiéndose y su libertad no puede llevarse a cabo más que a merced de la libertad del otro»⁽⁴⁾, en el caso de esta obra, la otredad ha de entenderse como aquel cuerpo femenino subalterno que, al no pertenecer, o mejor, no poseer acceso a las líneas de movilidad social, como lo diría Gayatri Spivak, aparece como una alegoría femenina, petrificada en la representación de la libertad que no posee.

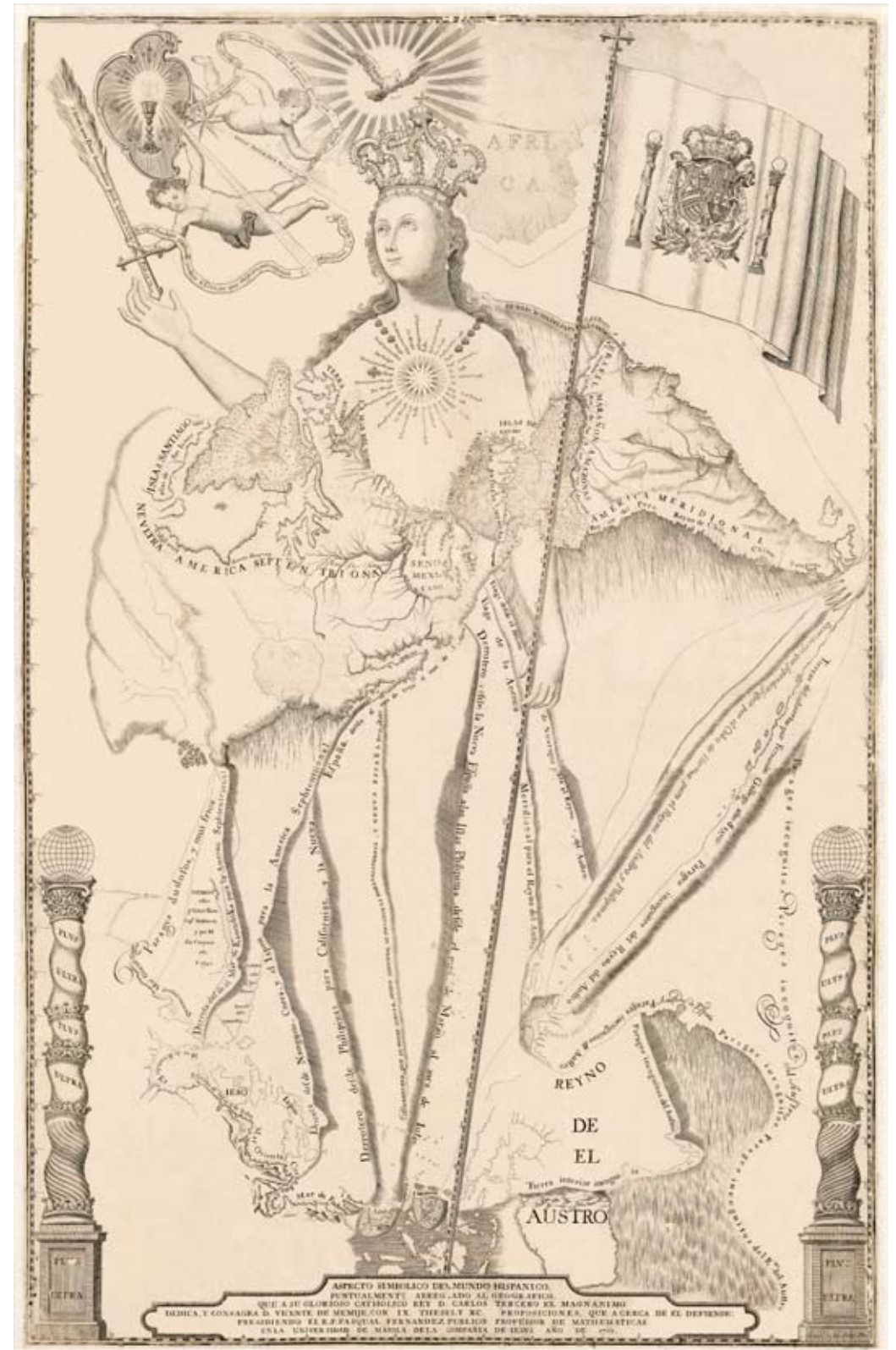
La excepción confirma la regla

I. En 1709, Jean-Honoré Fragonard, artista barroco de la nobleza francesa, pintó una pequeña «escena cotidiana» titulada *La educación lo es todo*, donde un grupo de niños y niñas adolescentes juegan a disfrazar de civiles a dos perros que, elevados sobre su patas traseras, aparecen un tanto atemorizados al ser amaestrados por una joven mujer.

II. «Nick Greene, pensé, recordando la historia que inventé de la hermana de Shakespeare, dijo que una mujer actuando era como un perro bailando. Doscientos años después, Johnson aplicó la frase a las mujeres que predicán. Y aquí me dije, abriendo un libro sobre música, tenemos esas mismas palabras usadas en este año de gracia de 1928 contra las mujeres que intentan componer música. “En cuanto a Mlle. Germaine Tailleferre sólo es posible repetir el dicho del Dr. Samuel Johnson sobre una mujer predicadora, transportado a términos musicales. ‘Señor, una mujer compositora es como un perro caminando en sus patas traseras. No lo hace bien,

Vicente de Memije, *Aspecto simbólico del mundo hispánico, puntualmente arreglado al geográfico*, 1761. España. Ministerio de Defensa. Archivo Cartográfico y de Estudios Geográficos del Centro Geográfico del Ejército.

Vicente de Memije, *Symbolic aspect of the Hispanic World according to the geographic aspect*, 1761. España. Ministerio de Defensa. Archivo Cartográfico y de Estudios Geográficos del Centro Geográfico del Ejército.



pero es sorprendente que lo haga". Con tanta precisión se repite la historia.» (Virginia Woolf)

El pasaje de Virginia Woolf es la introducción al vídeo *Tú también puedes caminar* (2006) de Cristina Lucas. Fue tomada originalmente del libro *Una habitación propia* (1929), donde la escritora construye una genealogía de la forma en que la metáfora transcrita ha sido usada por diferentes hombres durante siglos para describir a las mujeres en las artes. En el vídeo de Cristina, en un remoto pueblo de España, un grupo de perros caseros de repente empiezan a caminar sobre sus patas traseras al emanciparse individualmente de sus amas, dejando sus hogares para luego unirse en su camino para dejar la aldea. Al recrear una metáfora que ha denigrado el rol de las mujeres en la producción de conocimiento, el vídeo de Cristina reta al sexismo a través de la representación literal de su lenguaje misógino.

En este vídeo, el levantarse posee un significado ambiguo, ya que por una parte se podría estar refiriendo a la manifestación emancipadora de un feminismo activista y, por otra, el levantarse literalmente (verticalizarse) se podría estar refiriendo a la construcción de la relación binaria que contraponen la masculinidad como institución vertical y activa, a la feminidad como pasiva y horizontal. En el caminar de un perro sobre sus patas traseras usado como imagen para representar a las mujeres intelectuales, la metáfora reafirma la idea misógina de que sólo las mujeres que piensan, la excepción, son aquellas más cercanas a ser hombres, es decir, a aquellos que siempre han podido *caminar* en la historia. En otras palabras, las mujeres que no se destacan, las que no pertenecen a las líneas de visibilidad y movilidad social, serían tan sólo perros comunes que caminan sobre sus cuatro patas, bestias subordinadas a su condición horizontal *natural*.

Si «los más crueles estereotipos son aquellos que se basan en la simple presunción de que "nosotros" somos humanos o civilizados, mientras que "ellos" apenas se diferencian de animales tales como el perro o el cerdo, con los que a menudo se les compara»⁽⁵⁾, la posición física vertical podría ser tomada como el lugar privilegiado desde donde el humano mira lo que concibe como salvaje, lo que no es civilizado. En comparación con la metáfora denunciada por Woolf, recreada por Lucas, la unilateralidad de la humanidad se revela como masculina. Además el hecho de que los animales en el vídeo de Lucas fueran entrenados para lograr que se pararan por sí solos significa que su naturaleza no los llevó a revelarse por su cuenta, sino que fueron enseñados a hacerlo. En ese caso, las mujeres que piensan, la excepción, tendrían que ser animadas. La animación así se convierte en una herramienta de poder, pero «como el poder es siempre el poder sobre (la aplicación de una fuerza externa que moldea la materia) y el poder desde (el trabajo de formar un "yo" temporal como respuesta a las fuerzas externas), y sus operaciones están siempre conectadas a cierto conocimiento que se construye sobre el "yo"»⁽⁶⁾, aquellos que fueron entrenados para ser subordinados también aprenden las formas de emanciparse.

El aprendizaje es entonces fundamental para adquirir las herramientas emancipadoras. Si *la educación lo es todo*, es importante anotar que ésta podría ser la justificación histórica para que existan pensamientos misóginos respecto a que las mujeres no sean consideradas *listas*, pues por siglos fueron excluidas de la educación, tanto del bachillerato como de la universidad. Las primeras



Jean-Honoré Fragonard,
La educación lo es todo, 1780.

Jean-Honoré Fragonard,
Education is Everything, 1780.

mujeres en acceder a la educación superior eran excepciones, cuya presencia no desestabilizaba la jerarquía sexual, ya que *ellas* no representaban que las mujeres pudieran pensar, sino que algunas se parecían sólo un poco a los hombres (perros que caminan sobre sus patas traseras). En algunos casos, para no interrumpir visualmente el salón del aula, las mujeres eran incluso vestidas de hombres, pero, aun así y con todas las excepciones, cuando a las mujeres se les permitió acceder finalmente a la universidad, podían hacerlo a ciertas disciplinas que sobre todo se asociaban con su *esencia maternal* o en carreras donde no recibirían diplomas o, si los recibían, no podrían ejercer su profesión, pues el campo laboral permanecía dominado por las fratrías masculinas.

Otra obra de Cristina que problematiza el concepto de subordinación y emancipación femenina al trastocar la relación binaria entre la construcción cultural de la mujer como objeto de deseo pasivo (representado horizontalmente) y del hombre como sujeto moderno activo (representado verticalmente) es la serie de fotografías *Las hijas de Eva* (2008). La obra toma como referencia una de las fábulas del Barón de Münchhausen, quien, para no morir en el fondo de un pantano, agarró su propio cabello para salvarse a sí mismo y a su caballo. En las fotografías de Lucas, al imitar esta acción, la propia artista y dos mujeres, una sobre otra, se verticalizan a sí mismas en un lugar doméstico y rodeadas de naturaleza, respectivamente, como si se tratara de un acto ambivalente entre la teatralidad, por interpretar el rol social que las haría partícipes de la esfera pública masculina (vertical), y el empoderamiento que produce el autoaprendizaje, pues en este acto anárquico nadie las está animando.

Sección femenina

El fascismo y su pompa militarista adoctrinaron las formas de representación del cuerpo y el comportamiento social del hombre y la mujer. En España, la Sección Femenina de la Falange Española, fundada en 1934 y activa durante 43 años, funcionó tanto como lugar de representación femenina en la arena pública como institución de *subjetivización* de la mujer, es decir, ayudando a construir y fijar su rol social, económico y biológico como ama de casa, esposa y madre. La serie de dibujos de Cristina Lucas *Sección Femenina Anuario de 1956* (2003), subvierte aquellos valores fascistas de la construcción idílica de la mujer franquista al crear un contrasentido visual en la apropiación de las imágenes impresas originalmente en el anuario de la Sección Femenina, donde a las mujeres se les enseñaba sus tareas domésticas, justificadas en el simultáneo mejoramiento de su figura. En la versión de Lucas, sus dibujos introducen como modelo a una mujer de figura común, no tan bella como la de la imagen de propaganda, y además usando un atuendo ordinario, lo que en conjunto hace que este individuo no coincida socialmente con el lugar burgués que está limpiando. La obra por lo tanto interroga aún más la imagen, al recordarnos una subordinación y una jerarquía diferentes, es decir, una que apunta a la desigualdad social.

La razón por la cual los dibujos están escritos en inglés es sencilla, pero tremendamente simbólica. En la época de su ejecución, Lucas se encontraba viviendo en Los Ángeles (L.A.), cuyo contexto no podría ser mejor para abordar

la forma en que la industria cultural y sus mecanismos de reproducción y representación construyen identidades. Fue justamente en esa ciudad de California donde Adorno y Horkheimer habrían vivido una parte de su exilio, y su experiencia personal en L.A. ha de recordarse como de alta influencia en su pensamiento filosófico, pues fue bajo el contexto de postguerra en aquella cultura de producción masiva donde formularon su *dialéctica negativa*. Aunque las revistas de vanidades femeninas comenzaron a comercializarse en Europa durante los gloriosos años 20 (una década que recuperaba su institucionalidad y su riqueza cultural después de la devastadora guerra), fue en los años 50, y sobre todo en Estados Unidos, también en un contexto de posguerra, cuando se produjo masivamente la publicación de este tipo de revistas, introduciendo nuevos cánones de belleza, pero sobre todo teniendo como subtexto el regreso de la mujer al espacio doméstico. Debido a que durante la guerra las mujeres en Estados Unidos tomaron varias posiciones de trabajo usualmente llevadas a cabo por hombres (quienes estaban luchando en territorio europeo), cuando la guerra termina, la institución masculina debe recuperar su lugar en la vida pública (en el arte lo lideraría el *masculinizante* Expresionismo abstracto de la escuela de Nueva York), y por lo tanto persuadir a la mujer a que volviera a su hogar. Una de las formas para lograr esto fue haciendo uso de las revistas femeninas, donde la nueva mujer, bella y hábil, se retrataba en el contexto armónico de su hogar, donde ahora la acompañaba gran cantidad de máquinas y productos que le facilitaban y entretenían su trabajo doméstico. En el caso de los dibujos de Cristina Lucas, parece como si al describir las escenas en inglés se estableciera un puente simbólico con aquella construcción de feminidad norteamericana de posguerra (*el retorno al hogar*). Sin embargo, cuando vemos la imagen que estos textos describen, la mujer retratada, además de no encarnar la estética de la mujer norteamericana de los años 50 en su apariencia física, tampoco está rodeada por máquinas de una sociedad progresista. Pero, sobre todo, la mujer en los dibujos de Lucas no representa a la clase media. Todo lo contrario, la obra apunta la persistencia del hogar burgués, señalando no sólo la jerarquía sexual sino igualmente la social, aquella invisible en los anuarios femeninos de la época y en las revistas femeninas contemporáneas.

Light Years

La Historia Empieza en Sumer fue el título del libro de Samuel Noah Kramer, quien sustentaba que la historia comenzaba en el primer lugar cuya comunidad habría comenzado a escribir su pasado. Sumer fue la región mesopotámica donde arqueólogos e historiadores positivistas ingleses encontraron los primeros escritos de narración histórica. Sin embargo, quien se atreve a preguntar dónde comienza la historia sin duda está basado de antemano en la narrativa mesiánica de la que tanto nos alertaba Walter Benjamin, la de «desgranar la sucesión de datos como un rosario entre los dedos». Las obras cartográficas de Cristina Lucas, aunque partan desde la génesis de una gran narrativa lineal, rápidamente se envuelven en la visualización de *temporalidades simultáneas*. En el caso de *Light Years* (2009), Cristina Lucas busca construir cronológicamente el mapa mundial tomando la adopción del sufragio universal como referencia.



Jackson Pollock, *Number 32*, 1950, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf, Alemania (Germany).

Al comienzo de la obra, pequeñas partes de una gran pantalla en negro se van iluminando, creando imágenes abstractas que, después de un tiempo (visible en la pieza por la presencia de un cronómetro anual), van cobrando sentido al ser identificadas por el espectador como territorios estatales en los que se ha adoptado el sufragio. En esta obra, los destellos y parpadeos luminosos varían en su intensidad dependiendo de su dimensión representativa de acuerdo a las exclusiones específicas a ciertos individuos de cada lugar, ya sea debido a jerarquías sociales de género, raza o etnia. Lo intrigante de presenciar estos años luz es que, a medida que se desvela el imperialismo ideológico intrínseco en la expansión global del modelo occidental de democracia, se evidencian igualmente los límites de su adaptación y su especificidad historiográfica. En el transcurso de esta obra, ciertos territorios que ya se habían alumbrado en el mapa pasan luego a la oscuridad como consecuencia de eventos que hayan causado crisis en alguna democracia. Por ejemplo, entre 1947 y 1977, durante el régimen franquista, donde sólo los padres de familia podían votar en sufragios parciales, la luz que delimita el territorio español, que permanecía encendida de forma constante desde 1931, se mantiene apagada mientras Estados nacientes adoptan de forma inmediata el sufragio universal. Es justamente en esos momentos, durante esas interrupciones al sufragio equitativo, cuando el espectador, al visualizar su vulnerabilidad, se identifica con las históricas exclusiones de los otros.



Richard Nixon y Nikita Khrushchev en el Pabellón de Estados Unidos de la Exposición Universal de Moscú, 24 de julio de 1959.

Richard Nixon and Nikita Khrushchev in front of a kitchen display at the United States pavilion in the World's Fair, Moscow July 24, 1959.

⁽¹⁾ P. Bourdieu, *La dominación masculina* (1983), Barcelona, Anagrama, p. 22.

⁽²⁾ C. Martín Gaité, *Usos amorosos de la posguerra española* (1987), Barcelona, Anagrama, p. 42.

⁽³⁾ A. Valcárcel, *Feminismo en el mundo global* (2008), Madrid, Ediciones Cátedra, p. 194.

⁽⁴⁾ Simone de Beauvoir, *Para una moral de la ambigüedad*. Traducción de F. J. Solero (1949), Buenos Aires, Schapire. S.R.L., p. 150.

⁽⁵⁾ Peter Burke, *Visto y no visto; la imagen como documento histórico* (2001), Barcelona, Editorial Crítica, p. 159

⁽⁶⁾ Sven-Olov Wallenstein, *Foucault and the Genealogy of Modern Architecture in Essays Lectures* (2007), Stockholm, Axl Books, p. 363

If I Had a Hammer: Two Trans-historical Vengeances

*If I had a hammer,
I'd hammer in the morning
I'd hammer in the evening,
All over this land.*

*I'd hammer out danger,
I'd hammer out a warning,
I'd hammer out love between my brothers and my sisters,
All over this land.*

[...]

*Well I've got a hammer
And I've got a bell
And I've got a song to sing
All over this land
It's the hammer of justice
It's the bell of freedom
It's the song about love between my brothers and my sisters
All over this land*

Written in 1949 by Pete Seeger & Lee Hays and originally performed by The Weavers, *If I Had a Hammer* was the title of a popular folk song of the American working-class progressive movement. The lyrics were banned during the McCarthy era, but in the 1960s and 70s a new version sung by the trio Peter, Paul and Mary turned the song into an anthem of the Civil Rights Movement. Its social message spread around the globe and became a banner of activism, though it also adopted more banal forms which were no less countercultural within their respective political and aesthetic contexts. In France, Claude François appropriated the song under the title *Si j'avais un marteau*; in Italy, the voice of Rita Pavone sang *Datemi un martello*; and in Chile, Víctor Jara had recorded *El martillo* prior to the military coup.

The iconoclastic act narrated in the song – hammering everything until justice is achieved – uses radical poetry to express the discontent of an entire generation, whose political and cultural dissent defined the different agendas of the social movements of the day. Their actions produced achievements and failures which today, although they may seem to share similar ideologies of social, racial or gender emancipation, have different connotations in the collective memory of each nation and in their respective histories (for example, '68 in Mexico had more in common with the Russian *Bloody Sunday* of 1905 than with the events of '68 in Paris).

One of the dissident schools of thought of this time was radical feminism. Although the majority of the world organised into nation-states had granted women equal rights as citizens by the 1950s, male dominance persisted in the *ethicality* of each society – the idiosyncrasy of each culture – and especially in the public and private establishment. This situation demanded one course of action: patriarchal tradition and legacy had to be *hammered down*, as they were still *bio-politically* well rooted in the institutions of

Modernity (from the family to the state and/or vice versa). Those very institutions, which had formerly rendered women invisible in public life and which also, later gave them the tools of empowerment for emancipation.

The ideological impulse behind the dissidence of the 60s and 70s, the call to *hammer* tradition, is staged in two works by Cristina Lucas as a *trans-historical revenge* against the patriarchal tradition. Each work shows a direct confrontation towards a religious and a secular archetype of western sexual hierarchy. In the video *Habla* (Talk) (2008), the artist stages an action in an oneiric setting where she is wielding a hammer, which she uses to destroy an enormous statue of Moses. With each blow of the hammer, the artist yells at the prophet of the world's three monotheistic religions, asking what he has to say for himself: "Talk! Talk! Talk!" Her attack on Moses is primarily representative, rather than a literal attempt to eliminate a symbol of the ancient inherited religious patriarchy. The aim is to confront the mythology and the ecclesiastical institution of Catholicism which generated the sacred archetypes that have been used to justify sexual hierarchy in Christian societies.

We have but to consider the *masculinising* trinity of the Father, Son and Holy Ghost to realise that the voice of the Scriptures always speaks from a dominant male perspective. Yet, above all, the Catholic myth that describes how Eve was created from Adam's body has been religion's most significant contribution to the consolidation of sexual hierarchy, as it constituted the legendary archetype of woman's dependence on man. Therefore, religion is largely responsible for what Pierre Bourdieu calls the *social programme of perception*; in other words, that "which constructs the difference between the biological sexes in conformity with the principles of a mythic vision of the world rooted in the arbitrary relationship of domination of men over women, itself inscribed, with the division of labour, in the reality of the social order."⁽¹⁾ From passages such as, "This is now bone of my bones and flesh of my flesh" (*Genesis*, chapter 2) to more complex texts such as *The Perfect Wife* written by Friar Luis Ponce de León in the 16th century, a possible archetype of marriage for the Falange Española⁽²⁾, religion has had, and still has, a tremendous influence on sexual hierarchy within the organisation and perception of the body and of society in general. The fact that Lucas is crushing a figure which in turn holds the archetype of the Catholic social order (the Ten Commandments) is a symbolic attempt to abolish the entire religious legacy that we carry with us and which was established as the pillar of sexual hierarchy. However, at the end of the video, the artist's frustration with the statue's silence, with the patriarch's refusal to react, leads spectators to wonder if the patriarchy has lost its monolithic origin, for the truth is that its foothold in our life is abstract – it has taken root in our perception, in our *ethicality*. At the same time, the goal of abolishing the patriarchal order is portrayed in an oneiric atmosphere, and therefore the work also offers a critical commentary on the utopian radicalisation of feminist dissidence.

On the other hand, *Rousseau & Sophie* (2007) is a video installation in which Cristina Lucas refers to an archetype of the secular patriarchal legacy. In this case, the object of confrontation (hammering) is the *Rousseauian* political philosophy of the Enlightenment which, instead of abolishing the sexual hierarchy of the *Ancien Régime* (legitimised by the divine-mythical-ancestral sexual hierarchy), continued to exclude women from its concept of ideal citizenship. The great philosopher Jean-Jacques Rousseau, father of the model of modern western democracy, maintained a misogynous subtext throughout his writings. The most significant of his texts, from which Cristina took the passage we hear in her video, was Book V of *Emile, or On Education* (1762), in which Rousseau presented the woman, Sophie, as a weak, passive creature, the natural companion of man, whose rightful place is the domestic context: "When

this principle is admitted, it follows that woman is specially made for man's delight. [...] his virtue is in his strength, he pleases because he is strong." Rousseau's misogyny also tallied with the *androcentric programme of social perception* (Bourdieu) and promoted it within a political project. The unequal Rousseauian equality, designed and implemented solely for men (especially certain landholding men) and entailing the misfortune of women submitted to the yoke of domesticity and matrimony, is considered the principal catalyst that sparked the first phase (wave) of feminism, manifested in the text *A Vindication of the Rights of Woman* (1792) by Mary Wollstonecraft.

In the case of Cristina Lucas's work, the confrontation to Rousseau's philosophy is enacted by a group of women and girls, who were invited to heap physical and verbal abuse upon the sculpted face of the philosopher, which is erected in a public square in Madrid. The fact that this takes place in a public square is highly symbolic if we recall the insignificant status of women in public life found throughout Rousseau's work. "If women have been forbidden to exercise their free will,"⁽³⁾ the ability to express their subjectivity in this public square before the man who once denied them that right, represents a radicalisation of *trans-historical vengeance*. Moreover, a platform was placed in front of the bust so that the women could face the philosopher on equal footing, thus physically eliminating the hierarchy and unilateralism of the official dogmatic discourse emanated by monuments; by *horizontalising* the eye contact between the hero and the people, Lucas strips him of his power.

De-petrifying liberty

I. In 1960, the photographer Marc Garanger was sent by the French government to take official identification photographs of thousands of Muslim women in Algeria. The colonial authorities' practice of classification and census forced Muslim women to reveal their faces, stripping them of their cultural traditions by making them pose before the modes of representation, ethics and aesthetics of the imperial eye.

II. In 2009, the French president Nicolas Sarkozy lent his support to a law being debated in parliament that would ban the use of the *burka* in public places, alleging that it threatened the freedom of women in the secular French state. In the president's own words, "The *burka* is not welcome in France."

Garanger's photographs are images in which the government establishment runs up against the *ethicality* of the north African muslim community. It is the outcome of a practice that incorporates Muslim women in the codes of female identification and freedom originating in what was at that time the western metropolis. On the other hand, Sarkozy's words politicise a contemporary debate of public opinion, in which the executive branch of power adopts a paternalistic tone by safeguarding the freedom of women in France. Rather than speaking to us of the current situation of Islamic women and the limitations on their traditional dress in a European nation, these two events, distant by a significant time gap, actually reveal the view that society currently holds and defends, regarding freedom of women in the west. When the *burka* debate emerged – otherness as the antithesis of the modern democratic and civilising project – it reaffirmed today's institutionalised concept on women's rights, which was achieved in a long, arduous struggle over many years that transformed women from a body doomed to domesticity, into individuals and citizens who share in the freedoms of modern society and are entitled to the liberty offered by a democratic state.

In her work *La Liberté Raisonnée* (2009), Cristina Lucas appropriates the pictorial image of the iconic painting *Liberty Leading the People* by Eugène Delacroix (1830) by Eugène Delacroix, created after the July Revolution of 1830 in Paris. Lucas's video creates a sequence where the characters of the painting come to life: the feminine allegory who leads the heroic scene becomes the object of desire of the male crowd, who chase her down and ultimately ravage her body. Female allegories have been used throughout history to represent empires, states and modern nations, presented as symbols of freedom, justice and victory and even becoming the iconographic image of a nation. These female bodies seem to grant women a visible presence in the public arena and make them full-fledged participants in the same, but their role is limited to that of the petrified, silent woman who is violently glorified in her anonymity. By *de-petrifying* liberty, unfreezing the theatrical composition of Delacroix's painting, Lucas causes the female body to lose its idyllic status as a female allegory and turns it into a "woman", into a body both lusted after and excluded from the revolutionary movement that would usher in the equality of citizens, a *Rousseauian* equality reserved only for the men who attack her.

If "the individual is defined only by his relationship to the world and to other individuals, he exists only by transcending himself, and his freedom can be achieved only through the freedom of others,"⁽⁴⁾ then, in the case of this work, otherness must be understood as that subordinate female body which, because she does not belong to, or rather, is barred from the lines of social mobility – as Gayatri Spivak would say – appears as a female allegory, petrified in the representation of the liberty she is denied.

The exception confirms the rule

I. In 1780, the French nobleman and Rococo artist Jean-Honoré Fragonard painted a small "everyday scene" entitled *Education is Everything*. In this picture, a group of adolescent boys and girls amuse themselves by dressing up two dogs in civilian garb, while the animals, standing on their hind legs, seem rather fearful of the young woman who is training them.

II. "Nick Green, I thought, remembering the story I had made about Shakespeare's sister, said that a woman acting put him in mind of a dog dancing. Johnson repeated the phrase two hundred years later of women preaching. And here, I said, opening a book about music, we have the very words used again in this year of grace, 1928, of women who try to write music. 'Of Mlle Germaine Tailleferre one can only repeat Dr Johnson's dictum concerning a woman preacher, transposed into terms of music. "Sir, a woman's composing is like a dog's walking on his hind legs. It is not done well, but you are surprised to find it done at all." ' So accurately does history repeat itself." (Virginia Woolf)

The previous passage is the entry line of Cristina Lucas' video *You can walk too* (2006), it's taken originally from Virginia Woolf's *A room of one's own* (1928) where the writer constructs a genealogy on how the aforesaid metaphor has been used throughout centuries by men to portray women in the arts. In the video, in a remote Spanish village, a group of house dogs suddenly start walking on their hind legs, they individually emancipate themselves from their female masters as they take off, leaving their 'homes' and joining together to finally forsake the village. By enacting a metaphor that has denigrated the roles of women in the minimal utterance of knowledge (artistic) production, the video humorously challenges sexism through the literal representation of its degrading language.

In the video, the act to literally 'stand-up' has an ambiguous meaning. On the one hand, it could be referring to the emancipating proclamation of a militant feminism, but on the other hand, literally standing up (going vertical, so to speak) could refer to the cultural construct of the binary relationship that contrasts masculinity as a vertical, active institution with femininity as being passive and horizontal. In using a dog walking on its hind legs as an image that represents intellectual women, the metaphor confirms the misogynous notion that only those women who think – the exceptions – are closest to being men, they who have always been able to walk in history. In other words, the women who do not stand out, the ones excluded from the lines of social mobility and visibility, are just ordinary dogs walking on all fours, witless beasts doomed to be subordinated to their *natural* horizontal condition.

If "the cruellest stereotypes have been based on the presumption that there is a 'we', which is human and civilised, while there's a 'they' which is wild, uncivilised and constantly referred to and represented as animals like dogs and pigs,"⁽⁵⁾ then the vertical physical position could be understood as the privileged vantage point from which humans look down upon what is regarded as savage and uncivilised. In relation to the metaphor denounced by Woolf and recreated by Lucas, the unilateralism of humanity is therefore revealed as masculine. Nevertheless, the fact that the animals appearing in Lucas's video had to be trained to stand upright on their own, means that their inherent nature did not 'lead them to rebel', but that they were taught to do so. In that case, women who think – the exceptions – would have to be actually animated for them to perform. Animation then becomes a tool of power, but as "power is always "power over..." (the application of an external force that moulds matter) and "power to..." (the work of shaping a provisional self as a response to external forces), and its operations are always connected to a certain knowledge that is formed of the self"⁽⁶⁾, those who were trained to be submissive can also learn methods of emancipation.

The learning process is therefore vital for acquiring the tools of emancipation. If *education is everything*, it is important to note that this could be the historical justification for misogynous ideas about women not being considered *smart*, for they were excluded from education at both the upper secondary and university levels for centuries. The first women who gained access to higher education were exceptions and their presence did not threaten to unsettle the sexual hierarchy, as *they* did not represent women who could think but rather those who bore only a slight resemblance to men (dogs walking on their hind legs). In some cases, in order to prevent visual distractions in the classroom, women were even dressed in men's clothing. Even so, and considering all the exceptions, when women were finally allowed to study at the university level they were only admitted to certain disciplines associated with their *maternal nature* or to other courses of study that would not grant them diplomas – and even, if they did receive diplomas, they were denied to practice their chosen profession, as the working field was still dominated by male phratries.

Another of Lucas's works that addresses the concept of female subordination and emancipation by unsettling the binary relationship between the cultural construct of woman as a passive object of desire (depicted horizontally) and that of man as an active modern subject (depicted vertically) is the photographic series *Las hijas de Eva* (Eve's Daughters) (2008). The work is based on one of Baron Münchhausen's fables, in which he pulls himself up by his own hair to save both himself and his horse from drowning at the bottom of a swamp. In Lucas's photographs, the artist herself and two women, one on top of the other, imitate this scene by pulling themselves to a vertical position – in a domestic setting or surrounded by nature, respectively. It is an ambivalent act halfway between the theatricality to interpret the social role that would grant them access to the masculine (vertical) public

sphere and the empowerment that comes with self-learning, for in this anarchical act no one else is animating them.

Sección femenina

Fascism and its militaristic pomp indoctrinated the forms of representation of the body and the social behaviour of men and women. In Spain, the Sección Femenina or Women's Section of the fascist party Falange Española, founded in 1934 and active for 43 years, served as both a vehicle of female representation in the public arena and as an institution to *subjectivise* women – in other words, helping to shape and consolidate their social, economic and biological roles as housewives, mothers and daughters. Cristina Lucas's series of drawings *Sección Femenina Anuario de 1956* (Sección Femenina 1956 Yearbook) subverts those fascist values of the idyllic construct of womanhood under Franco by creating a visual countermining within the appropriation of images that originally appeared in the yearbook of the Sección Femenina, where women were taught how to improve their figure by simultaneously carrying out their household chores. In Lucas's version, her drawings introduce a woman with an ordinary figure as the model. She is not quite as attractive as the one featured in the original propaganda, and she is dressed in cheap clothes, making her seem out of place within the bourgeois domestic house she is cleaning. As a result, the work questions the image even further by reminding us of a different kind of subordination and hierarchy, that of social inequality.

The reason why the drawings are written in English is simple yet highly symbolic. At the time they were being made, Lucas was living in Los Angeles (L.A.), the ideal context for addressing the way in which cultural industry and its mechanisms of reproduction and representation construct identities. It was in this same California city that Adorno and Horkheimer spent part of their exile, and their personal experience in L.A. would always exert a tremendous influence on their philosophical writings, for it was in the post-war context of that mass-production culture where they formulated their *negative dialectics*. Although women's magazines began to circulate in Europe in the Golden Twenties (a decade spent recovering its institutions and cultural wealth after a devastating war), it was not until the 1950s, and particularly in the United States (also in a post-war context), that these kinds of magazines were published on a massive scale. These publications introduced new canons of beauty, but their subtext emphasised on women's return to the domestic environment. During the war, women in the United States took over jobs that had previously been performed by men (who were away fighting on European soil), and when the war ended, the male institution had to claim back its place in public life (in the art field, this claim was led by the *masculinising* Abstract Expressionism of the New York School) and persuade women to retreat to the home. One way of achieving this was by using women's magazines, where the new woman, lovely and smart, was portrayed in the harmonious setting of her house, now accompanied by numerous machines and products that made her household chores easier and more entertaining. In Cristina Lucas' drawings, it seems as though, by describing the scenes in English, she is building a symbolic bridge taking us back to that construct of American post-war femininity (*back to the home*). However, when we see the image that these texts describe, the portrayed woman neither resembles the ideal American woman of the 1950s in her physical appearance, nor is she surrounded by the machines of progressive society. But, above all, the woman in Lucas's drawings does not represent the middle class. On the contrary, the work points to the continued existence of the bourgeois home; it reveals the

sexual hierarchy, but it also unmask the social hierarchy, that invisible element found in vintage feminine yearbooks, as well as in contemporary women's magazines.

Light Years

History Begins at Sumer was the title of a book by Samuel Noah Kramer, who stated that History began in the first place whose community had begun to write down their past. Sumer was the Mesopotamian region where positivist British historians and archaeologists discovered the earliest examples of written historical narratives. However, anyone who dares to wonder where history begins is undoubtedly basing that question on the preconceived notion of the Messianic narrative, which Walter Benjamin eagerly warned us about, that of "telling the sequence of events like the beads of a rosary". Although they begin with the markings of a grant genesis, linear narrative, Cristina Lucas's cartographic works quickly become wrapped up in the visualisation of *simultaneous temporalities*. In the case of *Light Years* (2009), Lucas seeks to chronologically construct the world map using the adoption of universal suffrage as her point of reference.

At the beginning of the work, small parts of a large black screen start to light up, creating abstract images which, after a time (displayed in the piece by a chronometer of years), begin to make sense as the spectator identifies them as national territories in which suffrage has been adopted. In this work, the intensity of the blinking and flashing lights varies depending on their representative dimension, determined by the specific exclusions of certain individuals in each given place due to social hierarchies of gender, race or ethnic origin. The interesting aspect on watching these light years is that, as the ideological imperialism inherent to the global expansion of the western model of democratic participation is revealed, the limitations of its adaptation and its historiographic specificity are also made evident. As the work progresses, certain territories which had already been lit up on the map are later darkened as a result of events that brought about crises in specific democracies. For example, between 1947 and 1977, during Franco's dictatorship when only male heads of households could vote in partial elections, the area on the map that designates Spain, where the light had been turned on since 1931, remains dark while newly created states immediately adopt universal suffrage. It is precisely in such moments, during those interruptions to equal suffrage, when the spectator visualises its vulnerability and is able to identify him or herself with the historical exclusions of others.

⁽¹⁾ P. Bourdieu, *Masculine Domination* (2001), Stanford (CA), Stanford University Press, p. 11.

⁽²⁾ C. Martín Gaité, *Usos amorosos de la posguerra española* (1987), Barcelona, Anagrama, p. 42. NdT: Falange Española is a Spanish political party that embraces national syndicalism and Catholic ideology and was the predominant political force during Franco's dictatorship.

⁽³⁾ A. Valcárcel, *Feminismo en el mundo global* (2008), Madrid, Ediciones Cátedra, p. 194.

⁽⁴⁾ Simone de Beauvoir, *The Ethics of Ambiguity*. Translated by Bernard Frechtman (1949), Secaucus (NJ), Citadel Press.

⁽⁵⁾ Peter Burke, *Eyewitnessing: The Use of Images as Historical Evidence* (2001), Ithaca (NY), Cornell University Press, p. 159

⁽⁶⁾ Sven-Olov Wallenstein, *Foucault and the Genealogy of Modern Architecture in Essays, Lectures* (2007), Stockholm, Axl Books, p. 363



Habla (Talk), 2008
Video HD 16:9
7 min.







La Liberté Raisonnée, 2009
Video HD 4:3
4 min. 20 seg.

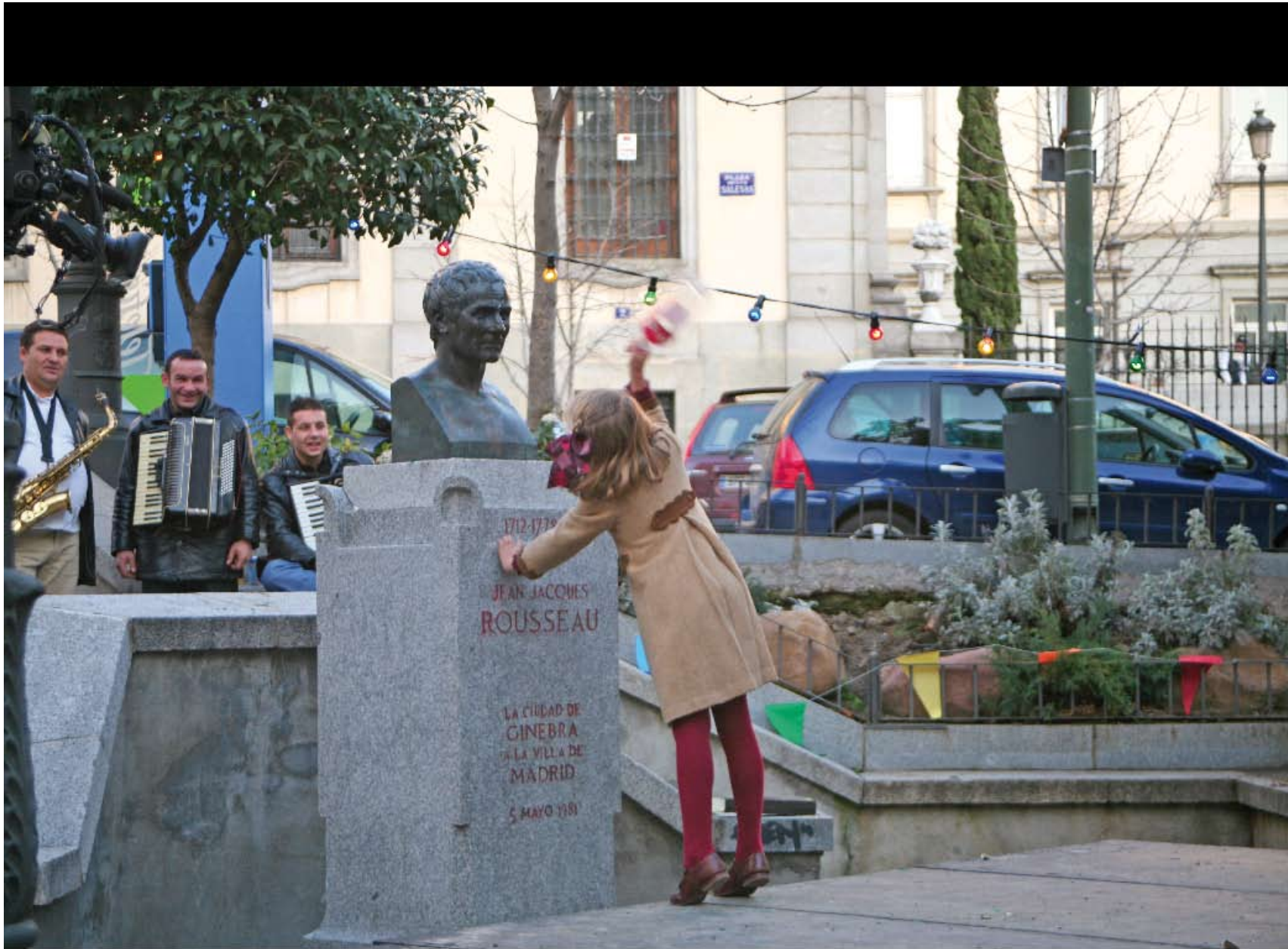






Rousseau y Sophie
(Rousseau and Sophie), 2009
Video 16:9 y busto de bronce
(Video 16:9 and bronze bust)
8 min. 10 seg.

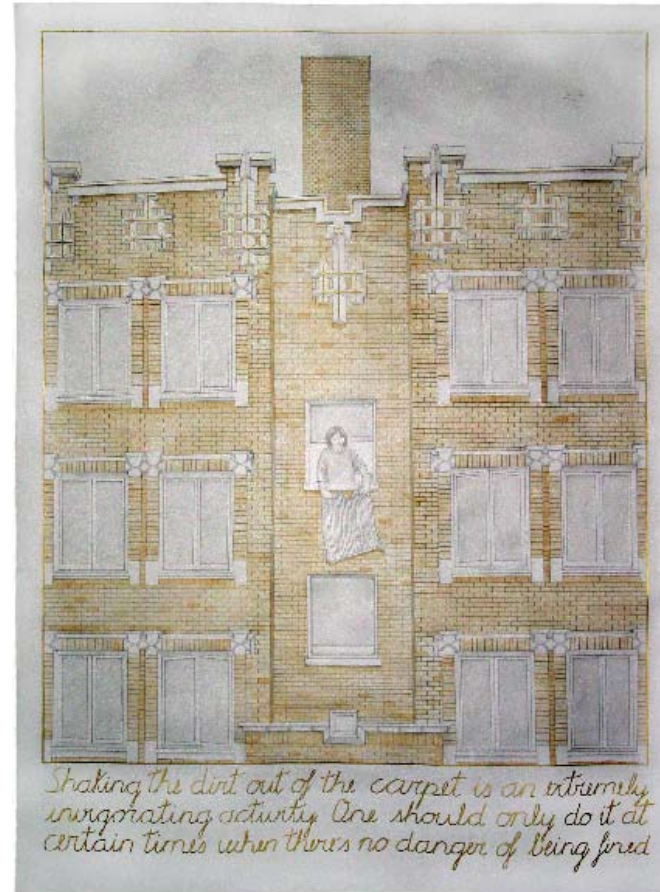




*"Dependency being their natural state means that daughters feel they are created to obey."
- That is a lie you idiot!*

Sección Femenina. Anuario 1956
(Feminine Section. 1956 Yearbook), 2003
Serie: El viejo orden (The Old Order Series)
4 dibujos de grafito y acuarela sobre papel
(4 pencil and watercolor on paper drawings)
110 x 150 cm.







Tú también puedes caminar
(You Can Walk Too), 2007
Video 16:9
9 min.







Serie Las hijas de Eva
(Eve's Daughters Series), 2008
Fotografías (Photographs)
Dimensiones variables (variable dimensions)



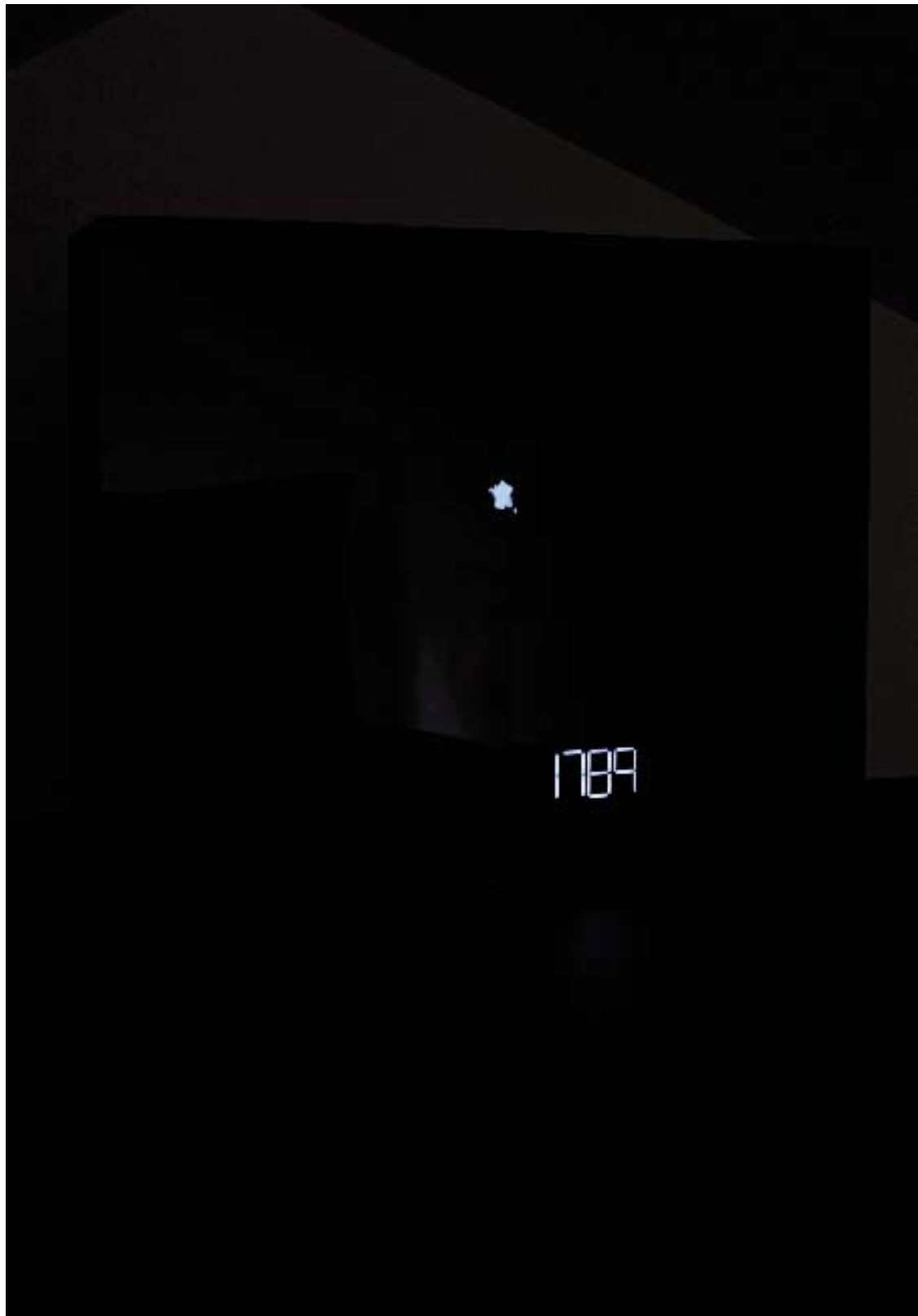




Parpadeo de luz lento = sufragio masculino
 Parpadeo de luz rápido = sufragio femenino
 Luz continua = conseguido sufragio universal

Slow blinking light = men's suffrage
 Fast blinking light = women's suffrage
 Continuous light = universal suffrage achieved

Light Years, 2009
 Intalación (Installation)
 300 x 400 x 50 cm.



Obras en exposición
Exhibition checklist

Habla (Talk), 2008

Vídeo HD 16:9

7 min.

Cortesía de la artista y la Galería Juana de Aizpuru

La Liberté Raisonnée, 2009

Vídeo HD 4:3

4 min. 20 seg.

Colección CA2M de la Comunidad de Madrid

Rousseau y Sophie (Rousseau and Sophie), 2009

Vídeo 16:9 y Busto de Rousseau (Video 16:9 and bronze bust)

8 min. 10 seg.

Cortesía de la artista y la Galería Juana de Aizpuru

Sección Femenina. Anuario 1956

(Feminine Section. 1956 Yearbook), 2003

Serie: El viejo orden (The Old Order Series)

4 dibujos de grafito y acuarela sobre papel

(4 pencil and watercolor on paper drawings)

110 x 150 cm.

Cortesía de la artista y la Galería Juana de Aizpuru

y Colección Pío Cabanillas

Tú también puedes caminar (You Can Walk Too), 2007

Vídeo 16:9.

9 min.

Cortesía de la artista y la Galería Juana de Aizpuru

y Fundación MNAC, Montenegro

El Callejón, 2007

Serie: Tú también puedes caminar (You Can Walk Too Series)

Fotografía (Photograph)

110 x 140 cm.

Cortesía de la artista y la Galería Juana de Aizpuru

y Fundación MNAC, Montenegro

Botánicas, 2008

Serie: Las hijas de Eva (Eve's Daughters Series)

Fotografía (Photograph)

75 x 55 cm.

Cortesía de la artista y Galería Juana de Aizpuru

Autorretrato, 2008

Serie: Las hijas de Eva (Eve's Daughters Series)

Fotografía (Photograph)

75 x 55 cm.

Cortesía de la artista y la Galería Juana de Aizpuru

Light Years, 2009

Instalación (Installation)

300 x 400 x 50 cm.

Colección CA2M de la Comunidad de Madrid



Si debiera encontrar una constante en tu trabajo, empezaría por referirme a la idea de poder. En cada uno de tus trabajos existe una referencia a esa noción, entendida como todas las formas posibles de que una persona, un colectivo o una idea ejerzan su dominio sobre otras. Ese poder tiene que ver siempre con el ejercicio de una fuerza, como forma de afianzar ese grado de autoridad.

El poder tiene que ver con el ejercicio de una fuerza. Para que el término sea menos físico y más político, llamémosle "autoridad". En mi caso, la investigación implica pararse a pensar cómo se estableció esa autoridad, ya que el poder se asume casi sin darse cuenta. En todo caso, me interesa el poder asumido que deja de plantearnos interrogantes, porque entiendo que interrogarse por lo establecido es fundamental. Mi intención es empezar a diseccionar la manera en que aquello se convirtió en lo que ahora no nos queda más remedio que convivir.

Muchas veces detectamos tan sólo un tipo de poder: aquel que tiene que ver con la organización política de la sociedad. Todos distinguimos el que emana del Estado o de organizaciones más o menos complejas que vertebran la vida social.

Incluso el poder al que te refieres, el que está más institucionalizado y parece más obvio, necesita repensarse. A mi me interesa hacerlo desde la perspectiva del ciudadano. Así por ejemplo en obras como *Más Luz*, *soldados.com* o *quid pro quo* mi intervención consiste en preguntar a "la institución".

Yo, Cristina Lucas, un ciudadano más, le pregunta a la Iglesia, al ejército o a la crítica de arte por cuestiones trascendentes de su propia existencia.

Las preguntas no están dirigidas a ningún miembro en particular por eso pregunto a varias personas que componen la institución. En el caso de *Más Luz* (2003) pregunto a varios sacerdotes sobre la relación de arte e Iglesia, en *soldados.com* (2007) pregunto a los reclutadores de jóvenes soldados todas las implicaciones de pertenecer al ejército profesional y en *quid pro quo* (2010) les pregunto en rueda de prensa a los críticos de arte sobre el sentido y límites de su profesión.

Estos son sin duda atentados contra la inconsciencia.

Y es que el poder aparece reflejado en absolutamente todos los aspectos de la vida cotidiana, aparte del que se reconoce como tal. Apenas nos damos cuenta muchas veces, sin embargo dirige nuestra manera de relacionarnos con las cosas físicas, morales y espirituales.

Sirva como escalofriante ejemplo el experimento del psicólogo Stanley Milgram que llevó a cabo en los años 60 en la Universidad de Yale, en el que se comprobó que, por obediencia a la autoridad, dos de cada tres nobles ciudadanos acababa con la vida de otro.

Asumir las responsabilidades de ser ciudadano tiene que ver con preguntarse por los mecanismos de la autoridad claramente. Intentar diseccionar esos flujos de poder, esas relaciones, casi es intentar responder a la pregunta "¿quiénes somos?"



Experimento de Stanley Milgram, *Obediencia a la autoridad*, Universidad de Yale, 1963.

Stanley Milgram's experiment, *Obedience to authority*, Yale University, 1963.

En nuestro sistema capitalista sofisticado, la expresión del poder ha evolucionado en muchas formas diferentes. Siempre he creído que quiere estimular nuestros instintos más básicos.

Fíjate en la publicidad. Es un poder demoledor generado por el sistema de economía capitalista. ¿Cómo comprar algo que no necesitas para que la maquinaria productiva siga su curso? La respuesta es la publicidad, que primero genera una insatisfacción personal, para luego conseguir mutarla en avidez de consumo. Perfecto, el capitalismo puede así seguir su curso. ¿Pero qué pasa si no puedes satisfacer la insatisfacción creada? (que de hecho no puedes porque ese es el motor del sistema). Pues lo normal es que se convierta en frustración. Y la frustración acumulada sólo tiene dos posibles consecuencias: agresiva o depresiva.

Y eso es lo que cabe esperar, someternos a las exigencias del mercado consumiendo mucho más de lo que necesitamos o muchísimo más, dependiendo de las economías, nos lleva a acumular el consiguiente grado de frustración. Quienes no responden a esta dinámica se convierten en auténticos subversivos.

Volvemos a la idea de la evolución desde el concepto ilustrado de ciudadano hasta el de consumidor. Parece como si el ciudadano no es más que un usuario de un sistema de sufragio, en el que su experiencia democrática no es cotidiana, sino tan sólo con el acto del voto cada cuatro años. Cada vez nos apartamos más de la idea de ciudadanía, con todo lo que implica ello. Yo soy de los que cree que siempre vamos a mejor. Ahora bien, cuanto más avanzamos en nuestro propio sistema de representación, más abandonamos esa idea porosa de democracia, como el sistema que debería empapar toda nuestra vida política, lo que es sinónimo de todas nuestras ideas y acciones.

Las decisiones que toman hoy los gobiernos con respecto a las inquietudes de los ciudadanos se hacen cada vez más en función de *la estadística*, que se comporta casi como si fuera un referéndum y esto entraña un terrible problema: son los hechos los que afectan a las decisiones y no las decisiones las que afectan a los hechos; lo que significa que el consumidor ha triunfado sobre el pensador. No sé si esto es ir a mejor, como tú dices, pero desde luego tenemos que ser conscientes de este cambio estructural.

En la exposición, *Light Years* habla precisamente de eso...

Fue muy polémico para mí hacer una distinción real entre ciudadanía, sufragio universal y democracia. Son cosas muy relacionadas, pero diferentes. La única elección posible fue guiarnos por las fechas en las que se consiguió el derecho al sufragio masculino, femenino y universal. Porque la democracia es un concepto muy difícil de medir, y comprende muchos factores, algunos tan sencillos de percibir como que la paridad en un estado, es un índice de democracia y otros muy complejos, como por ejemplo elaborar un partido político en la oposición como mascarada.

El propio Sócrates, aunque demócrata ateniense que era, dijo de la democracia que era el gobierno de los tontos y sin embargo otras opciones (las de los listos) suelen resultar más injustas.



Nelson Mandela vota en las primeras elecciones democráticas de Sudáfrica, 27 de abril de 1994.

Nelson Mandela casts his vote in South Africa firsts democratic elections, 27 April 1994.

El camino hacia el sufragio universal tiene tres escalones: el hombre blanco fue un primer paso, al que se incorporó la mujer normalmente después y, por último, los hombres y mujeres colonizados. Sólo hubo una excepción: en Nueva Zelanda votaron los hombres indígenas antes que las mujeres blancas. E, igualmente, fue el país del mundo que primero adoptó el sufragio universal. Es un dato significativo y fechado que señala el inicio de un sistema nuevo.

Y eso es, precisamente, lo que ilumina el mundo

La idea de iluminación nos la presentaron los franceses con la Ilustración. Al mismo tiempo la Revolución Francesa es el punto de partida de la obra: así que la luz es la consecuencia de todo esto. La pieza no es un tratado de historia, es una obra que pretende ser significativa y bella.

Como su predecesora inmediata, *Pantone*, cuyo mismo título hace referencia a un proceso artístico.

El proceso de *Pantone* es diferente en cuanto no es la ciudadanía la que se define, sino el poder mismo que se define como Estado. Por eso aparece como la huella de los diferentes gobiernos (reyes, emperadores, políticos) de un territorio.

El Estado se define tradicionalmente como un territorio bien delimitado con un claro gobierno al frente y ciertas nociones culturales que contribuyen a la identidad de la nación. Eso se traduce visualmente como un contorno bien definido y de un color, pues ese es el código cartográfico aceptado al uso. Todos esos conceptos de Estado van evolucionando en el tiempo siendo algo verdaderamente abstracto, como composición pictórica sobre un plano vacío, y vemos cómo la idea de nación se extiende como un virus por toda su superficie. Así, parte de una imagen mínima y abstracta que se corresponde con el año 500 a.C. hasta crear el mundo político tal como lo conocemos hoy.

En ese transcurrir de aproximadamente 40 minutos de animación 2D devienen colores y tamaños que se corresponden con grandes cambios políticos. Sin embargo, ante nuestros ojos son sólo colores: una reflexión sobre el concepto de nacionalismo como artificio construido y variable.

La pieza no tiene fin... es un *work in progress* eterno. Sólo puede acabar si se acaba nuestra vida política.

Tu interés por la cartografía es, para mí, especialmente relevante, pues marcha en paralelo al propio proceso artístico: poner ideas en forma de imágenes. Cartografía y arte comparten muchas cosas. Ambas son imprecisas, interesadas, parciales y dan una falsa idea de comprensión de la realidad, que es necesariamente imposible.

Lo importante de la cartografía es que siempre es falsa, una representación que te ayuda a comprender algo que era desconocido, y por lo tanto, destapa cosas. Una vez destapada la cosa ya queda a la vista para siempre. Las primeras cartografías son extremadamente imprecisas, pero servían para navegar por los interminables océanos. Yo uso el mismo concepto.



Anaximandro de Mileto, interpretación del mapamundi, siglo VI a.C.

Anaximander of Miletus, world map interpretation, 6th century b.C.

Desde hace unos pocos años me he embarcado en hacer mapamundis que estoy construyendo sin basarme en informaciones institucionales u oficiales como son los mapas tradicionales. En su lugar, estoy preguntando a personas que conozco o busco de cada uno de los países del mundo. Eso es difícil, porque hay muchos territorios en los que no sólo no conozco a nadie sino que además las comunicaciones son muy difíciles. La información que cartografió abarca varios aspectos sociales como son el género, la economía, las relaciones amistosas (aliados) y las relaciones enfrentadas (enemigos), todo ello desde el punto de vista del lenguaje.

Pregunto a la gente las definiciones coloquiales de estos conceptos trascendentes y trazo las fronteras en base a eso. La información es absolutamente extraoficial porque lo normal es, que esas palabras, que todos los ciudadanos de ese territorio comparten, ni siquiera aparecen reflejadas en sus diccionarios. Así estoy preparando *El Mundo Económico Popular*, *Un Mundo Feliz*, *El Mundo de las Bestias* y también el *Mundo Masculino* y *Mundo Femenino*.

Este último es especialmente intimista. Para elaborarlo pregunto la manera como se refieren en cada uno de esos territorios al pene y la vagina. Como siempre hay múltiples formas de referirse a los órganos sexuales, pido que escojan la más popular. Este dato, siempre simpático de conseguir, se expresa en un territorio, que no siempre coincide con el político. Todo cambia: el tabú es diferente en cada lugar, muy ligado a su propia historia pero las estrategias globalizantes que sirven para universalizar el comercio ¿podrían también servir para universalizar tabúes?

Hay quien dice que la historia del siglo XX está definida por la sucesión de la destrucción de sus símbolos. La historiografía actual considera al siglo XX como el período de tiempo que transcurre entre la muerte de la reina Victoria y la destrucción de las torres gemelas de Nueva York. Esto es: dos desapariciones. Entre medio, la filmación del asesinato de Kennedy, la caída del muro, la imagen del hongo atómico. Las imágenes de los últimos cien años son mucho más destrucción que creación, cuando no la mera duplicación.

Yo creo que la iconoclastia es intrínseca a la política y, por supuesto, al icono. Reducirla al siglo XX occidental me parece que es reducirla demasiado. En el siglo XIX, Europa se reparte África con su consiguiente destrucción de imágenes, pero también toda América sufrió la iconoclastia de europeos, principalmente españoles. Fue la cultura bizantina la que dio nombre al término iconoclastia, aunque los romanos ya tenían previsto que a las estatuas de sus políticos se les pudiera intercambiar la cabeza para sustituirla por el siguiente gobernante... Me interesa la iconoclastia por ser intrínseca a la naturaleza política de los hombres.

En tu trabajo abundan los microrrelatos. Parten de esos actos performativos a los que se refiere Inti Guerrero para ir más allá, pues se convierten en narraciones. Como toda narración, están dotadas de un planteamiento, un nudo y un desenlace. Incluso en *Light Years* el público se queda hasta el final, aunque puedan suponer qué aspecto va a acabar teniendo la pieza. Son ficciones, muchas veces imposibles en la vida real, como los perros capaces de actuar como humanos o la verbena de insultos a Rousseau. Funcionan muchas



Napoleón en Egipto, la batalla de las Pirámides, donde supuestamente le rompieron la nariz a la Esfinge, 1798.

Napoleon in Egypt, the battle of the Pyramids, in which the Sphinx supposedly lost his nose, 1798.

veces como cuentos cortos, de los que el espectador se apropia a veces sólo la moraleja – el mensaje que, a modo de lección, queda encapsulado al final de una historia.

La narración en mi trabajo se corresponde con un sentido muy pedagógico que hay en toda mi obra, pero este sentido pedagógico no proviene de la moral ni pretende ser moralista, sino que proviene de los hechos consumados de la historia.

En otras ocasiones analizo conceptos, como la idea de nación (*Pantone*, 2007), el sufragio universal (*Light Years*, 2009), el camino hacia el éxito (*Top 100*, en proceso), usando la narrativa lineal que el tiempo mismo me proporciona, convirtiéndose éste, el tiempo como variable independiente, en protagonista fundamental de la obra.

Pero también tomo conceptos culturalmente asumidos y los someto a revisión, como en el caso del *Emilio* de Rousseau (*Rousseau & Sophie*, 2007), las críticas de Nick Greene recogidas por Virginia Woolf en *Una habitación propia* (*Tú también puedes caminar*, 2006), el *Moisés* de Miguel Ángel (*Habla*, 2008), *La libertad guiando al pueblo* de Delacroix (*La Liberté Raisonné*, 2009), *El origen del Mundo* de Courbet (*Big Bang* 2008/10) o *Alicia en el País de las Maravillas* de Lewis Carroll (*Alicia de Córdoba*, 2009). La moraleja que se pueda desprender de esto será en todo caso una elaboración del espectador como parte activa del proceso. Citando a Jacques Rancière: "Una comunidad emancipada es de hecho una comunidad de cuentacuentos y traductores. Soy consciente que todo esto pueda sonar a eso: palabras, meras palabras. Pero no tomaría esto como un insulto".

If I had to name a constant in your work, the first thing I would mention is the idea of power. Each of your works includes some reference to that notion, defined for our purposes as all the myriad ways in which a person, a group or an idea exerts control over others. That power always has to do with the exertion of force, as a way of consolidating that degree of authority.

Power is about exerting force. To make the term less physical and more political, let's call it "authority". My personal research involves pausing to consider how that authority was established in the first place, since the process of acquiring power is almost imperceptible. In any case, I am interested in the kind of established power that we have ceased to question, because in my view questioning the establishment is vital. I want to start dissecting the way in which that power became something that we now have no choice but to accept.

In many cases, we only detect one kind of power: that which has to do with the political organisation of society. We all recognise the power of government or the power of the more or less complex organisations that comprise the backbone of social life.

Even the power you just mentioned, the most institutionalised and apparently more obvious kind, has to be reconsidered. I am interested in doing that from the citizen's perspective. Thus, in works like *Más Luz* (More Light), *soldados.com* (soldiers.com) or *Quid pro quo*, my intervention consists in questioning "the establishment".

I, Cristina Lucas, an ordinary citizen, interrogate the Church, the army or the art critics about vital matters related to their very existence.

The questions are not aimed at any particular member of the institution, which is why I put them to various people within its ranks. In the case of *Más Luz* (2003), I asked several priests about the church's relationship with art; in *soldados.com* (2007), I asked the recruiters of young soldiers about all the implications of joining the professional army; and in *Quid pro quo* (2010), I asked art critics at a press conference about the significance and the limits of their profession.

These are undoubtedly attacks on unconsciousness.

The fact is that power, apart from the kind we recognise as such, is reflected in every last aspect of everyday life. Often we hardly notice it, and yet it determines how we relate to physical, moral and spiritual things.

One chilling example is the experiment that psychologist Stanley Milgram conducted in the 1960s at Yale University, where he discovered that, in the name of obedience to authority, two out of every three upstanding citizens would end the life of another.

Accepting the responsibilities of being a citizen involves openly questioning the mechanisms of authority. Trying to dissect those currents of power, those relations, is almost like attempting to answer the question, "Who are we?"

In our sophisticated capitalist system, the expression of power has evolved into many different forms. I've always believed that it aims to arouse our most basic instincts.

Look at advertising. It's a devastating power generated by the capitalist economic system. Why buy something you don't need to keep the productive machinery going? The answer

is advertising, which first creates a sense of personal dissatisfaction and then causes it to mutate into avid consumerism. Perfect: that's how capitalism survives. But what happens if you can't satisfy the created dissatisfaction (which actually is always the case because that's what fuels the system)? It usually turns into frustration. And pent-up frustration only has two possible outlets: aggression or depression.

And that's what we should expect. Submitting to market demands by consuming much more than we need or a great deal more, depending on the economy, inevitably produces a commensurate degree of frustration. Those who refuse to play this game become true subversives.

Let's go back to the idea of the evolution from the enlightened concept of the citizen to that of the consumer. It seems like the citizen is nothing more than a user of a suffrage system, in which his democratic experience is not an everyday event but only occurs when he is called to the polls every four years. Every day we move further away from the notion of citizenship, with all that it implies. I'm one of those who believe that we are always improving, moving towards something better. However, the more we progress in our own system of representation, the more we reject that porous notion of democracy as a system that should impregnate all of our political life, which is synonymous with all of our ideas and actions.

The decisions that governments make today with regard to the concerns of citizens are increasingly dictated by statistics, which are treated almost like a popular referendum. But there is a terrible flaw in this system: instead of decisions affecting facts, facts affect decisions, and this means that the consumer has triumphed over the thinker.

I don't know if this is moving towards something better, as you say, but we certainly need to be aware of this structural change.

You addressed this in the exhibition *Light Years*...

For me it was quite controversial to make a clear distinction between citizenship, universal suffrage and democracy. They are closely related yet different things. The only option was to take the dates on which male, female and universal suffrage was achieved as our points of reference, because democracy is a difficult concept to measure and involves many factors – some as obvious as the gender parity of a nation, a sign of democracy, and others that are quite complex, such as creating an opposition party as a diversion tactic.

Even Socrates, Athenian democrat that he was, said that democracy was the government of fools, and yet other options (those of the wise) are usually more unjust.

The road to universal suffrage has three major markers: suffrage for white men was the first step, woman suffrage usually came afterwards, and lastly suffrage for the colonised men and women. There was only one exception: in New Zealand, indigenous men were given the right to vote before white women. It was also the first country in the world to adopt universal suffrage. This significant historical event marked the beginning of a new system.

And it was precisely that which illuminated the world.

The French introduced us to the idea of illumination with the Enlightenment. At the same time, the French Revolution is the starting point of the work, so light is the consequence of

all this. The piece is not a historical treatise; it is a work intended to be both meaningful and beautiful.

Like its immediate predecessor, *Pantone*, whose very title refers to an artistic process.

The *Pantone* process is different in that it is not defined by the citizenry but rather by the very power which defines itself as the state. That is why it appears as the mark or imprint left by the different governments (kings, emperors, politicians) of a territory.

A state is traditionally defined as a territory with specific borders, a visible government at its head, and certain cultural notions that shape the identity of the nation. Visually, this translates into a clearly outlined shape with a specific colour, in the traditional manner of cartographic coding. All these concepts of state evolve over time and, as a pictorial composition on an empty plane, are truly abstract; and we see how the idea of nationhood spreads like a virus across the entire surface. So, it starts with a minimal, abstract image from the year 500 BC and eventually becomes the political world as we now know it.

During the approximately 40 minutes that this 2D animation lasts, we see colours and shapes emerge that correspond to major political changes. However, all we really perceive are colours: a reflection on the concept of nationalism as a variable, manmade artifice.

The piece is endless... an eternal work-in-progress. It can only end if our political life ends, too.

I think your interest in cartography is particularly significant as it runs parallel to the artistic process itself: putting ideas into image form. Cartography and art have a lot in common. Both are imprecise and partial, they both have ulterior motives and they both convey a false sense of comprehending reality, which is perforce impossible.

The important thing about cartography is that it is always false, a representation that helps you to understand something unfamiliar and which therefore reveals things. Once the thing has been revealed, it remains visible forever. The first maps were wildly imprecise, but they helped people navigate the infinite oceans. I use the same concept.

For a few years now, I have been working on different maps of the world that I am creating without reference to institutional or official sources, such as traditional maps. Rather, I am asking people I know or contacting new people in each country of the world. It's a difficult task; in the case of many countries, I don't know anyone from there and the communications are so poor that contacting someone new is next to impossible. The information I map includes various social factors such as gender, the economy, friendly relations (allies) and turbulent relations (enemies), all from the perspective of language.

I ask people to give their colloquial definitions of these broad concepts and I draw the borders based on their responses. The data is totally unofficial because those words, which all the citizens of that territory share, are usually not even in their dictionaries. That is how I'm preparing *El Mundo Económico Popular* [The Popular Economic World], *Un mundo feliz* [A Friendly World] and *El mundo de las bestias* [The World of the Beasts], as well as *Mundo masculino* y *Mundo femenino* [Male World and Female World].

This last work has a particularly intimate quality. In preparing it, I ask how the penis and

the vagina are referred to in each of those territories. As always, there are countless words to describe our sexual organs, so I ask them to choose the most popular ones. This data, which is always entertaining to gather, is expressed in a territory which does not always coincide with political boundaries. Everything changes: taboos are different in each place and closely linked to its own history, but could the globalising strategies that have universalised commerce also be useful for universalising taboos?

Some say that the history of the 20th century is defined by the successive destruction of its symbols. Modern-day historiography regards the 20th century as the period which began with the death of Queen Victoria and ended with the destruction of the Twin Towers in New York. In other words, two losses. And in between, the filming of the Kennedy assassination, the fall of the Berlin Wall, the image of the atomic mushroom cloud. The images of the last one hundred years are more about destruction than creation, or at least mere duplication.

I think that iconoclasm is intrinsic to politics and, of course, to the icon. Limiting it to the western 20th century seems too confining to me. In the 19th century, Africa was divided up among the European powers with the resulting destruction of images, but the Americas also suffered the iconoclasm of Europeans, mainly Spaniards. The Byzantines were the first to coin the term “iconoclast”, though we should remember that the Romans before them had created statues of their politicians so that the heads could be switched when a new leader came to power... iconoclasm interests me because it is something intrinsic to the political nature of human beings.

Your work is full of mini-stories. They stem from those performative acts to which Inti Guerrero refers; in order to go one step further, they become narratives. Like any story, they have an introduction, a climax and a denouement. Even in *Light Years* the audience stays until the very end, despite the fact that they can guess how the piece will turn out. They are fictions which would often be impossible in real life, like the dogs capable of behaving like humans or the barrage of insults hurled at Rousseau. They frequently operate like short stories in which, in some cases, the only thing that sticks in the spectator’s mind is the moral – the message or lesson summed up at the end of a tale.

The narratives in my work are the natural consequence of a very pedagogic quality found throughout my oeuvre, but this pedagogic tendency is not inspired by moral doctrine, nor does it aim to be moralistic; rather, it stems from the indisputable facts and events of history.

In other cases I analyse concepts, such as the idea of the nation (*Pantone*, 2007), universal suffrage (*Light Years*, 2009) or the road to success (*Top 100*, work-in-progress), using the linear narrative provided by time itself, and time as an independent variable becomes the main character of the work.

But I also take concepts that we have assimilated as part of our culture and put them under the microscope, as I did with Rousseau’s *Émile* (*Rousseau & Sophie*, 2007), the critical remarks of Nick Greene in Virginia Woolf’s *A Room of One’s Own* (*Tú también puedes caminar* [You Can Walk Too], 2006), Michelangelo’s *Moses* (*Habla* [Talk], 2008), Delacroix’s *Liberty Leading the People* (*La Liberté Raisonnée*, 2009), Courbet’s *L’Origine du monde* (*Big Bang*, 2008-10), or Lewis Carroll’s *Alice in Wonderland* (*Alicia de Córdoba*, 2009). The moral to be found in

this – if we insist on finding one – would have to be the involvement of the spectator as an active part of the process. To quote Jacques Rancière, “An emancipated community is in fact a community of storytellers and translators. I am aware that all this may sound like words, mere words. But I would not take this as an insult.”



Más Luz (More Light), 2003
 Vídeo 4:3
 10 min.

Más luz es una reflexión sobre los vínculos con las representaciones metafóricas que el arte ha hecho a lo largo de la historia para dar rostro al poder eclesiástico. Éste es un video en el que a través de una conversación en el confesionario, grabada ocultamente sin el conocimiento del sacerdote, se establece un diálogo con tres confesores de distintas edades (de mayor a más joven) respecto a las relaciones de los artistas contemporáneos con la iglesia católica y el arte eclesiástico y religioso.

Más luz is a reflection on how art has used metaphorical representations to symbolise ecclesiastical power throughout history. A conversation in a confessional, recorded without the priest's knowledge, establishes a dialogue between three confessors of different ages (beginning with the eldest and ending with the youngest) and contemporary artists' relationship with the Catholic Church and ecclesiastical and religious art.



soldados.com (soldiers.com), 2007
 Vídeo 4:3
 18 min.

En *soldados.com* la artista llama al teléfono de información oficial de la Delegación de Defensa de España (en distintas regiones) con la intención de averiguar detalles que atañen al hecho de ser soldado profesional. Es por tanto una larga y exhaustiva entrevista de trabajo que pretende ampliar en detalle la información que aparece en los folletos publicitarios. En el video se consiguen respuesta, a veces con mucha dificultad, a preguntas sencillas como: ¿Cuáles son los requerimientos psicológicos solicitados para incorporarse al ejército profesional?, ¿Cuál es la situación de los extranjeros que quieren sumarse a filas (sólo los que pertenecen a países ex-colonia pueden incorporarse al Ejército Español)?, ¿Qué campañas internacionales tiene abiertas el Estado Español?, Seguros de vida y accidentes...

In *soldados.com*, the artist phones the official information line at different Defence Offices around Spain to enquire about the implications of joining the professional army. The video is therefore a long and exhaustive job interview which aims to fill the gaps in the information that appears on recruitment leaflets. Answers are obtained, though sometimes with great difficulty, to simple questions such as: What are the psychological requirements for joining the professional army? What about foreign nationals who want to join up (only citizens of former colonies are eligible to join the Spanish Army)? Which international campaigns is Spain currently involved in? Life and accident insurance, etc.





Quid pro quo, 2010
 Vídeo 16:9
 60 min.

Este video es parte de una instalación titulada *Via Crucis* que formó parte de la exposición *Dominó Canibal* comisariada por Cuauhtémoc Medina en el PAC, Murcia 2010. El vídeo consiste en utilizar la rueda de prensa para preguntarles a los periodistas especializados y críticos de arte sobre asuntos que atañen a su profesión. La rueda de prensa quedó orquestada de la siguiente manera: cada pregunta que los periodistas hicieran al artista o comisario, con respecto a la exposición, quedaba respondida en detalle y esto daba el turno de palabra al artista o comisario, que dirigía una pregunta al profesional de la crítica, con la intención de ampliar detalles sobre la naturaleza de su trabajo de crítico. Todas las preguntas tenían que ser respondidas para seguir con la rueda de prensa.

This video is part of an installation entitled *Via Crucis* which was included in the *Dominó Canibal* exhibition curated by Cuauhtémoc Medina at the PAC (Proyecto de Arte Contemporáneo) in Murcia this year. The video is a recording of a press conference which the artist used to ask specialist journalists and art critics about issues related to their profession. The press conference was orchestrated as follows: every question the journalists asked the artist or curator about the exhibition received a detailed answer, and then it the artist or curator's turn to ask the art critic a question, with the intention of gathering detailed information about the nature of their profession. Every question had to be answered before the press conference could continue.





Pantone -500 +2007, 2007
 Animación 2D 16:9 (2D animation 16:9)
 41 min.

Pantone es un vasto archivo de formas coloreadas. El difícil concepto de nación es convencionalmente representado por colores, ya sea en banderas o en un mapa geopolítico. Este video muestra la animación de las naciones y sus cambios geopolíticos a lo largo de 2507 años ya que la animación comienza en el año 500 a.C y finaliza en el año 2007 d.C. Cada uno de estos años está representado por un segundo en la animación, de manera que una gran parte de la historia política de la humanidad se puede contemplar en algo más de 40 minutos.

La performance que está relacionada con esta obra, consiste en que varios historiadores, especializados en una parte del mundo, explican al público qué significan los dibujos de colores y sus cambios al público asistente, pero todos los historiadores se explican al mismo tiempo, provocando así una cacofonía general.

Pantone is a vast archive of coloured shapes. The difficult concept of nationhood is conventionally represented by colours, either on flags or on political maps of the world. This animated video shows the nations and their geopolitical changes over the course of 2,507 years, commencing in 500 BC and ending in AD 2007. In the animation, every year is represented by one second, providing an overview of most of the political history of humanity in just over 40 minutes.

In the performance that accompanies this work, a group of historians, each an expert on a specific part of the world, explains the significance of the coloured shapes and the changes they undergo to the audience. However, they all give their explanations at the same time, so the result is a clamorous din of voices.







Licencias Políticas (Political Licences), 2008
 Óleo sobre lienzo (Oil on canvas)
 110 x 110 cm.

Las *Licencias Políticas* son composiciones, sólo estéticas, realizadas con las formas y colores que representan naciones e imperios en distintos momentos de la historia. Tiene la particularidad de que dichas composiciones, serán percibidas de un modo estético absolutamente diferente, dependiendo de cual sea la nacionalidad del espectador. El desorden físico y temporal al que está sujeta la composición, no impide que el espectador reconozca, fácilmente, entre toda esa maraña, la silueta de su nación, cambiando así sustancialmente la lectura de la composición.

Licencias Políticas is a series of exclusively aesthetic compositions created from the shapes and colours used to represent nations and empires at different times in history. However, there is a twist: the aesthetic perception of the compositions differs dramatically depending on the nationality of the observer. Despite the physical and temporal chaos that reigns in every composition, the observer is easily able to identify the outline of his/her nation amidst the tangle, thus radically altering the interpretation of the composition.

Europa Económica Popular (Popular Economic Europe), 2010
 Dibujo, mapa y lápices de colores
 (Drawing, map and coloured pencils)
 100 x 120 cm.

Esta obra es una cartografía construida preguntándole a la gente las palabras comunes que utilizan los estratos populares para denominar el dinero; el elemento cohesionador real de las sociedades. Independientemente de las fronteras políticas cambiantes de Europa y los cambios o unificaciones de moneda, esta cartografía varía muy poco en el transcurrir del tiempo. Las comunidades lingüísticas, independientemente de los marcos, libras, pesetas o euros siguen llamando "pasta" en España al dinero necesario para la vida cotidiana.

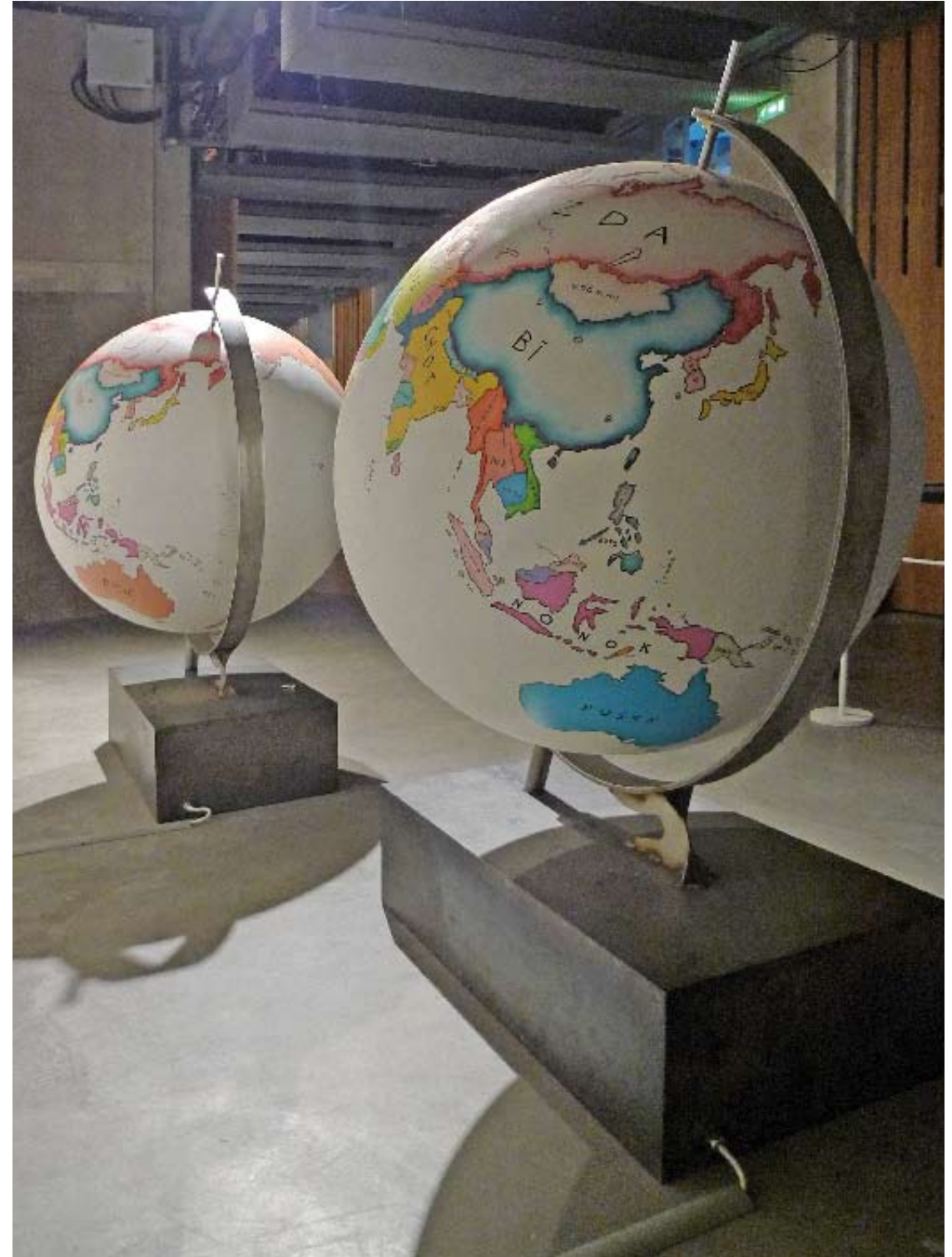
In this work a map has been constructed by asking people about the colloquial words that the working classes use to refer to money, the basic element that unites all societies. Despite Europe's shifting political borders and changes or unifications of currencies, this map has changed very little over time. It makes no difference whether the currency is expressed in marks, pesetas or euros – the linguistic communities in Spain still use the word "pasta" when talking about the money they need to get by.



Mundo Masculino y Mundo Femenino
 (Male World and Female World), 2010
 Escultura móvil (Mobile sculpture)
 Esfera de fibra de vidrio, aluminio y motor
 (Fibreglass sphere, steel stand and motor)
 135 x 105 x 105 cm.

Estas dos esculturas giran a razón de una revolución por minuto y muestra la palabra con la que vulgarmente se conoce a los órganos sexuales masculinos en *Mundo Masculino* y los órganos sexuales femeninos en *Mundo Femenino*. Esta investigación ha sido llevada a cabo en todos los países del mundo preguntado siempre a gente autóctona. El resultado es una cartografía lingüística y de género donde se enrarece el tabú.

These two sculptures turn at one revolution per minute, showing the colloquial word or slang used to refer to the male sexual organs in *Mundo Masculino* and for the female ones in *Mundo Femenino*. The research for the piece was conducted in every country of the world by asking the local people about the words they use. The result is a linguistic and gender map on which the concept of taboo is rarefied.





Latinoamérica Femenina (Female Latin América), 2007
 Acrílico sobre lienzo
 (Acrylic on canvas)
 170 x 120 cm



Latinoamérica Masculina (Male Latin America), 2007
 Acrílico sobre lienzo
 (Acrylic on canvas)
 170 x 120 cm



Big Bang, 2008/10
Video 16:9
4 min.

Interpretación de la pintura *El Origen del Mundo* de Gustave Courbet.
An interpretation of Gustave Courbet's painting *L'Origine du monde*.





Alicia de Córdoba
 (Alice of Córdoba), 2009
 Poliespan y fibra de vidrio policromadas
 (Polychrome polystyrene and fibreglass)

Intervención en un patio de viviendas de la ciudad de Córdoba.
 Intervention in a residential courtyard in the city of Córdoba.

La Polilla (The Moth), 2009
Fotografía a color
(Colour photograph)
160 x 125 cm.



Lista de obras Checklist

Más Luz (More Light), 2003

Video 4:3
10 min.

soldados.com (soldiers.com), 2007

Video 4:3
18 min.

Quid pro quo, 2010

Video 16:9
60 min.

Pantone -500 +2007, 2007

Vídeo. 7'
Animación 2D 16:9 (2D animation 16:9)
41 min.

Licencias Políticas (Political Licences), 2008

Óleo sobre lienzo (Oil on canvas)
110 x 110 cm.

Europa Económica Popular (Popular Economic Europe), 2010

Dibujo, mapa y lápices de colores
(Drawing, map and coloured pencils)
100 x 120 cm.

*Mundo Masculino y Mundo Femenino
(Male World and Female World)*, 2010

Escultura móvil (Mobile sculpture)
Esfera de fibra de vidrio, base de aluminio y motor
Fibreglass sphere, steel stand and motor
135 x 105 x 105 cm.

Latinoamérica Femenina (Female Latin América), 2007

Latinoamérica Masculina (Male Latin América), 2007

Acrílico sobre liezo (Acrylic on canvas)
170 x 120 cm.

Big Bang, 2008-10

Video 16:9
4 min.

Alicia de Córdoba (Alice of Córdoba), 2009

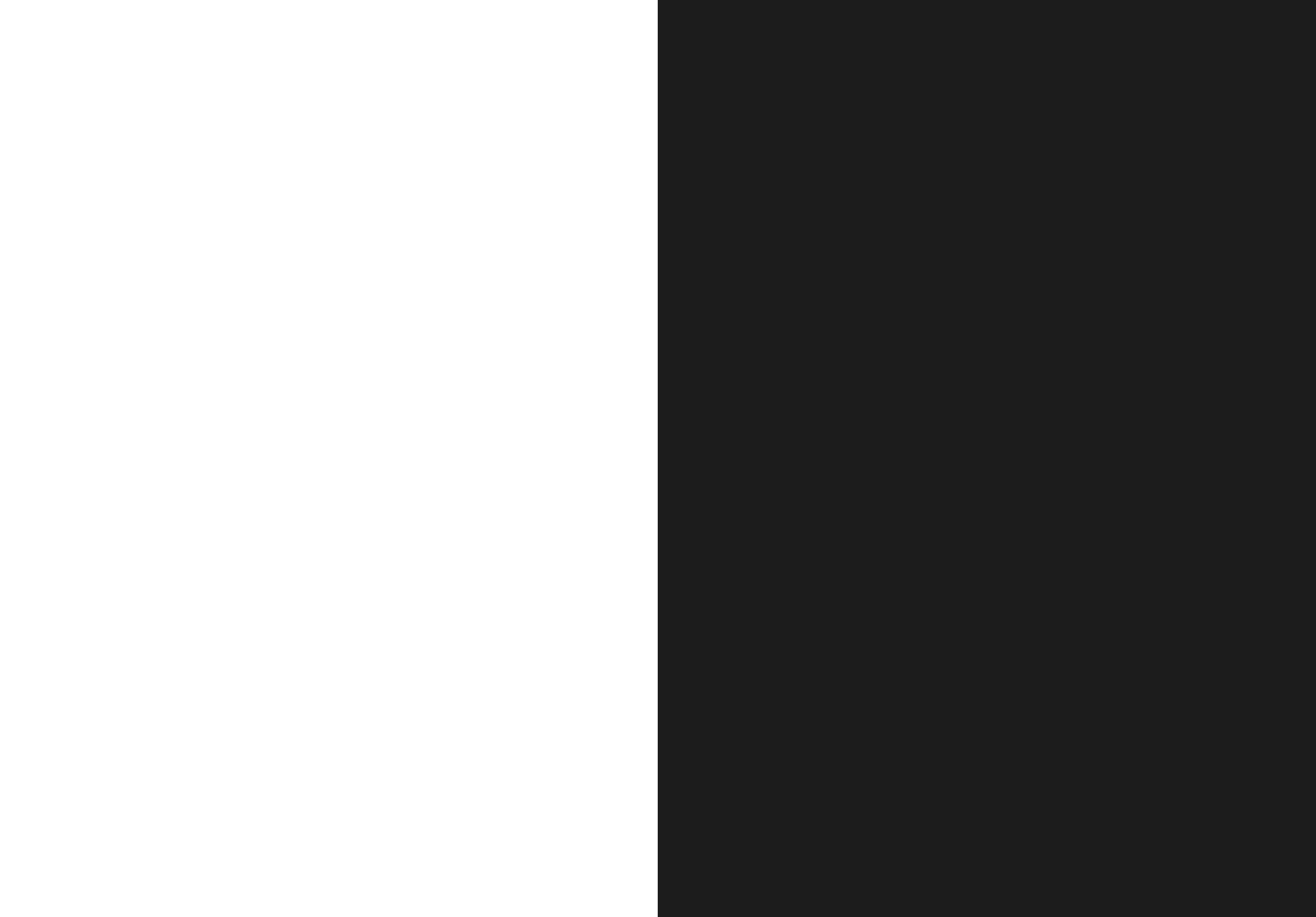
Poliespan y fibra de vidrio policromadas
(Polychrome polystyrene and fibreglass)
Intervención en un patio de viviendas de la ciudad de Córdoba
Intervention in a residential courtyard in the city of Córdoba

La Polilla (The Moth), 2009

Fotografía a color (Colour photograph)
160 x 125 cm.

Cristina Lucas 1973, Jaén. Vive y trabaja entre París y Madrid. Sus exposiciones individuales recientes incluyen la siguiente selección: *Light Years* (Centro de Arte Dos de Mayo, Madrid, 2009 y Museo de Arte Carrillo Gil, Mexico D.F., 2010); *Talk* (Stedelijk Museum, Schiedam, 2008); *Cain y las hijas de Eva* (Galería Juana de Aizpuru, Madrid, 2008). Su trabajo ha formado parte de numerosas exposiciones internacionales que incluyen: *Res Publica* (Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 2010); *Beyond Credit* (Antrepo, Estambul, 2010); *Dominó Canibal* (Sala Verónicas PAC, Murcia, 2010); *A cidade do homem nu* (Museu de Arte Moderna, Sao Paulo, 2010); *Desplazamientos* (104, París; Arts Santa Mónica, Barcelona y La Casa Encendida, Madrid, 2010); *Tracking Traces* (Kiasma, Helsinki, 2009); *Reflections: The World Through Art* (I Bienal de Dojima River, Osaka, 2009); *Huésped. Colección MUSAC en MNBA* (Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, 2009); *Integración y resistencia en la era global* (X Bienal de La Habana, 2009); *Em vivo contato* (28 Bienal de Sao Paulo, 2008); *Eurasia. Geographic cross-overs in art* (MART, Rovereto, 2008); *Nuevas historias. A new view of Spanish photography* (Kulturhuset Stockholm, Estocolmo, 2008; Stenersen Museum, Oslo, 2009; Kuntsi Museum of Modern Art, Vaasa, 2010 y The Royal Library. The Black Diamond, Copenhagen, 2011); *One Way, One Ticket* (IVAM, Valencia, 2008); *La Mirada Iracunda* (Centro Cultural Montehermoso, Vitoria-Gasteiz, 2008); *Geopolítica de la Animación* (Museo de Arte Contemporáneo de Vigo, Vigo, 2008 y Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, Sevilla, 2009); *Not Only Possible, But Also Necessary: Optimism in the Age of Global War* (X Bienal Internacional de Estambul, 2007); *Encuentro Internacional Medellín* (Medellín, 2007); *BELIEF* (I Bienal de Singapur, 2006); *WITNESSES/TESTIGOS* (Fundación MNAC, Cádiz, 2006) *Historias Animadas* (Fundación La Caixa, Barcelona; Sala Rekalde, Bilbao y Le Fresnoy, Nord-Pas de Calais, 2006) y *Erotic Drowins* (Aldrich Art Museum, Ridgefield, 2005).

Cristina Lucas 1973, Jaén. Lives and works in Paris and Madrid. Her recent solo exhibitions include (selection): *Light Years* (Centro de Arte Dos de Mayo, Madrid, 2009 and Museo de Arte Carrillo Gil, Mexico City, 2010); *Talk* (Stedelijk Museum, Schiedam, 2008); *Cain y las hijas de Eva* (Galería Juana de Aizpuru, Madrid, 2008). Her work has been included in numerous international exhibitions (selection): *Res Publica* (Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 2010); *Beyond Credit* (Antrepo, Estambul, 2010); *Dominó Canibal* (Sala Verónicas PAC, Murcia, 2010); *A cidade do homem nu* (Museu de Arte Moderna, Sao Paulo, 2010); *Desplazamientos* (104, Paris; Arts Santa Mónica, Barcelona and La Casa Encendida, Madrid, 2010); *Tracking Traces* (Kiasma, Helsinki, 2009); *Reflections: The World Through Art* (I Dojima River Biennial, Osaka 2009); *Huésped. Colección MUSAC en MNBA* (Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, 2009); *Integration and resistance in the global era* (X Havana Biennial, 2009); *Em vivo contato* (28 Sao Paulo Biennial, 2008); *Eurasia. Geographic cross-overs in art* (MART, Rovereto, 2008); *Nuevas historias. A new view of Spanish photography* (Kulturhuset Stockholm, Stockholm, 2008; Stenersen Museum, Oslo, 2009; Kuntsi Museum of Modern Art, Vaasa, 2010 and The Royal Library. The Black Diamond, Copenhagen, 2011) (Kulturhuset, Stockholm, 2008); *One Way, One Ticket* (IVAM, Valencia, 2008); *The Furious Gaze* (Centro Cultural Montehermoso, Vitoria-Gasteiz, 2008); *Geopolítica de la Animación* (Museo de Arte Contemporáneo de Vigo, Vigo, 2008 y Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, Sevilla, 2009); *Not Only Possible, But Also Necessary: Optimism in the Age of Global War* (X Istanbul Biennial, 2007); *Encuentro Internacional Medellín* (Medellín, 2007); *BELIEF* (I Singapore Biennial, 2006); *WITNESSES/TESTIGOS* (Fundación MNAC, Cádiz, 2006); *Historias Animadas* (Fundación La Caixa, Barcelona; Sala Rekalde, Bilbao and Le Fresnoy, Nord-Pas de Calais, 2006) and *Erotic Drowins* (Aldrich Art Museum, Ridgefield, 2005).



Light Years / Cristina Lucas



CA2M  Centro de Arte Dos de Mayo
Comunidad de Madrid

CONACULTA



Instituto
Nacional de
Bellas Artes



macg
MUSEO DE ARTE CONTEMPORÁNEO DE GUATEMALA

Colabora:



**SEA
CEX**
Sociedad Estatal
para las Exposiciones
Culturales

**200
AÑOS
INDEPENDENCIAS
BERGAMERICANAS**