

Huguette Caland

Huguette Caland

Huguette Caland
Una vida en pocas líneas

Desde un inquebrantable compromiso con la libertad estética y vital, la artista libanesa Huguette Caland (Beirut, 1931-2019) creó una obra heterogénea e híbrida, pero dotada de una indudable coherencia interna. En ella ocupa un lugar central el cuerpo, que concibe de un modo expandido, como una totalidad con múltiples posibilidades, así como el uso de la escritura como un elemento más de su vocabulario visual.

La exposición *Huguette Caland. Una vida en pocas líneas*, cuyo título está tomado de un poema-dibujo que realizó en 1992, es la primera retrospectiva de esta artista en Europa. A través de una extensa selección de obras pertenecientes a las diferentes etapas de su trayectoria, algunas nunca expuestas hasta el momento, la muestra busca generar un relato poliédrico y transversal en torno a su legado. De este modo, ahonda en la comprensión de las facetas más conocidas de su biografía y producción, como su heterodoxa manera de vivir y representar la sexualidad o el papel que juegan en la evolución y las derivas creativas de su trabajo los diversos lugares en los que vivió: Beirut, París y California.

Asimismo, la exposición pone el foco en otros aspectos sobre los que se ha incidido menos y que son, sin embargo, fundamentales para tener una visión integral de la propuesta de Caland: desde sus experimentaciones paisajísticas que exploran la relación entre cuerpo y espacio a la influencia del plurilingüismo o el creciente protagonismo que fueron adquiriendo en su práctica temas como la enfermedad y la muerte.

Con una exhaustiva y rigurosa revisión de la trayectoria de Huguette Caland, tanto la exposición como los ensayos que reúne el presente catálogo permiten profundizar en los vínculos y conexiones entre las diferentes etapas de la artista, así como en aspectos concretos de su práctica a través de análisis artísticos, históricos, sociopolíticos o económicos. A sus autores y, en especial, a la comisaria de la muestra, Hannah Feldman, deseamos expresarles nuestro agradecimiento por la labor realizada. Agradecimiento que hacemos extensivo al Museo Reina Sofía por la oportunidad que nos brinda de introducirnos en el apasionante universo creativo de una artista excepcional que sigue siendo poco conocida en nuestro país, y, por último, al Deichtorhallen, de Hamburgo, Alemania, que acogerá la muestra tras su paso por Madrid, lo que sin duda contribuirá a seguir difundiendo y dando a conocer este valioso corpus artístico en nuevos contextos.

Ernest Urtasun Domènech
Ministro de Cultura

Con una selección de alrededor de doscientas obras, algunas de ellas no expuestas hasta la fecha, *Huguette Caland. Una vida en pocas líneas* es la primera gran retrospectiva dedicada en Europa a la creadora libanesa Huguette Caland (Beirut, 1931-2019), cuya trayectoria artística y vital encarnó un constante desafío a las convenciones estéticas, sociales y sexuales de su tiempo.

En su aproximación al trabajo de esta artista, caracterizado por la multiplicidad de lenguajes, tanto escritos como plásticos, y por el diálogo constante entre la abstracción y la figuración, lo reflexivo y lo experiencial, esta muestra da cuenta de las transformaciones y derivas que experimentó su práctica en relación con los contextos geográficos y culturales específicos en los que participó, así como del impacto de su experiencia migratoria y multilingüe, o su condición de artista mujer y de hija del primer presidente del Líbano tras la independencia del país, Bechara El Khoury. A este respecto, señala Hannah Feldman, comisaria de la exposición, Caland buscó redefinir los límites de lo que se considera vida personal o íntima en una maniobra de apertura al encuentro con la otredad sin renunciar a su subjetividad. En su obra, el «yo en cuanto individuo queda subsumido en una existencia compartida que se expresa en forma de arte». De ahí la centralidad que adquiere el cuerpo —a menudo, su propio cuerpo— en muchos de sus trabajos. Un cuerpo que no es un indicio de la identidad, sino de una serie de formas que emanan de un tejido social o interpretativo más amplio. En su autorretrato *Self-Portrait in Smock* [Autorretrato en bata, 1992], donde se pinta a sí misma explícitamente como artista, ataviada con su característica bata de pintora, sin ofrecer ningún detalle de su rostro, pone de relieve el valor simbólico de lo biográfico y de la reflexión en torno a la memoria y la identidad, refutando también la expectativa de que la biografía o existencia que atestigua sea directamente legible para los espectadores.

Junto a la articulación de un yo como suma de encuentros y experiencias, podemos decir que la potencialidad disruptiva de la propuesta de Caland radica en su determinación de desarrollar un vocabulario pictórico que tensa, cuestiona y reinventa el funcionamiento del «lenguaje» mismo, o cómo este opera bajo las reglas del pensamiento empírico y el orden patriarcal que domina las modalidades occidentales de pensar en la representación.

Siguiendo la tesis de Feldman, para profundizar en la relación entre el lenguaje y la articulación del yo en la obra de Caland resulta provechosa la noción de *combinatoire* [combinatoria], del

escritor marroquí Abdelkébir Khatibi, que nos sirve para orientarnos y guiarnos por la práctica de la artista. El concepto de *combinatoire* está relacionado con el análisis del signo caligráfico en la lengua árabe atendiendo a su dimensión puramente plástica, a su forma y posición, la cual desborda los sistemas de sentido concebidos para contenerla. Así operan las líneas, figuras y grafemas de Caland que se trasladan mutando, cambiando su sentido, de una superficie pictórica a otra, poblando también caftanes y *abayat*, como los que diseñó para la colección de alta costura *Nour* junto al diseñador de moda Pierre Cardin.

Resulta fundamental no perder de vista este carácter mutante, híbrido e intersticial de su trabajo, especialmente en un momento en que este parece haberse hecho legible para públicos e instituciones de todo el mundo y se corre el riesgo de tratar de fijar su significado desde parámetros eurocéntricos. Porque, como el signo caligráfico que analizó Khatibi, las pinturas de Caland exigen una lectura simultánea del todo y de las partes, asumiendo que forma y referente no tienen garantizado un entendimiento unívoco, y que su significado es necesaria y gozosamente inestable. Los volúmenes multiformes de su celebrada serie de *Bribes de corps* [Retazos de cuerpo], que realizó tras trasladarse a París en la década de 1970, pueden interpretarse como volúmenes biomórficos gracias a los cuales la artista celebra el cuerpo en su carnalidad, expandiendo la experiencia de lo erótico y cuestionando el binarismo de género y el mandato de una sexualidad normativa. Sin embargo, tales formas no se agotan en esta lectura, pues no son referenciales *per se*, no buscan una confirmación de lo real, sino abrirse al espacio de lo poético, al espacio de la imaginación que la propia artista describió como su «patria».

Durante los años que pasó en Venice, California, entre 1987 y 2015, la escritura, convertida ya en forma pura, adquirió una gran centralidad en la práctica de Caland, como reflejan sus autorretratos en *collage* de la década de 1990, donde combina dibujos con fragmentos de correspondencia personal manuscrita, o el enigmático proyecto de *Silent Letters* [Cartas silenciosas] con el que abandona las referencias biomórficas en pos de formulaciones más abstractas y contenidas. Asimismo, durante esta época continuó indagando en la imbricación entre lo biográfico y lo político, entre la memoria íntima y colectiva o, por decirlo en términos psicoanalíticos, entre la economía financiera y la libidinal. De ello da cuenta, por ejemplo, la serie *L'argent ne fait pas le bonheur, mais il y contribue largement*

[El dinero no da la felicidad, pero contribuye enormemente, 1994-1995], que explora la centralidad del dinero en diferentes escalas y ámbitos, tanto íntimos como colectivos.

Caland permaneció activa artísticamente hasta casi el final de su vida. Antes de reencontrarse con su ciudad natal, Beirut, su etapa tardía estuvo marcada por sus pinturas-tapices, como las de las series *Rossinante* [Rocinante], cuyo título subraya su identificación por aquel entonces con el maltrecho corcel de don Quijote, o *Cityscapes* [Paisajes urbanos], donde reflexiona sobre la experiencia corporal del entorno urbano a través de cartografías que desafían las convenciones de la representación paisajística. O el imponente *Le grand bleu* [El gran azul, 2012], donde, junto a las habituales líneas de puntos y tramas, hallamos un motivo inequívocamente figurativo: la casa libanesa con su característico tejado rojo y puntiagudo.

La exposición *Huguette Caland. Una vida en pocas líneas*, que tras su paso por el Museo Reina Sofía recala en el Deichtorhallen de Hamburgo, no solo nos permite conocer una amplia selección de obras, así como adentrarnos en sus diferentes etapas y vertientes; es también una oportunidad para descubrir como esta heterodoxa creadora logró generar un vocabulario artístico propio, una suerte de «escritura corpórea», en palabras de Feldman, que en su resistencia a ser decodificada en términos lingüísticos, redefiniendo la relación entre forma y referencia, entre cuerpo y espacio, tiene la capacidad de removernos e interpelarnos, y de alumbrar otras articulaciones y encuentros.

Manuel Segade
Director del Museo Nacional
Centro de Arte Reina Sofía

Huguette Caland (1931-2019) desarrolló su extraordinaria carrera artística a lo largo de cinco décadas marcadas por su entusiasmo vital, su resiliencia, su rebelión y su estilo de vida cosmopolita. Como hija de Bechara El Khoury, el primer presidente de la República del Líbano tras la independencia del país en 1943, se crio en un ambiente muy influenciado por la política y la vida pública. “He crecido con la idea de la independencia”, declaró ella misma en una ocasión. Su juventud estuvo condicionada por las estrictas normas sociales de la época, lo cual, al principio, retrasó su desarrollo como artista. ¿Qué libertades podía permitirse a sí misma y cuáles podía esperar de la sociedad en su conjunto y de su entorno más inmediato?

A pesar de las restricciones derivadas de su posición social, su anhelo de autorrealización prevaleció. Se casó con Paul Caland, cuyos orígenes franceses supusieron toda una provocación en el Líbano de los años cincuenta, más aun siendo hija única de un político nacionalista. Tuvo tres hijos, y a los treinta y tres años empezó a dedicarse al arte con seriedad. Estableció su primer estudio en Kaslik, un suburbio de Beirut, en el palacio presidencial de su padre. En 1970, se mudó a París para desarrollarse libremente como artista, antes de trasladarse a Venice Beach, California, en 1987. Para entonces, ya era considerada una de las personalidades artísticas más destacadas del modernismo libanés en su país de origen, y su influencia ya se había extendido más allá del mundo árabe. Sin embargo, solo en los últimos tiempos ha recibido la atención generalizada que merece. Esta exposición constituye una parte esencial dentro de este reconocimiento, así como para la futura comprensión de su importancia artística.

La obra de Caland es el resultado de un proceso creativo continuo e intenso. Abarca desde dibujos lineales y ligeros que entretejen figuraciones grotescas y poéticas, hasta poderosas composiciones llenas de color que recuerdan a la estética del pop art. El arte de Caland es lúdico, contundente, vital y político. Según sus propias palabras, el arte y la política están inextricablemente unidos. La exposición del Deichtorhallen de Hamburgo, que toma el relevo al Museo Reina Sofía, ofrece la panorámica de su obra más completa hasta la fecha. Está dividida en capítulos temáticos y cronológicos y sigue los momentos clave de su vida: sus primeros años en Beirut, los cambios vitales que experimentó a raíz de su traslado a París y sus años en Los Ángeles. Algunas de las obras ya se habían mostrado en la exposición del año 2022

In the Heart of Another Country en el Deichtorhallen, una colaboración con la Sharjah Art Foundation, que despertó el interés de nuestra institución por su obra artística.

El arte de Huguette Caland refleja de forma especial la ambivalencia, la exploración y la liberación del cuerpo femenino, así como el lenguaje empleado para situarlo en un mundo social. En obras como *Flirt* [Coqueteo] u *Homage to Pubic Hair* [Homenaje al vello púbico], Caland aborda abierta y provocativamente temas como el erotismo y la sexualidad. Su famosa serie *Bribes de corps* [Retazos de cuerpo], de la década de 1970, compuesta por representaciones abstractas de diferentes partes del cuerpo como ojos, bocas y nalgas, ilustra su interés por la exploración de la sensualidad y la compleja percepción del cuerpo humano. Con líneas precisas, consigue crear mundos enteros, a menudo con formas mínimas, y a veces recurriendo a grandes abstracciones gestuales claramente estructuradas. En otras obras, las influencias aparentemente asiáticas se funden con los patrones repetitivos de la caligrafía árabe o del bordado palestino, creando una visualidad única y fascinante. Una y otra vez, la artista hace referencia a sus propias experiencias, como en la obra *Kaslik* o *Beirut*, que retrata los lugares o paisajes urbanos en los que vivió, captando su ambiente y atmósfera particulares. Su polifacética obra nos invita a detenernos y asombrarnos con su melancólica belleza.

Quisiera expresar mi agradecimiento a la familia y al Estate de Huguette Caland, a las galerías Mennour de París, a Stephen Friedman de Londres y a Janine Rubeiz de Beirut, así como a todas las instituciones que han prestado sus obras, por su generoso apoyo a este ambicioso proyecto. Un agradecimiento especial a la comisaria de la exposición, Hannah Feldman, que ha revisado cuidadosamente y organizado inteligentemente la extensa obra de Caland. Gracias a su estrecha relación con la familia, especialmente con Brigitte y Pierre Caland, ha sido posible disponer de las obras expuestas en Hamburgo, además de las de la exposición de Madrid. Gracias también al apoyo de coleccionistas y fundaciones de Beirut, se han podido trasladar importantes obras a Hamburgo para la exposición, a pesar de la catastrófica situación que ha atravesado Beirut durante todo el otoño de 2024.

Quisiera dar las gracias al director del Museo Reina Sofía, Manuel Segade, y al equipo del museo, encabezado por la responsable de exposiciones, Teresa Velázquez Cortés, por su inestimable colaboración,

que ha hecho posible esta exposición en Hamburgo. También quiero dar las gracias a los autores de los textos del catálogo por sus perspicaces contribuciones, que revelan la esencia del arte de Huguette Caland.

Gracias también a nuestros socios y patrocinadores en Hamburgo: al Bankhaus Metzler, a White Wall, a la Fundación Hapag Lloyd y a los Amigos del Deichtorhallen, bajo la dirección de Julia von Jenisch. Un agradecimiento especial al director comercial, Bert A. Kaufmann, y a todo el equipo del Deichtorhallen, especialmente a Annette Sievert, apoyada por France Fürst, Vilja Gunzelmann y Pauline Sander, que han organizado con tanto cuidado la sede hamburguesa de esta exposición. Por último, me gustaría dar las gracias a Lydia Jung, responsable del equipo de transporte y manipulación de obras de arte del Deichtorhallen, por su profesionalidad y su compromiso.

Me complace que esta exposición, como punto culminante del programa del Deichtorhallen de este año, viaje de Madrid a Hamburgo. Tengo la certeza de que la enigmática obra de Huguette Caland dejará una huella inolvidable en nuestros visitantes.

Dirk Luckow
Director artístico
Deichtorhallen Hamburg

Nota curatorial sobre las obras expuestas (y las no expuestas)

A finales de septiembre de 2024, cuando estaba a punto de concluir el proceso de licitación necesario para poder traer a Madrid las obras de arte de todo el mundo que se iban a presentar en la exposición que acompaña a este catálogo, el ejército israelí invadió el espacio aéreo libanés y a continuación el espacio terrestre, lo que provocó el desplazamiento (desde los primeros días de octubre de 2024) de más de un millón de personas, la muerte de al menos seiscientas (según las estimaciones más conservadoras) y serios trastornos en la vida cotidiana de los otros más de cuatro millones de habitantes que consideran que el Líbano es su hogar. En consecuencia, el Museo Reina Sofía se vio obligado a tomar drásticas decisiones de última hora, y tuvo que renunciar a treinta y tres obras de arte pertenecientes a instituciones y coleccionistas particulares del Líbano, pues no se podía garantizar su seguridad, ni se sabía cómo evolucionaría el conflicto ni cuándo terminaría. Esta pérdida ha sido una auténtica desgracia y es necesario dejar constancia de ella, sobre todo teniendo en cuenta el presente contexto y el origen de una artista cuyo padre, a fin de cuentas, fue una de las personas que lucharon diplomáticamente para lograr la soberanía política que el Líbano obtuvo hace más de ochenta años y que merece disfrutar hoy. Aunque, obviamente, la pérdida de treinta y tres obras de arte es un percance insignificante si se compara con la escala de las catástrofes humanitarias causadas por la guerra en Gaza, Cisjordania y el Líbano, ha dado lugar a algunos problemas políticos y expositivos, a pesar de que hemos conseguido sustituir varias obras por otras procedentes de Los Ángeles y de España.

En primer lugar, el hilo narrativo de la exposición, que es el resultado de cuatro años de ingente labor de investigación, incontables viajes —con la consiguiente inversión de tiempo y dinero, por no mencionar el despilfarro de recursos naturales—, se ha visto alterado de manera significativa. Lo más preocupante es que estos cambios han afectado al papel central que ocupa el Líbano, el lugar donde Caland nació y murió, en esta narración. Las obras que atestiguan más intensamente la importancia de este lugar donde surgió la artista y al que, en sus últimos años, la trajeron de vuelta sus fantasías pictóricas antes incluso de que regresara físicamente, no se pueden exhibir. Ahora mismo estoy redactando un nuevo hilo narrativo, incluso mientras escribo estas palabras, pero no puedo ignorar

el agujero que se ha abierto en el centro de este relato. La ausencia de estas treinta y tres obras ha tenido otros efectos. Se ha traducido en que, una vez más, lo único que se puede mostrar al público europeo son las obras que ya estaban en Europa o en Norteamérica. Los cánones no son fenómenos naturales; los forja la economía, el poder y, en esta ocasión, la guerra. Lo que se consigue ver es lo que se consigue reproducir, aquello sobre lo que se escribe y, de este modo, se da a conocer. Los relatos limitados tienen consecuencias y, en este caso, la consecuencia es que las obras que se encuentran en el Líbano y la socialización que han tenido allí permanecerán ocultas más allá de las fronteras de dicho país. Hemos tratado reproducir la mayoría de las obras en el catálogo, aunque en ocasiones no ha sido posible tomar fotografías porque las condiciones no permitían a los interesados acceder a sus colecciones. Esto ha sucedido incluso con el propio dibujo que da título a la exposición, *Une vie en quelques lignes* [Una vida en pocas líneas, 1992], cuyo subtítulo, «Un gran amor en pocas palabras», dice mucho del espíritu con el que se creó esta obra y, en realidad, la mayor parte del arte de Caland: el amor por su familia, sus amigos, sus amantes y su comunidad¹.

Otra de las consecuencias de no poder exhibir estas piezas del Líbano es que no se podrá corroborar en esta exposición la riqueza de la escena cultural y artística que vio nacer a Caland, y en la que ahora su trabajo ocupa un lugar privilegiado. Ya no contaremos con la obra titulada *Dar el Fan/Hiroshima* [1970; p. 74] en honor del centro cultural homónimo de Janine Rubeiz donde se exhibió, un espacio tremendamente influyente cuyos archivos ya se perdieron en una ocasión, en el año 1975, por culpa de la guerra civil. Tampoco podremos admirar otras obras que Caland exhibió en Dar el Fan con gran éxito de crítica y en las paredes del estudio que tuvo en casa de su padre, las cuales desmienten la suposición de que en la cultura árabe no se aceptan las imágenes de desnudos ni otras formas progresistas de provocación. Además, no se ha podido seguir el rastro de la comunidad que, cuando la artista se encontraba en una situación desesperada tratando de ganarse la vida en el extranjero, compraba sus obras a bajo precio. Los coleccionistas locales desempeñan, o deberían, un papel muy importante en el desarrollo de la carrera y en el estilo de vida de los artistas, y, en las condiciones actuales, esta exposición

1 En francés, el idioma original, *Un grand amour en résumé*. En esta publicación se reproduce la traducción al español, pp. 250-263.

no puede mostrar la relevancia de figuras como Leena Saidi, que rescató una hermosa pieza de la serie *Bribes de corps* [Retazos de cuerpo] de las ruinas del restaurante de Caland y su marido Paul, Temporel, durante la guerra civil del Líbano. Cuando Saidi le contó a la artista que ella y sus compañeros habían salvado esta pintura, Caland decidió regalársela. Esta generosidad y este aprecio por su comunidad no tienen reflejo en la exposición; su lugar lo ocupa el tipo de violencia y de trastornos que desde hace tanto tiempo acosan al Líbano y han dado lugar, de hecho, al tipo de indiferencia hacia las vidas libanesas que permite al *Washington Post* afirmar que los «ocho soldados israelíes» que murieron el otoño pasado fueron las primeras víctimas de la campaña terrestre israelí y, peor aún, que representaban una «señal» del «saldo potencialmente sangriento» que «podía alcanzar la ofensiva»². ¿Qué pasa con la muerte de aquellos libaneses que ya habían sido asesinados con buscas explosivos o con bombas los días anteriores? ¿No eran acaso un indicador del «saldo sangriento» que esta guerra iba a dejar? Cuando los museos y otras instituciones de Europa y Norteamérica llevan a cabo, con acierto, la «descolonización» de sus programas expositivos y de sus colecciones se topan, sin embargo, con la tozuda realidad colonial de un mundo que aún concede mayor prioridad a unas vidas que a otras, y considera que unas culturas son más dignas de ser salvadas que otras. En esta exposición ya no podremos mostrar las obras de las colecciones de instituciones beirutíes tan relevantes y pujantes como la Fundación Dalloul o la Saradar Collection SAL, o de leales promotores artísticos como Brigitte Caland, Abraham Karabajakian, Philippe y Zaza Jabre, Saleh Barakat y Zeina Raphael, que han realizado, junto a otras personalidades como Richard Haykel y Chirine Habbous, un esfuerzo tremendo por preservar y promocionar las prácticas culturales del mundo árabe en general y del Líbano en particular. No lograremos descolonizar por completo nuestras instituciones culturales hasta que hagamos todo lo posible por resistirnos al imperialismo y al colonialismo de asentamiento en todas sus manifestaciones, en todos los lugares y de manera inmediata, para que estas instituciones y personalidades puedan coexistir con las occidentales, igual de protegidas y de inviolables.

2 Loveday Morris, Miriam Berger y Shira Rubin, «Israeli Military Deaths in Lebanon Raise Questions Over War's Scope», *Washington Post*, 2 de octubre de 2024. Disponible en: <https://www.washingtonpost.com/world/2024/10/02/israel-lebanon-invasion-hezbollah-war/> [última consulta: 3/12/2024].

Sin duda, Huguette Caland, una artista comprometida con la preservación de la cultura y las vidas palestinas y, como han señalado tantos estudiosos en este catálogo y en otros lugares, con el valor de las artes como expresión de una comunidad amplia y arraigada, habría suscrito esta afirmación. Aunque pasó gran parte de su vida fuera del Líbano, era su hogar. La importancia temática, iconográfica, material y emocional de este país no debe subestimarse. Es una auténtica lástima que esta retrospectiva, la más extensa de su obra hasta la fecha, haya tenido que ser reducida, en un gesto que reproduce exactamente la exclusión que han sufrido durante tanto tiempo los artistas de esta región, incluida Caland, aunque no combatesen, necesariamente, contra las circunstancias de la geopolítica, y recurriesen, en cambio, a otras formas de vida, de imaginación y de creación para luchar contra las vicisitudes de la violencia.

Hannah Feldman

Huguette Caland
Una vida en pocas líneas

Índice

La combinatoire de Caland;
o *Una vida en pocas líneas...*
y puntos, cruces y otras formas
no figurativas

Hannah Feldman

p. 21

I

Cualquier vestido era una catástrofe:
Caland, el caftán y la gordura
en el Beirut de la década de 1960

Alessandra Amin

p. 59

II

*Bien dans sa peau: los
Bribes de corps* de Huguette Caland

Rachel Haidu

p. 87

III

Diseñando la libertad.
Del estudio de la artista al taller
de alta costura de París

Alex Aubry

p. 137

IV

El silencio es oro.
Huguette Caland y *L'argent*
ne fait pas le bonheur, mais il
y contribue largement:
agotar un tema para librarse de él

Kaelen Wilson-Goldie

p. 161

V

Caland en California, comerse la piel

Aram Moshayedi

p. 185

VI

Cuando la anatomía
se convierte en mapa

Maite Borjabad López-Pastor

p. 207

* * *

La función de la escritura
en la obra de Huguette Caland

Brigitte Caland

p. 242

Textos de Huguette Caland

p. 245

Lista de obras

p. 267



Fig. 1: *Self-Portrait in Smock*, 1992

La *combinatoire* de Caland;
o *Una vida en pocas líneas...*
y puntos, cruces y otras formas
no figurativas*

Hannah Feldman

La vida es concreta porque pertenecemos a un cuerpo. /
Es abstracta porque sabemos que estamos muriendo.
—Huguette Caland, cuaderno de bocetos, 1990-1991

Mi lengua sigue esperando una lengua que la reclame.
—Mirene Arsanios, *Notes on Mother Tongues*
[Notas sobre las lenguas maternas], 2020

I

Autorretrato de la artista
como lienzo (no como persona)

En 1992, unos veintiocho años después de tomar la decisión de abrazar la carrera de artista, Huguette Caland pintó un autorretrato (fig. 1). No era el primero, desde luego, ni sería el último, pero sobresale por ser el único que pintó de sí misma explícitamente *como* artista, ataviada con su característica bata de pintora manchada con varios trazos gruesos de pigmento —rojos y morados, sobre todo, aunque también se puede distinguir algún hermoso reflejo rosáceo— concentrados a la altura del pecho y del corazón. Debajo de estos manchones de color, unas cuantas líneas negras entrelazadas forman una cuadrícula o una «trama», unas líneas gráficas muy marcadas que destacan sobre la superficie blanca, prácticamente monocromática, de la bata que presta su título a la pintura, *Self-Portrait in Smock* [Autorretrato en bata]. Estas marcas gráficas, que volverán a aparecer en años venideros, ya habían poblado su obra de una forma ligeramente distinta, aunque nunca se les había atribuido ningún significado en particular. También se distinguen en la bata números apuntados apresuradamente,

números de teléfono, probablemente, que indican que, para Caland, el arte y la vida se confundían en gran medida y que el arte es algo que sucede de prisa, o incluso constantemente. Los detalles de la vida cotidiana eran para ella una parte esencial de ese arte, independientemente del idioma formal o del medio que le sirviera como vehículo. Tenía esto muy claro, y por eso escribió en uno de sus cuadernos de bocetos: «El medio que he utilizado para el arte ha sido sobre todo mi propia vida»¹. Pero Caland no solo redefine la visión tradicional de los medios artísticos —pintura, dibujo, etcétera—, sino también la idea de lo que se considera vida personal, en una maniobra de ampliación de su propia «técnica muy, muy mixta» en la que, además de incluirse a sí misma, en sentido estricto, incorpora a «todo ser humano que se cruzara en mi vida, durante un breve instante o durante largas temporadas. / Cada interacción aislada, una mirada, una sonrisa, un breve encuentro». «Cada una de estas interacciones», señala, «se utiliza conscientemente para construir el ser humano que aspiro / a completar antes de morir»². Todos los demás aspectos de su vida o, en sus palabras, «todo lo que hacía entretanto, pintar, dibujar, esculpir, grabar, / diseñar, escribir, amar o follar [...] no es [*sic*] más que huellas que prueban que este ser humano ha existido de verdad —nada más»³. Nada más, efectivamente, y por eso el yo en cuanto individuo queda subsumido en una existencia compartida que se expresa en forma de arte.

Así se puede interpretar que *Self-Portrait in Smock* no es más que una sencilla afirmación de la propia existencia de Caland y de su relación con la creación artística, o incluso con el *ser* artístico. Esta pintura, que no había sido expuesta, según tengo entendido, hasta que su hija, Brigitte Caland, la seleccionó para la retrospectiva que ella misma comisarió en Beirut en 2013, representa a una artista que no se define como tal por haberse retratado en pleno acto de creación de una

1 *Sketchbook 2* [Cuaderno de bocetos 2, 1990-1991], Archivos del Estudio de Caland, Venice, California, s. f. Más adelante, en este mismo cuaderno, Caland añadiría: «Cuando decía que mi propia vida es la parte más importante de mi obra / mi arte, mencioné la importancia de cada una de las cosas que me suceden y / de mi “digestión” personal de ellas». Después pasa a describir la sonrisa que «Jade-Angelica», que por aquel entonces no era más que un bebé de once meses, le había dedicado conscientemente justo el día anterior. La sonrisa, escribe Caland, le había llegado «directamente al corazón». Este tipo de interacciones, la sonrisa de una niña pequeña, por ejemplo, son precisamente los encuentros que la artista considera dichosos y que proliferan en las conexiones formales de figuras y líneas en su obra. En *Sketchbook 2*, óp. cit., 25 de diciembre de 1990.

2 Íd.

3 Íd. En el texto del cuaderno, «escribir» aparece antes de la elipsis, mientras que «amar» o «follar» aparecen después.

obra de arte que es *algo más*, como sucede en tantos célebres retratos de artistas⁴. En lugar de ello, este autorretrato, con la simple referencia a su bata y a las señales de su actividad como pintora que esta prenda traslada literalmente a la superficie de su cuerpo, nos muestra a Caland creando arte a través de las marcas y las huellas del encuentro que la convierte en su propio medio, en su propia obra.

El rojo del fondo de *Self-Portrait in Smock* —un guiño a la magnificencia de su primera pintura *Soleil rouge/Cancer* [Sol rojo o Cáncer; p. 66], que realizó en 1964 como homenaje a su padre fallecido, Bechara El Khoury, primer presidente electo de la República del Líbano tras la independencia—, redobla esta provocación⁵. Es indudable que el fondo del autorretrato de 1992 no es exactamente idéntico al de la primera pintura de Caland; las recurrentes referencias a su propia obra son más sutiles que esto. Aquí, los rojos son más oscuros que los de *Soleil rouge/Cancer* y, en lugar de fundirse para formar esa serie de círculos concéntricos borrosos de diferentes tonalidades como los que ayudaron a la artista a descubrir que esta primera pintura

4 La obra se exhibió en *Retrospective 1964–2012*, en el Beirut Exhibition Center, en 2013, y después, en 2021, en la feria Frieze Masters de Londres, en una exposición colectiva de autorretratos organizada por la galería Kayne Griffin.

5 El padre de Caland, Bechara El Khoury, abogado de formación, fue el primer presidente electo del Líbano una vez que el país alcanzó su soberanía frente al mandato francés. Desempeñó este cargo desde el 21 de septiembre de 1943 hasta el 18 de septiembre de 1952, con una breve interrupción en noviembre de 1943, cuando fue arrestado por los franceses. Anteriormente, había sido primer ministro en dos ocasiones, desde mayo de 1927 hasta agosto de 1928, y de nuevo desde mayo hasta octubre de 1929. Fundó el grupo nacionalista que inauguró el Bloque Constitucional, y también jugó un papel destacado en la redacción en 1989 de lo que se conoce como el Pacto Nacional, un acuerdo verbal entre líderes cristianos y musulmanes que adquiriría rango de ley gracias al Acuerdo de Taif, que puso fin a la guerra civil libanesa. La división de poderes reflejada en ese pacto es la base de la estructura constitucional que rige el país en la actualidad. La presidencia de El Khoury se suele ensalzar por su papel en la independencia, pero también estuvo marcada por los escándalos económicos, según algunos estudiosos, y por los estragos financieros que provocó la guerra árabe-israelí de 1948 (la Nakba), que trajo al Líbano la primera oleada de migrantes palestinos. El Khoury se casó con Laure Chiha, que provenía de una familia presumiblemente cristiana de Irak (aunque, según Pierre Caland, a Huguette Caland le encantaba burlarse del posible origen judío de la familia). El hermano de Chiha, Michel, era íntimo de Bechara El Khoury e influyó en sus ideas políticas. El hijo de Laure y Bechara, Michel El Khoury (el hermano de Huguette), fue director del Banco Central del Líbano entre 1978 y 1984, cargo que volvería a ocupar después de la guerra civil, entre 1991 y 1992. Toda esta información es muy útil para entender el contexto, pero no determinó el papel diferente que Huguette y su arte acabarían desempeñando en relación con la prominente posición política y económica de su familia.

podía no ser solo la representación del cáncer que se había propuesto pintar, sino también un sol, se depositan en cuadrados y planos sobre el lienzo como si hubieran sido raspados con una espátula⁶. Este fondo tiene una presencia tan prominente en el lienzo como los contornos sin dimensiones del cuerpo de piel amarillenta de la artista, cuyo cuello parece atrapado en un tornillo de banco. Si nos atenemos a una interpretación literal, podría tratarse de un cuello alto o, quizás, más bien, de un recordatorio de que Caland no muestra su cuerpo como un indicio de su identidad, sino como una serie de formas o *bribes* (retazos o fragmentos), como acabará llamándolos, que siempre emanan de un tejido social e interpretativo más general. Al mismo tiempo, la pintura subraya el valor simbólico de la biografía de la artista, la centralidad de su cuerpo dentro de esa biografía, y el arte que ella ha creado a partir de ese cuerpo, y ello a pesar de que también refuta la expectativa de que la biografía o la existencia que esta atestigua sea estática, legible en cuanto tal para los espectadores.

6 Según Brigitte Caland, su madre decidió ponerle los dos títulos a la pintura, *Cancer* y *Soleil rouge*, aunque se suele emplear la segunda denominación. La comisaria de la exposición *Huguette Caland*, celebrada en la Tate de St. Ives, en 2019, sostiene que el primer título fue sustituido por el segundo cuando la obra se exhibió por primera vez en la muestra de Dar el Fan, Beirut, en 1970, donde se presentó con el título *Cancer ou point du départ* [Cáncer o punto de partida]. Para Brigitte Caland la pintura «es el símbolo de una transición y de la transformación irreversible de una vida», ya sea la transición de la vida a la muerte de El Khoury o, también, la transformación que refleja la «transición [de la propia Caland] que abandona una posición pública para ocupar otra más privada, una transición motivada por su determinación de convertirse en artista». Véanse Anne Barlow, «Introduction», y Brigitte Caland, «Cancer/Soleil rouge», en Anne Barlow et al. (eds.), *Huguette Caland*, St. Ives, Tate, 2019 [cat. exp.], pp. 5-6 y p. 11, respectivamente. En relación con *Soleil rouge*, el profesor y mentor de Caland en la American University of Beirut (AUB), John Carswell, señala en un ensayo escrito a partir de sus conversaciones con la artista que la pintura fue concebida como una representación del cáncer que «corroe la carne» y, aunque el resultado final no fue tan macabro, Caland sentía «en todo momento la presencia de algo que devoraba el lienzo». En John Carswell, «Huguette Caland: Some Personal Reflections», *Contact*, enero de 1973, s. p. Este ensayo se amplió y se reimprimió, con alguna leve corrección, con el título «Huguette», en John Carswell (ed.), *Huguette Caland: Works, 1964–2012*, Beirut, Solidere, 2012, pp. 13-15. En esta última versión, Carswell confunde la fecha de su ensayo original e indica que se publicó en 1986. Más o menos en la misma época en que pintó *Self-Portrait in Smock*, la artista había empezado a experimentar aplicando la pintura sobre el lienzo con una espátula, una técnica que es probable que aprendiera del artista californiano Ed Moses, con quien mantenía una relación muy estrecha. Se aprecia con claridad en cualquiera de los más de doscientos retratos que Caland pintó de su vecino de Venice, incluido el que se reproduce en esta publicación, p. 195.

De lo contrario, parecería extraño que, en un retrato frontal tan directo, ligado a la trascendencia de su propia biografía artística y a las huellas de su existencia, la artista no nos ofrezca ningún detalle de su rostro. Los signos o las formas que podrían evocar la presencia de unos ojos, una nariz o una boca están ausentes y, de hecho, casi parece que han sido raspados. Al conceder prioridad a la evidencia de su creatividad y su marca, da un giro al retrato y lo aleja de cualquier énfasis en la singularidad de un yo, un yo que podría diferenciarse de otros por sus rasgos particulares. Solo hay pintura y cuerpo. «Nada más», en realidad. Pero, al mismo tiempo —y esto es importante— esta maniobra de ocultación de sus rasgos nos anima a ampliar nuestra interpretación sobre la función de los signos y los referentes en su obra, los cuales, según la mayoría de críticos, trazan una línea desconocida entre lo abstracto y lo figurativo, o coquetean con ella⁷. Sin duda, tales evaluaciones y divisiones entre arte «abstracto» y «figurativo» tienen algo de sentido, sobre todo si analizamos otras obras más conocidas, como las de la célebre serie *Bribes de corps* [Retazos de cuerpo] de la década de 1970 [ejemplos en pp. 101-121] o, incluso, algunos de los paisajes fantásticos que creó entre mediados y finales de los años ochenta durante su estancia en Lemosín, Francia, en compañía de su amante y colaborador ocasional, el escultor rumano George Apostu. No obstante, según su mentor John Carswell, la artista habría expresado en una conversación sobre su obra que «la diferencia entre abstracto

7 Véase, por ejemplo, Anne Barlow, que afirma que *Bribes de corps* [Retazos de cuerpo] «pasa de lo abstracto a lo figurativo». En «Introduction», óp. cit., p. 7. O el escritor y conservador de arte Omar Kholeif, que nunca ha escatimado esfuerzos a la hora de dar a conocer la obra de Caland y que sugiere que los «colosales lienzos» de la artista están «marcados por figuras y líneas dotadas de una sensualidad abstracta, y también por formas voluminosas que anticipaban los límites formales de lo que podía ser la abstracción a través de la sensación de abandono sensual contenida en ellas». En Omar Kholeif, «Huguette Caland. A Life Coming into Focus», *Art Papers*, vol. 42, n.º 1, primavera de 2018. Disponible en: <https://www.artpapers.org/huguette-caland-a-life-coming-into-focus/> [última consulta: 12/11/2024]. Véase también una entrevista en la que Kholeif observa que los rostros que retrata Caland no son «solo caras: desdibujan las fronteras entre lo abstracto y lo figurativo». En «Curating as Storytelling: Omar Kholeif Interviewed, Slowing Down Images and Information», *Bomb Magazine*, 5 de junio de 2019. Disponible en: <https://bombmagazine.org/articles/2019/06/05/curating-as-storytelling-omar-kholeif-interviewed/> [última consulta: 12/11/2024]. Marwa y Mirene Arsanios también hacen referencia a la abstracción en la obra de Caland, y Mirene especifica que «la abstracción de Caland habita en el margen de la representación, casi como si coqueteara con ella». En «In Conversation: Marwa Arsanios and Mirene Arsanios», en Joanna Ahlberg (ed.), *Huguette Caland: Tête-à-Tête*, Nueva York, The Drawing Center, 2021, p. 61 [cat. exp.].

y figurativo no es un problema, depende de la escala que utilices para mirar las cosas»⁸. Lo decía en sentido literal: un primer plano de las líneas que dibujan un codo, por ejemplo, no solo revela un codo, sino un conjunto de pliegues, bultos y torsiones. Pero las obras de Caland proponen algo más: a lo largo de su carrera, desplegó un lenguaje pictórico en lo que yo definiría como un diálogo constante con el lenguaje oral y escrito, de tal manera que su obra nos ofrece, además, un análisis de las formas en que funciona el lenguaje, o en que *podría* funcionar, si no estuviera limitado por las reglas del pensamiento empírico y el orden patriarcal que domina las modalidades occidentales de pensar en la representación⁹. Quiero hacer hincapié en el término «lenguaje», y no solo en las palabras, porque el lenguaje y sus componentes, o lo que acabo de definir como «formas» —ya sean plásticas, materiales o maleables de cualquier otra manera— tienen una amplitud muy superior a la que se deriva de la atención a las palabras y las estructuras gramaticales. Es evidente que todos los artistas desarrollan su propio vocabulario artístico. Pero la obra de Caland va más allá: nos proporciona un vocabulario concebido para allanar el camino que conduce a una nueva manera de entender la relación entre la forma y la referencia, entre la existencia y la biografía, y que, sobre todo, nos ayuda a dismantelar la prioridad que le concedemos al habla como referencia dominante de los actos de comunicación que nacen de cualquier lenguaje.

Los críticos y los biógrafos de Caland nos recuerdan con frecuencia que, cuando le llegó el momento de elegir una carrera, tuvo que decidirse entre la escritura —la opción preferida por sus padres (fig. 2), al parecer— y la pintura¹⁰. Según cuentan algunos, se decidió por la pintura porque representaba un desafío mayor; según otros, porque la naturaleza física de la pintura, como la de la maternidad,

8 Carswell, «Huguette Caland: Some...», óp. cit.

9 De hecho, como afirma la escritora y amiga íntima de la artista Dominique Eddé, su relación con el lenguaje y la economía del lenguaje se encuentra muy próxima a la que mantenía con las formas y los colores. Véase Dominique Eddé, «L'éléphant et le coquelicot», en John Carswell (ed.), *Huguette Caland: Works...*, óp. cit., p. 16.

10 Véanse las notas de las entrevistas de 1975 y 1976 de Helen Khal que se conservan en los archivos de Khal en el Modern And Contemporary Art Museum (MACAM), en Alita, Líbano. Khal utilizaba un formulario para registrar sus entrevistas e investigaciones sobre mujeres artistas del Líbano que le sirvió de base para su libro *The Woman Artist in Lebanon*, Beirut, Institute for Women's Studies in the Arab World, 1987. En relación con la «actitud» de los padres de Caland hacia el arte como carrera, las notas de Khal indican que estos ya habían fallecido cuando Caland tomó su decisión, y que les habría gustado que su hija se dedicara a la literatura.

le proporcionaba un tipo diferente de emoción¹¹. Pero existe una tercera versión que plantea la cuestión en otros términos: Raoul-Jean Moulin, el autor de la primera monografía sobre la artista, explica que incluso antes de la muerte de su padre, Caland ya había comprendido que quizás la opción que había elegido, la pintura, no era tan diferente de la escritura. Había tomado sus primeras clases de dibujo a los dieciséis años con Fernando Manetti, un artista italiano que trabajaba en Beirut como maestro principal de la Academia Libanesa de Bellas Artes, tras abandonar sus estudios de piano porque estaba cansada de interpretar obras de otros y quería «componer su propia escritura»¹². En otras palabras, el arte visual y la independencia ya se habían aliado, quizás con la misma jerarquía, y ambas facetas estaban vinculadas a la comunicación. La propia Caland también había afirmado que Apostu siempre veía escultura en su «écriture», una palabra que utilizaba para

- 11 Según John Carswell, «la intención inicial [de Caland] era estudiar Derecho y quizás ejercer esa carrera, pero tras un accidente con un coche deportivo se vio obligada a dejar los estudios. Hasta la muerte de su padre, la única carrera que siguió fue la de madre». Carswell cuenta también que, cuando murió su padre, Caland supo que se iba a convertir en artista: «No quería seguir escribiendo; su gusto por las dificultades la llevó hasta la pintura, pues sabía que representaría un desafío mayor: a fin de cuentas, era mucho más fácil coger un papel y ponerse a escribir que preparar una pintura». Y por eso abandonó la práctica de la escritura, que Carswell define como «cinematográfica» y «sin esperanza». Según Carswell, la pintura es más física a la hora de expresar emociones, una experiencia más parecida, en palabras de Caland, a la crianza. Véase Carswell, «Huguette Caland: Some...», óp. cit. Según Dominique Eddé, la artista le había explicado que había elegido la pintura en lugar de la literatura para poder ser más «incomprensible». En Eddé, óp. cit., p. 16 (trad. de la autora). La autora de una de las primeras reseñas de la obra de Caland, que se publicó en el diario libanés *Le Jour*, señalaba que, según Caland, las palabras —por oposición a las formas pintadas, que eran más «penetrantes»— eran cosas que te permiten «engañar». Marie-Thérèse Arbid, «Huguette Caland: “Je prendrais, peut-être à ce genre de *strip-tease*”», *Le Jour*, 15 de noviembre de 1970, Archivo de la Galerie Janine Rubeiz, Beirut.
- 12 Raoul-Jean Moulin, «Géographie du corps memorable», en *Huguette Caland*, París, Les Presses de la S.M.I., 1986, s. p.



Fig. 2: *Mes parents*, 1978

referirse a sus pinturas (fig. 3)¹³. La visión que tenía Apostu de la obra de Caland —que proponía que un medio distinto ocupara el lenguaje que ella estaba inventando— puede ayudarnos a guiar la nuestra. Las formas en la obra de Caland, según nos ayuda a comprender Apostu, no se apoyan en los medios, sino que exceden tales categorías, pues pertenecen más a la dimensionalidad y a la existencia que esta representa, y se reorganizan en una especie de registro lingüístico no verbal.

Por tanto, si la elección entre escritura y creación plástica era una distinción falsa, entonces, ¿qué tipo de «escritura» es la pintura de Caland? ¿Qué tipo de habla evoca o refuta? «Yo hablo, escribo y pienso en árabe, es mi lengua materna», decía. «Desde que pasé por el colegio, hablo, escribo y pienso en francés. Y no hay ninguna contradicción en ello, porque el árabe lo escribo de derecha a izquierda, y dibujo, como escribo en francés, de izquierda a derecha. Se me da muy bien mezclar, porque recibir, digerir, emitir es la triple función de todo ser humano»¹⁴. El lenguaje se conecta aquí con la funcionalidad humana y con la capacidad de mezclar, quizás incluso con la capacidad de movimiento, lo cual resulta muy revelador, teniendo en cuenta la existencia migratoria que Caland acabaría adoptando. El inglés aparecería después, y sus cuadernos están repletos de referencias al temor que le provocaba la dificultad de esta lengua, si bien mezclaría deliberadamente los tres idiomas a lo largo de su vida y, de hecho, pasaría buena parte de sus últimos años en el ambiente angloparlante de Venice, California, donde se instaló en 1987 después de haber vivido en Francia¹⁵. Dejando

13 Huguette Caland citada en íd.

14 Íd (trad. de la autora).

15 Los futuros estudios sobre los sistemas de significado de Caland deberían investigar también las formas pictográficas del alfabeto fenicio, junto con las formas y los patrones formales del arte bizantino, que la artista aseguraba que habían ejercido una influencia extrema en el panorama visual libanés: «Estamos empapados en arte bizantino en el Líbano [...] Ni siquiera somos conscientes de su influencia. Es inconsciente». Véase Anne-Marie O'Connor, «Her Magical World», *Los Angeles Times*, 19 de junio de 2003, F12, Archivo



Fig. 3: Apostu, 1986

de lado los registros lingüísticos específicos, en la obra de Caland los fragmentos de lenguaje visual —formas pintadas, incluso aquellas que evocan «retazos» o fragmentos de un cuerpo— funcionan exactamente igual que los símbolos gráficos, pues en lugar de hacer referencia al mundo exterior nos enredan en el lenguaje pictórico del que proceden.

Para llevar esta idea un poco más allá, y trazar, así, el camino que nos permita comprender esta relación entre el lenguaje y la articulación que hace Caland de un yo disperso en el mundo, me quiero detener en la obra del escritor marroquí Abdelkébir Khatibi, nacido en 1938, siete años después que Caland y veintiséis tras la fundación del Protectorado francés de Marruecos, un régimen que introdujo, como también sucedió en el Líbano a partir de 1920, una lengua totalmente distinta en la vida ya multilingüe de los habitantes de este país. Los textos de Khatibi, que tratan sobre cómo el significado se genera a través del lenguaje y de la forma —lo que llamamos significación— se basaban en este multilingüismo y en la variedad de experiencias que proporcionaba a diferentes individuos. Pero también estudiaba el hecho de que, en la lengua árabe, las letras adoptan diferentes formas dependiendo del lugar que ocupan dentro de una palabra, una flexibilidad que se exagera aún más en las representaciones caligráficas. En 1973, Khatibi publicó un texto breve titulado «Una nota sobre el signo caligráfico», en el número de enero de la revista interdisciplinaria *Intégral*, fundada por el artista Mohamed Melehi y el escritor y crítico Toni Maraini en 1971¹⁶. El texto ofrece un análisis de la interrelación entre el referente y la forma en el arte caligráfico, un análisis que daría lugar a *La blessure du nom propre* [La herida del nombre propio], una obra en la que Khatibi también presentaba sus hallazgos en relación con el *tatouage berbère* [tatuaje bereber], una fuente de

del Estudio de Caland, 6p. cit. Sobre la experiencia de Caland con la lengua inglesa, véase, por ejemplo, *Sketchbook 2*, óp. cit. En la primera página, en una entrada fechada el 19 de noviembre de 1990, Caland observa que el proceso de crear un hogar en Venice está íntimamente relacionado con el dominio de esta lengua: «Respirar en inglés sobre el silencio de una página en blanco, cuando el inglés no es mío / me provoca emociones muy intensas y siento que el corazón me late con muchísima fuerza [...] / ¿Llegaré a ser capaz de utilizar las palabras tan bien como en francés? / ¿Me adaptaré a Estados Unidos tan bien como a Francia? / Me gustaría convertir Venice en mi patria, y crear un hogar en Venice».

- 16 Abdelkébir Khatibi, «A Note on the Calligraphic Sign», Teresa Villa-Ignacio (trad.), en Anneka Lenssen, Sarah Rogers y Nada Shabout (eds.), *Modern Art in the Arab World: Primary Documents*, Nueva York, Museum of Modern Art (MoMA), 2018, pp. 352-354 [orig: «Note sur le signe calligraphique», *Intégral: Revue de création plastique et littéraire 2*, n.º 3-4, enero de 1973, pp. 46-47].

inspiración fundamental para su comprensión del modo en que la forma crea y destruye significado¹⁷. Aunque estos textos se centran en formas de creación de marcas o signos muy particulares, el objetivo más general del autor es articular una semiología deconstructiva alternativa, una propuesta que, al igual que la deconstrucción occidental, se aleje de la semiótica logocéntrica pero que, a diferencia de aquella, se distancie además enérgicamente del modo en que estos logocentrismos han servido de base durante mucho tiempo para el desarrollo de las ideas occidentales que han favorecido las narrativas singulares y jerárquicas, patriarcales y nacionales. Khatibi estudia comunidades y formas de ser más amplias. Una de las claves de su modelo es la identificación de «intersignos» y, según su traductor Matt Reek, del modo en que estos funcionan como «agentes antisistémicos de significado cultural»¹⁸.

En estos textos, Khatibi desarrolla el término «*combinatoire*» [combinatoria], un término peculiarmente «intersemiótico» que abarca los modelos de signo y referente de la lingüística occidental, pero se distingue de ellos de una manera significativa. En manos de Khatibi, la *combinatoire*, o como la define Reek en su introducción, el «espacio figurativo de un signo donde tienen lugar el entrelazamiento y la imbricación de la significación», es una especie de «materia oscura»¹⁹. La *combinatoire* es, en otras palabras, el espacio o el lugar que posibilita el proceso casi alquímico por el cual un significado se crea y al mismo tiempo se entrelaza con la propia cosa que lo origina, que se encuentra a su vez en todas partes y, al mismo tiempo, es invisible. En este turbio territorio, Khatibi encuentra indicios para considerar que la marca escrita no es solo una representación del habla, como defienden los paradigmas occidentales, sino, sencillamente, de la forma, de la forma puramente plástica. En la *combinatoire* las formas migran y sus referencias cambian cuando recorren, atraviesan, y, por tanto, contradicen los sistemas concebidos para contenerlas, de un

17 La caligrafía forma parte de lo que Matt Reek, traductor de Khatibi, define como una «lectura semiótica pasmosamente ecléctica y penetrante de [otros] temas de la cultura popular marroquí, norteafricana y árabe o arábiga: proverbios, tatuajes, [...] un manual sexual medieval, y la narración oral de cuentos». En Abdelkébir Khatibi, «Tattoos: Writing in Dots», Matt Reek (trad. e intro.), *PMLA*, vol. 137, n.º 2, 2022, p. 295 [orig.: «Tatouage : écriture en points», en *La blessure du nom propre*, París, Éditions Denoël, 1974]. Mi más profundo agradecimiento a Rebecca Johnson y al alumnado del seminario que impartimos juntas en 2022 titulado *Modernism in the Time of Decolonization* por descubrirme la existencia de este texto y por ayudarme a entender su profunda trascendencia a la hora de reflexionar sobre la obra de Caland.

18 *Ibíd.*, p. 295.

19 *Ibíd.*, p. 296.

modo muy similar a como sucede en la obra de Caland. En sus lienzos y en sus batas, los puntos, las figuras, las líneas y esos grafemas que he mencionado antes —cuya definición más acertada sería la de «marcas de trama»— forman exactamente este tipo de *combinatoire*, y construyen un mundo de intersignos que, al igual que la materia oscura, están en todas partes y se trasladan de una superficie pictórica a otra cambiando de significado al hacerlo. Quizás debería definir de manera aún más precisa estas «marcas de trama» ahora que nos adentramos en los pormenores de los marcos referenciales de Caland: estas marcas no funcionan como esas rayas de sombreado entrelazadas que se trazan para dotar de profundidad a una representación bidimensional, sino más bien como las equis del punto de cruz que son la base del *tatreez*, una variedad particular de bordado palestino²⁰. Son marcas perisistémicas, lo que significa que se localizan a lo largo o alrededor del sistema, pero no dentro de él. Brincan, junto con otros pliegues, ondas, curvas y puntos, de un dibujo a otro, reaparecen de una pintura a otra, saltan entre distintas décadas —y pasan incluso de una pintura a un vestido, o a dos, y, por asociación, a los cuerpos que se ocultan bajo estos—, aunque se presenten, precisamente, cuando menos se las espera. Incluso cuando se muestran como algo que podría asemejarse al habla, o a las palabras que pensamos que representan el habla, los signos que Caland nos ofrece, por ejemplo, en una serie de autorretratos en *collage* que realizó en la década de 1990 (figs. 4, 5 y 6), sobre los que volveré más adelante, no se refieren a la realidad de la cosa de la que se habla, al menos no de la que se habla *en ese momento*. Apuntan a otro lugar. En otras palabras, la *combinatoire* de formas de Caland nos ofrece una equis que no evoca inmediatamente una representación, el signo de la *y*. Decir que cuando ella pinta «hace referencia» a su vida o a los sucesos de su vida no equivale a decir que los representa, sino más bien que pinta algo que existe y que, como la materia oscura, ya estaba alrededor de nosotros, alrededor de ella. Sus pinturas, por tanto, afirman algo similar a la naturaleza reticular de las cosas, los espacios, las personas y las cualidades. Al ofrecernos signos singulares, sus pinturas señalan, de hecho, la imposibilidad de esa singularidad en un mundo de pluralidad.

Al principio de su texto de 1973, Khatibi afirma que la escritura hace referencia «a la singularidad de las culturas y, en un nivel

20 En su brillante ensayo «Huguette Caland: Everywhere Is a Corner That Could Be Anywhere Else», Claire Gilman también detecta la existencia de una relación entre las últimas obras de Caland y el *tatreez*. En *Huguette Caland. Tête-à-Tête*, óp. cit., pp. 12-31.

más profundo, a la relación del texto con el ser»²¹. Cuánta verdad encierran estas palabras en el caso de Caland y qué importante es para nosotros, ahora que su obra se adapta a los cánones para volverse «legible» en cuanto arte figurativo o abstracto, y ahora que diversos apetitos, mercados e instituciones intentarán fijar y acotar su significado, como indicativo de su naturaleza libanesa, afrancesada, cosmopolita, *queer*, femenina, extranjera, oriunda de un país en guerra, o de su condición de única hija de un histórico presidente anticolonialista, etcétera²². Todas estas cuestiones conformaron su biografía, aunque no como ella habría elegido *escribirla*; y, en realidad, se resistió a todas tanto en su vida como en su obra. El signo caligráfico, explica Khatibi, funciona a través de numerosas y reiteradas lecturas, las cuales, en contra de las prácticas de lectura occidentales —con la excepción de las que exige la poesía moderna— desestabilizan efectivamente el signo y a la vez la rigidez del significado. Cuando lees caligrafía, por ejemplo, te enfrentas simultáneamente con las dos facetas del signo: el significante (la escritura) y el significado (de la palabra o de la expresión)²³. Por tanto, cuando lees caligrafía, empiezas, según Khatibi, por algo que ya conocías. Él utiliza el ejemplo de la expresión *la ilaha illa allah* [no hay más dios que el Dios]²⁴. Reconoces la expresión «*la*» o «no hay» y, a partir de ahí, sobre todo si estás acostumbrado a leer en árabe o eres musulmán, anticipas el resto de la frase coránica «esencial», pero, para que «sea fructífera», es imprescindible además *encontrar* las palabras *en* la caligrafía²⁵. Es imprescindible localizar la combinación de letras que la forman, que conforman este significado que ya has aprehendido a primera vista²⁶. Se trata de una lectura de lo que Khatibi describe como «reconocimiento»

21 Khatibi, «A Note...», óp. cit., p. 352.

22 Véase, por ejemplo, la reseña que escribió Colby Chamberlain sobre *Tête-à-Tête*, la exposición celebrada en el Drawing Center de Nueva York en 2021, un ejemplo de interpretación que insiste en que los detalles de la historia de la familia de la artista y la condición del Líbano como país marcado por una guerra civil son factores cruciales para una heurística de la obra de Caland. En «Huguette Caland: Colby Chamberlain on Huguette Caland», *Artforum*, vol. 60, n.º 2, octubre de 2021.

23 Khatibi, «A Note...», óp. cit., p. 353.

24 Esta es la frase con la que da comienzo la *shahada*, la profesión de fe islámica, y que a continuación afirma que «Mahoma es su profeta» (o su mensajero), se considera el texto más sagrado del islam y se encuentra profusamente reproducido por escrito, en los elementos arquitectónicos de las mezquitas, etcétera.

25 Khatibi afirma que esta frase pertenece al Corán, pero, técnicamente, aunque la afirmación «no hay otro dios que el Dios» aparece en el Corán, las dos partes de la *shahada* (dos según la concepción suní, porque en la chií hay una tercera) no aparecen juntas hasta los hadices.

26 Khatibi, «A Note...», óp. cit., pp. 353-354.



Fig. 4: *Untitled (Self-Portrait)*, 1991



Fig. 5: *Untitled (Self-Portrait)*, 1912



Fig. 6: *Self-Portrait*, 1992



Fig. 7: *Self-Portrait (Bribes de corps)*, 1973

e identificación, no una lectura de desarrollo e interpretación lógicas²⁷. En ella, el lenguaje se aparta de la confirmación de lo real que existe (o el «significado que erosiona») para acechar a la imaginación, un lugar que es igual de real, al menos en algunas cosmologías²⁸. En cierta ocasión, de hecho, Caland llegó a afirmar que la imaginación era su verdadera «patria»²⁹. En este ámbito, las cosas se revuelven. Una vez más, la propia Caland no podría haberlo expresado mejor que cuando escribió en un pedazo de papel que hoy se conserva en el archivo de su estudio de Venice que «las mismas líneas podían representar un cuerpo, un rostro, una flor, un paisaje»³⁰. Forma y referente no tienen garantizado el entendimiento en la *combinatoire* a la que nos enfrentamos.

Me gustaría puntualizar que mi intención no es afirmar que Caland cultivó un arte caligráfico ni siquiera un arte islámico, un campo acerca del cual tenía opiniones estéticas enfrentadas (lo que no impidió que su mencionado profesor John Carswell hablara de su obra en sus ensayos sobre «Arte islámico contemporáneo»³¹). Por el contrario, lo que quiero sugerir es que ese mismo tipo de aprehensión o esa manera de captar el significado de la lectura caligráfica nos sirve de clave para experimentar las pinturas de la serie *Bribes de corps* o, en realidad, cualquiera de sus otras obras, aun antes de determinar el dónde o el por qué (o incluso el quién o el qué, según el caso). Una sabe de antemano lo que está viendo, incluso antes de poder determinar por qué lo sabe. Esto se aprecia sobre todo en las obras de la serie *Bribes de corps* a las que Caland añadió además el título de *Self-Portraits* [Autorretratos; fig. 7]. En estas piezas, las formas están desprovistas,

27 Ibid., p. 353.

28 Ibid., p. 354. En este caso, hay que observar que en la semiótica de Khatibi el lenguaje abandona el ámbito de lo «simbólico», que es el lugar donde lo sitúa, por ejemplo, la teoría posestructuralista occidental, y, por tanto, abandona también el ámbito jurídico/patriarcal asociado a ese orden de representación.

29 En *Sketchbook 2*, óp. cit., entrada del 12 de enero de 1991; en inglés en el original.

30 Nota sin fechar y sin catalogar en los archivos del Estudio de Caland. Original en inglés. En su *Sketchbook 2*, ibíd., Caland observa que parece que sus manos se abren paso a través del «paisaje», que ascienden, caen y demás.

31 Véase, por ejemplo, John Carswell, «Islamic Art and Contemporary Painting in the Middle East», *Middle East Forum/Al-Kulliyah*, invierno de 1972. Para las opiniones de Caland en relación con el «arte islámico», quizás resulte útil analizar sus propias palabras, recogidas en su cuaderno de París, *Sketchbook 13*, donde habla de la idea de crear una línea de ropa e interiorismo para Pierre Cardin recurriendo a referencias de arte islámico seleccionadas por ella: solo las obras «de mayor nivel», renunciando al «mal gusto», es decir, al abuso de dorados, rojos y verdes y «resaltando» más bien su «maravilloso y colosal potencial». En *Sketchbook 13*, 1990 (trad. de la autora).

o casi, de los signos específicos que normalmente te ayudarían a entender «qué» estás viendo: rostros o determinadas partes del cuerpo, por ejemplo. Y, sin embargo, sabes qué son cuando las ves. Al igual que la caligrafía, tal y como la entiende Khatibi, estas obras requieren que *encuentres* las partes dentro de lo que ya habías identificado, a primera vista. Una vez que las encuentras, las hallarás en otros lugares, y también lo harán otras personas, y leerás *en contra* de un sistema que nos dice qué cosas deben existir y cómo deben hacerlo. De hecho, reconciliarse con la permanencia de la inestabilidad es una de las formas en que Caland explicaba cómo se podían abordar sus propias pinturas³².

Ciertamente, esta serie, *Bribes de corps*, la más famosa de la artista, celebra y, para muchos, erotiza partes o fragmentos del cuerpo insistiendo en su capacidad para mutar, abrumar, disfrutar, extenderse, anular, colisionar, fundirse mientras alteran de paso nuestra capacidad de determinar dónde empieza el fondo y dónde termina la figura. Se mueven. Las partes, o los fragmentos, de estos cuerpos son casi siempre suaves y blandas; cuando son puntiagudas o afiladas, es porque forman objetos que asociamos con particiones: labios fruncidos que se cierran para dar un beso, las rajadas de las nalgas o su inverso o su reverso en la parte frontal del cuerpo, tenues aperturas o puntos de pliegue que podrían permitir el acceso (en la imaginación) a regiones interiores más profundas, a pesar de la planitud con que se manifiestan sobre el lienzo. En los últimos años, los historiadores del arte han comenzado a interpretar que estos fragmentos son indicios del juego de Caland con el género y la ilógica presunción de sus binarismos, con el sexo, con el placer, con la distinción entre pintura figurativa y abstracta³³. Pero son más que eso. De hecho, su obra se reduce a fragmentos o «volúmenes autónomos», como los designó Caland en cierta ocasión³⁴. En las pinturas posteriores de Caland, los fragmentos del cuerpo son sustituidos, nominalmente, por fragmentos de recuerdos, como en la obra de gran formato *Bribes de l'été* [Retazos de verano], la cual ofrece una mirada cambiante e inestable de los veranos de su niñez, y que se exhibieron en la Galerie Janine Rubeiz de Nadine Begdache en Beirut

32 Véase Moulin, óp. cit.

33 Véase, por ejemplo, Omar Kholeif, «In the Heart of Another Country», en Omar Kholeif (ed.), *In the Heart of Another Country: The Diasporic Imagination in the Sharjah Art Foundation Collection*, Hamburgo, Deichtorhallen, 2023 [cat. exp.], p. 41. En las primeras críticas de su obra rara vez se utilizaba este tipo de lenguaje, y se tendía más bien a ensalzar su novedad, su grafismo y sus afinidades con el arte pop. Véase nota 44.

34 Nota sin fechar y sin catalogar del archivo del Estudio de Caland (trad. de la autora).

en 2011, bajo la rúbrica *Mes jeunes années* [Mis años de juventud]. Estos fragmentos, turbios y sin referencia específica, son una vez más no referenciales *per se*, aunque, como escribió en la dedicatoria a sus padres para la exposición, «conservan» la «poesía» de una infancia cuyos restos forman una especie de red y se manifiestan a través de pinceladas cuyo origen parece más próximo al mundo pictórico de los tapices que al de una realidad determinada³⁵.

II

Una biografía de sí misma

Estaba contando el cuento de mi vida y de la gente con quien la compartía en esa época.

—Huguette Caland, *Los Angeles Times*, 2003

Esta en una de esas pinturas tardías donde la artista nos ayuda a comprender por qué es importante que veamos las obras creadas por mujeres artistas de Oriente Medio recién «descubiertas» o redescubiertas en las condiciones en que ellas mismas se expresan, y no en las que el mercado y las instituciones insisten en imponer³⁶. El título de la pintura, *Maison de Freige* [Casa de la familia Freige, 2010; p. 229], es en realidad la única alusión concreta de la obra³⁷. Hace referencia a la casa que Jean y Alice de Freige compartían con la familia El Khoury antes de que Bechara llegara a la presidencia y naciera Huguette. No busquen

35 *Huguette Caland: Mes jeunes années*, Beirut, Galerie Janine Rubeiz, 2011 [fol. exp.] (trad. de la autora). La exposición tuvo lugar del 12 de enero al 12 de febrero de 2011.

36 A lo largo de este texto, he utilizado la controvertida etiqueta geográfica «Oriente Medio», en gran medida porque sigue vigente en los relatos de la historia del arte correspondientes a este periodo, aun cuando su utilidad actual ha sido cuestionada con razón por aquellos estudiosos que prefieren hablar de una región SWANA (las siglas en inglés de sudeste asiático y el norte de África). Es además la misma terminología que Caland utilizaba en su obra, y da la sensación de que, para ella, el Líbano se encontraba, en cierto sentido, marcado por su posición intermedia y su necesario papel mediador, una condición que a ella le gustaba. El mercado del arte de esta región ha crecido de manera exponencial en los últimos años, y existe una especial demanda de arte creado por mujeres (y un considerable incremento de sus precios), como se desprende de la cantidad de exposiciones dedicadas a figuras como Simone Fattal, Etel Adnan y Saloua Raouda, por ejemplo, o Bibi Zogbé, Juliana Seraphim y Seta Manoukian, por nombrar solo algunas que se han organizado en el Líbano o han recalado en este país.

37 *Maison de Freige* es otra de las treinta y nueve pinturas que nos vimos obligados a retirar del listado de obras de la exposición entre septiembre y octubre de 2024.

en la pintura rostros reconocibles, ni siquiera edificios; no los hay. En lugar de ello, encontrarán una fantasmagoría de rosas y rojos que de vez en cuando se funden para formar flores abiertas (también hay unas cuantas azules). Cuando no dibujan flores, los tonos rosas quedan apagados en el fondo, un fondo que se confeccionó tiñendo el lienzo en una lavadora. Sobre esta superficie, Caland nos ofrece, en parches irregulares, prácticamente cuadrados, que se forman después de que la artista haya doblado el lienzo para trabajar en secciones, una serie de líneas de puntos y de cruces a tinta que recuerdan a un tapiz: los puntos de cruz del *tatreez*, reunidos aquí de tal manera que también hacen pensar en un edredón de *patchwork*. Centrado en la parte inferior de la pintura, emerge un busto perfilado con equis azules y, a su lado, la diminuta figura de una niña con unas coletas que se unen a otras líneas también formadas por equis. Aquí y allá, la artista ha escrito frases sobre el lienzo. Las palabras, como sus equivalentes pictóricos, apenas nos aportan datos que remitan a una vida. Más bien, se incorporan a una especie de éter en el que se ha vivido esa vida, la materia oscura de la combinatoria, y demuestran que el significado se entrelaza con la forma y se imbrica desde dentro. La evocación de esta casa de la infancia nos transporta a la mente de una joven que, según descubrimos, recuerda las bombas y los vidrios rotos del periodo comprendido entre 1931 y 1937, y se pregunta por qué le parecía elegante ladear la cabeza de una manera determinada³⁸. Estas cualidades no son, sin embargo, particulares. Se generalizan rápidamente y adoptan una formulación plural en cuanto leemos las notas manuscritas que contienen las siguientes invectivas: «Las niñas no hablan de política / Nada de política / Callad, niñas, callad», y, un poco más allá, simplemente: «Todas las cosas prohibidas que le hablan a tu mente», aunque, en realidad, Caland no aclara a qué cosas se refiere, ni siquiera quién es esa segunda persona a la que se dirige, y sugiere por consiguiente que puede ser tanto el observador como la artista.

Bien, se ha hablado mucho del padre de Caland y de la posición social de su familia, por no mencionar la presión que ejercieron estos dos factores sobre una niña poco convencional obligada a soportar la mirada escudriñadora de la opinión pública, una situación difícil de

³⁸ Estos años estuvieron marcados por el auge del nacionalismo, que coincidió con un temor equiparable a que la independencia pudiera traer consigo la anexión del Líbano por parte de Siria. El Líbano fue testigo de numerosas e importantes huelgas y otros desórdenes a lo largo de estos años, y es posible que Caland aluda precisamente a esta situación. Véase Fawwaz Traboulsi, *A History of Modern Lebanon*, Londres, Pluto Press, 2012, pp. 96-104.

gestionar para la mayoría. No es necesario insistir más en ello³⁹. *Maison de Freige* nos transmite de forma directa el impacto de género que tiene vivir en una familia ligada a la política de una clase social determinada en un país en busca de su soberanía: la política era cosa de hombres, no de niñas pequeñas. «El Líbano acaba de estallar / Cállate», escribe Caland. Y esta prohibición de hablar no afecta únicamente a la política, sino que se extiende a todas las «cosas prohibidas» que, según la peculiar sintaxis de Caland, le «hablan» a su mente, o a «nuestra» mente. Entre estas cosas prohibidas se podrían incluir los pensamientos sobre el sexo, el placer, la libertad y la independencia, o las ambiciones profesionales que sabemos que albergaban Caland y muchas otras mujeres y que, al igual que la política, tampoco eran cosas de niñas⁴⁰. Una pintura de los años noventa que Caland tenía colgada en lo alto de la puerta de su dormitorio en la casa que se construyó en Venice nos cuenta todo lo demás que necesitamos saber sobre este ambiente. *The Legs of My Aunts Seen from under the Table* [Las piernas de mis tías vistas desde debajo de la mesa, 1991; fig. 8] nos acerca a la mirada de una niña que contempla unas pantorrillas rosas y bulbosas desde debajo de una mesa. El título

39 De hecho, se ha dicho muchas veces que la artista abandonó el Líbano y se marchó a París para poder dejar de ser «la esposa de, la hija de y la hermana de». Véase, por ejemplo, O'Connor, óp. cit., y la referencia de Anne Barlow a esta cita en su «Introduction», óp. cit.

40 En el Líbano, el sufragio femenino no se aprobó hasta 1957 (hay que tener en cuenta que los hombres no pudieron votar hasta 1947); otros derechos —por ejemplo, los relacionados con la familia, el divorcio y las herencias— están determinados por leyes de estatus personal, reguladas a su vez por instituciones religiosas que, en la mayoría de los casos, tratan a las mujeres como extensiones de sus maridos, quedando privadas de lo que nosotros entendemos como derechos civiles. Véase Lamia Rustum Shehadeh, «Gender- Relevant Legal Change in Lebanon», *Feminist Formations*, vol. 22, n.º 3, otoño de 2010, pp. 210-228; y también Maya Mikdashi, *Sectarianism: Sovereignty, Secularism, and the State in Lebanon*, Palo Alto, Stanford University Press, 2022, pp. 3-10. En una trascendental entrevista conducida por Hanan al-Shaykh en la televisión pública libanesa en 1974 y transcrita y traducida al inglés por Brigitte Caland y Louise Gallorini en Aram Moshayedi (ed.), *Huguette Caland: Everything Becomes the Shape of a Person 1970-78*, Milán, Skira, 2017, Caland afirma que «[t]odo es político, en mi opinión, todo lo que se hace conscientemente se vuelve político. Y si hay consciencia y talento, entonces se convierte en político y en artístico. No creo que se pueda separar una cosa de la otra, quiero decir, el arte es política, y la política es un arte. No existen fronteras», p. 185.

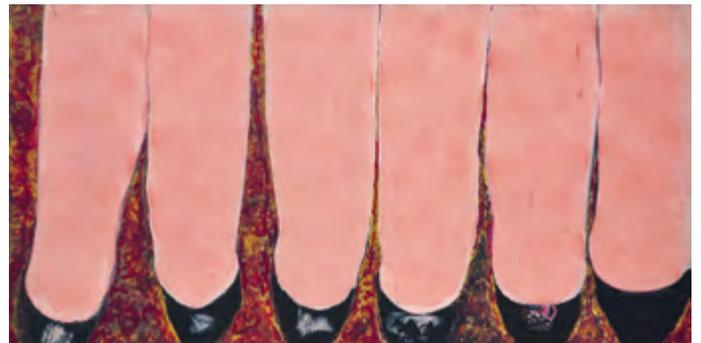
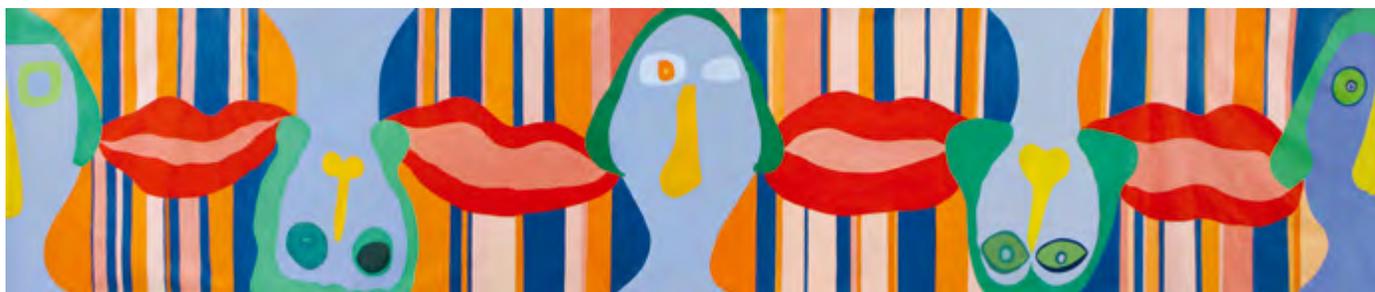


Fig. 8: *The Legs of My Aunts Seen from under the Table*, 1991

revela que estas piernas pertenecen a las tías de Caland, pero el término también evoca otra acepción de la expresión francesa «*les tantes*», una referencia irónica a las señoras de mediana edad que representan una clase y un decoro impuestos y que quizás no están dispuestas a admitir que el mundo cambia. La presión que ejercen sobre las piernas rosa chicle de estas tías los estrechos zapatos negros que llevan calzados alude al mismo tipo de (en)cierro o de asfixia que Caland resume con una sola palabra: «Cállate». Los cuerpos de las tías, cuya autoridad se representa y quizás también se cuestiona a través de la apariencia peculiar, casi ridícula, de esas formas rosas oblongas, se reducen a meros fragmentos y después a formas pictóricas que se liberan en la combinatoria de formas interconectadas de Caland, si me permiten que lo definamos así. En otras palabras, en la pintura, todas las formas de significación que conectan la clase con el género escapan por completo al control de esa niña cuyos impulsos políticos y sexuales se encontraban todavía en formación, y la estabilidad de un sistema tanto político como lingüístico se desvanece por completo.

Teniendo en cuenta toda esta presión que se ejerce sobre el habla y sobre la expresión de los pensamientos propios, no es de extrañar que Caland buscara formas de comunicación diferentes de las que ofrece un lenguaje que se suele codificar de manera oral. Tampoco sorprende que, en 1971, decidiera titular una pintura en la que aparecen un montón de figuras y formas que culminan, de izquierda a derecha, en un dedo gigante enchufado a una boca con los labios pintados *Enlève ton doigt* [Sácame el dedo; p. 78]. «Quítame el dedo de la boca», sugiere la artista. Y, sin embargo, el habla, por así decir, tampoco era lo que ella buscaba al liberar las mandíbulas de esa figura, o esa es la conclusión a la que llegamos cuando analizamos la obra de formato monumental *Visages sans bouche, bouches sans visage* [Rostros sin boca, bocas sin rostro; fig. 9], que creó entre 1970 y 1971, y que, según Brigitte Caland, colgó a modo de bandera en La Courneuve, en Francia, durante la Fête de l'Humanité de 1971⁴¹. En esta segunda pintura de «partida» aparecen

41 Véase Brigitte Caland, «*Visages sans bouche, bouches sans visage*», en Anne Barlow et al. (ed.), *Huguette Caland*, óp. cit., p. 36. La Fête de l'Humanité es una fiesta anual que se organiza desde 1930 para recaudar fondos para el periódico de izquierdas *L'Humanité*. Al parecer, es uno de los festivales públicos más concurridos de Francia. Suele contar con la presencia de



cinco rostros de mujer con narices fállicas, todos ellos privados de sus bocas rojo amapola. Estas, a su vez, se han despegado y han quedado atrapadas entre los rostros. Ahora se extienden sobre un fondo de líneas estriadas de color naranja, amarillo, rosa y azul que también parece sacado de una de las primeras obras que la artista creó en Kaslik, donde vivió y trabajó alejada del hogar familiar en la década de 1960. En el centro de esta pintura, encontramos un rostro con el pelo cortado como el de Caland y con un solo ojo, como aparece en otros autorretratos suyos (fig. 10). Aquí, las bocas liberadas han sido privadas de su función de órganos del habla, y los rostros que las han perdido han enmudecido. La importancia que concede Caland a este tema se revela en el tamaño de la pintura, la mayor que realizó en toda su carrera, y eso es mucho decir para una artista que en sus últimos años produjo muchas obras de cuatro y cinco metros, tan grandes que se veía obligada a utilizar un andador para atravesar el lienzo y poder dejar las primeras marcas con un bote de pintura exprimible. Después, teñía el lienzo en la lavadora, se sentaba y lo doblaba sobre su regazo o lo apoyaba en una mesa y escribía, con tinta, todas las líneas de puntos y cruces que marcaban la superficie de estas «pinturas-tapices», y lo decoraba con franjas de color adicionales que a veces agrupaba para formar flores.

Caland expresó su oposición a las restricciones que le imponían en el Líbano, sobre todo a través de sus acciones. Dejando de lado la amplitud de miras que le permitió mantener a su amante sin tener que deshacer su matrimonio, un tema que ya se ha abordado en detalle en otros lugares, podemos pensar en lo que podríamos definir

artistas famosos y, en los últimos años, las actuaciones musicales son cada vez más frecuentes. También se montan casetas donde se promocionan diversas organizaciones locales, se organizan discursos y debates políticos, y otras actividades que la izquierda francesa considera de interés.



Fig. 9: *Visages sans bouche, bouches sans visage*, 1970-1971
Fig. 10: *Self-Portrait*, 1967

como sus «declaraciones políticas». Para la inauguración de su primera exposición pública, por ejemplo, que tuvo lugar en 1970 en Dar el Fan, la innovadora plataforma de Janine Rubeiz, que programaba indistintamente exposiciones de arte, proyecciones cinematográficas y actos políticos, invitó a un grupo de refugiadas palestinas de los campos de Sabra y Chatila que trajó en dos autobuses, con el fin de subrayar que hasta entonces nadie las había invitado a una manifestación cultural⁴². Un año antes había fundado en colaboración con Sima Tuqan Ghandour y Chermine Ghandour Hneineh una ONG llamada Inaash para ayudar a las mujeres palestinas de los campos de refugiados a ganarse la vida con sus bordados y a conservar sus tradiciones culturales y sus recuerdos colectivos⁴³. Aunque estos gestos pueden parecer discretos,

42 Dar el Fan o Dar el Fan wa el Adeb, la «Casa del arte» o la «Casa del arte y la literatura» fue un centro cultural financiado por socios que Janine Rubeiz puso en marcha en Beirut en 1967 para acoger exposiciones y debates artísticos, proyecciones cinematográficas y actos políticos, como, por ejemplo, un ciclo de conferencias sobre los derechos de las mujeres en el islam. En 1976 el espacio físico y los archivos del centro fueron destruidos a causa de un incendio provocado durante la guerra civil del Líbano. En 1992, Nadine Begdache, la hija de Rubeiz, inauguró la Galerie Janine Rubeiz en honor a su madre. Nadine se encargó de promocionar la obra de muchos de los artistas modernos más importantes y conocidos de la región, entre los que se encontraba Caland. En su exposición de 1970, Caland tuvo que contratar a un grupo de bomberos locales para que le ayudaran a colgar sus pinturas en lo alto de las paredes (una información de la que se hizo eco la prensa local, incluido el diario *Le Jour*). La anécdota de que Caland trajo dos autobuses llenos de mujeres palestinas a la inauguración de su exposición se recoge en Huguette Caland, «Peinture et amitié», en *Janine Rubeiz et Dar el Fan: Regard vers un patrimoine culturel*, Beirut, Editions Dar an-Nahar, 2003, pp. 80-81. En un anuncio de la exposición que se publicó en *The Daily Star* se informaba asimismo de que varios días antes de la inauguración había tenido lugar una charla (en francés) de Bassem Jiar con el título «La revolución: ¿es posible?». En el transcurso de esa misma velada se había proyectado la película *Lebanon-Sketch 1*, producida por la Radiodiffusion-télévision française y el periodista francés Pierre Andreu, un acérrimo anticomunista.

43 En O'Connor, óp. cit., la autora observa que Caland, en su hogar de Venice, conservaba algunos «bordados» realizados por mujeres de Sabra y Chatila, aunque es más probable que la artista atribuyera estas obras a las artesanas de Inaash. En relación con los detalles de la fundación de Inaash, quisiera expresar mi agradecimiento a Yildiz Mohamed Selim Zaki, quien me presentó a Sima Ghandour y a Nadia Abdelnour, la actual presidenta de la organización, y a Ali Jabbar, la directora general, que coordinó una entrevista con ella y otras asesoras de la junta, como Zeina Shahid y Mayya Corm. Véase también la entrevista en árabe de la TRT/TRT con Sima Ghandour, «1948 Nakba Survivor Mrs Sima Ghandour», publicada en la cuenta de Instagram de Inaash el 9 de marzo de 2023: https://www.instagram.com/reel/C4SDmEAN0al/?utm_source=ig_web_copy_link [última consulta: 13/11/2024]. Véase también Pat McDonnell Twair, «Regrets Too Few to Mention», *Middle East*, n.º 373, diciembre de 2006, pp. 62-63, donde se explica que Caland había criticado los primeros bordados «tradicionales» que habían tejido las refugiadas, señalando, con satisfacción,

o equiparables a las obras de caridad a las que estamos acostumbrados en la práctica contemporánea, para la hija de un prominente político cristiano esos actos de solidaridad eran también una manera de expresarse sin recurrir al lenguaje, y de hacerlo en voz bien alta⁴⁴.

En torno a 1970 Caland creó un caftán, *Dress 7, Inaash* [Vestido 7, Innash; p. 154], con la ayuda de algunas mujeres palestinas que colaboraban con Inaash. Juntas tomaron unos veinte pequeños retales de tela bordada y los cosieron a la mitad inferior de la tela de seda blanca del vestido⁴⁵. En la tradición palestina, las decoraciones

que sus habilidades mejoraban a medida que conseguían ganarse la vida con su actividad, pero sin reparar en el hecho de que, en realidad, también estaban aprendiendo a partir de esas formas «tradicionales», lo cual revela una importante inversión local en la tradicionalización cultural de las refugiadas palestinas en el Líbano.

44 Según Gérard Khoury, Caland sacó a la luz la «hipocresía política» de aquellos que querían desterrar de su vida cotidiana una realidad que sentían que amenazaba sus carreras: «la injusticia cometida contra los palestinos». Véase Gérard Khoury, «Shopsticks», en *Huguette Caland: Works, 1964–2012*, óp. cit., p. 19 (trad. de la autora). Por lo que respecta a su célebre y licencioso tratamiento de la forma humana, hay que señalar que Caland, sin embargo, no fue la única artista del Beirut de la década de 1960 que sacó provecho del cuerpo humano, de sus apetitos y de sus sensuales adornos: podemos comparar la obra de Caland con las pinturas y los dibujos de Cici Sursock, Juliana Seraphim y, sobre todo, con la cerámica de Dorothy Salhab Kazemi, aunque no podemos afirmar que estuviera relacionada directamente con estas artistas (si bien a veces expuso con ellas). En las primeras críticas sobre las exposiciones que inauguró en Beirut en la década de 1970 ya se señalaba que su obra resultaba «impactante» o sorprendente. Los críticos de sus primeros trabajos empleaban etiquetas como «*neo-nouveau*» para definirlos, e insistían una y otra vez en su carácter único y singular —que se corresponde con el interés que la artista declaraba tener por la pintura como vía para explorar su «libertad», un rasgo que se atribuía con frecuencia al estilo enérgico, gráfico, que Caland no utilizaba solo para representar cuerpos humanos, sino también insectos, jardines y una suerte de «monstruos» en blanco y negro, y también en colores atrevidos, o incluso «psicodélicos». Véase la columna «La vie artistique et littéraire», del poeta y crítico Victor Hakim en *La Revue du Liban*, 1970; así como la reseña «Color, Bulk, and Detail Excite the Eye» que escribió en inglés Cathy Latta sobre la exposición de Dar el Fan, publicada en *The Daily Star* el 16 de noviembre de 1970, en la que ensalza la «individualidad» de la obra de Caland y constata que «Huguette, por tanto, tiene algo en común con [el tipo de] imaginación que ha dado forma a los extravagantes universos del arte *neo-nouveau*». Véase también D. A., «Huguette Caland: Un peintre diurne», *Magazine*, 15 de noviembre de 1970; y M. A., «47 toiles de Huguette Caland: Le graphisme à l'état pur», *L'Orient*, 15 de noviembre de 1970, donde se afirma que resulta muy difícil escribir acerca de la obra de Caland porque es profundamente singular y distinta de cualquier otra expresión artística contemporánea.

45 Caland comenzó a interesarse por la *abaya* y el caftán al empezar a vestir estas prendas, después de la muerte de su padre, por motivos que se explican en este mismo catálogo. Este tema también aparece en sus primeras obras pictóricas, como las que presentó en la exposición que organizó en 1970 en

y los motivos del *tatreez* —que las mujeres suelen bordar en grupo, sentadas, mientras cada una trabaja en su propia pieza—, narran anécdotas e historias familiares, aunque nunca de forma explícita. El significado de estas decoraciones solo es accesible para quienes saben interpretarlas. Cuando estas decoraciones se trasladan al *thobe*, el vestido tradicional palestino, se convierten, según Wafa Ghnaim, en formas de relatar «la historia en puntadas» de la persona que lo ha bordado, a través del color, los dibujos y la línea⁴⁶. Aunque no se puede afirmar que Caland también se apropiara de este material y lo trasladara a su vestido para contar su propia historia, lo cierto es que esta acción pone de relieve el valor que concedía a la narración no figurativa y a su mediación a través de la forma del cuerpo. Quizás el *tatreez* desempeñaba para Caland la misma función que el tatuaje bereber para Khatibi: era una manera de trazar un nuevo medio, una nueva modalidad, una nueva estrategia de representación.

El énfasis en los dibujos y en las puntadas del *tatreez* se manifiesta en muchas de las obras de Caland, sobre todo en sus últimos años. Y aunque se ha interpretado que la composición y la apariencia visual de tapiz de piezas como *Maison de Freige* se basan explícitamente en la práctica del *tatreez*, también podemos afirmar que su vocabulario visual —lo que se convertiría en la urdimbre, por así decir, de la trama de fondo— proviene de sus primeras obras, las que cultivó durante los años en los que asistió a las clases de la Facultad de Bellas Artes de la AUB. Fueron este tipo de obras las que colgó —¡con ayuda de los bomberos, nada menos!— en Dar el Fan unos pocos meses antes, y con su amiga y profesora Helen Khal en el estudio de la propia Caland en Kaslik, en una exposición titulada sencillamente *Double accrochage* [Doble enganche]. En estas piezas, la erótica no era ni mucho menos el único atributo que se les asignaba a los cuerpos,

su estudio de Kaslik con Helen Khal, donde exhibió un motivo decorativo en blanco y negro procedente del cuello de una *abaya* que Victor Hakim describió en los días inmediatamente posteriores a la inauguración como un detalle «decorativo, casi documental». En Hakim, óp. cit. Años antes de su muerte, Caland volvió a colaborar con las artesanas de Inaash, que confeccionaron un vestido bordado a partir de los dibujos de una de sus batas de pintora, cerrando así el círculo de su colaboración y subrayando la importancia de las marcas de pintura en la ropa diaria de la artista.

46 Wafa Ghnaim, «*Tatreez* in Time: The Memory, Meaning, and Makers of Palestinian Embroidery», *Met Museum*, 26 de julio de 2024. Disponible en: <https://www.metmuseum.org/perspectives/articles/2024/07/tatreez-in-time> [última consulta: 13/11/2024]. Véase también Rachel Dedman, *At the Seams. A Political History of Palestinian Embroidery*, Birzeit, The Palestinian Museum, 2016 [cat. exp.].

cuerpos que, por otra parte, se suelen comportar más bien como sustitutos de experiencias espaciales, indicando cómo el entorno los moldea, los conforma y, en realidad, los marca. Pensemos en *Exit* [Salida, 1970; p. 77], una obra cuyo título está inspirado en la decisión de Caland de abandonar Beirut. Apañadas en una forma circular enmarcada a su vez en un cuadrado casi perfecto, se amontonan unas diez caras prácticamente caricaturescas. Algunas, como la de Moustafa Ariss, el amante de Caland, se pueden identificar por sus rasgos faciales, y otras muestran expresiones conocidas: una mueca por aquí, una sonrisa enfurruñada por allá⁴⁷. Y dado que el vocabulario de Caland no elude por completo la forma figurativa, por mucho que cuestione sus convenciones, también se pueden adivinar algunas partes del cuerpo, masculinas y femeninas, que no son ni mucho menos eróticas. Más bien, parecen totalmente secundarias. Lo más sorprendente, sin embargo, y lo más útil para nuestro análisis, es que las formas —los círculos que componen los rizos del cabello de una de las mujeres, o el dibujo de la camisa de Moustafa— pierden el estatus referencial como en otras obras de la misma época, donde no aluden a otras cosas, sino que simplemente existen como formas en sí mismas, formas que pueden, por ejemplo, y sin ninguna referencia, animar la superficie de lo que podemos considerar edificios, como sucede, por ejemplo, en una obra sin título de 1968 (fig. 11). Aquí, las formas cuasi arquitectónicas no

47 Para profundizar en la figura de Moustafa, véase Tarek El-Ariss, «Huguette Caland: Body Politics», en Mohammed Al-Thani (ed.), *Huguette Caland: Faces and Places*, Nueva York, The Institute of Arab and Islamic Art (IAIA), pte. de publicación. En este texto, El-Ariss utiliza la ortografía «Moustapha». Una de las aportaciones más singulares de este ensayo es que su autor considera que Caland era, en palabras de la propia artista, una *djinn* o *jin*, un término árabe que significa «genio», según El-Ariss, aunque también hace referencia a la «raza», el «género» y el «sexo», «todo al mismo tiempo». Partiendo de esta tesis, desarrolla una interpretación de la filosofía de la comunidad de Caland que desafía las normas dominantes y se basa en el amor, situando al cuerpo y sus placeres en «el núcleo de cualquier movimiento de liberación, por doloroso o prolongado que pueda ser».



Fig. 11: Sin título, 1968

están marcadas por un vocabulario de figuras bulbosas ni por las gruesas líneas negras que las contienen, como en otros trabajos del mismo periodo. Más bien, encontramos una lista de letras árabicas sueltas que actúan como signos carentes significado y que nunca se juntan para generar palabras. Vislumbramos en estos tempranos ejemplos cómo la artista empieza a cultivar lo que Moulin definiría más adelante como su propia *écriture*, una *écriture* que en este caso se aferra a un único rasgo del árabe que ella desterró posteriormente, casi por completo, de su repertorio pictórico: la *nuqta*, un punto que se escribe debajo o encima de las letras árabes para distinguir una curva o una raya de otra. En su arte, este punto, el intersigno gráfico de Caland por excelencia, proliferará y se multiplicará, adoptando, unas veces, la forma de esferas vacías, y otras, de puntos totalmente coloreados, siempre liberados por completo de la atadura de tener que diferenciar una cosa de otra. Podemos analizar cómo se comportan, por ejemplo, en el retrato que pintó Caland de su maestra y amiga íntima Helen Khal. *Helen* (1954; fig. 12) nos muestra una pierna y un pecho, perfilados con líneas negras, comprimidos en una estrecha V por las formas multiplicadas de los círculos que colman el resto de la composición, perfilados también de negro; unos círculos que parecen ansiosos por escapar de las restricciones rectilíneas del lienzo. En estas primeras obras, la biografía de Caland se desgaja de lo que podríamos entender como representaciones de su vida, de la misma manera que los aspectos literales del lenguaje se transforman en el tipo de representación pictórica que construyen las narraciones del *tatreez*.

III

Formas, puntos y cartas migrantes.
Figuras y colores en cuatro lenguas

Pon el lenguaje en todas partes, porque eso también es amor.
—Alex Dimitrov y Dorothea Lasky, también Astro Poets, julio de 2024

A veces, los árabes dicen que tatuar es como «escribir con puntos». Esta forma de escribir directamente sobre el cuerpo es diferente, sin duda, del acto de Caland de pintar y escribir sobre sus batas. Pero comparten similitudes estructurales, y puede que su nexa no sea la piel ni el lienzo, sino el punto que graba un dibujo en cualquiera de estas dos superficies. El árabe en general se define a veces como la lengua del punto (*al nuqta*), pero el enfoque de Khatibi se centra más en la circulación —lo que él define como migración— de puntos

característica del tatuaje bereber, que pasa de la piel del cuerpo, por ejemplo, a las alfombras, y después a las decoraciones de las paredes interiores, sin un orden jerárquico para cada ubicación. No hay ningún «punto» originario, y por eso su significado no es fijo; es el ejemplo fundamental de lo que Khatibi define como un intersigno. En este escenario representacional, la creación de marcas da lugar a dinámicas de relacionalidad nuevas y especulativas que pueden surgir, cambiar, retroceder y resurgir para formar nuevas combinatorias, esa «materia oscura» integrada por relaciones entre formas, y con ellas nuevas comunidades de observadores y lectores, aunque «reconocedores» podría ser un término más adecuado, y quizás incluso «oyentes», si convenimos que este tipo de escucha y de audición no dependen de la oralidad.

Analícemos en mayor detalle cómo algunos de los puntos y las equis migran hasta el cuerpo para regresar de nuevo al lienzo, donde desbaratan los presupuestos sistemáticos relacionados con la primacía de la figura sobre el fondo, o la distinción entre abstracto y figurativo. Caland estudia esos puntos, esos círculos, esas equis (que ella llamaba «puntos de cruz» en alusión al *tatreez* y a los bordados que su madre le enseñó a tejer) y otras estructuras ovoides en *The First (Dress 1)* [El primero (Vestido 1); p. 139], un caftán que ella misma diseñó en 1972 y vistió ese mismo año en la inauguración de *16 pittori libanesi a Roma* [16 pintores libaneses en Roma]⁴⁸. Durante

48 Véase un breve vídeo de esta exposición, celebrada en febrero de 1972 en la galería Delta de Roma, en la página web del Archivio Storico Luce, del Istituto Luce Cinecittà. Disponible en: <https://patrimonio.archivioluce.com/luce-web/detail/IL5000043092/2/> [última consulta: 13/11/2024]. Curiosamente, en este vídeo aparecen obras de Cici Sursock y Juliana Seraphim que se centran de una forma mucho más explícita en el cuerpo que las de Caland, que representan más bien el tipo de formas gráficas con puntos y rayas que ya había exhibido en sus exposiciones de Kaslik y Dar el Fan en 1970. Estas imágenes también demuestran que se publicó un catálogo con motivo de la muestra. Existen varias fotografías de Caland posando con este vestido delante de las pinturas de esta exposición que se suelen



Fig. 12: *Helen*, 1967

el evento se pudo ver expuesta una obra suya similar a este caftán [p. 58]. De hecho, tanto la parte superior como la parte inferior del vestido están bordadas con versiones coloridas de las mismas figuras amorfas —rombos, círculos, cuñas, todo tipo de puntos— presentes en muchas de las primeras obras que la artista expuso en Dar el Fan. El corpiño del vestido queda completamente en blanco salvo por una larga línea vertical que lo recorre hacia abajo y se extiende por ambas mangas, dando la sensación de que se ha echado una capa sin mangas sobre las secciones bordadas, lo que refuerza la idea de que el cuerpo es una forma pintada bajo un envoltorio. Este mismo vestido se confeccionó de nuevo quince años después para dar vida a la corporeidad latente en un maniquí de madera que Caland diseñó en 1985 para una instalación titulada *La mille et unième nuit de Shéhérazade*, presentada en el centro cultural de Boulogne-Billancourt como parte de una exposición multimedia repartida en varias sedes y organizada en honor de la famosa antología de cuentos de *Las mil y una noches*⁴⁹. Ataviado con el vestido de Caland, el maniquí se transforma en un doble del cuerpo de la artista: la artista como maniquí, una cuentacuentos como su precursora Shéhérazade, se convierte en la creadora de sus propias marcas y de su propio sistema, como ya lo fue la protagonista de esta fábula.

En *Espace blanc 1 y 2* [Espacio blanco 1 y 2, 1984; pp. 130 y 131], este sistema se revela con toda su fuerza. Siempre se había creído que estas dos pinturas se exhibieron —en compañía de una tercera, titulada *Shéhérazade*— en la citada exposición *Les mille et une nuits*, pero recientemente se ha demostrado que esta información es errónea⁵⁰. Se trata de dos pinturas magistrales de dos metros

atribuir erróneamente a las inauguraciones de sus exposiciones en Beirut, una información que debería rectificarse, pues la instalación de las obras es diferente y el atuendo de Caland también.

49 La exposición llevaba el título del libro homenajeado, *Les mille et une nuits*, y, según se podía leer en el folleto ilustrado publicado con ocasión de la muestra, se prolongó entre 25 de enero y el 17 de marzo de 1985, con la participación del Ayuntamiento de Boulogne-Billancourt, el Institut du Monde Arabe, la Bibliothèque Nationale y el Musée du Louvre. La obra de Caland se presentó en la sección *Les artistes contemporains et Les Mille et une nuits* [Los artistas contemporáneos y las mil y una noches], junto a la de Chafic Abboud, Dia Al-Azzawi, Erró y Adam Henein, por nombrar solo algunos de los numerosos de artistas que se mencionan en el folleto, donde, curiosamente, el nombre de Caland aparece escrito erróneamente, sin la *d* final.

50 Me gustaría expresar mi agradecimiento a Léo Rivaud Chevaillier por compartir conmigo los resultados de su excelente investigación sobre esta exposición.

cuadrados que evocan un microcosmos donde se dan cita de nuevo todas las formas y los motivos de *Bribes de corps*, junto con algunos dibujos y motivos de sus piezas de la década de 1960. En ambas se concede prioridad al espacio en blanco que da título a las pinturas en detrimento de las moldeadas curvas de color. El «espacio en blanco» hace referencia, por tanto, a las páginas en blanco o quizás a los corpiños de los vestidos musulmanes, mientras que las franjas de formas coloreadas —más próximas a las *Bribes de corps* que a los grafemas de sus primeras obras— se precipitan a lo largo del lienzo como líneas escritas, un léxico hilvanado de letras o signos que reconocemos de trabajos y motivos anteriores. Como sucede con la caligrafía, primero se reconocen las formas, pero es preciso localizarlas en esta nueva articulación, de manera que su relación con cualquier referente externo se vuelve inestable, sujeta a nuevas identificaciones y reconocimientos. En esta nueva escala, y en esta nueva paleta, los fragmentos de cuerpos que habían resultado tan eróticos en los *Bribes de corps* ya no lo parecen tanto. La combinatoria propuesta excede cualquier interpretación concreta o rúbrica de referencia lógica, haciendo que nos encontremos en el territorio de la abstracción que, sin embargo, es también el lugar del realismo, pues estas formas representan cosas reales, o al menos formas reales. La artista Marwa Arsanios, en un intercambio epistolar con su prima, la escritora Mirene Arsanios, incluido en el catálogo de una exposición de Caland en Nueva York, sugiere que estas abstracciones estéticas se pueden leer como formas de «derretir las abstracciones sociales hegemónicas (por ejemplo, el Estado nación y sus instituciones económicas y políticas) hasta volverlas líquidas»⁵¹. De hecho, ahí reside el poder de un sistema de significación antisistémico. Es capaz de echar por tierra las jerarquías. En cuanto agentes antisistémicos, los intersignos de la práctica de Caland, este alfabeto de su propia invención compuesto por curvas, rajadas, bultos, hoyuelos, protuberancias, agujeros que succionan, etcétera, invitan a sus espectadores a abandonar las reglas de significación racionales y a encontrar otras nuevas en una especie de escritura corpórea que se localiza al mismo tiempo dentro y encima del cuerpo, exclusivamente del suyo, pero también del nuestro, y que está conectada con ambos. Creo que el amor por todas las cosas, pero *en especial por el otro*, es lo que subyace al esfuerzo de Caland por redefinir los sistemas de comunicación para incluir a comunidades que de otra manera no contarían. Las nuevas lenguas merecen nuevos lectores y hablantes.

51 Arsanios, «In Conversation», óp. cit., p. 66.

Me gustaría regresar un momento a los años noventa para poder detenerme en esos otros autorretratos que he mencionado antes, donde Caland nos ofrece fragmentos de textos auténticos, algunos de los cuales parecen concebidos como enunciados. Y, sin embargo, no hablan. No pueden hacerlo, y así es como se presentan. La mayoría de estos autorretratos son obras de técnica mixta sobre papel en las que la artista combina dibujos con pedazos de cartas arrancados y, a veces, parece, de otros dibujos descartados⁵². No todos son fáciles de contemplar, pues suelen mostrar a una mujer muy diferente, por lo general, de los alegres montículos de colores y líneas que dominan los *Bribes de corps*, las pinturas *Espace blanc*, los vestidos y gran parte del resto de su obra hasta finales de 1990. Las cartas —en las que, de vez en cuando, hallamos fragmentos de papel que atestiguan que al menos algunas de las cartas son suyas, enviadas unos treinta años antes desde su casa de Kaslik— ya no se pueden leer. Lo poco que podía vislumbrarse una vez recortadas, arrancadas, rebanadas, enrolladas, dobladas y pegadas, se está desvaneciendo —aun más— a medida que los pigmentos de la tinta desaparecen y se convierten en historia⁵³. A veces, en los autorretratos lo que debería

52 En su *Sketchbook 2*, Caland escribe y dibuja sobre una página ya escrita, y anticipa de esta manera la génesis de su futura serie *Silent Letters* [Cartas silenciosas]. En los márgenes de este texto-dibujo, declara que tiene ganas de escribir páginas y más páginas, pero aclara su intención de utilizar papel reciclado, algo que repite en varias ocasiones. Al final de esta página, afirma que «la vida no es un castigo», pero luego vuelve a preguntar: «¿lo sí lo es?». Unas cuantas páginas más adelante, expresa su preocupación acerca de la relación del papel (y del lino) con las finanzas y admite que está cansada de no tener dinero. Sin embargo, lo más probable es que el dinero no fuera el motivo principal de que empezara a utilizar su archivo personal de cartas en su arte, como se desprende de los títulos de algunas de sus obras, *Nude Letters* [Cartas desnudas], por ejemplo, elaborada en su totalidad con fragmentos de cartas arrancados y pegados para formar un *collage*. En esta obra, la elección de la palabra *nude* pone de manifiesto que las cartas, que representan cierto tipo de interioridad o, como mínimo, revelan sus emociones, «posan» como un cuerpo desnudo, el «desnudo» de la práctica artística. Sus propios escritos sugieren que poner palabras sobre un papel es una especie de «exorcismo» que ejerce un «efecto purificador sobre el espíritu». Después explica que una cosa escrita, «a menos que la destruyas», es *compromettant*, afirmando así su preferencia por la palabra francesa, que utiliza en lugar de la inglesa, «compromising» [comprometedora]. La lógica que subyace es que, si uno destruye la cosa escrita, como hace ella con los autorretratos, por ejemplo, deja de «revelar» y las emociones que podría comunicar se controlan, recuperan su privacidad, algo que, como explica en estas mismas páginas, es sumamente importante.

53 O'Connor cuenta que Caland le había pedido a un amante —presumiblemente a Moustafa— que le devolviera todas sus cartas para ponerlas a salvo durante la guerra civil del Líbano. En O'Connor, óp. cit.

parecer una boca está cubierto por completo, y a veces no es más que un agujero del que salen enmudecidos fragmentos de cartas arrancados o líneas de textos recién escritos. O también se podría decir que parece que estos fragmentos se han metido a la fuerza en las bocas, y se convierten así en una garantía más del silencio. El silencio, acabaría reconociendo Caland, es la mejor forma de comunicación, aunque es posible que esas palabras no fueran sino una manera de hacer las paces con un mundo en el que no había espacio suficiente para escuchar su discurso tal y como era⁵⁴. El silencio, sin embargo, también podría haber sido una manera de salirse de los límites del lenguaje, sobre todo del lenguaje occidental, o del lenguaje pictórico occidental y de todas las historias chovinistas que lo acompañan.

Al final, después de diezmar su archivo de correspondencia personal, Caland empezaría a pintar una serie que tituló *Silent Letters* [Cartas silenciosas; ejemplos en pp. 195-204]. En ella, la escritura se convierte en forma pura y, sin embargo, está aún cargada de contenido, un contenido que se reconoce inmediatamente: habita en el patetismo y en la paciencia de todas esas líneas diestramente labradas que se extienden a través de las páginas y los lienzos, de izquierda a derecha y de arriba abajo, y a veces en diagonal. Sabemos que las cartas están presentes, como fantasmas, pues los bocetos revelan que las *Silent Letters* se crearon tachando páginas de notas escritas y dirigidas a personas reales con una intención epistolar. Estas cartas «silenciosas» ya no precisan esos signos concretos para comunicar lo que necesitan comunicar a aquellos que se supone que tenían que recibirlas. En estas obras, las gruesas líneas negras que perfilaban la rodilla y el pecho de Helen en 1967, se despliegan para dar lugar a pinceladas más suaves, más puras, como las que aparecen en *Silent Letters* (2004; p. 203), donde la única forma que se dibuja es la suya propia. La silenciosa referencia al lenguaje que había recorrido las primeras obras de Caland es ahora, irónicamente, bastante sonora, pues las líneas proliferan y crean motivos que no solo imitan a las «cartas» que dan título a esta serie, sino también a las páginas de los libros. En la forma más reducida posible, también cuentan la historia de una vida en pocas líneas.

54 Véase, por ejemplo, *Sketchbook 2*, donde, el 29 de noviembre de 1990, en lugar de hablar largo y tendido de la inauguración de la exposición de Jimmy [presumiblemente James] Hayward en la Ace Gallery (que le había encantado), y de la presencia de Ed Moses allí, que mencionaría más adelante, se corrige a sí misma y dice: «En realidad, el silencio es mejor». Un poco antes, en ese mismo cuaderno, había escrito, «no tengo nada en contra de las palabras [...] al contrario. Pero cómo conciliar con la misma energía la comunicación visual y la intelectual. Para mí, la comunicación definitiva es el silencio».

IV

Después de haber pertenecido a un cuerpo

Nada más

—Huguette Caland, 1990

Con estas dos palabras, Caland introduce las dos dualidades con las que he dado comienzo a este ensayo: la concreción de la vida ligada a la idea de pertenencia a un cuerpo y la abstracción conectada con la realidad de la muerte. La cita procede de un cuaderno fechado entre 1990 y 1991, el mismo en el que afirmaba que su propia vida era su principal medio artístico. Escrita cuando acababa de dar comienzo a su nueva vida en Venice, a la edad todavía fértil de sesenta años, nos acerca a una artista que ya había empezado a reflexionar sobre la muerte, aunque todavía fuera un acontecimiento lejano. No es una preocupación tan sorprendente, si tenemos en cuenta el tema que había elegido para su primera pintura y su constante obsesión por el ser. Casi al final de su productiva existencia, una lesión de cadera propició su magistral serie de pinturas *Rossinante* [Rocinante; ejemplos en pp. 225, 236 y 237] un título que eligió para subrayar su identificación con el maltrecho corcel de don Quijote. Aparte de estos dibujos y de las delicadas esculturas de papel de arroz que podemos interpretar como autorretratos velados, Caland solo produjo unos cuantos autorretratos en sus últimos años. En uno de ellos, *Ageless Self-Portrait* [Autorretrato sin edad, 2011] encontramos un sencillo rostro redondo, que también podríamos considerar como un punto ampliado o vaciado de su centro, inscrito en una superficie cautelosamente reticular de líneas interrumpidas por los pequeños puntos, círculos, cuadrados, y las diferentes alteraciones de color que ya habían aparecido en sus primeras obras. Al igual que en *Maison de Freige*, esas interacciones pictóricas adquieren un tono más leve, casi tenue, nostálgico. Parecen desvaídas, que es como debía de sentirse la artista. Sus dos ojos bien redondos están abiertos de par en par, y la franja amarilla que podría representar la nariz termina abruptamente en un par de labios negros. La diminuta escala del retrato —no más de 30 cm cuadrados— se funde completamente con la superficie de la obra. De hecho, da la sensación de que el rostro está sumergido bajo las abundantes líneas, las equis, las oes y las cuadrículas entrecruzadas. La urdimbre y la trama de pigmentos puros es, sin embargo, una ilusión, pues en estas obras las marcas de pluma y de tinta se amontonan sobre las superficies planas del lienzo, creando la textura de una vida escrita sobre la tela. De nuevo como habrían hecho el *tatreez* y sus bordadoras.

Por esas mismas fechas, Caland pintaría su última obra importante, *Le grand bleu* [El gran azul, 2012; pp. 238-239]: un imponente mar azul mediterráneo, a lo largo del cual no solo aparecen repartidas las líneas de puntos características de la mayoría de sus obras tardías de estilo tapiz, sino también otras formas que nos retrotraen hasta la época de *Espace blanc*, ofreciéndonos una especie de conglomerado en miniatura de *Bribes de corps* recogido en un cuerpo central, amorfo, semejante a un pez. No hay escritura, algo bastante insólito en sus últimos trabajos, en cuya superficie con frecuencia aparecen apuntes y comentarios a pluma escritos por la misma mano, en otro tiempo vigorosa, que antes prefería marcar las batas que cubrían su cuerpo mientras trabajaba, es decir, casi siempre, según sus familiares. Además, asistimos la incorporación de un motivo profundamente figurativo: la casa libanesa, que se distingue por su característico tejadito rojo y puntiagudo. No es la primera vez que nos topamos con este motivo, pues Caland lo incluyó en muchas de sus obras tardías y, en esa misma época, también creó otras dedicadas exclusivamente a él. Pero en *Le grand bleu*, esta típica casita libanesa se representa, como ha observado Brigitte Caland, tanto por encima como por debajo de la línea azul del horizonte⁵⁵. Aquí aparece con orientación vertical, allí flotando de lado, y un poco más allá totalmente volcada. Los barcos también se han pintado en su posición normal y patas arriba, pues la imaginación de la artista se vuelve hacia un mundo que ahora se encuentra muy lejos de nuestra gravedad y nuestra realidad, al menos de nuestra manera de experimentarlas materialmente. Como he observado antes, Caland, que también aseguraba que no necesitaba raíces, solo alas, escribió en cierta ocasión que la imaginación era su único hogar. Aquí, por tanto, se encuentra en «casa», en el espacio imaginario que es su hogar, pero que también es el mar, inconfundible, y es la tierra de vuelta en el Líbano. Durante un tiempo, la pintura estuvo colgada sobre la chimenea en la estancia de techos altos de su salón, donde la artista podía contemplarla cuando se sentaba a la mesa del comedor o cuando descansaba en un diván. En esta obra cercana al final de su carrera, Caland renuncia a los vibrantes rojos de sus comienzos y regresa más bien con nostalgia al azul mediterráneo. Su cuerpo y las formas que en otro tiempo lo marcaron —esos puntos, esas rayas, esos bultos, esos puntos de cruz— se extienden, se dispersan definitiva y completamente a través de la superficie del enorme lienzo.

55 Quisiera expresar mi agradecimiento a Brigitte Caland por compartir conmigo su ensayo inédito «Les motifs architecturaux et urbains (ville, maison, place, jardin, etc.) dans l'oeuvre de Huguette Caland», y por sus inteligentes observaciones sobre estas casas flotantes.

* «Una vida en pocas líneas», la frase que da título a esta exposición, procede de un dibujo basado en un texto que Caland creó en 1992, *Une vie en quelques lignes (Paul's 6th Birthday)*. Cuando el presente catálogo estaba a punto de entrar en imprenta, esta pieza tuvo que ser retirada del listado de obras de la muestra, junto con otras treinta y dos, debido a la invasión del Líbano por parte de Israel, la cual ha provocado una situación demasiado peligrosa para sacar de forma segura obras de arte del país natal de Caland. Pueden consultarse la transcripción traducida del texto, proporcionado por Brigitte Caland y editado por mí, en esta publicación, pp. 250-263. Quisiera expresar mi eterno agradecimiento a Rachel Haidu por sus inestimables sugerencias en relación con un primer borrador de este ensayo. También me gustaría dar las gracias a Brigitte Caland por su generosidad al compartir tantas ideas sobre la obra de su madre, y también al extraordinario equipo del Estudio de la artista en Venice, California, en especial, a la propia Brigitte, a Malado Baldwin, Ric Flaata, Karim Fazulzianov y Ron Griffith, y, en Beirut, a Lana Maksoud. Gracias también, por los mismos motivos, al resto de los hijos de Caland y a sus parejas: Pierre Caland y Amira Sohl, y Philippe Caland y Betsy Clark. Sin la generosa ayuda de todas estas personas, esta exposición, este catálogo y mis ideas en torno a la obra de Caland, tal y como se han presentado en este ensayo y en otros lugares, no habrían sido posibles. Mis conversaciones con Nadine Begdache, Dominique Eddé, Fouad Elkoury, Maryse Ebely, Afaf Zurayk, Sheikh Bechara El Khoury, Tarek El-Ariss y Saleh Barakat también poseen un valor incalculable, y les debo mi agradecimiento, al igual que a muchas otras personas, como Claire Gilman, Kirsten Scheid y Omar Kholeif, por compartir conmigo su tiempo (y muchas veces sus hogares) para recordar a Caland o reflexionar sobre su vida y su obra. Por último, me gustaría dar las gracias al equipo editorial del Museo Reina Sofía: Marta Alonso-Buenaposada del Hoyo, Alicia Pinteño Granado y Tess Rankin. Sin la generosidad, la sensatez y la agudeza de su visión y su inteligencia este catálogo jamás habría visto la luz, y los ensayos reunidos en él no tendrían la misma fuerza. Mi propio texto está dedicado a Huguette, a quien conocí en un momento en que las palabras la habían abandonado finalmente y por completo; me apretó la mano, me dedicó un destello de sus ojos y no fue necesario decir nada más.

I



Autor desconocido, Huguette Caland en la inauguración de *16 pittori libanesi a Roma*, en la galería Delta, Roma, Italia, 1972

Cualquier vestido era una catástrofe: Caland, el caftán y la gordura en el Beirut de la década de 1960

Alessandra Amin

En 1943 Bechara El Khoury se convirtió en el primer presidente del Líbano independiente. Como todo hombre de Estado poderoso, había preparado el terreno para auparse hasta esa posición histórica ligando una serie de logros cívicos en la sutil argamasa del éxito político: el favor social. Su casa, siempre atestada de gente, era una puerta giratoria que la flor y nata del Líbano cruzaba siempre que quería para socializar, para ver y dejarse ver. Durante toda su juventud, la única hija de El Khoury, que tenía doce años cuando su padre fue nombrado presidente, se benefició de esta efervescente escena social, pero también tuvo que vivir bajo la mirada de esta sociedad, tan atenta como la del can Cerbero. Criada en el seno de la élite católica maronita de Beirut, Huguette estuvo sometida, como es natural, al escrutinio social que asigna a toda hija de una familia extremadamente prominente un lugar determinado dentro del mapa cultural. Y, además, estaba gorda. «Cuando tenía doce años, mi peso asustaba», recordaba. «No podía salir a la calle sin escuchar: “¡Qué pena, qué gorda está! ¿por qué no hará algo para adelgazar?”»¹.

Esa niña, la futura artista Huguette Caland, *hizo algo* para adelgazar, y luego volvió a engordar, y siguió así, entregada a una lucha incansable y sisífrica que hoy en día supone un auténtico ritual de la cultura moderna, además de la columna vertebral de una industria internacional de pérdida de peso que mueve más de 198.000 millones de dólares al año². Nunca consiguió librarse de la etiqueta de gorda,

1 Hanan al-Shaykh y Huguette Caland, «Hanan al-Shaykh in conversation with Huguette Caland», Brigitte Caland y Louise Gallorini (trads.), en Aram Moshayedi (ed.), *Huguette Caland: Everything Takes the Shape of a Person, 1970–78*, Milán, Skira, 2018, p. 180. La conversación original en árabe tuvo lugar en la televisión pública libanesa, hoy Télé-Liban, en octubre de 1974.

2 Aproximadamente, 183.000 millones de euros según el cambio de divisas al momento de terminar de escribir este ensayo. Esta cifra refleja la media entre las valoraciones más altas y las más bajas de las industrias de «pérdida

que se acabaría convirtiendo en uno de los rasgos definitorios de su personalidad, incluso en los relatos biográficos más someros, una prueba implícita (y a veces explícita) de su voraz apetito por todos los placeres de la vida. Caland, con fama de *bonne vivante* y de estar perennemente alegre, jamás ocultó sus aventuras extramatrimoniales, y se cuenta, por ejemplo, que su amante disponía de una habitación propia en la casa que la artista todavía compartía con su marido Paul. Aunque fue una mujer deseada, nunca dejó sentirse «acomplejada» por su cuerpo, y vestía caftanes largos y holgados que ella misma diseñaba para disimular sus rebeldes curvas³. De hecho, la imagen pública de Caland representa los dos extremos de las expectativas contradictorias que la sociedad impone a las personas gordas de codificación femenina: por un parte, graciosas y discretas, y, por otra, poseídas por una sexualidad que roza lo obsceno. En su producción creativa también se compaginan estas exigencias. En algunas de sus pinturas más conocidas, un inmenso campo de color da paso a lo que podría definirse como un «culo sorpresa», unas nalgas rosadas que surgen repentinamente en el borde del lienzo para deleite de un espectador que ríe entre dientes (p. 113). Otras son efervescentemente eróticas y retratan abiertamente a otros amantes distintos de Paul, de quien nunca llegó a divorciarse legalmente, desafiando con deleite los tabúes sociosexuales. Más que un detalle biográfico, por tanto, la talla de Caland es un conjunto de condiciones cambiantes que ha influido en su obra y en su recepción.

La única pega de esta imagen, una pega quizás imperceptible para la gente delgada, es que Caland no estaba *tan* gorda. Calificativos como «extremadamente gorda», «oronda» y «con excesivo sobrepeso» ofrecen una imagen carnavalesca de la talla de la artista en casi todos los artículos que se han escrito sobre ella, pero la realidad es que se encontraba, incluso en su punto álgido, en los límites de lo que

de peso» o de «control del peso» realizadas por reputadas empresas de estudios de mercado. Estos informes de acceso público utilizan metodologías y definiciones diferentes. Según los analistas de Grand View Research, una empresa con sede en San Francisco, California, en 2022 el mercado global de control del peso estaba valorado en 142.580 millones de dólares. Véase «Weight Management Market Size, Share & Trends Analysis Report by Function, by Region, and Segment Forecasts, 2023–2030», código de informe: GVR-1-68038-410-9, 2023. Según los analistas de BCC Research, de la empresa de Wellesley, en Massachusetts, el mercado global de productos y servicios de pérdida de peso alcanzó un valor de 255.900 millones de dólares en 2021. Véase «Global Weight Loss Products and Services Market», código de informe: FOD027D, agosto de 2021.

³ John Carswell, «Huguette», en *Huguette Caland: Works, 1964–2012*, Beirut, Solidere, 2012, p. 13.

el activismo gordo actual definiría como «un poco gordita»⁴. En muchos de los textos sobre Caland —incluidos algunos obituarios— se menciona con fascinación lupina que en una ocasión llegó a alcanzar el *impactante* peso de noventa kilos, lo que significa que en su momento de mayor gordura solo superaba en unos dieciocho kilos el peso medio de la mujer libanesa⁵. No obstante, Caland vivía, como vivimos hoy, en un mundo que siente predilección por las mujeres «manejables», pequeñas y frágiles, y, así, su vida estuvo marcada de forma indeleble por su desviación de un canon de belleza imposible. El hecho de que se la definiera en virtud de su gordura, incluso en las cotas más bajas de su peso fluctuante, no debe entenderse como una crítica a su cuerpo, sino a las (literalmente) estrechas concesiones de la sociedad a la existencia misma de las mujeres; a las diminutas y miserables dimensiones del espacio que se nos permite ocupar.

Reconocida defensora de la abundancia, Caland tuvo que luchar también contra esta escasez. En este ensayo analizaremos algunas de las maneras en que lo hizo, y nos detendremos en el poco estudiado periodo anterior a su célebre traslado a París en 1970. En el transcurso de la difícil pero fructífera década de 1960, Caland inició su carrera como pintora, fue una de las fundadoras de Inaash, una organización destinada a la conservación de las técnicas tradicionales de bordado palestino y a la creación de oportunidades de trabajo para mujeres refugiadas, y se reinventó a sí misma en busca de la autenticidad mientras lloraba la muerte de su padre. En el centro de todos estos proyectos se sitúa su repentina e incondicional adopción del caftán. Su pasión por esta

4 Los tres calificativos que acabo de enumerar proceden respectivamente de Kaelen Wilson-Goldie, «‘Liberated, Rebellious and Historically Consequential’: Remembering Huguette Caland (1931–2019)», *Frieze*, 27 de septiembre de 2019; de una cita de Afaf Zurayk que se ha reproducido en numerosas ocasiones y que apareció por primera vez en la reseña que escribió Jason Farago para el *New York Times* el 14 de febrero de 2018, sobre la exposición organizada por Caland en el Institute of Arab and Islamic Art en 2018; y de Carswell, óp. cit. El «espectro de gordura» al que pertenece el término «un poco gordita» es una herramienta utilizada por los activistas del movimiento de aceptación de la gordura para distinguir entre tallas corporales con el fin de abordar mejor las diferentes experiencias de privilegio y estigmatización social.

5 Para un ejemplo de este tipo de obituarios, véase Katharine Q. Seelye, «Huguette Caland, 88, Dies; Celebrated Freedom in Art and Life», *The New York Times*, 30 de septiembre de 2019. Según un estudio independiente publicado en 2012 por investigadores de la American University of Beirut (AUB), entre 1997 y 2009 el peso medio de una mujer libanesa de entre cuarenta y cincuenta y nueve años era de 72,82 kg, con un intervalo de confianza de 15,09 kg. Lara Nasreddine et al., «Trends in Overweight and Obesity in Lebanon: Evidence from Two National Cross-Sectional Surveys (1997 and 2009)», *BMC Public Health*, 17 de septiembre de 2012.

prenda holgada se suele trivializar, como si fuera una divertida excentricidad, y se atribuye a una necesidad de ocultar su cuerpo o, con menor frecuencia, a un deseo de reivindicar lo árabe. Para mí, el caftán es una pieza clave en su lucha por superar las constricciones sociales y físicas, ligada a su exploración de las relaciones entre lo corpóreo y su entorno inmediato. Acostumbrada desde niña a convivir con un cuerpo para el que «cualquier vestido era una catástrofe», Caland comprendió enseguida que la ropa puede desempeñar numerosos papeles en la mediación de estas relaciones, y en la década de 1960 desarrolló una fascinación por la moda que se filtró a todos los géneros de su producción creativa⁶.

Los años sesenta fueron también, por supuesto, los del crepúsculo que precedió a la oscura e interminable noche del «París de Oriente Medio». Esta conceptualización popular y problemática del Beirut de mediados de siglo subraya su deslumbrante cosmopolitismo, el florecimiento liberal de vibrantes microculturas superpuestas que presuntamente podían reclamar personas de cualquier condición social. Caland, una mujer gorda, rica y cristiana que estudiaba en una universidad exclusiva a la que asistía con su amplia *abaya*, era la personificación de las incongruencias en las que se basaba el cosmopolitismo de Beirut y, al mismo tiempo, se dio cuenta de que era necesario luchar contra los límites de ese fenómeno. De hecho, Beirut no era un contexto neutral para las reflexiones de la artista sobre el cuerpo, sino que influyó activamente en su configuración: su talla y sus elecciones sartoriales cargaron con el bagaje particular de la política poscolonial. La propia artista aludía a la codificación religiosa y de clase del cuerpo de la mujer en Beirut cuando describía sus propias experiencias dentro de las coordenadas de esta cartografía sectaria. «En la zona musulmana, veneraban mi cuerpo», recordaba. «En la zona cristiana, estaba gorda»⁷.

Esta observación despreocupada de Caland se puede conectar con la larga historia de conflictos coloniales y enfrentamientos intestinos que dio lugar a las tristemente famosas divisiones sectarias del Líbano que a su vez desataron una guerra civil que duró quince años. Es una historia demasiado compleja para desgranarla de manera adecuada en este ensayo, pero una explicación básica de las diferentes relaciones de los cristianos y los musulmanes con la «Occidentalidad» y sus emisarios puede arrojar algo de luz sobre la inesperada profundidad del comentario de Caland. En términos generales, los cristianos,

⁶ Caland, óp. cit., p. 181.

⁷ Citada en Anne-Marie O'Connor, «Her Magical World», *Los Angeles Times*, 19 de junio de 2003.

y en especial los maronitas, han defendido a lo largo de la historia los intereses occidentales en la región, mientras que los musulmanes se han agrupado en torno a una orientación sociopolítica arabista, anti-imperialista. Esta dinámica, instigada y explotada por los franceses, permitió a los cristianos acumular una influencia política y económica que ha prevalecido hasta hoy. Además, engendró una afiliación cultural que sobrepasa las fronteras de la conveniencia política. En su forma más radical, la afinidad de los maronitas con Occidente rechaza por completo lo árabe. El «fenicismo», como la *romanità* de Mussolini, presenta un programa político conservador que ensalza un legado antiguo, mítico; además, sostiene que los «auténticos» libaneses (es decir, los cristianos) descienden directamente de los europeos. Al margen de sus dudosas reivindicaciones genealógicas, el fenómeno del fenicismo revela la tendencia más general de los maronitas a diferenciarse cultural e incluso étnicamente de sus vecinos musulmanes recurriendo a las nociones occidentales de «civismo» y «modernidad».

Estas nociones tan tirantes son parte integral de la intersección entre el pasado colonial del Líbano y la experiencia de Caland con el estigma del sobrepeso. El historiador Christopher E. Forth afirma que en los relatos imperialistas de la Gran Bretaña y la Francia del siglo XIX la gordura se situaba «en una curva temporal que comienza con la corpulencia “primitiva” y se prolonga hasta la moderación “civilizada”», y que a principios del siglo XX, en Occidente, el arraigado desdén por los cuerpos gordos se mantuvo a flote apoyándose en la creencia de que la aceptación de la gordura era un rasgo inherentemente «salvaje» de la civilización⁸. La especialista en estudios norteamericanos Athia N. Choudhury señala que este marco de interpretación ha seguido influyendo en nuestra manera de entender la historia de la gordura como fenómeno social: la tendencia generalizada de Occidente a alejarse de la valoración positiva de la gordura (un síntoma de salud y de prosperidad) en favor del elogio de la delgadez (el emblema de la fortaleza moral y la contención racional) se plasma en un mapa del progreso evolutivo que sirve para medir a otras culturas⁹. En otras palabras, la ideología imperialista insiste en que tanto *estar* delgado como *desear* la delgadez son atributos del sujeto respetable y moderno, mientras que poseer y/o desear el «exceso» de gordura denota un atraso moral e intelectual.

8 Christopher E. Forth, «Fat, Desire, and Disgust in the Colonial Imagination», *History Workshop Journal*, vol. 73, n.º 1, primavera de 2012, p. 215.

9 Athia N. Choudhury, «The Making of the American Calorie and the Metabolic Metrics of Empire», *Journal of Transnational American Studies*, vol. 13, n.º 1, 2022, pp. 15-44.

En muchos sentidos, esta lectura de la gordura y la delgadez se convierte en un reflejo de la relación entre «Oriente» y «Occidente» en la imaginación colonial. La delgadez, en este caso, se asocia con la modernidad occidental y sus correspondientes valores de disciplina, laboriosidad y racionalidad, mientras que su opuesto se convierte en el símbolo de la indolencia, la decadencia y la sensualidad desenfrenada que supuestamente impide a Oriente salir de la Edad Media. En todo el mundo islámico, la misma lógica imperialista impuso una marcada división entre la indumentaria occidental y prendas de vestir tan tradicionales como el *hiyab* y la *abaya*, de tal manera que aquella se vinculaba al ámbito de lo racional, y estas se condenaban como paradigma de una visión del mundo retrógrada¹⁰. En el Líbano, después de la independencia, los musulmanes tuvieron que afrontar el legado de un proyecto colonial que menospreciaba deliberadamente sus costumbres, incluida su indumentaria religiosa; los maronitas, situados desde el siglo XIX en el umbral de la europeidad, se mostraban, como es natural, más receptivos a los cánones de belleza importados por sus antiguos colonizadores, y a los discursos moralizantes que los acompañaban. Las dietas relámpago y los vestidos entallados eran ineludibles en el ambiente en el que se movía la familia de Caland, una clase dirigente cuya legitimidad procedía en parte de su proximidad con Europa.

En esta atmósfera tan cargada, no es de extrañar que la artista afirmara que «era consciente» de que su decisión de empezar a vestir *abayat* y caftanes «le iba a cambiar la vida por completo»¹¹. Tomó esta determinación en 1964, justo cuando la minifalda había invadido las calles de Londres y París, inmediatamente después de la muerte de su

10 Este discurso que presenta la vestimenta tradicional de la mujer, en especial el *hiyab*, como la antítesis de la «modernidad» circula por esta región desde finales del siglo XIX; uno de los primeros ejemplos es el influyente ensayo *The Liberation of Women*, del jurista y filósofo egipcio Qasim Amin [orig.: *Tahrir al-mar'a*, 1989; trad. inglesa: Samiha Sidhom Peterson (trad.), Egipto, The American University in Cairo Press, 1992]. Franz Fanon examina en su conocido «Algeria Unveiled», en *A Dying Colonialism* [Haakon Chevalier (trad.), Nueva York, Grove Press, 1965; orig.: *L'an V de la révolution algérienne*, París, Éditions François Maspero, 1959], esta postura en el contexto de la opresión colonial francesa en Argelia, así como su explotación por parte de las mujeres argelinas que trabajaban para la resistencia. Una cuestión importante de este discurso en el Líbano era el hecho de que allí hubiese más mujeres con estudios superiores; así, durante las décadas de 1930 y 1940, los administradores definían la «evolución» o la «modernización» de los primeros cursos de mujeres estudiantes en la AUB en función del declive del uso del velo. Véase Betty S. Anderson, *The American University of Beirut: Arab Nationalism and Liberal Education*, Austin, University of Texas Press, 2011, pp. 99-107.

11 Caland, óp. cit., p. 181. Caland repite esta observación de manera casi literal en O'Connor, óp. cit.

padre. Aunque Caland tenía una relación estrecha con él y su pérdida le afectó profundamente, también comprendió que la muerte de su padre marcaba el fin de una época, y se sintió aún más «libre para vivir [su vida]»¹². De un plumazo, se deshizo de su opresivo vestuario occidental y lo sustituyó por las prendas sueltas que pronto se convertirían en su rasgo distintivo. La artista, que tenía 33 años en ese momento, también empezó a asistir a la American University of Beirut (UBA), donde su nueva imagen provocó algunas fricciones con sus compañeros. «En la American University [...]», se lamentaba, «lo pasé mal, el primer año», pues su *abaya* provocaba el rechazo de los demás. «No había *hippies*, nadie había vulnerado las reglas de la moda».

El hecho de que Caland mencione a los *hippies*, en vez de a las mujeres musulmanas conservadoras, como punto de referencia para hablar de la *abaya*, revela la estrechez de miras de los círculos sociales en los que se movía, pero también la percepción de que su cambio de estilo era un acto contracultural que desafiaba las «reglas de la moda». De hecho, esta fue en muchos sentidos una etapa de desafíos, o, más bien, de superación de las restricciones que habían dado forma a su existencia en vida de sus padres. Como parte de este renacimiento, se entregó a la pintura. Aunque de niña había demostrado talento para las artes visuales y había tomado lecciones como aficionada, hasta que murió su padre no se sintió capaz de dedicarse a la pintura profesionalmente. Menos de un mes después del funeral, plasmó su dolor con una intensidad hipnótica en el descomunal lienzo *Soleil rouge / Cancer* [Sol rojo / Cáncer, 1964; fig. 1], que en un principio concibió como la representación del cáncer que había acabado con la vida del antiguo presidente, pero que evolucionó hasta convertirse en una fascinante erupción solar de color carmesí.

En un óleo sin título de 1968 [p. 72], un caleidoscópico mosaico de colores y texturas se extiende alrededor de un espacio vacío, blanco. Las formas de colores, todas delimitadas por gruesos contornos negros, parecen agrandarse a medida que se acercan a los márgenes del lienzo, lo que transmite al espectador una sensación de desorientación, de transformación de la perspectiva. ¿Se propagan desde el centro o se cierran sobre él? ¿Nos asomamos a un túnel que está debajo de nosotros o a un orificio que se abre en la cima de una estructura con forma de cúpula, una especie de tienda, para ver cómo el cielo se aleja de nuestra mirada? Esta incertidumbre provoca una sensación próxima a la claustrofobia psicodélica; nos sentimos como Alicia en la madriguera

12 Las citas que restan de este párrafo corresponden a Caland, óp. cit., p. 181.



Fig. 1: *Soleil rouge/Cancer*, 1964

del conejo, sin saber si la luz se nos acerca o se aleja, si lo que nos rodea se va a dilatar o a contraer. Los propios retales vibran con colores y motivos diferentes, el verde lima y el fucsia compiten por la primacía con diamantes, franjas y lunares en esta atestada composición. Evocan retales de tela, sobre todo porque muchos están «cosidos» con líneas horizontales más o menos homogéneas, como si los marcados límites que separan a unos de otros fueran costuras que han empezado a rasgarse.

El blanco del fondo asoma entre estas puntadas, y adquiere una suavidad de nube de azúcar que contrasta con los vivos colores de los retales y el bullicio de la ornamentación. No queda claro si la superficie nevada crea este efecto con ánimo de desafío intencionado o de exposición intermitente, pero, en ambos casos, se opone a la «tela» colorida. El blanco mullido lucha contra aquello que intenta contenerlo u obscurecerlo, mientras que los retazos de *patchwork* lo envuelven y se imponen, y las afiladas aristas se clavan en él y lo pellizcan hasta reducirlo a una figura estrecha, angular. Encontramos esta misma dinámica antagónica en una pintura de dimensiones prácticamente idénticas que Caland creó ese mismo año de 1968. *Kaslik* [p. 73], cuyo título hace referencia a la ciudad costera cercana a Jbeil donde Caland había montado un estudio en una casa de su familia, es en cierto sentido el contrario de la obra anterior. Los retales coloridos de este lienzo evocan telas de forma aun más intensa, con franjas verticales que hacen pensar en tiras de encaje negro y filas de círculos perfectamente definidos que asemejan ojales pero que se agrupan en el centro de la composición, rodeados casi completamente por el blanco. Al igual que en la pintura sin título, se palpa la tensión entre el espacio positivo y el negativo de la composición, pero esta vez es este blanco nuboso, ondulante, el que amenaza con sepultar las vivas impresiones y los colores brillantes del centro.

Las pinturas que creó Caland en 1968 son obras fascinantes de arte no figurativo, e interpretar que representan una batalla entre el tejido y la carne podría parecer poco refinado. La idea, en cualquier caso, es persistente: no es difícil imaginar la presión de una prenda que se ciñe con fuerza sobre la piel, la marca del cinturón en la cintura, un cuerpo tan voluminoso y blando que rebosa un continente determinado. Por supuesto, esas sensaciones se prestan ávidamente a la metáfora. Pero saltarse de golpe lo corpóreo en pos de lo teórico es un lujo solo al alcance de los cuerpos que siempre encajan en su lugar. El cuerpo de Caland *no* siempre encajaba en su lugar, y es evidente que la experiencia de rebasar el espacio que le asignaba un sistema restrictivo como el de las tallas de la ropa *prêt-à-porter* le acabó marcando. El sobrepeso

«me creó un problema con la sociedad porque me sentía rechazada, en una época en que la moda estaba pensada para chicas altas y delgadas», recuerda la artista. «Fue difícil, sin duda. Era imposible encontrar ropa que me valiera [...] cada vez que salía de compras, con mi madre o sin ella, lo pasaba fatal»¹³.

Ansiosa por encontrar prendas bonitas sin cremalleras ni botones, la incomodidad de la ropa ajustada se convirtió para ella en sinónimo de marginación social. El alcance de esta marginación no debe subestimarse; hoy, en un mercado que ha mejorado drásticamente desde la época en que la joven artista salía de compras, las mujeres que usan tallas estándar disponen de un 43 % más de opciones que sus amigas de talla grande¹⁴. Aunque contaba con el formidable apoyo de los mejores sastres de Beirut, Caland tuvo que superar serios obstáculos para expresarse a través de su vestimenta. Sin embargo, las «telas» de *Kaslik* y de la pintura sin título que le sirve de complemento están representadas con ternura, con alegría, de una manera que contradice su papel de enemigas del cuerpo: en ellas, podemos apreciar el sello de una mujer que seguía «soñando con vestidos» a pesar de las muchas barreras que encontraba para dedicarse a la moda o, quizás, precisamente, gracias a ellas. «Cualquier adolescente gordita se convertía a la fuerza en una alquimista de la moda», observa Aubrey Gordon, «en una hacedora de milagros, capaz de crear algo de la nada»¹⁵. Aunque Gordon se refería a su propia experiencia con la ropa que compraba en su adolescencia en Estados Unidos a finales de la década de 1990, las similitudes son evidentes. En sus caftanes, Caland tomó como punto de partida una fusión alquímica entre la *abaya* local, la contracultura internacional y sus problemas con la ropa para hacerse un lugar donde hasta entonces no lo había.

Este acto de crearse un lugar puede leerse como una virtud esencial del caftán, al menos si nos atenemos al papel que desempeñaba en la vida de Caland, pero suele quedar eclipsado por la tan cacareada modestia de esta prenda. Sin duda, esta modestia tenía sus ventajas, pues cualquier prenda capaz de ocultar la forma del cuerpo de una persona gorda se convierte en «una especie de armadura» que protege a quien la lleva de «un infinito torrente de opiniones indeseadas»¹⁶.

13 Íd.

14 Véase el artículo de Hilary George-Parkin, «Size, by the Numbers», *Racked* (en la actualidad, *The Goods by Vox*), 5 de junio de 2018.

15 Aubrey Gordon (bajo el seudónimo Your Fat Friend [Tu amiga gorda]), «When Clothing Is More Than Fashion», *Medium*, 29 de enero de 2020.

16 Íd.

La propia Caland elogiaba la capacidad del caftán para «ocultar el cuerpo». No obstante, a mi modo de ver, solo una persona delgada se fijaría en este atributo de las prendas sueltas. Una persona delgada encaja en el espacio público —y en la ropa que se *debe* vestir en este contexto— sin estrecheces físicas, sin sentir que su carne lucha contra los límites del entorno, que la hostilidad de ese entorno se ciñe con fuerza a su piel. La ropa que roza ligeramente el cuerpo en lugar de arrebatarse su forma natural le otorga cierto tipo de libertad, en la medida en que no le pide nada, solo que exista. Ni siquiera insinúa que es necesario cambiar, algo que, para una persona gorda, sobre todo para una mujer, es un acto de piedad poco habitual. La mirada compasiva de un vecino entrometido, la marca enrojecida de un cinturón que aprieta, la intromisión de un rígido reposabrazos en un teatro... vaya donde vaya, la mujer gorda siente la exigencia de contraerse. La mujer que viste un caftán esquivo las intromisiones que impone al cuerpo un entorno para el que nunca ha sido concebido, y puede expandirse por fin, a sus anchas, adueñándose de todo el espacio que necesite.

Aunque la amplitud del caftán no concuerda con la tensión que Caland expresa en las obras que hemos visto hasta ahora, sí la encontramos reflejada en un autorretrato que también creó en 1968 (fig. 2). Aquí, la artista retrata su rostro con marcadas líneas negras a tinta y pintura al óleo ocre sobre un fondo blanco luminoso. Es un bosquejo muy esquemático de una boca, una nariz, unos ojos y unas cejas, enmarcados entre dos líneas, la del nacimiento del pelo y la de mandíbula, que sobrepasan los márgenes del lienzo. Es una pintura gestual, bidimensional, compuesta por un amplio espacio negativo y una paleta de color muy limitada, pero, a pesar de su simplicidad, no se puede decir que sea una obra «escasa». La línea de Caland es suelta y exuberante,



Fig. 2: *Self-Portrait*, 1968

y la suave fluctuación de su anchura y su variedad tonal potencian la fluidez de la pintura diluida. Los rasgos faciales adquieren una cualidad líquida, con labios separados por líneas ondulantes y ojos gigantes con pesados párpados que muestran sutiles capas de aguada acumulada. A pesar de sus modestas dimensiones, 91 × 73 cm, la pintura es en cierto modo desbordante, como la vida: las líneas que trazan el contorno del rostro se derraman más allá de los márgenes del lienzo como ríos que se extienden hasta los confines de un mapa, en un gesto que revela su extensión insondable. La obra, como el caftán, es un espacio de expansión y de flujo, el hogar gloriosamente desestructurado de un cuerpo al que el espectador tiene un acceso limitado. Es el retrato de una mujer que por fin es capaz, aunque sea momentáneamente, de ser blanda e inmensa de todas las maneras imaginables.



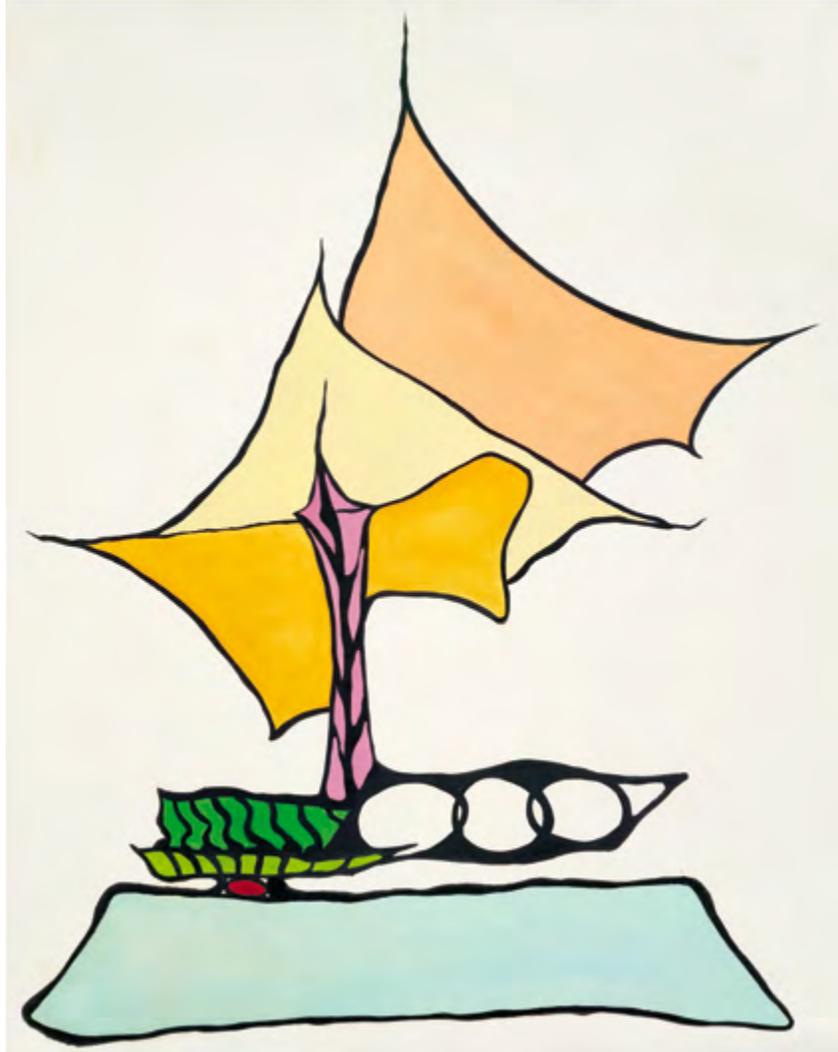
Cobra, 1967



Sin título, 1968













Moi, Moustafa et Paul, 1970
Enlève ton doigt, 1971

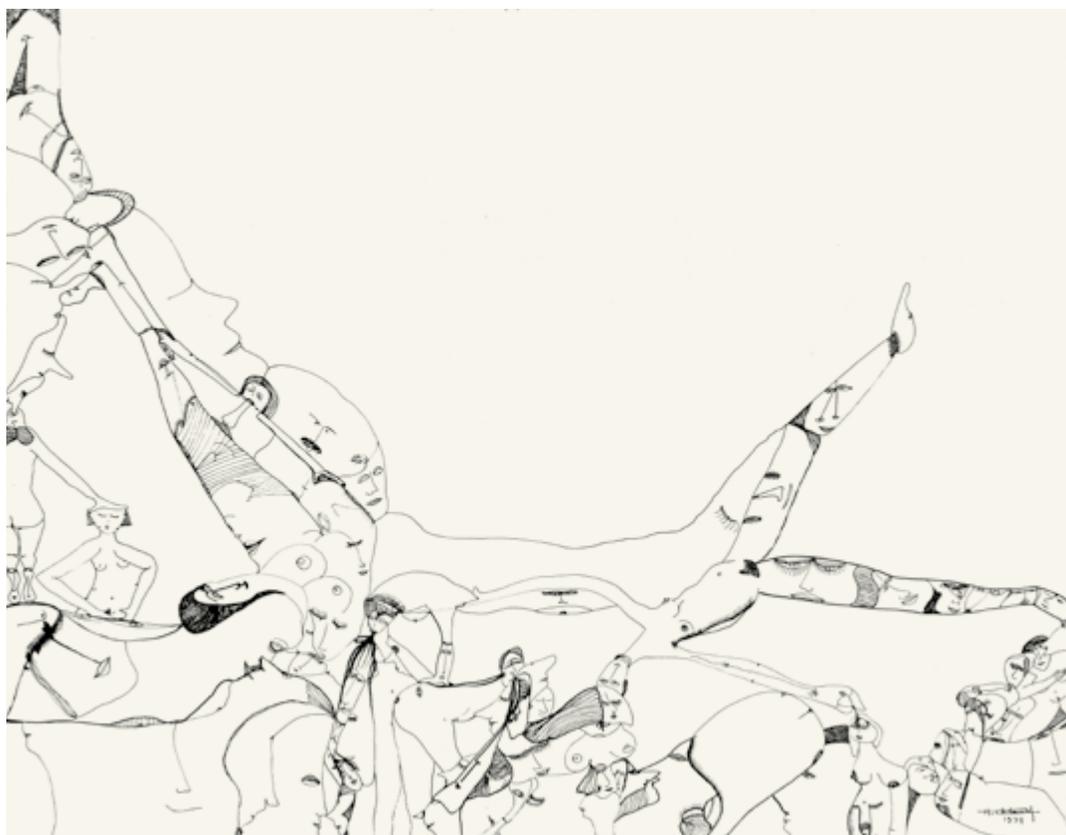






*Paul, 1971
1er dessin, encre de Chine, hiver, 1973
Alpinisme, 1973*

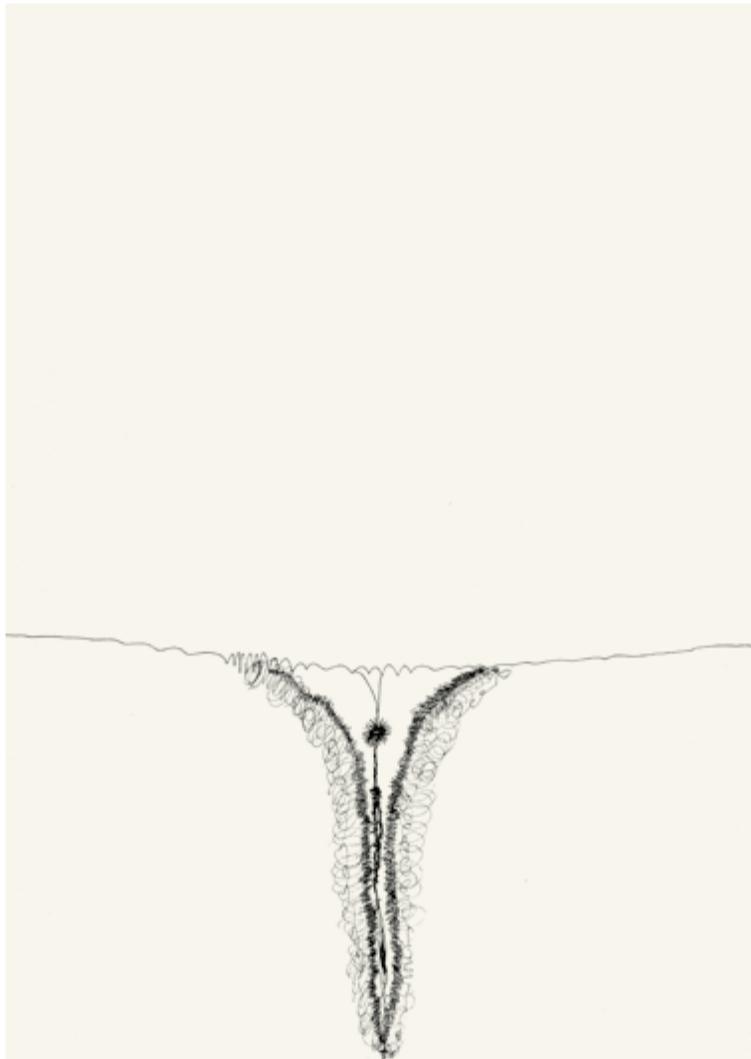








Corde raide, 1971
Partie carrée, 1971



Self-Portrait (Bribes de corps), 1971

II



Fig. 1: *Red II*, 1974

Bien dans sa peau: los Bribes de corps de Huguette Caland

Rachel Haidu

Por tanto, la paradoja estructural en la que se basa la variedad de primitivismo de [Paul] Gauguin es que uno abandona el hogar para descubrir su verdadero yo; el viaje exterior, como siempre han insistido [Joseph] Conrad y otros escritores, es un viaje interior¹.

—Abigail Solomon-Godeau

[Esta pintura de Ann O’Hanlon] pertenece a ese aspecto de la época actual que dominará el futuro. No es un espacio tridimensional, es el espacio de una esfera, un volumen visto desde dentro, porque, cuanto más nos alejemos hacia «afuera», más «adentro» nos encontraremos².

—Etel Adnan

Estos dos epígrafes subrayan la existencia de un problema que caracteriza al conjunto de la modernidad. El viaje «exterior», que te aleja de tu lugar de origen, parece ser el único camino para el autodescubrimiento. Y, con demasiada frecuencia, ese camino ha contribuido a marcar los surcos de las trayectorias coloniales³. Empujado en un primer momento hacia las legendarias costas de la Bretaña y después

- 1 Abigail Solomon-Godeau, «Going Native: Paul Gauguin and the Invention of Primitivist Modernism», en Maurice Berger (ed.), *Modern Art and Society: An Anthology of Social and Multicultural Readings*, Nueva York, Harper Collins, 1994, p. 75. Publicado por primera vez en *Art in America*, vol. 77, julio de 1989, pp. 118-129.
- 2 Etel Adnan, «Journey to Mount Tamalpais», en Thom Donovan y Brandon Shimoda (eds.), *To Look at the Sea Is to Become What One Is: An Etel Adnan Reader*, Brooklyn, Nueva York, Nightboat Books, 2014, p. 335 [orig.: *Journey to Mount Tamalpais*, Sausalito, California, The Post-Apollo Press, 1986].
- 3 El historiador del arte Stephen Eisenmann esclarece aún más la naturaleza del viaje de Gauguin y cita al propio pintor: «En Tahití, Gauguin se entregó por completo a sus ansias primitivistas, pues anhelaba “remontarme atrás, muy atrás [...] hasta el dadá de mi infancia, al entrañable caballo de madera”». Stephen Eisenman, «Gauguin and Symbolism in Tahiti», en Stephen Eisenman (ed.),

hacia Tahití, Paul Gauguin era consciente de que buscaba una estética moderna que el asfixiante ambiente de París, con su plétora de pintores y poetas, no podía propiciar. Y estaba en lo cierto. Sin embargo, y por desgracia, ese «viaje exterior» que debía convertirse en un «viaje interior» no pudo sustraerse a la realidad del imperialismo y, literalmente, ilustró las premisas extractivistas, misóginas y racistas del pensamiento de finales del siglo XIX y principios del XX.

A mediados de este último siglo XX, sin embargo, la reinención científica del espacio-tiempo había inaugurado nuevas posibilidades. Así, cuando la pintora y escritora Etel Adnan, nacida en Beirut un año después de que el Líbano lograra su independencia, escribe sobre una reciente pintura al óleo de su amiga estadounidense Ann O'Hanlon, esboza una posible respuesta a la trillada (aunque fecunda) noción de huida de Gauguin. Su idea de un «volumen visto desde dentro» reimagina el espacio dando paso a una nueva idea del autodescubrimiento, fuera de la tridimensionalidad convencional. Y, en particular, fuera tanto del yo individualizado como de los archivos (imperialistas) que registran sus movimientos.

En su reimaginación de un «viaje exterior», Adnan recurre a la primera persona del plural: «Cuanto más nos alejemos hacia «afuera» más «adentro» nos encontraremos». Ese «nos», ese yo colectivo, efectúa una afirmación relacionada con el tiempo histórico: en la pintura de O'Hanlon, afirma Adnan, se podía percibir «ese aspecto de la época actual que dominará el futuro». Quizás podríamos interpretar que estos novedosos aspectos del pensamiento de Adnan están conectados. El viaje «exterior» ya no tiene lugar dentro del espacio euclidiano, y el yo que inicia ese viaje ya no está individualizado. Es más, mientras que hasta entonces parecía que esos viajes exteriores/interiores estaban destinados a producirse en la escala supuestamente humana de la historia geopolítica, se hace evidente que para Adnan tienen lugar en otra escala completamente distinta, especialmente si atendemos al hecho de que sus reflexiones están relacionadas con un diálogo íntimo entre la mencionada pintura al óleo y una escultura de granito negro creada por el marido de O'Hanlon⁴.

Nineteenth Century Art. A Critical History, Nueva York, Thames and Hudson, 1994, p. 329 [trad. cast.: *Historia crítica del arte del siglo XIX*, Alfredo Brotons Muñoz (trad.), Tres Cantos, Madrid, Ediciones Akal, S. A., 2001].

4 En las líneas inmediatamente anteriores a la cita que precede este ensayo, Adnan hace alusión a una pieza de granito negro que Dick, el marido de O'Hanlon, había presentado: «Unos días antes de aquella noche en Walnut Creek, tuve la ocasión de observar detenidamente una de las últimas pinturas de Ann: es un

Además, esta «época actual que dominará el futuro», que ve más allá de las tres dimensiones, toma un giro decididamente decolonial en otra reflexión que Adnan recoge en un texto sobre su lugar de origen⁵. Estas otras temporalidades situadas en los intersticios, los alrededores y los cimientos de los relatos de la migración humana son las que posibilitan lo que Ann Laura Stoler define como la «coacción» del imperialismo para perpetuarse: «el carácter insensible, obstinado, de los efectos coloniales; sus temporalidades amplias y prolongadas, y, en particular, sus restricciones y limitaciones duraderas, a veces intangibles»⁶. Pero, quizás, también son el sostén —al menos para la pintora del Monte Tamalpais⁷— de las vías que permiten escapar de estos mismos efectos coloniales. En otras palabras, quizá el tiempo del granito negro y la pintura al óleo es el tiempo de la huida. Aun así, cabría preguntarse: ¿dónde y cómo intervienen esas temporalidades en nuestra manera de interpretar el viaje interior/exterior? y ¿dónde, más allá de la conversación estética que ha presenciado Adnan, pueden hacerse visibles?, ¿cómo adquieren una forma estética?

* * *

Huguette Caland nació en Beirut en 1931 y acabó sus días en su ciudad natal, pero después de décadas de viaje «exterior». La hija del primer presidente del Líbano después de la independencia de la nación, que vivió y trabajó principalmente en París y California, mantuvo, como tantos otros migrantes, una relación muy compleja con los lugares, las lenguas y los sistemas de identificación. Para empezar, nacer con el nombre de «Huguette El Khoury» equivalía, según sus propias palabras, a dar a luz a una paradoja⁸. En su «francesidad» convencional (aunque insólita e hiperfemenina) su nombre revelaba las aspiraciones cosmopolitas de

enorme lienzo sobre el que Ann ha creado el nuevo espacio en el que vivimos. Es el equivalente a la obra de granito: la suya también pertenece a ese aspecto de la época actual que dominará el futuro». Adnan, *To Look...*, óp. cit., p. 335.

- 5 Por ejemplo, en estos versos del poema «Jebu»: «Jebu volverá para repartir la tierra / entre la tierra / para conquistar la luna / sin armadura / para sacar el sol / de su órbita / y transformar la eclíptica / de la raza humana [...] Jebu: [...] Estás de vuelta / detrás del último de los últimos astronautas de Cristo y Mahoma llevados por las antenas / de nuestras radios». Adnan, «Jebu», en *ibíd.*, pp. 24-25.
- 6 Ann Laura Stoler, *Duress: Imperial Durabilities in Our Times*, Durham, Carolina del Norte, Duke University Press, 2016, p. 7.
- 7 N. de la Ed.: alusión a la obra *Mount Tamalpais* (1985) de Etel Adnan.
- 8 «Toute ma vie a été paradoxale, et le nom inclus» [Toda mi vida ha sido paradójica, incluido el nombre]. Huguette Caland en *Lettres à Huguette*, película dirigida por Fouad Elkoury, 2021.

sus padres⁹. Sin embargo, como explicaba la propia Caland, su nombre de pila ni siquiera se podía escribir en árabe¹⁰. Es decir, su propio nombre la convertía literalmente en una persona ilegible en el lenguaje oficial de su país natal. No obstante, en lugar de rechazarlo o cambiárselo, lo primero que hizo una vez que alcanzó la mayoría de edad fue modificar su identidad, como si quisiera «adaptarse» o darle un sentido¹¹. Su matrimonio con Paul Caland fue el primero de los numerosos trayectos que siguió para «escapar» de la paradoja del nombre que le habían asignado.

Pero no le sirvió de nada. Como ya debía de saber Caland cuando se casó a la tierna edad de veinte años, el acto de la nomenclatura es un acto primordial, más aún en un territorio colonial o recién emancipado. No solo da a luz a una persona, sino también a una identidad que no se puede separar del imperio ni de sus incansables empirismos, un fenómeno infinitamente más cierto aún en el sistema libanés que había empezado a tomar forma en la época en que Caland comenzaba a definir su identidad¹². La antropóloga Maya Mikdashi explica que en el Estado libanés (que en la actualidad cuenta con dieciocho sectas religiosas musulmanas, cristianas y judías), «el sexo y la religión [se convirtieron] en categorías biopolíticas en sí mismas»¹³. Las mujeres, sobre todo,

- 9 «El cosmopolitismo se remonta, como mínimo, a los cínicos del siglo IV a. C., quienes acuñaron la expresión cosmopolita o «ciudadano del cosmos». Esta formulación era intencionadamente paradójica y reflejaba el escepticismo general de los cínicos respecto de las costumbres y la tradición. Un ciudadano —*politēs*— pertenecía a una *polis* particular, una ciudad a la cual debía lealtad. La palabra *cosmos* se refería al mundo, no en el sentido de la Tierra, sino del universo». Kwame Anthony Appiah, *Cosmopolitanism: Ethics in a World of Strangers*, Nueva York, Norton, 2007, p. XIV [trad. cast.: *Cosmopolitismo: la ética en un mundo de extraños*, Lilia Mosconi (trad.), Buenos Aires, Katz, 2010].
- 10 «On'a appellé Huguette El Khoury. Il n'y a pas moyen d'écrire Huguette en arabe» [Me llamaban Huguette El Khoury. No hay forma de escribir Huguette en árabe]. Caland, óp. cit.
- 11 «Je ris, parce que je dis que épouser Paul Caland, ça était pour me... pour assortir mon nom au prénom. Ce n'est pas vrai, mais en fait c'était la réalité. Il valait mieux pour Huguette être Huguette Caland que Huguette El Khoury à vie, tu es d'accord, non ?» [Me río porque digo que casarme con Paul Caland fue para hacer... coincidir mi nombre con mi apellido. No es cierto, pero es la realidad. Era mejor para Huguette ser Huguette Caland que Huguette El Khoury de por vida, ¿no le parece?]. Caland, id.
- 12 «La soberanía del Estado libanés se perfiló como una entidad delimitada al afirmar su jurisdicción sobre los tribunales del estatuto personal y sobre la capacidad de definir el orden público». Maya Mikdashi, *Sectarianism: Sovereignty, Secularism, and the State in Lebanon*, Stanford, Stanford University Press, 2022, p. 18.
- 13 *Ibid.*, p. 28. Aunque Mikdashi reconoce que el sexo, al igual que el género, puede ser un tema mucho más complejo, se centra principalmente en las intersecciones entre lo que podríamos definir como género, estado civil e identidades sexuales fijas. Por tanto, el «sexo biológico» determina fundamentalmente las libertades individuales y las estructuras sociales en el Líbano.

descubrieron que su identidad formaba parte de un sistema político que no controlaba únicamente sus derechos y sus vidas, sino que cimentaba su soberanía en y a través de estos actos de diferenciación identitaria¹⁴. Por tanto, la artista no era solo Huguette Caland en cuanto Huguette Caland, sino un ser atrapado desde el principio en ese laberinto de sexo y religión genuinamente libanés.

Uno de los proyectos que emprendió Caland —diseñadora de caftanes y pintora del litoral de su ciudad natal— es la creación de un lenguaje formal que de alguna manera se niega a dejar intactos los polos y las polaridades del imperio¹⁵. Es decir, mientras que algunos estudiosos como Mikdashi nos ayudan a entender que la colonialidad y el género son dos conceptos estrechamente relacionados, artistas como Caland y Adnan no se limitan a eliminar el magnetismo entre colonizador y colonizado, sino también las propias categorías —masculino/femenino, heterosexual/homosexual, fértil/estéril— en las que se basan estas polaridades¹⁶. Puede que Caland entrara en la mayoría de edad abordando la imposibilidad de leer o de escribir su nombre en árabe, pero en cuanto comenzó a explorar nuevos lenguajes pictóricos avanzó hasta encontrar una nueva serie de cuestiones, como la posible reelaboración de las temporalidades propias de la identidad. En otras palabras, el modo en que las temporalidades del cuerpo —de la respiración, de los abrazos— con las que ella inicia sus prácticas de dibujo y pintura podrían fundirse entre sí para dar lugar a otra temporalidad que se adaptara a la durabilidad del granito negro y sirviera de refugio a otros cuerpos distintos del suyo.

Incluso sin abandonar del todo el lenguaje formal biomórfico que desarrolló en paralelo en sus dibujos y caftanes, en sus esculturas y pinturas, Caland convoca un tiempo para vivir distinto del que ofrece

- 14 «El reconocimiento de la diferencia religiosa es un acto que ejecuta y amplifica la soberanía nacional secular», en *ibíd.*, p. 9.
- 15 Sobre las pinturas de la costa del Líbano que creó Caland y su relación con su visión del cuerpo, véase Hannah Feldman, «Drawing the Routes and Roots of a Body as a City and a City as It Moves across Space and Time», en Joanna Ahlberg (ed.), *Huguette Caland: Tête-à-Tête*, Nueva York, The Drawing Center, 2021 [cat. exp.], pp. 32-33.
- 16 La obra de Mikdashi forma parte de un extenso discurso que comienza con Franz Fanon e incluye a pensadores decoloniales tan importantes (y diversos) como Gayatri Spivak, Saidiya Hartman, Hortense Spillers, Françoise Vergès y María Lugones. Si he incluido en esta lista el binomio «fértil/estéril», que podría parecer imprevisto, no ha sido únicamente pensando en la extraordinaria fecundidad tanto de Adnan como de Caland en sus últimas décadas, sino también por su correspondencia con la noción de fertilidad (que caracterizaría a las tierras, las mujeres y a las poblaciones enteras) que subyace en las fantasías coloniales de la (re)productividad.

el cuerpo. Una piel fucsia se extiende sobre la figura de un cuadrifolio invertido (y pierde su aspecto inicial de nalgas y caderas en *Bribes de corps* [Retazos de cuerpo, 1973; p. 111]; un orbe de apariencia ósea se eleva hacia un cielo amarillo y la pronunciada curva que describe —que no es la de la Tierra ni la de la retina, sino quizá una mezcla de ambas— abre una raja imprevista (*Bribes de corps*, 1973; p. 106). En estas obras, los bordes más marcados dibujan las pendientes más suaves y exquisitas, y los horizontes de apariencia nubosa y las cargas flotantes se vuelven intercambiables. Estas nuevas lógicas estéticas alteran las polaridades conocidas. En su lugar, empezamos a entender cómo una (literalmente, la *una Huguette Caland*) puede salir de la órbita colonialista. Y después, de acuerdo con los deslizantes pronombres de Adnan —gracias a los cuales el observador singular de una pintura se convierte en parte de un colectivo intergeneracional que rechaza las condiciones que nos limitan a imaginar el espacio—, *nosotros* empezamos a pensar en cómo podemos salir del mundo de los pesos y las medidas convencionales, las fuerzas de la gravedad y las presiones orbitales que parecen tan indiferenciadas de la propia naturaleza, pero que nos devuelven implacablemente al mapa colonial y a sus archivos.

* * *

En una serie de pinturas al óleo sobre lino o tabla que a veces se agrupan bajo el nombre de *Bribes de corps* y que ejecutó en París entre 1973 y 1980 aproximadamente, Caland divide con frecuencia en dos la superficie elegida, justo por el medio. Esta bisección lleva implícitas connotaciones biomórficas que se trasladan a numerosas escalas y formatos, pues a veces son pinturas de gran tamaño —que llegan a alcanzar los dos metros cuadrados— y otras diminutas —la más pequeña mide 7,6 × 12,7 cm—. De vez en cuando, como en el caso de la majestuosa *Madame* [Señora, 1980; p. 119] —una de las varias pinturas pertenecientes a la última etapa de la serie *Bribes* que comparten título y que se emparejan con sus correspondientes *Monsieur* [Señor, 1980; p. 118]—, la obra se divide en sentido lateral y vertical, creando simetrías y pseudosimetrías tanto entre la parte superior y la inferior como entre la izquierda y la derecha. Como sugiere su título, estas *Madame* siguen siendo totalmente humanoides, pero aportan algo más.

También se ha dicho, y no sin razón, que los *Bribes* son «eróticas», como ilustra, por ejemplo, una obra en la cual la simetría se deja caer entre las piernas: en una de las piezas sin título (1980) de esta serie, un par de muslos azules abren el espacio curvado más diminuto,

descentrado y desolador. Y, de hecho, la crítica e historiadora del arte Kaelen Wilson-Goldie, inquiere: «¿Necesitaba Caland abandonar el Líbano y trasladarse a París, sola, para poder crear las obras de su periodo erótico, que comienza en 1970 y llega a su apogeo entre 1973 y 1979?»¹⁷. «Pero ¿son realmente eróticas las obras de Caland?», pregunta por su parte la escritora y editora Negar Azimi, y yo estoy de acuerdo en que es una pregunta pertinente¹⁸. A modo de respuesta, podríamos retroceder hasta el principio, hasta una pintura con la que parece que la artista quisiera anunciar su llegada a París: *Enlève ton doigt* [Sácame el dedo, 1971; p. 78], la obra que certifica su apuesta por lo erótico. Una boca con pintalabios en el extremo derecho de la composición chupa una forma líquida, de color tostado, que parece una especie de dedo; un efecto de succión similar se representa arriba a la izquierda, donde un fálico tubo azul regurgita e ingurgita otra forma del mismo color tostado. Esta pintura sintetiza dos maneras de ver la erótica en pintura: una, en las partes que nombrables (labios, falo, etcétera) que componen este curioso paisaje que seguiremos analizando más adelante; y otra, en la narración de sus interacciones (chupar, besar, estirar, endurecer, etcétera).

Pero la erótica no es la única interpretación posible de estas obras, y da la sensación de que el adjetivo «erótico» sirve también para designar un acto reflejo provocado por un «cuerpo» de obras que aparentemente está muy ligado al cuerpo de su creadora. En cambio, a mi entender, lo primero que sorprende de los *Bribes* de Caland es el grado de abstracción que las *distancia* de estas dinámicas que hemos identificado como eróticas. Lo que sustituye de la manera más radical a esa dinámica erótica, de parte-por-parte, que participa de los ritmos corporales (de la respiración, por ejemplo) es el modo en que Caland extiende una sola forma unificada: la tonalidad azul prácticamente

17 Kaelen Wilson-Goldie, «When the Line Is Left to Live on Its Own», en Aram Moshayedi (ed.), *Huguette Caland: Everything Takes the Shape of a Person, 1970–78*, Milán, Skira, 2017, p. 13.

18 Negar Azimi plantea esta pregunta y aventura una respuesta: «Indudablemente. Y, sin embargo, desmitifican el erotismo al incluir una enorme variedad de cuerpos». Azimi, «Going to Pieces», en Aram Moshayedi (ed.), *ibíd.*, p. 18.



Fig. 2: *Bribes de corps*, 1973

monocromática que se extiende a través de esos muslos, por ejemplo. En cuanto muslos, en cuanto formas monocromáticas que «parecen» muslos, poseen numerosos corolarios: el par de muslos de color amarillo pálido que pintó en acrílico el mismo año en que empezó a trabajar en los *Bribes* (1973; fig. 2); los muslos rojos pegados a una barriga de *Red II* [Rojo II; fig. 1]. Sin embargo, en todas estas obras, Caland extrae la lógica parte-por-parte de la erótica al mostrar la figura biomórfica como una unidad: un único color, a veces con el más leve sombreado en un contorno aquí o allá¹⁹. (Se puede considerar que el ombligo de *Red II* es la clave para descifrar esa pintura, el pilar que la sostiene y permite identificar un par de piernas y un torso). En este sentido, sus *Bribes* no están tan vinculados a las «partes» que sugiere el título genérico de serie como a la posibilidad de un todo, una experiencia del cuerpo cuyos pliegues y volúmenes sitúan al yo de otra manera.

Los *Bribes* de Caland, su atención a la extensión y a la expansión, hacen pensar en lo que el psicoanalista francés Didier Anzieu, que desarrolló su carrera como profesor y escritor en París en la misma época en que Caland creó esta serie pictórica, denomina el «yo-piel»: una «experiencia de la superficie del cuerpo» que sustenta al yo psíquico y lo modela a su imagen²⁰. Si se puede decir que la psique tiene contenido (como argumentaban Freud y otros, para quienes el inconsciente sería el germen más oculto de esos contenidos), necesita un continente, un espacio donde alojarse; la tesis de Anzieu es que esa carcasa —la propia epidermis— no es solo el escenario donde observamos que se manifiestan

19 «El amor del niño por la madre se desarrolla ahora a través de la lógica de la diferencia que Freud denomina *elección objetal*, una relación metonímica que implica sustituir objetos similares por la relación de plenitud originaria: el deseo adulto del pecho femenino, por ejemplo, sustituye al deseo de leche del bebé». Lauren Berlant, *Desire/Love*, Nueva York, Punctum Books, 2012, pp. 30-31. Es la relación metonímica —«la parte por el todo»— la que quiero resaltar aquí, a pesar de la enorme complejidad que puede adquirir la metonimia. Véase, por ejemplo, Constance Penley, «Introduction to “Metaphor/Metonymy, or the Imaginary Referent”», *Camera Obscura*, vol. 3, n.º 1 (7), primavera de 1981, pp. 6-29.

20 La filósofa Gayle Salamon, que cita esta expresión (tomada de Didier Anzieu, *The Skin-Ego*, Chris Turner (trad.), New Haven, CT: Yale University Press, 1989), también la amplía provechosamente: «El texto de Anzieu, como el de Freud, frustra un intento de separar cuerpo y psique, y convertirlos en dos registros diferenciados y separados. En lugar de considerar que la piel es una metáfora de la psique, a veces invierte esta metáfora y sugiere —en una formulación bastante sorprendente— que la propia psique es una metáfora de la piel. «¿Qué pasaría si el pensamiento dependiera tanto de la piel como del cerebro?», pregunta, y a continuación afirma que la piel es en realidad una «base subyacente del pensamiento humano». En Gayle Salamon, *Assuming a Body: Transgender and Rhetorics of Materiality*, Nueva York, Columbia University Press, 2010, p. 26.

tantas neurosis y patologías (insiste, por ejemplo, en los hábitos de automutilación que fetichizan la piel): es, además, una manera de entender el cuerpo que muestra al yo la propia idea de contención, de modulación, de relación con el mundo exterior. En cuanto «superficie psíquica que pone en conexión sensaciones de diversos tipos y las hace destacar como figuras contra el fondo original del envoltorio táctil», el yo-piel produce una sensación de sí mismo, como envoltorio y también como superficie²¹. Si consideramos que el yo es interactivo, un ser que posee tanto interioridad como contacto e interacción con el mundo que se extiende más allá de él, entonces estamos utilizando unos modelos, sugiere Anzieu, que funcionan exactamente igual que la piel: como una membrana porosa, un transmisor de señales y un modulador de efectos.

Lo que aporta el modelo de Anzieu a la pintura de Caland es una manera de entender cómo esta se aleja de la lógica de «lo erótico», que depende de partes nombrables, separadas, que interactúan con otras partes. En todos sus *Bribes* encontramos formas que se sitúan al otro lado de lo nombrable: dos partes que parecen rocas en contacto, pintadas en grisalla, en una pedregosa simetría no del todo perfecta (*Bribes de corps*, 1973; p. 105). En otras obras, como el famoso *Self-Portrait* [Autorretrato; p. 112] de 1973, con su diminuta y anaranjada raja del culo en una esquina, se aprecia aún un guiño irónico y erótico dentro de esta tendencia a estirar una extensión monocroma para abarcar casi toda la superficie. Pero, en última instancia, los logros de los *Bribes* se perciben con mayor intensidad en algunos de los dibujos más pequeños, como la obra sin título (fig. 3) de 1973. Aquí, la simetría se organiza en una diagonal y tan solo se magnetizan una serie de pliegues o protuberancias. Parecen agrupados, y los tamaños y las inclinaciones

21 Didier Anzieu, *The Skin-Ego*, Naomi Segal (trad.), Londres, Routledge, 2016, p. 112 [orig.: *Le Moi-peau*, París, Dunod, 1995; trad. cast.: *El yo-piel*, Sofía Vidaurrazaga Zimmermann (trad.), Madrid, Biblioteca Nueva, 2010].

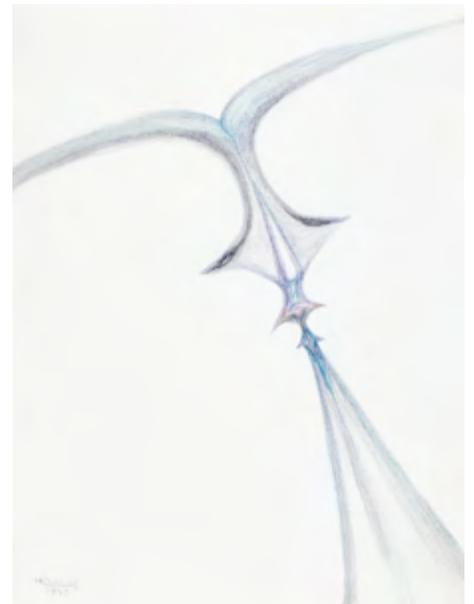


Fig. 3: Sin título, 1973

de los pliegues sugieren una enérgica atracción hacia la línea central, diagonal²². Esa disposición nos obliga a preguntarnos: ¿Qué son esas «partes»? ¿Tienen acaso ese estatus de diferenciación? A fin de cuentas, no hay ningún rostro, ninguna saturación rosácea que profile unos labios; aunque se puede apreciar cierta dinámica de beso, uno no *ve* más que pliegues carnosos que se agrupan misteriosamente.

Es decir, en lugar de la regulación de partes, la cual no solo conocemos por los emparejamientos sexuales (donde una parte chupa otra parte) sino también por las teorías de la sexualidad infantil, que comienza con las relaciones con el «objeto parcial» (donde el bebé mama del pecho de su madre), encontramos como mucho un reflejo, como sucede en este dibujo sin título: una parte que se relaciona con su gemelo idéntico. Descubrimos que Caland despoja a sus protuberancias plegadas y fruncidas de sus cualidades figurativas, y explora el fenómeno de la enérgica «atracción» (en el sentido «magnético» que posee en inglés el verbo *to draw*, el de sentirse atraído *hacia* algo, aun cuando dependen de la otra acepción de este mismo verbo que «dibuja» la inconfundible y firme línea de Caland). En esta obra han desaparecido las «partes» de un todo que se utilizaban para organizar pinturas como *Enlève ton doigt*, las partes de un yo formado por partes separadas, combinatorio y complejo. En su lugar, la forma se alinea con la superficie y la saturación; la forma como un todo que se extiende hacia afuera, hasta rebasar con frecuencia los márgenes del lienzo; cada vez más, una tensión que explora el sentimiento de atracción *hacia*, sin definir esa atracción magnética como erótica. En otras palabras, la piel que se estira, que se modela por sí sola, no como un revestimiento de los órganos, los fragmentos o las «partes»; sino como una que lleva a las «partes» que entendemos que son los *Bribes* hacia otra determinación de la fuerza, otra escala de tiempo.

* * *

A primera vista, quizás, uno se las ve y se las desea para definir algo que no parece más que un pliegue del vientre como una «parte». A fin de cuentas, esos pliegues no se nombran y, de hecho, en ninguno de los *Bribes* se identifican las partes con un título específico. Merece la pena

22 Melanie Klein acuñó el término «objeto parcial» para describir las partes de un cuerpo a las que el niño se siente vinculado en la etapa «pregenital», de acuerdo con las pulsiones parciales que describía Freud y que se explican en la nota 23. Para profundizar sobre el valor del «objeto parcial» en la interpretación del arte europeo y estadounidense en la segunda posguerra, véase Helen Molesworth (ed.), *Part Object, Part Sculpture*, Columbus, Ohio, Wexner Center for the Arts; University Park, Pennsylvania State University Press, 2005 [cat. exp.].

detenerse en esto: en realidad, todos esos sistemas que exige la fantasía —erótica o de otro tipo— requieren nombres. Ese es el ámbito en el que, como es sabido, las cadenas de sustitución (por ejemplo, el pecho de la madre por el de una amante) hacen que el cuerpo se adapte al placer humano²³. Y ese es el ámbito que normalmente designa como erótico. A Caland, por su parte, le encanta mostrar esos sistemas de sustitución y jugar con ellos: basta con fijarse en *Father* [Padre, 1975; p. 122], un dibujo a lápiz sobre papel de la década de los *Bribes*. Una «niña» con nariz fálica y mirada bovina nos observa bajo unas trenzas que también tienen forma de pene. El contorno de su rostro describe una forma similar y su mirada sumisa, enmarcada por un jersey de vello púbico y un peinado vulvar, parece totalmente entregada a esta identidad forjada a base de combinaciones y, en realidad, de paradojas.

La asociación que establece Caland entre los labios de una boca y el orificio de la uretra de un pene es, sin embargo, un punto de partida para llegar a otro lugar. Lo que vemos cuando observamos pliegues agrupados o fruncidos, como en el dibujo con lápices de colores que acabamos de mencionar, son las posibilidades de un cuerpo que se pliega y se repliega: el modo en que esos pliegues carnosos permiten

23 En su descripción de las «pulsiones sexuales», Freud describe el sistema de sustitución que no solo se convertirá en uno de los pilares de su propio método (en el que el inconsciente se repite perpetuamente, aunque utilice objetos que tienen una apariencia o un nombre distintos de su contenido original), sino de toda la teoría del psicoanálisis: «En el curso de este [desarrollo], acontece repetidamente que ciertas pulsiones o partes de pulsiones se muestran en sus metas o sus demandas inconciliables con las restantes. [...] Estas pulsiones son entonces segregadas de esa unidad por el proceso de la represión; retenidas en estadios inferiores del desarrollo psíquico y privadas del principio de la posibilidad de una satisfacción. Y si luego consiguen —como tan fácilmente sucede en el caso de las pulsiones sexuales reprimidas— procurarse por ciertos caminos indirectos una satisfacción directa o sustitutiva; este éxito, que normalmente habría constituido una posibilidad de placer, es sentido por el yo como displacer». Sigmund Freud, *Beyond the Pleasure Principle*, Vol. 18. *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, James Strachey (ed.), Londres, Hogarth Press, 1955, p. 11 [orig.: *Jenseits des Lustprinzips*, Viena, Internationaler Psychoanalytischer Verlag, 1920; trad. cast.: *Más allá del principio del placer*, Joaquín Chamorro (trad.), Madrid, Akal, 2020]. Un ejemplo de experimento literario con este tipo de cadenas es *Histoire de l'œil* (1928) de George Bataille [trad. cast.: *Historia del ojo*, Antonio Escotado (trad.), Barcelona, Tusquets Editores S. A., 1978], el cual narra explícitamente que un «ojo» puede ser sustituido por un huevo, entre otros objetos, y que la cadena, como explica Rosalind Krauss, establece una «red de mutaciones» que a su vez «reordena el territorio de lo tópico —de lo «perteneciente» al término lingüístico— al tiempo que reconstruye el del cuerpo —las posibilidades que tiene un órgano dado. E imbuye de erotismo dichas posibilidades». Rosalind E. Krauss, *The Optical Unconscious*, Cambridge, Massachusetts, MIT Press, 1993, pp. 167-168 [trad. cast.: *El inconsciente óptico*, José Miguel Esteban Cloquell (trad.), Madrid, Tecnos, 2013, p. 181 (trad. modificada)].

al cuerpo moverse y convertirse en una versión menos estática de sí mismo, menos amarrado a sus orígenes de «objeto parcial». En otras palabras, cuando los encontramos en forma de grandes áreas monocromas que se extienden a través de los *Bribes*, mostrándonos un movimiento menor que la dinámica succión de *Enlève ton doigt*, descubrimos un nuevo tipo de presión o de fuerza que sustituye al movimiento. En lugar de limitarse a fruncirse-para-besar, estos pliegues —y las extensiones que los acompañan— se expanden o dejan paso a nuevas organizaciones del espacio. Así, en otro dibujo sin título de 1973, un montículo plegado expulsa a chorro una línea que luego se divide en dos (fig. 4). Se trata de un pliegue cuya escisión y textura epidérmicas parecen profundamente carnosas. Pero un pliegue no tiene por qué percibirse como un beso; podemos interpretar más bien que esa acción tira de la propia forma hasta convertirla en un tipo de espacio diferente. Ahí, en ese otro tipo de espacio, el cuerpo —llegados a este punto, ya no es un cuerpo dividido en partes, sino una sensación de totalidad— se extiende y se convierte en un conjunto de posibilidades topográficas que ya no responden a las viejas polaridades.

A lo largo de todos los *Bribes*, los tipos de heteropolaridades que encontramos en las obras anteriores se sumen en otras formas de proximidad y exuberancia. Son obras que ya no están interesadas en cartografiar la erótica en su interpretación convencional, bien como una consecuencia de la represión psíquica (Freud) o, en realidad, de los cuidados maternos (Klein, Winnicott)²⁴. Es decir, en lugar de obligarnos a pensar que la «erótica» se reduce únicamente a acciones como los besos, los toqueteos con los dedos o las penetraciones, estas obras

24 Melanie Klein y D. W. Winnicott fueron dos psicoanalistas británicas conocidas por sus teorías —relacionadas pero diferentes— de la infancia, el vínculo entre madre e hijo y su impacto en el futuro yo.

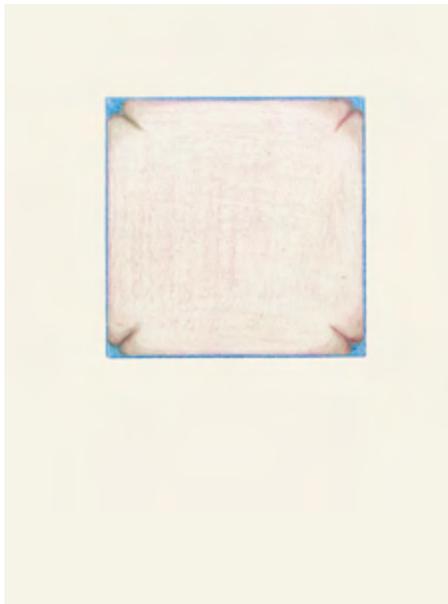


Fig. 4: Sin título, 1973
Fig. 5: *Bribes de corps*, 1973

proponen un modelo de cuerpo —o de yo— totalmente diferente. Ese yo se dedica más a expandirse y a cubrir que a estremecer o endurecer. Menos reactiva, más autosuficiente, esta es una erótica, si es que se puede definir así, mucho más próxima a la mera satisfacción de ser un plano, una piel. Son dinámicas compuestas a veces de no más de una única línea o la mera fuerza de dos partes que se encuentran, y transmiten la gravedad de esos cuerpos sedimentados para quienes el tiempo opera en otra escala.

* * *

Con el tiempo, los estratos sedimentarios se comprimen y se retuercen; los grandes levantamientos revuelven acres de deseo y frustración y soledad hasta que se mezclan tanto que incluso los geólogos más expertos abandonan la esperanza de distinguir las fechas y los acontecimientos sísmicos. Las rocas como Jenny tienen grandes olas en su interior, como las del océano, solo que más lentas²⁵.

—Callum Angus

El escritor Callum Angus describe en este texto un cuerpo que no solo ha completado un proceso de transición para cambiar de género, sino también de substancia: la carne se convierte en roca y la roca en montaña. A medida que Rock Jenny, el personaje que da título al relato breve de Angus, cambia de substancia cada vez le preocupan menos los deseos diarios, terrenales, y sintoniza otra frecuencia. Caland trabaja de una forma parecida y adopta sus formas para abarcar un rango afectivo más amplio que el deseo, su satisfacción y su frustración. Sus formas, que se mueven hacia afuera hasta extenderse más allá del lienzo, nos permiten asomarnos a nuevos tipos de ponderación, nuevas modalidades de inmersión y de caída, nuevas tensiones y movimientos que, además de suceder estrictamente sobre el lienzo, introducen temporalidades poco familiares. Al tensar unas nalgas hasta convertirlas en una simetría bilateral dividida en cuatro partes, como hace la artista en su mencionado cuadrifolio fucsia invertido de 1973, las vuelve estáticas, pero en el dibujo con lápices de colores que creó ese mismo año, con sus cuatro esquinas en azul, consigue que las nalgas tiemblen ligeramente (fig. 5).

25 Callum Angus, *A Natural History of Transition: Stories*, Montreal, Metonymy Press, 2021, p. 25. El relato «Rock Jenny» se publicó por primera vez en *The Seventh Wave*, en marzo de 2019. Disponible en línea: <https://www.theseventhwave.org/callum-angus/> [última consulta: 15/10/2024].

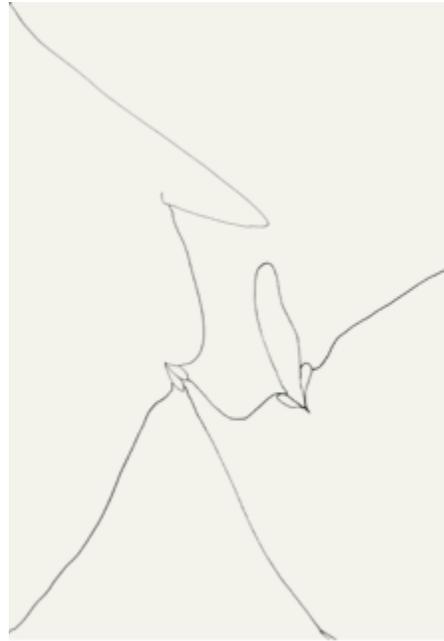
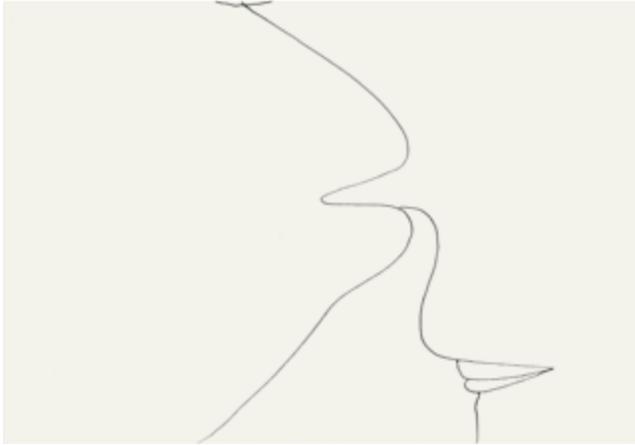
Los pedruscos en grisalla que hemos descrito antes también permanecen inmóviles, pero resplandecen en su versión en amarillo (*Bribes de corps*, 1973; p. 114). Ese brillo es movimiento, aunque de una variedad no del todo humana.

Estas nuevas posibilidades que se le brindan a la forma figurativa nos ayudan a salir del objeto individualizador del archivo y nos acercan a nuevos medios de cartografía. La simetría abandona el rostro o incluso el cuerpo para convertirse en un par de lomas amarillas contra un brillante fondo aguamarina; o un centro blanco que apenas separa dos gotas redondeadas (p. 109). Las formas son meros sustitutos, en este caso: no son partes, y menos aún partes de un cuerpo. En lugar de ello, y a lo largo de todos los *Bribes*, descubrimos que Caland ha sustituido la línea perfiladora, tan marcada y abundante en sus dibujos, por el impulso de desplazarse, en pintura, hacia las cualidades. Hacia lo duro y lo blando del cuerpo: hacia los pesos de las extremidades que se aprietan entre sí, la extensión de una carne que reclama su espacio. Hacia un cuerpo autosuficiente en el que estas cualidades forman simplemente parte del propio cuerpo, no parte del modo en que los cuerpos se juntan.

Donde la expansión de color se encuentra con el dibujo, donde lo inmovilizador o lo estático se encuentran con la fluidez o la plenitud de posibilidades, descubrimos un terreno distinto para la erótica. Aquí, la saturación de color desplaza a lo que parece «natural» —la raja de las nalgas, el orificio de la uretra— fuera de este mundo y lo conduce hasta otro. Ese «otro» mundo podría ser uno en el que, como señala Adnan, los volúmenes no se ven desde fuera. Caland ha pintado un camino para salir del ámbito donde reinan los sistemas léxicos, donde los sistemas de nomenclatura y las taxonomías y los archivos que los sostienen aportan significado. El suyo se ha convertido en un mundo donde los volúmenes se ven «desde dentro». Allí, las áreas se sienten libres para aplanarse dónde y cuándo gusten, a lo largo y a lo ancho. Allí, tiene lugar un «autodescubrimiento» para reimaginar el espacio, ya sea, como en la práctica de Huguette, sobre papel y tabla y lienzo o, en realidad, entre las palabras de una página, entre los puntos de un mapa.



Bribes de corps, 1973





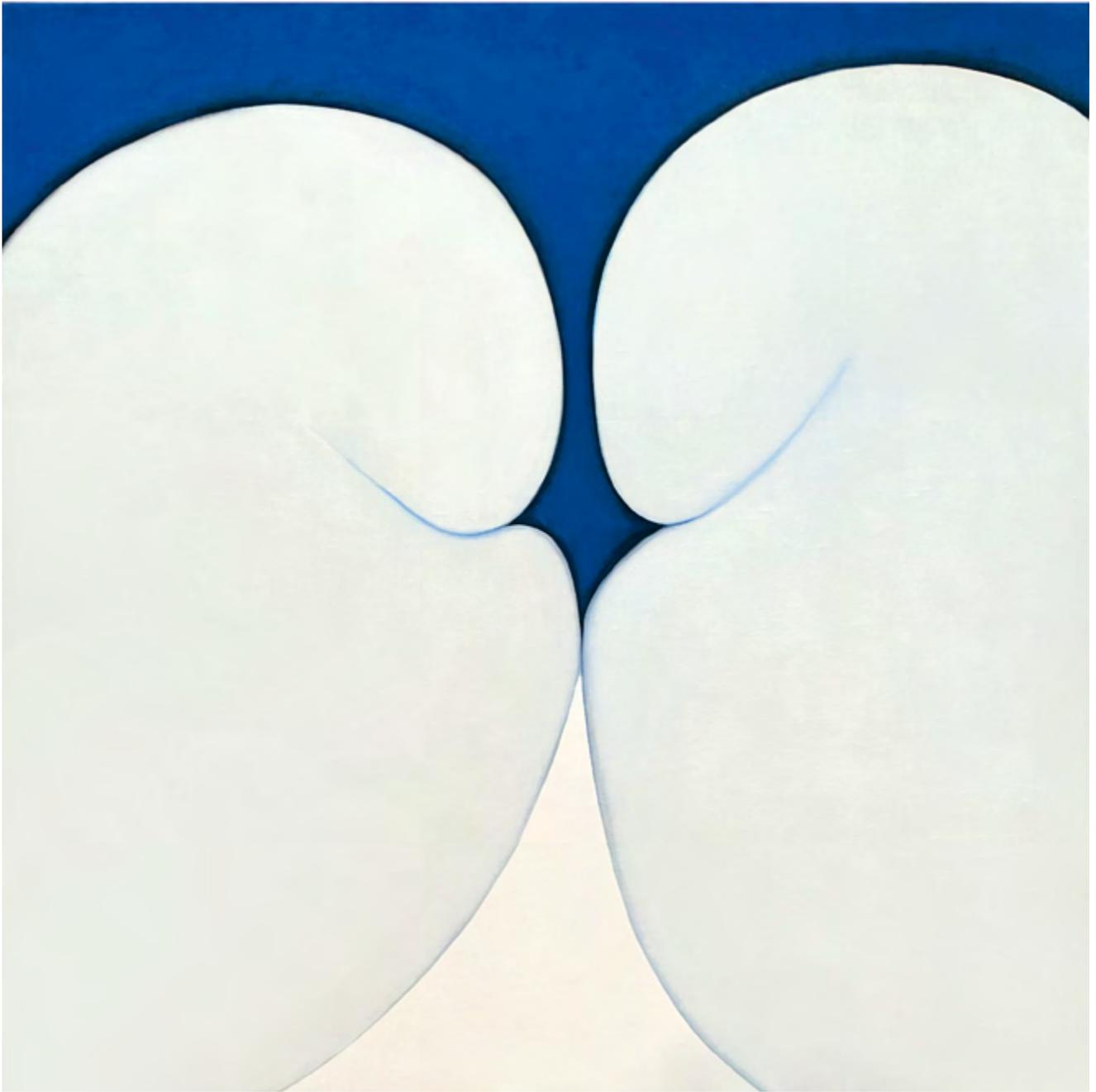








Untitled (Bribes de corps), 1973
Bribes de corps, 1973
Bribes de corps, 1973



Bribes de corps, 1973

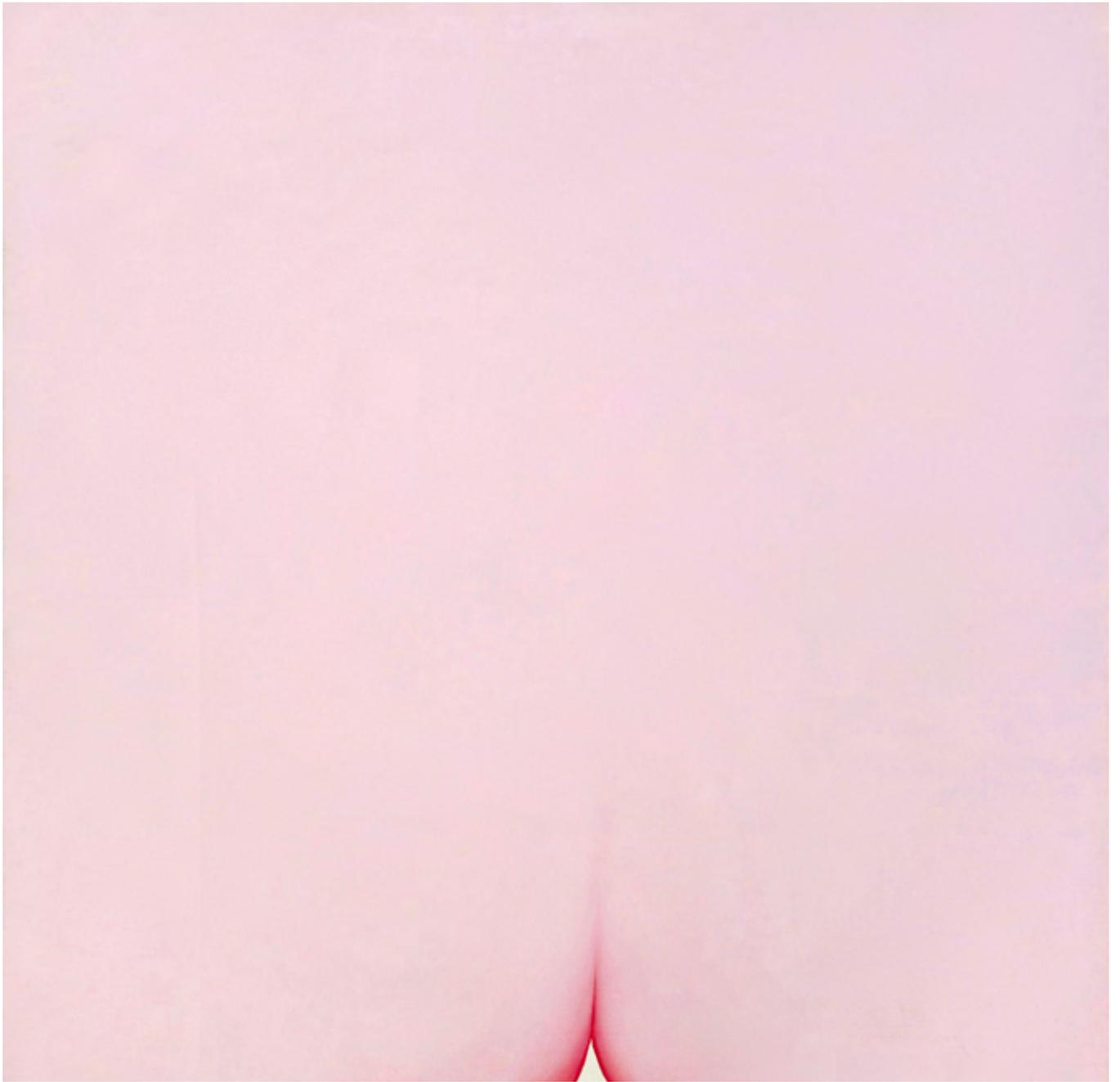








Self-Portrait, 1973





Bribes de corps, 1973

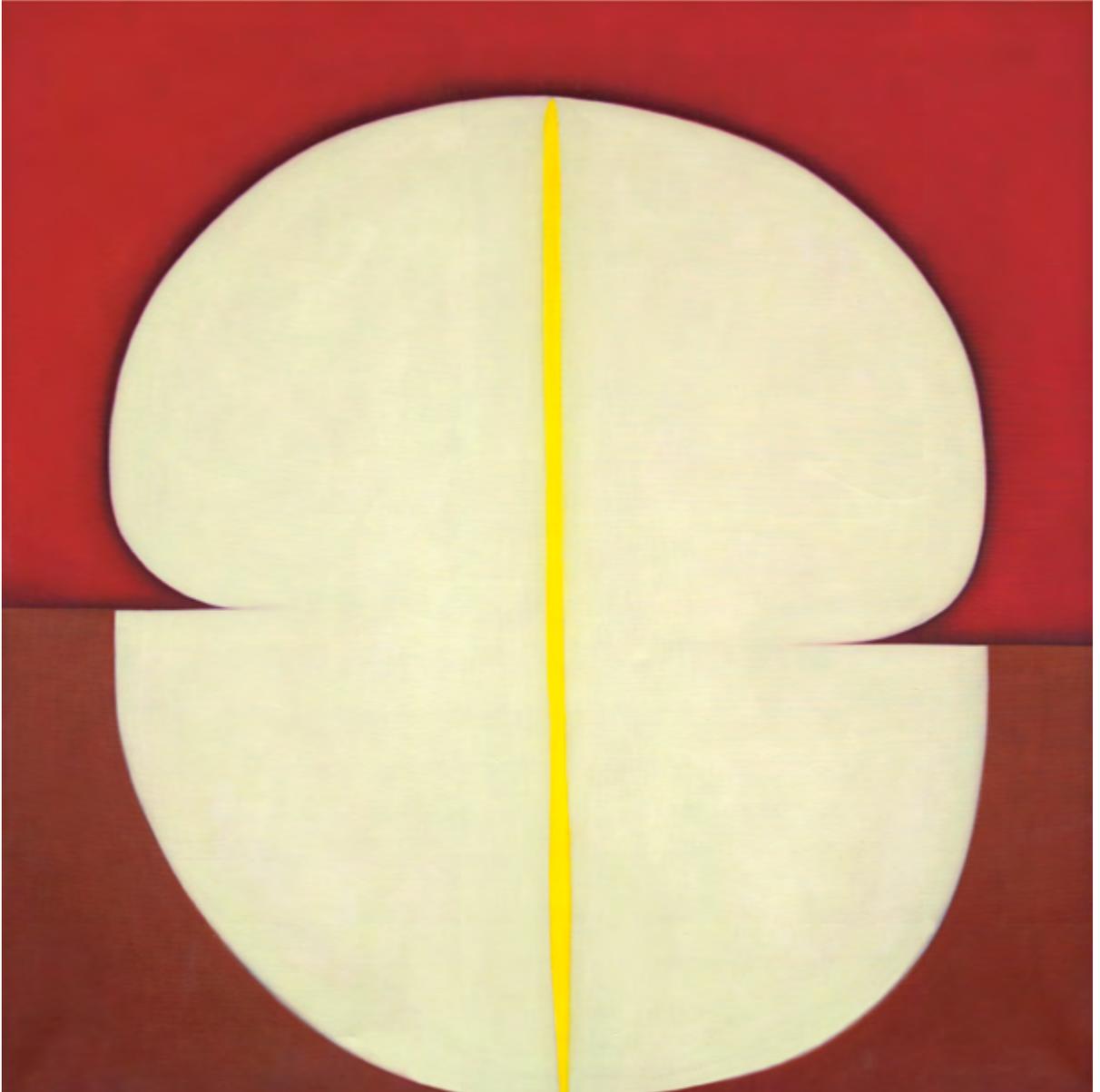


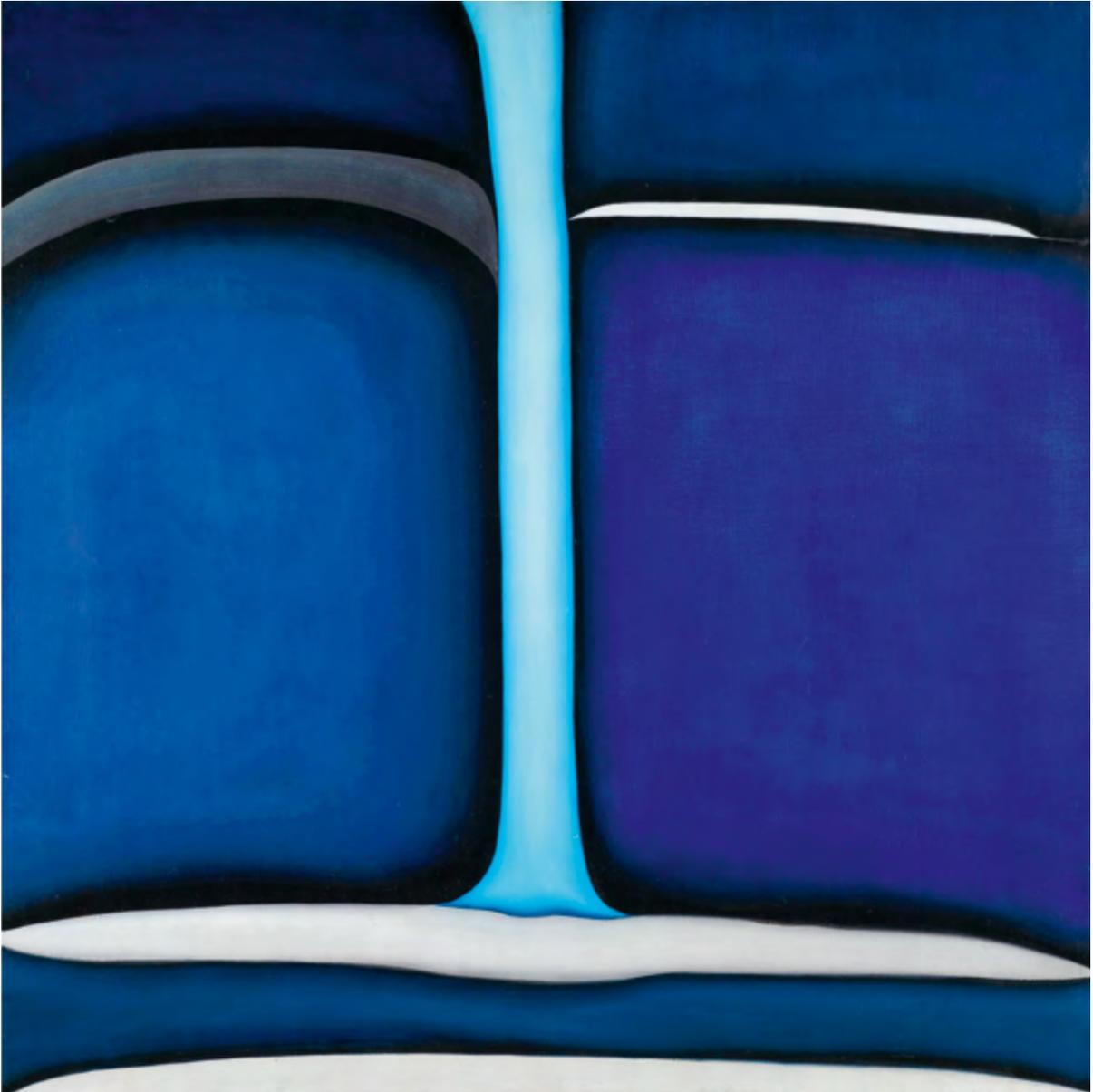




Elle et lui, 1978
Bribes de corps, 1976











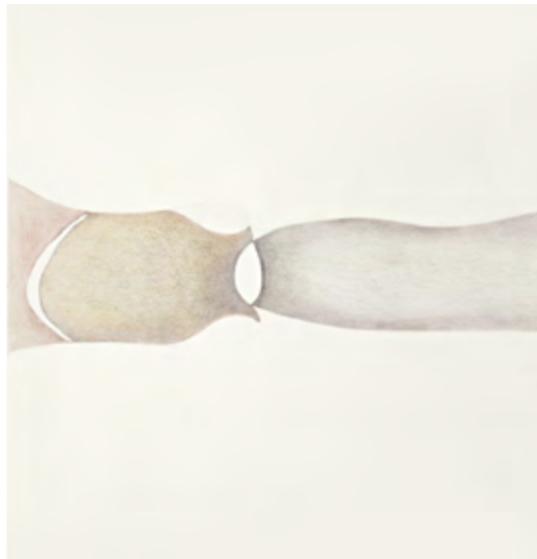






Sin título, 1985
Sin título, 1985
Créature de rêve, 1978





Sin título, 1983
Sin título, 1984
Sin título, 1985













Landscape (Limousin), 1984
Untitled (Limousin), 1986



III



Fig. 1: Autor desconocido, Huguette Caland
y su madre, Laure El Khoury,
asistiendo al teatro en Beirut, ca. 1952

Diseñando la libertad. Del estudio de la artista al taller de alta costura de París

Alex Aubry

Hay una fotografía de Huguette Caland en la que puede verse a la artista asistiendo a una función teatral en compañía de su madre, a principios de la década de 1950 (fig. 1). Ligeramente desenfocada y fuera de plano, Huguette aparece enfundada en un vestido de noche de alta costura, con sus perlas y su estola de piel¹. Es un retrato poco común de la artista, que nos muestra a una joven que aún tenía que romper con la tradición y entregarse por completo a sus impulsos creativos. Hija única del primer presidente del Líbano después de la independencia, la posición de Huguette dentro de la élite libanesa llevaba asociada una serie de expectativas muy definidas. Para adaptarse a los códigos de la sociedad libanesa, aparentemente cosmopolita pero conservadora de puertas adentro, tenía que interpretar el papel de hija, esposa y madre sumisa a través de la ropa que vestía.

Su madre, Laure El Khoury (de soltera Chiha), que procedía de una prominente familia de banqueros, fue su primer modelo a imitar. Las mujeres de su clase proyectaban una imagen moderna y sofisticada a través de su vestuario, que mandaban confeccionar durante sus viajes al extranjero o encargaban a las modistas locales, quienes tenían autorización para copiar los modelos de París. Huguette debía de estar familiarizada con el ritual de las pruebas de vestuario, pues había acompañado a su madre en sus viajes a París en barco de vapor desde los quince años². Sin embargo, su sumisión sartorial empezaría a resquebrajarse a partir de 1952, cuando se casó con Paul Caland, quien, no obstante, también prefería ver a su mujer vestida a la

1 Para conservar la cercanía que la moda nos permite tener con figuras que de otra forma resultan distantes, he decidido utilizar el nombre de pila de la artista a lo largo de este ensayo.

2 Brigitte Caland, hija de la artista, en una entrevista con el autor, 8 de enero de 2020.

moda de París³. Huguette llevaba luchando con su tendencia a engordar desde muy pequeña, y eso implicaba enfrentarse también a los cánones de la moda de su época, según los cuales la figura femenina tenía que adaptarse a la imagen idealizada de la cintura de avispa, acentuada con ayuda de fajas y corsés.

En 1972, en una fotografía totalmente distinta, encontramos una imagen de Huguette perfectamente centrada, con una *abaya*, el vestido tradicional característico de algunas regiones del norte de África, el levante mediterráneo y la península arábiga [p. 58]. La prenda cuelga con elegancia de sus hombros, sobre uno de los primeros caftanes que diseñó, acertadamente titulado *The First (Dress 1)* [El primero (Vestido 1); fig. 2]. En esta foto, tomada en la inauguración de una exposición colectiva de artistas libaneses en Roma, Huguette aparece serena y confiada, rodeada de mujeres con abrigos de piel y vestidos entallados⁴. Podría considerarse que estas dos imágenes señalan el principio y el final de un periodo de transformación en la vida de Huguette, en el que la artista se propuso modelar un nuevo personaje a través de su indumentaria, mientras seguía luchando contra las expectativas patriarcales de género y apariencia.

1964 sería un año de reinención para ella. Ese año murió su padre, no mucho después que su madre, fallecida en 1960. La artista había respetado los tres días de luto obligatorio y después había vaciado los armarios atestados de vestidos de Dior que regaló⁵. Un paso previo para afianzar su independencia y aceptarse a sí misma fue empezar inmediatamente a vestir *abayat* y caftanes, para consternación de su marido. Era una forma de afirmar su liberación, después de años de sometimiento a unos rígidos criterios de belleza que la habían obligado a embutirse en prendas de vestir muy ajustadas, incluso después de dar a luz a tres hijos. «Mi cambio de imagen fue un auténtico drama. Fue, prácticamente, un motivo de divorcio. Mis ropas me cambiaron la vida. Podía empezar a disfrutar de verdad», apuntaba la artista en una entrevista en el *Los Angeles Times*⁶.

La adopción del caftán no debe entenderse como un alegato contra la moda, pues Huguette estaba profundamente interesada

3 Anne-Marie O'Connor, «Her Magical World», *Los Angeles Times*, 19 de junio de 2003.

4 Me gustaría expresar mi agradecimiento a Hannah Feldman por esta información, pues esta fotografía suele atribuirse erróneamente a la inauguración de la exposición de la artista en Dar el Fan en el año 1970.

5 Brigitte Caland, óp. cit.

6 Anne-Marie O'Connor, óp. cit.

en el vestuario como forma de expresión. Tampoco debe interpretarse exclusivamente como una orgullosa afirmación de la belleza y del valor de su herencia árabe, dado que la elección de esta prenda por parte de la artista cumplía el propósito añadido de concederle la libertad de engordar o adelgazar bajo sus pliegues sin que nadie se diera cuenta. En 1965 empezó a asistir a algunas clases en la Facultad de Bellas Artes de la American University de Beirut (AUB). Cuando esta estudiante de treinta y tres años se dirigía hacia el campus, su voluptuosa figura, bajo la protección de una *abaya*, llamaba la atención de los transeúntes y daba lugar a comentarios gratuitos sobre su apariencia. Sin embargo, dentro del espacio seguro de la facultad, encontró la amistad y la aceptación de un grupo de alumnos y profesores «inadaptados»⁷.

Sus primeras experiencias en el espacio público con la indumentaria de su elección revelaron las dicotomías culturales que imperaban en el Beirut de la época, un fenómeno que Rachel Dedman ha definido como «cosmopolitismo condicional», presente sobre todo en los ambientes de clase alta, donde las personas de alcurnia podían experimentar con relativa libertad y explorar distintas modalidades

7 Hanan al-Shaykh y Huguette Caland, «Hanan al-Shaykh in Conversation with Huguette Caland», en Aram Moshayedi (ed.), *Huguette Caland: Everything Takes the Shape of a Person, 1970–78*, Milán, Skira, 2017, p. 181.



Fig. 2: *The First (Dress 1)*, 1970

de expresión. Como explica Dedman, fuera de esos círculos privilegiados, persistían distinciones étnicas y de clase muy arraigadas⁸. A pesar de esta realidad dual, Huguette no era un caso totalmente anómalo en la elección de su vestimenta dentro de los círculos sociales de Beirut, donde convivía con adinerados expatriados y con la comunidad diplomática. A principios de la década de 1960, un grupo de mujeres emprendedoras procedentes de destacadas familias libanesas inauguraron *boutiques* especializadas en artesanías textiles locales próximas a la extinción. Responsables de la recuperación de la *abaya* tradicional, sus creaciones empezaron a verse en los teatros y las recepciones de Beirut, donde se utilizaban como chaquetas o abrigos de noche para cubrir los elegantes vestidos confeccionados en París (fig. 3)⁹.

Entre ellas se encontraba Madame Rene Moua'wad, que diseñó una línea propia para Artisanat Zghorta; Madame George Asseily, que fundó el Domestic Textile Center en la rue Hamra; Mesdames Al Khazen y El Khoury, que abrieron Artisans en un sótano junto a la costa, así como Madame Pierre Eddé y su L'Artisanat Libanais, cuyos artesanos utilizaban telares manuales del siglo XVI en el pueblo de Zouk Mikael¹⁰. Es probable que Huguette conociera a muchas de estas mujeres y sus diseños, pues su influencia se extendió más allá de las

8 Rachel Dedman, «In Detail: At the Still Point of the Turning World, There Is the Dance», en Carla Chammas et al. (eds.), *Helen Khal: Gallery One and Beirut in the 1960s*, Londres, Sternberg Press, 2023, p. 67.

9 Paul Hoye, «High Fashion from the Arab World», *Aramco World Magazine*, septiembre-octubre de 1968, p. 7.

10 Íd.

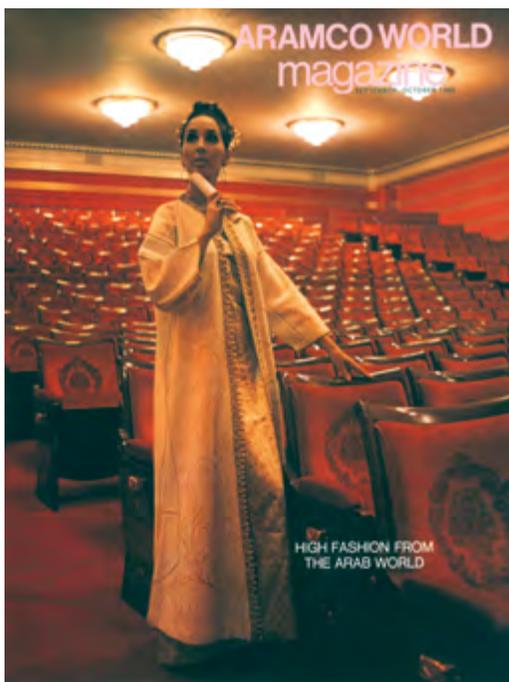


Fig. 3: *Aramco World Magazine*, septiembre-octubre de 1968 (cubierta: la modelo libanesa Andréa Acouri, fotografiada por Burnett H. Moody, en el Teatro Piccadilly de Beirut con un vestido de noche combinado con una elegante *abaya* de Artisanat Zghorta)

fronteras del Líbano. En cuanto las mujeres de los círculos diplomáticos árabes empezaron a vestir estas creaciones, los pedidos de clientes europeos y estadounidenses no tardaron en llegar. Además de la *abaya*, este grupo de mujeres con contactos en la alta sociedad decidieron reinventar el caftán y usarlo como alternativa al vestido de gala de las anfitrionas de las fiestas y, de esta manera, influyeron en los diseñadores occidentales, que crearon sus propias adaptaciones, las cuales aparecían en las páginas de publicaciones como *Vogue* y *Harper's Bazaar*¹¹.

Aunque la mayoría de las mujeres de la clase social de Huguette vestían interpretaciones entalladas de las prendas tradicionales o combinaban las *abayat* con vestidos de noche de estilo occidental, la artista destacaba por vestir con frecuencia versiones sueltas de estas prendas tradicionales, y por hacerlo tanto en público como en privado. Entre 1970 y 1975 creó una serie de caftanes de seda, bordados a mano y pintados con sus propios diseños. Aunque solo los vestía para salir o para recibir visitas en casa, también disponía de otros caftanes sencillos, hechos a medida, que utilizaba como batas para pintar. Con el tiempo, estas prendas también se convirtieron en obras de arte involuntarias, pues en ellas garabateaba notas, apuntaba números de teléfono y limpiaba sus pinceles [p. 158].

Fue en esta época cuando las pinturas de Huguette, en especial las que representaban desnudos parciales que contravenían las nociones convencionales de belleza y deseo, saltaron del lienzo para convertirse en el diseño de uno de sus caftanes, que tituló *Miroir* [Espejo, 1974; p. 153]. Como ya había sucedido con sus pinturas, una parte de la sociedad beirutí consideró que *Miroir* era una obra desasegante. Les parecía demasiado atrevida y, según recuerda su hija Brigitte, algunos miembros de la escena artística local, que cuestionaban la moralidad de la artista, llegaron incluso a escandalizarse¹². En este contexto, podríamos afirmar que la habilidad de la artista para superar los tabúes y el ostracismo social tenía cierto componente subversivo y revelaba una enorme valentía. La dedicación a su arte, o la libertad que entrañaba esa existencia tan poco ortodoxa, le confirieron la fortaleza suficiente para encogerse de hombros cada vez que alguien intentaba humillarla. Incluso después de abandonar el Líbano, su hija recuerda que seguía insistiendo en frecuentar a su sastre musulmán, que se ruborizaba cuando le pedía que bordara dibujos de las partes de

11 Íd.

12 Brigitte Caland, óp. cit.

la anatomía femenina que se suponía que sus caftanes debían ocultar¹³. Aunque algunas pinturas de la artista, como *Bribes de corps* [Retazos de cuerpo; pp. 101-121], reflejan una visión del cuerpo singularmente femenina, su hija afirma que es muy probable que Huguette también concibiera esta obra bajo una perspectiva masculina¹⁴.

Poco después de su primera exposición individual en la galería Dar el Fan en 1970, Huguette anunció sus planes de trasladarse a París, a sus treinta y nueve años. Mientras que Londres atraía a los habitantes de las antiguas colonias británicas, en la década de 1970 París se había convertido en la capital árabe no oficial del mundo francófono. Lejos de vivir aislada, Huguette se encontró con una ciudad familiar, hogar de notorios intelectuales, artistas y escritores del norte de África y de Oriente Medio. Esta comunidad le brindó su apoyo, pero también le concedió libertad y le permitió disfrutar del anonimato. Una vez en París, mantuvo su política de puertas abiertas en casa, y volvió a contactar con algunos personajes con los que había entablado amistad en Beirut. Entre ellos se encontraban los poetas Adonis, André Chedid y Salah Stétié, y también artistas como Chafic Abboud y Helen Khal, quien, en 1974, pasó un mes en París en compañía de Huguette, compartiendo casa y estudio (fig. 4)¹⁵.

En París, Huguette tampoco era un caso totalmente anómalo en la elección de su vestuario, en una década en que las galerías parisinas expusieron la obra de varias mujeres artistas de Oriente Medio. Una de ellas fue la artista iraní Monir Shahroudy Farmanfarmaian, quien, en 1977, acudió a la inauguración de su exposición en la Galerie Denise René con una *abaya* bordada y joyas turcomanas¹⁶, y otra la antigua reina de Egipto, Farida Zulficar, fotografiada en 1978 en su apartamento de París con un caftán bordado, rodeada de sus pinturas. Vistos hoy, los retratos de estas mujeres nos recuerdan una época en la que vestir un caftán se consideraba un signo de sofisticación en los círculos internacionales. Fue en este entorno donde Huguette mantuvo la costumbre de vestir sus amplios trajes cada vez que acudía a un restaurante o a una velada teatral. Irónicamente, serían estas mismas prendas, que simbolizaban su rechazo a las opresivas hechuras de la alta costura, las que la ayudarían a

13 Íd.

14 Íd.

15 Dedman, óp. cit., p. 66.

16 Monir Farmanfarmaian y Zara Housmand. *A Mirror Garden, A Memoir*, Nueva York, Anchor, 2018, p. 264.



Fig. 4: Moustafa Ariss, Huguette Caland
en una puerta de piedra, Francia, 1970

introducirse en ese mundo, aunque de manera breve y según sus propias condiciones como artista.

Durante una acalorada discusión con su marido a propósito de su modo de vestir, Huguette había profetizado que llegaría el día en que un diseñador de moda se interesaría por sus caftanes¹⁷. Ese día llegó en 1978 en París, cuando la artista entró en la *boutique* de Pierre Cardin, en el 188 de la rue du Faubourg Saint-Honoré, en busca de una corbata para su esposo. Sobre la fachada de mármol verde de la tienda se alzaban cuatro plantas de oficinas, estudios de diseño y talleres que le servían a Cardin de cuartel general. Cuando no viajaba, el modisto francés pasaba días recorriendo los distintos departamentos de su edificio, y ese día estaba en la tienda por casualidad cuando se presentó Huguette. «Me encanta la ropa que lleva», le dijo Cardin, a lo que ella replicó descaradamente: «A mí también»¹⁸. Aunque siempre se ha dicho que el diseñador le sugirió inmediatamente que empezaran a trabajar juntos, según su hija Brigitte, fue Huguette quien le escribió una carta poco después de ese encuentro casual para proponerle que colaboraran en una línea de caftanes a medida y ropa para el hogar¹⁹.

Aunque Cardin había puesto en marcha su casa de alta costura en 1950, en 1977 ya era una empresa completamente diferente, que contaba con 350 concesiones que ese año habían facturado en conjunto 395 millones de dólares. El imperio Cardin estaba formado por unas trescientas fábricas y cerca de 140.000 empleados en cuarenta países, mientras que sus diseños se vendían en quinientas *boutiques* repartidas por todo el mundo. El suyo era un universo total: imaginaba que sus clientes vivirían con ropas Cardin, accesorios Cardin, muebles Cardin, coches Cardin, chocolates Cardin y cuberterías Cardin²⁰. Además de ser uno de los diseñadores más prósperos de la época, era ante todo un astuto hombre de negocios que no se asociaba ni colaboraba con cualquiera. Es muy probable que viera en Huguette la oportunidad de introducirse en un mercado emergente.

En 1970 la industria de la alta costura atravesaba una crisis de identidad. Con la creciente influencia de la ropa *prêt-à-porter*, el otrora lucrativo negocio de vender modelos de alta costura a los fabricantes y minoristas de la Séptima Avenida de Nueva York había entrado en declive. Convencido de que cuatro pases de moda al año

17 Brigitte Caland, óp. cit.

18 Íd.

19 Íd.

20 J. A. Trachtenberg, «Cardin Will Visit China Soon to Settle Advisory Pact», *Women's Wear Daily*, 27 de febrero de 1979, p. 14.

eran demasiados, Cardin anunció que solo presentaría una colección de alta costura anual, mientras que el diseñador Yves Saint Laurent consideró por un momento la posibilidad de presentar en un mismo pase su colección *prêt-à-porter* y sus prendas de alta costura²¹. Además, los clientes estadounidenses y europeos que habían servido de sustento durante mucho tiempo a las casas de moda eran cada vez más escasos, una tendencia que se agravó después de la crisis del petróleo de 1973²². «Creo que la crisis energética actual va a provocar el regreso de la alta costura», vaticinaba el diseñador Pierre Balmain en *Women's Wear Daily*, y añadía: «Es prácticamente la única industria en el mundo que no depende del petróleo árabe»²³.

Aunque es cierto que el sector experimentó un renacimiento pocos años después, lo que no fue capaz de prever Balmain es que su nueva base de clientes estaría precisamente en los países que se habían beneficiado de la crisis del petróleo. Con un excedente de ingresos de más de sesenta billones para invertir en el extranjero, en 1974 empezó a sentirse el influjo del dinero del petróleo en Londres y en París, donde los ricos inversores de Irán y de los Estados árabes del golfo Pérsico habían empezado a adquirir las mejores propiedades inmobiliarias²⁴. Cardin era consciente de ello, pues a menudo concebía sus colecciones —con más de 250 estilos— pensando en una clientela internacional. «No puedes crear solo una imagen. Hay que pensar en todos los tipos de mujer a los que vistes y en los diferentes tipos de vida que llevan», explicaba en 1971²⁵. Para Cardin, la idea de crear una colección de caftanes de alta costura para la clientela de Oriente Medio no se diferenciaba demasiado de la línea de kimonos que había introducido en el mercado japonés en 1973²⁶.

Los primeros contactos de Cardin con el norte de África y Oriente Medio se remontaban a mediados de la década de 1950, cuando había presentado su primer desfile de moda en Egipto²⁷. En 1974,

21 G. Y. Dryansky, «March Show Only, Cardin Declares», *Women's Wear Daily*, 4 de septiembre de 1970, p. 14.

22 Íd.

23 Citado en Patricia McColl, «Paris Pre-Couture: French Win Fashion Battle at Versailles», *Women's Wear Daily*, 3 de enero de 1974, p. 16.

24 G. Y. Dryansky, «Paris' Goldex Ghetto», *Women's Wear Daily*, 30 de mayo de 1974, p. 4.

25 June Wier, «Cardin: YSL's Prophetic Shape», *Women's Wear Daily*, 27 de julio de 1971, p. 4.

26 Bernadine Morris, «For Today's Designers, Fashion Isn't Enough», *New York Times*, 26 de octubre de 1973, p. 48.

27 Jean-Pascal Hesse y Pierre Pelegry, *Pierre Cardin: Making Fashion Modern*, París, Editions Flammarion, 2022, p. 98.

ya había visitado el Líbano para abrir una tienda en Beirut y había presentado sus colecciones en Kuwait, donde sus diseños se vendían en los grandes almacenes Saaed y Daulat, así como en la elegante *boutique* Le Ruban Bleu²⁸. El año en que Huguette conoció a Cardin, el modisto también había viajado a Irán para participar en un desfile de moda que se organizó con motivo de la inauguración de un hotel de lujo y un casino en la Isla de Kish. Invitado por la *shahbanou* de Irán, Farah Diba, el acto también contó con la presencia de otras prominentes casas de costura como Christian Dior, Nina Ricci, Guy Laroche, Jean-Louis Scherrer y Pierre Balmain²⁹. En la época en que Huguette empezó a trabajar para Cardin, los libros de clientes de estos establecimientos parisinos de alta costura estaban acaparados por destacadas personalidades de la realeza y miembros de familias de comerciantes de Irán, Arabia Saudí, Kuwait, Qatar y Emiratos Árabes Unidos. Aunque solían evitar los desfiles y preferían elegir sus vestidos en la intimidad de los salones de moda o en las *suites* de sus hoteles, lo cierto es que la presencia de estas mujeres de Oriente Medio en París influyó en cierta medida en las tendencias generales de la moda³⁰.

En el número de marzo y abril de 1977 de la revista *Aramco World Magazine* se publicó un artículo titulado «Couture Arabesque» [Alta costura arabesca; fig. 5] en el que se informaba de que las influencias medio-orientales se habían filtrado en las colecciones de casas como Dior e Yves Saint Laurent, que ahora confeccionaban chilabas sueltas y caftanes ceñidos. Muchos de los diseñadores que se mencionaban en

28 Patricia McColl, «Kuwait: Where Money Flows like Oil», *Women's Wear Daily*, 22 de marzo de 1974, p. 5.

29 Martine Valluy, «Kish Symbole de L'Iran Moderne», *Vogue Paris*, febrero de 1978, p. 302.

30 Patrick McCarthy, «Paris Couture: Extravagant Elitism», *Women's Wear Daily*, 23 de julio de 1979, p. 6.



Fig. 5: *Aramco World Magazine*, marzo-abril de 1977 (páginas interiores: reportaje sobre las influencias de Oriente Medio en las colecciones de alta costura de París, por Patricia McColl; fotografías de Reginald Gray)

este artículo habían viajado por el norte de África y Oriente Medio, como Marc Bohan, de Dior, que había pasado sus vacaciones navegando Nilo abajo ese mismo año. «Adoro las cosas árabes y la forma de vestir de las mujeres árabes», había declarado Bohan ya en 1970, en una entrevista con *Women's Wear Daily*³¹. En Londres también habían surgido *boutiques* para satisfacer la demanda de prendas inspiradas en la moda de Oriente Medio. Entre ellas se encontraba Arabesque, fundada en Belgravia por la Princesa Dina Abdul-Hamid de Jordania, la exmujer del rey Hussein, y la tienda de la diseñadora Thea Porter, que también había abierto una *boutique* en París en 1976. Conocida por sus estilogos caftanes confeccionados con telas procedentes de Turquía, Siria, Marruecos y el Líbano, esta diseñadora británica nacida en Jerusalén se había criado en Damasco y había vivido en Beirut mientras trabajaba en la embajada británica³².

Este era el mundo de la moda de París en el que se introdujo Huguette en 1978, un mundo momentáneamente en sintonía con su propia sensibilidad estética. Según su hija, la artista trabajó durante un año en Cardin, donde le cedieron un espacio en el estudio de diseño, le asignaron un ayudante y le ofrecieron recursos ilimitados para crear más de cien elegantes caftanes y *abayat* de alta costura. Aunque hoy en día se conserva muy poca información sobre su etapa en Cardin, es posible que Huguette llegara a conocer a algunos miembros del equipo de costura del modisto, como Andre Oliver, su mano derecha y ayudante de diseño; Yoshi Takata, su fotógrafo y colaborador; el gerente de Cardin, Jean Manusardi; el director comercial de la casa, Daniel Fallot; así como Maryse Gaspard, antigua modelo y musa de Cardin, reconvertida en directora de su departamento de alta costura³³. Es difícil determinar el papel que estas personas desempeñaron en el diseño de la colección de Huguette, pero a juzgar por el grado de independencia que le concedieron en la casa, se puede deducir que Cardin se identificaba con ella en cuanto artista y diseñadora.

«El arte debe vivirse y también experimentarse», decía Cardin en una entrevista de 1971, un mantra que también refleja la visión de Huguette en relación con la creación de arte para vestir³⁴.

31 June Wier, «Dior . . . the Longest Day», *Women's Wear Daily*, 29 de enero de 1970, p. 5.

32 Patricia McColl, «Couture Arabesque», *Aramco World Magazine*, marzo-abril de 1977, p. 32.

33 Jean-Pascal Hesse y Pierre Pelegry, óp. cit., pp. 12-13.

34 Françoise Sciaky, «Traveling Trio», *Women's Wear Daily*, 29 de septiembre de 1971, p. 8.

Fascinado por la relación entre la geometría y el cuerpo humano, las prendas inspiradas en el *op art* de Cardin a veces incluían desnudos recortados, triángulos que servían de corpiños, plisados en abanico y círculos en lugar de mangas; prácticas muy próximas a los experimentos que había llevado a cabo la propia artista libanesa con la línea y la forma. A pesar de estas similitudes, resulta muy difícil encontrar en la prensa de moda de la época evidencias de la colaboración entre Huguette y Cardin. Bautizada con el nombre de *Nour*, «luz» en árabe, su colección de diseños debió de presentarse en los desfiles de alta costura de enero de 1979, cuando los editores y los compradores viajaron a París. Una de las escasas menciones a la colección aparece en un artículo sobre Cardin escrito por André Leon Talley para el número del 29 de noviembre de 1978 de *Women's Wear Daily*. Aunque no nombraba a Huguette como colaboradora, Talley observaba que «Cardin habló de su colección especial de caftanes y diseños orientados a los países árabes que se presentarán en Espace Cardin»³⁵.

Según Brigitte Caland, el modisto francés le propuso a Huguette ampliar su contrato para que diseñara para la casa a escala comercial. Aunque su colaboración con Cardin había sido una experiencia positiva, Huguette se tomó su tiempo para valorar la oferta. Según su hija, lo que le había atraído en un principio de la Casa Cardin era la perspectiva de crear piezas de vestir únicas como extensión de su práctica artística³⁶. Aunque la mayoría de las prendas que concibió para el modisto nunca llegaron a producirse, los archivos de Huguette revelan que sus aportaciones creativas se extendieron más allá de la moda. Se conservan algunas carpetas con bocetos precisos de vajillas ornamentales [p. 155], así como cenefas decorativas para mantelecerías. Basadas en interpretaciones estilizadas de la escritura islámica, representan una curiosa desviación del lenguaje visual de la artista, que subraya, quizá, su capacidad como diseñadora para crear objetos pensados para un público específico.

Junto con los caftanes que diseñó, la presencia de estas piezas cotidianas o funcionales en sus archivos plantea más preguntas que respuestas, y añade un elemento de complejidad adicional al legado de Huguette como creadora capaz de alternar con total libertad distintos medios y disciplinas. No está claro si su intención original cuando creó caftanes como *Miroir* era exponerlos en las paredes de una

35 André Leon Talley, «Maxim-ized Dressing», *Women's Wear Daily*, 29 de noviembre de 1978, p. 6.

36 Brigitte Caland, óp. cit.

galería de arte. A fin de cuentas, pasaron bastantes años desde que los diseñó hasta que empezó a exhibirlos junto con sus pinturas, dibujos y esculturas. Presentados en algunas ocasiones sobre unos estáticos maniqués de madera que ella misma diseñó en la década de 1980, sus caftanes nos invitan a reflexionar sobre el carácter provocador de su presencia en una galería o un museo. Una vez que estas prendas se introducen en este tipo de escenario, se convierten efectivamente en objetos de estudio dentro del terreno de la historia del arte, más que en instrumentos para orientarse en el mundo.

Aunque en algunos de los caftanes que creó para sí misma entre 1970 y 1975 se puede apreciar el atractivo intemporal del arte, más problemático, quizás, resulta el deseo de asociar lecturas sustanciales a los diseños que la artista concibió para Cardin. Son pocos los modelos que se conservan de las obras que diseñó para la casa de alta costura, tan solo un puñado de prendas en su archivo. Con la excepción de un caftán formal entre plateado y *greige*, pintado a mano con los característicos dibujos abstractos que también encontramos en sus pinturas [p. 157], el resto de los diseños que realizó para Cardin parecen demasiado sencillos en comparación. Muchos de los caftanes que ideó para el modisto formaban parte de un conjunto que incluía una *abaya* a juego y un manto que caía sobre los hombros. Confeccionados con delicados tartanes de lana y guingas, tienen el minucioso acabado tradicional de las prendas de alta costura. Pero no hay ni rastro de los dibujos lineales orgánicos, alegres y eróticos característicos de otros caftanes anteriores como *Foule* [Multitud, 1970; p. 152], *Tête a tête* [Cara a cara, 1971; p. 151] o el mencionado *Miroir*.

Al final, Huguette rechazó la oferta de Cardin, pues, según le confesó a su hija Brigitte, no tenía ningún deseo de convertirse en diseñadora comercial a costa de su independencia creativa como artista³⁷. Sin embargo, es posible que mantuviera el contacto con algunos de los empleados de la casa de costura mucho tiempo después de poner fin a su colaboración. Dos de las piezas más enigmáticas de los archivos de Huguette son dos sencillos caftanes de elegante corte que llevan etiquetas con el nombre de la artista. Basándonos en las investigaciones de Maryse Ebely, podríamos afirmar que las prendas las confeccionó Madame Marsant, una *première* o encargada del taller de alta costura de Cardin³⁸. No se sabe si fue un encargo personal de

37 Íd.

38 Gracias a Hannah Feldman por compartir esta información de su entrevista con Maryse Ebely.

la artista o un par de prototipos para una colección que llevaría su nombre, pero la existencia de estos caftanes sugiere que Huguette nunca perdió el interés por la moda como modalidad de expresión³⁹.

La breve estancia de Huguette en Cardin sería el único periodo de su vida en que trabajó por cuenta ajena. «La libertad nunca se pide; se toma y punto. Y eso fue lo que hizo ella. Se apropió de su libertad y se limitó a vivirla», decía Brigitte, recordando unas palabras de su madre⁴⁰. Son las mismas palabras que nos vienen a la mente cuando pensamos en su determinación de moldear su imagen en sus propios términos, a través de los caftanes y las *abayat* que ella misma creó. Estudiar la relación de la artista con su vestimenta dentro del contexto de la evolución de su entorno, nos permite entender aún mejor que las opciones sartoriales de Huguette reflejaban su personalidad con la misma fidelidad que sus pinturas, pues estaban condicionadas por su vehemente deseo de vivir sin restricciones, incluso en su vestuario.

39 En un cuaderno de Huguette Caland de 1990, donde habla de los años que pasó en su estudio de París y que hoy en día forma parte de los archivos del estudio de la artista, también recuerda con cariño su amistad con Pierret Balare, otro *première* del taller de costura de Cardin. Huguette tiene la gentileza de reconocerle a Balare el mérito de conseguir un hermoso acabado para las prendas que ella había diseñado.

40 Brigitte Caland, óp. cit.



Tête à tête, 1971



Foule, 1974





Dress 7, Inaash, 1975







Dress 1 (diseñado para la colección *Nour*,
junto a Pierre Cardin), 1979



Smock 31, 1980-2012

IV



*L'argent ne fait pas le bonheur, mais il y contribue largement :
Il est possible de s'amuser avec l'argent, 1994*

El silencio es oro.
Huguette Caland y *L'argent*
ne fait pas le bonheur,
mais il y contribue largement:
agotar un tema
para librarse de él

Kaelen Wilson-Goldie

Huguette Caland, una artista capaz de hallar al mismo tiempo placer y consuelo en su obra, era conocida tanto por su picardía y sentido del humor como por su seriedad y determinación. Sentía una curiosidad aparentemente irrefrenable por las ideas, las formas y la elasticidad del lenguaje. En su imaginación, la línea de sus dibujos tenía una existencia real en un plano universal y compartido de conciencia pura, y se podía sacar de allí para experimentar con ella, siempre y cuando se dejara después en su lugar. Con frecuencia utilizaba esa misma línea para aplacar la agitación de su mente, para apaciguar lo que definía como sus innumerables miedos, y encontrar cierto alivio en el silencio¹.

1 Huguette Caland en la película de 40 minutos *Lettres à Huguette* (2021), de Fouad Elkoury, así como sus declaraciones en la película de 43 minutos, también de Elkoury, *Lettres à Francine* (2002), en la que Caland aparece en pantalla —y su voz en *off*— junto a otros artistas, escritores, músicos y cineastas como Danielle Arbid, Yto Barrada, Dominique Eddé y Yasmine Hamdan. «Te diré», declara Caland en *Lettres à Huguette*, «que estoy convencida de que hay una única línea que recorre todo el universo. Esa ha sido la mayor de mis fantasías. Siempre he pensado que existe una única línea que vaga libremente por el espacio. Es la línea que utilizamos todos nosotros. Si la agarras al vuelo en algún lugar, bájala, haz una letra con ella, una flor, un dibujo, una palabra, pero es siempre la misma línea, y después tienes que soltarla de nuevo en el espacio. Es esa misma línea que todos nosotros bajamos y utilizamos. Es una línea elástica y totalmente imaginaria. Para mí, es real. Cada vez que bosquejamos cualquier cosa, agarramos la línea, y después la soltamos. ¿Alguna vez lo habías pensado de esta manera?». En *Lettres à Francine* afirma: «Cuando quiero mandarme callar, dibujo líneas. Sí, puede parecer ridículo. Pero dibujar una línea es una manera de contener las emociones, la ira, la angustia. Cuando uno siente el deseo de herir a alguien, lo mejor es dibujar una línea».

Caland aplicó la formidable destreza de sus manos a una lista casi interminable de medios: a la pintura, al dibujo, a la escultura, al diseño de moda, a la arquitectura de interiores de sus hogares y sus estudios, y a los rituales performativos de su indumentaria y su vida cotidiana. En cada una de estas facetas, y para su propio y aparente deleite, Caland triunfó. Cultivó muchos registros diferentes —abstracto, académico, erótico, nostálgico— y trabajó con materiales muy diversos. Esta actividad dio lugar a enormes y ambiciosas series de obras que son tan impactantes e internamente coherentes como radicalmente diferentes entre sí, pues no solo difieren en lo que atañe a su estilo, forma y sentido del humor, sino también en el lugar que ocupan dentro del espectro que media entre el minimalismo escandaloso de *Flirt* [Coqueteo, 1972; p. 102], una serie de dibujos en la que se mostró capaz de expresar cualquier cosa con unas cuantas líneas, desde un beso hasta distintos actos sexuales, y el maximalismo obsesivo de *Hope* [Esperanza, 2009; p. 228], una composición de puntos, rayas, cuadrículas, dameros, salpicaduras de pintura, tallos y peonías en técnica mixta que cubre la totalidad del lienzo.

Más conocida por sus abstracciones biomórficas de gran formato, tituladas *Bribes de corps* [Retazos de cuerpo; pp. 101-121], Caland sentía una debilidad especial por pintar la carne, montículos de carne, y por hacer reír a sus espectadores. Dos de los óleos sobre lienzo más encantadores de la serie *Bribes de corps*, ambos fechados en 1973, son capas casi monocromáticas de rosa pétalo y naranja sorbete que ocupan toda la extensión de la composición, con las sencillas curvas de un trasero femenino sugeridas a lo largo de la parte inferior y en la esquina inferior derecha, respectivamente [pp. 112 y 113]. La artista que, como es sabido, tuvo en su infancia problemas de sobrepeso y siempre recordaba que en su adolescencia su cuerpo le parecía monstruoso, eligió para estas dos pinturas el título de *Self-Portrait* [Autorretrato], transformando así afectuosamente una imagen negativa de sí misma en un gesto sutil pero innegablemente sensual². A lo largo de las décadas de 1970 y 1980, Caland se dedicó a pintar ombligos, grandes senos pendulares, rajas y escotes, rodillas y muslos apretados, enormes ojos azules y labios entreabiertos. En sus

2 Fouad Elkoury, *Lettres à Huguette*, óp. cit.; Helen Khal, *The Woman Artist in Lebanon*, Beirut, Institute for Women's Studies in the Arab World, 1987, p. 128; y Hanan al-Shaykh y Huguette Caland, «Hanan al-Shaykh in Conversation with Huguette Caland», en Aram Moshayedi (ed.), *Huguette Caland: Everything Takes the Shape of a Person, 1970-78*, Milán, Skira, 2017, p. 180.

vigorosos y maliciosos dibujos lineales se apiñan múltiples cuerpos en espacios compositivos sin apenas profundidad, como en *Parenthèse II* [Paréntesis II, 1971; p. 82], o se acuestan elegantemente a lo largo de un eje diagonal, como en *Couchée sur la colline* [Tendida en la colina, 1972] o *Alpinisme* [Alpinismo, 1973; p. 80].

Más adelante, a partir de la década de 1990 —después de dejar a su familia en el Líbano, trasladarse a Francia e instalarse después, en 1987, en Estados Unidos, donde se construyó su famosa casa en la playa de Venice, California, aunque regresaba de vez en cuando a París y a Beirut—, Caland empezó a crear lienzos de escala mural llenos de intrincadas marcas³. Son obras menos bulliciosas, menos sociales, más solitarias y meditativas que las anteriores. Algunas, como la serie *Silent Letters* [Cartas silenciosas, 2003; ejemplos en pp. 195-204], están formadas por montones diversos y aparentemente modulares de líneas cuidadosamente dispuestas en horizontal que se van desvaneciendo hasta quedar reducidas, como en el zen, a la dicha o al olvido. Otras, como *Tarik el Sham* [Camino de Damasco, 2010; p. 227] y *Silent Memories* [Memorias silenciosas, 2007] evocan paisajes y el arte del *tatreez*, un tipo de bordado palestino. Esta especie de rollos de gran tamaño es el producto de un proceso de plegado y desplegado que permite trabajar en una sucesión de partes pequeñas, y logran evocar simultáneamente la apariencia de los tapices y de las colchas de *patchwork*. Pinturas como *Le grand bleu* [El gran azul, 2012; pp. 238-239] y *Maison de Freige* [Casa de la familia Freige, 2010; p. 229] están cubiertas de barcos, flores, rostros y miles de diminutas marcas a tinta con forma de x que Caland definía como «puntos de cruz»⁴.

3 Diseñada por el arquitecto Neil Kaufman y construida en colaboración con el contratista Paule Michel Nahas, la casa de Caland en Venice, que también albergaba su estudio, tenía un gran muro sin ventanas que daba a la calle, un foso que hacía las veces de piscina y prácticamente ninguna puerta ni habitaciones interiores, con la única concesión de un pequeño cuarto de baño de invitados. Para una descripción más pormenorizada del atractivo de la casa de Caland, véase Anne-Marie O'Connor, «Her Magical World», *Los Angeles Times*, 19 de junio de 2003.

4 Entrevista con Huguette Caland en la película de 27 minutos *Huguette Caland: Outside the Lines* (2019), de su nieta L'Or Iman Puymartin, donde se puede ver a Caland utilizando una pluma para hacer estas marcas en una obra plegada sin acabar. El punto de cruz, en el que el hilo y la aguja crean un punto con forma de x sobre la tela, es la piedra angular del bordado palestino y se utiliza para adornar todo tipo de tejidos, desde fundas de almohada a manteles, así como ropa femenina: chales, abrigos y *abayat*. Este bordado tradicional jugó un papel muy importante en la vida y el arte de Caland. Según el artista John Carswell, uno de sus profesores y mentores en la American University of Beirut (AUB), Caland creció viendo a su madre hacer fantásticos bordados en casa. Véase John Carswell, «Huguette»,

Entre estas y otras series —sus primeros desnudos, sus estudios de modelos particulares, sus pinturas aéreas que parecen mapas y sus paisajes urbanos, o sus retratos de Rocinante, el caballo de don Quijote— hay un conjunto de obras que llama la atención porque se distingue claramente de las demás. Estos trabajos se distinguen por estar compuestos por un gran número de elementos y por reflejar la intensa dedicación de la artista a un único tema. Caland aprovecha el erotismo de sus dibujos lineales y el atrevimiento, el grafismo y el perfecto acabado de su planteamiento pictórico, y confiere a estas obras un sesgo de diario, de bosquejo apresurado, hasta el punto de caer prácticamente en la caricatura y el comentario políticos. Además, reconfigura nuestra interpretación sobre su relación con el Líbano, con sus intrigas políticas y sus problemas económicos.

L'argent ne fait pas le bonheur, mais il y contribue largement [El dinero no da la felicidad, pero contribuye enormemente] consta de 366 piezas pequeñas montadas sobre recuadros de veinticinco por veinticinco centímetros. Representan un año entero de trabajo, en forma de pinturas, dibujos, *collages* y ensamblajes en técnica mixta, más una obra adicional para completar un año bisiesto. La serie se produjo, según la escritora y crítica de arte Diala Gemayel, en un periodo comprimido de cuatro meses, entre finales de 1994 y principios de 1995⁵.

en John Carswell (ed.), *Huguette Caland: Works, 1964–2012*, Beirut, Solidere, 2012, p. 13. En 1969, un año después de terminar sus estudios en la AUB, Caland fundó Inaash, una asociación radicada en Beirut cuya misión es el empoderamiento económico de la mujer. Inaash proporciona a las mujeres palestinas refugiadas que viven en la red de campos del Líbano empleo y educación primaria para sus hijos y, de este modo, les permite ganarse un sueldo, adquirir y transmitir conocimientos y proteger su patrimonio cultural a través del bordado tradicional. Aunque Caland tuvo el honor de ser su fundadora, Inaash nunca fue una iniciativa unipersonal. La organización cuenta con una estructura y un equipo directivo importantes. Además de producir tejidos funcionales y asequibles, Inaash ha colaborado con artistas y diseñadores contemporáneos como Nada Debs, Samia Halaby, Mona Hatoum y Rabih Kayrouz. Para saber más de la relación de Caland con Inaash, véase Pat McDonnell Twaïr, «Regrets Too Few to Mention», *Middle East*, n.º 373, diciembre de 2006, pp. 62-63. La conservadora de arte Claire Gilman también ha señalado la importancia del bordado palestino como fuente de inspiración en el arte de Caland. Véase Claire Gilman, «Huguette Caland: Everywhere Is a Corner That Could Be Anywhere Else», en Joanna Ahlberg (ed.), *Huguette Caland: Tête-à-Tête*, Nueva York, The Drawing Center, 2021, p. 28 [cat. exp.].

5 Diala Gemayel, «Portrait d'artiste – Huguette Caland présente *L'argent* à la galerie Janine Rubeiz : Delestée du superflu», *L'Orient-Le Jour*, 19 de enero de 2000, p. 6. La pintora y crítica de arte de Helen Khal, una de las profesoras de Caland en la AUB y amiga íntima con quien llegó a compartir

De una u otra forma, todas las obras de *L'argent* tienen que ver con el dinero. Algunas están hechas, en el sentido más literal, con dinero en efectivo. *L'argent ne fait pas le bonheur, mais il y contribue largement : Danse du ventre* [Danza del vientre, 1994; p. 177], por ejemplo, es un delicado retrato de una bailarina de danza del vientre con unos senos exuberantes acentuados por una línea dorada, y un cuerpo que destaca contra un fondo embadurnado de azul, con una ancha franja de monedas de distinto valor que sustituyen a las campanillas del cinturón que se ciñe a su cadera. En *L'argent ne fait pas le bonheur, mais il y contribue largement : Money Contributes to Happiness* [El dinero contribuye a la felicidad, 1994-1995; p. 178] las monedas son unos ojos bien abiertos, y una boca apretada en *L'argent ne fait pas le bonheur, mais il y contribue largement : A Penny for Your Thoughts* [Un penique por tus pensamientos, 1994; p. 176], el retrato de un rostro con trazos de pintura azul y negra pintados de cualquier manera, con aparente rapidez gestual, sobre una extensión dorada.

A lo largo de toda la serie, los billetes de distinto valor y de origen internacional se presentan recortados, troceados, arrugados, rasgados y pegados a pequeños fragmentos de lienzo, papel y cartón para formar bordes, motivos decorativos, rasgos faciales y elementos paisajísticos. Predominan los dólares estadounidenses, los francos franceses y las libras británicas, pero también se combinan con cruzados brasileños, riales iraníes, dirhams de Emiratos, rublos rusos, kyat de Myanmar y gourdes de Haití. Esta diversidad de monedas da lugar a una tortuosa reflexión sobre la iconografía de las aspiraciones nacionales.

Las monedas y los billetes enuncian ciertas proposiciones en base a lo que se representa en ellos: la dignificación de un dirigente, por ejemplo, la estabilidad de la moneda o la modernidad inmaculada del país en cuestión. Por otra parte, ofrecen una explicación sobre qué es lo que se valora, no solo desde un punto de vista financiero, sino también cultural, cuando se elige a una persona o a un objeto determinados para representar a la nación a través de su moneda. En varias piezas de *L'argent*, Caland juega con reyes y reinas, con monarcas del golfo Pérsico, con el sah de Irán, el presidente haitiano François Duvalier (conocido como Papa Doc) y el adalid de la libertad birmana,

estudio, también afirma que produjo la serie en cuestión de meses. Véase «Time is Money in Caland's Art», *The Daily Star*, s.f. Brigitte, la hija de Caland, en conversación con la autora el 29 de julio de 2024, confirmó también que la serie se gestó en un periodo de meses.

Aung San (el padre de la política birmana Aung San Suu Kyi). La artista utiliza rostros y símbolos recortados de billetes para formar texturas, como en *L'argent ne fait pas le bonheur, mais il y contribue largement: Commonwealth* (1994; p. 176), o los incorpora a *collages* para componer otras caras, como en *L'argent ne fait pas le bonheur, mais il y contribue largement: Portraits (divers papiers monnaie)* [Retratos (distintos papeles moneda), 1994; p. 177]. También recurre a figuras míticas, como la *Efigie da República* representada en el desaparecido cruzeiro brasileño, o las imágenes del compositor Giuseppe Verdi o del físico Alessandro Volta, inventor de la pila eléctrica, dos personajes que aparecían en los billetes italianos hasta que se introdujo el euro.

Con *L'argent ne fait pas le bonheur, mais il y contribue largement: In Memoriam* [En memoria, 1994-1995; p. 179] Caland da un giro más íntimo a la serie para rendir homenaje a su amante fallecido, el artista rumano George Apostu (1934-1986). Su nombre aparece en el centro de una composición elaborada con delicados pliegues de papel metálico que confieren a la pieza la profundidad física de una caja rectangular taraceada. A ambos lados de la caja encontramos retratos del escultor Constantin Brancusi recortados de los billetes rumanos de quinientos leus, señalando de esta manera, quizás, que este país, sean cuales sean sus problemas, honra a sus artistas, no a los autócratas. Y por eso podemos ver aquí a Apostu, perfectamente centrado, como si fuera la cara de la moneda imaginaria de la república personal de Caland.

La extensa y exhaustiva serie de *L'argent* surge en un momento de la vida de Caland en que había decidido quedarse en París a la espera de que su hija Brigitte diera a luz a su nieta L'Or Iman. No es difícil imaginar la buena disposición con la cual Caland, en este periodo de 1994, abordó un proyecto capaz de calmar su angustia y apaciguar su mente. Casualmente, la artista vivía entonces en el apartamento de su hijo Pierre, cerca de la Place de l'Alma, en el Distrito VIII de París. Delante de su casa había una sucursal del Republic National Bank of New York de Edmond Safra⁶. Alguien del banco manifestó su interés por exponer la obra de Caland en aquella sucursal⁷. Según la pintora y crítica Helen Khal, la respuesta de Caland, a través de un proceso inmediato de pensamiento asociativo, fue proponer una nueva serie

6 Estos detalles están basados en los recuerdos de Brigitte Caland, en conversación con la autora, 12 de julio de 2024.

7 Gemayel, óp. cit.; Khal, «Time is Money...», óp. cit.

artística sobre el dinero⁸. Dado que el dinero es algo en lo que tenemos que pensar todos los días y que es «omnipresente, indispensable en nuestras vidas», tenía que ser un proyecto incesante, desbordante, que la mantuviera ocupada todos los días del año⁹. «Casi a la vez me vino la idea del dinero y, al reflexionar sobre ello, valoré su crucial importancia en la vida cotidiana: por tanto, tenía que crear un lienzo para cada día», recordaría Caland más adelante. «Incluso cuando vives solo con lo mínimo, abres el grifo para beber: estás gastando»¹⁰.

Al principio Caland no estaba segura de poder sacar adelante una serie que exigía tal grado de dedicación e intensidad. Según Khal, «se dijo a sí misma que no, que era demasiado. Que no podría con ello»¹¹. Pero su hija Brigitte la convenció de lo contrario¹². Desde ese momento, se convirtió en un desafío¹³. Caland empezó a recopilar el material que le proporcionaban los amigos que vivían en París o los que estaban de paso para visitarla. Reunió las distintas monedas que hemos enumerado, además de baratijas, donativos y regalos relacionados de una u otra manera con el dinero. Algunas de las piezas de *L'argent* son tridimensionales, por sus protuberancias. Hay joyas, chucherías, un frasco de perfume, varios espejos, una jeringuilla, diminutas figurillas de un caballo y una vaca, y unas cuantas esposas de oro pegadas a distintos recuadritos.

Caland construyó el puente de *L'argent ne fait pas le bonheur, mais il y contribue largement: Un pont en or* [Un puente de oro, 1994; p. 175] con un puñado de cerillas que pintó de dorado. Rompió en pedazos el contrato de arrendamiento de su antiguo apartamento en la Avenue de Wagram y lo cubrió con pintura marrón mate en *L'argent ne fait pas le bonheur, mais il y contribue largement: Mon loyer à Paris* [Mi alquiler en París, 1994-1995; p. 179]. También utilizó facturas, impresos fiscales, cheques, y en *L'argent ne fait pas le bonheur, mais*

8 Khal, íd.

9 Íd.

10 «C'est presque simultanément que m'est venue l'idée de l'argent et, en y réfléchissant, j'ai mesuré son importance capitale dans la vie quotidienne: il fallait donc créer une toile pour chaque jour [...]. Et quand bien même vous ne vivez qu'avec le strict minimum, vous ouvrez le robinet pour boire: vous êtes en train de dépenser». En Gemayel, óp. cit.

11 Khal, «Time is Money», óp. cit.

12 Gemayel, óp. cit.; Khal, «Time is Money...», óp. cit.; y Brigitte Caland, en conversación con la autora, 25 de junio de 2024.

13 Gemayel, óp. cit.; Khal, «Time is Money...», óp. cit.; y Huguette Caland en el texto que escribió para el folleto de la exposición *Huguette Caland: L'argent*, celebrada en la Galerie Janine Rubeiz, Beirut, 19 de enero-10 de febrero de 2000.

il y contribue largement: Jeux de hasard [Juegos de azar, 1994-1995; p. 179], unas cuantas fichas de casino, naipes y dados que desparrramó a lo largo de lo que parece una copia de una pintura bizantina que muestra a varios hombres sentados a una gran mesa frente a una pared decorada con iconos religiosos. Lo que se insinúa en *Jeux de hasard* es que los hombres poderosos y sabios llevan mucho tiempo jugando con las vidas de sus súbditos, los cuales, por el contrario, no son tan afortunados, no pueden sentarse a esa mesa y, sin embargo, tienen mucho que perder.

En cierto sentido, se puede considerar que *L'argent* es un índice de las numerosas y diversas fases de la carrera de Caland. La serie incluye retratos habituales de otras series, así como paisajes y abstracciones formales, aunque en términos generales es menos pictórica, con superficies menos acabadas que su obra anterior o posterior. Los sensuales dibujos lineales de la década de 1970 se mantienen, pero ahora Caland los arrastra hasta el ámbito del comentario y la crítica¹⁴. *L'argent ne fait pas le bonheur, mais il y contribue largement: Franc léger* [Franco ligero, 1994; p. 179], por ejemplo, se apropia del erotismo de la línea de Caland para «atarla» literalmente al fascismo, pues vemos una línea que se extiende en diagonal desde la boca de una bella mujer, delicadamente dibujada, con una larga cabellera rubia y rizada, y unos labios rojos y voluminosos, hasta una moneda acuñada en 1943 con el eslogan del régimen conservador de la Francia de Vichy: *Travail, Famille, Patrie* [Trabajo, Familia, Patria]. En *Franco léger* se adivinan otros estratos de complejidad, pues la obra está dedicada al economista conservador francés Jacques Rueff, despedido de su cargo en el Banco de Francia por el gobierno de Vichy por su condición de judío. Otros recuadros de *L'argent* tratan sobre la economía del petróleo en el golfo Pérsico, el cambio de régimen en Irán, o la corrupción, el blanqueo de dinero y las enormes desigualdades económicas del mundo.

A pesar de su inmenso volumen y de la diversidad de materiales, la serie de *L'argent* se puede dividir fácilmente en subseries y grupos, atendiendo tanto a los títulos como a las estrategias formales y los sesgos conceptuales. Hay muchos recuadros que comparten el título *L'argent ne fait pas le bonheur, mais il y contribue largement*:

14 El escritor y conservador de arte Aram Moshayedi sostiene que las primeras obras de Caland sirvieron de marco para las inquietudes y las estrategias que desarrolló durante el resto de su carrera, que abarca cinco décadas de producciones muy diferentes. Véase Aram Moshayedi, introducción a *Huguette Caland: Everything...*, óp. cit., p. 6.

Paysage monétaire [Paisaje monetario] y *L'argent ne fait pas le bonheur, mais il y contribue largement: Portrait monétaire* [Retrato monetario]. El personaje de un «accionista» indeterminado aparece de manera recurrente, normalmente en forma de retrato de un hombre con rasgos simplificados, el ceño fruncido o una expresión de alarma ante unos gráficos que ilustran el comportamiento de unos índices bursátiles pegados a su cara. Dentro de esta serie, encontramos otra subserie completa titulada *L'argent ne fait pas le bonheur, mais il y contribue largement: Écritures* [Escrituras, 1994; p. 175] que incluye una carta dirigida a los hijos de Caland y escritos relacionados con recuerdos de conversaciones o con los propios monólogos interiores de la artista en relación con el dinero, a ratos argumentativos y a ratos tranquilizadores, como en *l'argent est un sujet sérieux* [el dinero es un tema serio] y *réhabilitons les valeurs* [rehabilitemos los valores] y *bien sûr, il n'y a pas de honte à parler d'argent, à aimer d'argent, à faire d'argent* [por supuesto, no hay por qué avergonzarse de hablar de dinero, de querer dinero o de hacer dinero].

Algunos de los recuadros más memorables de la serie, sin embargo, son los que representan dichos, expresiones y operaciones financieras. Un grupo de rectángulos pintados y grapados hacen referencia al cierre de una cuenta corriente en *L'argent ne fait pas le bonheur, mais il y contribue largement: Fermeture de compte* [Cierre de la cuenta, 1994]. Unos recortes de periódico pegados como si fueran residuos en un mar de olas azules retratan la fluctuación de los tipos de interés en *L'argent ne fait pas le bonheur, mais il y contribue largement: Floating rates* [Fluctuación de intereses, 1994; p. 178]. A veces la artista plantea divertidos juegos de palabras, como esas gotas de pintura plateada que define como *l'argent liquide* [activos líquidos] o el círculo abierto que forma con el cordón de un zapato para expresar la imposibilidad de llegar a fin de mes en *L'argent ne fait pas le bonheur, mais il y contribue largement: Elle n'arrive pas à joindre les deux bouts* [Ella no puede llegar a fin de mes, 1994]. Y también encontramos reflexiones sobre otras expresiones que giran en torno al dinero en inglés, francés o árabe, como «el tiempo es oro», «*rags to riches*» [de mendigo a millonario], «apretarse el cinturón», «*pauvreté n'est pas un vice*» [nadie es pobre por vicio], «*l'argent ouvre bien des portes*» [el dinero abre muchas puertas] y «*alf lira wa lira*» [Las mil y una libras], un juego de palabras en árabe entre el título de la famosa antología de cuentos *Las mil y una noches* (*Alf laylah wa laylah*) y el nombre de la moneda nacional del Líbano, la libra (también llamada *livre*).

Hay un segundo nivel de interpretación que afecta a muchas de las obras de *L'argent* basadas en el lenguaje y se relaciona con un argumento más general sobre el modo en que el dinero provoca angustia y modela, deforma y condiciona la vida. La bailarina de la danza del vientre de *Danse du ventre*, por ejemplo, no solo utiliza las monedas como indumentaria, sino que baila por dinero. La mujer que se aprieta el cinturón se vuelve delgada, una virtud moral. La mujer que no consigue llegar a fin de mes, sin embargo, se tropezará con sus cordones desatados y se caerá de bruces.

L'argent ne fait pas le bonheur, mais il y contribue largement : Les mille et une livres libanaises [Las mil y una libras libanesas, 1994; p. 175] también posee varios niveles de significado. La frase *Alf lira wa lira* está escrita en árabe sobre la mano enguantada y enjoyada de una mujer que recuerda a la mano de Fátima, y se extiende hacia un ojo azul, dos símbolos de protección contra la envidia. El fondo está pintado de un verde intenso y uniforme, rodeado por unos márgenes dentados de color negro, también pintados. El ojo azul está muy abierto y resulta tremendamente expresivo.

La pieza se puede interpretar como una crítica de la superstición, pero también como un comentario sobre la inestabilidad de la libra, que experimentó su primera devaluación seria en el transcurso de la guerra civil del Líbano, que se prolongó durante quince años. En 1975, cuando se desató el conflicto, un dólar estadounidense equivalía a dos libras libanesas. En 1980, a cuatro. En 1986, a casi cincuenta. Y en 1989, a casi mil. El dólar se disparó hasta alcanzar las 2.500 libras antes de estabilizarse en 1.500. Cuando Caland empezó a trabajar en *L'argent*, la existencia de un billete de mil libras y la lógica de una moneda devaluada de una manera tan exagerada eran aún fenómenos muy recientes y verdaderamente traumáticos para varias generaciones de libaneses que habían perdido los ahorros de toda su vida.

Les mille et une livres libanaises es uno de los doce recuadros, como mínimo, de *L'argent* que abordan directamente la situación del Líbano. En *L'argent ne fait pas le bonheur, mais il y contribue largement : Tire-Lire* (que en francés significa, literalmente, «Tirar-leer», aunque, fonéticamente, se lee como «Tira de la libra»; p. 178), la tumultuosa moneda del país vuelve a entrar en escena: una moneda de una libra se convierte en la anilla de una redondeada granada de mano plateada. Si tiras de la anilla, sugiere el título, el hermoso fondo verde explotará. Billetes de mil libras rasgados se utilizan como elementos de *collage* en varias obras con el subtítulo *Loubnan (Lebanon)* [Líbano], *Bye-Bye Money* [Adiós dinero] y *Portrait : Un libanais génial* [Retrato:

un libanés genial], todas creadas en 1994. Además de las inestables perspectivas económicas del Líbano, *L'argent* habla de la implacable capacidad del país para inspirar añoranza y nostalgia. *L'argent ne fait pas le bonheur, mais il y contribue largement : Une chaumière, deux coeurs et tout de même un peu d'argent* [Una cabaña, dos corazones y aun así un poco de dinero, 1994] muestra una vivienda tradicional libanesa con un tejado de tejas rojas y una chimenea con humo blanco. Las pinceladas de pintura roja y naranja hacen que la casa parezca también un cohete a punto de despegar.

Merece la pena señalar que en 1994, cuando Caland estaba trabajando en *L'argent*, la guerra civil del Líbano ya había terminado definitivamente. La economía en la era de la reconstrucción fue terrible, con una deuda pública disparada, una especulación inmobiliaria desenfundada y la conversión de la tierra en participaciones para la reedificación del centro de Beirut. Pero, por primera vez en quince años, la posibilidad de regresar dejó de verse como un disparate y se convirtió en una opción real para los libaneses que vivían en el extranjero. Caland llevaba más de dos décadas fuera, desde antes de que comenzara la guerra. *L'argent*, en cierto sentido, es una obra que vuelve sobre los pasos de su país natal, que transforma su relación con el Líbano y que, quizás, le ayudó a liberarse del último de los conflictos que tenía con su patria: los tabúes relacionados con el dinero.

Las 366 obras de *L'argent* se presentaron juntas en público solo en una ocasión. Después de cuatro meses de trabajo, Caland había producido demasiadas obras y estas ocupaban tanto espacio que no cabían en la sucursal del banco de Edmond Safra del otro lado de la calle en París¹⁵. La serie nunca se llegó a exponer allí, ni ninguna otra obra de Caland. Pasados cinco años *L'argent* se empaquetó y se envió a Beirut. La Galerie Janine Rubeiz inauguró una exposición de la serie completa el 19 de enero de 2000. Dos obras más de la subserie sobre el Líbano se utilizaron para promocionar la serie. En una de ellas, que lleva el subtítulo *Portrait monétaire libanais* [Retrato monetario libanés], aparece la palabra *Loubnan* [Líbano] escrita tres veces en árabe sobre unos motivos dibujados con una gruesa capa de pintura. En la otra, un billete atestado de plumas y piedras doradas. El subtítulo de esta última pieza es *Ils ont tué des oeufs d'or* [Mataron a (la gallina de) los huevos de oro], y la pregunta por el culpable de ese asesinato queda abierta a la interpretación. La exposición duró un mes y tuvo una buena acogida en la prensa local. El periódico francófono

15 Gemayel, óp. cit.

L'Orient-Le Jour le dedicó varios artículos, entre ellos una reseña del crítico Joseph Tarrab, que comparaba el proyecto de Caland con *Treinta y seis vistas del monte Fuji*, la serie de grabados en madera que realizó Hokusai en el siglo XIX¹⁶.

En el Líbano, *L'argent* no era ni mucho menos la primera obra de arte moderno o contemporáneo con conexiones curiosas (aunque lejanas) con un banco local. Saliba Douaihy, la gran pintora de abstracciones geométricas que también se pueden interpretar como paisajes e incluso como obras de arte religioso, consiguió colocar uno de sus lienzos en la colección permanente del Museum of Modern Art (MoMA) de Nueva York después de convencer a Youssef Beidas, el fundador de Intra Bank, de que la donara a esta institución. Oriundo de Jerusalén, Beidas era un banquero heterodoxo que creó un emporio financiero internacional con base en Beirut. Sin embargo, según el historiador Hicham Safieddine, no llegó a introducirse en los círculos sociales de los comerciantes adinerados de su ciudad y lo acabó pagando caro¹⁷. Beidas donó la pintura de Douaihy al MoMA en 1966, el mismo año de la espectacular quiebra de Intra, cuando el banco estuvo a punto de arruinar la economía del Líbano como consecuencia de una retirada masiva de depósitos. Edmond Safra fue un personaje igual de extravagante y de trágico que Beidas. Vástago de una estirpe de banqueros con raíces en la comunidad judía de Alepo, había nacido en el Líbano, había conseguido amasar una importante fortuna personal cuando todavía era un adolescente y había creado una red de entidades financieras con ramificaciones en Italia, Brasil y Suiza. Este tipo de vínculos entre artistas rebeldes y encopetados banqueros nos muestra un universo de ambiciones y aspiraciones desaparecido mucho tiempo atrás por culpa de los infortunios políticos de la región.

A Caland, que falleció en 2019, no le habría resultado sencillo abrir una cuenta en un banco libanés hoy en día. En términos de fiabilidad era lo que en la regulación financiera se conoce como una PEP, una «Persona expuesta políticamente», y nunca habría conseguido librarse de esa etiqueta. Su padre, Bechara El Khoury, fue el primer presidente del Líbano después de la independencia. En el estatuario oficial y en los programas de estudios aún se le considera un héroe nacionalista. Pero fue el blanco de las críticas más despiadadas desde el momento en que se

16 Joseph Tarrab, «Regard – *Huguette Caland : L'argent*, techniques mixtes sur toile, intérêts touchés, capital intact», *L'Orient-Le Jour*, 4 de febrero de 2000, p. 6.

17 Hicham Safieddine, *Banking on the State: The Financial Foundations of Lebanon*, Stanford, Stanford University Press, 2019, p. 143.

incorporó a la vida pública y el legado de su administración es bastante desigual¹⁸. Consiguió afianzar la soberanía libanesa y allanó el camino para la cooperación entre musulmanes y cristianos, pero su presidencia lastró al país con un sistema de gobierno sectario y una administración que en términos generales buscaba el enriquecimiento personal¹⁹. «La historia de Oriente Medio se fraguó, se modeló, mientras yo me hacía mayor», explicaba Caland en una entrevista²⁰. Su vida siempre estuvo inextricablemente ligada a la historia política del Líbano. Y lo mismo se puede decir de la historia económica de su país.

La madre de Caland procedía de una familia de banqueros y, de hecho, el título *L'argent ne fait pas le bonheur, mais il y contribue largement* surgió de una conversación entre la artista, que pronunció la primera parte de la frase, y su madre, que la completó²¹. Caland empezó a pintar en 1964, que fue el año en que murió su padre, pero también el de la fundación del Banco Central del Líbano. Su hermano, Michel El Khoury, fue gobernador de esta entidad en la época anterior a la primera devaluación de la libra, entre 1986 y 1992. La artista empezó a trabajar en *L'argent* poco después de que Riad Salameh asumiera ese mismo cargo —Salameh mantuvo el puesto de gobernador del Banco Central durante treinta años y hoy en día se le considera «la Estrella de la Muerte» de la ruina económica del país—. Como es bien sabido, cuando Caland terminó *L'argent*, la tasa de cambio de la libra libanesa frente al dólar se había estabilizado en una relación de 1.500 a 1, lo que favoreció un periodo de relativa estabilidad que se prolongó hasta 2019.

Básicamente, se puede afirmar que después de la exposición de la Galerie Janine Rubeiz *L'argent* desapareció. Es uno de los trabajos menos conocidos, menos estudiados, de Caland (aunque, para ser justos, hay en su obra numerosas series, incluida la de los cien retratos de Ed Moses [véase un ejemplo, p. 195], el artista de Los Ángeles, que tampoco se han expuesto en demasiadas ocasiones). Y no se ha recuperado hasta hace muy poco, en 2023, cuando la Galerie Janine Rubeiz expuso algunos de sus recuadros más representativos en una muestra que organizó para celebrar el aniversario de este espacio artístico.

18 Para una evaluación perspicaz de la carrera política de Bechara El Khoury, véase Fawwaz Traboulsi, *A History of Modern Lebanon*, Londres, Pluto Press, 2007.

19 Kamal Dib, *Warlords and Merchants: The Lebanese Business and Political Establishment*, Reading, Reino Unido, Ithaca Press, 2004, p. 81.

20 Caland en *Huguette Caland: Outside the Lines*, óp. cit.

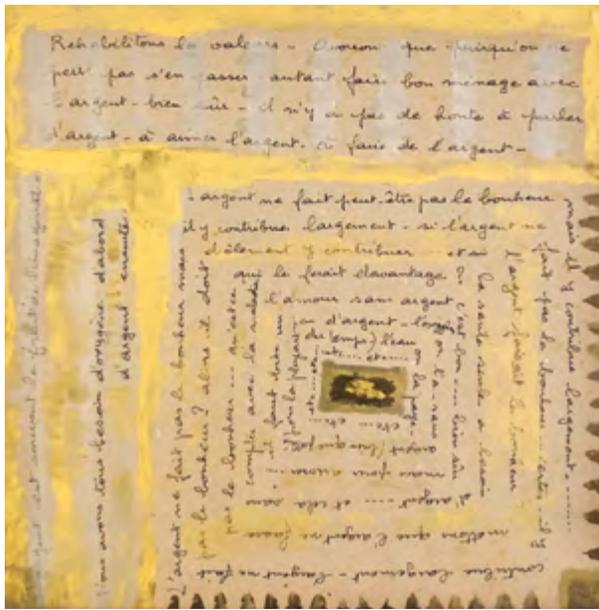
21 Caland, *Huguette Caland: L'argent*, óp. cit.

Dicho esto, lo cierto es que *L'argent* reapareció en un momento muy oportuno, después de la segunda y aún más catástrofica devaluación de la moneda libanesa, que comenzó en 2019, cuando la libra perdió su vinculación con el dólar y la economía entró en caída libre²². Las relaciones de Caland con la política del Líbano son bien conocidas, pero tanto la artista como su serie tienen una conexión casi primordial con los infortunios financieros del país. «Los problemas de dinero son casi siempre problemas de falta de dinero», escribió en 1999²³. En este sentido, *L'argent* es un síntoma que revela que la economía del Líbano siempre ha eclipsado a su sistema político, del mismo modo que Beirut, la capital, se suele confundir con la totalidad del país.

Hay un último recuadro en el que me gustaría detenerme: una cara sonriente sobre una montaña abstracta de color malva y púrpura con vetas doradas. El subtítulo en este caso es *Le silence est d'or* [El silencio es oro]. Contra el telón de fondo de la situación económica del Líbano, se podría considerar que *L'argent* es la declaración de independencia de la propia Caland. En última instancia, podría interpretarse que la serie no se preocupa tanto por el dinero como por la quietud y las formas de intercambio. El dinero es una de ellas, pero también lo son las pinturas y las cartas, la correspondencia, las donaciones y las peticiones casuales que se transforman en regalos por arte de magia.

22 Para uno de los mejores análisis de las condiciones que han llevado a la crisis económica actual del Líbano, publicado dos años antes de que tuviera lugar, véase Rosalie Berthier, «Abracada... broke: Lebanon's banking on magic», *Synaps*, 2 de mayo de 2017. Disponible en línea: <https://www.synaps.network/en/post/lebanon-economy-crisis> [última consulta: 24/9/2024].

23 Caland, *Huguette Caland : L'argent*, 6p. cit.

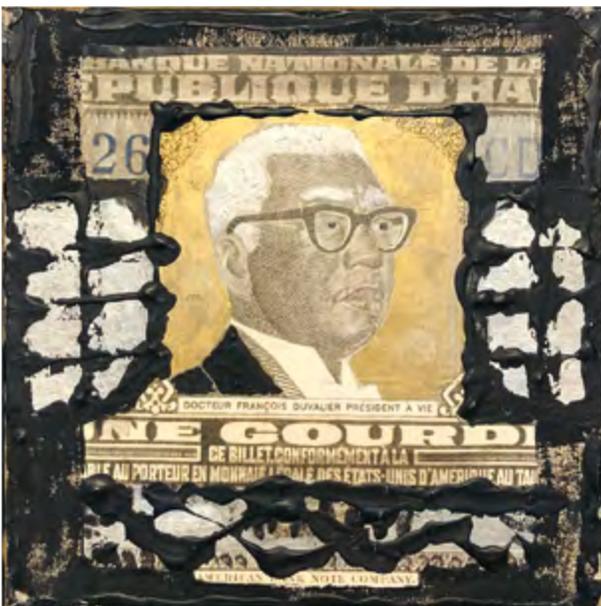


*L'argent ne fait pas le bonheur, mais il y contribue largement :
Écritures, 1994; Les mille et une livres libanaises, 1994;
Sans titre (Stockholder), 1994; Un pont en or, 1994*



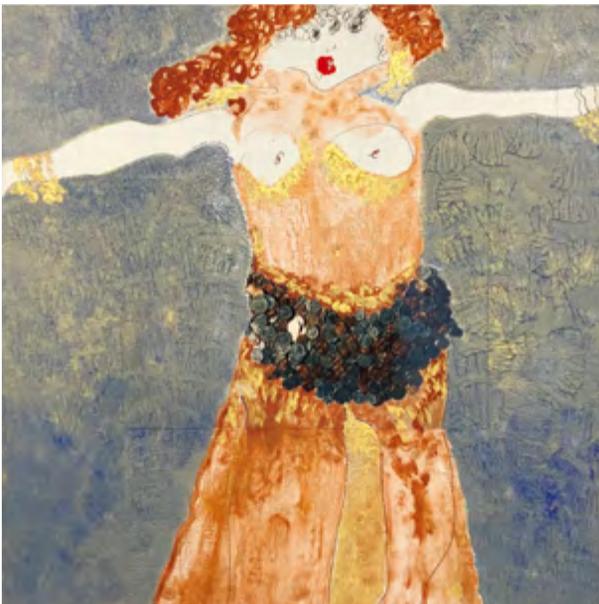


*L'argent ne fait pas le bonheur, mais il y contribue largement:
 A Penny for your Thoughts, 1994; Taxes . . . Taxes . . . Taxes . . . , 1994-1995;
 Papa Doc, 1994-1995; Commonwealth, 1994*



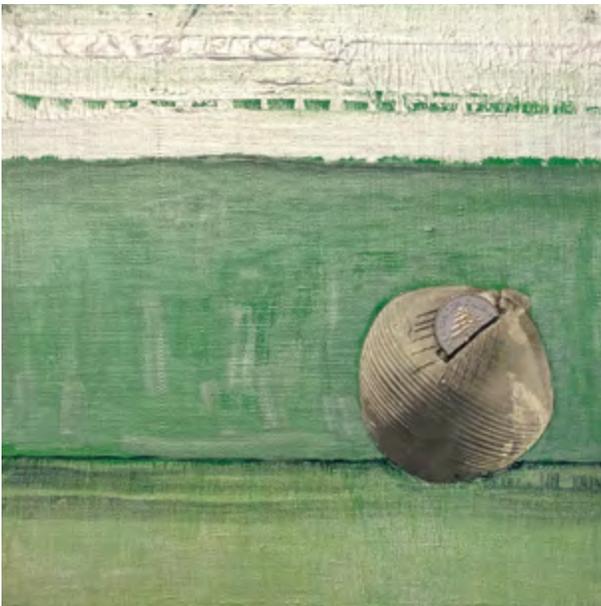


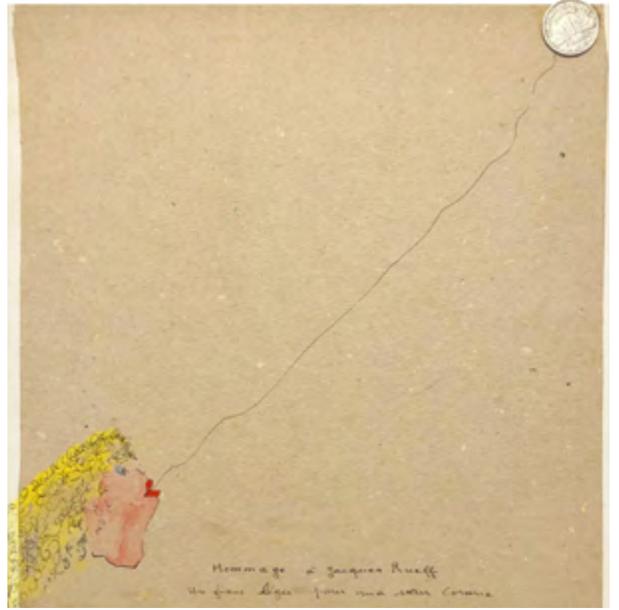
*L'argent ne fait pas le bonheur, mais il y contribue largement :
Mariage d'argent, 1994; Portrait (divers papiers monnaie), 1994;
Danse du ventre, 1994; From Riches to Rags, 1994-1995*



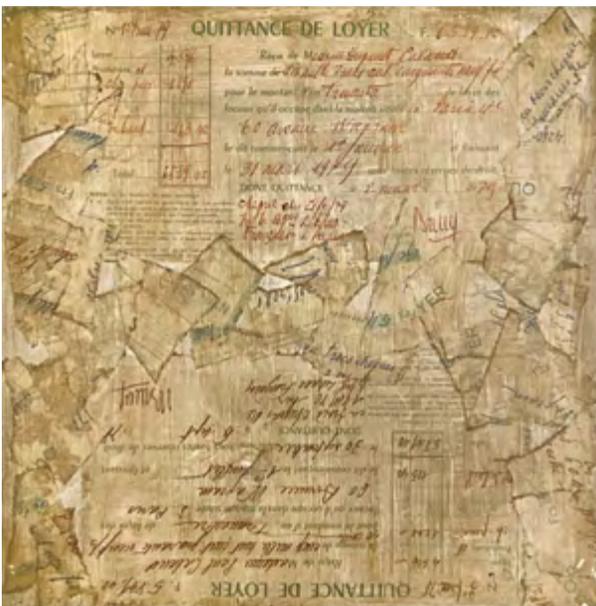


L'argent ne fait pas le bonheur, mais il y contribue largement :
Floating Rates, 1994; Harem, 1994-1995; Tire-Lire, 1994;
Money Contributes to Happiness, 1994-1995



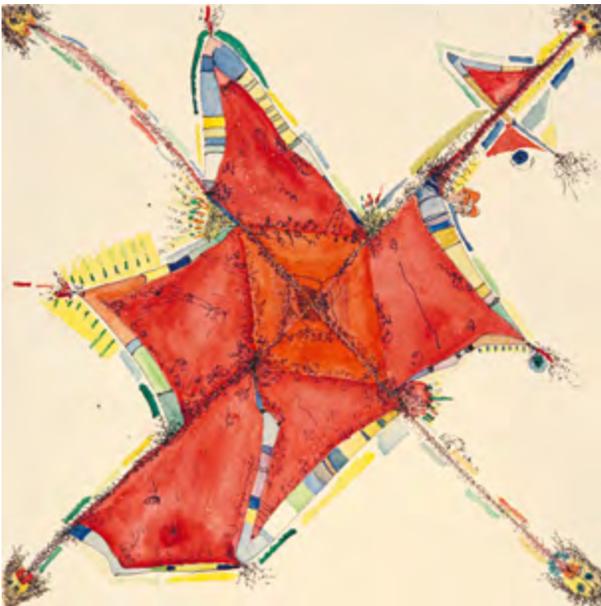


L'argent ne fait pas le bonheur, mais il y contribue largement :
Jeux de hasard, 1994; Franc léger, 1994;
Mon loyer à Paris, 1994-1995; In Memoriam, 1994-1995





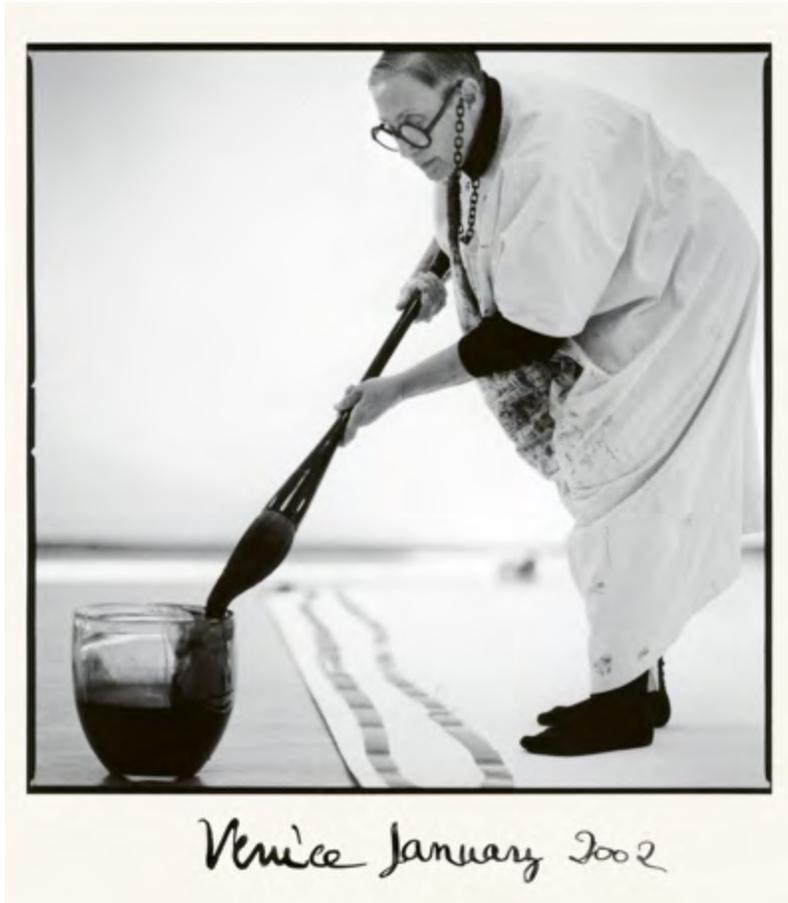
Homage to Pubic Hair, 1992







V



Veronique Vial, Huguette Caland pintando la serie
Silent Letters, Venice, California, enero de 2002

Caland en California, comerse la piel

Aram Moshayedi

Solía decir que le encantaba cómo sonaba «California», que las palabras «*California land*» [Tierra de California] se parecían a su nombre, Caland. En 1987, cuando dejó París para mudarse a Venice, California, Huguette Caland no estaba ni mucho menos convencida de que la vida artística que iba a buscar en Los Ángeles fuera a acabar dando sus frutos. Decidida a abrirse camino por su propia cuenta en un ambiente artístico tan competitivo como distante, se dejó llevar por sus instintos, a pesar de todo. La escena que le aguardaba, integrada mayoritariamente por hombres blancos, tenía sus propias prioridades, y a ella le resultó difícil encontrar medios de difusión para su arte. La década de 1980 no se suele considerar un momento decisivo en la historia del arte de Los Ángeles; es probable que la resaca de una generación que había forjado la identidad artística de la ciudad años atrás hubiera nublado la visión de las galerías y las instituciones que defendían este legado. Los artistas que se suelen asociar con los «primeros años» de la ciudad —Larry Bell, Ed Moses y Billy Al Bengston— eran los nombres dominantes en la época en que Caland comenzó a organizar su nueva vida. Se había mudado después de luchar por mantener su carrera artística en el extranjero, y a la ciudad provinciana que ahora consideraba su hogar le importaban muy poco los linajes artísticos en los que no figuraban sus artistas más renombrados.

«Tengo miedo, pero eso me hace sentirme viva», le confesaba a un periodista en 1992, cuando se inauguró su exposición *Memoirs of a Past Life* [Recuerdos de una vida pasada] en la Gallery 5 de Santa Mónica¹. Fue una de las contadas ocasiones en las que consiguió mostrar su obra en la costa oeste antes de regresar al Líbano en 2013. Durante el tiempo que vivió en Venice, Caland se convirtió en una presencia habitual en los círculos de los artistas que acabamos

¹ Huguette Caland citada en Alexander Eliot, «Put Caland on Your Calendar», *Los Angeles Reader*, 6 de marzo de 1992.

de mencionar, que vivían y trabajaban relativamente cerca de la casa-estudio que Caland había mandado construir de acuerdo con el diseño inicial del arquitecto Neil Kaufman. Según la mayoría de referencias, la vida que llevaba en Venice le resultaba plenamente satisfactoria. «Me encanta Venice. Me encanta cada minuto de mi vida», proclamaba en 2003. «La exprimo como una naranja y me como la piel, porque no quiero perderme ni un detalle»². La vida que Caland imaginó para sí era una vida de su propia creación; el contexto que creó para desarrollar su obra fue una respuesta a la falta de reconocimiento que recibió tanto de sus compañeros como de las galerías y las instituciones a las que acudió en un principio en busca de apoyo. La obra de Caland, que durante los años de su estancia en California tuvo una acogida bastante discreta, ocupa ahora por fin la posición de honor que se le negó en vida de la artista.

Los alumnos del difunto John Baldessari —otro vecino de Venice— cuentan algunas anécdotas que corroboran lo aislada que se estaba la escena californiana en la época en que llegó Caland. A lo largo de las décadas de 1970 y 1980, cuando Baldessari impartía clases en el cercano California Institute of the Arts de Valencia, California, siempre regresaba de sus viajes por Europa con las maletas cargadas de libros y catálogos. Los artistas que asistían a sus clases leían atentamente estas obras y accedían a un mundo artístico que no podían conocer de otra manera. En los años en los que Los Ángeles se convirtió en una «capital del arte», aparte de Baldessari, eran muy pocos los artistas capaces de imaginar que existía un mundo más allá de las fronteras de la ciudad. Si pienso en otros casos excepcionales, se me vienen a la mente Allen Ruppersberg, Douglas Huebler y William Leavitt, dado que los tres mantuvieron relaciones con Europa en la década de 1960 a través de la galería de *Ámsterdam Art & Project* y de sus boletines, así como del artista holandés Bas Jan Ader y otros defensores de la portabilidad del arte conceptual. El artista Martin Kippenberger, que se mudó a Los Ángeles en 1989 para pasar una breve temporada, compró poco después una parte del restaurante *Capri* de Venice, y con el tiempo contribuyó a la consolidación de la relación entre la ciudad y Colonia. Aunque son escasos y esporádicos, este tipo de ejemplos demuestran la existencia de una perspectiva internacional, limitada en cualquier caso casi exclusivamente a Europa occidental. Los demás vínculos geográficos de Los Ángeles empiezan a revelarse ahora que

2 Huguette Caland citada en Anne-Marie O'Connor, «Her Magical World», *Los Angeles Times*, 19 de junio de 2003.

disponemos de la perspectiva crítica suficiente para reconocer la influencia de los artistas no europeos en la configuración de la identidad artística de la ciudad a lo largo del tiempo³.

Cuando Caland llegó a Venice, traje consigo algo más que la sensibilidad que había cultivado en París, donde había vivido desde 1970 hasta 1987. Parece ser que su relación creativa y romántica con el escultor rumano George Apostu había ejercido un impacto significativo en su concepción de sí misma como artista; fue la inesperada muerte de Apostu la que aceleró su decisión de cambiar de aires. Una vez en el sur de California, los demás artistas consideraban que Caland tenía «unas raíces intelectuales diferentes» y detentaba «un punto de vista distinto» que podía llegar a ser incluso «un poco burgués», y, quizás, sus orígenes libaneses eran vistos como una especie de anomalía en el contexto artístico que ella aspiraba a adoptar como propio⁴. En noviembre de 1992 Caland fue incluida en una presentación organizada por el International Council for Women in the Arts, situándose así en el contexto de otras mujeres artistas estadounidenses de origen árabe de Los Ángeles, como las pintoras Ghada Jamal y Seta Manoukian. La docente Salwa Mikdadi comisarió una exposición itinerante similar titulada *Forces of Change: Artists of the Arab World* [Fuerzas de cambio: artistas del mundo árabe]⁵. Pero estos son tan solo dos ejemplos del puñado de ocasiones en que se dotó de un marco curatorial a la presencia de la artista en la ciudad. Caland pudo ejercer el papel de artista árabe en exposiciones como estas, pero se le negó la satisfacción de definirse como artista sin calificativos que modificaran su identidad, en pie de igualdad con otros artistas y figuras que ella consideraba contemporáneos y amigos íntimos.

En el momento de su llegada, eran muy pocos los artistas de Asia occidental que habían dejado su huella en los círculos artísticos de Los Ángeles. Siendo una mujer descarada, extrovertida

3 La creación, en 2011, de la iniciativa Pacific Standard Time de la Fundación Getty ha contribuido a fomentar el desarrollo de los estudios sobre la ampliación de la historia del arte en Los Ángeles a partir de 1945.

4 VV. AA., «Sandy Lajer, Ed Moses, and Robert Wilhite in Conversation with Aram Moshayedi», en Aram Moshayedi y Hamza Walker (eds.), *Made in LA 2016: a, the, though, only*, Los Ángeles, Hammer Museum; Nueva York, DelMonico Books Prestel, 2016, pp. 42-53 [cat. exp.].

5 N. de la Ed.: organizada por el International Council for Women in the Arts y el National Museum of Women in the Arts, la muestra itineró por cuatro ciudades estadounidenses entre 1993 y 1995. Véase Salwa Mikdadi Nashashibi et al., *Forces of Change: Artists of the Arab World*, Lafayette, Luisiana, International Council for Women in the Arts; Washington D. C., National Museum of Women in the Arts United States, 1994 [cat. exp.].

y sexualmente directa, no es difícil imaginar lo que le debió costar conectar con la atmósfera indolente y la estética fría y conceptual de la costa oeste que se atribuía a la identidad artística de la ciudad. Si repasamos los leves rastros, apenas perceptibles, de la historia de las exposiciones de Caland en Venice (y en Los Ángeles en general) da la sensación de que su imagen pública y sus experiencias mundanas obstaculizaron su búsqueda de reconocimiento. Cabe preguntarse por qué su diferencia representaba una amenaza para las sensibilidades locales, para los artistas que eran sus amigos y conocidos pero que no fueron capaces de valorar su talla artística⁶. Quizás las actitudes sexuales y la naturaleza física y corporal de la obra de Caland sacaron a la luz la represión de los deseos de quienes la rodeaban.

Por fortuna, en esta época, las ambiciones artísticas de Caland —en realidad, el deseo de dar a conocer su obra— sí pudieron colmarse en otros lugares, como el Líbano, donde Janine Rubeiz, a partir de 1997, le brindó la oportunidad de exponer su arte de forma periódica, cada tres años más o menos. Sin embargo, muchas de las pinturas, dibujos y esculturas que produjo en los años posteriores a su traslado a Los Ángeles no llegaron a exhibirse en vida de la artista. Aun así, a pesar de las pocas oportunidades que le concedieron, siempre se mantuvo activa. Su trabajo de estudio era en gran medida una vía para expresar su búsqueda de una dimensión interior, un repliegue hacia dentro que le ayudara a alcanzar el sosiego, la repetición meditativa y la contemplación silenciosa. Caland era una persona extrovertida y social —una consumada anfitriona de fiestas y cenas muy elaboradas que organizaba tanto para sus amigos como para otros invitados que estaban de paso por la ciudad—, pero, en comparación, su vida en el estudio era bastante solitaria. La obra que había producido en París y en Beirut antes de trasladarse era exuberante, cargada de energías sexuales y placeres orgiásticos; pero en Los Ángeles se puede apreciar un giro que nos acerca a una persona mucho más aislada de los temperamentos de su deseo, de los antojos de su cuerpo y del mundo erótico que en otros tiempos habitó sin inhibición.

De los muchos autorretratos que realizó a lo largo de su vida, *Self-Portrait in Smock* [Autorretrato en bata, 1992; p. 20] prioriza

6 «No tenía los contactos necesarios para exponer sus pinturas en Los Ángeles», recordaría más adelante Ed Moses. «Los únicos que conocían su existencia en aquella época eran personas como Bob [Wilhite] y como yo, que frecuentábamos su casa. Era una especie de relación privada, un secreto bien guardado, por así decirlo», en VV. AA., «Sandy Lajer, Ed Moses...», óp. cit., p. 47.

la ausencia de rasgos identificativos. En las numerosas pinturas y dibujos en que se retrata a sí misma, Caland suele mostrar una tendencia a exagerar, estirar y distorsionar sus rasgos faciales y otras partes de su cuerpo. En la serie *Bribes de corps* [Retazos de cuerpo] que inició en la década de 1970, los fragmentos del cuerpo de la artista se imaginan como topografías mínimas, paisajes sexualizados para una proyección fantástica. Esta serie revela la obsesión de Caland por la talla y las proporciones físicas de su cuerpo de una manera alegre y desafiante. Enormes y mullidas extensiones de color dan paso a corvas apenas perceptibles y carnosas, cavernosos pliegues de piel, y traseros que parecen desfiladeros. Esta serie de porciones o partes del cuerpo evolucionó hasta dar lugar a otras pinturas y dibujos posteriores inspirados en su propia figura en los que se hace hincapié en las bocas abiertas, las narices fálicas y otros indicios de la obsesión de Caland por el deseo. Hay pocos momentos en la prolífica producción de Caland en los que no se retrate a sí misma con cierto tipo de insinuación o compromiso sexual.

Self-Portrait in Smock es un buen antídoto contra las representaciones más provocativas que rodean estas obras. La pintura representa la identidad de la artista tal y como ella podría haberla imaginado: sin rostro, desprovista de cualquier rasgo diferenciador, sin más atributos físicos que una franja de pelo cano impecablemente peinada a raya que perfila el contorno de su cabeza. La bata de pintora de Caland, una prenda que había empezado a vestir para trabajar en su estudio doce años antes, en 1980, es el motivo que mejor se distingue de la pintura [p. 20]. A diferencia del rostro sin expresión, desprovisto de rasgos, que se apoya sobre un cuello alargado, el atuendo de Caland parece un índice de marcas y gestos pictóricos. Es un estudio de personaje de la expresión creativa y el proceso pictórico. En la extensión blanca que ocupa el centro de la composición, Caland no solo imita la tela de su uniforme cotidiano, sino que crea además una pintura dentro de otra pintura, un mundo de libertad expresiva alejado de la realidad de su búsqueda de reconocimiento en otros lugares. Por encima de todo, la pintura nos muestra a Caland en cuanto artista, sin necesidad de recurrir a otras señas de identidad complementarias, como su condición de mujer o de árabe.

En cuanto artefacto, la bata contiene en su interior la prueba de la actividad de Caland; es el resultado del tiempo que ha pasado en el estudio y de la acumulación de su experiencia con el arte. Es la evidencia de que es una artista. *Self-Portrait in Smock* monumentaliza su práctica en cuanto actividad ritual; es un retrato de la

artista liberada de la carga del yo, un retrato narrado con las herramientas de su oficio, con las ropas, en realidad. Cada mancha de pintura representa un cúmulo de significado que imita lo que en otro caso no serían sino los accidentes que ocurren en el estudio: un pincel demasiado empapado en pintura, una espátula embadurnada de pigmento al óleo, un dedo manchado. El detalle más elocuente de *Self-Portrait in Smock* no es su capacidad para describir fielmente la apariencia de Caland, sino la intención con la que expresa las consecuencias casuales de la vida de artista. La bata se convierte en un sustituto de la pintura en cuanto práctica cotidiana, una ocupación con un grado indeterminado de éxito y de fracaso.

También encontramos una cierta rebeldía beligerante en *Self-Portrait in Smock* que diferencia esta pintura del resto de la obra de Caland. A pesar de la ausencia de ojos, nariz o boca, el rostro de la artista es inquietantemente directo. Aunque se trata de una superficie vacía sobre la que un espectador imaginario puede proyectar sus propias fantasías sobre Caland, el rostro mudo debilita las relaciones de poder inherentes al juicio y a la crítica de arte. Da la sensación de que la mirada ausente de Caland, más que responder a la pregunta por lo que representa, espeta en broma al espectador: «¿Qué representas tú?», como en la famosa viñeta de Ad Reinhardt⁷. Por otra parte, Caland revela las vulnerabilidades de la vida del artista, la maleabilidad de las identidades artísticas y el precario equilibrio entre el ego y la ambición en la búsqueda del reconocimiento. En esta pintura, recalca la conciencia de su propia condición con convicción e indecisión, dos impulsos contradictorios que posiblemente también la enfrentaron con la arrogancia y el talante festivo de los círculos artísticos en los que se movía en esta época. Aunque este tipo de ambigüedades son habituales entre los artistas, rara vez se exponen de una manera tan concienzuda y mordaz como en *Self-Portrait in Smock*.

En los años posteriores Caland creó una nueva serie, *Silent Letters* [Cartas silenciosas; ejemplos en pp. 195-204], que tampoco obtuvo reconocimiento. Este conjunto de obras, desarrolladas en la década de 2000 y ejecutadas principalmente sobre diversos tipos de papel y de tela, comparten un vocabulario visual reductivo por naturaleza.

7 N. de la Ed.: en la citada viñeta, un espectador comenta ante una pintura abstracta: «Ha Ha What Does This Represent?» [Ja, ja, ¿qué representa esto?], a lo que, airada, la pintura le responde: «What do you represent?» [¿Qué representas tú?]. La viñeta forma parte de una serie satírica sobre arte abstracto que Ad Reinhardt realizó entre 1943 y 1947 para el tabloide neoyorkino *PM*. La cursiva es del autor.

Su base es la marca repetitiva de un pincel que se encuentra con la superficie de un sustrato. El pincel, que excreta cierta cantidad de pintura acrílica, se arrastra en una única dirección, en una secuencia de líneas rectas que se repiten imperfectamente. El efecto produce una suave gradación de pigmento en patrones horizontales y verticales. Aunque es poco probable que Caland fuera consciente de ello, los atributos materiales de este gesto recuerdan a Lee Ufan y a otros artistas surcoreanos del *dansaekhwa*, cuyas obras se caracterizaban por la idea de la «pintura monocromática». Las *Silent Letters* de Caland también guardan cierta similitud con el «lenguaje de dibujo» que cultivó durante décadas Irma Blank. Al igual que los dibujos de Blank, que imitan textos formateados que se adaptan a la página impresa, o incluso que las tabulaciones manuscritas de Hanne Darboven, las *Silent Letters* de Caland están condenadas a no ser leídas y a ocultar su contenido. Las obras de esta serie parecen comunicar la propia idea de comunicación a través de un gesto que, por sí solo, no expresa prácticamente nada.

La obra sin título realizada en 2011 (fig. 1) por Caland es un perfecto ejemplo de falta de expresividad. Una enorme extensión rectangular de papel está dividida en cuatro partes relativamente iguales. Las marcas de pincel están hechas con pintura al óleo. El gesto repetido posee una propiedad que deforma la totalidad de la imagen y transmite la impresión de unas líneas que crean una curvatura óptica en el papel. Aunque existe un juego de palabras intencionado con el doble significado de la voz inglesa «*letter*», relacionado con la imposibilidad de leer o de escuchar las «letras» de una página o las «cartas» de una relación epistolar, esta obra, en el contexto de la serie *Silent Letters*, es el resultado adicional de un ejercicio formal. Como en otras obras de la serie, parece que Caland quisiera poner a prueba los límites de la experimentación material, revelando la variabilidad y la versatilidad que reside en un único gesto. Puede que el proceso en virtud del cual esta obra llegó a ver la luz fuera tan preciso como laborioso, pero el resultado proporciona una seducción y un placer visual suficientes para saciar a la mirada que se nutre de ella.

En el contexto del arte más abiertamente erótico que produjo Caland en los años anteriores a su mudanza de 1987, merece la pena preguntarse cómo o por qué acabó llegando a esta severidad formal y a esta reserva conceptual. Aunque parecen obras inexpressivas —«silenciosas», según sus propias palabras— resulta imposible eludir la siguiente cuestión: ¿qué dicen este tipo de obras de las preocupaciones sexuales de la artista, que hasta entonces habían sido tan

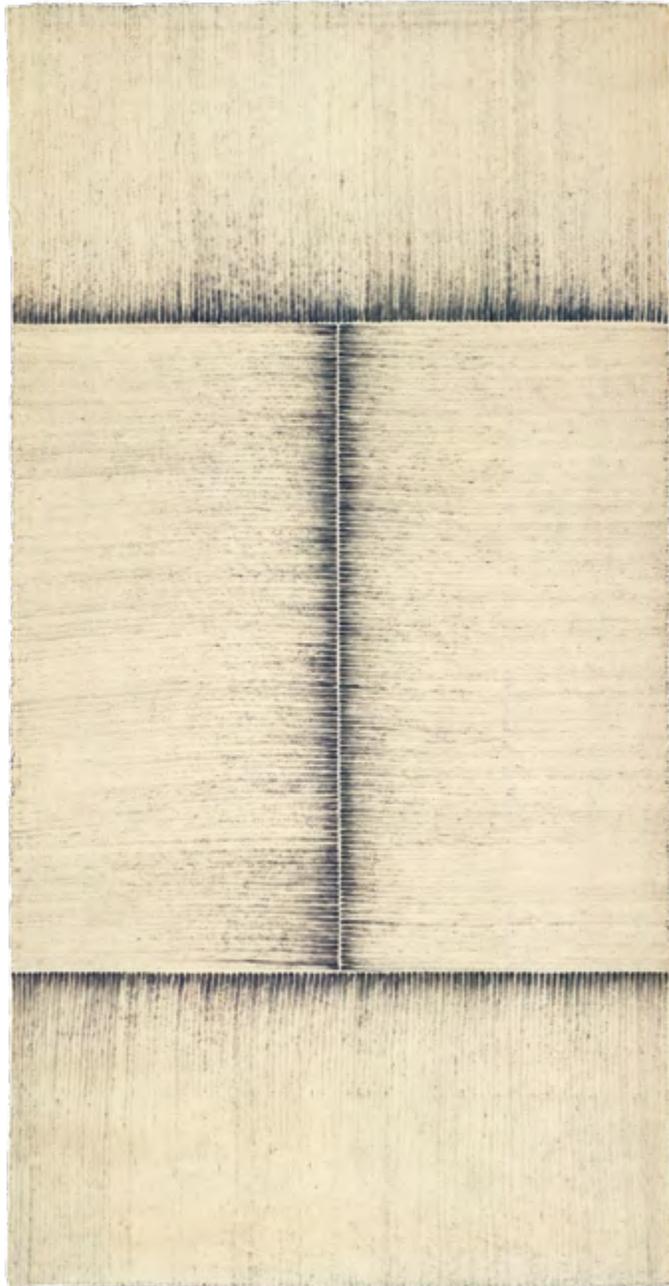


Fig. 1: Sin título, 2011

importantes para ella y para su arte?⁸. Caland decidió mudarse para intentar ampliar la progresión de su viaje artístico y llegó, en contra de su pronóstico, a un lugar donde prevalecía la reducción, la repetición y una relativa sobriedad. Es un giro curioso, un giro marcado quizá por la prudencia y el conservadurismo sexual del contexto en el que vivía en aquel entonces. En la aparente austeridad de la obra que creó Caland después de trasladarse a California —a pesar de sus densas urdimbres, su maximalismo y su apariencia textil— la artista dice más de los deseos de quienes la rodeaban que de los que ella expresó en otros tiempos con desenfreno. El hecho de que algunos artistas entorpecieran la difusión de la obra de Caland revela que la artista representaba una amenaza para sus aspiraciones personales, no solo porque era una mujer con una visión del mundo que trascendía la de las ciudades en las que vivió, sino porque su sexualidad era toda una afrenta para la de los demás.

Epílogo

La primera vez que supe de la existencia del nombre de Huguette Caland fue gracias al artista Robert Wilhite, que me propuso visitarla en el estudio que ambos habían compartido en otros tiempos en Venice. Corría el año 2011, y Wilhite me habló de una amiga con una obra «poco convencional». Como esa descripción no encajaba precisamente con mis intereses de aquella época, nunca llegué a pedirle que me la presentara. Pocos años después, me topé con el stand de la Galerie Janine Rubeiz en una feria de arte en Dubai, y descubrí a una creadora que, según me contaron, había vivido hasta hacía muy poco en Venice y había producido allí un conjunto de obras impresionante. Me quedé enormemente sorprendido de haberme cruzado con una artista con una pintura tan interesante que, además, estaba directamente relacionada con el ambiente donde yo había vivido y trabajado como comisario de arte desde 2004. Por otra parte, me parecía sospechoso no haber oído hablar jamás de Huguette Caland a pesar de las numerosas conversaciones que había mantenido a lo largo de los años con

8 N. del Trad.: Además de aprovechar la polisemia de la palabra inglesa «*Letter*», la cual, como explica más arriba el autor, puede aludir tanto a una «carta», en un sentido epistolar, como a una «letra» del abecedario, Caland explota también el doble significado de la palabra «*Silent*». Estas *Silent Letters*, por tanto, son, además de «cartas silenciosas», «letras mudas» que no se pronuncian, como la h en español. De esta manera se subraya la inexpresividad que atribuye el autor a esta serie de la artista.

artistas como Larry Bell, Billy Al Bengston, John Baldessari y otros personajes que también vivían en Venice en la misma época. No reparé en ese momento en que esta artista era la misma que Wilhite me había recomendado visitar tiempo atrás. Es evidente que su nombre no se me había quedado grabado en la memoria, y, además, yo asociaba la obra de Wilhite con el diseño, las artes aplicadas, las esculturas sonoras y su colaboración en la década de 1970 con Guy de Cointet. Ese mundo me parecía muy distante al universo de Caland que entonces apenas empezaba a conocer.

Ese mismo año, me acerqué hasta el estudio-residencia de Caland en Venice, la casa de varias plantas donde había vivido hasta su regreso al Líbano en 2013. Mientras recorría la colección de obras propias y de otros artistas de Caland, Brigitte, su hija, me señaló una pequeña escultura minimalista fijada al techo que reconocí inmediatamente como una obra de Wilhite. Al principio me sentí desconcertado. El recorrido por el estudio de Caland me había impresionado, pero en ningún momento me había venido a la mente ninguna asociación con Wilhite ni con sus palabras «poco convencional». Y, de pronto, todo encajó, y me di cuenta de que estaba exactamente en el mismo lugar donde tenía que haber estado años atrás, cuando Wilhite me recomendó que la visitara.

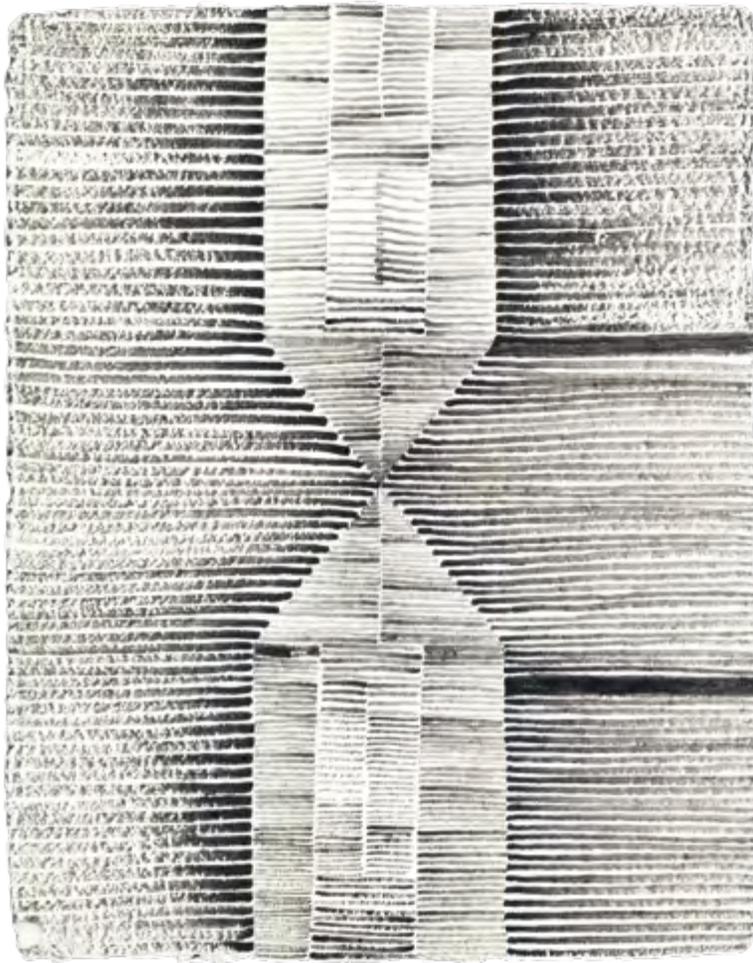
En los años que han transcurrido desde ese primer encuentro, he tenido que reunir muchas piezas para reconstruir una imagen de Caland a partir de sus obras y de las relaciones que dejó en su ausencia. Desgraciadamente, nunca tuve el placer de conocerla en persona, aunque la percepción de la artista que he logrado formarme me ha proporcionado un conjunto de impresiones deliciosamente contradictorias del glamur, el rigor y la picardía que encarnó en vida. Aunque desoí los consejos de Wilhite en su momento, le estoy agradecido por haber sabido reconocer el valor de su aportación y su insistencia inicial. Mientras que otros se sintieron amenazados por su éxito, temerosos de que les arrebatara parte de la atención que recibían, Wilhite fue el único de su círculo que tuvo la valentía suficiente para reconocer la valía de su obra y la perspectiva única que esta representaba.



Ed 1 (Ed Moses Series), ca. 1994

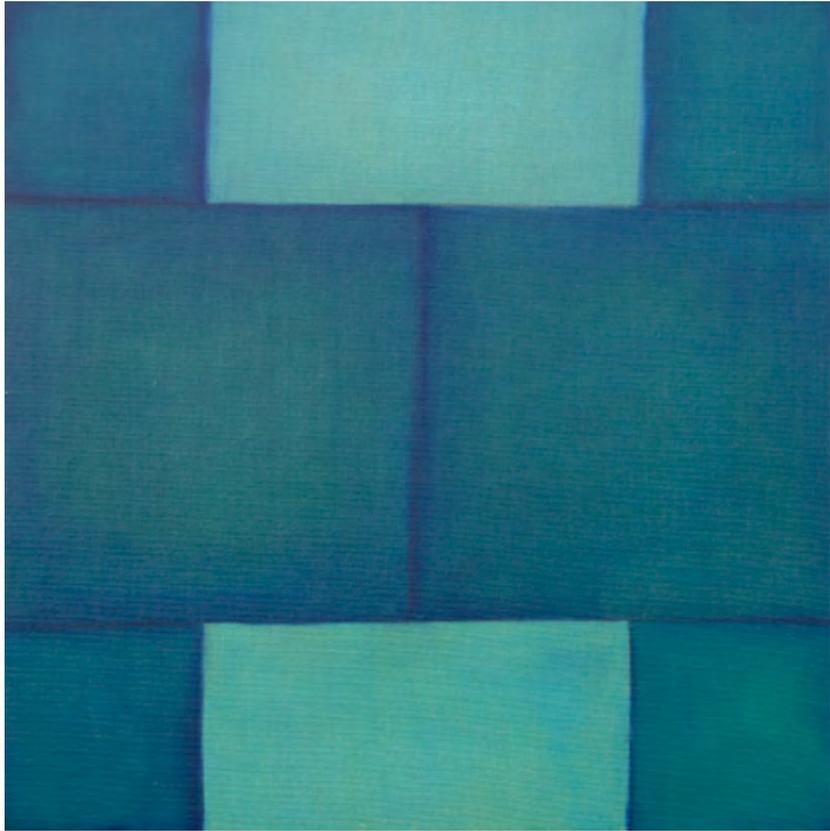


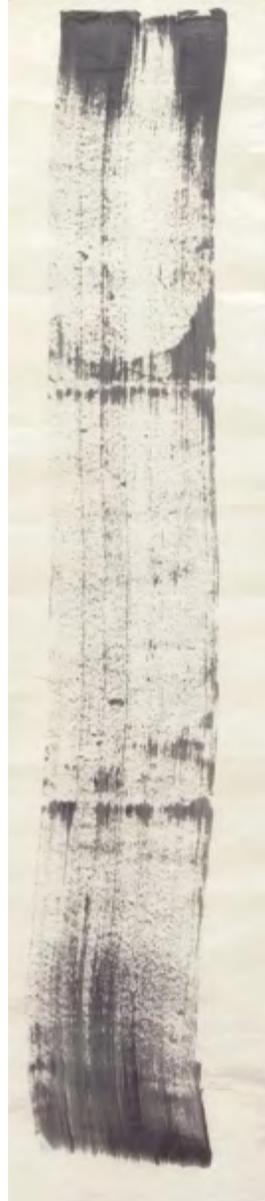


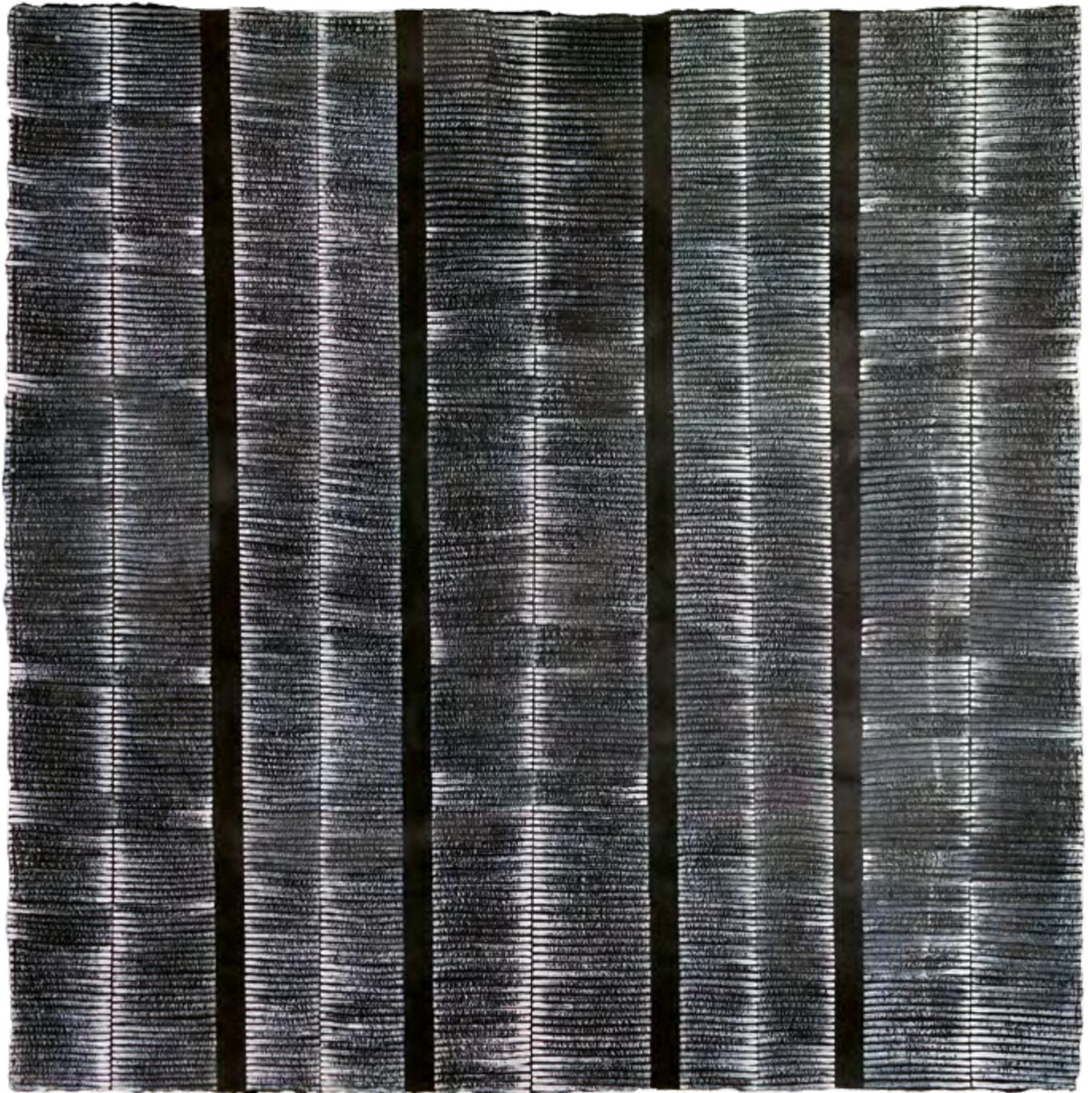














Nude Letters, 1991



Fig. 1: *Cityscape*, 1999

Quando la anatomía se convierte en mapa

Maite Borjabad López-Pastor

El estadio del mapa es el primer nivel del amor urbano

Aprender a relacionarse con una ciudad es siempre una experiencia cargada de fricción. Es bastante paradójica esta constante necesidad de tener que domesticar la ciudad, de hacerla habitable y encontrar maneras de pertenecer a ella, cuando la premisa de lo urbano, de la ciudad, es que es un artefacto creado por los humanos con el fin de «facilitar» las negociaciones necesarias para que el cuerpo humano pueda sobrevivir en entornos «naturales» cambiantes. Pero en realidad, las ciudades tienen más que ver con la regulación de los cuerpos —la imposición de un orden social y cultural— que con el cobijarse. Pertenecer a una ciudad, anidar y encontrar refugio en ella son procesos que las disciplinas encargadas de la planificación, el diseño urbano y la arquitectura solo parecen recordar a veces. Diseñar una ciudad no es lo mismo que «hacer» ciudad. Cuando me abro camino a través de las obras que pintó Huguette Caland de las diferentes ciudades en las que creó un hogar, me siento como una *voyeuse* que espiera sus relaciones, intentando adivinar cómo se las arregló para hacer suya cada una de estas ciudades.

En su texto «Agorafilia», Paul B. Preciado explica que «la relación entre felicidad y enamoramiento en el caso de las ciudades, como en el de los humanos, animales o incluso dispositivos espirituales, no es directamente proporcional [...] No es el origen, ni el tiempo transcurrido, ni la residencia lo que determina la posibilidad de un enamoramiento urbano»¹. Así, describe cómo, a pesar de los años que vivió allí y del papel formativo que tuvo Nueva York para él, la ciudad no deja de ser una simple conocida, mientras que París es la ciudad de la que se enamoró, pues se convirtió en «la prótesis del hogar que nunca tuve»². Si París fue

1 Paul B. Preciado, «Agoraphilia», *Parole de Queer*, 16 de diciembre de 2015. Disponible en línea: <https://paroledequeer.blogspot.com/2015/12/agorafilia-por-paul-b-preciado.html> [última consulta: 23/10/2024].

2 Íd.

su esposa, Barcelona se convirtió más adelante en su amante, y mientras escribía este artículo vislumbraba una nueva pulsión, quizás un nuevo enamoramiento, Atenas.

La verdad es que no sé si alguna vez me he enamorado de una ciudad en la que he vivido. Me parece más fácil enamorarse de una ciudad en la que estás de paso, o más probable de una ciudad que miras con nostalgia desde la distancia, esa ciudad que habitaste en el pasado, no la que experimentas en el presente a través de tus hábitos diarios. Me pregunto si esa era la relación que mantenía Caland con Beirut, si la amaba desde la distancia de la nostalgia. No sé si Caland se enamoró de París, de Los Ángeles o de Beirut. Recorro diferentes versiones de esas tres ciudades, sobre todo de Beirut, a través de sus pinturas y sus incesantes dibujos, que retratan la ciudad una y otra vez. A veces me pregunto si es *una* ciudad lo que dibuja o *su* ciudad, o quizás ciudades o versiones de ellas que aún no existen. Soy incapaz de descifrar hasta qué punto se trata de Los Ángeles o de Los Ángeles de Huguette, de su Beirut natal o del Beirut que añoraba, imaginaba y soñaba desde la distancia de Los Ángeles.

Se ha hablado mucho de la vida de Caland, de las decisiones personales que la llevaron a una u otra ciudad, y de sus compañeros y amantes, como si fueran la parte más importante de su práctica. Pero ¿cuál fue la ciudad de la que se enamoró Caland? ¿Cuál no pasó de ser una mera conocida a pesar de los largos periodos que pasó en ella y de las experiencias formativas que le brindó? ¿Fue alguna de estas ciudades su esposa? ¿Cuál fue su amante? ¿Todas ellas, quizás? Las ciudades, al igual que los cuerpos, fueron una constante en su práctica, una obsesión incesante nacida de representaciones únicas y garabatos casi compulsivos.

«El estadio del mapa es el primer nivel del amor urbano: ocurre cuando sientes que la cartografía de la ciudad amada se superpone a cualquier otra. Enamorarse de una ciudad es sentir al pasear por ella que los límites materiales entre tu cuerpo y sus calles se desdibujan, que el mapa se vuelve anatomía»³. Casi como un conjuro a la inversa de estas palabras de Preciado, la anatomía de Caland se convierte en mapa a través de su propia obra. Su propia anatomía será una de las que cartografíe, pero no la única. Los cuerpos de sus amigos, amantes, conocidos y desconocidos también se convertirán en mapas. Mapas alegres, a veces, pero también mapas claustrofóbicos. En muchos de los dibujos a línea que creó entre 1971 y 1973, a través de un incesante ejercicio de trazado y retrazado, los cuerpos se rescriben

3 Íd.

una y otra vez, se amontonan y se contorsionan hasta que se fragmentan y se recomponen de nuevo. De un sutil erotismo son los dibujos lineales de la serie *Flirt* [Coqueteo], que apelan al mismo tiempo a dos escalas radicalmente diferentes: la de la intimidad del cuerpo y la de la vasta inconmensurabilidad del paisaje. Si las observas sin reparar en el título, podrías imaginar que se trata de divisiones trazadas en el paisaje, como en *Flirt I* (1972; p. 102). Una línea que parece dividir dos terrenos o acaso dos montículos de tierra. Solo cuando te retiras para contemplar este panorama y te fijas en el título, cuando observas con mayor detenimiento y de acuerdo con una escala humana, lo que parecía paisaje se transforma y puedes vislumbrar dos labios, o quizás dos narices que se tocan, que encajan entre sí. A esta ligereza de los dibujos a línea fina le seguiría después la colorida serie pictórica *Bribes de corps* [Retazos de cuerpo, ca. 1973-1980], donde partes del cuerpo, órganos o fragmentos de ellos, rodillas, nalgas, labios... se expanden y se acumulan para acabar convirtiéndose también en mapas. Estos mapas darán lugar más adelante, en algunas de sus últimas obras, a geometrías más abstractas que permitirán que el cuerpo, lo urbano, lo rural y la tierra se acaben entrecruzando de maneras únicas. Así, colapsará escalas radicalmente diferentes, creando imaginarios visuales alternativos que sugieren formas subversivas de aunar estos conceptos.

Con Caland no se trata únicamente de inscribir cuerpos en el paisaje, sino, en realidad, de crear paisajes rurales y urbanos con cuerpos y fragmentos de cuerpos. En el lienzo a tinta y óleo *Bribes de corps* (1973; fig. 2), un fondo amarillo articula una composición que se puede identificar inmediatamente desde lejos como la bahía de San Jorge en Beirut, encajada entre los dos polos que la limitan, representados en este caso por dos pares de labios en actitud de besar. Según la descripción de Hannah Feldman, se trata de una «bahía como cuerpo y un beso como topografía urbana». Cuando se examinan más de cerca,



Fig. 2: *Bribes de corps*, 1973

las finas líneas negras que a vista de pájaro parecen marcas de sombreado de un espacio urbano, empiezan a convertirse en rostros, piernas o cuerpos estirados. Como en cualquier plano urbano, las líneas más gruesas definen una jerarquía frente a las líneas finas (avenidas vs. calles secundarias, por ejemplo), las intersecciones de calles dan lugar a puntos negros más gruesos, y así. El vocabulario urbano está aquí presente y produce una representación de lo urbano, sin embargo, en lugar de los puntos negros más gruesos que se utilizan en la notación cartográfica «regular», estos puntos negros aparecen como un zapato, una mata de vello púbico, una vagina o un ojo, mientras que las piernas, los torsos y otras partes del cuerpo se estiran hasta que se tocan entre sí para crear la continuidad propia de calles y avenidas. Los mapas te permiten conocer una ciudad sin necesidad de haber estado en ella. Yo nunca he estado en Beirut: ¿qué significa que dos labios enfrentados a punto de besarse sostengan cada uno un lado de su bahía? Uno de los pares de labios que besan era el puerto. Y digo *era* porque «el 4 de agosto de 2020, gran parte de las construcciones que se habían levantado sobre la bahía de Beirut, que además de formar parte del puerto seguro de la ciudad eran esenciales para la lógica compositiva de muchas de las obras de Caland» fueron destruidas por culpa de una explosión que acabó con la vida de 206 personas, hirió y dejó sin hogar a cientos de miles más, y ocasionó daños materiales incalculables⁴. Ese entramado urbano, esas finas líneas que representaban calles, solares urbanos, caminos —y que en el lienzo de Caland son piernas estiradas, fragmentos corporales, rostros y torsos— desaparecieron por completo. Hoy, 4 de agosto de 2024, mientras escribo estas líneas, me resulta imposible hablar de esta obra sobre Beirut que pintó Caland sin recordar el cuarto aniversario de estas explosiones y sin pensar en la inminente amenaza de más destrucción a la que se enfrenta esta ciudad a la luz los ataques sionistas perpetrados por Israel en el marco del prolongado genocidio de Palestina. Los mapas son registros de lo que ya existe, pero también de lo que podría destruirse y dejar de existir para siempre en el reino físico, aunque siempre seguirá existiendo sobre el mapa. Los mapas resisten la desaparición. Dos labios que se besan marcan el límite de la bahía de Beirut en el mapa de Caland.

Si vivir es dejar huellas, no necesaria y exclusivamente en el mundo, sino también dentro de uno mismo, como reflexionaba la artista

4 Hannah Feldman, «Drawing the Routes and Roots of a Body as a City and a City as It Moves across Space and Time», en Joanna Ahlberg (ed.), *Huguette Caland: Tête-à-Tête*, Nueva York, The Drawing Center, 2021, p. 46 [cat. exp.].

y poeta Etel Adnan en el ocaso de su vida y como dejó patente en su último libro, *Shifting the Silence*⁵, entonces cada experiencia, cada encuentro, nos marca de una manera que quizás no siempre somos capaces de percibir inmediatamente. O, como escribe Adnan en *The Beauty of Light*: «La huella, dejar huellas, debe de ser profundamente vital, debe de ser una necesidad muy arraigada en nuestro interior»⁶. Estas marcas se acumulan, capa sobre capa, y modelan nuestra forma de ser y de ver el mundo. Nos convertimos en un palimpsesto de recuerdos, deseos y sueños. Huir de los confines de nuestro entorno inmediato puede ser una manera de desprenderse de esas capas, de descubrir lo que hay debajo de la superficie de nuestras vidas cotidianas. «¿Qué significa pertenecer a un lugar? Para los que vivimos exiliados de nuestra historia personal, esa pregunta nunca nos consuela», escribe Adnan en su libro *Sea and Fog*, casi como una plegaria⁷. Me pregunto si el incesante acto de Caland de dibujar fragmentos de un paisaje, de una ciudad, de entornos urbanos, de la bahía de Beirut, es en sí mismo un acto desesperado de pertenencia, la expresión de un deseo de aferrarse a una ciudad, de construir una ciudad propia. Construir tu pertenencia para acabar trazando un mapa de esta que se convierta en tu anatomía. ¿Es quizás marcharse, escapar, también una forma de pertenecer, porque cuando te marchas te llevas tu tierra contigo, como un libro, como un mapa?

Cuerpos-tierras

No puedo dejar de pensar que muchas de las pinturas y dibujos de Caland, al igual que la banda sonora a una película, podrían servir como «huella cartográfica» a las reflexiones críticas de la teórica feminista Elizabeth Grosz sobre la creación del espacio urbano en relación con el cuerpo, la sexualidad y la ciudad. En su influyente ensayo «Bodies-Cities», Grosz cuestiona la relación mutuamente definitoria entre cuerpo y ciudad, y explica que el espacio urbano es algo físico, pero también imaginado. Estudia las distintas maneras en que la ciudad

5 Etel Adnan, *Shifting the Silence*, Nueva York, Nightboat Books, 2020.

6 «Si lo he hecho [dejar huellas], ha sido porque necesitaba volver a ello. Incluso ahora que ya no puedo escribir, que ya no puedo leer, puedo dibujar. La huella, dejar huellas, debe de ser profundamente vital, debe de ser una necesidad muy arraigada en nuestro interior. Lo vemos en las pinturas rupestres de la persona que dibujó una vaca en Lascaux; sentía un impulso particular, una necesidad particular». Etel Adnan y Laure Adler, *The Beauty of Light*, Ethan Mitchell (trad.), Nueva York, Nightboat Books, 2023, p. 92 [orig.: *La beauté de la lumière*, París, Seuil, 2022].

7 Etel Adnan, *Sea and Fog*, Nueva York, Nightboat Books, 2012, p. 82.

modela el cuerpo física, social, sexual y discursivamente, y afirma que los cuerpos, a su vez, dejan su impronta y se expresan en sus entornos socioculturales. Esta interacción hace que el entorno modele y refleje al mismo tiempo la forma y los intereses del cuerpo. Esta relación recíproca de interiorización y exteriorización revela la existencia de un complejo bucle de retroalimentación: «La ciudad se crea y se recrea como simulacro del cuerpo, y el cuerpo, a su vez, se transforma se “hace ciudad”, se urbaniza como un cuerpo específicamente metropolitano»⁸. Como un «mapa sonoro» de estas reflexiones y palabras, las piezas de Caland atestiguan un profundo anhelo de una vida enriquecida por la libertad de la expresión sexual: Caland manipula y celebra los límites del cuerpo, y manipula y celebra todos los tipos de cuerpos sin juzgarlos.

En su texto, Grosz subraya de manera crítica los paralelismos entre el cuerpo y el orden social (que se puede identificar como el Estado). Existe una notable similitud entre el cuerpo humano y el cuerpo político, que a menudo se presenta codificada: el rey, o un líder similar, se suele identificar con la cabeza del cuerpo político, mientras que el pueblo encarna el resto de la anatomía. Las leyes se comparan con los nervios, el ejército con los brazos y el comercio con las piernas o el estómago. Estas correspondencias pueden variar dependiendo de los textos y los regímenes políticos, pero a pesar del uso generalizado de la metáfora del cuerpo político, rara vez se le asigna un sexo a este⁹. Grosz propone que llevemos esta metáfora un poco más allá para preguntarnos: «Si el Estado o la estructura de la *polis*/ciudad es un reflejo de la del cuerpo, ¿quién asume la función metafórica de los genitales en el cuerpo político? ¿De qué tipo de genitales estamos hablando? En otras palabras, ¿tiene sexo el cuerpo político?»¹⁰. La respuesta es que la naturaleza del cuerpo político es implícitamente masculina. Aun cuando se supone que el cuerpo político está modelado a imagen del cuerpo humano, utiliza el cuerpo masculino cis como patrón, y da lugar, por tanto, a una infinidad de metáforas falocéntricas que corporeizan las ciudades. Como argumenta Grosz, el falocentrismo no solo tiene que ver

8 Elizabeth Grosz, «Bodies-Cities», en Beatriz Colomina (ed.), *Sexuality and Space*, Nueva York, Princeton Architectural Press, 1992, p. 242.

9 «Esta noción del paralelismo entre el cuerpo y el orden social (que se suele identificar con el Estado) encuentra su formulación más clara en el siglo xvii, cuando los filósofos políticos liberales decidieron justificar sus diversas lealtades (al derecho divino de los monarcas, para Hobbes; a la representación parlamentaria para Locke; a la representación directa para Rousseau, etc.) a través de la metáfora del cuerpo político. El Estado se compara con el cuerpo; lo artificial refleja la naturaleza». *Ibíd.*, p. 246.

10 *Íd.*

con el predominio del fallo; tiene que ver con el uso generalizado, a veces no explícito, del patrón masculino cis para representar a la humanidad. El reto, pues, no consiste exclusiva y necesariamente en suprimir este sesgo, sino también en «revelar la masculinidad inherente a la noción de lo universal, lo humano genérico o el sujeto no especificado»¹¹.

La abundancia de morfología, simbolismo o funcionalidad falocéntrica en las ciudades no es nueva, pero no por ello deja de resultar asfixiante. Tampoco es nuevo el sesgo sexista de la planificación urbana y de las «políticas del cuerpo» que la acompañan y acaban convirtiéndose en regulación de las cuerpos (de todas ellas). Durante mucho tiempo, este problema se ha abordado desde la gran escala que ofrecen las herramientas disciplinarias propias de la planificación urbana, lo cual es una trampa de por sí, dado que elimina la presencia del cuerpo mismo por cuestión de escala en la representación. La planificación urbana utiliza la vista aérea, en virtud de la cual la ciudad, lo urbano y lo no urbano (lo rural) se ven desde la distancia (gran escala), y en donde los cuerpos no se representan nunca: si reduces el espacio de kilómetros a una escala de plano, ni siquiera un punto podría representar un cuerpo humano en su escala correspondiente. Resulta casi irónico lo mucho que se regula el cuerpo femenino a través de las políticas del urbanismo, y el hecho de que, de acuerdo con las normas de representación de la propia planificación urbana, el cuerpo ni siquiera se pueda representar.

Si entendemos, como establece Grosz, que la relación entre la corporeidad y la metrópolis es en gran medida una relación constitutiva y mutuamente definitoria, lo único que podemos esperar es un desbordamiento de inscripciones de cuerpos *queer* y feministas que contrarresten la morfología abiertamente falocéntrica de la biopolítica. Siempre ha habido y habrá una necesidad de seguir inscribiendo (de manera funcional, morfológica y simbólica) el cuerpo femenino, el cuerpo *queer* en lo urbano. Aquí el primer acto radical, que en las piezas de Caland se maneja con un virtuosismo extremo, se manifiesta como una ruptura en la escala: se abren así las puertas a una realidad resiliente liminar en la que un rostro y un solar urbano, una mano y un edificio, un pecho y una ciudad entera, un labio y una bahía, una vagina y un río se pueden representar a la vez, y, por tanto, se pueden pensar a la vez en un mismo nivel jerárquico. Y, en este sentido, no puedo evitar pensar en Caland como parte de esa genealogía de artistas, arquitectas y urbanistas que inscriben literalmente sus cuerpos en el mapa, en la ciudad, en el espacio. La foto del cuerpo de Denise Scott Brown

11 Íd.

en el desierto de Las Vegas (1968), con el famoso *skyline* de la ciudad a su espalda, o la serie pictórica *Femme maison* [Mujer casa, 1946-1947] de Louise Bourgeois, en la que la cabeza de una mujer se convierte en una casa o en un edificio institucional, mientras que el torso, las piernas, los brazos y los genitales femeninos cis se dejan a la vista, con forma humana; en ocasiones, el edificio incluso se extiende hasta el pubis o reemplaza el estómago. O el único autorretrato conocido de la celebrada arquitecta británico-iraquí Zaha Hadid, en el que conserva su cabeza humana mientras todo su cuerpo, más allá de transformarse en edificio, encarna una topografía entera que no está «organizada» con fragmentos urbanos reticulares, sino con parcelas distorsionadas, deformadas, que representan el singular vocabulario de Hadid. De este modo, tras adentrarse en muchas de las obras de Caland, en concreto en las de la serie *Bribes de corps* y en los dibujos que las precedieron, una empieza a normalizar esta nueva escala leyendo «pierna, montaña, labio» como si este hubiera sido siempre el orden «normal» de las cosas y la escala relacional «natural». Si consideramos que esas pinturas son mapas topográficos o catastrales, podemos preguntarnos: ¿qué aspecto tendría el lugar creado bajo estas premisas?, ¿qué sentiríamos al recorrer la topografía de una pierna-montaña-labio? Estas pinturas transforman efectivamente el orden perceptivo al desencadenar una variedad de imágenes que inscriben de una manera radical los cuerpos en el espacio, e incluso los cuerpos en otros cuerpos, y cuestionan y alteran todos los imaginarios urbanos preconcebidos. Ojalá las numerosas hipótesis y propuestas urbanas «rompedoras» defensoras de la majestuosidad urbana universal que dieron forma en el pasado a la modernidad y se filtran hasta nuestro presente urbano hubieran tomado algunas de estas pinturas como punto de partida para sus mapas planimétricos, sus sistemas organizativos topográficos y sus trazados catastrales.

En su *Self-Portrait (Bribes de corps)* [Autorretrato (Retazos de cuerpo); p. 84], de 1971, Caland dibuja algo así como un garabato en el que se puede intuir una especie de vulva con vello púbico que se hunde en la tierra y guarda en su interior una esbelta flor: algo así como una vulva con pelos que se convierte en raíces, que se convierte en la tierra. Este autorretrato le permite a Caland hacerse terreno, ser la tierra. Es aquí donde las políticas del cuerpo y los cuerpos políticos reclaman nuevos imaginarios que den forma a la ciudad, que da forma al cuerpo, que da forma a la ciudad —Bourgeois creando cabezas femeninas que se convierten en edificios, Hadid haciendo que su torso se transforme en un mapa de estrategia urbana y Caland convirtiendo sus órganos sexuales en el terreno mismo.

Desorientarse para encontrarse

Los paisajes urbanos, los jardines o los paisajes imaginarios son tropos recurrentes en las pinturas de Caland. Algunas de estas representaciones proceden de lo que se puede identificar como símbolos infantiles de cada elemento: una casita con tejado a dos aguas que simboliza lo urbano, flores con pétalos para el jardín... y así sucesivamente. Otras, con el tiempo, se vuelven más abstractas, poniendo en práctica trucos representacionales con los que en vez de servirse de tropos simbólicos utilizan la distorsión de los planos. Las rupturas de escala se vuelven recurrentes: una casa se reduce al tamaño de una flor o se empequeñece aún más. De hecho, en *Back from Lebanon* [De regreso del Líbano, 2012; fig. 3] o en *Thank You Annette* [Gracias, Annette, 2012], las casas están plantadas como si fueran flores. El lienzo es tanto un jardín de flores como un jardín de casas. Al analizar la lógica compositiva de la pintura, lo que parece la imagen de una vista en planta se convierte en una especie de alzado o de vista en sección cuando una avanza a través del lienzo. Ves una casa, identificas (en la pintura) el suelo sobre el que se apoya esa casa, sigues recorriendo el lienzo con la mirada y ahora ves que la casa está patas arriba, y que forma un nuevo suelo, pero, en realidad, todo tiene sentido. Otras pocas casas han dado un giro de noventa grados, y parece que están colgadas, o más bien que trepan hacia arriba. Tiene sentido. No están flotando, poseen su propia lógica relacional en el espacio, su propio suelo. Aunque algunas de estas representaciones pueden parecer ingenuas, son en realidad actos irreverentes frente a los sistemas hegemónicos de representación del espacio (la perspectiva, las vistas axonométricas, los planos de planta-sección-alzado) y, por consiguiente, con todos los fundamentos políticos que articulan esos sistemas. Hay un componente políticamente resiliente y liberador (debido a la falta de control) en las representaciones infantiles de las ciudades. Las políticas de representación son políticas de visión, de producción de espacio y de tiempo. Si las desaprendemos todas, podríamos dibujar y, por tanto, pensar a través de representaciones de sistemas políticos alternativos.

215



Fig. 3: *Back from Lebanon*, 2012

Puede que algunas de estas pinturas sean ensayos para desaprender esas representaciones. Ensayos de mundos políticos soñados.

En su texto *In Free Fall: A Thought Experiment on Vertical Perspective*, la artista y teórica crítica Hito Steyerl sostiene que nuestra época actual se caracteriza por una «condición dominante de falta de suelo». Sin un suelo firme no podemos contar con un fundamento estable en el que basar las afirmaciones metafísicas y los mitos políticos fundacionales, y solo nos quedan los intentos temporales, contingentes y parciales de fundamentación. La experiencia de la caída puede equipararse con la sensación de flotar, prosigue Steyerl, y dado que el acto de caer es inherentemente relacional, cabe la posibilidad de que a veces ni siquiera seamos conscientes de que caemos. Cuando se cae, «el horizonte se agita en un laberinto de líneas que se desploman y se puede perder la conciencia de lo que está arriba y abajo, del antes y el después, del propio ser y sus contornos. [...] Los modos tradicionales de ver y de sentir se hacen añicos. [...] Surgen nuevos tipos de visibilidad»¹². Así se podría describir lo que sentiría un personaje que se paseara por cualquiera de los espacios representados en la serie *Faces and Places* [Rostros y lugares, 2010] o en algunas de las pinturas-tapices posteriores, como *Apple Green and Green Tomato* [Manzana verde y verde tomate, 2010; fig. 4]. La observadora tiene que descifrar si hay un orden o una orientación adecuados que sirvan de base para establecer una forma definitiva de mirar y colgar estas pinturas. Y parece que no los hay. Al contrario, lo que se aprecia es otro gesto liberador, otro alejamiento en el modo hegemónico de observar el mapa, y con él la ciudad, tal y como debería ser y tal y como deberían ordenarse y regularse los cuerpos que viven en ella.

12 Hito Steyerl, «In Free Fall: A Thought Experiment on Vertical Perspective», *e-flux*, n.º 24, abril de 2011. Disponible en línea: <https://www.e-flux.com/journal/24/67860/in-free-fall-a-thought-experiment-on-vertical-perspective/> [última consulta: 23/10/2024]. En este texto se cita la traducción de Laura Puy, Polisemia: «En caída libre: un experimento mental sobre la perspectiva vertical», en Yayo Aznar y Pablo Martínez (eds.), *Lecturas para un espectador inquieto*, Móstoles, Madrid, CA2M Centro de Arte Dos de Mayo, 2012, p. 79.



El paradigma de la visualidad que domina desde hace tiempo nuestra visión es la perspectiva lineal basada en un punto de vista único, estable. Este modo de visión depende de la ficción de un horizonte, que constituye el fundamento de los conceptos modernos de tiempo y espacio entendidos como nociones estables y lineales. La perspectiva lineal establece que la perspectiva de un hipotético observador individual es la norma, y se presenta como algo natural, científico y objetivo. Sin embargo, como observa Steyerl, «la perspectiva lineal se basa en una abstracción y no se corresponde con ninguna percepción subjetiva. En lugar de eso, calcula un espacio matemático, aplanado, infinito, continuo y homogéneo y declara que tal espacio es la realidad. [...] Este espacio definido por la perspectiva lineal es calculable, navegable y predecible»¹³. Y, en consecuencia, podríamos añadir: es controlable y colonizable. La atracción por lo científico y la condición objetiva de la perspectiva lineal estableció un criterio universal para la representación, que la conecta con una verdad universal, de tal manera que las visiones del mundo y las subjetividades específicas se desacreditan. En su libro *Of Cities and Women*, Etel Adnan lo expresa de la siguiente manera: «Aunque los pequeños mapas que aparecían en nuestros libros escolares solían transportarme a mundos imaginarios que me quitaban el sueño y prácticamente la vida, estas obras maestras de la cartografía, estos dorados, me dejan fría, pues han perdido su poder. El problema es que ahora conocemos el mundo: sobre todo, ahora sabemos que ha sido conocido, inventariado y poseído. No queda ningún territorio sin dueño»¹⁴.

La perspectiva lineal dominó la práctica pictórica en Occidente hasta el siglo XIX. Es en esta época cuando surge una nueva conciencia de los impactos del colonialismo y la esclavitud, y es también el momento en que el uso de la perspectiva lineal empieza a desmoronarse. Como explica Steyerl, «la perspectiva lineal —el punto de vista central, la posición de dominación, control y subjetividad— se abandona y empieza a caer y a sesgarse, arrastrando con ella la idea del espacio y el tiempo como construcciones sistemáticas»¹⁵. Steyerl prosigue, casi como si estuviera pensando en Caland: «La cuestión del horizonte comienza a flotar»¹⁶. Esta movilización del horizonte se intensifica, de hecho, en el siglo XX y llega hasta la actualidad, cuando asistimos a un aluvión de

¹³ *Ibid.*, p. 82.

¹⁴ Etel Adnan, *Of Cities and Women (Letters to Fawwaz)*, Sausalito, California, The Post-Apollo Press, 1993, p. 86.

¹⁵ Hito Steyerl, «En caída libre...», *óp. cit.*, p. 86.

¹⁶ *Ibid.*, p. 87.

«vistas aéreas, inmersiones tridimensionales, imágenes de Google Maps y vistas panorámicas de vigilancia», que no representan en ningún momento un suelo estable¹⁷. Pero no nos confundamos: esta liberación del suelo y del horizonte no implica necesariamente una liberación de las políticas de lo visual. Más bien, articula un tipo de suelo virtual que ofrece lo que Steyerl describe una vez más como una «perspectiva de panorámica general y vigilancia para un espectador superior y distanciado que flota a salvo en el aire»¹⁸. Por muy emancipador que pueda parecer este nuevo sistema de visión y su equivalente representacional, no lo es. «Así como la perspectiva lineal definía un observador y un horizonte estables e imaginarios, la perspectiva desde arriba establece un observador flotante imaginario y un suelo estable imaginario»¹⁹.

De una u otra manera, el horizonte se ha derrumbado y ahora, como argumenta Steyerl, «el tiempo está dislocado y ya no sabemos si somos objetos o sujetos mientras nos precipitamos en espiral en una caída libre imperceptible»²⁰. Sin embargo, si adoptamos horizontes y perspectivas múltiples y no lineales podríamos adquirir nuevas herramientas visuales para reflexionar y potencialmente transformar el estado actual de disrupción y desorientación. Estas nuevas herramientas de visión, orientación y representación son herramientas de imaginación que rompen con la producción sistemática del espacio y el tiempo como entidades lineales, estables y controlables. Los nuevos modos de visión resultantes podrían producir a su vez nuevas herramientas para retratar diferentes formas de existencia en el tiempo y en el espacio. En las pinturas de *Faces and Places*, al igual que en muchos de los *Cityscapes* [Paisajes urbanos; fig. 1 y pp. 221-223] que Caland pintó a principios de la década de 2000, los nuevos paisajes rurales y urbanos se retratan sin ningún orden de perspectiva que represente una vista «natural»; de hecho, estas pinturas responden a numerosas direcciones

17 *Ibíd.*, p. 89.

18 *Íd.*

19 *Íd.*

20 *Ibíd.*, p. 91.



y orientaciones. La lógica de cómo mirar estas obras, retratos o paisajes, hacia arriba o hacia abajo, ni siquiera aplicaría, y tampoco determinaría cómo se deberían colgar en una pared.

En *Faces and Places II* (2010; fig. 5) la mirada recorre el lienzo e identifica en primer lugar una serie de sombreados organizados que podrían considerarse representaciones de tierras agrícolas: puntos, tramas y finas líneas que hacen pensar en terrenos cosechados. De pronto, aparecen algunas parcelas ordenadas y, en el lugar donde deberíamos encontrar flores o lechugas plantadas, encontramos casas, dibujadas como si alguien las hubiera plantado como lechugas. En la mitad superior de la sección de la pintura, en un área donde parece que los terrenos se retuercen y no muestran una disposición tan geométrica, surge un dedo con una uña pintada de rojo que parece que quisiera juntar aún más los terrenos. Pero entonces la pintura te obliga a girar la cabeza noventa grados hacia la derecha. Es el mismo lienzo, la misma orientación, pero como Caland lo ha dividido en secciones que se pliegan unas contra otras o debajo de otras, ahora nos encontramos en un nuevo horizonte. Se ven casas, tres veces más grandes que las del otro lado, las que estaban junto a la uña roja. Al final, se ve una montaña y, en la cima, un ojo que confiere unidad al conjunto de la composición. Y ahora pasamos a otra área. Aquí podemos ver una nariz, diez veces más grande que las casas anteriores, que ocupa casi toda la anchura del lienzo. Una vez atravesada la nariz, nos adentramos en otra área donde aparecen más tierras agrícolas y casas. La misma lógica se aplica en *Apple Green and Green Tomato*: tierras agrícolas, puntos que representan el entramado agrícola, casas, ojos, unas cuantas tetas, un barco, todo desprovisto de escala y agrupado impecablemente. La distorsión de planos, puntos de vista, perspectiva y escala funciona de manera tan coherente que apenas reparas en que las palabras manuscritas «*your body, all your body, your mind*» [tu cuerpo, todo tu cuerpo, tu mente] forman las tramas agrícolas, plantadas entre las líneas que representan los surcos del terreno cosechado.

En *Une ville* [Una ciudad; fig. 6], una pintura que realizó Caland mucho antes, en 1968, se dibuja una especie de línea de



Fig. 5: *Faces and Places II*, 2010
Fig. 6: *Une ville*, 1968

horizonte. De no ser por su estricta y marcada verticalidad, los planos de color con sombreados de puntos y rayas, que se pliegan y se retuercen unos contra otros, podrían ser tanto edificios como parcelas de tierras. Como explica Feldman, estos elementos que se aplanan unos contra otros «se representan siguiendo una trayectoria diagonal de izquierda a derecha que evoca la línea de la costa de Beirut y los suburbios del norte»²¹. Cuando analizas la pintura, sientes que te encuentras ante una especie de perspectiva, y ese pulso diagonal te transmite la sensación de que estás contemplando un perfil urbano de edificios en una representación tridimensional, aunque, al final, las geometrías planas no revelan más que planos sin el punto focal real que requeriría una perspectiva lineal. Este giro perceptivo, favorecido por el gesto curvado de los edificios (o de las parcelas de tierra) que se contorsionan sutilmente hacia la derecha del lienzo, le permite a la artista unir la costa (una vista en planta) con la línea del horizonte (una vista en alzado), dos planos que solo podrían dibujarse simultáneamente si se recurre a una representación en perspectiva —aunque incluso esto sería imposible debido a la radical diferencia de escala de la vista de unos cuantos edificios frente a la totalidad de la costa de Beirut.

Del mismo modo que los protocolos geométricos de la perspectiva lineal confieren estabilidad al suelo a través de una ficción que favorece el control y la dominación, la distorsión y la desorientación se convierten en herramientas emancipadoras de representación, producción de la mirada y articulación del espacio. La política implícita en las técnicas de representación de algunas de estas pinturas y las posibilidades ideológicas que ofrecen, sean conscientes o no, se abren a «un mundo de fuerzas y de materia que carece de cualquier estabilidad originaria»²². Al no comprometerse con un horizonte establecido y tampoco, por tanto, con un punto de vista individual, y al esforzarse por superar todas las limitaciones geométricas y los preceptos de la relación de escala, Caland consigue encontrar una manera de convertir la ciudad —ya sea Beirut, Los Ángeles o un lugar de su imaginación— en un perfil urbano, en una línea de costa, en una parcela y en un paisaje soñado, todo al mismo tiempo. Citando a Steyerl por última vez, «caer no significa únicamente venirse abajo, también puede suponer la consolidación de una nueva certeza»²³.

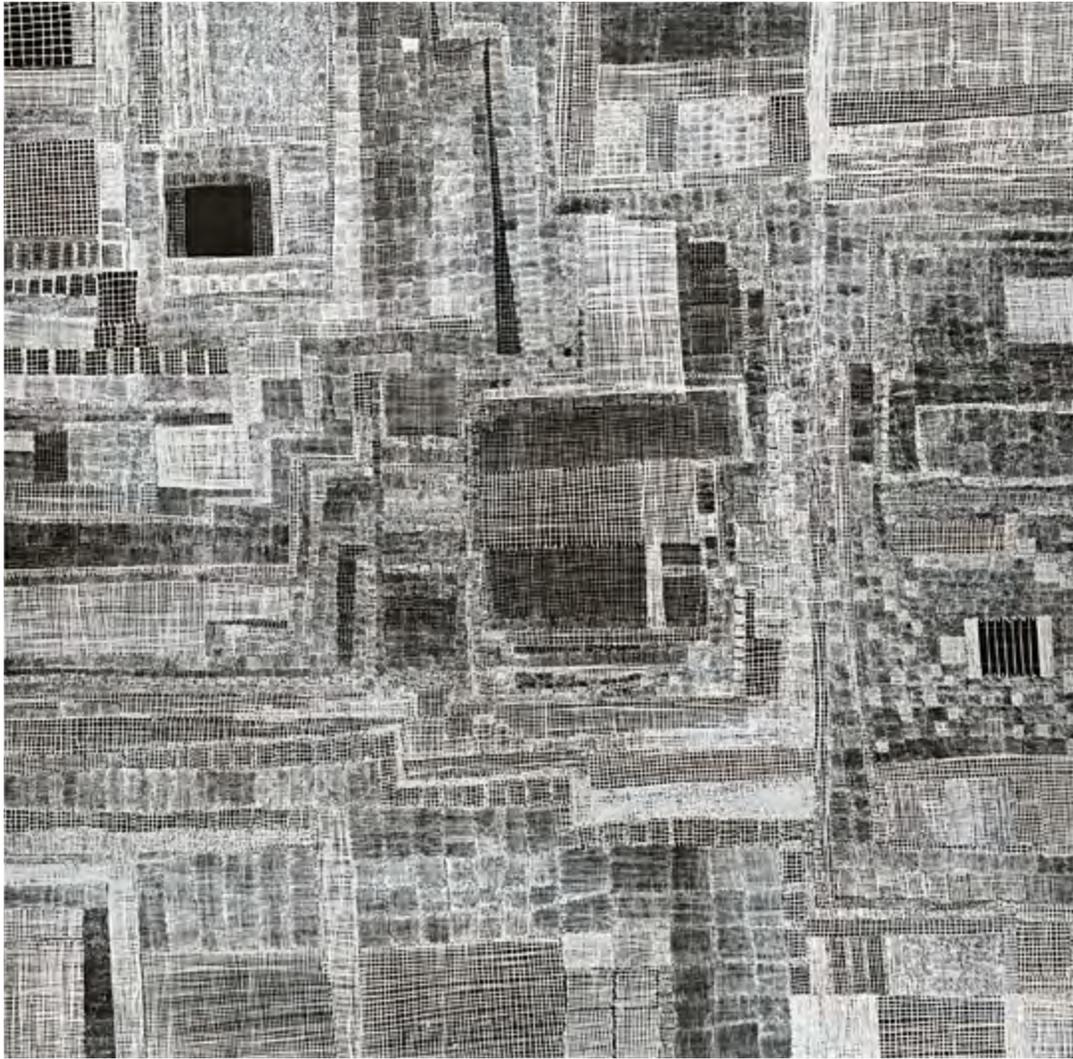
21 Feldman, óp. cit., p. 36.

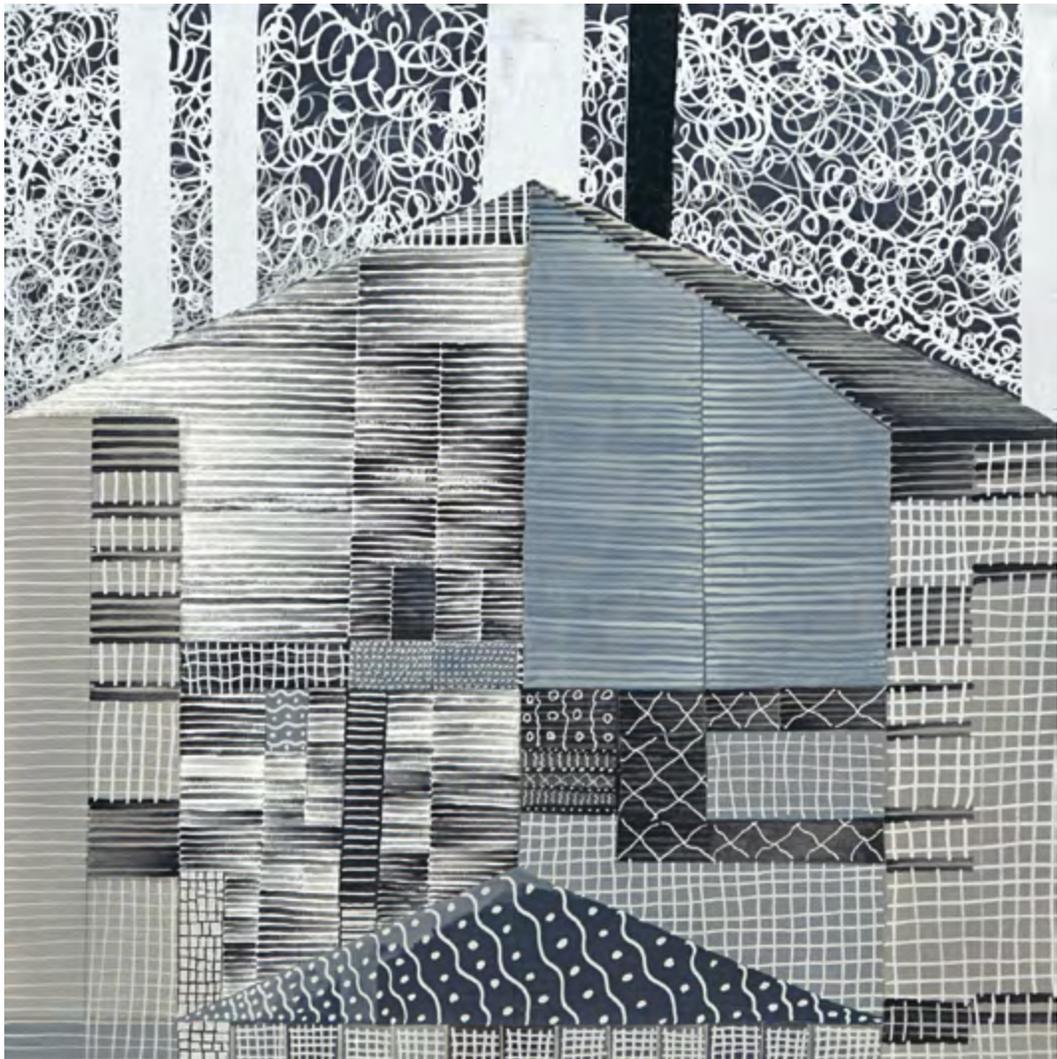
22 Steyerl, óp. cit., p. 93 (trad. modificada por la autora).

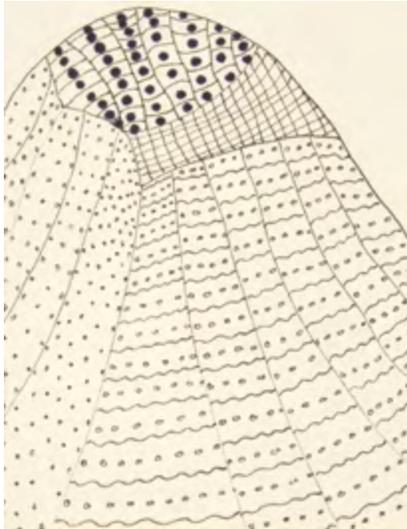
23 Íd.

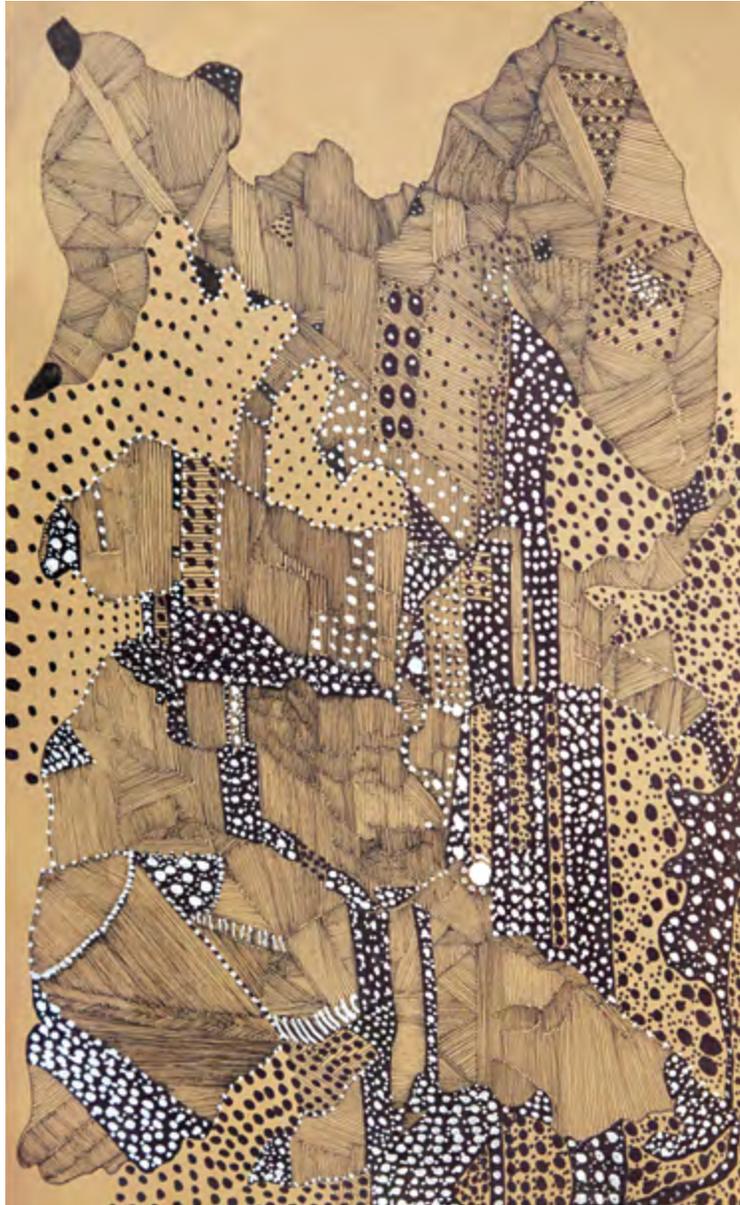


Cityscape, 1999

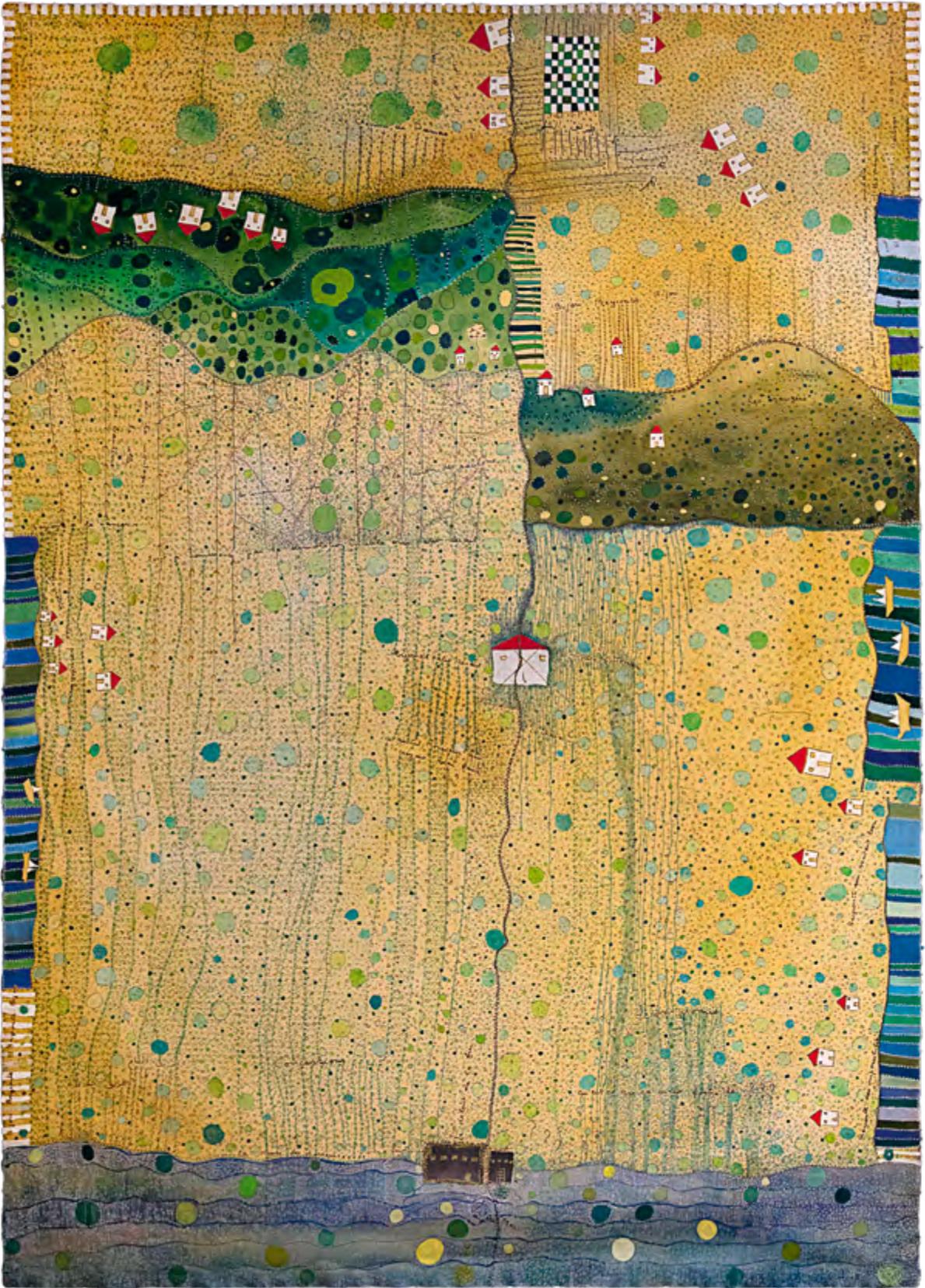












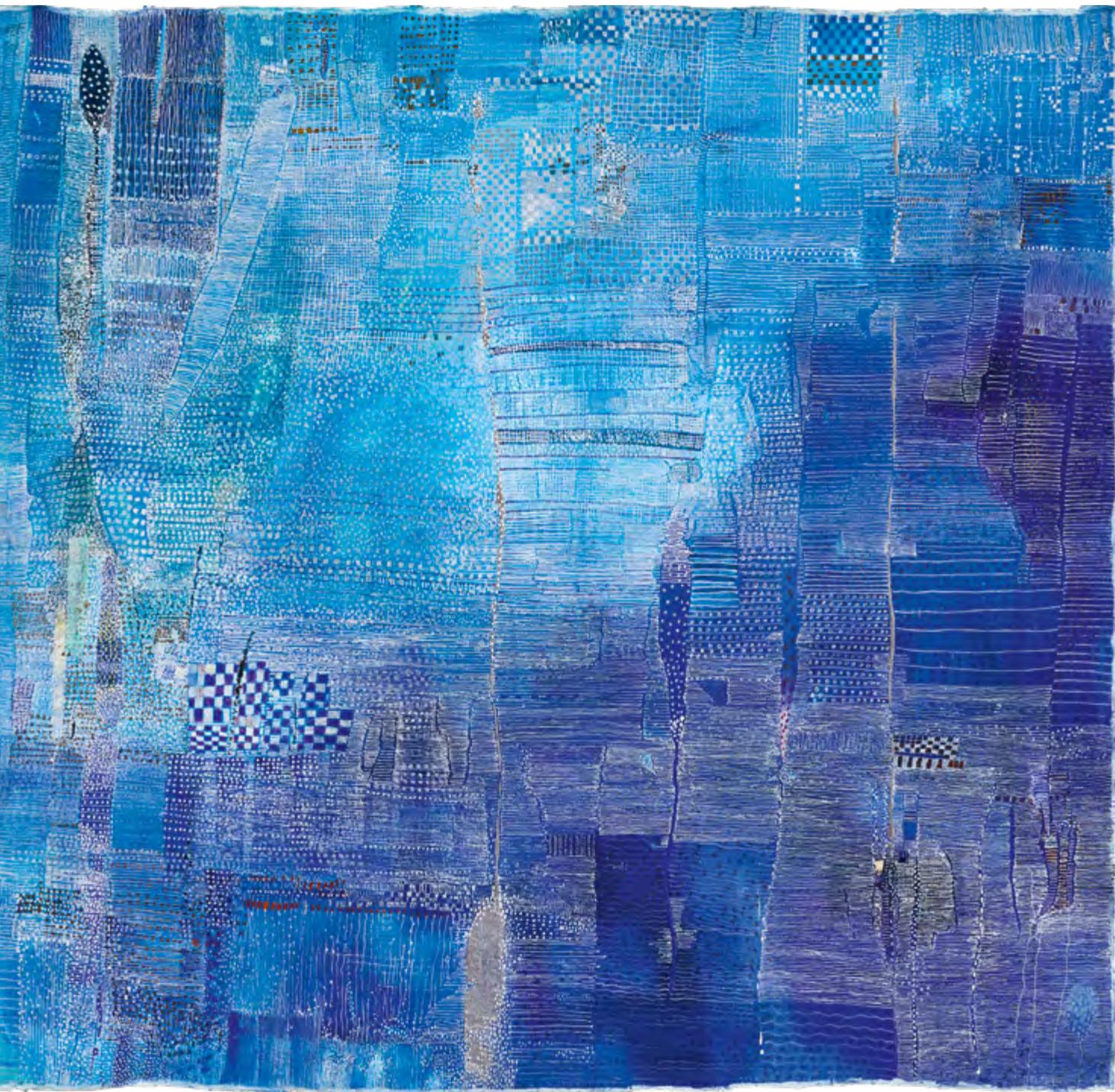








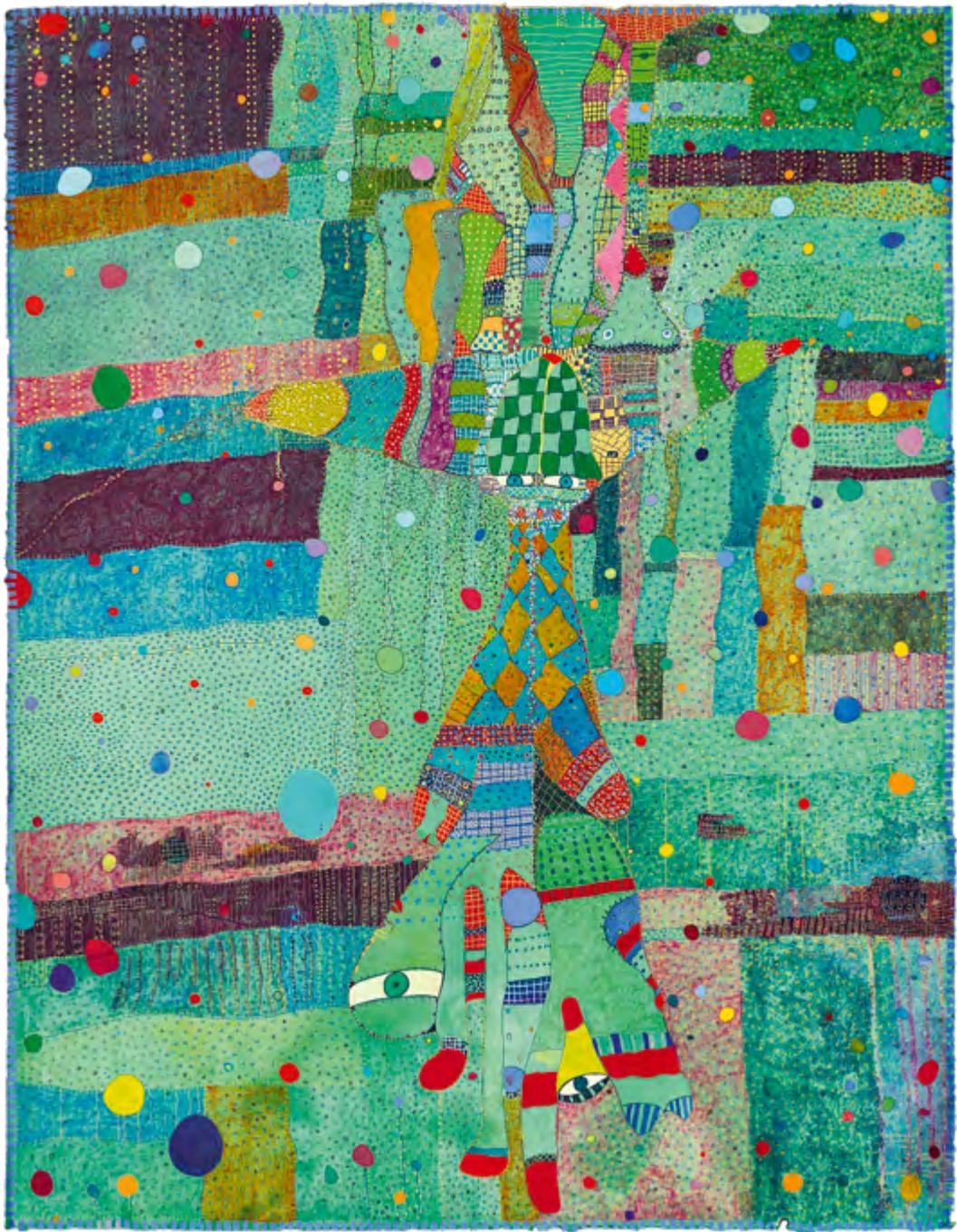


















Two Boats, 2011

* * *

La función de la escritura en la obra de Huguette Caland

Brigitte Caland

El entorno en el que creció Huguette Caland le permitió descubrir desde muy joven la importancia y el poder de las palabras; desde entonces, la escritura jugó un importante papel en su vida, y llegó a desarrollar un estilo cargado de ingenio que adoptaba a veces un tono irónico y sarcástico mediante frases concisas y llenas de humor¹. Desplegó su escritura a través de diversos cauces como, por ejemplo, la correspondencia con sus amigas Dominique Eddé y Helen Khal; la continua y densa relación epistolar de más de quince años con su amante Moustafa; el guion de *Sysipha*, que coescribió con Maryse Ebely; las ilustraciones de los poemas de Alain Bosquet, Andrée Chedid y Salah Stétié², o la elaboración de *Utopia City* [Ciudad utopía, 1999], un cuaderno de bocetos realizado junto con Fouad Elkoury en el que ambos imaginan un lugar mejor para vivir. En este sentido, H. Caland, que aplicaba el sentido del humor también en los títulos de sus obras, admitía: «podría haberme convertido fácilmente en escritora»³; y añadía, traviesa, que eligió la pintura «para ser incompreensible»⁴, creando así, consciente o inconscientemente, un juego entre ella y el espectador. Esa mezcla de claridad y oscuridad intriga y estimula la curiosidad por su trabajo.

Ya en un temprano lienzo pintado en 1968, hallamos letras del alfabeto árabe, las cuales, sutilmente, reivindican la identidad árabe de la artista, desmarcándola de su entorno burgués, esencialmente francófono. Sin embargo, no es hasta quince años más tarde, a partir de 1983, cuando la escritura aparece de nuevo en los cuadernos de bocetos donde H. Caland inaugura una nueva práctica que asocia dibujos y textos. En las primeras páginas de *Sketchbook 5*

[Cuaderno de bocetos 5], realizadas en julio de 1986, por ejemplo, documentó los últimos meses que pasó con su compañero de entonces, George Apostu, un artista rumano exiliado en Francia, así como el trabajo de este en las canteras y su día a día juntos en la campaña francesa. Más tarde, en diciembre de ese año, tras la muerte de Apostu, H. Caland volvió sobre este cuaderno para añadir textos y bocetos en los que compartió recuerdos íntimos y su sentimiento de pérdida; dos modos de comunicación, escritura y dibujo, que combinados aliviaron su duelo.

Cuando H. Caland se trasladó a California en 1987, organizó jornadas de puertas abiertas que le ayudaron a integrarse socialmente, pero, sin embargo, no obtuvo el reconocimiento artístico que esperaba. Escribir en árabe, en francés y en inglés en sus obras de arte —pinturas, dibujos, *collages* y cuadernos de bocetos— comportó un proceso terapéutico mediante el que transformaba sus sentimientos ambivalentes y ciertas heridas reavivadas en materia artística haciendo que las palabras funcionasen como una suerte de «deshollinador»⁵. En obras como los numerosos *Self-Portraits* [Autorretratos; ejemplos en pp. 33-35] o las de la serie *Nude Letters* [Cartas desnudas], compuestas por *collages* de antiguas cartas rasgadas o cortadas con tijeras que la artista recicla⁶, H. Caland añadía con su fina caligrafía nuevos textos que desaparecían bajo el pegamento, la pintura o bajo varios motivos recurrentes, creando de ese modo un juego con el espectador/lector cuya curiosidad nunca queda satisfecha. En estos trabajos, el pasado reciclado se transforma en palimpsestos de textos enmascarados que, solo a veces, revelan una palabra, algunas palabras,

o retazos de enigmáticos escritos. Este manejo de lo dicho y lo no dicho difumina las fronteras entre lo consciente y lo inconsciente, infundiendo en estos límites humor y ligereza. Se establece, pues, un juego con el espectador/lector que lucha por seguir una idea mientras las palabras desaparecen bajo una pincelada, o varios signos, o colores, o cuando las líneas escritas pivotan sobre el papel dificultando su seguimiento y a veces incluso su descifrado. Un ejemplo es *Une vie en quelques lignes* [Una vida en pocas líneas; transcripción y traducción en pp. 250-263], un *collage* que le regaló por su sexagésimo sexto cumpleaños a Paul, el marido del que se alejó cuando se instaló en París y después en Los Ángeles, pero del que nunca se divorció. En esta obra, sobre tres hojas de papel de distinto tamaño pegadas simétricamente una sobre otra, las manchas rosas en la página central, atravesadas por dos bandas negras que evocan nubes oscuras y luto, otorgan al conjunto una suavidad que permite a H. Caland, con su caligrafía fina y redonda, repasar momentos de su vida de casada, mencionar la importancia de la familia, compartir recuerdos y narrar historias cotidianas de su vida en Venice, California, para sacar a relucir con picardía la importancia de la sexualidad y el placer en su vida. La presencia de una mano con un ojo protege de la mala suerte, mientras que las líneas horizontales, verticales y diagonales giran y se superponen en varios niveles, haciendo que el texto sea en algunas partes legible y, en otras, mucho menos o, incluso, nada. Gracias a este juego de luces y sombras, la artista puede confiar al papel acontecimientos muy significativos para ella mientras preserva una parte de misterio. Paul, la historia de su vida, fue un tema recurrente a partir de los años noventa, especialmente en dibujos, *collages* y, más adelante, en su serie *Mes jeunes années* [Mis años de juventud]. En *Kantari, la mariée, avril 1952* [Kantari, la novia, abril 1952, 2010; p. 226], la artista comparte con el espectador sus pensamientos en un íntimo texto bajo los brazos extendidos de una joven novia que parece levitar, como si, al expresarse, aliviase la carga que soporta su cuerpo. Otro ejemplo es *L'indépendance*

du Liban racontée à L'Or Iman [La independencia del Líbano contada a L'Or Iman, 2012; p. 234-235], en la cual, pedazos y fragmentos de anécdotas personales se fusionan con la historia nacional del Líbano. Por su parte, en *Apple Green and Green Tomato* [Manzanas verdes y tomate verde, 2010; p. 216] su uso de los juegos de palabras mantiene la ligereza, aunque el tema a tratar sea difícil: aquí alude sutilmente, en francés, árabe e inglés, a los derechos humanos y los derechos de la mujer en Oriente Próximo, añadiendo diversas referencias personales.

En 1993, Nadine Begdache le propuso a H. Caland una exposición en la galería que había abierto recientemente en Beirut. La artista aceptó entusiasmada y regresó a su ciudad natal por primera vez tras catorce años de ausencia. Durante su primera visita, descubrió su ciudad devastada por la guerra civil, y produjo una serie de cinco dibujos en los que, a través de textos poéticos en francés, capturó este momento escribiendo en tinta negra sobre una aguada gris, dejando que el contenido de sus palabras se apoderase de la forma del dibujo. En estos poemas, rinde homenaje a la belleza y el valor de las mujeres de su país y expresa sus sentimientos hacia una ciudad a la que declara pertenecer, aunque eligió vivir en otro lugar [véase un ejemplo en pp. 264-265]. En el transcurso de esta misma década, las notas, los números de teléfono y las citas anotadas en árabe, francés e inglés plasmadas en sus batas de pintora documentan su vida en distintos continentes. *Smock 31* [Bata 31, 1980-2012; p. 158], por ejemplo, es una bata de trabajo que llevó durante una visita al Asilah Moussem Culturel, en Asilah, Marruecos, adonde había sido invitada en 1994. En este sorporte comparte con franqueza, con pinturas y palabras, sus frustraciones y alegrías, incluidos detalles sobre los amigos artistas estadounidenses que viajaron con ella.

El éxito que H. Caland tuvo en el Líbano en su exposición de 1997 compensó en cierta medida las dificultades que encontró para integrarse en la comunidad artística de California. Cuando las cosas se vuelven indecibles, cuando las palabras ya no bastan o cuando desea

silenciarlas, la artista lleva el proceso de ocultación hasta la abstracción, como sucede en *Sketchbook 2* [Cuaderno de bocetos 2, 1990-1991], donde escribe sobre su frustración respecto a la relación «amistosa» con su vecino, el artista Ed Moses. H. Caland nos confía: «Cuando quiero mandarme callar, dibujo líneas. Sí, puede parecer ridículo. Pero dibujar una línea es una manera de contener las emociones, la ira, la angustia. Cuando uno siente el deseo de herir a alguien, lo mejor es dibujar una línea», y añade después: «mis líneas cuentan la historia de mi vida, de personas que he conocido en el camino, a las que he amado y encontrado e incluso perdido...»⁷.

Como resultado de ese juego de ocultación y de la necesidad de exorcizar las tensiones al tiempo que las reprimía, desarrolló en esa época un nuevo estilo de expresión, una nueva «escritura»: inventa un lenguaje personal, simbólico y estético, compuesto de signos cuyo significado profundo se nos escapa. Las líneas fluidas que caracterizaban su obra hasta la fecha continúan apareciendo, acompañadas, sin embargo, de líneas a veces más rígidas o fragmentadas de tamaños variables que se transforman en rombos, rectángulos, cuadrados o dameros que recuerdan a topografías aéreas (como en la serie *Cityscapes* [Paisajes urbanos, ca. 1998-1999; ejemplos en pp. 221-223]) o a una trama de colores a la que la artista añade otros signos y motivos recurrentes, como el punto de cruz⁸, pequeños círculos que recuerdan a las burbujas de champán ascendiendo en una copa, casas de tejados puntiagudos y rojos, floridas enredaderas y flores de diferentes tamaños más o menos abstractas, más o menos definidas; palmeras, barcos de vela, personajes, mujeres con velo... Esas líneas repetitivas, esos signos misteriosos, esos motivos, así como los espacios que los separan, se convierten en sus últimas series, *Mes jeunes années* y *Rossinante* [Rocinante], en un lenguaje silencioso perfeccionado⁹. En una de las obras de la serie *Rossinante* (p. 236) —título que hace referencia al envejecido corcel de don Quijote—, junto a la carga de todo lo no dicho, dos palabras, “a tear” [una lágrima], escritas al revés con su diminuta letra, perdidas en

un lienzo brillante rosa y amarillo, crean un contraste sutil y sorprendente. Expresan el malestar de vivir en un cuerpo que envejece; mientras, en la serie *Mes jeunes années*, los recuerdos de infancia y adolescencia aparecen de forma más o menos visible.

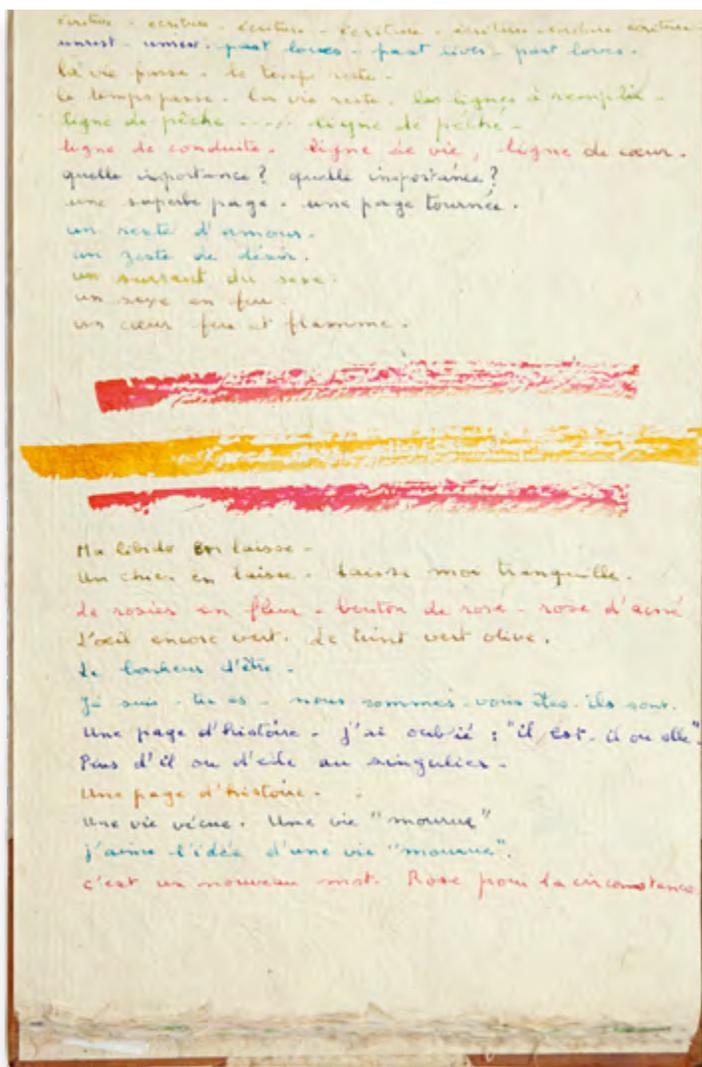
Así pues, a lo largo de su trayectoria, la escritura inserta en la obra pictórica de H. Caland le permitió superar con ligereza y discreción las tensiones que surgieron en su vida y pasar página de forma elegante.

- 1 Su padre dominaba perfectamente el árabe, que manejaba de manera poética; Irène Volski, una princesa polaca, fue su institutriz durante algunos años y le transmitió el amor por la literatura. [N. de la Ed.: como se ha mencionado en otros ensayos de esta publicación, el padre de Caland era el político Bechara El Khoury, primer presidente del Líbano tras la independencia].
- 2 Colaboración en el marco del proyecto *Peintres et poètes en Sologne, 1979-1984*, Aubigny-sur-Nère, Francia.
- 3 Declaraciones de H. Caland en «*warae elwoujouh*», un programa de entrevistas conducido por Ricardo Karam que tuvo lugar en 2006. Vídeo disponible: <https://www.youtube.com/watch?v=Tx8l3WZV3s> [última consulta: 4/10/2024].
- 4 H. Caland citada en Dominique Eddé, «L'éléphant et le coquelicot», en *Huguette Caland*, Beirut, Solidere, 2012, p. 16.
- 5 «Chimney sweeping», en Sigmund Freud, *Cinq leçons sur la psychanalyse*, París, Payot, 2004, p. 14, citando las palabras de Anna O., en inglés en el original. [Trad. cast. de José Luis Etcheverry, «Cinco conferencias sobre psicoanálisis», *Obras completas*, vol. XI, Buenos Aires, Amorrortu editores, 2013, p. 10].
- 6 Toda la correspondencia con Moustafa, su amante durante muchos años, fue confiada a una amiga que custodió las cartas durante décadas hasta que se las devolvió a la artista durante una visita a California.
- 7 Huguette Caland en la película *Lettres à Francine*, 2002, dirigida por Fouad Elkhoury. [N. de la Ed.: para profundizar en la relación entre Caland y Ed Moses, así como con otros artistas de Los Ángeles, véase el ensayo de Aram Moshayedi en esta publicación, pp. 185-194].
- 8 Estos motivos textiles recuerdan al trabajo de las bordadoras de Inaash (la organización que H. Caland fundó en 1968 con algunas amigas libanesas para que las mujeres palestinas refugiadas en campos pudieran ganarse la vida), por tanto, a una forma de exilio, malestar y arduo trabajo.
- 9 *Rossinante* y *Mes jeunes années* son las dos últimas series de la trayectoria de H. Caland, fechadas, respectivamente, en torno a 2011 y 2010.



Textos de Huguette Caland

Los textos reproducidos a continuación son traducciones de tres poemas manuscritos de Huguette Caland, escritos originalmente en francés, con algunos fragmentos en inglés y árabe. Su transcripción ha resultado compleja debido a las características de la escritura de Caland que se han mencionado en la introducción de Brigitte Caland en esta publicación, pp. 242-244. Se han respetado en lo posible la puntuación, la disposición gráfica y la ortografía originales de la autora.



De *Sketchbook 8*¹

escritura - escritura - escritura - escritura - escritura - escritura -
escritura -

*agitación - agitación. amores pasados - vidas pasadas - amores
pasados.*

la vida pasa. el tiempo permanece.

el tiempo pasa. la vida permanece. las líneas que llenar -

hilo de pesca (*ligne de pêche*) - - - - línea de pecado (*ligne de péché*)

línea de acción, línea de vida, línea de corazón.

¿qué importancia? ¿qué importancia?

una magnífica página - una página pasada.

un resto de amor -

una cáscara de deseo.

un sobresalto del sexo.

un sexo en llamas.

un corazón fuego y llama.

Mi líbido cansada (*en lasse*) -

Un perro con correa (*en laisse*) - déjame (*laisse moi*) tranquila.

rosal en flor - capullo de rosa - rosa de acmé

El ojo aún verde. Tez verde oliva

La alegría de ser -

Yo soy - tú eres - nosotros somos - vosotros sois - ellos son.

Una página de la historia - he olvidado: «él es - él o ella».

Ya no más él o ella en singular -

Una página de historia -

1 N. de la Ed.: traducción y transcripción de un poema sin título de *Sketchbook 8* [Cuaderno de bocetos 8], 1992, escrito en francés e inglés (salvo otra indicación, los versos marcados en cursiva están en inglés en la versión original; las palabras en cursiva entre paréntesis están en francés y se resaltan para evidenciar juegos en el idioma original que no tienen equivalencia en español).

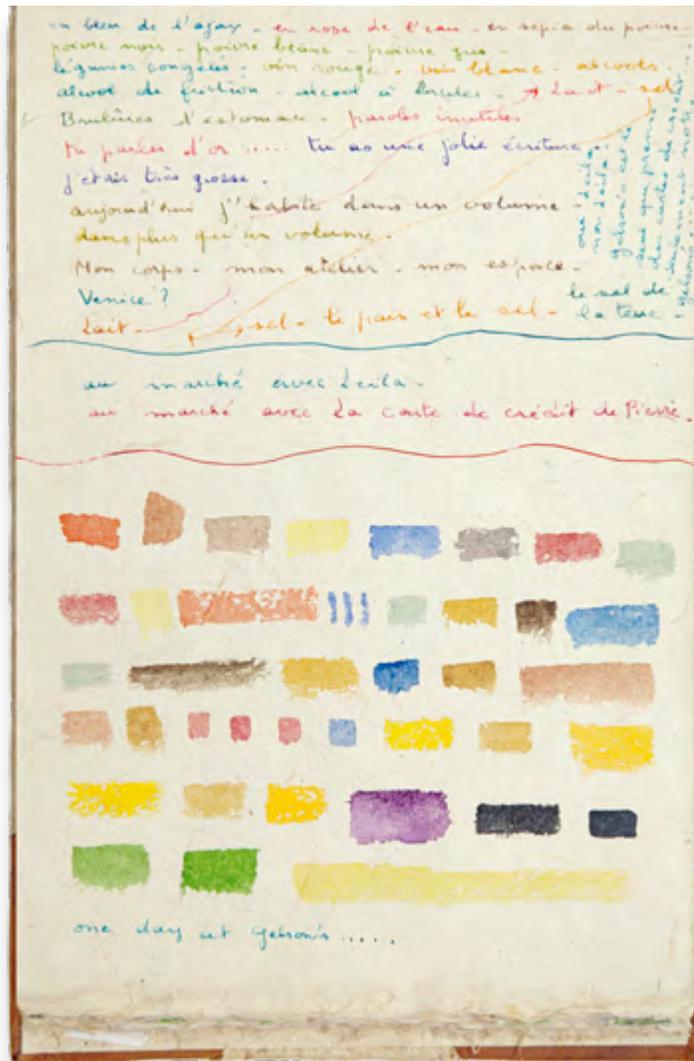
Una vida vivida. Una vida «muerta»
me gusta la idea de una vida «muerta».
es una nueva palabra. Rosa para la ocasión -

en azul el guerrero - en rosa el agua - en sepia de pimienta -
pimienta negra - pimienta blanca - pimienta gris -
verduras congeladas - vino tinto - vino blanco - alcoholes.
alcohol de fricciones - alcohol de quemar - Leche - sal
Ardores de estómago - palabras inútiles
tú hablas de oro tienes una letra preciosa.
yo estaba muy gorda.
hoy vivo en un volumen -
en más que un volumen -
en más que un volumen.
Mi cuerpo - mi taller - mi espacio -
Venice?
Leche - sal - el pan y la sal -
la sal de la tierra -
sí Leila
mi Leila
Gelson's² es el
único que acepta
las tarjetas de crédito
solamente nuestro
Gelson's

Al mercado con Leila
Al mercado con la tarjeta de crédito de Pierre

Un día en Gelson's

2 N. de la Ed.: Gelson's es una cadena de supermercados del sur de California.



*Una vida en pocas líneas*¹

Una vida en pocas líneas - la ausencia de toda una vida en color y en
unas líneas

una vida en pocas líneas - un gran amor en pocas palabras

**

La esencia en colores
lo esencial en pocas líneas
la esencia de una vida en pocas líneas
la esencia de una vida en pocas líneas

**

Una vida en consigna - algunos *flashbacks* - algunas imágenes

**

Nada más
que decir - nada
más que añadir

**

Querido, querido, queridísimo junio, Venice California

...

66 - 22 = 44 cuando

dejé el Líbano hace de eso 44 años Paul tenía 44 años

cuando se lo dejé a las mujeres que se lo disputaban con fuerza
y mezquindad [que] no me gustaban - no podía medirme con ellas ...

Paul y yo nos casamos para la vida tenemos tres hijos no quería ni
podía estar en la lucha para mí la lucha

para todos se había acabado [?] había tenido mi parte - la mejor ...

1 N. de la Ed.: traducción y transcripción del poema-dibujo *Une vie en quelques lignes*, 1992, escrito en francés, inglés y árabe (salvo otra indicación, los versos marcados en cursiva están en inglés en la versión original).

Nuestros hijos y nuestra adolescencia dejaban ...
pelearse por lo que había dejado de ser mi mayor preocupación
de 43 a 52 había sido Paul de 52 a hoy fue
la vida ... paul siempre forma parte de ella - cómo y por qué excluírte
de ella ...

[...]

Los niños ... y yo siempre debimos formar esta especie de célula
donde cada uno de nosotros puede a todo[s] ... recurrir para recargarse ...
los [...] ... existimos en el espacio y lo esencial es estar en órbita
para evitar la caída libre no puedo dar ninguna explicación lógica
de cómo todo esto se sostiene pero encaja y tal vez sostiene al
milagro - qué son los milagros sino lo intangible y lo inexplicable ...
salvo por una capacidad de amar y de sentir ... cada suma

[...]

unos años y una suma que se añade a todos nosotros de la que nosotros
nos alimentamos igualmente por eso el espacio y el tiempo son abolidos
Catalizo las emociones y las aprovisiono para alimentar mis [...] mucho
después de

mi vida ... Mucho tiempo tras mi muerte una rosa roja en mi terraza
trepa una

rosa rosa en un jarrón en mi ventana se desvanece el sol californiano hace
grandes esfuerzos por vencer a la bruma - pronto lo conseguirá - los
culturistas de

Gold's Gym con los que me he cruzado esta mañana durante mi rutina
de ejercicio diaria forman

parte del paisaje familiar de Venice - una pareja se besaba con ternura
sus músculos hipertrofiados no impedían la suavidad el olor a pan

que se cocía en «*pioneer bakery*» llega a mi casa durante la noche y las
primeras horas del alba mi madre murió el 29 de junio de 1960 hará
pronto 35 años el olor de mi madre me vuelve por efluvios - me gusta
el olor

de mi madre me gusta el olor del pan que se cuece - a mi madre también
le gustaban los

olores - mi mesa se descargará de perfumes - en recuerdos de mi madre
la madre de Paul era un ángel incluso su nombre era Ángel ...

*También murió en junio un año antes que mi madre. Era tan ligera
en esta tierra
nunca le pesó a nadie. Realmente siento tanta ternura por ella
teníamos a*

*Paul y el juego en común - eso era algo - su debilidad por la ruleta
ella y Georges Chehadé en la mesa de la ruleta - ¿dónde fue eso?
en Sofar... Hasta ahora.*

Paul esta página es mi regalo de cumpleaños por tus 66 años - es un
Espero que más Después Que la vida
será hasta el final más confortable que nuestras
satisfacciones por venir cubran las insatisfacciones pasadas que
las sonrisas

Divertido (?) y feliz remplazará a la ansiedad contenida

Y decirte la importancia que siempre has tenido
quedará en cada una de nuestras vidas - la distancia no existe para
el amor - que atraviesa sin esfuerzo y sin perder el aliento los kms ...
yapapouna yapapouna yapapouna yapapouna yapapouna²

Junio 06/27/1992

**

Sentir sentir sentir sentir
sentir sentir sentir sentir
sentir sentir sentir sentir
sentir sentir sentir sentir

**

Sexo sexo sexo
sexo sexo sexo
sexo sexo sexo
sexo sexo sexo

**

2 N. de la Ed.: con este apodo, Huguette Caland solía referirse a su marido Paul.

[ilegible] y aquellos que ya no son jóvenes y tener las carnes que ya no son lisas [sigue en el lado derecho] y firmes
¿Y el sexo de los viejos y los viejos? la erección penosa y problemática
El sexo es investigación para mi vida interior - mi vida interior - el sexo es puro - el sexo es adorable

**

Podían hacer voto de castidad eso sería mucho más armonioso que cuidar obsesiones
Sexo es sexo - el sexo es bonito solamente cuando estás sano y eres genuino - no puedo imaginar el sexo de la pareja M y S

**

Deseos insaciables - la exploración [?] debería ser reemplazada por
Con ellos es impuro y asqueroso - amahl puede amar el sexo y proclamar que está bien

**

La exploración de la ternura que permite aceptar los fallos - y las miserias
Alto y bien claro - el sexo le sienta bien - pobres seres humanos tributarios de un cuerpo que a menudo les abandona:
Amo el sexo, dice ella con una sonrisa radiante, el sexo es una purificación - Amo el sexo dice ella inocentemente - Amo el sexo

**

Fue a mi padre a quien sentí
los otros hombres de mi vida - te hablaré algún día de ellos - será necesario que escuches - los años sumándose nos hacen amigos

...

nada en mi vida
los bachilleratos - los fugitivos - los tuyos - los [?] míos o los suyos
y tantas y tantas otras cosas soy yo quien tiene que conducirte
si incluso conseguiste tu permiso en mi coche - no me gustaba quedarme en casa

sin la [ilegible] al principio de nuestro matrimonio para que
fueras a los establos - mi madre sufría - yo te cubría diciendo que yo
no tenía nada que hacer fuera de casa

Cuando en 1970 yo
me fui de Kaslik - antes
de ser obligada - yo
sabía que mi deci-
sión - por difícil
que fuera - era
indispensable para mí....

**

Mi verdadera protección era mi madre -

Los ojos melosos y los vestidos
azul petróleo - Dios que si te quise
tu pelo negro de [ilegible] y las costillas
emparentadas - mejillas hundidas y el
triángulo del rostro.....

**

Quién por cierto se contentaría con la moderación
..... y me
preparaba nunca supe lo que tú
querías tal vez nunca lo
supiste ni tú mismo ... - yo te amaba y pensaba que era suficiente -

**

Buen pedigrí de partida Todavía toco todas las
maderas de la tierra y tus defensores estaban
Ahí - las piscinas remplazaron a los establos
Jean Dardérian y Duchemin remplazaron a
Said georges ashame - el cloro
los narguilés - los chismes de los Bassoul

Los chismes de las carreras

**

*los cinco en los ojos del diablo
el diablo en los ojos de los cinco*

**

*los cinco en los ojos
del diablo³*

**

*No tienes que
preocuparte*

**

Paul sin duda tiene [?] mi capacidad
de amarlo - probablemente creyó que eso
me transformaría en víctima obediente
de mi amor - no haciendo nada por
mí misma y me contentaría con ser
su esposo [?] como nada
hacía prever muy rápidamente y con mi
instinto de conservación ayudando - me
retiré de la carrera... mucho tiempo
antes de haberme marchado en 1970. Para pre-
servar el recuerdo de ese fulgurante [desde el borde inferior de la
página, la escritura va ascendiendo]
amor de infancia - no debía convertirse en la amargura de las primeras
confronta- [sobre el borde de la parte superior] ciones ---- hoy
tendría el recuerdo de que ese amor es mil veces bendito - habría
detestado que fuera de otro modo ...

**

3 N. de la Ed.: esta estrofa y la anterior están en árabe en la versión original (trad. de Brigitte Caland). La siguiente, en inglés.

Reserva de agua reserva de oxígeno - reserva -
las flores brotan en mi terraza y
también los tomates - el perejil y la mente
el romero y la albahaca - espero
grandes girasoles que dominarán la
situación e irán a buscar su sol
por encima de la balaustrada - Paul
nunca se ocupó de las plantas ...
tal vez le gusten en su
vejez - las plantas y sus nietos ...

Escribir es el silencio de la palabra - no
el silencio del espíritu - escribir - alinear las palabras

una preciosa palabra redonda
talismanes de no sé
qué fe - talismanes de ningún
rito en particular - la belleza escrita

placer visual de ver el espacio o-
cuparse con esos pequeños signos que no son
otros que jeroglíficos y de otra
época - que descifrar en 10.000 años

**

Amor inmoderado ...

Y también y sobre todo ese amor por ti que es como cada 1º
haz de mí hoy - eso que soy - mis penas - mis desilusiones -
la impresión de que el secreto será preservado - que nadie nunca
descifrará esta escritura fina y apretada a la que le confío
todo lo que tiene

**

Mi primera cópula - un día de verano después de haber tomado mucho
sol - en el suelo - en tu habitación

recuerdo el color rojo de la puesta de sol - acaso tu balcón comunicaba con el despacho aquel despacho que por mucho tiempo fue nuestro picadero de la siesta - siesta robada a mi institutriz- a mi familia - cómo me las apañaba para estar tanto en tu casa - cuando había entonces tantas barreras - barricadas de imposibilidad - no me dejaban prácticamente ninguna libertad - cómo durante muchos años tú también viniste tan a menudo a mi casa - sin cruzarte nunca con mis padres la más novia [?] para hacerlo soportable sin [...] sabia [?] fue amputada de mi madre [?] - en aquel tiempo Kaslik era un hervidero de vida - de intrigas amorosas

El 29 de junio de 1960 - San Pedro y Pablo - Mamá moría en Kaslik - teníamos todos paperas - pude hablarle hacia las 10 de la noche La última frase que le dije es: lo más importante es que pases una buena noche - esa fue la peor noche de su vida

**

Los deseos más locos estaban
en el aire - pero la vida palpitaba en cada uno - de manera confusa - 4 años
horas
separaron la muerte de mi madre
de la de mi padre

Años ricos en vida
ricos en muerte -----

Cuatro años en los cuales la experiencia de la vida fue rica
en experiencias

**

Edema agudo de pulmón - última vez que se detuvo su corazón -
Godel fue llamado de urgencia a su lecho y deseó al dejarla que no
sobreviviera al recuerdo de lo que iba a (tener que) soportar - ella
no sobrevivió - desde entonces soy huérfana -----

**

En 1952 sus mejillas se habían
redondeado - los ojos
lánguidos controlaban
ya su languidez
con relación a mi
presencia - los vestidos
azul petróleo se habían
vuelto más sabios -
el pelo negro ocupaba
siempre mucho
tiempo -----
la musculación también
bravo Yapapouna

**

Sentía que lo más importante
se le había comunicado
a los niños que hasta el final de sus días
sabrían cuáles habrían sido
mis respuestas a sus preguntas

El amor debía también traspasar
las distancias - era bastante

**

Fuerte para hacerlo - hacía

**

pleno de amor
despejar mis prioridades - de saber los difíciles caminos
que elegí - de evaluar los riesgos

**

Pienso que es
un problema [?] [de]

comunicabilidades - hay que
decir que era una de las
grandes virtudes de la época -
todo era demasiado todo debía ser leído [?] -
y así era como se suponía que se establecería la armonía entre el
piano y el violín
entonces mi vida se dibujó
entre líneas -
también cuando mi padre murió el 11 de enero de 1964 - yo había tenido
el tiempo y el espacio interior...

**

No me acuerdo - ya de la marca del co-
che de Michel Haddad - aquel en el que
compartimos tantas cosas - el primer beso una
noche de tormenta después de habernos arruinado en las carreras

Hoy la tierra ha temblado en Venice - el movimiento era inusual -
al parecer la tierra estaba

Dando placer a su amante --- era un movimiento de mujer al hacer
el amor -

El pasado rápidamente ha dado paso al presente - y las preocupaciones
normales de los días del temblor
de tierra en California - han tomado ventaja sobre la pasión por el
juego y por las mujeres de un adoles-
cente que evoqué ayer.

Hoy para mí - me queda por determinar si voy o no a
sacar una *green card* si estoy destinada a tener lo justo para ase-
gurar mi independencia material - por supuesto que sí - si voy a
encontrarme en una situación mucho más cómoda - por supuesto
que no ----

Abrirse un camino
a través de eso ----
qué aventura sobre todo ---
sobre todo cuando no se es
ni mujer todavía
ni juego nunca -----

una familia hecha - a medida - eso es lo que Paul va a encontrar -
que la vida es divertida - lo esperado sino lo inesperado ocurre

**

No olvidar nada más tampoco Mâcon o Barcelona
y los aeropuertos - y las autopistas - y las tensiones

talismanes
talismanes
talismanes

talismán
talismán
talismán

**

Michel
y Paul me han

llamado - porque
la tierra tembló ayer

cerca de la cama de mamá
muerta hace 32 años ---
me sentí lo más
cerca de Michel - lo más cerca
posible - aquel día nina
helou nos libró

de multitud de intrusos -
y nos proveyó de una corta
playa de paz -----
antes de enfrentarnos a los
otros

mamá estuvo ahí solo para nosotros
32 años más tarde estamos a 29 de junio de 1992

**

Hablar de ti a una hoja de papel
confiar en la vida es un acto de gran valentía tengo
mi instinto -

**

Para ti las/los⁴
para tu cama

Cálculos en amortización de la vida y en economía
es importante que el placer sea calculado
respecto a la economía de
medicaciones
de médicos - de psicoanalistas - y respecto al coste
de una depresión nerviosa -----

**

Los largos paseos en la Bekaa para acom-
pañarte a casa de Joseph Skaf y en vez de apren-
der derecho civil practicabas Hilmet - la bella
prostituta por cuenta de la princesa -----
las palabras cuidadosamente estudiadas según las
recomendaciones de saïd el jinete - o de

4 N. de la Ed.: en el original «Les» en francés, no es posible determinar el género en español.

Georges Ashamé ---- eso justificaba tercios
de la jornada en los establos - dos tercios para
discutir de ello con pasión - la única verdadera
pasión de la que he sido testigo - las carreras -
las carreras e incluso las carreras la rivalidad
entre el juego y las mujeres la única verdadera

**

Khalil me llamó - el lado bueno de los temblores de tierra
es que los seres que tenemos te dan signos de vida para decir -
[ángulo derecho]
aquí estoy ---- pensamos en ti -
aida llamó - Vicky también - Maryse sin
saber que la tierra tembló
Ghislaine todavía no Marie-Claire tampoco - Helen de Washington
ayer - en el Líbano ¿quién queda?
Paul y Michel y Milad
¿encerrados en el azul?
[...] puesto que pienso en él -
sus ojos -----

La economía entre
el coste de las cosas y el gusto por la vida a menudo siempre (sobre [...])

un sol que quemaba nuestras pieles - que inflamaba nuestros deseos -
que nos maduraba
precozmente - las largas horas al sol - [¿nuestras provisiones?] para
la vida

¿Cómo ser [ilegible] pero [ilegible]
la abundancia de las comidas
las cámaras de las provisiones -
las neveras de mi infancia -----
Abou la queridísima cocinera
los frigoríficos a rebosar de

si mamá no me hubiera enviado con el chófer
a comprar caramelos - probablemente nunca hubiera
tenido a Paul - eso está bien - el verde es la esperanza
he (arruinado?) pequeña gran historia

**

Fue a Amahl a quien le dije esto [...]
esquelético que nunca vi todos los huesos
apparants [*sic*] incluso los de las nalgas --- el cuerpo que
sin duda nunca tendré
si envejezco y muero de anemia
pero no seré nunca más
hubiese sido un bello esqueleto
recubierto de piel transparente con venas a flor de piel
y huesos que parecen un taladro
(ángulo derecho por encima de la mano)
preciosos y protectores
protectores y preciosos

Los ojos de las mujeres de mi ciudad¹

Los ojos de las mujeres de mi ciudad son
mensajeros de amor - Subsistencia que cuenta
las vivencias con aceptación - sencillez -
sin énfasis - murmurando y no
al contrario - un cabeceo -
una lágrima que vuelve a subir al rabillo
del ojo - Estremecedoras mujeres -
Portadoras de tragedias y de esperanza. Redondas
de amor y de ternura - Pérfidas mujeres
de Beirut - reservorios de sensualidad ...
ni las ocupaciones ni las preocupaciones
os han hecho perder esa mirada -
esa inolvidable mirada sobre la vida -
sobre la muerte - sobre la infancia - Mujeres
de Beirut que os quiero - a todas -
viejas desdentadas - jóvenes llenas de pecho
de nalgas - de gracia o de problemas ---

1 N. de la Ed.: traducción y transcripción del poema-dibujo *Les yeux des femmes de ma ville*, 1993, escrito en francés.



Les yeux des femmes de ma ville, 1993

LISTA DE OBRAS*

Todas las obras son de Huguette Caland, salvo que se indique lo contrario.

Alain Bosquet
y Huguette Caland
Corps (with Bosquet)
[Cuerpo (con Bosquet)], 1978
Grafito y lápices de colores sobre papel y poema manuscrito
72,4 × 66 cm
Huguette Caland Estate
249

Alain Bosquet
y Huguette Caland
Corps (with Bosquet)
[Cuerpo (con Bosquet)], 1978
Grafito y lápices de colores sobre papel y poema manuscrito
48,3 × 34,3 cm
Huguette Caland Estate
254

Soleil rouge / Cancer
[Sol rojo / Cáncer], 1964
Óleo sobre lienzo
129,5 × 195,6 cm
(con marco: 133,6 × 199,2 cm)
Colección privada
Id321
p. 66

Cobra
1967
Óleo sobre lienzo
81,3 × 100,3 cm
(con marco: 84,5 × 103,2 × 3,8 cm)
Huguette Caland Estate
163
p. 71

Helen
1967
Óleo sobre lienzo
Con marco: 74 × 93 cm
Huguette Caland Estate
96
p. 49

Sin título
1968
Óleo sobre lienzo
99,7 × 99,7 cm
(con marco: 104,1 × 104,1 × 5,7 cm)
Huguette Caland Estate
75
p. 72

* A fecha del 7 de enero de 2025.

Sin título
1968-1970
Óleo sobre lino
80 × 99,7 cm
Huguette Caland Estate
ID2641

Exit
[Salida], 1970
Óleo sobre lienzo
118,7 × 119 cm
(con marco: 122,9 × 123,4 × 5,4 cm)
Huguette Caland Estate
158
p. 77

Moi, Moustafa et Paul
[Yo, Moustafa y Paul], 1970
Óleo sobre lienzo
52,86 × 103,35 × 5,08 cm
Los Angeles County Museum of Art,
Purchased with funds provided by
Contemporary Friends, 2015
M.2015.24
p. 78 (arriba)

Moustafa, poids et haltères
[Moustafa, pesos y mancuernas],
1970
Tinta sobre papel
31,7 × 24,1 cm
(con marco: 42,6 × 35 cm)
Huguette Caland Estate
464
p. 79 (izq.)

Sin título
1970
Óleo sobre lino
78,7 × 99,1 cm
Huguette Caland Estate
44

Sin título
1970
Óleo sobre lino
98,6 × 88,5 cm
Huguette Caland Estate
094

Untitled (Bribes de corps)
[Sin título (Retazos de cuerpo)],
ca. 1970
Óleo sobre lienzo en panel
12,7 × 17,8 cm
Colección particular
ID2622

Baiser volé
[Beso robado], 1971
Tinta sobre papel
24,1 × 33 cm
(con marco: 35 × 43,8 × 2,5 cm)
Huguette Caland Estate
481

Compression
[Compresión], 1971
Tinta sobre papel
Con marco: 35 × 43,8 × 2,5 cm
Huguette Caland Estate
482
p. 82 (arriba)

Corde raide
[Cuerda tensa], 1971
Tinta sobre papel
Con marco: 37,5 × 45,7 × 2,5 cm
Huguette Caland Estate
461

Enlève ton doigt
[Sácame el dedo], 1971
Óleo sobre lienzo
38,1 × 76,2 cm
(con marco: 40,4 × 78,7 cm)
Huguette Caland Estate
109
p. 78 (abajo)

Il se passe des choses
[Están pasando cosas], 1971
Tinta sobre papel
50,2 × 64,8 cm
Huguette Caland Estate
602
p. 81

Moustafa acrobate
[Mustafa acróbata], 1971
Tinta sobre papel
Con marco: 35 × 42,5 × 2,5 cm
Huguette Caland Estate
462

Moustafá déchiré
[Moustafa desgarrado], 1971
Tinta sobre papel
50,2 × 64,8 cm
Huguette Caland Estate
468

Parenthèse II
[Paréntesis II], 1971
Tinta sobre papel
24,1 × 33 cm
(con marco: 34,9 × 43,8 × 2,5 cm)
Huguette Caland Estate
556
p. 82 (abajo)

Partie carrée
[Parte cuadrada], 1971
Tinta sobre papel
27 × 35 cm
(con marco: 40 × 48,9 cm)
Huguette Caland Estate
465
p. 83 (abajo)

- Paul*
1971
Tinta sobre papel
35×27 cm (con marco: 46,4×38 cm)
Huguette Caland Estate
468
p. 80 (arriba, izq.)
- Self-Portrait (Bribes de corps)*
[Autorretrato (Retazos de cuerpo)],
1971
Tinta sobre papel
35,1×25,1 cm
(con marco: 46,4×36,2 cm)
Huguette Caland Estate
1011
p. 84
- Sur la musique de François Boyle*
[Con la música de François Boyle],
1971
Tinta sobre papel
Con marco: 47,6×37,5 cm
Huguette Caland Estate
564
p. 79 (dcha.)
- Tête à tête*
[Cara a cara], 1971
Bordado sobre tela y maniquí
de madera y espuma
187,7×55,0×31,6 cm
Tate: Purchased with funds provided
by Middle East North Africa
Acquisitions Committee 2019
T15259
p. 151
- Flirt I*
[Coqueteo I], 1972
Tinta sobre papel
12×17 cm
(con marco: 23,3×28,4×2,5 cm)
Tate: Presented by the artist 2017
T15164
p. 102 (arriba, izq.)
- Flirt II*
[Coqueteo II], 1972
Tinta sobre papel
17×12 cm
(con marco: 28,4×23,3×2,5 cm)
Tate: Presented by the artist 2017
T15165
p. 102 (arriba, dcha.)
- Flirt III*
[Coqueteo III], 1972
Tinta sobre papel
17×12 cm
(con marco: 28,4×23,3×2,5 cm)
Tate: Presented by the artist 2017
T15166
p. 102 (abajo, izq.)
- Flirt IV*
[Coqueteo IV], 1972
Tinta sobre papel
12×17 cm
(con marco: 28,4×23,3×2,5 cm)
Tate: Presented by the artist 2017
T15167
- Flirt V*
[Coqueteo V], 1972
Tinta sobre papel
17×12 cm
(con marco: 28,4×23,3×2,5 cm)
Tate: Presented by the artist 2017
T15168
p. 102 (abajo, dcha.)
- Flirt VI*
[Coqueteo VI], 1972
Tinta sobre papel
12×17 cm
(con marco: 28,4×23,3×2,5 cm)
Tate: Presented by the artist 2017
T15169
- Flirt VII*
[Coqueteo VII], 1972
Tinta sobre papel
12×17 cm
(con marco: 28,4×23,3×2,5 cm)
Tate: Presented by the artist 2017
T15170
- Flirt VIII*
[Coqueteo VIII], 1972
Tinta sobre papel
12×17 cm
(con marco: 28,4×23,3×2,5 cm)
Tate: Presented by the artist 2017
T15171
- Flirt IX*
[Coqueteo IX], 1972
Tinta sobre papel
12×17 cm
(con marco: 28,4×23,3×2,5 cm)
Tate: Presented by the artist 2017
T15172
- Flirt X*
[Coqueteo X], 1972
Tinta sobre papel
17×12 cm
(con marco: 28,4×23,3×2,5 cm)
Tate: Presented by the artist 2017
T15173
- Self-Portrait*
[Autorretrato], 1972
Óleo sobre lienzo
149,9×45,7 cm
Colección privada
1333
- Alpinisme*
[Alpinismo], 1973
Tinta sobre papel
25,2×35,2 cm
Huguette Caland Estate
552
p. 80 (abajo)
- Bribes de corps*
[Retazos de cuerpo], 1973
Óleo sobre lino
46×54,6 cm
(con marco: 58,42×67,31 cm)
Collection of Maggie Kayne
CALANDH.2101MK
p. 104
- Bribes de corps*
[Retazos de cuerpo], 1973
Óleo sobre lino
146×149,8 cm
Huguette Caland Estate
083
p. 110
- Bribes de corps*
[Retazos de cuerpo], 1973
Óleo sobre lienzo
60×60,2 cm
Huguette Caland Estate
273
- Bribes de corps*
[Retazos de cuerpo], 1973
Óleo sobre lienzo
48,3×34,9 cm
Huguette Caland Estate
036
- Bribes de corps*
[Retazos de cuerpo], 1973
Óleo sobre lino
29,8×24 cm
(con marco: 33×26,7 cm)
Huguette Caland Estate
28
p. 107 (dcha.)
- Bribes de corps*
[Retazos de cuerpo], 1973
Óleo y té sobre lino
126,5×126,5 cm
(con marco: 130,8×130,8×7 cm)
Huguette Caland Estate
86
p. 101
- Bribes de corps*
[Retazos de cuerpo], 1973
Lápices de colores sobre papel
Con marco: 40,5×34,5 cm
Huguette Caland Estate
449
p. 98 (dcha.)

Bribes de corps
[Retazos de cuerpo], 1973
Óleo sobre lino
Con marco: 154,9 × 155,5 cm
Colección particular
2152
p. 108

Bribes de corps
[Retazos de cuerpo], 1973
Óleo sobre lino
120,2 × 120,2 cm
(con marco: 124,6 × 124,3 × 5,7 cm)
Tate: Purchased with funds
provided by the Middle East
North Africa Acquisitions
Committee 2019
T15207
p. 105

Bribes de corps
[Retazos de cuerpo], 1973
Óleo sobre lino
152,4 × 152,4 cm
(con marco: 152,9 × 152,9 × 4,4 cm)
Colección particular
297
p. 114

Hi!
[¡Hola!], 1973
Tinta sobre papel
24,1 × 31,8 cm
(con marco: 34,9 × 42,5 × 2,5 cm)
Huguette Caland Estate
475

Self-Portrait (Bribes de corps)
[Autorretrato (Retazos de cuerpo)],
1973
Óleo sobre lienzo
89,5 × 69,9 cm
Hammer Museum, Los Angeles,
Gift of Erika J. Glazer
p. 36

Self-Portrait (Bribes de corps)
[Autorretrato (Retazos de cuerpo)],
1973
Óleo sobre lienzo
119,4 × 120 cm
(con marco: 125 × 124,2 cm)
Colección particular
1973
p. 113 y cubierta (detalle)

Sin título
1973
Óleo sobre lienzo
120 × 120 cm
Collection of Maggie Kayne
CALANDH.1901MK

Sin título
1973
Tinta china sobre papel
Con marco: 35,8 × 46 × 2,5 cm
Huguette Caland Estate
477

Untitled (Bribes de corps)
[Sin título (Retazos de cuerpo)], 1973
Óleo sobre lienzo
129,5 × 88,9 cm
(con marco: 133 × 92 cm)
Ramzi & Dalia Rishani
p. 106

1er dessin, encre de Chine, hiver
[1^{er} dibujo, tinta china, invierno],
1973
Tinta china sobre papel
Con marco: 42,5 × 35 cm
Huguette Caland Estate
551
p. 80 (arriba, dcha.)

Bribes de corps #296
[Retazos de cuerpo #296], 1973-1974
Óleo sobre lienzo
152,4 × 152,4 cm
(con marco: 152,9 × 152,9 × 4,4 cm)
Lent by The Metropolitan Museum
of Art, Art Jameel Fund, 2020
(2020.319)
p. 109

Foule
[Multitud], 1974
Bordado sobre tela
137,1 × 48,2 × 30,5 cm
Hammer Museum, Los Angeles,
Purchased through the Board
of Overseers Acquisition Fund
p. 152

Miroir
[Espejo], 1974
Bordado sobre tela
137,1 × 48,2 × 30,5 cm
Hammer Museum, Los Angeles,
Purchased through the Board
of Overseers Acquisition Fund
p. 153

*Check Point (Bribes de corps) /
Sourire interrompu par le départ*
[Control policial (Retazos de
cuerpo) / Sonrisa interrumpida
por la salida], 1974
Óleo sobre lino
149,2 × 149,2 cm
(con marco: 154,9 × 154,9 cm)
Colección particular
79
p. 115

Dress 7, Inaash
[Vestido 7, Inaash], 1975
Bordado sobre seda
137,1 × 48,2 × 30,5 cm
Huguette Caland Estate
1372
p. 154

Father
[Padre], 1975
Lápices de colores sobre papel
Con marco: 92 × 72,4 × 4,4 cm
Huguette Caland Estate
924
p. 122 (dcha.)

Bribes de corps
[Retazos de cuerpo], 1976
Óleo sobre lino
59,7 × 72,4 cm
Colección particular
p. 117 (abajo)

Sin título
1977
Lápices de colores sobre papel
76,2 × 56,5 cm
(con marco: 92,7 × 73 cm)
Huguette Caland Estate
229
p. 124

Corps (Andrée Chedid)
[Cuerpo (Andrée Chedid)], 1978
Grafito y lápices de colores sobre
papel y poema manuscrito
47,9 × 45,7 cm
Huguette Caland Estate
246

Corps (Salah Stetié)
[Cuerpo (Salah Stetié)], 1978
Grafito y lápices de colores sobre
papel y poema manuscrito
45,4 × 59,7 cm
Huguette Caland Estate
251

Créature de rêve
[Criatura de ensueño], 1978
Lápices de colores sobre papel
49,5 × 59,7 cm
(con marco: 53,3 × 64,8 × 6,4 cm)
Huguette Caland Estate
20
p. 126 (abajo, dcha.)

Elle et lui (Bribes de corps)
[Ella y él (Retazos de cuerpo)], 1978
Óleo sobre lino
26,7 × 22,2 cm
(con marco: 30,5 × 24,9 × 3,6 cm)
Huguette Caland Estate
Id142
p. 117 (arriba)

<p><i>Mes parents</i> [Mis padres], 1978 Óleo sobre lino 33×46,2 cm (con marco: 39×51,7 cm) Huguette Caland Estate 1103 p. 27</p>	<p>Bocetos de etiquetas para <i>Nour</i> 1979 Collage y acrílico sobre papel Variables: 7,6×2,5 cm; 8,3×4,1 cm Huguette Caland Estate</p>	<p>Sin título 1979 Técnica mixta sobre papel 30,5×22,9 cm Huguette Caland Estate NI-98</p>
<p><i>Untitled (Bribes de corps)</i> [Sin título (Retazos de cuerpo)], 1978 Óleo sobre lino 50×50 cm (con marco: 56,4×64×7,4 cm) Huguette Caland Estate 30</p>	<p>Diseño final de etiqueta para <i>Nour</i> 1979 Impresión sobre papel 29,5×20,6 cm Huguette Caland Estate</p>	<p>Sin título (diseño de lámpara para <i>Nour</i>) 1979 Impresión sobre papel de calco 22,2×13 cm Huguette Caland Estate</p>
<p><i>Untitled (Bribes de corps)</i> [Sin título (Retazos de cuerpo)], 1978 Óleo sobre lienzo en panel 7,6×12,7 cm Huguette Caland Estate 674</p>	<p>Diseño para <i>Nour</i> 1979 Lápices de colores sobre papel 34×16 cm Huguette Caland Estate ID 2818 p. 156</p>	<p>Sin título (diseño de relojes para <i>Nour</i>) 1979 Serigrafía 15,9×12,1 cm (c/u) Huguette Caland Estate</p>
<p><i>Untitled (Bribes de corps)</i> [Sin título (Retazos de cuerpo)], 1978 Óleo sobre lienzo en panel 7,6×12,7 cm Huguette Caland Estate 675</p>	<p><i>Dress 1 (Designed for Nour Collection, Atelier Pierre Cardin)</i> [Vestido 1 (Diseñado para la colección <i>Nour</i>, Taller Pierre Cardin)], 1979 Técnica mixta sobre tela 127×43,2×50,8 cm Huguette Caland Estate 1781 p. 157</p>	<p><i>Untitled (Bribes de corps)</i> [Sin título (Retazos de cuerpo)], 1979 Óleo sobre lienzo en panel 12,7×10,1 cm Huguette Caland Estate 683 p. 121 (izq.)</p>
<p><i>Untitled (Bribes de corps)</i> [Sin título (Retazos de cuerpo)], 1978 Óleo sobre lienzo en panel 7,6×12,7 cm Huguette Caland Estate 676</p>	<p><i>Dress 5: Dress, Nour Collection for Pierre Cardin</i> [Vestido 5 (colección <i>Nour</i>, Pierre Cardin)], ca. 1979 Bordado sobre tela 127×40×47 (largo mangas) cm Huguette Caland Estate dress_5</p>	<p><i>Untitled (Bribes de corps)</i> [Sin título (Retazos de cuerpo)], 1979 Óleo sobre lienzo en panel 12,7×10,1 cm Huguette Caland Estate 684</p>
<p><i>Untitled (Bribes de corps)</i> [Sin título (Retazos de cuerpo)], 1978 Óleo sobre lienzo en panel 7,6×12,7 cm Huguette Caland Estate 677</p>	<p><i>Dress, Atelier Haute Couture Pierre Cardin</i> [Vestido, Taller de alta costura Pierre Cardin], 1979 Bordado sobre tela Largo: 127 cm Huguette Caland Estate Dress_26</p>	<p><i>Untitled (Bribes de corps)</i> [Sin título (Retazos de cuerpo)], 1979 Óleo sobre lienzo en panel 12,7×10,1 cm Huguette Caland Estate 685 p. 121 (dcha., arriba)</p>
<p><i>Untitled (Bribes de corps)</i> [Sin título (Retazos de cuerpo)], 1978 Óleo sobre lienzo en panel 7,6×12,7 cm Huguette Caland Estate 678</p>	<p><i>Dress, Atelier Haute Couture Pierre Cardin</i> [Vestido, Taller de alta costura Pierre Cardin], 1979 Capa de satén rojo Largo: 109,2 cm Huguette Caland Estate Dress_25</p>	<p><i>Untitled (Bribes de corps)</i> [Sin título (Retazos de cuerpo)], 1979 Óleo sobre lienzo en panel 12,7×10,2 cm Huguette Caland Estate 686 p. 121 (dcha., abajo)</p>
<p><i>Untitled (Bribes de corps)</i> [Sin título (Retazos de cuerpo)], 1978 Óleo sobre lienzo en panel 7,6×12,7 cm Huguette Caland Estate 679</p>	<p><i>Dress, Atelier Haute Couture Pierre Cardin</i> [Vestido, Taller de alta costura Pierre Cardin], 1979 Capa de satén rojo Largo: 109,2 cm Huguette Caland Estate Dress_25</p>	<p><i>Untitled (Bribes de corps)</i> [Sin título (Retazos de cuerpo)], 1979 Óleo sobre lienzo en panel 12,7×10,1 cm Huguette Caland Estate 687</p>
<p><i>Untitled (Bribes de corps)</i> [Sin título (Retazos de cuerpo)], 1978 Óleo sobre lienzo en panel 7,6×12,7 cm Huguette Caland Estate 680</p>	<p>Sin título 1979 Tinta sobre papel 26,7×20,9 cm Huguette Caland Estate</p>	

- Visages*
[Caras], 1979
Óleo sobre lienzo
80 × 80 cm
The Museum of Modern Art, New York.
Gift of Sandra and Tony Tamer,
Anonymous, Xin Zhang, Lonti Ebers,
and The Modern Women's Fund, 2021
529.2021
p. 116
- Madame*
[Señora], 1980
Óleo sobre lino
Con marco: 102,6 × 102,6 × 4,4 cm
Collection Pierre Caland
280
p. 119
- Monsieur*
[Señor], 1980
Óleo sobre lino
Con marco: 102,6 × 102,6 × 4,4 cm
Collection Pierre Caland
43
p. 118
- Portrait*
[Retrato], 1980
Óleo sobre lino
Con marco: 31,75 × 26,67 × 7 cm
Charles Arnoldi
1128
- Sin título
1980
Tinta sobre papel
32 × 23,8 cm
Huguette Caland Estate
NI137B/RS 470
- Sin título
1980
Pastel sobre cartón
100 × 100 cm
Collection of the Ministry
of Culture, Saudi Arabia, MOC
2023.39.18
p. 120
- Smock 31*
[Bata 31], 1980-2012
Técnica mixta sobre tela
111,5 × 91,4 cm
Huguette Caland Estate
Smock_31
p. 158
- Guerre incivile*
[Guerra incivil], 1981
Óleo sobre lino
155 × 155 (con marco: 161,3 × 161,3 cm)
Colección particular
446
p. 123
- Funambule*
[Funambulista], 1982
Óleo sobre lino
Con marco: 45,7 × 25,4 cm
Huguette Caland Estate
393
- Sketchbook 9*
[Cuaderno de bocetos 9],
1982-1983
Tinta sobre papel
9,7 × 13,75 cm
Huguette Caland Estate
ID 2457
- Sketchbook 14*
[Cuaderno de bocetos 14],
1982-1983
Tinta sobre papel
12,1 × 9 cm (c/p)
Huguette Caland Estate
2825
- Sin título
1983
Lápices de colores sobre papel
Con marco: 59 × 45 cm
Huguette Caland Estate
668
p. 127 (arriba, izq.)
- Espace blanc I*
[Espacio blanco I], 1984
Óleo sobre lino
200 × 200 cm
Collection Pierre Caland
2150
p. 130
- Espace blanc II*
[Espacio blanco II], 1984
Óleo sobre lino
200 × 200 cm
Collection Pierre Caland
2151
p. 131
- La mille et unième nuit
de Shehrazade*
[Las mil y una noches
de Shehrazade], 1984
Tinta sobre papel
32 × 24 cm
Huguette Caland Estate
- Landscape (Limousin)*
[Paisaje (Lemosín)], 1984
Óleo sobre lino
49,5 × 64,8 cm
Huguette Caland Estate
16
p. 133 (arriba)
- Landscape (Limousin)*
[Paisaje (Lemosín)], 1984
Óleo sobre lino
49,5 × 64,8 cm
Huguette Caland Estate
17
- Ligament (Tête à tête)*
[Ligamento (Cara a cara)], 1984
Óleo sobre lino
200,7 × 200,7
(con marco: 203,8 × 203,5 × 6,8 cm)
Huguette Caland Estate
444
p. 128
- Ligament (Tête à tête)*
[Ligamento (Cara a cara)], 1984
Óleo sobre lino
200,7 × 200,7
(con marco: 203,8 × 203,5 × 6,8 cm)
Huguette Caland Estate
445
p. 129
- Sin título
1984
Óleo sobre lino
45,7 × 54,6 cm
(con marco: 48,9 × 57,1 × 3,2 cm)
Collection of Beth Rudin DeWoody
21
- Sin título
1984
Óleo sobre lino
59,7 × 80,6 cm
Huguette Caland Estate
42
p. 132 (arriba)
- Sin título
1984
Lápices de colores sobre papel
Con marco: 92 × 71,1 × 3,2 cm
Huguette Caland Estate
635
p. 125
- Sin título
1984
Lápices de colores sobre papel
43,2 × 49,5 cm
(con marco: 42,9 × 50,5 cm)
Huguette Caland Estate
897
p. 127 (arriba, dcha.)
- Sin título
1984
Lápices de colores sobre papel
38 × 46 cm
Cheikh Bechara K EL KHOURY
Collection
TK

- Limousin*
[Lemosín], 1985
Óleo sobre lienzo
100,3 × 100,3 cm
(con marco: 104,1 × 104,1 cm)
Huguette Caland Estate
288
- Mannequin 2*
[Maniquí 2], 1985
Pintura acrílica sobre madera
y espuma
185,4 × 48,3 × 30,5 cm
Hammer Museum, Los Angeles,
Purchased through the Board
of Overseers Acquisition Fund
- Mannequin 3*
[Maniquí 3], 1985
Pintura acrílica sobre madera
y espuma
185,4 × 48,3 × 30,5 cm
Tate: Purchased with funds
provided by Middle East North
Africa Acquisitions Committee
2019
T15259
- Mannequin 4*
[Maniquí 4], 1985
Pintura acrílica sobre madera
y espuma
185,4 × 48,3 × 30,5 cm
Hammer Museum, Los Angeles,
Purchased through the Board
of Overseers Acquisition Fund
- Mannequin 7*
[Maniquí 7], 1985
Pintura acrílica y espuma
sobre madera
185,4 × 48 × 30,5 cm
Huguette Caland Estate
1391
- Poor Little Hugie Had
a Nightmare*
[El pobrecito Hugie tuvo
una pesadilla], 1985
Lápices de colores sobre papel
Con marco: 100 × 80,3 cm
Huguette Caland Estate
628
- Sin título
1985
Lápices de colores sobre papel
50,2 × 47 cm
(con marco: 61 × 57,8 cm)
Huguette Caland Estate
629
p. 127 (abajo)
- Sin título
1985
Óleo sobre lienzo
63,5 × 91,4 cm
Collection of Marguerite
Steed Hoffman
- Sin título
1985
Lápices de colores sobre papel
Con marco: 35 × 43,8 cm
Huguette Caland Estate
1087
p. 126 (abajo, izq.)
- Sin título
1985
Tinta sobre papel
50,2 × 64,8 cm
(con marco: 64,8 × 80,3 cm)
Huguette Caland Estate
632
p. 126 (arriba)
- Venice I*
1985
Óleo sobre lino
20 × 40 cm
Private Collection of Susan
Welsh and Jim Beaubien
391
p. 134
- Venice II*
1985
Óleo sobre lino
20 × 39,8 cm
Private Collection of Susan
Welsh and Jim Beaubien
392
- Assurbanipal*
1986
Óleo sobre lienzo
60,3 × 73 cm
Huguette Caland Estate
262
- Sin título
1986
Óleo sobre lienzo
45,1 × 60,3 cm
Huguette Caland Estate
41
p. 132 (abajo)
- Untitled (Limousin)*
[Paisaje (Lemosín)], 1986
Óleo sobre lienzo
54 × 73 cm
Huguette Caland Estate
259
p. 133 (abajo)
- Untitled (Noël matin à Wagram)*
[Sin título (mañana de Navidad
en Wagram)], 1986
Rotulador plateado sobre papel
21 × 29,8 cm
Huguette Caland Estate
644
- Untitled (Noël matin à Wagram)*
[Sin título (mañana de Navidad
en Wagram)], 1986
Rotulador plateado sobre papel
21 × 29,8 cm
Huguette Caland Estate
646
- Untitled (Noël matin à Wagram)*
[Sin título (mañana de Navidad
en Wagram)], 1986
Rotulador plateado sobre papel
21 × 29,8 cm
Huguette Caland Estate
653
- Untitled (Réminiscences d'amour)*
[Sin título (Reminiscencias
de amor)], 1986
Rotulador plateado sobre papel
21 × 29,8 cm
Huguette Caland Estate
654
- Sketchbook 2*
[Cuaderno de bocetos 2],
1990-1991
Tinta sobre papel
27,9 × 35,5 cm
Huguette Caland Estate
- Sketchbook 6*
[Cuaderno de bocetos 6],
1990-1991
Tinta sobre papel
15,8 × 46 cm
Huguette Caland Estate
- Nude Letters*
[Cartas desnudas], 1991
Técnica mixta sobre lienzo
208,3 × 210,9 cm
(con marco: 212,7 × 214 × 5,7 cm)
Huguette Caland Estate
435
p. 204

Sin título
1991
Técnica mixta sobre papel
45,7×61 cm
(con marco: 61,5×75,7 cm)
Huguette Caland Estate
129

Sin título
1991
Técnica mixta sobre papel
30,5×22,9 cm
Huguette Caland Estate
NI-99

Sin título
1991
Técnica mixta sobre papel
sobre texto (francés y árabe)
30,5×22,9 cm
Huguette Caland Estate
NI-116

Sin título
1991
Técnica mixta sobre papel
45,7×61 cm
Huguette Caland Estate
240

Sin título
1991
Técnica mixta sobre papel
23,5×29 cm
(con marco: 59,7×73,6 cm)
Colección particular
261

Sin título
1991
Collage
50,8×43,18 cm
Colección particular

Souvenirs
[Recuerdos], 1991
Técnica mixta sobre papel
49,5×64,8 cm
(con marco: 58,4×74,9 cm)
Huguette Caland Estate
336

*The Legs of My Aunts Seen
from under the Table*
[Las piernas de mis tías vistas
desde debajo de la mesa], 1991
Acrílico sobre madera
51,4×102,9 cm
Huguette Caland Estate
1095
p. 41

Untitled (Self-Portrait)
[Sin título (Autorretrato)], 1991
Técnica mixta sobre lienzo
Con marco: 61,5×75,5 cm
Huguette Caland Estate
121

Untitled (Self-Portrait)
[Sin título (Autorretrato)], 1991
Técnica mixta sobre lienzo
45,7×61 cm
(con marco: 61,6×75,6 cm)
Colección particular
128

Untitled (Self-Portrait)
[Sin título (Autorretrato)], 1991
Técnica mixta sobre lienzo
Con marco: 64,1×54 cm
Huguette Caland Estate
2169

Untitled (Self-Portrait)
[Sin título (Autorretrato)], 1991
Técnica mixta y *collage* sobre
papel
48×63 cm
Collection Pierre Caland

Untitled (Self-Portrait)
[Sin título (Autorretrato)], 1992
Técnica mixta y *collage*
sobre papel
Con marco: 61×46 cm
Colección particular
133
p. 33

Christine
1992
Técnica mixta sobre papel
montada sobre panel
25,4×12,7 cm
Huguette Caland Estate
167
p. 182 (izq.)

Christine
1992
Técnica mixta sobre papel
montada sobre panel
25,4×12,7 cm
Huguette Caland Estate
168

Christine
1992
Técnica mixta sobre papel
montada sobre panel
25,4×12,7 cm
Huguette Caland Estate
171

Christine
1992
Técnica mixta sobre papel
montada sobre panel
25,4×12,7 cm
Huguette Caland Estate
172
p. 182 (dcha.)

Homage to Pubic Hair
[Homenaje al vello púbico], 1992
Técnica mixta sobre papel
montada sobre panel
25,4×12,7 cm
Huguette Caland Estate
173

Homage to Pubic Hair
[Homenaje al vello púbico], 1992
Técnica mixta sobre papel
montada sobre panel
25,4×12,7 cm
Huguette Caland Estate
174
p. 181 (abajo, izq.)

Homage to Pubic Hair
[Homenaje al vello púbico], 1992
Técnica mixta sobre papel
montada sobre panel
25,4×12,7 cm
Huguette Caland Estate
180
p. 180 (arriba, izq.)

Homage to Pubic Hair
[Homenaje al vello púbico], 1992
Técnica mixta sobre papel
montada sobre panel
25,4×12,7 cm
Huguette Caland Estate
181
p. 181 (arriba, dcha.)

Homage to Pubic Hair
[Homenaje al vello púbico], 1992
Técnica mixta sobre papel
montada sobre panel
25,4×25,4 cm
Colección particular
185
p. 180 (abajo, dcha.)

Homage to Pubic Hair
[Homenaje al vello púbico], 1992
Técnica mixta sobre papel
montada sobre panel
25,4×25,4 cm
Huguette Caland Estate
186
p. 180 (abajo, izq.)

- Homage to Pubic Hair*
[Homenaje al vello púbico], 1992
Técnica mixta sobre papel
montada sobre panel
25,4 × 25,4 cm
Huguette Caland Estate
187
p. 180 (arriba, dcha.)
- Homage to Pubic Hair*
[Homenaje al vello púbico], 1992
Técnica mixta sobre papel
montada sobre panel
25,4 × 25,4 cm
Huguette Caland Estate
415
p. 181 (arriba, izq.)
- Homage to Pubic Hair*
[Homenaje al vello púbico], 1992
Técnica mixta sobre papel
montada sobre panel
25,4 × 25,4 cm
Huguette Caland Estate
416
p. 181 (abajo, dcha.)
- Homage to Pubic Hair*
[Homenaje al vello púbico], 1992
Técnica mixta sobre papel
montada sobre panel
50,8 × 25,4 cm
Huguette Caland Estate
419
- Homage to Pubic Hair*
(*Sarcasm*)
[Homenaje al vello púbico
(*Sarcasmo*)], 1992
Técnica mixta sobre papel
montada sobre panel
25,4 × 25,4 cm
Huguette Caland Estate
417
- Homage to Pubic Hair*
[Homenaje al vello púbico], 1992
Técnica mixta sobre papel
montada sobre panel
12,7 × 25,4 cm
Huguette Caland Estate
176
- Homage to Pubic Hair*
[Homenaje al vello púbico], 1992
Técnica mixta sobre papel
montada sobre panel
12,7 × 25,4 cm
Huguette Caland Estate
179
- Homage to Pubic Hair*
[Homenaje al vello púbico], 1992
Técnica mixta sobre papel
montada sobre panel
50,8 × 12,7 cm
Huguette Caland Estate
422
- Homage to Pubic Hair 1*
[Homenaje al vello púbico 1], 1992
Técnica mixta sobre papel
montada sobre panel
50,8 × 12,7 cm
Huguette Caland Estate
421
- Self-Portrait*
[Autorretrato], 1992
Técnica mixta sobre papel
Con marco: 76,2 × 60,3 cm
Huguette Caland Estate
132
p. 35
- Self Portrait in Smock*
[Autorretrato en bata], 1992
Óleo sobre lienzo
76,2 × 76,2 cm
(con marco: 80 × 80 cm)
Colección particular
213
p. 20
- Sketchbook 8*
[Cuaderno de bocetos 8], 1992
Técnica mixta sobre papel
30,5 × 20,6 cm
Huguette Caland Estate
ID 2458
pp. 245, 246 y 249 (detalles)
- Sin título
1992
Técnica mixta sobre lienzo
50,8 × 50,8 cm
(con marco: 54 × 54 cm)
Colección particular
1113
- Untitled (Self-Portrait)*
[Sin título (Autorretrato)], 1992
Técnica mixta sobre lienzo
Con marco: 84 × 62,5 cm
Cheikh Bechara K EL KHOURY
Collection
- Untitled (Self-Portrait)*
[Sin título (Autorretrato)], 1992
Técnica mixta y *collage*
sobre papel
Con marco: 46 × 56 cm
Collection Pierre Caland
- Untitled (Self-Portrait)*
[Sin título (Autorretrato)], 1992
Técnica mixta y *collage*
sobre papel
46 × 56 cm
Collection Pierre Caland
- Untitled (Self-Portrait)*
[Sin título (Autorretrato)], 1992
Técnica mixta y *collage*
sobre papel
Con marco: 73 × 57 cm
Collection Pierre Caland
- Untitled (Self-Portrait)*
[Sin título (Autorretrato)], 1992
Técnica mixta sobre papel
Con marco: 84,5 × 69 × 3,8 cm
Huguette Caland Estate
625
p. 34
- Untitled (Self-Portrait)*
[Sin título (Autorretrato)], 1992
Técnica mixta sobre papel
Con marco: 84,3 × 67,3 cm
Colección particular
Id 2173
- Ed 1 (Ed Moses series)*
[Ed 1 (serie Ed Moses)], ca. 1994
Técnica mixta sobre papel
montada sobre panel
(parte de un díptico)
200,7 × 200,7 cm
Colección particular
441
p. 195
- L'argent ne fait pas le bonheur,
mais il y contribue largement:
A Penny for your Thoughts*
[El dinero no da la felicidad,
pero contribuye enormemente:
un penique por tus pensamientos],
1994
Técnica mixta
Con marco: 25 × 25 cm
Huguette Caland Estate
2196
p. 176 (arriba, izq.)
- L'argent ne fait pas le bonheur,
mais il y contribue largement:
Commonwealth*
[El dinero no da la felicidad,
pero contribuye enormemente:
Commonwealth], 1994
Técnica mixta
Con marco: 25 × 25 cm
Huguette Caland Estate
2379
p. 176 (abajo, dcha.)

L'argent ne fait pas le bonheur, mais il y contribue largement: Danse du ventre
[El dinero no da la felicidad, pero contribuye enormemente: danza del vientre], 1994
Técnica mixta
Con marco: 25 × 25 cm
Huguette Caland Estate
ID2226
p. 177 (abajo, izq.)

L'argent ne fait pas le bonheur, mais il y contribue largement: Écritures
[El dinero no da la felicidad, pero contribuye enormemente: escrituras], 1994
Técnica mixta
Con marco: 25 × 25 cm
Huguette Caland Estate
2335
p. 175 (arriba, izq.)

L'argent ne fait pas le bonheur, mais il y contribue largement: Floating rates
[El dinero no da la felicidad, pero contribuye enormemente: tipos variables], 1994
Técnica mixta
Con marco: 25 × 25 cm
Huguette Caland Estate
ID2392
p. 178 (arriba, izq.)

L'argent ne fait pas le bonheur, mais il y contribue largement: Franc léger
[El dinero no da la felicidad, pero contribuye enormemente: franco ligero], 1994
Técnica mixta
Con marco: 25 × 25 cm
Huguette Caland Estate
2292
p. 179 (arriba, dcha.)

L'argent ne fait pas le bonheur, mais il y contribue largement: Il est possible de s'amuser avec l'argent
[El dinero no da la felicidad, pero contribuye enormemente: es posible divertirse con dinero], 1994
Técnica mixta
Con marco: 25 × 25 cm
Huguette Caland Estate
2302

L'argent ne fait pas le bonheur, mais il y contribue largement: Jeux de hasard
[El dinero no da la felicidad, pero contribuye enormemente: juegos de azar], 1994
Técnica mixta
Con marco: 25 × 25 cm
Huguette Caland Estate
2246
p. 179 (arriba, izq.)

L'argent ne fait pas le bonheur, mais il y contribue largement: Les mille et une livres libanaises
[El dinero no da la felicidad, pero contribuye enormemente: las mil y una libras libanesas], 1994
Técnica mixta
Con marco: 25 × 25 cm
Huguette Caland Estate
2339
p. 175 (arriba, dcha.)

L'argent ne fait pas le bonheur, mais il y contribue largement: Mariage d'argent
[El dinero no da la felicidad, pero contribuye enormemente: bodas de plata], 1994
Técnica mixta
Con marco: 25 × 25 cm
Huguette Caland Estate
2346
p. 177 (arriba, izq.)

L'argent ne fait pas le bonheur, mais il y contribue largement: Money Is a Serious Subject
[El dinero no da la felicidad, pero contribuye enormemente: el dinero es un asunto serio], 1994
Técnica mixta
Con marco: 25 × 25 cm
Huguette Caland Estate
2245

L'argent ne fait pas le bonheur, mais il y contribue largement: On ne jette pas l'argent par la fenêtre
[El dinero no da la felicidad, pero contribuye enormemente: no tiramos el dinero por la ventana], 1994
Técnica mixta
Con marco: 25 × 25 cm
Huguette Caland Estate
2241

L'argent ne fait pas le bonheur, mais il y contribue largement: Portrait (divers papiers monnaie)
[El dinero no da la felicidad, pero contribuye enormemente: retrato (distintos papeles moneda)], 1994
Técnica mixta
Con marco: 25 × 25 cm
Huguette Caland Estate
2366
p. 177 (arriba, dcha.)

L'argent ne fait pas le bonheur, mais il y contribue largement: Sans titre (Stockholder)
[El dinero no da la felicidad, pero contribuye enormemente: sin título (accionista)], 1994
Técnica mixta
Con marco: 25 × 25 cm
Huguette Caland Estate
2395
p. 175 (abajo, izq.)

L'argent ne fait pas le bonheur, mais il y contribue largement: Tire-Lire
[El dinero no da la felicidad, pero contribuye enormemente: hucha], 1994
Técnica mixta
Con marco: 25 × 25 cm
Huguette Caland Estate
2192
p. 178 (abajo, izq.)

L'argent ne fait pas le bonheur, mais il y contribue largement: Un pont en or
[El dinero no da la felicidad, pero contribuye enormemente: un puente de oro], 1994
Técnica mixta
Con marco: 25 × 25 cm
Huguette Caland Estate
2409
p. 175 (abajo, dcha.)

L'argent ne fait pas le bonheur, mais il y contribue largement: Ancestor
[El dinero no da la felicidad, pero contribuye enormemente: antepasado], 1994-1995
Técnica mixta
Con marco: 25 × 25 cm
Huguette Caland Estate
2268

- L'argent ne fait pas le bonheur, mais il y contribue largement: Black Jack*
[El dinero no da la felicidad, pero contribuye enormemente: *blackjack*], 1994-1995
Técnica mixta
Con marco: 25 × 25 cm
Huguette Caland Estate
2288
- L'argent ne fait pas le bonheur, mais il y contribue largement: Chah et après Chah*
[El dinero no da la felicidad, pero contribuye enormemente: Chah y después Chah], 1994-1995
Técnica mixta
Con marco: 25 × 25 cm
Huguette Caland Estate
ID2777
- L'argent ne fait pas le bonheur, mais il y contribue largement: Elle croule sous l'argent*
[El dinero no da la felicidad, pero contribuye enormemente: ella está podrida de dinero], 1994-1995
Técnica mixta
Con marco: 25 × 25 cm
Huguette Caland Estate
AS.222
- L'argent ne fait pas le bonheur, mais il y contribue largement: From Riches to Rags*
[El dinero no da la felicidad, pero contribuye enormemente: de millonario a mendigo], 1994-1995
Técnica mixta
Con marco: 25 × 25 cm
Huguette Caland Estate
ID2345
p. 177 (abajo, dcha.)
- L'argent ne fait pas le bonheur, mais il y contribue largement: Grinning for Money*
[El dinero no da la felicidad, pero contribuye enormemente: sonriendo por dinero], 1994-1995
Técnica mixta
Con marco: 25 × 25 cm
Huguette Caland Estate
2201
- L'argent ne fait pas le bonheur, mais il y contribue largement: Harem*
[El dinero no da la felicidad, pero contribuye enormemente: harén], 1994-1995
- Técnica mixta
Con marco: 25 × 25 cm
Huguette Caland Estate
2191
p. 178 (arriba, dcha.)
- L'argent ne fait pas le bonheur, mais il y contribue largement: Il est possible de s'amuser avec l'argent*
[El dinero no da la felicidad, pero contribuye enormemente: es posible divertirse con el dinero], 1994-1995
Técnica mixta
Con marco: 25 × 25 cm
Huguette Caland Estate
2413
p. 160
- L'argent ne fait pas le bonheur, mais il y contribue largement: In Memoriam*
[El dinero no da la felicidad, pero contribuye enormemente: en memoria], 1994-1995
Técnica mixta
Con marco: 25 × 25 cm
Huguette Caland Estate
2319
p. 179 (abajo, dcha.)
- L'argent ne fait pas le bonheur, mais il y contribue largement: Lettre à mes enfants*
[El dinero no da la felicidad, pero contribuye enormemente: carta a mis hijos], 1994-1995
Técnica mixta
Con marco: 25 × 25 cm
Huguette Caland Estate
2393
- L'argent ne fait pas le bonheur, mais il y contribue largement: Millions Under Cover Général, vous nous couvrez de votre mansuétude*
[El dinero no da la felicidad, pero contribuye enormemente: millones encubiertos General, usted nos cubre con su masedumbre], 1994-1995
Técnica mixta
Con marco: 25 × 25 cm
Huguette Caland Estate
2238
- L'argent ne fait pas le bonheur, mais il y contribue largement: Mon loyer à Paris*
[El dinero no da la felicidad, pero contribuye enormemente: mi alquiler en París], 1994-1995
- Técnica mixta
Con marco: 25 × 25 cm
Huguette Caland Estate
2300
p. 179 (abajo, izq.)
- L'argent ne fait pas le bonheur, mais il y contribue largement: Money Contributes to Happiness*
[El dinero no da la felicidad, pero contribuye enormemente: el dinero contribuye a la felicidad], 1994-1995
Técnica mixta
Con marco: 25 × 25 cm
Huguette Caland Estate
2242
p. 178 (abajo, dcha.)
- L'argent ne fait pas le bonheur, mais il y contribue largement: Papa Doc*
[El dinero no da la felicidad, pero contribuye enormemente: Papá Doc], 1994-1995
Técnica mixta
Con marco: 25 × 25 cm
Huguette Caland Estate
2304
p. 176 (abajo, izq.)
- L'argent ne fait pas le bonheur, mais il y contribue largement: Premier et dernier emploi (seul emploi)*
[El dinero no da la felicidad, pero contribuye enormemente: primer y último empleo (único empleo)], 1994-1995
Técnica mixta
Con marco: 25 × 25 cm
Huguette Caland Estate
2232
- L'argent ne fait pas le bonheur, mais il y contribue largement: Taxes... Taxes... Taxes...*
[El dinero no da la felicidad, pero contribuye enormemente: impuestos... impuestos... impuestos...], 1994-1995
Técnica mixta
Con marco: 25 × 25 cm
Huguette Caland Estate
2301
p. 176 (arriba, dcha.)
- From Faces and Places*
[De caras y lugares], 1997
Técnica mixta sobre madera
Con marco: 25,1 × 25,1 cm
Colección particular
ID2623

- Cityscape*
[Paisajes urbanos], 1998
Rotulador sobre panel
60,3 × 79,4 cm
Huguette Caland Estate
219
- Sin título
1998
Papel maché
8,9 × 11,4 × 7,6 cm
Huguette Caland Estate
1242
- Sin título
1998
Papel maché
8,9 × 7,5 × 6,4 cm
Huguette Caland Estate
1243
p. 196
- Sin título
1998
Papel maché
7,6 × 6,4 × 6,4 cm
Huguette Caland Estate
1245
p. 199
- Sin título
1998
Papel maché y tinta
27,9 × 20,3 × 17,8 cm
Huguette Caland Estate
1280
- Sin título
1998
Papel maché y tinta
11,4 × 8,9 × 6,4 cm
Huguette Caland Estate
1289
- Sin título
1998
Papel maché y tinta
6,4 × 6,4 × 6,4 cm
Huguette Caland Estate
1290
- Sin título
1998
Papel maché y tinta
12,7 × 6,4 × 5,1 cm
Huguette Caland Estate
1292
- Sin título
1998
Técnica mixta sobre lienzo
76,2 × 76,2 cm
Huguette Caland Estate
216
p. 223
- Untitled (Girl Skipping Rope)*
[Sin título (Chica saltando a la comba)], 1998-2000
Acrílico y rotuladores metalizados sobre tabla
243 × 121,9 cm
Private Collection.
Courtesy Stephen Friedman Gallery, London and New York
- Cityscape*
[Paisaje urbano], 1999
Rotulador sobre panel
78,7 × 59,7 cm
(con marco: 83,8 × 64,7 cm)
Huguette Caland Estate
915
p. 206
- Cityscape*
[Paisaje urbano], 1999
Rotulador sobre panel
76,2 × 76,2 cm
(con marco: 84,1 × 84,1 cm)
Huguette Caland Estate
914
p. 222
- Cityscape*
[Paisaje urbano], 1999
Rotulador sobre panel
74,9 × 20,3 cm
(con marco: 80 × 25,4 cm)
Huguette Caland Estate
919
p. 221
- Untitled (Silent Letters)*
[Sin título (Cartas silenciosas)], 1999
Acrílico sobre lino
53 × 40 cm
Huguette Caland Estate
206
- Sin título
1999
Acrílico sobre lino
76,2 × 76,2 cm
(con marco: 81,2 × 81,2 cm)
Huguette Caland Estate
214
p. 200
- Sin título
1999
Acrílico sobre papel
129,5 × 160 cm (con marco:
146 × 176,5 cm)
Huguette Caland Estate
1136
p. 197
- Untitled (Silent Letter)*
[Sin título (Carta silenciosa)], 1999
Tinta sobre papel
188 × 96,5 cm
Huguette Caland Estate
1143
- Sin título
2000
Tinta sobre papel
143,4 × 32,1 cm
(con marco: 150,5 × 38,7 cm)
Huguette Caland Estate
746
- Sin título
2000
Tinta sobre papel
133,1 × 32,4 cm
(con marco: 149,9 × 38,1 cm)
Huguette Caland Estate
737
p. 202 (izq.)
- Sin título
2000
Óleo sobre lienzo
50,8 × 50,8 cm
Colección particular
146
p. 201
- Sin título
2000
Óleo sobre lienzo
50,8 × 50,8 cm
Huguette Caland Estate
149
- Sin título
2000
Técnica mixta sobre papel
Con marco: 49,5 × 65,2 cm
Colección particular
id2652
- Sin título
2000
Técnica mixta sobre papel
Con marco: 49,5 × 64,8 cm
Colección particular
id2653
- Sin título
2001
Técnica mixta sobre lienzo
Con marco: 45 × 36,1 cm
Huguette Caland Estate
712
p. 224 (dcha.)

- Sin título
2000
Técnica mixta sobre papel japonés
148,6 × 294,6 cm
Huguette Caland Estate
2000-003
- Sin título
2000
Tinta sobre papel
144 × 32,4 cm
Huguette Caland Estate
744
p. 202 (centro)
- Sin título
2001
Tinta sobre papel
Con marco: 45 × 36,1 cm
Huguette Caland Estate
714
p. 224 (izq.)
- Silent Letters*
[Cartas silenciosas], 2003
Acrílico sobre papel
33 × 25 cm
The Trustees of the British
Museum
2014,6044.2
Purchased from: Janine Rubeiz
gallery
Funded by: Contemporary
and Modern Middle Eastern Art
acquisition group (CaMMEA)
- Silent Letters*
[Cartas silenciosas], 2003
Acrílico sobre papel
33 × 25 cm
The Trustees of the British
Museum
2014,6044.1
Purchased from: Janine Rubeiz
gallery
Funded by: Contemporary
and Modern Middle Eastern Art
acquisition group (CaMMEA)
p. 198
- Silent Letters*
[Cartas silenciosas], 2004
Acrílico sobre papel japonés
Con marco: 221,3 × 220,7 × 6 cm
Huguette Caland Estate
433
p. 203
- Untitled (Silent Letter)*
[Sin título (Carta silenciosa)], 2005
Acrílico sobre tela
Con marco: 73,7 × 81,3 cm
Colección particular
2654
- Untitled (Silent Letter)*
[Sin título (Carta silenciosa)], 2005
Acrílico sobre lino
139,7 × 157,5 cm
Colección particular
1152
- Bodrum*
2008
Técnica mixta sobre lienzo
182 × 221 cm
Huguette Caland Estate
1454
p. 231
- Sin título
ca. 2008
Acrílico sobre tela
102 × 282 cm
Collection Pierre Caland
- Appleton I*
2009
Técnica mixta sobre lienzo
183 × 183 cm
Huguette Caland Estate
1205
p. 230
- French Kiss Under Cover*
[Beso con lengua encubierto], 2009
Técnica mixta sobre lienzo
287 × 85 cm
Mercedes Zobel Urquijo
1231
- French Kiss*
[Beso con lengua], 2011
Técnica mixta sobre lienzo
287 × 85 cm
Mercedes Zobel Urquijo
1232
- Yellow, Purple and Red Lines*
[Líneas amarillas, moradas
y rojas], 2011
Técnica mixta sobre lienzo
193 × 147,3 cm
Huguette Caland Estate
2011-077
- Isphahan*
[Isfahán], 2009
Técnica mixta sobre lino
246 × 90 cm
Frederick R. Weisman Art
Foundation, Los Angeles
1223
- Bleu I*
[Azul I], 2010
Técnica mixta sobre lienzo
106,7 × 238,8 cm
Huguette Caland Estate
1190
- One Boat*
[Un barco], 2011
Técnica mixta sobre lienzo
Con marco: 27,9 × 30,5 cm
Colección particular
2011-065
- Rossinante*
[Rocinante], 2011
Técnica mixta sobre lienzo
45,1 × 27,9 cm
(con marco: 55,6 × 38,9 × 2,5 cm)
Huguette Caland Estate
ID 711
p. 225
- Rossinante Under Cover VI*
[Rocinante encubierto VI], 2011
Técnica mixta sobre lienzo
132,1 × 104,1 cm
Collection of Marguerite Steed
Hoffman
p. 236
- Rossinante Under Cover VII*
(*Dragonfly*)
[Rocinante encubierto VII
(Libélula)], 2011
Técnica mixta sobre papel
104 × 132 cm
Huguette Caland Estate
2011-055
- Two Boats*
[Dos barcos], 2011
Técnica mixta sobre lienzo
27,9 × 30,5 cm
(con marco: 31,2 × 32,5 cm)
Colección particular
2011-064
p. 240
- Le grand bleu*
[El gran azul], 2012
Técnica mixta sobre lienzo
163,8 × 408,9 cm
Colección particular
2012-007
pp. 238-239
- Huguette Caland
y técnico desconocido
Diseño para plato
1979
Tinta y rotulador dorado
23,5 × 23,5 cm
Huguette Caland Estate
- Huguette Caland
y técnico desconocido
Diseño para plato
1979
Serigrafía
24,1 × 23,7 cm
Huguette Caland Estate
p. 155 (abajo, dcha.)

- Huguette Caland
y técnico desconocido
Diseño para plato
1979
Serigrafía
23,7 × 23,7 cm
Huguette Caland Estate
- Huguette Caland
y técnico desconocido
Diseño para plato
1979
Serigrafía
23,7 × 23,7 cm
Huguette Caland Estate
p. 155 (arriba, izq.)
- Huguette Caland
y técnico desconocido
Diseño para plato
1979
Serigrafía
23,7 × 23,7 cm
Huguette Caland Estate
- Huguette Caland
y técnico desconocido
Diseño para plato
1979
Serigrafía
23,7 × 23,7 cm
Huguette Caland Estate
p. 155 (abajo, izq.)
- Huguette Caland
y técnico desconocido
Diseño para plato
1979
Serigrafía
23,7 × 23,7 cm
Huguette Caland Estate
p. 155 (arriba, dcha.)
- Maryse Ebely
y Huguette Caland
Hubert Glotte
1981
Película en 8 mm digitalizada,
color, sonido
8' 41"
Maryse Ebely
- Fouad Elkoury
y Huguette Caland
Utopia City Book
[Libro de la ciudad de utopía],
1999
Bolígrafo sobre papel
47,2 × 37,9 cm
Huguette Caland Estate
- Otras obras reproducidas
en la publicación*
- Mustafa Ariss
Huguette en una puerta de piedra
1970
Fotografía
11,7 × 8,9 cm
Huguette Caland Estate
p. 143
- Self-Portrait*
[Autorretrato], 1967
Óleo sobre lino
109,2 × 88,9 cm
Colección particular
p. 43
- Kaslik*
1968
Óleo sobre lienzo
100 × 100 cm
(con marco: 102 × 102 cm)
Courtesy of Saradar Collection
p. 73
- Self-Portrait*
[Autorretrato], 1968
Óleo sobre lino
91,4 × 73 cm
Huguette Caland Estate
p. 69
- Sin título
1968
Óleo sobre lienzo
49,5 × 64,3 cm
Colección particular
p. 47
- Une ville*
[Una ciudad], 1968
Óleo sobre lienzo
80 × 100 cm
Huguette Caland Estate
p. 219
- Sin título
1968
Óleo sobre lienzo
99,7 × 99,7 cm
(con marco: 104,1 × 104,1 × 5,7 cm)
Huguette Caland Estate
75
p. 72
- Sin título
1968-1970
Óleo sobre lienzo
Con marco: 120,5 × 120,5 cm
Colección particular, Líbano
p. 76
- Dar el Fan / Hiroshima*
1970
Óleo sobre lienzo
Con marco: 77,5 × 59,7 cm
Nadine Begdache Collection, Beirut
p. 74
- The First (Dress 1)*
[El primero (Vestido 1)], 1970
Tela, hilo, madera y pintura
137,1 × 48,2 × 30,5 cm
Huguette Caland Estate
p. 139
- Visages sans bouche,
bouches sans visage*
[Rostros sin boca, bocas
sin rostro], 1970-1971
Acrílico sobre lienzo
203 × 964 cm
Huguette Caland Estate
p. 42
- Abstract Flying Carpet*
[Alfombra voladora abstracta], 1971
Óleo sobre lienzo
99 × 78,5 cm
Saleh Barakat Gallery
p. 75
- Sin título
1972
Pastel sobre cartón
100 × 75 cm
Colección particular
p. 194 (izq.)
- Bribes de corps*
[Retazos de cuerpo], 1973
Óleo sobre lino
119 × 119 cm
Huguette Caland Estate
p. 93
- Bribes de corps*
[Retazos de cuerpo], 1973
Óleo sobre lino
49 × 35 cm
Huguette Caland Estate
26
p. 107 (izq.)
- Bribes de corps*
[Retazos de cuerpo], 1973
Acrílico sobre papel
23,8 × 32,6 cm
Huguette Caland Estate
p. 93
- Bribes de corps*
[Retazos de cuerpo], 1973
Tinta y óleo sobre lienzo
129,5 × 130 cm
Huguette Caland Estate
p. 209

- Bribes de corps*
[Retazos de cuerpo], 1973
Óleo sobre lino
150 × 150 cm
Huguette Caland Estate
p. 103
- Self-Portrait*
[Autorretrato], 1973
Óleo sobre lienzo
120 × 120 cm
Courtesy of Saradar Collection
p. 112
- Sin título
1973
Lápices de colores sobre lienzo
Con marco: 26,5 × 17,5 cm
Jean and Rania Abouhamad
Collection
p. 98 (izq.)
- Sin título
1973
Lápices de colores sobre lienzo
Con marco: 26,5 × 17,5 cm
Jean and Rania Abouhamad
Collection
p. 95
- Red II*
[Rojo II], 1974
Acrílico sobre lino
79,5 × 79,5 cm
Sharjah Art Foundation
Collection
p. 86
- Apostu*
1986
Óleo sobre lienzo
55,2 × 69,8 cm
Collection of Maggie Kayne
p. 28
- Les yeux des femmes de ma ville*
[Los ojos de las mujeres
de mi ciudad], 1993
Técnica mixta sobre papel
Con marco: 25 × 33 cm
Colección particular
p. 265
- Sin título
2000
Tinta sobre papel
144,1 × 32,4 cm
Huguette Caland Estate
745
p. 202 (dcha.)
- La mer III*
[El mar III], 2008
Técnica mixta sobre lienzo
104 × 215 cm
Jabre Collection
pp. 232-233
- Hope*
[Esperanza], 2009
Técnica mixta sobre lienzo
144 × 95 cm
(con marco: 149 × 100 cm)
Courtesy of Saradar Collection
p. 228
- Tarik el Sham*
[Camino a Damasco], 2010
Técnica mixta sobre lienzo
211 × 151 cm
Colección particular
p. 227
- Apple Green and Green Tomato*
[Manzana verde y verde tomate],
2010
160 × 433 cm
Técnica mixta sobre lino
Colección particular
p. 216
- Faces and Places II*
[Rostros y lugares II], 2010
Técnica mixta sobre lienzo
90,8 × 288,3 cm
Pierre Caland Collection
p. 218
- Kantari, la mariée, avril 1952*
[Kantari, la novia, abril 1952], 2010
Técnica mixta sobre lienzo (tapiz)
252 × 98 cm
Collection Pierre Caland
p. 226
- Maison de Freige*
[Casa de la familia Freige], 2010
Técnica mixta sobre lienzo (tapiz)
252,7 × 97,8 cm
Courtesy of Ramzi and Saeda
Dalloul Art Foundation (DAF),
Beirut
p. 229
- Back from Lebanon*
[De regreso del Líbano], 2011
Técnica mixta sobre lienzo
148 × 193 cm
Tammy and Georges Makhoul
Collection
p. 215
- Rossinante Under Cover II*
[Rocinante encubierto II], 2011
Técnica mixta sobre lienzo
132,1 × 104,1 cm
Courtesy of Ramzi and Saeda
Dalloul Art Foundation (DAF),
Beirut
p. 237
- Sin título
2011
Óleo sobre papel
189 × 95 cm
Jabre Collection
p. 192
- L'indépendance du Liban racontée
à L'Or Iman*
[La independencia del Líbano
contada a L'Or Iman], 2012
Técnica mixta sobre lienzo
160 × 410 cm
Courtesy of Saradar Collection
pp. 234-235
- Veronique Vial
Huguette Caland pintando la serie
Silent Letters
2002
Fotografía
Huguette Caland Archives
p. 184
- Otra documentación
reproducida en la publicación*
- Aramco World Magazine*
N.º de septiembre-octubre de 1968
Copia privada
p. 140 (cubierta)
- Aramco World Magazine*
N.º de marzo-abril de 1977
Copia privada
pp. 146 (páginas interiores)
- Autor desconocido
Huguette Caland y su madre,
Laure El Khoury, asistiendo
al teatro en Beirut, ca. 1952
Fotografía
Huguette Caland Archives
p. 136
- Autor desconocido
Huguette Caland en la inauguración
de *16 pittori libanesi a Roma*,
en la galería Delta, Roma, Italia
1972
Fotografía
23,9 × 18 cm
Huguette Caland Archives
p. 58

PRESIDENTE DEL MUSEO NACIONAL
CENTRO DE ARTE REINA SOFÍA

Ministro de Cultura

Ernest Urtasun Domènech

DIRECTOR DEL MUSEO

Manuel Segade

REAL PATRONATO

Presidencia de Honor

SS. MM. los Reyes de España

Presidenta

Ángeles González-Sinde Reig

Vicepresidenta

Beatriz Corredor Sierra

Vocales Natos

Jordi Martí Grau

(Secretario de Estado
de Cultura)

María del Carmen Páez Soria

(Subsecretaria de Cultura)

María José Gualda Romero

(Secretaria de Estado
de Presupuestos y Gastos)

María Ángeles Albert de León

(Directora General de Patrimonio
Cultural y Bellas Artes)

Manuel Segade

(Director del Museo)

Julián González Cid

(Subdirector Gerente del Museo)

Tomasa Hernández Martín

(Consejera de Presidencia,
Interior y Cultura del Gobierno
de Aragón)

Carmen Teresa Olmedo Pedroche

(Viceconsejera de Cultura
y Deportes del Gobierno
de Castilla-La Mancha)

Horacio Umpierrez Sánchez

(Viceconsejero de Cultura
y Patrimonio Cultural
del Gobierno de Canarias)

Pilar Lladó Arburúa

(Presidenta de la Fundación
Amigos del Museo Nacional
Centro de Arte Reina Sofía)

Vocales Designados

Pedro Argüelles Salaverría

Ignacio Garralda Ruiz de Velasco
(Fundación Mutua Madrileña)

Juan-Miguel Hernández León

Antonio Huertas Mejías
(FUNDACIÓN MAPFRE)

Carlos Lamela de Vargas

Rafael Mateu de Ros

Marta Ortega Pérez

(Inditex)

Suhanya Raffel

María Eugenia Rodríguez Palop

Joan Subirats Humet

Ana María Pilar Vallés Blasco

Patronos de Honor

Pilar Citoler Carilla

Guillermo de la Dehesa

Óscar Fanjul Martín

Carmen Giménez Martín

Ricardo Martí Fluxá

Claude Ruiz Picasso †

Carlos Solchaga Catalán

Secretaria del Real Patronato

Rocío Ruiz Vara

COMITÉ ASESOR

María de Corral

João Fernandes

Inés Katzenstein

Chus Martínez

Gloria Moure

Vicente Todolí

COMITÉ ASESOR
DE ARQUITECTURA

Juan Herreros

Andrés Jaque

Marina Otero Verzier

MUSEO NACIONAL
CENTRO DE ARTE REINA SOFÍA

Director
Manuel Segade

Subdirectora Artística
Amanda de la Garza

Jefa del Área de Exposiciones
Teresa Velázquez

*Coordinadora General
de Exposiciones*
Beatriz Velázquez

Jefa del Área de Colecciones
Rosario Peiró

Jefa de Registro de Obras
María Aranzazu Borraz de Pedro

Jefe de Restauración
Jorge García

Jefa de Actividades Editoriales
Alicia Pinteño Granado

*Jefe de Actividades Culturales
y Audiovisuales*
Chema González

*Jefa de Biblioteca
y Centro de Documentación*
Isabel Bordes

Jefe del Área de Educación
Fran MM Cabeza de Vaca

Director de Gabinete Institucional
Carlos Urroz

Jefe de Protocolo
Diego Escámez

Directora de Comunicación
Diana Lara

Responsable de Proyectos Digitales
Olga Sevillano Pintado

Directora de Estudios
Julia Morandeira Arrizabalaga

Subdirector Gerente
Julián González Cid

Subdirectora Adjunta a Gerencia
Sara Horganero

Consejero Técnico
Ángel J. Moreno Prieto

*Jefa de la Unidad de Apoyo
a Gerencia*
Rocío Ruiz Vara

Jefa de Recursos Humanos
María Paloma Herrero

Jefa del Área Económica
Beatriz Guijarro

*Jefa de Servicio de Ingresos
y Gestión Estadística*
Azucena López

*Responsable de Políticas
de Público*
Francisca Gámez

*Jefe del Área de Arquitectura,
Desarrollo Sostenible
y Servicios Generales*
Francisco Holguín Aguilera

Jefe del Área de Seguridad
Juan Manuel Mouriz Llanes

Jefa del Área de Informática
Mónica Asunción Rodríguez
Escribano

Este libro se publica con motivo de la exposición *Huguette Caland. Una vida en pocas líneas*, organizada por el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, en colaboración con Deichtorhallen, Hamburgo.

Museo Reina Sofía:
19 de febrero-25 de agosto, 2025

Deichtorhallen:
24 de octubre, 2025-26 de abril, 2026



EXPOSICIÓN
MUSEO REINA SOFÍA

Comisariado
Hannah Feldman

Dirección de proyecto
Teresa Velázquez

Coordinación
María del Castillo Cabeza
Camino Prieto Cadenas

Gestión
Natalia Guaza

Apoyo a la gestión
Nieves Fernández

Registro
Iliana Naranjo Rodríguez

Restauración
Silvia Montero
(restauradora responsable)
Irene García
Begoña Juárez
Mikel Rotaèche
Virginia Uriarte

Coordinación de mobiliario
Beatriz Velázquez
Nieves Sánchez

Diseño
Gonzalo Macías Carcedo

Montaje
Rehabilitaciones REES, S.L.

Transporte
SIT Grupo Empresarial S.L.

Seguro
HOWDEN IBERIA, S.A.U.

Iluminación
Toni Rueda
Urbia Services

EXPOSICIÓN
DEICHTORHALLEN HAMBURG

Comisariado
Hannah Feldman

Director Artístico
Dirk Luckow

Director Comercial
Bert Antonius Kaufmann

Responsable de Exposiciones
Annette Sievert

Registro
Lydia Jung

Asistente
Vilja Gunzelmann

Director técnico
Henning Best

Diseño expositivo
Jutta Wasser

PUBLICACIÓN

Publicación editada por el
Departamento de Actividades
Editoriales del Museo Reina Sofía

Dirección editorial
Hannah Feldman

Jefa de Actividades Editoriales
Alicia Pinteño Granado

Coordinación editorial
Marta Alonso-Buenaposada del Hoyo

Diseño gráfico
Hermanos Berenguer

Traducciones
Del alemán al español:
Leonor Saro, pp. 10-12
Del francés al español:
Lucía Montes, pp. 242-264
Del inglés al español:
Jaime Blasco, pp. 13-16, 21-56,
59-70, 87-100, 137-150, 161-174,
185-194, 207-220

Edición y corrección de textos
Marta Alonso-Buenaposada del Hoyo
Jorge Botella Salvador
Mercedes Pineda Torra

Gestión de la producción
Julio López

Gestión administrativa
Victoria Wizner de Alva

Fotomecánica
Museoteca

Impresión y encuadernación
Willing Press

De esta edición, © Museo Nacional
Centro de Arte Reina Sofía, 2025

De los ensayos,
BY-NC-ND 4.0 International



De las traducciones, © sus autores

De las obras de Huguette Caland,
© Courtesy of Huguette Caland Estate

De la fotografía de Veronique Vial,
© Veronique Vial

De *Aramco World Magazine*,
© *Aramco World Magazine*

Del resto de imágenes, © sus autores

Se han hecho todas las gestiones
posibles para identificar a los
propietarios de los derechos de
autor. Cualquier error u omisión
accidental, que tendrá que ser
notificado por escrito al editor,
será corregido en ediciones
posteriores.

Publicado por:

Museo Reina Sofía
ISBN: 978-84-8026-666-6
NIPO: 194-24-020-6
D. L.: M-28233-2024

Catálogo de publicaciones oficiales
<https://epage.mpr.gob.es>

DISTANZ Verlag GmbH, Berlin
www.distanz.de
ISBN: 978-3-95476-735-9

DISTANZ

Este libro se ha impreso en
GF Smith Colorplan 270 g
(cubierta) y Munken Print
White 1.5, 115 g (interior)
205 × 260 mm
288 pp.

Créditos fotográficos

© 2025 Digital Image Museum
Associates/LACMA/Art Resource
NY/Scala, Florence, p. 78 (arriba)

© 2025 Image copyright The
Metropolitan Museum of Art/Art
Resource/Scala, Florence, p. 109

© 2025 Digital image, The Museum
of Modern Art, New York/Scala,
Florence, p. 116

Aramco World Magazine, pp. 140, 146
Archives Mennour, p. 139

© Courtesy of Huguette Caland
Estate, pp. 20, 27, 28, 33-35, 41-43,
49, 58, 66, 60, 71, 72, 77, 78 (abajo),
79-84, 86, 93, 98 (dcha.), 101, 103,
106, 107, 108, 110, 111, 113-115,
117-119, 121, 122 (dcha.), 123-133,
136, 143, 154-158, 160, 175-182,
184, 195-197, 199-204, 206, 209, 216,
218, 219, 221-228, 230, 231, 234-240,
245, 246, 249, 265

Courtesy of Ramzi and Saeda
Dalloul Art Foundation (DAF),
Beirut, pp. 229, 237

Courtesy of Saleh Barakat Gallery,
p. 75

Courtesy of Saradar Collection,
pp. 73, 112, 228, 234-235

Courtesy of Ministry of Culture,
Saudi Arabia, p. 120

From the private collection of Susan
Welsh and James Beaubien, p. 134

Hammer Museum, Los Angeles.
Purchased through the Board
of Advisors Acquisition Fund.,
pp. 152-153

Hammer Museum, Los Angeles.
Gift of Erika J. Glazer., p. 36

Jabre Collection, p. 192

Jean and Rania Abouhamad
Collection, pp. 95, 98 (izq.)

Nadine Majdalani Begdache
collection. Photo by Christopher
Baaklini, courtesy of Galerie
Janine Rubeiz, p. 74

Photo: Archives Mennour, pp. 232-233

Photo by Mansour Dib. Courtesy
of Galerie Janine Rubeiz, p. 215

Photo: Elon Schoenholz, p. 104

Photo: Ramia Obaid, pp. 47, 236

Colección particular, p. 122 (izq.)

Colección particular, p. 227

Colección particular, p. 265

Colección particular, Líbano, p. 76

© Tate, pp. 102, 105, 151

© The Trustees of the British Museum.
Shared under a Creative Commons
Attribution-NonCommercial-
ShareAlike 4.0 International
(CC BY-NC-SA 4.0) license, p. 198

AGRADECIMIENTOS

El Museo Reina Sofía quiere expresar su agradecimiento a Hannah Feldman, comisaria de la muestra, así como al Estate de Huguette Caland por su dedicación y apoyo a este proyecto. Muchas gracias también a las siguientes instituciones y particulares que han contribuido con el préstamo de obras. El Museo desea agradecer muy especialmente a los prestadores radicados en el Líbano por su buena disposición y respaldo en los momentos más difíciles del proceso.

Colección Abraham Karabajakian
Colección Alexandre Bideau
Colección Bechara El Khoury
Colección Beth Rudin DeWoody
Colección Charles Arnoldi
Colección Dalia Salaam Rishani
Colección Jean Abouhamad y Rania Metar
Colección Maggie Kayne
Colección Mercedes Zobel Urquijo
Colección Nadine Begdache
Colección Pierre Caland y Amira Al Solh
Colección Rebecca Johnson y Nadim Audi
Colección Stephen Friedman
Colección Susan Welsh y Jim Beaubien
Colección Viveca Paulin-Ferrell y Will Ferrell
Colección Weissman
Dalloul Art Foundation
Hammer Museum
Los Angeles County Museum of Art
(LACMA)
Maryse Ebely
Museum of Modern Art
(MoMA)
Philippe y Zaza Jabre
Richard Haykel y Chirine Habbous
Saleh Barakat Gallery
Saradar Collection
Saudi Arabia Museum of Contemporary Art
(SAMoCA)
Tate Modern
The British Museum
The Metropolitan Museum of Art
Zeina Raphael

Así como a aquellos prestadores que han preferido permanecer en el anonimato.

Asimismo, el Museo agradece a Alessandra Amin, Alex Aubry, Maite Borjabad López-Pastor, Brigitte Caland, Rachel Haidu, Aram Moshayedi y Kaelen Caland-Goldie su inestimable colaboración en este libro.

Agradecimientos de la comisaria

Huguette Caland me encontró, o su obra me encontró, cuando más lo necesitaba. La primera vez que contemplé la delirante turgencia rosada de las nalgas (¿o es un escote?) de su *Self-Portrait (Bribes de corps)* [Autorretrato (Retazos de cuerpo); cubierta y p. 113], de 1973, me sentí liberada simultáneamente del aburrimiento que me había provocado gran parte del arte contemporáneo y de la resaca del arte conceptual, que me había enseñado que el arte debe ser una actividad exclusivamente intelectual, no una búsqueda de placer y de belleza. Esta pintura me dejó embelesada; me hizo reír, y me entraron ganas de plantear preguntas, anulando así de un plumazo la dicotomía entre placer e intelecto. Mi primer agradecimiento, por tanto, le corresponde a Huguette, a la vida que vivió —como ella quería, a pesar de todas las adversidades y, a veces, a cualquier precio— y al inmenso conjunto de obras que creó para integrar en ellas a los demás, al menos en la medida y en las condiciones que deseaba. Caland pintó, dibujó, bosquejó, escribió, esculpió y diseñó todos los días de su vida, sin pausa. La suya fue una producción decidida, con un propósito y en busca de un espectador. Espero que esta exposición sirva para compartir el regalo que ella me brindó con muchas otras personas, aficionadas al arte o no, que lo necesitan, y que lo necesitan sobre todo ahora, en un mundo que ha perdido de vista la responsabilidad de nuestra humanidad compartida y nuestros derechos humanos colectivos, universales.

Una exposición tan amplia como esta, que, además, ha tardado tanto tiempo en gestarse, depende de la labor, la inteligencia y la dedicación compartidas de muchas personas. Como comisaria, me gustaría dar las gracias a algunas personas e instituciones que han contribuido a alumbrar *Huguette Caland. Una vida en pocas líneas*. Gracias, en primer lugar, a Manuel Borja-Villel, el anterior director del Museo Reina Sofía, por la sabia idea de traer a Caland a España, y a Walid Raad, por sugerirle que yo acompañara a la artista en este viaje. A todo el equipo del Museo Reina Sofía: Manuel Segade, el actual director, que ha garantizado la continuidad de la exposición y ha realizado varias aportaciones importantes; a Teresa Velázquez Cortés, jefa de exposiciones, por su sabiduría y su elegancia incomparables; a María del Castillo Cabeza, coordinadora de la muestra, que me ha brindado su apoyo constante (y se ha reído de mis excesos) durante todo el proceso de planificación de la muestra; a Camino Prieto Cadenas, que nos ha prestado su ayuda siempre que la hemos necesitado; a Gonzalo Macías Carcedo, el arquitecto responsable del diseño de la exposición, que ha sabido encontrar un lugar —el más adecuado— para que cada obra funcione; a Marta Alonso-Buenaposada del Hoyo y Alicia Pinteño Granada, por su brillantez y su gentileza a la hora de supervisar y acompañar el proceso de producción de este catálogo desde el principio hasta el final; y a Tess C. Rankin, que ha editado cada uno de

los ensayos para mejorarlos; a todas ellas me gustaría dedicarles mi más profunda gratitud. Y también a los brillantes autores que han colaborado en este catálogo; su aportación al enriquecimiento del estudio de la obra de Caland ha sido incommensurable.

También querría expresar mi agradecimiento al fantástico equipo del Estudio de Huguette Caland en Venice, California, donde Brigitte Caland, Malado Francine Baldwin, Ric Flaata, Karim Fazulzianov y, las veces que hemos tenido la suerte de disfrutar de su compañía, Ron Griffin, han logrado convertir mi labor de investigación allí en el mayor placer intelectual que he disfrutado jamás. Sin su amistad, su sabiduría y su aguda intuición, la exposición nunca habría llegado a materializarse de esta manera. En Beirut, también me gustaría dar las gracias a Lana Maksoud, por plantear en todo momento las preguntas oportunas mientras me ayudaba a desenrollar las pinturas-tapices de Caland, y por su constante disposición a ayudar. Por último, gracias a Dirk Luckow y a Annette Sievert, así como a Omar Kholeif, que me los presentó, y a todo el equipo del Deichtorhallen en Hamburgo, adonde viajaré esta exposición tras su paso por España para adoptar una nueva forma y encontrarse con un nuevo público. En las semanas previas a la finalización de este catálogo, Sylvie Patry y Léo Rivaud Chevaillier, de la galería Mennour, compartieron sus valiosos descubrimientos y su entusiasmo, y me gustaría agradecerles.

En los estudios recientes sobre Huguette Caland, y también en muchos obituarios, el hecho de que Caland dejara a sus hijos adolescentes en Beirut cuando marchó a París para profundizar en su práctica artística se suele destacar para contextualizar sus ambiciones y, a la inversa, para subrayar las limitaciones de la cultura libanesa en comparación con el dinamismo de una mujer tan decidida. Poco se ha hecho para recalcar que esta decisión no le impidió desarrollar su faceta como madre, y que la maternidad y la vida profesional no tienen por qué ser mutuamente excluyentes. De hecho, sus hijos (y con el tiempo sus nietos) siempre fueron, hasta el día de su muerte, lo más importante. Las relaciones que mantuvo con ellos se reflejan en su obra y en su archivo —unas veces de manera más evidente y otras de forma más sutil—, tanto como las que entabló con sus amantes y que suelen acaparar la atención de los críticos. Como todas las relaciones, las de Caland con sus hijos fueron complicadas, pero también plenas de amor y de risas. La generosidad y el compromiso de los hijos de Huguette —Brigitte, que dirige el estudio de su madre con brillantez y elegancia, Pierre y Philippe— no tienen parangón. Son un testimonio tanto del carácter de su madre como de la solidez de su vínculo familiar. En sus primeras entrevistas, Huguette explicaba que sus hijos y sus amigos eran sus primeros críticos, y por eso hay que reconocerles el mérito de haber nutrido y guiado su carrera, aunque tuvieran que pagar un precio a cambio.

Estos tres hijos, ya adultos, y la compañera de Pierre, Amira Sohl, y la esposa de Philippe, Betsy Clark, no solo han hecho posible el desarrollo de este proyecto, sino que además han contribuido a enriquecerlo y a hacerlo mucho más placentero. Les estaré siempre agradecida por su hospitalidad, amabilidad y honestidad, y por confiarme sus historias mientras me ofrecían su amistad y su lealtad. La Northwestern University también me ha proporcionado parte de los fondos necesarios para viajar a Beirut, París, Barcelona y Los Ángeles en múltiples ocasiones, y quiero agradecerles. Los brillantes estudiosos que han contribuido con sus trabajos de investigación a este catálogo también merecen mi agradecimiento y, además, mi admiración por su labor. Gracias también al equipo y a los compañeros de la Galerie Janine Rubeiz, especialmente a Nadine Begdache, el Museo de Arte Moderno y Contemporáneo del Líbano, el Museo Surssock y la Biblioteca Jafet de la American University of Beirut.

Quisiera dedicar un reconocimiento especial a las instituciones de Beirut y a todos los coleccionistas que han compartido sus recursos y su tiempo, y que accedieron a prestar sus obras para la exposición antes de se volviera imposible. En particular, me gustaría dar las gracias a Zeina Raphael, Leena Saidi y Richard Haykel y Chirine Habbous por su generosidad y por recibirme con tanto cariño.

Lo que ocurre con una persona tan extraordinaria como Huguette Caland es que prácticamente todo el mundo que se cruzó con ella tiene una historia (¡o varias!) que contar, y me gustaría destacar, además de las personas que he mencionado arriba, a algunas de las muchas que compartieron sus anécdotas conmigo, como Nadine Begdache (Beirut), primera galerista de Caland y buena amiga; Dominique Eddé (Beirut), Afaf Zurayk (Beirut), Fadia Antar (Beirut y Riyadh), Rania Stephan (Beirut), Tarek El-Ariss (Beirut), Sheikh Bechara K El Khoury (París), Maryse Ebely (París), Madame Gusti (París), Simone Fattal (París), Verónica Toub (Barcelona), Taymour Faris, por la asistencia que le ofreció a su padre, Waddah Faris (Barcelona), Mayssa Fattouh (Barcelona), Nicole Nagel (Los Ángeles), Kour Pour (Los Ángeles) y Bob Willite (Los Ángeles).

En otros ámbitos, me gustaría dar las gracias a un puñado de personas que me han apoyado en este proyecto y cuyas conversaciones sobre la obra de Caland me han ayudado a desarrollar la visión que se presenta en este catálogo: Claire Gilman, Rachel Haidu, Kaelen Wilson-Goldie, Omar Kholeif, Kirsten Scheid, Rebecca Johnson, Hamza Walker, Linda Lowell, Claude Audi, Marie Muracciole, Alex Aubry, Todd Szwajkowski, Carla Chammas, Joumana Asseily, Janine Mileaf, Christine Tohmé, Lamia Joreige, Krista Thompson, Amy Mooney y Jonathan Singer. Gracias por aceptarme en vuestra comunidad.

