

An abstract black and white artwork featuring bold, expressive brushstrokes and ink splatters. The composition is dominated by dark, swirling forms on the right side, contrasting with lighter, more textured areas on the left. The overall effect is one of dynamic movement and organic complexity.

MIRIAM
CAHN todo es igualmente
 importante

MIRIAM todo es igualmente
CAHN importante

Concebida como un ejercicio de resistencia, la obra de la artista suiza Miriam Cahn ofrece una mirada lúcida y descarnada a la violencia del hombre en sus múltiples formas. Pueblan su imaginario figuras desnudas, aisladas y fantasmales, inmersas en procesos de desaparición o descomposición bajo una luz irreal y fluorescente, paisajes igualmente alucinados y vibrantes o símbolos recurrentes como casas, árboles, maletas o barcos, cuyo sentido es en muchas ocasiones esquivo, cuando no controvertido. En apariencia, tales imágenes abordan cuestiones existenciales, generales y abstractas, como la pérdida, el dolor, la soledad o la sexualidad. Sin embargo, y como de manera más evidente desvela la extensa producción textual de la artista, sus dibujos, pinturas, fotografías y películas remiten a situaciones y hechos históricos concretos que salpicaron y siguen salpicando nuestra actualidad reproducidos por los medios de comunicación. Desde los inicios de su trayectoria en la década de 1970, Cahn se ha interesado tanto por todo tipo de conflictos bélicos, catástrofes medioambientales y movimientos políticos reivindicativos como por el modo en que han sido retrasmittidos y televisados. Entre ellos podemos enumerar las guerras del Golfo y de los Balcanes, los atentados de las Torres Gemelas en Nueva York o la crisis de los refugiados. Es esta concreción, esta remisión a eventos precisos de nuestra historia común, lo que quizás fija de forma más perdurable los efectos de esta violencia no solo en los cuerpos representados, sino en el espectador que les sostiene la mirada.

Producir imágenes en un contexto saturado de estímulos visuales responde a una posición política y ética de implicación con la realidad. Sus obras distan de la naturaleza afirmativa y direccional de los canales masivos y se distinguen no solo por su carácter abierto y sugerente sino también por el modo en que son concebidas. Para Cahn es fundamental la interrogación sobre su condición de mujer artista inscrita dentro una tradición pictórica eminentemente masculina. La búsqueda de un lenguaje y unos métodos propios, coherentes y consistentes con un discurso feminista y crítico, ha dado como resultado un proceso creativo poco convencional en el que se suspenden las jerarquías y principios que a menudo condicionan la práctica artística. Partiendo de la centralidad de su cuerpo como realidad primera, Cahn adapta las técnicas y formatos a los accidentes de la edad, la fatiga, las lesiones, el humor, los ciclos menstruales y otros condicionantes físicos y psicológicos,

indistinguibles de los criterios meramente creativos. Tampoco privilegia unos medios sobre otros; al contrario, favorece la contaminación, especialmente en lo que denomina *Räume* [habitaciones]: instalaciones cambiantes en las que dialogan por igual dibujos, pinturas, películas o fotografías, y cuya exhibición y disposición en el espacio rehúyen también las pautas habituales. La expresión de la artista «todo es igualmente importante», que da título a la exposición monográfica que le dedica el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, es tal vez la que de modo más elocuente recoge esta premisa fundamental para el corpus artístico de Miriam Cahn: una polifonía de medios, técnicas, recursos expositivos y referencias temáticas que sacuden las certezas del hecho artístico.

Para finalizar, deseamos agradecer al Kunstmuseum de Berna, a la Haus der Kunst de Múnich y al Museo de Arte Moderno de Varsovia su estrecha colaboración en la concepción de esta colección de ensayos, publicada en inglés bajo el título *MIRIAM CAHN: I AS HUMAN* y editada por Marta Dziewańska, a quien hacemos extensivo nuestro reconocimiento.

«todo es igualmente importante» es una poderosa afirmación que suspende las categorías jerárquicas sobre las que se ha sostenido el armazón ideológico de los relatos históricos, también los del arte, en Occidente. Implica otorgar la misma atención a instancias heterogéneas y desplazar su sentido convenido, como la supremacía de la vista sobre otros sentidos, de lo racional sobre lo intuitivo, del pensamiento sobre el sentimiento y hasta del sujeto sobre el objeto, proponiendo modos alternativos de relación que no pasen por la subordinación o la invisibilización de lo precario. Situar en el centro del discurso artístico y político lo que a menudo ha quedado relegado a los márgenes es el modo que tiene Miriam Cahn de plantear nuevos horizontes éticos y relacionales basados en una interdependencia y corresponsabilidad sensible entre seres vivos.

Hallamos en la propuesta de esta artista ecos de las elaboraciones éticas de filósofos como Emmanuel Levinas y Hannah Arendt, también en las teorizaciones de Judith Butler. La vulnerabilidad no puede, siguiendo a esta última, concebirse de manera limitada ni contingente; es, por el contrario, una condición intrínseca de la existencia. De esta manera, Cahn registra la violencia del hombre, en sus diferentes y numerosas formas, a partir de sus efectos en lo precario, en lo frágil. Y para ello sitúa como punto de partida su cuerpo, porque es desde esa atenta escucha a la fragilidad propia que puede involucrarse en la de los demás. Quizás por ello sus imágenes nos remiten de manera tan directa a la carne en su exposición radical, a la urgencia de una huida o al flogotazo fluorescente y abrasivo de una explosión nuclear; sensaciones físicas, inmediatas, y situaciones concretas que la artista rehúye articular en un plano simbólico: «Creo que es importante mantener esa simplicidad porque la simplicidad no es simple [...]». En este sentido, sus obras operan desde la sugerencia y la apertura de lo específico, de lo concreto de unos cuerpos que en su vulnerabilidad y precariedad podrían ser los de cualquier otro.

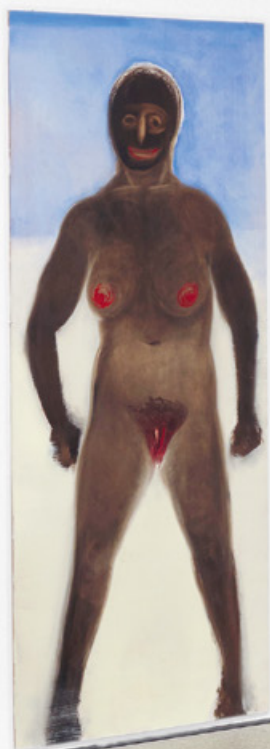
La presente colección de ensayos, que acompaña la exposición *MIRIAM CAHN. todo es igualmente importante*, ofrece una pluralidad de enfoques en torno a una trayectoria tan consistente y perseverante como abierta y orgánica. En su conversación con Patricia Falguières, Élisabeth Lebovici y Nataša Petrešin-Bachelez, Cahn realiza un recorrido por su trayectoria, describiendo su rigurosa metodología, su atención central al cuerpo y el acomodo de formatos y técnicas tanto a sus posiciones ideológicas como a sus condiciones físicas y psicológicas.

De sus palabras se desprende también la insistente interrogación sobre su condición de mujer artista en una tradición marcadamente masculina. Cuestión que ha dado forma a su proceso de trabajo como recoge Kathleen Bühler en su ensayo, que itineira por la carrera de Cahn desde sus inicios hasta la actualidad. Sobre ello también incide Natalia Sielewicz cuando reflexiona sobre el cuidado del cuerpo como forma de lucha y resistencia política. Este posicionamiento feminista se remonta, como señala en su texto Adam Szymczyk, a su juventud en los años setenta y en concreto a sus intervenciones en el espacio público con las que problematizaba la artificiosa distinción entre lo público y lo personal. Por su parte, Marta Dziewańska establece un diálogo entre las obras de Cahn y la poeta Christine Lavant, quien recurrió a la escritura para enfrentar su experiencia y la de otras internas en un centro psiquiátrico. La autora entiende las prácticas de ambas como ejercicios de resistencia, que más que dar testimonio de la violencia, desvelan su impronta en los cuerpos de quienes la padecen en un intento por comunicarse, por alentarlos y acompañarlos en su dolor y exilio. El mismo cometido parece fijar Paul B. Preciado para el trabajo de Cahn, cuando en su texto exhorta: «¿Quién honrará la vida de los que fueron considerados menos-que-humanos? [...] ¿Quién podría atreverse a hacer nuestros retratos mutantes? ¿Quién si no tú se atrevería a inventar el nuevo color de nuestra carne [...]?». A lo que tal vez la artista podría contestar: «Yo no pinto retratos de nadie. ¿Te has olvidado de que perdiste el rostro?», en una alusión a los contornos difuminados, inacabados de sus obras, a sus colores estridentes y radiactivos, reflejo del ejercicio de la violencia sobre la carne, sea cual sea, sobre el paisaje, sobre «la vida nuda, la más difícil de matar. La que permanece», como apunta Rita Segato en su lúcido análisis del mandato de la violencia masculina sobre las mujeres. Para Jakub Momro es el principio de intensidad, su potencialidad abierta, latente y polifónica, que condensa lo múltiple sin reducirlo, lo que dota de relieve crítico y afectivo la obra de Cahn. No se trata pues de documentar la catástrofe o la guerra, sino de constatar una doble presencia: la del cuerpo que pinta y el que mira como una continuidad material y afectiva que la obra propicia. Es desde ese cuerpo común como realidad viva, nos dicen en su texto los comisarios Ana Ara y Fernando López, que una aprehensión sensible del mundo se hace posible. En ese encuentro físico, como también apunta Éric de Chassey,

que es siempre performativo por cuanto no deja de actualizarse y tener efectos en lo real, tomamos posición respecto a los otros.

Las imágenes de Cahn —dibujos, óleos, fotografías y películas— distan pues del régimen visual afirmativo y unidireccional que determina la narrativa dominante de los medios de comunicación masivos; las tuyas, aun abordando las mismas cuestiones —conflictos armados, rebeliones sociales, catástrofes medioambientales—, operan desde la sugerencia para movilizar la imaginación, la conciencia del espectador. En esta ausencia de conclusión, en la fórmula de la tentativa y no de la aseveración, reside su componente crítico siempre activo. Cahn utiliza la expresión «soy un colador» para describir su forma desjerarquizada e intuitiva de relacionarse con lo que le rodea, un modo afectado de existencia, siempre inacabado. Si volvemos a las palabras de Butler podemos ligar esta definición gráfica con la que ofrece la pensadora sobre qué implica pensarse como vulnerable: «saberse poroso, y, por tanto, como continuidad entre las cosas y los otros». Es decir, que «todo es igualmente importante».

13	KATHLEEN BÜHLER MIRIAM CAHN: DECLARACIÓN DE GUERRA
47	ADAM SZYMCZYK DOCUMENTOS DE UN VIAJE
69	MIRIAM CAHN EN CONVERSACIÓN CON PATRICIA FALGUIÈRES, ÉLISABETH LEBOVICI Y NATAŠA PETREŠIN-BACHELEZ: «EN MI TRABAJO, TODOS LOS DÍAS SON IGUALMENTE IMPORTANTES»
99	PAUL B. PRECIADO CARNE TRANSURÁNICA
107	NATALIA SIELEWICZ EL «ELLO» EN EL «YO». MIRIAM CAHN: CONFESIONES DE UN SUJETO IMPERSONAL
127	RITA SEGATO LA ESCRITURA <i>DEL</i> CUERPO DE LAS MUJERES. MIRIAM CAHN: LA VICTORIA <i>DEL</i> CUERPO COMO LUZ
141	JAKUB MOMRO INTENSIDADES
171	ÉRIC DE CHASSEY HERMOSOS DOCUMENTOS DE IMPOTENCIA
193	ANA ARA Y FERNANDO LÓPEZ MIENTRAS TANTO. PENSANDO CON MIRIAM CAHN PARA UNA EXPOSICIÓN RETROSPECTIVA
215	MARTA DZIEWAŃSKA PALABRAS-PIEDRA, IMÁGENES-PIEDRA: NOTAS DESDE UN MANICOMIO





Las vistas de sala de esta publicación corresponden a la exposición *MIRIAM CAHN. todo es igualmente importante* (Museo Reina Sofía, del 5 de junio al 14 de octubre de 2019).



pp. 10-11, de izda. a dcha. y de arriba abajo según agrupaciones: *zähne fletschen* [enseñar los dientes] (fragmento), 10 + 11.02 + 08.03.2018; *versehrter* [tullido], 29.10.2017; *schwarze kriegerin* [guerrera negra], 08.01.2018; o.t. [sin título], 19.07 + 31.09.2017; *tischchen* [mesita], 11.07.2014 + 25.09.2017; *wildnis* [selva], 1990 + 23.01.1999; *lachzwang* [risa forzada], 14.11.2016; *WAS MICH ANSCHAUT* [LO QUE ME MIRA], 02.10.2016; *kriegerin* [guerrera], 09.05.2016; *klassische schönheit (lehmbbruck)* [belleza clásica (lehmbbruck)], 15.09.1999; o.t. [sin título], 24.04.2012; *zurückschauen* [volver la mirada], 20 + 23.10.2017

p. 12, de izda. a dcha.: *beschuss* [bombardeo], 13.04.2017; *in die zukunft* [en el futuro], 2009 + 02.05.2017; *das schöne blau* [el bello azul] (fragmento), 2008 + 28.05.2017

p. 14, arriba: *sarajevo*, 31.12.1993, gouache sobre papel, 2 de 5 hojas, 21 × 30 cm cada una
abajo: *flüchtlinge* [refugiados], 28.06.2014, óleo sobre lienzo, 170 × 185 cm

p. 16: *liebenmüssen* [el deber de amar], 29 + 31.07.2017, óleo sobre madera, 160 × 90 cm

p. 18: *am strand* [en la playa], 13.11.2017, óleo sobre madera, 100 × 150 cm

p. 20: *kalender* [calendario], 1979, lápiz sobre papel, 2 de 13 hojas, 53 × 43 cm cada una

p. 22: *von geheimen orten* [de lugares secretos], París, 1979, carbón sobre hormigón

p. 24: *MORGEN GRAUEN (kassandra)* [MAÑANA GRIS (kassandra)], 01.1980, carbón sobre papel de periódico y grabación sonora, 5 dibujos, 265 × 700 cm

p. 26: *schweigende schwester* [hermana callada], 1980, lápiz sobre papel de periódico, serie de 11 dibujos, 27 × 42 cm cada uno

p. 28: *m.g.a., mit geschlossenen augen (bäume und blumen)* [c.o.c., con los ojos cerrados (árboles y flores)], 30.10.1987, tiza sobre papel, 2 de 10 páginas, 76 × 100 cm (cuaderno abierto)

p. 30: *MIT GESCHLOSSENEN AUGEN 3 kastanien (strassburgerallee)* [CON LOS OJOS CERRADOS 3 castaños (strassburgerallee)], 05.03.1991, tiza sobre papel, 275 × 430 cm

p. 32, arriba: *strategische orte (berge)* [lugares estratégicos (montañas)], 1985, tiza sobre papel
abajo: *strat. orte (stadt)* [lugares estrat. (ciudad)], 1986, tiza sobre papel

p. 34: *verarbeitung* [procesamiento], 1989-1992, 8 de una serie de 30 óleos sobre lienzo, de izda. a dcha. y de arriba abajo: *golfkrieg (tv-bild)* [guerra del golfo (imagen de televisión)], 1991, 16,7 × 25,3 cm; *tschernobyl* [chernóbil], 1991, 20,3 × 28,3 cm; *leibstadt*, 1990, 28,3 × 25,3 cm; *ciba-geigy*, 1989, 26,5 × 34,3 cm; *pentagon* [pentágono], 1991, 36,4 × 29,4 cm; *rhode island test site* [rhode island zona de pruebas], 22,7 × 26,6 cm; *auschwitz august 1944* [auschwitz agosto de 1944], 1989, 21 × 29,1 cm; *radioaktive lagerung* [almacenamiento radiactivo], 1992, 22,6 × 22,7 cm

p. 36: o.t. [sin título], 20.08.1995, tiza y pastel sobre papel, 49 × 63 cm

p. 38: *gedenkstätte/ikone* [lugares conmemorativos/iconos], 14.07.2005, lápiz sobre papel, 78 × 70 cm

p. 40: *schweigende schwester* [hermana callada], 1980, lápiz sobre papel de seda amarillento, 6 dibujos de una serie de 8, 27 × 42 cm cada uno

p. 42: *ZORN [IRA]*, 24.11.2004, óleo sobre lienzo, 47 × 25 cm

p. 44: *soldatengrab* [sepulcro militar], 03 + 04.04.2010, óleo sobre lienzo, 230 × 210 cm

probablemente posiblemente puede ser que el arte tampoco sea nada. el objeto, la cosa sobrante, la imagen, ese algo que solo existe fuera de su vacuidad es una contradicción que me ha ocupado la vida entera que determina mi vida. llevo orgullosa la responsabilidad de producir nada, producir nada es lo mejor que uno puede hacer hoy, nada es lo opuesto a la aniquilación, nada es una declaración de guerra a la aniquilación¹.

La creación diaria de «nada» adopta formas múltiples en la obra de Miriam Cahn: dibujo, pintura, película super-8, performance, escultura, vídeo y fotografía. Además, pocos artistas acompañan sus obras con textos tan frecuentemente como ella; ni siquiera en los años ochenta cuando, según Sibylle Omlin, esta era «la seña de identidad de una generación entera de artistas» que utilizaban la escritura como símil de «exuberancia y escape de toda teoría»². En el caso de Cahn, esta elección derivó en una práctica que sigue desarrollando hoy en día, no solo con la intención de esclarecer su propio trabajo y sugerir el significado de las imágenes, sino también —por su decisión de instalar ella misma sus exposiciones— para opinar sobre los acontecimientos del mundo. Una selección de sus escritos se muestra junto a las obras en sus exposiciones y aparece asimismo en catálogos y otras publicaciones. Sin embargo, consciente de los límites de la expresión escrita, la artista experimenta una sensación de restricción y falsedad cada vez que intenta captar algo con palabras: «acercarse de puntillas. condensar, redactar, escribir como técnica provisional, como procedimiento entre la imagen y el sonido, a través del flujo de escritura que tiende al sonido, rellenando hojas que tienden a la imagen»³.

Tanto los textos como las obras de Miriam Cahn ilustran su relación con la familia y los amigos⁴, su visión sobre la igualdad entre los sexos y su opinión sobre lo que sucede en cada momento. Sus temas principales en los años setenta fueron el feminismo y los movimientos antinucleares; posteriormente, en los noventa, las guerras de Irak y Yugoslavia, y la utilización, por parte de los medios de comunicación, de los conflictos armados como espectáculo; más recientemente, su trabajo

¹ Miriam Cahn, «re-considered escape ways» (2005), en Miriam Cahn, *WRITING IN RAGE*, Berna, Kunstmuseum; Ostfildern, Hatje Cantz, 2019, p. 104. Esta publicación en dos volúmenes, uno alemán (*DAS ZORNIGE SCHREIBEN*) y otro inglés (*WRITING IN RAGE*), constituye la recopilación más completa de sus escritos hasta la fecha.

² Sibylle Omlin, «Zeitlinien 1968–2006», en *Das Kunstschaffen in der Schweiz 1848–2006*, Berna, Schweizerisches Institut für Kunstgeschichte (SIK-ISEA); Zürich, Benteli, 2006, pp. 92-93.

³ Cahn, «re-considered escape ways», óp. cit., p. 104.

⁴ «Mi grupo de amigos es mi familia de repuesto. La diferencia es que a los amigos los puedes perder, en comparación con la familia». Cahn, citada en Katharina Dunst (ed.), *Miriam Cahn: zeichnen / drawing / dessiner*, Offenburg, Förderkreis Kunst und Kultur; Friburgo de Brisgovia, Mado, 2014, p. 78.



⁵ Véase Miriam Cahn, *WHAT LOOKS AT ME / SURROUNDINGS*, edición inglesa abreviada, con menos escritos y sin ilustraciones, de la alemana *WAS MICH ANSCHAUT*. En este ensayo se citan las dos ediciones, publicadas ambas por Jürgen Häusser, Darmstadt, 1996 [cat. exp.].

⁶ Véase «UNTER MEINESGLEICHEN: die schulterpolsterkenntnis» (2000-2001), en Andreas Meier (ed.), *Miriam Cahn: Architekturtraum*, Ostfildern, Hatje Cantz, 2002 [cat. exp.], pp. 178-182.

⁷ «Puedo utilizar técnicas nuevas cuando las necesito. Pero si no, sigo haciendo lo que más me gusta. Que es dibujar». Cahn, citada en Anette Hüsch (ed.), *Miriam Cahn: Auf Augenhöhe*, Kiel, Kunsthalle zu Kiel, 2016 [cat. exp.], p. 103.

⁸ «Yo pienso con las manos. El procedimiento para encontrar los títulos muchas veces es pensar en los sentimientos que experimento mientras estoy trabajando». Cahn, citada en Dunst, óp. cit., p. 37.

⁹ Cahn, *WAS MICH ANSCHAUT*, óp. cit., p. 52.

¹⁰ «Me parece mucho más interesante que la gente no entienda la obra a la primera, sino que la vea como una propuesta. Yo espero que una imagen se forme en la mente de la persona en cuestión, que le haga seguir pensando o sintiendo». Cahn, citada en Dunst, óp. cit., p. 17.

ha abordado las reacciones a la crisis europea de los refugiados y la polémica del movimiento #MeToo. Cahn fue de las primeras personas en Europa en responder, en su obra, a la guerra como entretenimiento y a las nuevas y sofisticadas formas de informatización y explotación por los medios de comunicación de los conflictos armados, que contribuyeron a la sensibilización pública durante la guerra del Golfo. Miriam Cahn es feminista. Su vida privada conforma su posición ideológica, al igual que los discursos políticos influyen y se adentran en su vida privada.

Sin caer en sentimentalismos o recursos fáciles⁵, Cahn revela su historia familiar en imágenes y textos. Explora la complejidad de sus propios deseos y del envejecimiento, mientras lleva a cabo la búsqueda intransigente de un modo de vida absolutamente independiente, aunque su inflexibilidad cause daño a las relaciones con su familia y compañeros⁶.

En su imaginario y en su obra literaria, se describe y analiza a sí misma y a su entorno, retratando sus sueños y encontrando asociaciones poéticas en hechos que aparentemente no guardan relación entre sí. Reacciona con ira e indignación ante el sufrimiento humano, enfrentándose a situaciones que dejarían a muchos sin palabras. La rabia es la fuerza motora que utiliza y que la impulsa. Sus manifestaciones son subjetivas y expresivas, con incursiones esporádicas en lo agresivo. Al mismo tiempo, escoge cuidadosamente sus medios de expresión. Huyendo de la rutina, abandona métodos y estilos que se han quedado anticuados; presta atención al significado del medio elegido y en ocasiones lo utiliza en contraposición a las tradiciones máspreciadas de la historia del arte⁷. Utiliza inteligentemente la belleza del color, de la textura, de la superficie y de las distintas escalas de grises en estética seducción. Sus obras cautivan y maravillan con luminosos colores, aterciopelados tonos de negro y enormes formatos; a la vez, sus cuadernos de dibujo, densamente repletos, confrontan implacablemente al espectador con las verdades más desagradables. Enuncia muchos de sus títulos con precisión (por ejemplo *hände hoch!* [¡manos arriba!], *beirut-beirut* o *träumen* [soñar]), ofreciéndolos como guía al lector⁸, aunque también se deleita en los malentendidos, como en el caso de los espectadores que interpretan sus acuarelas de nubes en forma de hongo como agradables sinfonías de colores y no como bombas atómicas⁹. Su obra evoca emociones contradictorias¹⁰, jugando con lo ambiguo, representando simultáneamente deseo y violencia, mutilación y belleza, ternura y golpes. De manera



¹¹ «Así que miro impotente mis buques de guerra, oleoductos, mis torres gemelas, etc. [...] solo expresan belleza. Cuando hago exposiciones, hago constar mi impotencia». Cahn, citada en Hüschi, óp. cit., p. 33.

¹² Véase también Hüschi: «Todos sus trabajos, sean dibujos al carbón, pinturas, performances o películas, son igualmente importantes y forman parte de su obra en la misma medida. Este concepto esencial influye en su manera de entender el proceso expositivo», en *ibíd.*, p. 98.

¹³ Fiel a esta idea, en 2016 Cahn tituló su exposición en la Kunsthalle zu Kiel *Auf Augenhöhe* [A la altura de los ojos].

¹⁴ Véase la conversación entre Miriam Cahn y Patricia Falguières, Élisabeth Lebovici y Nataša Petrešin Bachelez en la presente publicación, pp. 69-97.

¹⁵ «Las manos: son mis herramientas de pensamiento». Cahn, citada en Dunst, óp. cit., p. 104.

parecida a la experiencia física que ejemplifican, estas obras llevan al espectador hasta un precipicio moral o hasta el umbral del dolor, sin por ello renunciar a la belleza de su expresión¹¹. La seducción y la catarsis son los principios por los que se guía, transitando caminos de contradicciones espinosas; cualquier aproximación simplista no conduce más que al vacío. Este hecho podría considerarse como su logro más genuino: mostrar las dos caras de la moneda, en un esfuerzo constante por conseguir el equilibrio¹².

Cahn apuesta por la igualdad esencial, independientemente del tema sobre el que esté trabajando: la lucha por la igualdad de género, el dilema moral de los refugiados o el acercamiento a las plantas, animales y paisajes. Para ella, el concepto «a la altura de los ojos» significa mucho más que una simple expresión¹³: a la hora de instalar su obra, se asegura de que todas las figuras representadas queden a la altura de los ojos del espectador. Esta estrategia conduce a una confrontación directa, que dificulta considerablemente cualquier ocultación de los temas abordados en la obra.

Su práctica artística es decididamente performativa. Al comienzo de su carrera, bailaba encima del papel o usaba todo su cuerpo para crear dibujos enormes sobre el suelo. Solía vagar por la ciudad de noche, infringiendo la ley, haciendo dibujos sobre los pilares de los puentes, en muros y en pasos subterráneos. Hoy, ya en el buen camino, la artista cuelga sus cuadros en las paredes. Con todo, su proceder sigue siendo performativo y así se aprecia en la repetición de motivos incesantemente recreados con modificaciones sustantivas o formales. Además, raramente aborda una obra más de dos o tres veces —como se puede comprobar en las fechas puntualmente anotadas en el reverso de las pinturas— y no le dedica a ninguna más de dos horas. Esta técnica da cuenta del tiempo exacto que la artista puede pasar en estado de máxima concentración e inmersión en su trabajo¹⁴ para así alcanzar los niveles más profundos de la conciencia, de los que emerge con una explosiva descarga estética con la que crea imágenes internas y no censuradas sobre el lienzo o el papel¹⁵. Su aguda percepción intelectual del mundo exterior llega a un equilibrio perfecto con su intuitivo discernimiento interior, y toda su fuerza emocional y de expresión es impulsada a la superficie. Sin otorgarle ningún significado psicológico, utiliza este proceso para producir visiones drásticas, aparentemente arcaicas, y



representaciones de sus sueños, de fascinante poética, que surgen de los momentos de intensa experiencia; en su trabajo, no distingue entre los estados de sueño y vigilia¹⁶.

¹⁶ Cahn, en conversación con la autora, galería STAMPA, Basilea, 2 de junio de 2018.

Formación

Miriam Cahn nació en Basilea, en el seno de una familia cultivada y con recursos, y no tuvo ningún impedimento para dedicarse al arte. Habitada desde muy pequeña al arte contemporáneo y clásico –su padre era marchante de arte y antigüedades– accedió al mundo del dibujo y la música a través de su madre, y finalmente optó por la profesión de artista gráfica. Los últimos años de la década de los sesenta constituyeron la edad dorada de esta disciplina en la Escuela de Artes y Oficios de Basilea, a la que llegaron, bajo la dirección de Armin Hofmann, varios estudiantes de Francia y de Estados Unidos para formarse como artistas gráficos¹⁷. Hofmann creía entonces que las artes gráficas ejercían una influencia directa en el entorno urbano y que por lo tanto, los diseñadores, al igual que sus clientes, tenían una responsabilidad de cara al público. Era necesario elaborar mensajes singulares, precisos, que fueran más allá de la trivialidad del lenguaje contemporáneo de la publicidad. Ya desde el principio de su carrera, Cahn fusionó el análisis crítico de los acontecimientos políticos y sociales con la concepción artística¹⁸.

Se graduó en 1973, siendo consciente, al igual que sus profesores, de que no estaba destinada a las artes gráficas. En 1976 se suicidó su hermana pequeña, hecho que supuso un punto de inflexión en su vida y aceleró su inmersión en el arte. Antes del suicidio de su hermana, Cahn había trabajado como profesora de dibujo en varias escuelas; después, su padre decidió financiar su carrera, ofreciéndole un préstamo durante cinco años. Cahn obtuvo un rápido reconocimiento como artista: en 1977 realizó su primera exposición individual en la galería STAMPA de Basilea y en 1978-1979 dispuso de un estudio en París durante un año, como parte de un programa para la promoción del arte de la ciudad de Basilea.

La exposición en la galería STAMPA fue fundamental para ella, no solo porque le ofreció la oportunidad de mostrar su trabajo e intercambiar ideas con otros artistas, sino también porque el programa incluía exposiciones pioneras de video y arte performativo. Allí fue donde

¹⁷ Emil Ruder y Armin Hofmann impartieron en 1968 varios cursos de especialización. Algunos profesionales de Estados Unidos, particularmente interesados en un enfoque básico y centrado en las artes gráficas, interrumpieron su carrera durante uno o más años para asistir a estos cursos en Basilea.

¹⁸ Cahn cultiva el medio, la técnica, el material al margen de cualquier atribución previa. Véase Miriam Cahn, «memory / forgetting / womanartist» (s. f.), en Cahn, *WRITING IN RAGE*, óp. cit., pp. 1-3.

Kalender 79
der Ofra



M	D	M	D	F	S	S
1	2	3	4	5	6	7
8	9	10	11	12	13	14
15	16	17	18	19	20	21
22	23	24	25	26	27	28
29	30	31				

Con Privatem

¹⁹ Cahn, en conversación con la autora, cit.

²⁰ Cahn, en correo electrónico a la autora, 12 de abril de 2018.

²¹ Cahn, *WHAT LOOKS AT ME / SURROUNDINGS*, óp. cit., p. 13. A raíz de algunas discrepancias con respecto al calendario, la artista se retiró del proyecto. Cahn, en conversación con la autora, cit.

²² En 1971 se introdujo el sufragio universal femenino en toda Suiza. Además, el movimiento para la liberación de la mujer organizó una amplia campaña publicitaria para abolir el reparto de las responsabilidades familiares en función del género y por la liberalización de las normas morales represivas de la sexualidad. Véase Elisabeth Joris, «Frauenbewegung», en *Historisches Lexikon der Schweiz*, 22 de mayo de 2008, <http://www.hls-dhs-dss.ch/textes/d/D16497.php> [última consulta: 3-4-2019]

²³ Cahn, en correo electrónico a la autora, cit.

²⁴ Sobre el movimiento antinuclear en Suiza, véase Peter Hug, «Antiatombewegung», en *Historisches Lexikon der Schweiz*, 23 de julio de 2007, <http://www.hls-dhs-dss.ch/textes/d/D16516.php> [última consulta: 3-4-2019]

²⁵ Cahn, en correo electrónico a la autora, cit.

²⁶ Ocurrieron, entre otros, el desastre de Seveso en 1976, el derrame de petróleo del Tsesis en el Mar Báltico en 1977, la noticia de la extinción paulatina de los bosques de Europa en

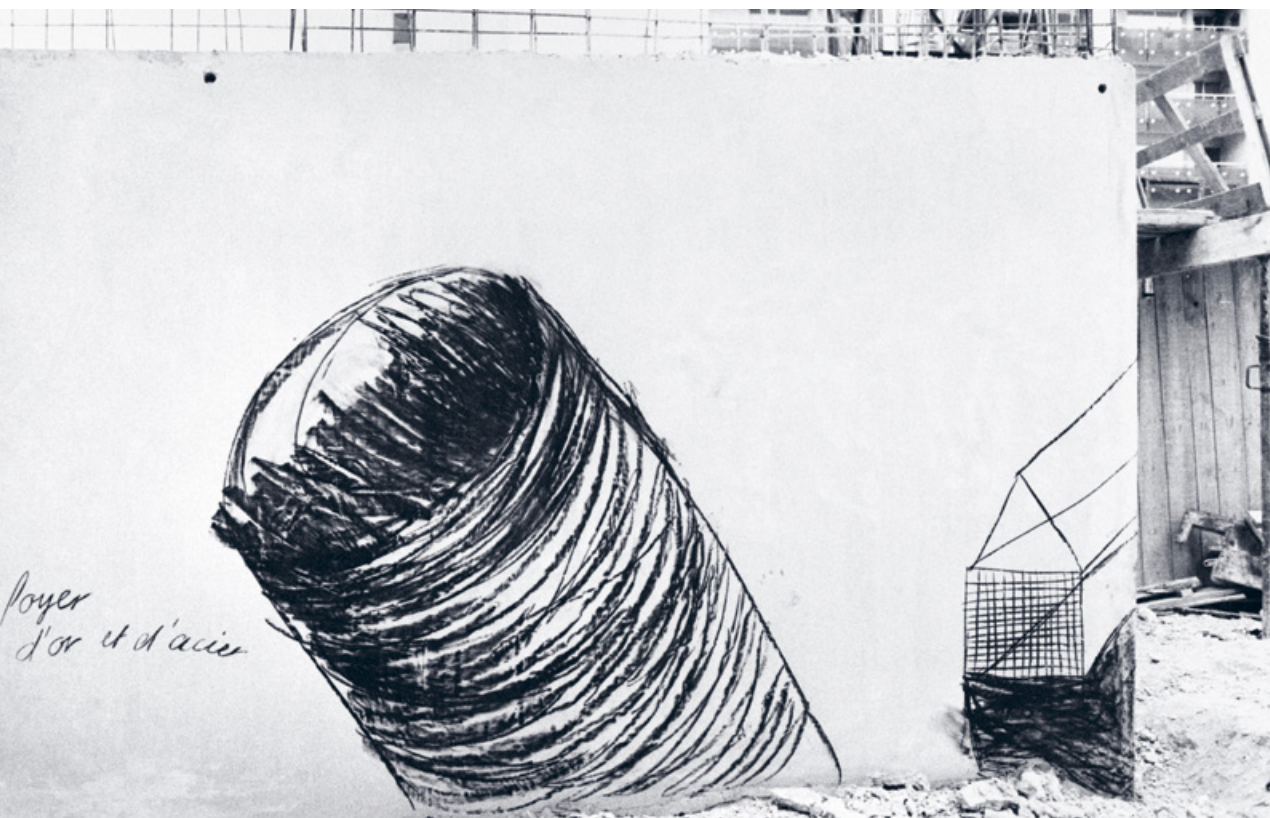
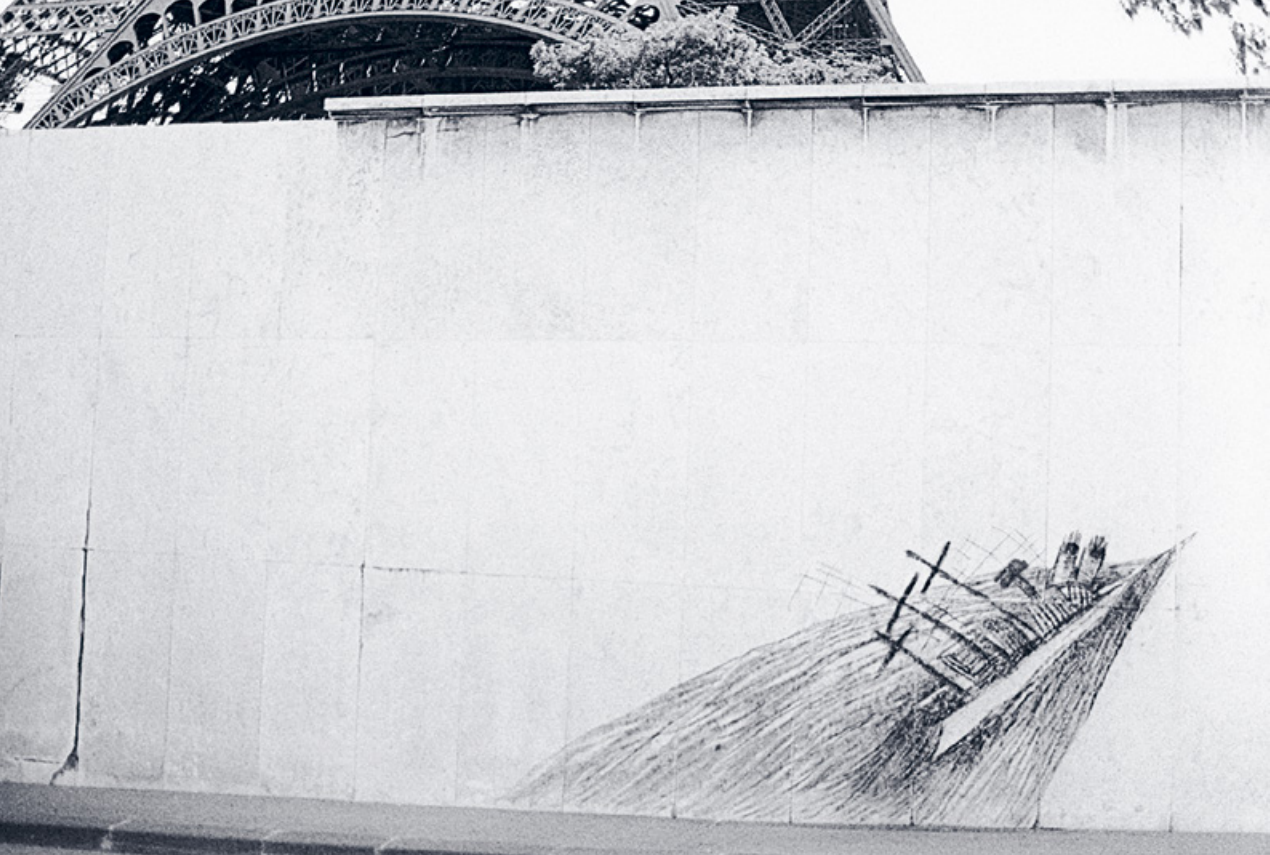
vio las de Vito Acconci (1976), VALIE EXPORT (1977), General Idea (1983), Marcel Odenbach (1981) y Dennis Oppenheim (1982). En el Museo de Arte Contemporáneo de Basilea descubrió la obra de Bill Viola y Bruce Nauman; ambos artistas se convertirían en fuentes vitales de inspiración¹⁹.

En varias ocasiones, echando la vista atrás, Cahn ha subrayado el ambiente de optimismo de su ciudad natal en los años sesenta y setenta: Basilea formaba parte en aquel momento de la vanguardia política y cultural de Suiza²⁰. Durante el movimiento estudiantil de 1968 se creó el partido comunista Organización Progresista de Suiza (POCH), del que derivaría en 1997 la recién fundada Organización por la Causa de las Mujeres (OFRA), a la que Cahn se unió, acudiendo ese mismo año como su delegada a la Asamblea Mundial de Constructores de la Paz de Varsovia, y realizando en 1977 el diseño de su primer *kalender* [calendario]²¹. También en Suiza el movimiento de liberación de la mujer comenzaba por fin a hacer progresos²²: se legalizó el aborto y en 1981, tanto la igualdad de género como la salarial se incluyeron en la Constitución suiza. Además, en 1984 resultó elegida la primera mujer para un gobierno local.

Cahn se involucró asimismo en el movimiento antinuclear —según ella «consecuencia lógica de la creciente concienciación pública en Basilea»²³—, de gran impacto en Kaiseraugst, área residencial altamente poblada cerca de la ciudad suiza, en la que se planeaba construir una central nuclear. En la Semana Santa de 1975 los manifestantes ocuparon el solar previsto para su construcción durante una semana. Las protestas consiguieron una moratoria a nivel nacional por la que se prohibió, durante quince años, la construcción de nuevas plantas nucleares²⁴. Cahn no consideraba las protestas antinucleares como oportunas ni feministas, simplemente las encontraba justificadas²⁵. A fin de cuentas, el periodo estuvo marcado por toda una serie de escándalos medioambientales que mostraron con crudeza los riesgos de la sociedad industrializada²⁶.

La Picasso femenina

Miriam Cahn es consecuente al proyectar sus convicciones feministas en su arte. Escoge procesos y medios de expresión con gran cuidado, y con el mismo detenimiento elige su lenguaje visual. Por tanto, se podría llegar a la conclusión de que su temprana decisión de dibujar en blanco



1983, la tragedia de Bhopal en 1984, el vertido químico de la planta Sandoz, cercana a Basilea, en 1986, y la catástrofe nuclear de Chernóbil en ese mismo año.

²⁷ Miriam Cahn, *DAS KLASSISCHE LIEBEN*, Basilea, Kunsthalle Basel, 1983 [cat. exp.], s. p.

²⁸ Cahn, *WHAT LOOKS AT ME / SURROUNDINGS*, óp. cit., p. 5.

²⁹ Lo inició en diciembre de 1980 en la exposición *Abschied vom griechischen Mann/Mensch* [Despedida del hombre/humano griego] en la galería STAMPA de Basilea.

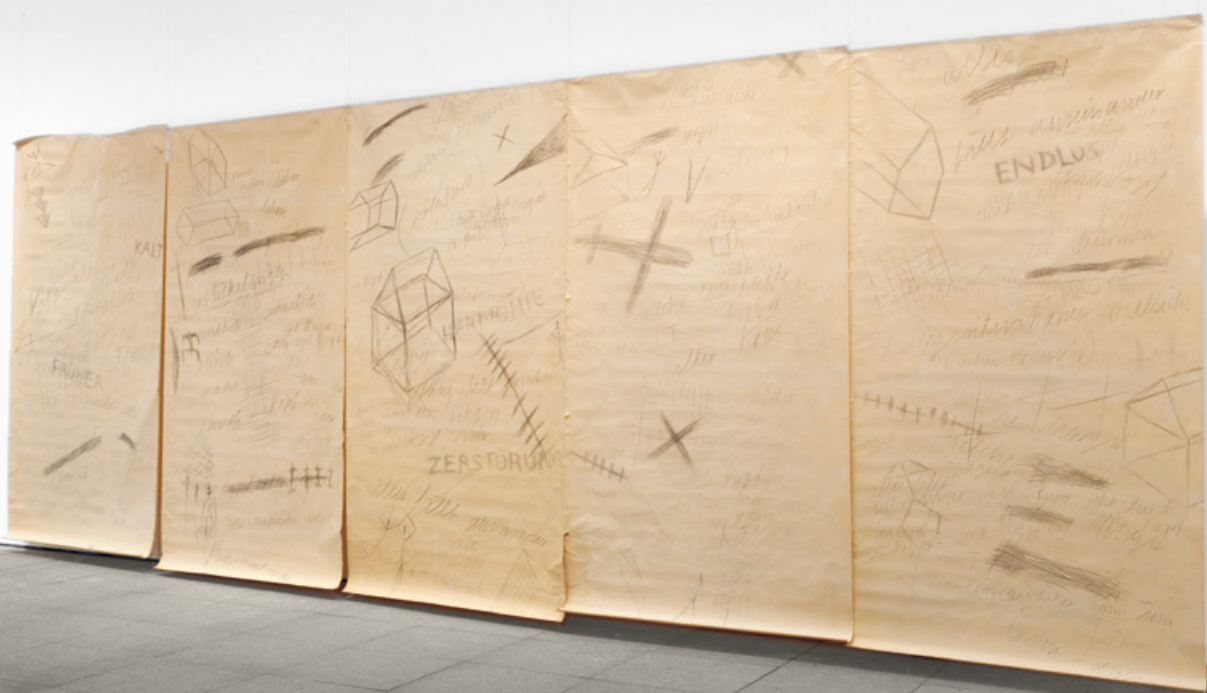
³⁰ Véase «Arte en directo. Diálogo de Miriam Cahn con Peter Burri» (2001), en Andreas Meier (ed.), *Miriam Cahn*, trad. cast. Marta Ruiz del Arbol et al., Barcelona, Fundación La Caixa, 2003 [cat. exp.], p. 74. Originalmente publicado en alemán, «Kunst, direct. Miriam Cahn im Gespräch mit Peter Burri», en Andreas Meier (ed.), *Miriam Cahn: Architekturraum*, óp. cit. Las menciones en este ensayo se refieren a la publicación de la Fundación La Caixa.

³¹ Dunst, óp. cit., p. 140.

y negro respondió a razones de orden político. Habiendo rechazado en un principio la pintura al óleo, en 1983 escribió: «Dibujo, porque de entre todo el bagaje de técnicas que me han enseñado y su inherente contenido masculino, me parece que el dibujo es el más original y prístino: cojo una hoja de papel y un lápiz y esbozo lo primero que se me ocurre»²⁷. Se oponía a la distinción entre «boceto» y «obra de arte» y, más que perseguir «lo accesorio, lo imperceptible, lo no-público», dibujaba como expresión del «movimiento: privado = público, personal = general, político, todo = igualmente importante, en equilibrio»²⁸.

Con este planteamiento realizó dibujos de gran formato al carbón en espacios al aire libre. Titulados *von geheimen orten* [de lugares secretos, París, 1979] y *mein frau sein ist mein öffentlicher teil* [mi ser mujer es mi parte pública, Basilea, 1979-1980], mostraban la estructura completa o algunos fragmentos de conductos, misiles, pantallas, barcos, torres, etc. Básicamente todos los motivos formaban parte de un emergente vocabulario de género que Cahn utilizaría hasta los años noventa²⁹. Pero además, el proceso artístico de estas piezas de gran formato, vespertino o nocturno, que requería de acciones ilegales (por las que en una ocasión fue detenida en Basilea), respondía a una práctica performativa que la artista estaba desarrollando en ese momento: «Estaba convencida de que por aquel entonces la performance era lo nuevo, pero yo misma no quería hacer ninguna performance, sino dibujar en un acto performance. Esa era la decisión: contra el cuadro al óleo como “gran obra”»³⁰. Los artistas Jochen Gerz y Ulrike Rosenbach podrían haberle servido de ejemplo: ambos realizaban arte performativo, si bien ninguno de ellos dibujaba³¹. Aunque Cahn no hizo performances en público (con la única excepción de *kurze stücke* [piezas cortas]), el historiador del arte Walter Grasskamp encuentra ciertas similitudes entre su obra, la de Gerz y la de Rosenbach:

[el] uso del cuerpo, un medio en el que quedan grabadas todas las marcas sufridas y que aun así son invisibles, marcas de la educación, del amor, la ropa, marcas grabadas en las obras de todos los artistas posibles, siendo plenamente consciente de que la micropolítica de los roles de género y el papel del artista hay que experimentarlos personalmente, uno tiene que aprender a manejar esas políticas en su propio cuerpo, que finalmente



³² Walter Grasskamp, «Durchgangstationen», en *Szene Schweiz: Miriam Cahn, Urs Lüthi, Daniel Spoerri, Aldo Walker*, Colonia, Kölnischer Kunstverein, 1983, p. 99.

³³ Ursula Perucchi-Petri, «Miriam Cahn», en *Bilder der Angst und der Bedrohung: Neuerwerbungen aus den achtziger Jahren*, Zürich, Graphische Sammlung Kunsthaus, 1983, p. 33.

³⁴ Cahn, «memory / forgetting / womanartisti» (s. f.), óp. cit., p. 1.

³⁵ Cahn, *WHAT LOOKS AT ME / SURROUNDINGS*, óp. cit., p. 5.

³⁶ Íd.

³⁷ Íd.

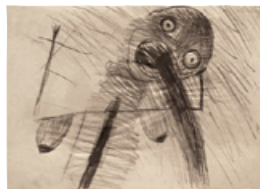
devienen en medida y herramienta para la experiencia política elemental, objeto de arte, instrumento y tema a la vez³².

Como consecuencia del rechazo de Miriam Cahn a las convenciones, se produjeron en su obra varios efectos concurrentes: la práctica de lo performativo, el uso de material evanescente, como el papel transparente, y el empleo de un lenguaje de signos naif propio de los niños, en un acto de renuncia consciente a los arquetipos de belleza tradicionales³³. Como artista, consiguió repudiar los dogmas que se presuponían en el arte feminista contemporáneo: explorar «temas femeninos» y desarrollar una «estética femenina». Retrospectivamente, escribió: «yo quería convertirme en artista, convertirme en Picasso, Munch, Goya, Miguel Ángel [...] ser una artista sin restricciones, absolutamente libre para vivir como un hombre [...] trabajar como un hombre, no servir a nadie jamás, nunca jamás en la vida convertirme en esposa madre musa novia compañera»³⁴. Por tanto, toda su obra debería interpretarse como expresión de su resistencia, sostenida sin amargura ni acritud. Sin embargo, con razón se preguntaba a la vez: «¿Quién era yo? ¿Qué era el arte si mis ídolos eran artistas? ¿Quién era yo si yo era artista? ¿Qué era ser mujer?»³⁵.

Miriam Cahn encontró su propia manera de estar presente en el arte «femenino». Se abstuvo de hacer correcciones para no servir al fetiche «obra maestra», que implica constantes mejoras hasta que se obtiene un resultado intachable. Trabajaba sobre el suelo y de esta manera, renunciaba voluntariamente al control, evitaba tomar perspectiva sobre sus dibujos. Lo hacía así en un intento por olvidar su educación formal, que fomentaba las ideas de maestría o dominio. Colocándose «muy cerca» de su obra, llegó a estar extremadamente «cercana a lo personal, lo femenino, a todo lo prohibido, tabú para el arte»³⁶. Rechazó con determinación el concepto de arte de «género neutro» porque: «Mi obra se dividió entre un mundo de hombre y un mundo de mujer. Yo rechazaba la androginia. Rechazaba tenerme pena. Rechazaba el biologismo. Trabajaba sobre el suelo y perdía la perspectiva general»³⁷.

Mundos masculino y femenino

Hasta los años noventa Cahn buscó estrategias para mostrar su opinión sobre la división del mundo por género. Aunque esencialmente no



encontraba ninguna diferencia entre el hombre y la mujer, hoy afirma: «por más que la incuestionable diferencia física carece de importancia, esto aún podría ser objeto de interpretación [...] mi feminismo es una declaración de guerra contra la desigualdad»³⁸. Luchó por la igualdad de derechos, la libertad y el reconocimiento. Aspiraba a su autorrealización como artista.

Su primera exposición individual en una institución, la Kunsthalle Basel, en 1983, titulada *DAS KLASSISCHE LIEBEN* [EL AMAR CLÁSICO], planteaba los roles de género convencionales de sus padres en relación con los roles sociales contemporáneos³⁹:

El amor clásico: por parte de la madre, lo dramático, hasta melodramático, la energía impotente; por parte del padre, el correspondiente concepto de energía, el máximo aprovechamiento de la energía con la ayuda de la técnica más rentable, la ética del trabajo; todo ello un sistema energético [...] el amor clásico, la clásica vida activa, el trabajo como única justificación a la moderna existencia, trabajo o muerte⁴⁰.

La exposición analizaba la dicotomía de las áreas clásicas de responsabilidad masculina y femenina. Cada dibujo al carbón, del tamaño de una habitación, representaba, como en un código, un lado de la convención binaria de los tradicionales roles de género⁴¹. Jean-Christophe Ammann, comisario y director de la Kunsthalle Basel en aquel momento, ensalzó a la artista por su «innovadora capacidad de hacer visibles estas diferencias de manera existencial», «por transmitir la dimensión de la experiencia de inalienabilidad de estas diferencias» y por su «persistencia» en seguir «la vía de su propio e implicado conocimiento»⁴². Cahn incluyó los siguientes objetos en el mundo de la experiencia masculina: misiles, buques de guerra y mercantes, terminales de ordenador, plataformas petrolíferas y rascacielos; y en el de la experiencia femenina: camas, casas, carritos, mesas y figuras femeninas (cabezas, torsos) con bocas ausentes y desgarradas que vomitaban. Creó las piezas grandes, de hasta cuatro por nueve metros, sobre el suelo de la sala de exposiciones, en un proceso que dependía completamente de su disposición física y mental. Amman, enfatizando el carácter performativo de estas obras, señaló: «sus motivos recuerdan matrices (moldes maestros) constantemente “rellenados” con nueva energía: energía del día, de la hora, de la alegría, de la rabia y la pena, del combate, de

³⁸ Cahn, en correo electrónico a la autora, cit.

³⁹ Anteriormente, en 1981, Cahn había participado en una exposición colectiva en la Kunsthalle Basel, donde expuso su serie de dibujos de los años ochenta *schweigenden schwestern* [hermanas calladas], de figuras femeninas y cabezas con las bocas tachadas en cruz, en la que abordaba la biografía de las mujeres de su familia.

⁴⁰ Miriam Cahn, «the classic loving – the egomaniacal woman» (1983), en Cahn, *WHAT LOOKS AT ME / SURROUNDINGS*, óp. cit., p. 15.

⁴¹ Miriam Cahn, «figuras femeninas a escala natural, mundos femenino + masculino divididos en habitaciones separadas, “el amar clásico”» (1986), en Theodora Vischer (ed.), *STRATEGISCHE ORTE*, Berlín, DAAD-galerie, 1986 [cat. exp.], s. p.

⁴² Jean-Christophe Ammann, «Zur Ausstellung», en Cahn, *DAS KLASSISCHE LIEBEN*, óp. cit., s. p.



⁴³ Íd.

⁴⁴ Vischer, óp. cit., s. p.

⁴⁵ Íd.

⁴⁶ «Así fue también como procesé la afirmación feminista de que la pornografía repele a las mujeres [...] me interesaba lo que la gente encuentra excitante en la pornografía, a saber: la representación clásica del cuerpo, con las herramientas del sexo también claramente visibles y el nítido cuerpo musculoso y tonificado, dibujado a lo clásico». Cahn, citada en Hüsch, óp. cit., p. 102.

⁴⁷ Esta idea derivó en 1987 en la campaña denominada «PorNo», liderada por Alice Schwarzer, que promovía una legislación en contra de la pornografía, destinada a criminalizar las representaciones misóginas, escritas o en imagen. La campaña fracasó y provocó una controvertida discusión en los círculos feministas. De manera parecida a las «Sex Wars» (guerras feministas por el sexo) de los años setenta, las facciones críticas con el porno se vieron cuestionadas por las denominadas feministas pro sexo, defensoras de la teoría de que la participación de la mujer en la pornografía, o su utilización, es decisión particular de cada mujer, más que el resultado de una generalización social inculcada por el patriarcado capitalista. Véase Alice Schwarzer, «Feminist Europe, Preface: Who is Alice», en Alice Schwarzer, 25 de julio de 2013, <https://www.aliceschwarzer.de/artikel/feminist-europe-preface-who-is-alice-schwarzer-264764> [última consulta: 3-4-2019]

la capacidad para enfocarse y reconocerse. El empleo de esta energía —energía femenina!— permite el continuo renacer de sus dibujos. Los trazos de carbón varían y con ellos la apariencia de los motivos resultantes»⁴³.

En aquel momento, Cahn utilizaba diferentes estilos de dibujo y presentaba su trabajo en distintos formatos (práctica que aún realiza hoy en día): por una parte, las instalaciones de dibujos a gran escala, «que no estaban pensados para ser vistos de manera individual, sino para instalarse en espacios únicos o secuencias de espacios, donde se planificaba tanto el acceso como el recorrido en su orden correspondiente, y las distintas piezas se experimentaban como parte de dicho recorrido»⁴⁴; por otra, los dibujos pequeños realizados en serie, que se colocaban en fila, en secuencias que «quedan esencialmente abiertas y en proceso, liberando al espectador del paternalismo de una imagen completa, armoniosamente confinada»⁴⁵; por último, los cuadernos de bocetos, que no debían verse como estudios previos o colecciones de ideas potenciales, sino como obras de igual importancia que las instalaciones y los dibujos.

Los bocetos pornográficos ocupan un lugar privilegiado en sus cuadernos. Originalmente realizados como ejercicio en un grupo de mujeres, fueron expuestos bastante pronto, en 1983, en la Kunsthalle Basel. Desde entonces, Cahn los ha cultivado como actividad secundaria bajo el significativo título conjunto de *das klassische lieben* [el amar clásico]. Con ellos demuestra su facilidad para asumir una perspectiva pornográfica y para despertar la lujuria como producto derivado de la composición de las formas de los cuerpos⁴⁶. Solo dibuja cuerpos masculinos musculados, sin rostro, en un abrazo íntimo con opulentos y atléticos cuerpos femeninos. Contrarresta de esta manera la declaración sostenida por Alice Schwartz, entre otros, de que la pornografía degrada unilateralmente a la mujer y que solo representa una estrategia del poder masculino⁴⁷. La propia Miriam Cahn se complace en los dibujos pornográficos, aunque es consciente de la ambivalencia que se produce al reducir al hombre a la posición de «máquina de follar», al someterlo al resultado sexual del esquema clásico: «solo los hombres musculosos me ponen cachonda siempre los mismos siempre estas sensuales imágenes violentas-compensación-ansia estancada-me seducen-me atraen-una débil imagen del hombre la imagen de los guapos que solo follan. La máquina de follar que hoy forzó a los amantes a exhibirse sensualmente excitando me da vueltas»⁴⁸.



⁴⁸ Miriam Cahn, «poison (yellow)» (1992), en Cahn, *WHAT LOOKS AT ME / SURROUNDINGS*, óp. cit., p. 25.

⁴⁹ Miriam Cahn, «the classic loving – the egomaniacal woman» (1983), en Cahn, *WHAT LOOKS AT ME / SURROUNDINGS*, óp. cit., p. 15.

⁵⁰ Vischer, óp. cit., s. p.

⁵¹ Miriam Cahn, «dream parts, day-to-day life + work» (s. f.), en Cahn, *WRITING IN RAGE*, óp. cit., p. 37.

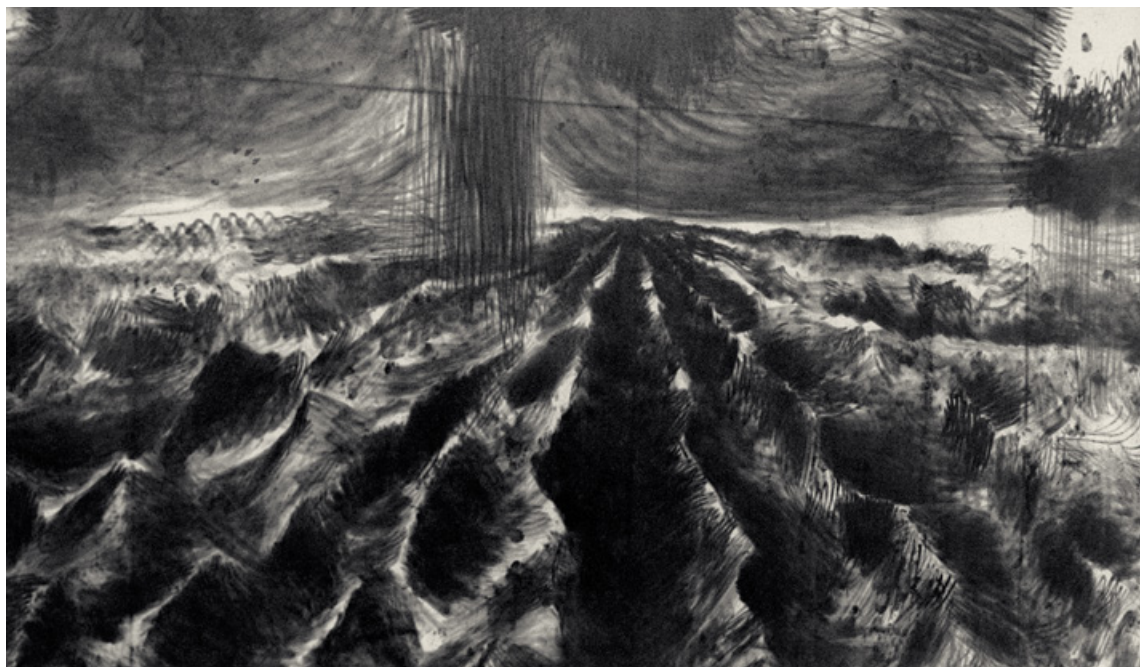
⁵² Vischer, óp. cit., s. p.

Aburrida de la obsesión general por el mundo masculino, retornó a lo femenino en 1984; este fue el origen de la serie *das wilde lieben* [el amar salvaje], que abordó no sin antes plantearse ciertas cuestiones sobre sí misma y sobre su obra: «¿No sería mejor encontrar algo que hubiera perdido u olvidado, que hubiera desaparecido? ¿Se podría buscar por sistema lo imposible? ¿Solo desvariando? Despropósito, *erreur*, falta, equivocación, ese era mi terreno, en el revés del trabajo plagado de errores y su repetición en otra concepción del tiempo»⁴⁹. Expuso una serie nueva de figuras esquemáticas (en vez de imágenes de la división por género de lugares y cosas) en varias localidades, y también representó a Suiza en la Bienal de Venecia de 1984. Theodora Vischer elogió los nuevos espacios pictóricos «donde los gestos amplios, seguros de sí mismos, revelaban opciones abiertas a la feminidad en frisos pictóricos de apariencia atemporal. Sin embargo, estos “espacios femeninos” nunca se volvieron por completo utópicos: el conflicto entre realidades y posibilidades –en términos tanto de forma como de contenido– quedó para siempre en estado latente»⁵⁰.

A principios de los años noventa, la artista abandonó finalmente la disección de un mundo binario, masculino y femenino, como discurso y modelo estructural, al igual que ya había abandonado su primera decisión de limitar su expresión artística al dibujo. A partir de ese momento, buscó una aproximación «femenina» al utilizar sus energías de mujer durante el ciclo reproductivo. Una vez creadas las piezas, las denominó «obras de ovulación» u «obras menstruales»⁵¹, buscando la evidencia física de una «cultura femenina perdida, oculta o reprimida»⁵².

Afinidad y ambivalencia

La exploración de la especificidad de género en el arte había sido fundamental en las primeras piezas de Cahn, pero ahora otra constante significativa dentro de su obra comenzaba a adquirir importancia: la afinidad entre humanos, animales y plantas, y las fluctuaciones que invalidan la nítida categorización de un ser como perteneciente a un género o especie concretos. Su método resultó en una mayor pérdida de control, ya que realizaba los dibujos sin abrir los ojos (*m.g.a.*, *mit geschlossenen augen* [c.o.c., con los ojos cerrados] o usando sus manos para crear



⁵³ Cahn, *WHAT LOOKS AT ME / SURROUNDINGS*, óp. cit., p. 21.

⁵⁴ «Yo dibujo tumbada, gateando, en cuclillas, con carbón, bailo sobre el papel blanco y después me limpio el polvo del cuerpo». Cahn, «THE WILD LOVING», en *ibid.*, p. 16.

⁵⁵ Siegmur Holsten, «"LESEN IN STAUB": Anmerkungen zu den "Strategische Orten" von Miriam Cahn», en *MIRIAM CAHN: STRATEGISCHE ORTE*, Baden-Baden, Staatliche Kunsthalle, 1985 [cat. exp.], s. p.

⁵⁶ Así ridiculizaba Cahn las reacciones del público: «El visitante de la exposición susurraba: "precioso" delante de las acuarelas gigantes de colores brillantes: "mandalas", "flores"... Yo me reía: "¡bombas atómicas!"». Miriam Cahn, «5 x lovely», en Cahn, *WHAT LOOKS AT ME / SURROUNDINGS*, óp. cit., p. 19.

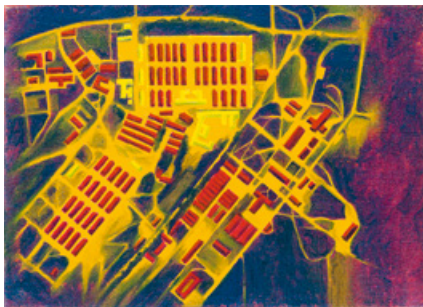
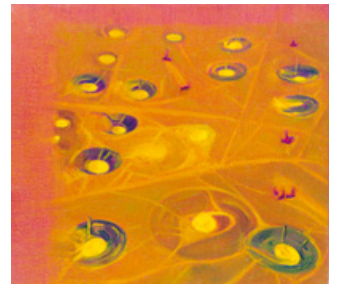
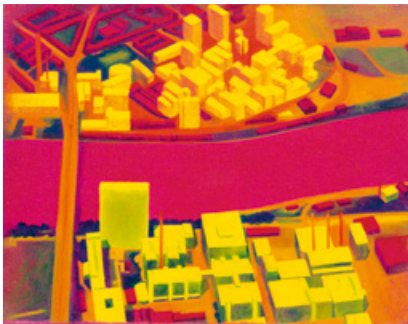
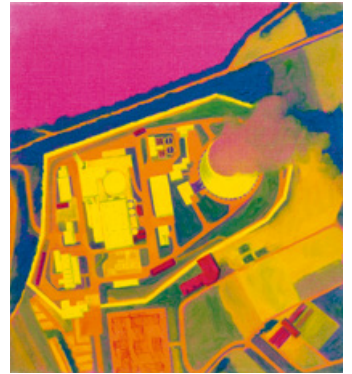
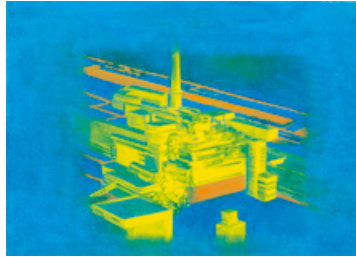
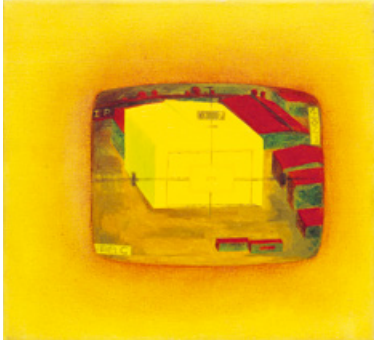
⁵⁷ Las «bombas atómicas» eran además el resultado de un proceso performativo por el que la artista lanzaba pintura sobre papel humedecido. Véase Hüsch: «Cahn prepara un soporte en el que la imagen se creará sola. Representa el movimiento de una bomba atómica sobre el papel, haciendo descender una propulsión de lluvia radioactiva», en Hüsch, óp. cit., p. 100.

⁵⁸ Sobre las «razones externas» de su inquietud por las relaciones, véase Cahn, «RELATEDNESS, DEPENDENCIES, IRRECONCILIABILITIES AND THE WORK THAT IS ART» (s. f.), en Cahn, *WHAT LOOKS AT ME / SURROUNDINGS*, óp. cit., pp. 20-21.

figuras con el fino polvo del carbón (*i.i.s.*, *lesen im staub* [i.e.p., leer en el polvo]). No solo se apartaba así de toda crítica valorativa, sino que a la vez activaba los recuerdos de su cuerpo: «Mi conexión surge de la concentración. De este modo soy pez, pájaro, erizo, caballo... mis manos frotan a los animales y a las mujeres hasta que llegan a existir, mi cuerpo recuerda épocas pasadas de historia planetaria y natural. La piel de los animales y las mujeres (es decir: yo misma) me indica cuánto me puedo acercar a los animales, a las mujeres, su brillo me guía. Pero brillar está relacionado con radiar, radiación, irradiado»⁵³. Miriam Cahn asocia el polvo del carbón con las capas ancestrales de la Tierra, en el sentido más amplio⁵⁴.

Su investigación sobre las conexiones intrínsecas entre el mundo de los humanos, los animales y las plantas coincidió con el momento en que el temor a la guerra nuclear alcanzaba su punto álgido en Europa. En las exposiciones de 1985 y 1986, que tituló *STRATEGISCHE ORTE* [LUGARES ESTRATÉGICOS], se mostraban monumentales paisajes dibujados desde la perspectiva de los pilotos militares y de combate. Las sombrías escenas marinas, urbanas y otras grandes vistas contrastaban enormemente con las pequeñas representaciones de plantas y animales de las series ya mencionadas *i.i.s.* y *m.g.a.* Estos dos tipos de obras son complementarios en esencia, ya que ambos giran en torno a la imposibilidad de representar la pesadilla nuclear: cuanto más tangible es la amenaza, mayor número de frágiles y fantásticas criaturas inocentes, como animales y plantas, parece haber. El mundo imaginario y alternativo se contrapone a la globalidad de la amenaza y su capacidad de destrucción, aún inimaginable⁵⁵; grandiosos paisajes de tonalidades apocalípticas y figuras de plantas y animales sutilmente perfiladas se acompañan de acuarelas de colores vibrantes, con nubes en forma de hongo y destellos nucleares. El encanto visual de estas obras puede dejar sin respiración al espectador confiado⁵⁶. La artista no teme utilizar su método creativo para expresar su impotencia mediante la belleza de sus piezas⁵⁷. Fiel a su objetivo de protestar y luchar contra la desigualdad, exhibe la naturaleza de la destrucción causada por el hombre y su disparidad⁵⁸.

Cahn utiliza el motivo de las afinidades al explorar otros temas, ya sea su relación con sus antepasados judíos o la conexión entre los campos de exterminio masivo, la producción química y la industria



armamentística, como es el caso de la serie *verarbeitung* [procesamiento, 1989-1992]. También se interesa por la similitud entre las energías de crecimiento de plantas y úlceras. Además, crea representaciones híbridas de seres que a primera vista no se pueden identificar como animales o humanos, machos o hembras.

A principios de los años 2000, inicia la producción de series fotográficas en las que relaciona imágenes diversas a cuenta de su parecido formal o de asociación, ocupándose especialmente del tema de la afinidad y las similitudes: «En el arte como yo lo entiendo la relación con la naturaleza significa repensar, trabajar y actuar sobre lo que las plantas, animales y paisaje son para mí (es decir: para cualquiera). Mi ser planta, ser paisaje, ser piedra, ser animal, son mi parte política y pública, al igual que mi ser mujer es mi parte política y pública»⁵⁹.

⁵⁹ Ibid., p. 21.

Imágenes de guerra

Al periodo de conciliación con la belleza extraordinariamente seductora de las imágenes de explosiones nucleares, le sucede una desgarrada confrontación con la guerra en 1991. En un texto de ese año, escribe que se enteró del inicio de la guerra del Golfo cuando vio la emisión en directo por la CNN, el canal americano de noticias, del terrible bombardeo sobre Bagdad. Las cámaras ancladas en los aviones capturaron las imágenes de los misiles destruyendo sus objetivos con la máxima precisión, en aparente minimización de los daños (humanos) colaterales, como si fuera un videojuego. La táctica era preservar la imagen de «guerra limpia».

De repente la guerra volvía a ser noticia, y eso supuso un duro golpe para ella. No solo sus padres eran refugiados —ambos habían emigrado a Suiza huyendo de la persecución de los judíos durante la Segunda Guerra Mundial— sino que su extensa familia en Israel, zona cercana al conflicto, quedaba expuesta a una situación de peligro⁶⁰. Reunió sus dibujos de aquel momento, los tituló conjuntamente *KRIEGSRAUM* [HABITACIÓN DE GUERRA] y en 1991 comenzó a exponerlos en distintos lugares. Nuevas historias de horror se revelaron ese mismo año con las primeras noticias sobre Yugoslavia⁶¹. En 1995 fue invitada a una exposición en el Centro de Arte Obala, en Sarajevo, donde mostró imágenes de heridos y muertos, de mujeres con velo, de soldados

⁶⁰ Véase Miriam Cahn, «1991», en Cahn, *WHAT LOOKS AT ME / SURROUNDINGS*, óp. cit., p. 22.

⁶¹ «[...] vi por la televisión cómo la gente corría con las bolsas de la compra por la calle. Era gente como como la de aquí, pero a ellos les disparaban [...]». Cahn, citada en «Arte en directo. Diálogo de Miriam Cahn con Peter Burri», óp. cit., p. 118.



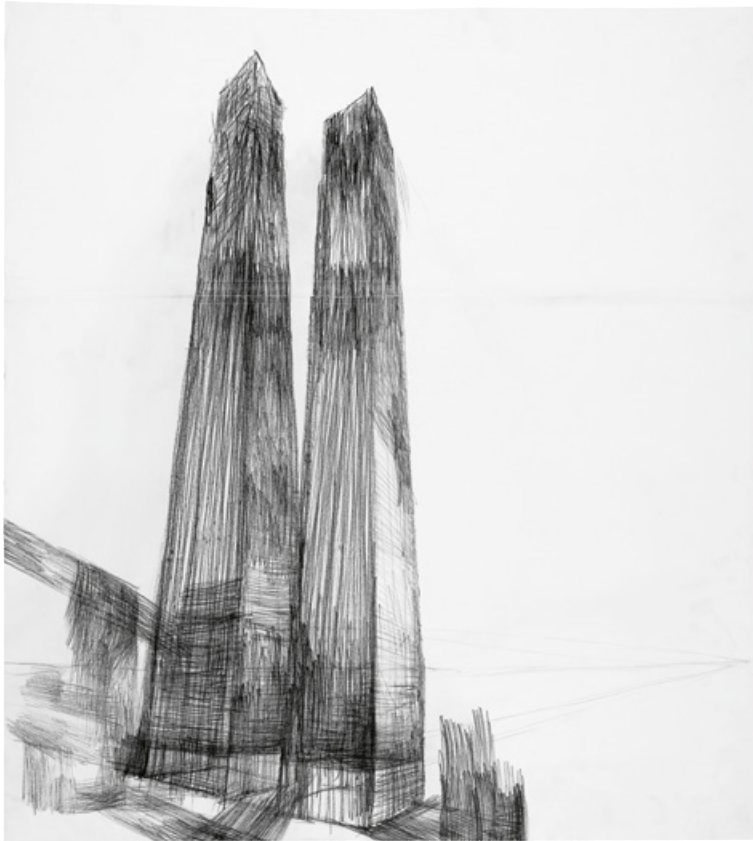
curioseando, de gente huyendo de los francotiradores y del famoso cuadro antibelicista de Picasso *Guernica*. De nuevo Cahn nos ofrece el relato de cómo asumió esta experiencia desde el punto de vista artístico, en un texto más amplio, donde clarifica sus asociaciones de ideas:

vi a esas mujeres llorando en la exposición «picasso después del guernica» en berlín durante uno de los puntos álgidos de la guerra de yugoslavia cada día me eran mostradas comentadas imágenes me miraban desde el televisor torturas campos de concentración violaciones a mujeres y niñas que llevaban a la tumba a sus parientes que tenían esa expresión de mujeres llorando de picasso en la cara por un lado esas imágenes me miraban desde el televisor por otro lado veía fotografías en los periódicos que me perseguían y a partir de ellas yo intentaba hacer series en las que copiaba directamente esas imágenes algunas veces también de memoria y también pertenece a esos trabajos una tarjeta postal de esas mujeres llorando de picasso sobre la que dibujé porque estaba segura de que él habría estado absolutamente de acuerdo con esa situación esa situación europea de nuevo esa vergüenza⁶².

⁶² El texto completo formó parte de la performance que Miriam Cahn realizó en 1994 para la exposición *Picasso* en la Haus der Kunst des 20. Jahrhunderts en Viena (Museo del Arte del Siglo xx, hoy Belvedere 21). Reproducido en alemán e inglés en la página web de Miriam Cahn: <http://miriamcahn.com/picasso/> y <http://miriamcahn.com/picasso-2/> [última consulta: 10-5-2019] [trad. cast. «Performance», en Meier (ed.), *Miriam Cahn*, óp. cit., p. 135].

En los años noventa, Cahn vuelve a la pintura, forzada a adoptar un nuevo método de trabajo por sus dolores de espalda y para escapar de la rutina. Hacia 1996 comienza a trabajar fundamentalmente con óleo, utilizando colores brillantes y aplicando finas capas de pintura en un nuevo y característico estilo. Sustituye la técnica anterior de gradación de claro a oscuro por un juego de contrastes entre colores complementarios, aunque sin alterar sus tiempos de trabajo. En estas obras, tal como nos dice la autora, la mirada del espectador es conducida hacia los ojos, los genitales o el corazón de figuras humanas y animales:

En mis figuras muestro la sensación que tengo hacia ciertas personas. O son animales o plantas. Esto ocurre cuando estoy en la naturaleza: el modo como percibimos la naturaleza está increíblemente influenciado culturalmente [...] Porque son cuadros de sensaciones y ahí es donde ese lío, con el que vivo todos los días, se pone de manifiesto: qué es la piel, qué es ese aura de la



gente, por ejemplo [...] Esas dos caras que tiene nuestra cultura, que son muy interesantes, pero a veces también muy fatigosas, son de las que me ocupo⁶³.

⁶³ «Arte en directo. Diálogo de Miriam Cahn con Peter Burri», óp. cit., p. 98.

El tema de la guerra, que en el pasado había vinculado al vocabulario masculino de buques, misiles y tanques, y que había explorado a raíz de la guerra del Golfo y de los acontecimientos en Yugoslavia, reaparece ahora en las representaciones de los ataques a las Torres Gemelas y de la crisis de los refugiados en Europa. Como de costumbre, su compromiso formal con el tema no tiene un carácter ilustrativo, sino que se evidencia en su manera de abordar la composición y la experiencia física, como se puede apreciar por ejemplo en el cambio de perspectiva. En algunos dibujos de ese periodo, Cahn adopta el punto de vista de una persona cayendo desde gran altura, en picado, con puntos de fuga oscuros o concretos, creando espacios que colapsan durante la caída. Más tarde se daría cuenta de que a través de esas imágenes estaba rememorando la vida y el suicidio de su hermana. Las experiencias personales, los recuerdos y los sucesos de la actualidad aparecen interconectados en su obra. El análisis pormenorizado de su propia fascinación por la representación de la violencia dio como resultado el texto autocrítico «folterbilder im mai 2004» [imágenes de tortura en mayo 2004], en el que comprende cómo las imágenes de violencia concebidas por ella son sobrepasadas por la oleada diaria de imágenes digitales. Esta evidencia pone sus obras, procedentes de la imaginación, bajo una falsa luz, minando el poder de lo imaginado en la pintura:

lo más estimulante del arte hoy en día es la diferenciación dentro de la información. no: una imagen no es igual a otra. pese a la cantidad ingente de material pictórico y la tecnología de diseminación. insisto en que una imagen no es igual a otra, insisto en la diferenciación, en la re-flexión, la re-consideración después del primer shock debido al *déjà-vu*. las cosas no se vuelven «verdaderas» tan solo cuando el individuo las siente como «reales»⁶⁴.

⁶⁴ Miriam Cahn, «torture pictures in may 2004» (2004), en Cahn, *WRITING IN RAGE*, óp. cit., p. 63.

Cahn defiende en cambio que la gente debe empatizar con lo que ha visto y visualizarse a sí misma en las circunstancias representadas,



⁶⁵ Ibid., p. 67.

⁶⁶ En otoño de 2013, a raíz de la tragedia del naufragio de Lampedusa, se dio el nombre de Mare Nostrum —el Mediterráneo en época romana— a una operación de la Marina italiana de busca y rescate de refugiados en ese mar.

⁶⁷ Dunst, óp. cit. p. 108.

movilizando de esta manera su imaginación: «lo que veo son propuestas, posibilidades, configuraciones»⁶⁵.

La extensa serie *MARE NOSTRUM*⁶⁶ fue una respuesta a la crisis europea de los refugiados. Temas como la guerra, la violencia y la huida, siempre presentes en la obra de Miriam Cahn, demuestran lo acertado de su escrutinio del mundo que le rodea y su capacidad para asumir su propia historia, especialmente a través de los recuerdos de sus padres sobre la experiencia de su huida. De ahí la representación, previa al suceso, de hombres desnudos en un entorno vacío y abstracto. La perspectiva en ángulo picado, utilizada anteriormente en los trabajos sobre las Torres Gemelas, se transforma aquí en una visión en horizontal, que expresa el desplazamiento y la expulsión. Al igual que en sus otras temáticas, existe una fluctuación entre los horrores de la guerra y de la huida, y los espectaculares diseños con preciosos y fascinantes colores, que representan a los refugiados ahogándose en el Mediterráneo bajo un azul hipnótico. Estas obras son formalmente similares a las figuras femeninas flotando de los años ochenta, que encarnaban la entonces retomada libertad de las mujeres. La artista recalca: «Es importante estar informado sobre la guerra, involucrarse lo más posible. No es posible aproximarse a la guerra sin mojarse [...] Una de las preguntas es “¿cómo es de razonable la guerra?” La otra es “¿cómo me afecta a mí?” A cualquiera le puede tocar una guerra. La posibilidad de una guerra recae en cada persona. El mal no se puede delegar»⁶⁷.

Devolver la mirada con ira

La percepción es otro *leitmotiv* esencial y constante en su obra. Ya en sus primeros dibujos, como *schweigenden schwestern* [hermanas calladas, 1980], los ojos aparecen muy acentuados⁶⁸. Este rasgo terminará siendo una señal de identidad de su estilo, al que retornará en imágenes y palabras: es el caso del título de la exposición *WAS MICH ANSCHAUT* [LO QUE ME MIRA]. La teoría del cine feminista había codiciado las imágenes de personas que devuelven la mirada o de figuras que se dejan observar al mismo tiempo que contemplan activamente al espectador, por ser potencialmente útiles como medida subversiva para la anulación de las estructuras del poder político fundadas en el género y desarrolladas sobre la base de la percepción⁶⁹. Después de todo, la representación

⁶⁸ «Este rasgo deriva de la experiencia con las drogas, que permite una percepción más penetrante de la realidad». Cahn, en conversación con la autora, cit.

⁶⁹ Véase el conocido ensayo de Laura Mulvey, «Visual Pleasure and Narrative Cinema» en *Screen* n.º 16, vol. 3, octubre de 1975, pp. 6-18, y el consiguiente debate.



de la mujer como objeto de deseo continúa siendo un tema clásico en la historia del arte. En relación con la escandalosa obra de Gustave Courbet, *L'Origine du monde* [El origen del mundo, 1866], que reproduce la vulva vellosa de una mujer en primer plano, la superioridad del significado sobre la percepción de la imagen constituyó, en definitiva, el centro del debate: ¿Está el espectador ejercitando su poder al consumir una intimidad femenina extrema sin obstáculo a su curiosidad? ¿O está el artista jugando con el espectador, seduciéndolo con el placer de una visión sin restricciones, para después manipularlo en el fondo de su corazón?

En sus obras más recientes, Miriam Cahn dirige con precisión la mirada del espectador por medio de la composición, el motivo y el color. Añade además un trasfondo político al tema, al relacionarlo con el controvertido debate sobre las mujeres musulmanas y sus velos. El rostro permanece oculto, solo asoman los expresivos ojos, mientras que la parte inferior del abdomen queda expuesta, con unos genitales exagerados. Una vez más, Cahn plantea preguntas sobre el uso general de los tabús y sobre los derechos de aquellos supuestamente protegidos por mandato. ¿Quién está fijando la mirada dónde?: «¿Por qué se habla tanto últimamente sobre el hecho de que las mujeres “musulmanas” se cubran? Para procesar muchos temas, hoy en día se utiliza a las mujeres y sus cuerpos»⁷⁰. Claramente, Cahn ha reexaminado aquí las teorías feministas de los años setenta, solo que esta vez mediante el análisis de los cuerpos de las mujeres musulmanas. «Y hoy las “con velo” han asumido esta función: eso es lo que es tan “perverso” en este asunto de la prohibición del burka: imaginarse lo que puede estar sucediendo bajo esos velos. Y la reivindicación de que tiene que ver con “nuestra libertad” de enseñar cuanto queramos de nuestro cuerpo. En todo este debate nadie está prestando atención a lo que las mujeres realmente quieren [...]»⁷¹.

Al igual que el movimiento #MeToo ha vuelto a situar el conflictivo tema del poder, la autonomía corporal de las mujeres y la sexualidad en el punto de mira a nivel global, las representaciones idiosincráticas de Cahn, basadas en los tabús, afrontan los aspectos morales y políticos que generan estas imágenes. Son, digámoslo así, conflictos que aborda por delegación; la disposición ambigua creada por la artista propone dos impulsos contradictorios: «fluctuando de un lado a otro mientras trabajo, tanto a favor como en contra»⁷².

⁷⁰ Hüsch, óp. cit., p. 102.

⁷¹ Íd.

⁷² Dunst, óp. cit., p. 78.



⁷³ Referencia al título del volumen *MIRIAM CAHN: I AS HUMAN*, Marta Dziewańska (ed.), publicado por el Museo de Arte Moderno de Varsovia en 2019 con la colaboración del Museo Reina Sofía.

⁷⁴ «Performance», óp. cit., p. 134.

Miriam Cahn sostiene ante el mundo un espejo en el que revela una aproximación metafórica a las cuestiones subyacentes y las realidades físicas. Más que acentuar las diferencias, como en los comienzos de su carrera, adopta ahora una perspectiva humana universal. Su declaración *ICH ALS MENSCH [YO COMO HUMANA]*⁷³ expresa su punto de vista en distintas obras y títulos de exposiciones. Coincide con Picasso, su gran modelo, en que «picasso no era un político un artista-político en el sentido de que asumiese ilustrase denuncias ideológicas pero él es desde mi punto de vista un artista político porque [...] quería simplemente representar lo que tenía alrededor»⁷⁴.



p. 46, de izda. a dcha.: *fliegen*
[volar] 2007 + 06.03.2017;
o.t. [sin título], 2008 +
02.09.2017; o.t. [sin título],
26.10.2016 + 18.03.2017; MIT
GESCHLOSSENEN AUGEN 3
kastanien (strassburgerallee) [CON
LOS OJOS CERRADOS 3 castaños
(strassburgerallee)], 05.03.1991;
übermalfreuden – gebet [alegría
de repintar – plegaria], 26 +
27.02.2005; *herumliegen* [estar
ahí tirado] (fragmento), 03.07 +
14.10.2017

p. 48, arriba: *titre de voyage*
expedido a Anna Tachtenberg
el 30.07.1969
abajo: pasaporte alemán expedido
a Vera Rosenberg en Hamburgo
el 24.05.1935 y estampado
con la letra "J" el 18.03.1939

p. 50: Refugiados judíos en
el Sommerskasino de Basilea,
fotografía anónima, s. f.

pp. 52 y 54: *mein frausein ist mein
öffentlicher teil* [mi ser mujer es
mi parte pública], Basilea, 1979-
1980, carbón sobre hormigón

El *titre de voyage* fue un documento que comenzó a emitir la República Popular de Polonia tras la infame campaña antisemita de 1967-1968, orquestada y perpetuada como el instrumento ideológico más poderoso en la lucha entre facciones opuestas del Partido Obrero Unificado Polaco. La campaña surgió con el trasfondo de una comunidad internacional que redefinía las líneas de batalla en la Guerra Fría después de la Guerra de los Seis Días de 1967 y ante el malestar popular existente tanto en Europa Occidental como Oriental (malestar que culminaría en el Este en la Primavera de Praga y en las menos conocidas protestas estudiantiles de 1968 en Polonia, reprimidas antes de que llegaran a provocar una revuelta general). Los judíos —o «elementos sionistas» según el vocabulario oficial del régimen— de todos los estratos de una sociedad por otra parte monoétnica, fueron identificados, convertidos en chivos expiatorios y expulsados. El *titre de voyage* se expedía a los ciudadanos polacos de ascendencia judía que, presionados por una hostilidad manifiesta, decidían abandonar Polonia¹.

¹ Las lenguas que se utilizaron en el documento fueron el polaco, el ruso y el francés. El inglés no era importante en Polonia en una época en la que París era la principal referencia cultural del mundo occidental dentro de la geografía sentimental e histórica de la cultura polaca.

El término *titre de voyage*, aplicado a lo que en realidad es un «documento de viaje», adquiere por la palabra *titre* [título] un significado fuerte, arcaico, como si el documento y su portador fueran uno: una persona con un título de propiedad para un viaje, autorizada o titulada para ello, que lleva el documento como un nombramiento, impronta y marca indeleble. El *titre* declaraba tajantemente que su portador no era, ni había sido nunca, de nacionalidad polaca (*le titulaire de ce titre de voyage n'est pas de nationalité polonaise*), aunque constaran su fecha y lugar de nacimiento dentro de las fronteras de la Polonia de posguerra, así como su última dirección en Polonia. El viaje sería solo de ida, sin retorno a la patria; el *titre* era un mensaje codificado de desacreditación, que autorizaba a viajar, pero solo una vez y solo fuera del país de emisión. El auténtico objetivo del documento era despojar a sus portadores, de una vez y para siempre, de sus derechos fundamentales, incluyendo los estipulados en la Declaración Universal de los Derechos Humanos de elección de residencia, libre circulación y libertad para viajar a cualquier país. El enunciado «no es de nacionalidad polaca» implicaba el estado de excepción de la persona que lo llevaba, puesto que la convertía en apátrida.

Posiadacz niniejszego dokumentu podróży nie jest obywatelem polskim
 Passager n'ayant pas la nationalité polonaise
 Le titulaire de ce titre de voyage n'est pas de nationalité polonaise

nazwisko i imię
 nom et prénom

TRACHTENHERC ANNA

data urodzenia
 année de naissance
 date de naissance

18.8.1946 R.

miejsce urodzenia
 année de naissance
 lieu de naissance

CIEPLICE ŚLĄSKIE

miejsce zamieszkania
 année de naissance
 domicile

WARSZAWA

RYSOPIS
 ПРИМЕТЫ - SIGNALEMENT



wzrost
 taille

167 cm.

oczy
 yeux

S Z A R E

znaki szczególne
 particularités

NIE MA

Anna Trachtenherc

Podpis posiadacza
 Signature du titulaire

SERIA DEA NR 0006689



En su diccionario personal de términos, escrito en 2014 para la publicación que acompañaba a su exposición en la Galería Municipal de Offenburg², Miriam Cahn anotó bajo la letra J:

² Katharina Dunst (ed.), *Miriam Cahn: zeichnen / drawing / dessiner*, Offenburg, Förderkreis Kunst und Kultur; Friburgo de Brisgovia, Mado, 2014. El libro y la exposición se realizaron con motivo del Premio de Arte de la Región del Alto Rin, otorgado a Cahn ese año.

[Judaísmo]

Tiene que ver con el sentido de pertenencia que yo he elegido. Me identifico con esta historia. Tiene también que ver con el apellido Cahn; si me apellidara Müller, sería otra historia³.

³ *Ibíd.*, p. 104.

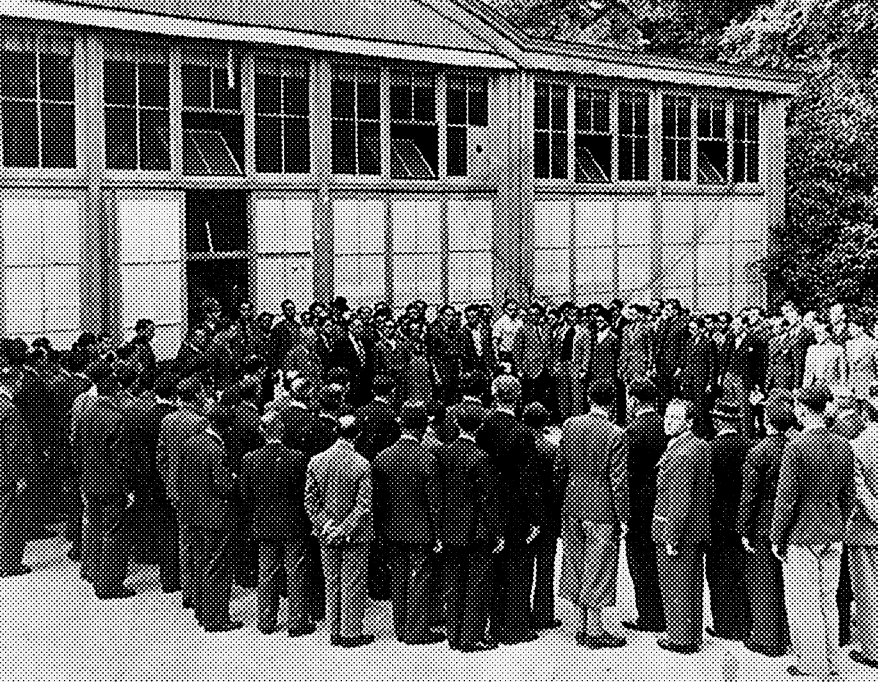
Aquí, a diferencia de la declaración del *titre de voyage* sobre el estatus legal, arbitrariamente determinado por el poder administrativo, la adhesión o pertenencia a un grupo se califica de electivo y no impuesto. No obstante, la decisión de identificarse con el judaísmo («esta historia») está ya implantada en el apellido —el título que lleva una persona—, que señala de antemano la interpretación cultural y política de ser judía, no alemana ni ninguna otra cosa, de quien lo lleva. Se puede hacer una apropiación subversiva de este legado adoptando una postura activamente positiva hacia él. En el diccionario de Cahn, la siguiente entrada tras «Judaísmo» dice:

[Guerra]

Es parte de mi historia familiar: mi padre y mi madre fueron ambos refugiados. Todo estaba politizado a nuestro alrededor y la guerra simplemente era parte de ello. Me crié en la Guerra Fría. La guerra de los Balcanes fue la primera guerra europea tras la caída del Muro. La intención de Milosevic y sus seguidores al destruir la multiétnica ciudad de Sarajevo era instaurar una Gran Serbia de etnia «homogénea» [...] ⁴.

⁴ *Ibíd.*, p. 108.

La polifacética obra de Miriam Cahn —que incluye textos, dibujos, pintura y escultura, formatos utilizados en relación con una variedad de imágenes encontradas— gira en torno a estos temas. Su interés se centra en los seres vivos, humanos y animales, y los representa en configuraciones reales o imaginarias, registrando su existencia en una condición de exilio permanente, amenazados por la eterna presencia de la guerra, la migración, la violencia y la muerte. Un documento en particular puede servir como punto de partida para enlazar una circunstancia histórica personal con los continuos desastres del presente. Aun cuando su significado implícito

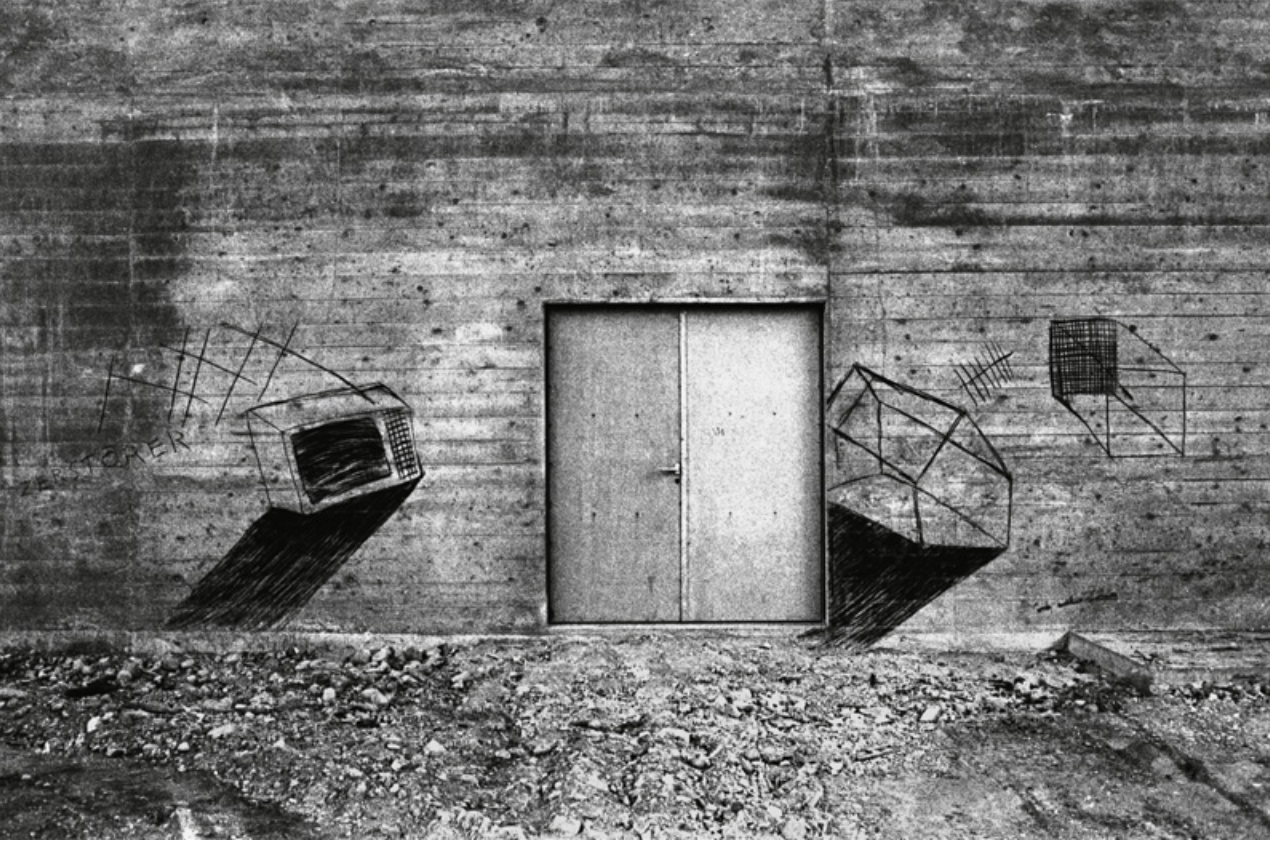


⁵ El estudio es un cubo de hormigón que alberga un amplio y luminoso espacio de trabajo, un almacén y un archivo bajo la cubierta, además de un área modesta destinada a vivienda y biblioteca.

pueda ser meramente anecdótico, es uno de los pocos recuerdos expuestos a la vista en la actual vivienda de la artista, un estudio construido recientemente en Stampa, un pequeño pueblo del valle de Bregaglia en Suiza adonde se mudó procedente de Basilea hace algunos años⁵. Se trata de una carta oficial emitida en Basilea el 17 de junio de 1940 y firmada por la Oficina de Control de la Policía Cantonal de Extranjería y el Departamento de Policía de Basilea-Ciudad. La destinataria es Johanna Cahn, su abuela, y su objetivo era imponer un estricto toque de queda a los refugiados, con la prohibición de abandonar el albergue, salvo para abastecerse de provisiones en el *Sommerkasino* cuando fuera necesario, en salidas que además debían hacerse por la ruta más corta y de la manera más rápida posible (el *Sommerkasino* era un edificio de recreo del siglo XIX situado en uno de los parques de Basilea. Convertido en 1938 en campo de «acogida» o *Auffanglager*, a partir de 1942 se utilizaría solo como comedor de beneficencia y lugar de trabajo de los refugiados judíos). La carta decía también que estas restricciones no estaban dirigidas contra los «migrantes» —el uso en 1940 del término «migrante» en vez de «refugiado» recuerda la discusión actual sobre el estatus de los refugiados que llegan a Europa— y no debían ser motivo de angustia, ya que se podían obtener permisos especiales para salir del alojamiento en casos de extrema urgencia. Así termina el comunicado.

Expresada con cortesía e impuesta racionalmente, la prohibición a los refugiados de salir de su albergue temporal podría parecer un inconveniente menor. Sin embargo, el documento representa un claro ejemplo, particularmente sobrecogedor, del ejercicio del poder del Estado sobre sujetos que no son reconocidos como ciudadanos con todos sus derechos, pudiendo las libertades que les quedan ser modificadas, suspendidas o arrebatadas en cualquier momento. Si tenemos en cuenta que estos refugiados habían huido de una situación aterradora salvaguardando, al menos temporalmente, su integridad física, es fácil imaginar el devastador efecto psicológico de verse sometidos a más limitaciones. La precariedad inherente al hecho de ser humano (o simplemente un ser vivo) se hace patente a través de la actuación de los órganos administrativos estatales, con sus procedimientos de selección, clasificación, división y regulación de la vida.

La carta enviada a Johanna Cahn y a otros muchos refugiados judíos en Basilea era una orden y como tal, no requería respuesta.



Cuarenta años después, otro procedimiento legal se puso en marcha, esta vez contra la nieta de Johanna, Miriam, una joven artista que residía en Basilea. A finales de 1979, al amparo de la noche, había realizado una serie de dibujos al carbón sobre los muros y pilares de los pasos elevados y túneles de la Nordtangente, la autopista de circunvalación al Norte de Basilea, en plena construcción y a la que se oponían los ecologistas. La autora de los dibujos, que no habían sido encargados por ninguna institución, fue pronto identificada y arrestada por la policía, demandada legalmente y sometida a juicio el 1 de abril de 1980.

Los fotógrafos de la policía documentaron los dibujos como si se tratase de destrucción de propiedad pública. Cahn rechazó categóricamente la acusación, argumentando que su trabajo no era un acto vandálico sino una intervención artística. Algunos fragmentos de la correspondencia, hoy en el archivo de la artista, entre la «Señorita Miriam Cahn» y el concejal Eugen Keller, Presidente de la Oficina de Urbanismo del Cantón Basilea-Ciudad, ofrecen una primera impresión de lo complejamente absurdo del caso y de las implicaciones derivadas de sostener que el espacio público y el privado son una misma cosa. Esa fue la estrategia de Cahn: poner en entredicho la diferencia entre ambos espacios y cuestionar la autoridad de quienes opinaban así. Titulada retrospectivamente *mein frausein ist mein öffentlicher teil* [mi ser mujer es mi parte pública, Basilea, 1979-1980], la obra ya solo existe en las fotos analógicas en blanco y negro de los archivos policiales y en las cartas enviadas y recibidas por la artista.

En escritos donde reformula la política de género de la localidad —desde la infraestructura pública, de administración masculina, hasta el espacio público-privado femenino— Cahn cuestiona el papel de los artistas y de los administradores: los primeros, como decoradores que ejecutan encargos públicos en áreas designadas, y los segundos, como guardianes y jueces del espacio público nominal. Merece la pena comparar la obra de Cahn en la autopista Nordtangente con otra de Le Corbusier, quien en 1937 y 1938 ejecutó, también en este caso sin que mediara encargo alguno, una serie de murales abstracto-figurativos con resonancias eróticas en la Villa E-1027, construida en 1927 en Roquebrune-Cap-Martin por la arquitecta y diseñadora Eileen Grey como vivienda para ella y su compañero Jean Badovici. La villa es un ejemplo prístino y singular de «modernismo sáfico» artesanal, una declaración de



◊ Beatriz Colomina, «Battle Lines: E.1027», *Renaissance and Modern Studies*, vol. 39, n.º 1 (Space and Gender), 1996, pp. 95-105 [Ed. cast. «Frentes de batalla: E 1027», *Zehar: revista de Arteleku*, n.º 44, invierno de 2000, pp. 8-13].

la desinhibición como filosofía de vida llevada hasta el último detalle. Los intrusivos murales de Le Corbusier —que Beatriz Colomina interpreta como sustitución simbólica de agresión sexual en su ensayo «Battle Lines: E 1027»[◊]— sobrevivieron y han sido recientemente restaurados junto con la villa, que puede visitarse actualmente previa petición de cita.

Por el contrario, la obra de Cahn en la autopista fue destruida. Una carta de 1987 dirigida al Fondo para la Promoción del Arte de Basilea, organización que comisiona obras de arte para espacios públicos de la ciudad, deja constancia del extraño giro de esta historia, pues en ella la artista rechaza el encargo para rehacer su obra en ciertos puntos previamente acordados de la nueva Nordtangente, siete años después de que la circunvalación original fuese declarada dañosa para la propiedad pública. En su análisis de las estructuras del poder económico y administrativo que, con sus aparatos adyacentes de vigilancia y policía, regulan el funcionamiento de la sociedad capitalista, Cahn reconoció acertadamente la violencia latente en el poder sobre las infraestructuras y la confrontó con los medios que ella tenía a su alcance. Los efímeros dibujos de carbón no podían durar mucho sobre los muros de hormigón, pero la disputa dejó su impronta en los documentos. Mientras la historia continúe narrándose, seguirá vigente, influyendo en nuestra percepción del mundo estéril y controlado en el que vivimos. La resistencia se esconde en pequeñas grietas que pueden llegar a romper las estructuras impecablemente construidas en el continuo de la catástrofe. A través de su práctica, Cahn abraza el desplazamiento, ya que percibe y traspasa los límites, en una lucha consciente por agrandar las grietas y tumbar los muros.

miriam cahn

mörsbergstr.52

4057 basilea

A la atención del Concejal del Cantón Sr. Keller.

Basilea, 21 de marzo de 1980

Estimado Sr. Keller:

El próximo 1 de abril tengo que acudir a un juicio. La razón es una demanda de la Oficina de Urbanismo de Basilea por un delito de daños a la propiedad pública. Entre noviembre y diciembre del año pasado, realicé unos dibujos con carbón en los pilares y muros de la autopista del Norte, cerca de la rotonda de Wiesen. Se trataba de una obra importante para mí, en la que quería combinar un material extremadamente efímero como es el carbón, con un material extremadamente duro, el hormigón, que en principio se fabrica para que dure milenios, sobre una forma constructiva totalmente alienada como es la arquitectura viaria. Quería trabajar sobre el contraste: dibujo personal-construcción anónima.

Por esta obra me enfrente ahora a una demanda de la Oficina de Urbanismo. Curiosamente, en este mismo tramo de la ampliación de la autopista, el Fondo para la Promoción del Arte de Basilea ha convocado un concurso entre siete artistas, con un premio para las obras ganadoras de 250.000 francos suizos procedentes de los Fondos de la Construcción. Si el 1 de abril el tribunal no falla a mi favor, tendré que abonar a esa misma Oficina de Urbanismo una elevada suma de dinero en concepto de gastos de limpieza, para borrar mis dibujos de carbón que, como se puede apreciar incluso en las fotos de la policía, estando a la intemperie habrían desaparecido por sí mismos, como era mi intención con esta obra desde un principio.

Sr. Keller, le pregunto: ¿Qué relación tiene usted con el arte?

Por una parte, los artistas reciben subvenciones y por otra, no solo no se les deja en paz, sino que se les criminaliza -al menos en mi caso se trata de un procedimiento penal-. Me queda la sospecha de que lo que aquí se está haciendo es una especie de arte de Estado, en el sentido de que se subvencionan los proyectos de decoración, de arte-en-arquitectura, sobre todo los proyectos de construcción que son ampliamente rechazados por la población afectada, como ha ocurrido antes con el paso elevado de Heuwaage y ahora con la autopista del Norte. Y el trabajo experimental, como el que yo he intentado crear, que no busca permanecer y que cuestiona el valor mismo de la perdurabilidad, se penaliza con el argumento de que es una actividad «criminal»...

En realidad, Sr. Keller, usted no me está demandando por dibujar con carbón sobre los muros (lo que, según usted, supone un «daño a la propiedad»), en un lugar que es actualmente una enorme zona en obras -si fuera usted coherente, debería demandar a todos los niños que dibujan con tiza en las paredes: desde un punto de vista técnico mi trabajo es exactamente igual-, sino que me demanda por exponer mi opinión con medios provisionales directamente en el sitio en cuestión, algo que a mi entender es un derecho básico en una democracia que funcione correctamente.

A la espera de su respuesta, reciba un cordial saludo
miriam cahn

P.D. Le adjunto una entrevista en BaZ [Periódico de Basilea] que explica con detalle mi trabajo.

Eugen Keller, Ingeniero Diplomado Univ. ETH
CONCEJAL DE LA CIUDAD
PRESIDENTE DE LA OFICINA DE URBANISMO
Basilea, 9 de abril de 1980

Srta. Miriam Cahn
Mörsbergerstrasse 52
4057 Basilea

Estimada Srta. Cahn:

En referencia a su carta del 21 de marzo de 1980.

Mientras tanto, ha tenido lugar el juicio del 1 de abril, en el que fuimos representados por el Sr. Baumann, Jefe de la Oficina Nacional de Carreteras. Espero que haya podido usted comprobar que nuestra intención no era llevar a cabo una acción ejemplarizante, sino mostrar nuestra percepción de este caso en particular. El magistrado instructor entendió nuestra línea argumental y sugirió una solución de compromiso, que usted desafortunadamente no quiso aceptar. Seguramente es usted consciente de que no se puede consentir la realización de dibujos sobre ninguna estructura sin un encargo de por medio. Si después resultan obras de arte, entonces el propietario es libre de conservarlas.

Sin embargo, todo este asunto tiene desgraciadamente un lado negativo. Los grafiteros que no son artistas comprometidos tienen objetivos totalmente diferentes cuando llevan a cabo sus manifestaciones públicas. En sus pintadas nocturnas utilizan un material que solo se puede retirar con un esfuerzo y un coste considerables, habiendo tenido el Estado que abonar ya una enorme suma

por este concepto. Por ello, me apenó mucho saber que usted no se comprometía a abstenerse de realizar pinturas sin encargo en el futuro, a pesar de que la intención del Sr. Baumann era ofrecerle una salida fácil.

Hemos declarado que estamos dispuestos a dejar sus pinturas en aquellos lugares donde no causen ningún perjuicio. Desde luego, hay superficies que tienen que tratarse posteriormente con una capa de pintura, por lo que es necesario que la superficie de contacto sea rugosa para que la pintura se adhiera. Además de estas, hay secciones de la autopista que pertenecen a la Administración Ferroviaria de Alemania (DB). Si a la DB le parece bien mantener las pinturas en sus instalaciones, en esos lugares no conllevaría ningún coste.

El Departamento de Educación gestiona los asuntos relacionados con el Fondo para la Promoción del Arte y es el responsable de organizar y publicar las bases de los concursos. El Fondo -cualquiera que sea la apreciación que uno tenga sobre esta organización- ha apoyado insistentemente a los jóvenes artistas, así que no llego a comprender que usted renuncie a participar en sus concursos. A mi entender, esta sería una manera mejor de dar a conocer sus puntos de vista, ya que pintar sobre muros o pilares ajenos no puede quedar a discreción de los individuos. Aun así, no puede decirse que nuestra intención hacia usted fuese criminalizarla, como creo que hemos demostrado en nuestra actuación frente al magistrado. Solo me queda esperar de usted un ápice de comprensión hacia nuestro punto de vista.

Atentamente le saluda

E. Keller

miriam cahn

danckelmannstrasse 31

1000 Berlín 19

berlín, 19 de febrero de 1987

estimado prof. dr. striebel:

en 1981 la oficina de urbanismo me llevó a juicio por haber trabajado en y sobre la parte de la autopista cercana a la estación badischer: siempre de noche, hice signos y dibujos con carbón sobre los pilares, túneles, pasos elevados, pasos subterráneos y en espacios poco definidos de la arquitectura viaria -«mi» área, tengo entendido, es kilométrica-.

si lleva a cabo una búsqueda en este área -a pie por supuesto- creo que todavía encontrará algunos de esos dibujos y signos.

ahora la comisión del fondo para la promoción del arte que usted preside me invita a adornar, a «darle estilo» a esta misma autopista y me ruega que vaya a por los planos a la misma oficina de urbanismo que me llevó a juicio en 1981.

¿se da cuenta la comisión de lo que está haciendo realmente?

este es el aspecto político. está además el aspecto estético, si es que acaso se pueden separar: si el fondo para la promoción del arte se informara sobre CÓMO trabajan los artistas a los que cursa invitaciones, su elección sería otra. O viéndolo al revés, si la comisión decide invitar a gente como yo o como dillier o stalder, entonces debería proponer áreas menos firmemente definidas, de acuerdo

con nuestro trabajo. niego con la cabeza, increíble, y solo puedo decir que evidentemente nadie en esa comisión ha sentido ningún interés por mi obra, porque yo trabajo casi en exclusiva con materiales provisionales como el carbón, el papel, el video, la plastilina, etc. y llevo a cabo mi trabajo a modo de «performance», con mi cuerpo, en espacios (también me refiero a espacios políticos) y siguiendo los ciclos de la mujer (todo esto se explica detalladamente en mis catálogos).

seguro que la comisión ha pensado que yo soy una especialista en autopistas debido precisamente a la obra mencionada (por cierto, su título era «mi ser mujer es mi parte pública»). pero es probable que nadie en la comisión conozca esta obra. para mí una autopista es algo inadmisibile en términos de urbanismo y ecología, un lugar que en su momento me provocó para trabajar ILEGALMENTE y a pie (frente a LEGALMENTE y en coche), CUANDO, COMO + DONDE yo quise y CON el riesgo de que me cogieran, como así ocurrió, en concreto en nochebuena, la festividad del amor.

tengo la impresión de que la comisión quiere «apaciguarme» encomendándome la tarea de «adornar» un paso subterráneo. le hago a usted y a la comisión una contraoferta: vayan y busquen, a pie por supuesto, los dibujos y signos que quedan en «mi» sección de la autopista y cóprenmelos. ¿por qué no? la policía les puede ayudar con su archivo policial.

cordialmente

m. cahn

con copia a: kunstverein basel [sociedad de bellas artes de Basilea], sr.
stumm BaZ [periódico de Basilea], stampa, monica dillier y otros artistas.

⁷ Publicado en alemán (ZUFALL) e inglés (COINCIDENCES) en la página web de Miriam Cahn <http://miriamcahn.com/zufall/> y <http://miriamcahn.com/coincidences/> [última consulta: 14-5-2019]

COINCIDENCIAS⁷

yo no sería

yo no sería si yo no no yo yo también pero ni siquiera para nada si

yo no sería solo no yo yo también yo no sería. soy porque. yo soy yo también yo porque si.

yo no sería si mi madre no hubiera conocido a mi padre yo naturalmente por la naturaleza de las cosas no sería yo no sería.

mi madre tiene que huir escapar de París mi madre refugiada. mi madre hija hermana y su hermana pequeña hermano tienen que huir de París al sur. mi madre por sus padres mis abuelos puesta en pánico en un transporte para niños refugiados en un tren de niños en pánico de París al sur de francia en pánico por los enemigos alemanes solos sus propios niños en un transporte de niños refugiados al sur a su tío en pánico. mi madre hija mayor sola porque tiene que cuidar a su hermana hermano mi madre con su hermana hermano refugiados suizos en un transporte de niños refugiados. mi madre nace crece en París siente pánico por los enemigos alemanes mi madre niña refugiada suiza. en pánico mis abuelos ponen a sus niños en pánico sus propios niños extranjeros solo niños en el tren de niños al sur de francia en pánico.

yo no sería si mis abuelos no hubieran mandado en pánico a sus niños en pánico al pánico del sur. yo no sería si mi madre no hubiera sido mi madre. si ella hija hermana sobrina no hubiera ido al sur de francia en pánico mandada asustada transportada a un tío a un granjero en el sur de francia yo no sería.

mi madre saca el bachillerato enseña a niños refugiados gana un poco de

dinero dibuja pinta toca música nada en el mar feliz la mujer joven en guerra en el sur de francia con su tío. pero pero yo no sería si mi madre no hubiera tenido que volver a Suiza para reunir a la familia como niña suiza tiene que volver como hija hermana debe volver como niña extranjera suiza desde Francia de vuelta a Suiza que de repente se llama hogar. la vida en Basilea como refugiados o parecido o algo así como refugiados suizos en Suiza en Basilea a mitad de la guerra sin casi dinero. mi madre hija hermana tiene que trabajar para que su único hijo pueda deba estudiar en Suiza. mi madre se hace secretaria en el negocio de mi padre.

yo no sería.

yo no sería si mi abuela madre de mi padre no hubiera dicho en 1933:

- ¡o Hitler o yo! -

y tiene que huir escapar con sus hijos de Alemania a Suiza no a USA mi padre hijo hubiera preferido huir a USA prefería mucho mucho más a USA pero no hay fiador así que a Suiza así que tiene que debe huir a Suiza y transferir su empresa en pequeños trozos etc o así o como sea a Suiza como alemán apátrida con pasaporte J a esa ciudad que aún no tiene anticuarios. En Basilea entonces aquí en Basilea amigos de amigos de mi padre fundan un negocio para que mi abuela + sus hijos aquí en Basilea huidos aquí puedan llevar este negocio aquí durante la guerra aquí en Basilea precarios por su estatus de refugiados precarios pero a pesar de todo. muy precarios sobre todo en 1941 pero pueden estar aquí vivir aquí en Basilea pero pueden hasta hacer un pequeño negocio modesto a pesar de todo.

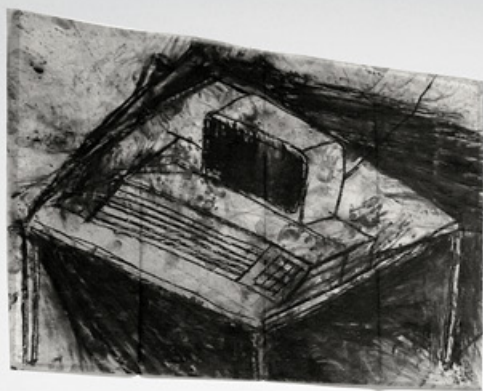
yo no sería si mi padre jefe del negocio no hubiera contratado a mi madre yo no sería. yo no sería si mi padre, jefe, casado, no se hubiera enamorado de mi

madre, secretaria. la cortejó por mucho tiempo mucho y más tiempo. había alguien más, estaba casado. mi madre ella no era judía, mi padre él era judío tenía una mujer judía. ella mi madre mujer joven quería ser artista o música, quería formar una familia niños sin falta yo no sería no sería.

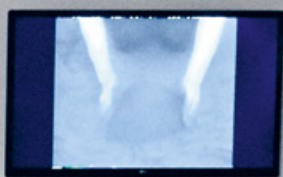
tras la guerra mis abuelos de vuelta a París mi madre hija quiere ser artista en París tras la guerra quiere quizá ser artista quizá música en París pero pero mi madre de mi padre se enamora ahora quiere tener ahora quiere casarse.

yo no sería si mi padre no se hubiera divorciado y no hubiera querido casarse con su amada mi padre mi madre ahora quieren tener una familia tener niños en la naturaleza de las cosas naturalmente yo soy yo también y también no porque si.

miriam cahn Palü 2015







MIRIAM CAHN
EN CONVERSACIÓN
CON PATRICIA FALGUIÈRES,
ÉLISABETH LEBOVICI
Y NATAŠA PETREŠIN-BACHELEZ

pp. 66-67: *WACH RAUM* [SALA
DE VIGILANCIA] (fragmento),
04 + 05.1982

p. 68: *LESEN IN STAUB* –
alltagsarbeit (raumarbeit) [LEER EN
EL POLVO – trabajo diario (trabajo
de estudio)] (fragmento), 02 +
05.10.1986

p. 70: *abspannen + hupfen*
[destensar + saltar], 16.01 +
29.05.2003, óleo sobre lienzo,
180 × 105 cm

p. 72: *königin nach alex katz*
[reina según alex katz], 08 +
09.11.2001 + 06 + 07.07.2002,
óleo sobre lienzo, 188 × 211 cm

p. 74: *eingeschlossen in mich selber*
[encerrada en mí misma], París,
1979, carbón sobre hormigón

p. 76: *(gift) schrott im kopf*
[(veneno) chatarra en la cabeza,
27.04.1992], pigmento
y pegamento sobre papel,
serie de 4 dibujos, 100 × 78 cm
cada uno

p. 78: *das klassische lieben* [el amar
clásico], 1981, lápiz sobre papel,
2 hojas grapadas, 21 × 30 cm
cada una

p. 80: *malfreude (nachdenken
über das schnitzen)* [la alegría
de pintar (pensando en esculpir)],
22.05.2009, óleo sobre lienzo,
115 × 160 cm

p. 82: *eichmann in jerusalem übermalen* [repintando a eichmann en Jerusalén], 30.11.2012, lápices de colores sobre escaneado impreso, 24 × 20 cm

p. 84: *WACH RAUM* [SALA DE VIGILANCIA], 04 + 05.1982, carbón sobre papel pergamino, 1 dibujo de la serie

p. 86: *aus meinem fenster* [desde mi ventana], 07.11.2017, óleo sobre lienzo, 288 × 189 cm

p. 88: *aus der wüste* [del desierto], 20.02.2016, óleo sobre lienzo, 145 × 190 cm

p. 90: *beschuss* [bombardeo], 13.04.2017, óleo sobre lienzo, 226 × 280 cm

p. 92: *haustierchen* [bicho doméstico], 1996 + 2006 + 21.01.2007, óleo sobre lienzo, 71 × 45,5 cm

p. 94: *WAS MICH ANSCHAUT* [LO QUE ME MIRA], 02.10.2016, óleo sobre lienzo, 100 × 165 cm

p. 96: *heutefruherinnert (die Strasse nach La Paz)* [hoytempranorecordé (el camino hacia La Paz)], 02.09.2016, óleo sobre lienzo, 256 × 400 cm

MIRIAM CAHN
EN CONVERSACIÓN
CON PATRICIA FALGUIÈRES,
ÉLISABETH LEBOVICI
Y NATAŠA PETREŠIN-BACHELEZ

«EN MI TRABAJO,
TODOS LOS DÍAS
SON IGUALMENTE
IMPORTANTES»¹

¹ Esta conversación tuvo lugar el 12 de noviembre de 2014 en la Escuela de Estudios Superiores en Ciencias Sociales (EHESS) de París durante el seminario *Something You Should Know* [Algo que deberías saber], celebrado con motivo de la exposición *corporel / körperlich* [corporal] en el Centro Cultural Suizo de esa ciudad (12 de septiembre-14 de diciembre de 2014). Ha sido editada y resumida para esta publicación.

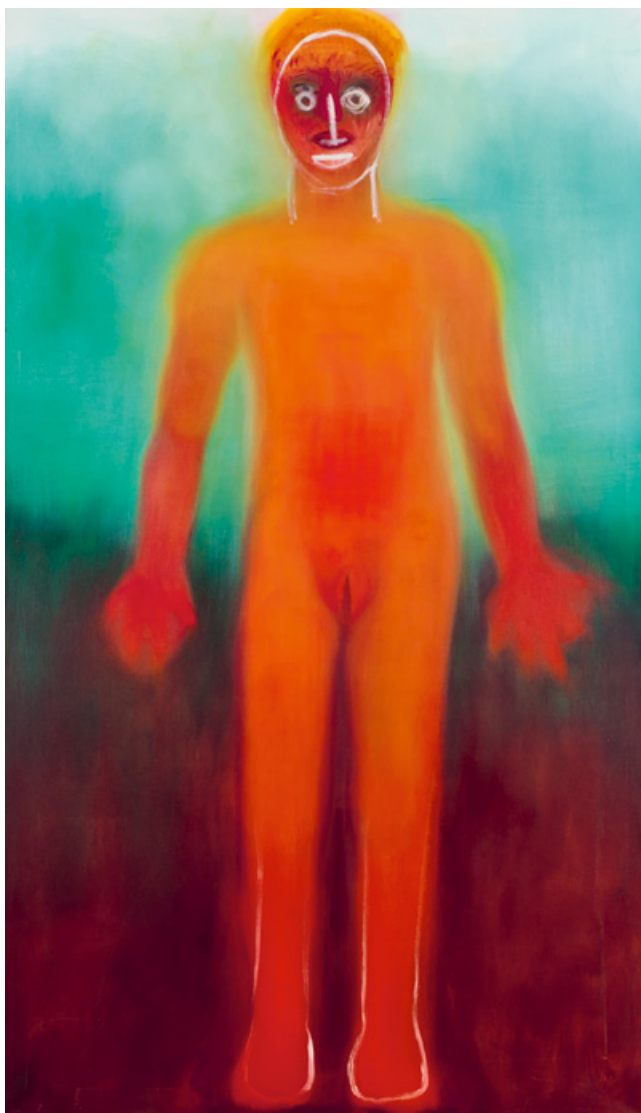
Élisabeth Lebovici ¿Cómo llegaste a *corporel*, el título de la exposición? ¿Cómo afecta la corporalidad a tu trabajo?

Miriam Cahn Para mí era importante mostrar a la gente en situaciones y posiciones muy distintas: tumbados, de pie, expuestos, escondidos, etc. Ese fue el punto de partida para concebir la estructura de la exposición. En la primera sala había un pasillo largo, así que se me ocurrió una idea para provocar en las personas que circularan por él sensaciones, físicas o relacionadas con la memoria, sobre lo que ya habían visto, además de anticipar lo que estaban por ver. Decidí entonces utilizar una línea horizontal a la altura de los ojos. La gente mira directamente a los ojos de las figuras, lo que conlleva un determinado comportamiento.

Otra idea que se nos ocurrió durante los preparativos fue poner mis cuadernos de dibujo sobre el suelo, ya que no había espacio suficiente para colocar vitrinas. Resultó incluso mejor, porque la gente tenía que adaptarse: tenía que inclinarse, agacharse o sentarse. Así trabajo yo. Si no estoy del todo segura sobre lo que hacer, instalo las piezas muy muy rápido —en una hora u hora y media— y o funciona bien o no funciona. Un poco como las performances de los setenta: funcionaban o no. Pero normalmente sí que funciona y casi siempre muy bien.

ÉL Has mencionado «las performances de los setenta». ¿Hacías performances en aquellos tiempos?

MC No, nunca he hecho performances, pero en los setenta disfruté con las de Jochen Gerz, Ulrike Rosenbach, Vito Acconci, Friederike Pezold y otros muchos. Trabajaban directamente con el cuerpo; sus cuerpos eran sus herramientas. Me gustaban mucho. No los conocía a todos personalmente, pero teníamos una galería excelente en Basilea, STAMPA, que solía invitar a artistas performativos cuando aún no le interesaban a nadie. Así pude ver a esos jóvenes que consideraban su cuerpo como



un centro, y lo encontré maravilloso. No me sentía inclinada a hacer performance yo misma porque quería dibujar y pintar: el proceso me parece especialmente hermoso. Pinto como si estuviese haciendo una performance. No me refiero a las piezas grandes en las que trabajo durante semanas, sino a las ideas que resultan de la concentración: una hora de un lunes produce unos resultados completamente distintos a la de un martes, pero todo posee el mismo valor. Las grandes pinturas y los dibujos sencillos significan lo mismo para mí. Creo que esto procede directamente de los setenta, junto con el feminismo, que tenía mucha fuerza en Suiza por aquel entonces.

ÉL Nos gustaría saber más sobre eso. ¿Dónde entraste en contacto con el feminismo? ¿Fue en Basilea? ¿Había un movimiento feminista más generalizado en Suiza? ¿Hablabas en francés o en alemán?

MC Como Basilea no es ni Alemania ni Francia ni Italia, aquello era un crisol de ideologías muy interesante.

ÉL ¿Cuáles eran las principales reivindicaciones de las feministas suizas?

MC Las mismas que en todas partes: el aborto, la igualdad salarial y saber qué hacer cuando tienes hijos. Cosas así.

ÉL Hace algún tiempo hubo una exposición en el museo Lille Métropole en Villeneuve-d'Ascq sobre Meret Oppenheim², donde se mostraba lo mucho que ella había hablado en los años sesenta sobre su situación como mujer y de qué manera la habían explotado los surrealistas. En los textos sobre Oppenheim parece que jugó un papel fundamental para las artistas que proclamaban el feminismo en Suiza. ¿Fue así?

MC Para mí, no. Fue muy importante para los artistas de Suiza, tanto hombres como mujeres. Era inteligente, elegante y muy resuelta; sin embargo, negó ser feminista durante mucho tiempo, pese a que su estilo de vida era completamente feminista. Puede que haya sido importante para muchas artistas suizas, pero no para mí. Además, ella era de otra generación.

ÉL Así que, en tu caso ¿veías el feminismo a través de la performance?

MC Sí, porque era interesante observar a alguien como Ulrike Rosenbach, por ejemplo, que era muy feminista, pero de una forma demasiado ideológica

² Meret Oppenheim.
Rétrospective, LaM,
Villeneuve-d'Ascq, 14 de
febrero-1 de junio de 2014.



para mí. Hablábamos en términos de arte contemporáneo ya que, por ejemplo, la consigna «das private ist das politische, das persönliche das öffentliche» [lo privado es político, lo personal es público] es tan válida para el feminismo como para el arte.

ÉL En la exposición del Centro Cultural Suizo de París hay una sección entera con tu trabajo menos conocido, fotos de tus intervenciones *in situ*. ¿Podrías contarnos algo de esas obras tan particulares?

MC Todo empezó durante una beca en la Cité des Arts en París en 1979. Como tenía un estudio pequeño, solía ir al exterior para hacer dibujos de gran tamaño. Y eso era interesante porque, al ser mujer, todo el mundo me decía que era muy peligroso hacer esas cosas sola, de noche...

ÉL ¡Ya lo creo! Te metías bajo las rampas de autopistas, en zonas muy duras...

MC ¡Y aquel túnel infame! Me resultaba fascinante porque tenía columnas y era como un libro. De nuevo, trabajaba muy rápido: menos de dos horas, bien entrada la noche. Por la mañana iba derecha al mismo sitio para hacer fotos y a mediodía ya lo habían borrado todo. Al año siguiente, cuando volví a Basilea, hice otra obra de gran tamaño. Fue durante un gran proyecto para construir una autopista. Para mí, era un gesto político, porque quería protestar contra la autopista, que iba a destruir un distrito entero. Pero la primera noche que fui, me enamoré del sitio en cinco minutos. No como autopista, claro, sino como espacio para trabajar. Me gustaban de veras el asfalto, la funcionalidad y el hecho de que fuese tan hermosamente inmensa.

ÉL En efecto, replazaste consignas, carteles, manifestaciones y marchas por dibujos *in situ*.

MC Sí, eran solo el punto de partida. Lo que vino después fue algo completamente distinto. Eso era lo que me interesaba.

ÉL ¿Y se acabó convirtiendo en una autopista?

MC Sí, es la autopista que va a Francia y Alemania, así que ya no queda nada.

ÉL ¿No estuviste tentada de ver la ciudad en video, de ver tus dibujos en video? ¿O hiciste fotos?



MC Hice fotos yo misma, aún las hago. Fotografíé los dibujos de la autopista, pero por supuesto sabía que la policía también hacía fotos. ¡Es fantástico que tengan fotos de mi arte en los archivos policiales! Como eran de carbón, mis dibujos se borraron rápidamente, pero... ¡cinco entidades diferentes presentaron una reclamación conjunta contra mí!

ÉL ¿Te condenaron?

MC Sí, tuve que pagar 150 francos de multa, pero valió la pena. El juez me preguntó: «¿Señora Cahn, está usted dispuesta a sentirse culpable?» Y yo le contesté: «No, ¡no estoy dispuesta a sentirme culpable por hacer mi trabajo!» Fue muy gracioso, y el hecho de que no me sintiera culpable aún consta en mi expediente judicial.

ÉL Entonces, en ese momento, ¿la policía tenía un catálogo de tus trabajos?

MC Sí.

ÉL ¿Por qué dejaste de lado el arte al aire libre si funcionaba tan bien y la policía te conocía?

MC No puedes seguir haciendo siempre lo mismo. Se vuelve aburrido. Después de que me cogieran, decidí parar.

ÉL ¿Qué pasó entonces? ¿Volviste al estudio?

MC Para mí, siempre fue algo simultáneo. Seguí dibujando tanto en casa como en la calle.

ÉL Pero mantuviste el aspecto performativo en tu trabajo. Si he entendido bien, acabas tus obras en un día...

MC No en un día entero, solo en una o dos horas.

ÉL ¿También los lienzos grandes? ¿Cómo lo haces?

MC La verdad es que no lo sé.

ÉL Tu trabajo es muy físico.

MC Sí, exacto, de ahí precisamente viene el título de la exposición. En mi trabajo, todos los días son igualmente importantes. Me levanto por la mañana y decido si voy a dibujar o a hacer algo en un formato mayor. Siempre es



una decisión espontánea. Ambos son iguales para mí y me llevan aproximadamente el mismo tiempo. Solo trabajo de una a tres horas diarias. Me concentro de forma muy intensa: me sumerjo en ello, luego resurjo y está acabado. Pero no quiere decir que la pintura esté perfecta cuando he terminado. Esa intensidad también quedaba patente en performances de los setenta, por ejemplo en la de Jochen Gerz *Rufen bis zur Erschöpfung* [Gritar hasta el agotamiento, 1972] donde él está de pie en una colina gritando «Hola» lo más alto que puede. Tras diez minutos está afónico, pero continúa, de rodillas, hasta que pierde la voz por completo. Así que, para mí, esta es una forma de sumergirme incluso más profundamente... Solía hacer dibujos en el suelo, como si me zambullese en ellos. Cerraba los ojos, trabajaba con mi cuerpo y cuando abría los ojos de nuevo, estaba hecho.

Nataša Petrešin-Bachelez ¿Alguna vez vuelves a tus lienzos o dibujos?

MC A mis dibujos, nunca. A mis pinturas, de vez en cuando. Pero en general, una vez que un lienzo está terminado, lo pongo aparte. Cuando pienso en él más tarde, sin mirarlo, quizás me diga que hay algo mal. Entonces, una semana o dos más tarde, puede que considere añadir algo. Pero si lo hago, repito todo el proceso: me sumerjo, trabajo, resurjo. En el fondo nunca sabes por qué algo no está del todo bien.

Patricia Falguières En la película dices: «Mi trabajo es más inteligente que yo»³. ¿Tiene que ver con la idea que mencionaste antes, de tener que sumergirte en un estado o disposición que está mucho más allá de tu voluntad o percepción?

MC Sí, es un estado, y por eso es más inteligente que yo. Estoy convencida de que todos podemos alcanzar estados que sobrepasan nuestra propia inteligencia.

PF ¿Es también una forma de evitar hablar de «proyectos»? Te colocas a ti misma en un estado en el que el trabajo se crea.

MC Sí, nunca uso la palabra «proyecto». Mi trabajo es para mí lo mismo que las palabras y las frases para un escritor. Utilizo los materiales que tengo a mano. Después, a través de la concentración, el trabajo o lo que llamo «la inmersión», ocurren combinaciones interesantes, pero las palabras y todo lo demás ya está ahí.

³ Miriam Cahn, citada en Edith Jud, *Miriam Cahn: Ohne Umwege* [Sin rodeos], transcripción de la película por la televisión suiza Schweizer Fernsehen (Sternstunde Kunst), 2005, s. p.



ÉL ¿Cómo eliges qué medio vas a utilizar?

MC Depende de lo que tenga disponible. Hago dibujos, pinturas, fotos, películas y a veces grandes esculturas. Nunca pensé que haría esculturas, pero las hice con el mismo método, pese a que el material es diferente. Después de todo, la madera se trabaja a mano; es una forma de trabajar muy parecida, aunque por supuesto el resultado tiene otra apariencia.

PF En la exposición hay una serie completa de dibujos impresionantes, que recuerdan a los del siglo XVI de cuerpos entrelazados, casi eróticos...

MC He hecho muchos de esos, en el contexto de las interesantes discusiones de los setenta sobre el porno, que tuvieron mucha importancia política. Siempre he pensado que no es cierto que el porno se haga solo para la mirada masculina, ni que las mujeres sean víctimas que no lo ven. Aunque algunas personas no lo vean, quienes sí lo hacen son tanto mujeres como hombres. Creo que el porno siempre ha estado ligado a una imagen corporal clásica. Por eso mis dibujos se titulan *das klassische lieben* [el amar clásico, 1987], porque sabía que para que funcionaran hacían falta cuerpos que vinieran del arte clásico griego y romano. Aquí no valen los atajos. Cuando éramos muy jóvenes y el feminismo estaba en su apogeo, recuerdo que formamos un grupo de mujeres interesadas en la estética del porno. Como no había tiendas eróticas en Suiza, tuvimos que ir a Lörrach, nada más cruzar la frontera con Alemania. Éramos unas diez mujeres de la misma edad, todas feministas, pero al menos la mitad no quisieron entrar. Nunca lo entendí. ¿Por qué no deberíamos mirar?

ÉL Esos dibujos muestran una técnica muy precisa.

MC Los cuerpos clásicos son interesantes porque están por todas partes. Me formé como artista gráfica y solo los cuerpos perfectos, clásicos, son los que se usan en publicidad o se encuentran en los museos, lo que me lleva a preguntarme por qué esa imagen del cuerpo —masculino y femenino— es tan popular, pese a que no se corresponde para nada con nuestros propios cuerpos. Me parece un territorio fascinante para el arte.

ÉL Has incluido cuadernos enteros de esos dibujos en la exposición.

MC Cuando era joven, me parecía que un cuaderno de dibujo era una serie, exactamente igual que las grandes pinturas que hacía sobre el suelo. Es



pensamiento seriado, y funciona tan bien para los dibujos como para las grandes pinturas al óleo. Para mí están todos al mismo nivel, son igual de válidos. Obras independientes, series o instalaciones, todas tienen el mismo valor.

ÉL ¿Así que para ti la manera de demostrar esa equivalencia es crear una horizontalidad?

MC Sí. Cuando hago una instalación, es muy importante que los personajes de las pinturas sean todos aproximadamente del mismo tamaño y estén a la misma altura que el espectador. De este modo, cuando la gente está en la exposición, tiene la sensación de haber provocado una situación de *Hände Hoch!* [¡manos arriba!].

ÉL Pero junto a esas obras figurativas hay también un lienzo abstracto, sin personajes, árboles ni animales. Y, sin embargo, al mismo tiempo la dramaturgia está actuando entre las obras de la misma sala.

MC Yo no diría dramaturgia porque no me gusta el teatro... Pero por supuesto que pienso en el contenido y a veces hago pinturas en las que no hay nada. La gente dice que es abstracto, pero ese no es mi estilo. Para mí, sencillamente no contienen nada. Por eso suelen titularse *nichts* [nada] o *malfreude*, que significa «el placer de pintar», puesto que hacerlas es verdaderamente un placer.

PF O, mejor dicho, «alegría».

MC La alegría de pintar.

ÉL ¿Por qué te resulta más placentero pintar esas obras y no otras?

MC Porque me dan un respiro. Pintar nada más que colores, ¡qué bonito y alegre! Es como cuando los músicos hacen una pausa; la pausa es importante para escuchar la música cuando vuelve a sonar.

ÉL Algunas de tus pinturas contienen escenas extremadamente violentas, mientras que otras no. ¿Es también una forma de intensificar tus exposiciones?

MC Así es, y está relacionado con lo que vemos en la televisión todos los días. Aunque viva en un valle, en lo alto de las montañas, siempre me mantengo informada sobre lo que está pasando en el mundo. Lo tengo que hacer.



Necesito saber lo que pasa, saber que hay guerras y por qué existen. Pienso a menudo en las guerras. Actualmente es un desastre absoluto. En Siria y otros lugares, toda esa gente obligada a huir en medio de la brutalidad. Gente como nosotros... No puedo evitar tomarlo como algo personal. Precisamente por eso mis pinturas no son ilustrativas, sino que buscan mostrar algo inherente a todos nosotros. En la exposición del Centro Cultural Suizo, hay una pequeña pieza que es la más importante para mí, *eichmann in jerusalem übermalen* [repintando a eichmann en Jerusalén, 2012]. Se basa en una famosa toma de Eichmann que saqué de un programa de televisión sobre él en Jerusalén. Hice algo nuevo con esa fotografía, cuyo contenido me parece increíble. Lo que vemos en el retrato es tan solo un hombre, pero si sabemos de quién se trata, lo vemos de forma diferente, lo que da otro enfoque a la exposición. Para mí, esa es la obra central.

ÉL ¿Qué significa exactamente *übermalen*?

MC Repintar.

ÉL ¿Así que Eichmann está repintado?

MC Sí, la foto de Eichmann en Jerusalén está repintada, pero con lápices de colores en vez de pintura.

ÉL Una vez dijiste que la guerra en Bosnia y Herzegovina fue una conmoción horrible y acabas de mencionar Siria. ¿Te han marcado otros eventos históricos que hayan tenido impacto en tu arte?

MC Los atentados del 11 de septiembre fueron muy importantes, y antes la guerra de los Balcanes, hace ahora casi veinticinco años. Realmente conmocionó a mi generación. Nos dimos cuenta de que todo había cambiado, pero no sabíamos cómo; no estábamos preparados. Eso también es lo interesante de la historia: cuando estás inmerso en ella, lo cambia todo. El 11 de septiembre fue todavía más interesante por las imágenes que quedaron. Karlheinz Stockhausen metió la pata hasta el fondo cuando dijo que el atentado que todos habíamos presenciado era «la mayor obra de arte de la historia». Pero tenía razón: es increíble realizar una fotografía y que se vea en todo el mundo en el mismo instante en que se toma. En esencia, eso es lo que Nam June Paik buscaba cuando



comenzó a trabajar con video. Verdaderamente te preguntas qué significa crear imágenes hoy en día, incluso aunque solo trabajes con técnicas tradicionales. Algunos terroristas produjeron imágenes que son aún más increíbles que las que uno quisiera crear. Esto es exactamente lo que dijo Stockhausen. Obviamente sonaba cínico, pero él no era cínico; la situación lo era. Por tanto, he vivido tres eventos históricos: la guerra del Golfo, la de los Balcanes y el 11-S, y me los tomo como algo personal.

ÉL Sí, es difícil no tomárselos como algo personal.

MC Lo que es peor, dibujé muchísimas veces las Torres Gemelas en los ochenta... Era una crítica al capitalismo, simbolizado en las Torres Gemelas. Luego llegó Al-Qaeda y... ¡bum! Es una sensación muy rara. Personalmente, no creo que una crítica ideológica se justifique más por pasar a la acción directa.

NPB ¿Se alimenta de todo esto tu labor posterior en el estudio? ¿La concentración y ese trabajo físico y corporal? ¿Recuerdas imágenes e ideas?

MC Sí, claro. Me acuerdo de lo que puedo. Mi memoria es temporal. Hay que manejar los recuerdos de las imágenes como si fueran un jardín, ¡nunca sabes lo que va a brotar en él! Cuanto mayor soy, más siento que tengo una especie de arqueología de imágenes por estratos, pero todo es algo confuso.

NPB ¿Qué forma toma esa arqueología de imágenes? ¿Son siempre imágenes mentales o recortas fotografías y las archivas para utilizarlas más tarde?

MC No, no guardo archivos. O las tengo en la mente o no las tengo. Pero claro, veo muchísimas imágenes al leer los periódicos, en la televisión, etc. Aunque no soy sistemática y me aburro pronto. Están todas en mi cabeza.

ÉL Tus obras contienen horror y violencia, pero también alegría, todo al mismo nivel.

MC Y también tienen que estar al mismo nivel intelectual. Volviendo a Eichmann y a esa obra fundamental en el Centro Cultural Suizo, nos puede tentar pensar que nosotros somos los buenos y los nazis eran los malos. Pero no es tan sencillo y hoy en día vemos que, de todos modos, ese no es el caso. En cuanto al contenido, es interesante porque, puesto



que trabajo todos los días, entro en una especie de proceso en el que pretendo tratar todo de la misma manera, al mismo nivel. Por supuesto, es imposible, pero creo que es un excelente punto de vista desde el que trabajar: no diferenciar si una obra es bonita o fea, buena o mala. Claro que son diferentes, pero me parece interesante actuar como si todas fuesen iguales.

ÉL ¿Tiene algo que ver con tus condiciones de trabajo? ¿Con el hecho de que estés completamente sola en tu estudio, en un valle remoto de Suiza? ¿Está tu concentración vinculada a tu aislamiento?

MC Nunca sé qué quiere decir la gente con «remoto». ¿Qué significa?

ÉL Un valle en las montañas... ¡Sabes que soy de París!

MC París también puede ser muy remoto.

ÉL Es verdad...

MC Ahora me gusta vivir en el campo. Siempre había vivido en ciudades. También me gustaba, pero la verdad es que no creo que el lugar tenga tanta influencia.

ÉL Antes mencionaste Basilea y la escena artística conectada a la galería STAMPA...

MC Sí, eso fue en los setenta, una confluencia de filosofía, arte contemporáneo, performance, video, nuevas tecnologías y libros. Tenían una librería increíble, donde siempre había gente de todas partes del mundo. Íbamos allí y comíamos juntos; tuve la suerte de vivir en Basilea en aquel momento. Cuando Jean-Christophe Ammann se convirtió en el director de la Kunsthalle, solíamos hablar todo el tiempo. Ahora todo es distinto.

ÉL Y en cuanto a tu formación, nunca fuiste a una escuela de arte, ¿no?

MC No, pero muchos artistas suizos de mi generación hicieron lo mismo que yo. Solo había una academia de arte en Ginebra y era absurda, así que la gente estudiaba tipografía y fotografía y después se convertían en artistas. Tengo que decir que yo estaba muy satisfecha de mi formación, con una influencia combinada de la Escuela de Ulm y de la Bauhaus.



ÉL ¿El soporte es importante para ti? Ninguna de tus pinturas está enmarcada.

MC Para mí, la ligereza es lo que más importa, desde una perspectiva tanto mental como material. No me gusta darle demasiada importancia al material porque el papel, el lienzo o la madera son igual de importantes para mí. Solo son materiales. También hay un aspecto práctico: tienen que ser ligeros porque me gusta hacerlo todo yo misma. Para las pinturas de gran tamaño hago yo los bastidores; son muy livianos y así puedo trasladarlos. No podría ser de otra forma porque me molesta tener ayudantes para mover los lienzos. Nunca los tendría.

NPB Ligero y frágil. Como tus pinturas grandes, por ejemplo, en las que usabas cinta adhesiva. Y esa fragilidad se manifiesta también en la fragilidad de los cuerpos que trazas. A veces los cuerpos parecen atrapados en el encuadre que has dibujado.

MC Pero, al mismo tiempo, los cuerpos no son del todo frágiles. Puede que el material sea frágil, pero no el dibujo propiamente dicho, y me parece muy interesante porque me gusta trabajar al límite. Hice algunos de los dibujos de gran envergadura sobre el suelo, enérgicamente, con trazos gruesos de polvo de carbón. Son piezas violentas que se hicieron de forma violenta, y por eso a veces tenía que pegarlos por detrás con cinta adhesiva.

ÉL Te gusta trabajar en el suelo.

MC Pierdes el sentido de la distancia y de la orientación; no puedes ver lo que has hecho. Eso me interesa mucho. Es como una especie de imagen interna que funciona fuera de mi control. Cuando hago esos grandes dibujos tumbada sobre el suelo, no soy capaz de ver lo que hay. Los descubro por primera vez cuando están colgados en las exposiciones. Por eso me gusta tanto hacer los grandes dibujos, y también las exposiciones. En un momento dado, no pude seguir trabajando en el suelo y comencé a pintar al óleo. Fue una decisión consciente.

PF Al pintar los cuerpos, creas paisajes de colores vivos; pero también hay cuerpos blancos, como si fueran presencias o ausencias, una no puede estar segura. ¿Existe una energía de los colores, una energía que va más allá de la piel y los cuerpos?



MC Mira las pinturas de Goya, por ejemplo (creo que Goya es fantástico, uno de sus retratos de la National Gallery me gusta especialmente y voy a verlo cada vez que estoy en Londres). Se ve la piel. Es realismo, pero siempre tuve la sensación de que lo que él hacía era lo correcto, y yo buscaba hacer algo parecido. Aunque me resulta difícil identificar qué es realmente una persona, un humano. Pienso a menudo en ello al crear las figuras, porque en realidad no sabemos lo que es la piel o dónde se sitúa la línea entre lo interno y lo externo. Esto pide que trabaje con color, pero no te sabría decir más.

Lo que se ve en mis pinturas es exactamente lo que la pintura contiene. Por ejemplo, una figura de pie en un paisaje. A veces esa figura soy yo, el título lo deja claro. Creo que las cosas solo funcionan si quedan claras, sin añadirles psicología o misticismo. Si hay un animal al que le falta una pata, entonces es un animal al que le falta una pata. No es complicado; es lo que se ve en la pintura. La gente ve ese animal y son libres de pensar lo que quieran, pero no pueden decir: «¡Ah, eso es simbólico!» No, es directo y simple, y si una familia está corriendo en algún lugar, entonces es una familia que corre en algún lugar. Está sucediendo hoy en día y lo vemos a menudo en la televisión, familias corriendo porque tienen que huir y abandonar su hogar. Creo que es importante mantener esa simplicidad porque la simplicidad no es simple. Si ves una familia que corre, empiezas a preguntarte por qué están corriendo. Por eso digo a menudo que uso mis imágenes como palabras, palabras precisas.

NPB ¿Y los títulos?

MC Los títulos son importantes. Siempre llegan después y si las obras no están tituladas, pues no lo están. Si tienen título, es una especie de subtexto o comentario. Y de nuevo, no es simbólico, es muy preciso.

ÉL ¿Podrías hablar un poco sobre tu espacio de trabajo?

MC Está lo más vacío posible. Hago algo y luego lo recojo todo.

ÉL ¿Cómo haces para almacenar tus obras? ¿Y cómo reaparecen para las exposiciones? ¿Las vuelves a mirar con frecuencia para recordar lo que has hecho?

MC Es una mezcla. Guardo mis obras de la forma más sencilla posible. Las de papel las enrolló o las doblo y tengo un sistema de numeración,



que es algo muy importante. Lo empecé en los ochenta, cuando hacía fotos analógicas de mis obras, no de todas, pero sí de las que podía. Ahora están todas escaneadas. Cuando estoy preparando una exposición, trabajo de memoria, luego voy al almacén y busco, no a través de las fotos o los números, sino entre las pinturas de verdad. Esto lleva a coincidencias, porque eliges una cosa y debajo hay otra que quizá sea mejor. Así que es una mezcla de memoria, imágenes digitalizadas y obras reales.

ÉL ¿Sabes exactamente qué significa cada número que has escrito en las tarjetas?

MC Como hago todo el papeleo yo misma, tiene que ser sencillo. Mi numeración se usa para el transporte, para fijar el precio, etc. Así que si alguien me dice: «Compré ese animalito tan mono que era rojo...», le respondo: «He pintado muchos animales, ¿qué número tenía?»

ÉL Entonces, una vez que tus obras están archivadas, ¿ya no las vuelves a mirar?

MC No, no quiero verlas.

ÉL ¿Vives rodeada de las obras de otros artistas?

MC La verdad es que no. Tengo algunas obras de General Idea. Me gustan mucho.

ÉL ¿Los artistas suizos fueron importantes para ti?

MC Aunque tenga que pedir disculpas, debo decir que el único artista suizo al que he considerado verdaderamente interesante es Dieter Roth. Me gusta Pipilotti Rist, aunque no todo lo que hace. Sin embargo, fue la primera suiza que de verdad dio el salto internacional y que hizo lo que quería.

ÉL ¿Ni siquiera alguien como Louis Soutter? Lo menciono porque entre su obra hay *art brut* de una intensidad muy especial. Tengo la impresión de que has debido seguirle con interés.

MC Sí, me encanta Soutter, pero nunca me ha gustado que relacionen mi obra con la suya. Cuando aún vivía, Harald Szeemann siempre insistía



en trabajar conmigo. Yo nunca acepté porque él pensaba que mi trabajo era místico; todas las mujeres le parecían un poco místicas. Él me gustaba mucho. Conversar era maravilloso, pero nunca hice ninguna exposición con él porque perpetuaba ese tipo de mitos suizos de que la mujer debe quedarse en casa y otras cosas raras. Armaba buenas exposiciones y yo siempre le decía: «Haré una exposición colectiva contigo, pero tienes que contarme entre el arte contemporáneo. No me mezcles con vete a saber quién». Él nunca lo entendió.

NPB ¿Podrías hablarnos un poco de tu actitud respecto al mercado del arte?

MC Para mí, el mercado del arte nunca fue algo a lo que temer. Mi padre era marchante y yo sabía que con el arte se podía ganar dinero. También sabía que el mercado no hace nada por el arte y que además no tiene ninguna influencia, así que me sentía ya con un conocimiento lo suficientemente sólido. Por supuesto, en 1968 y en los años setenta pensaba muchísimo en el mercado, así como en la idiotez e hipocresía de los dueños de las galerías y de los propios artistas. Incluso trabajé como asistente durante cinco días en una feria de arte. Fue un desastre, pero pude ver cómo funcionaba exactamente el arte contemporáneo. Y claro que mi generación hacía mucho arte que no era rentable, como el video o la performance, por ejemplo. Se requería mucha inteligencia para hacer algo así y poder vivir de ello. Lo que me lleva de nuevo a la galería STAMPA, donde solíamos discutir estos temas. Era muy interesante. Comíamos juntos y nos preguntábamos qué podíamos hacer con los videos, cómo podíamos venderlos, si es que se podían vender y los artistas querían venderlos, y qué podíamos hacer con los dibujos y las instalaciones en las salas. El trabajo de los artistas debería tomarse en serio. Hoy en día la situación es completamente distinta, pero debo admitir que yo siempre quise que la gente comprara mi obra. Nunca quise ser profesora o dedicarme a otra cosa que no fuese el arte.

Me parece muy bien que los coleccionistas compren mis piezas. Me gusta pensar que la gente vive con mis obras y con mis ideas en sus casas. Me parece hermoso y no creo que haya nada malo en ello. Además, así puedo ganar dinero. Para mí es importante tener el dinero suficiente para poder permitirme el tiempo que requiere mi trabajo. No

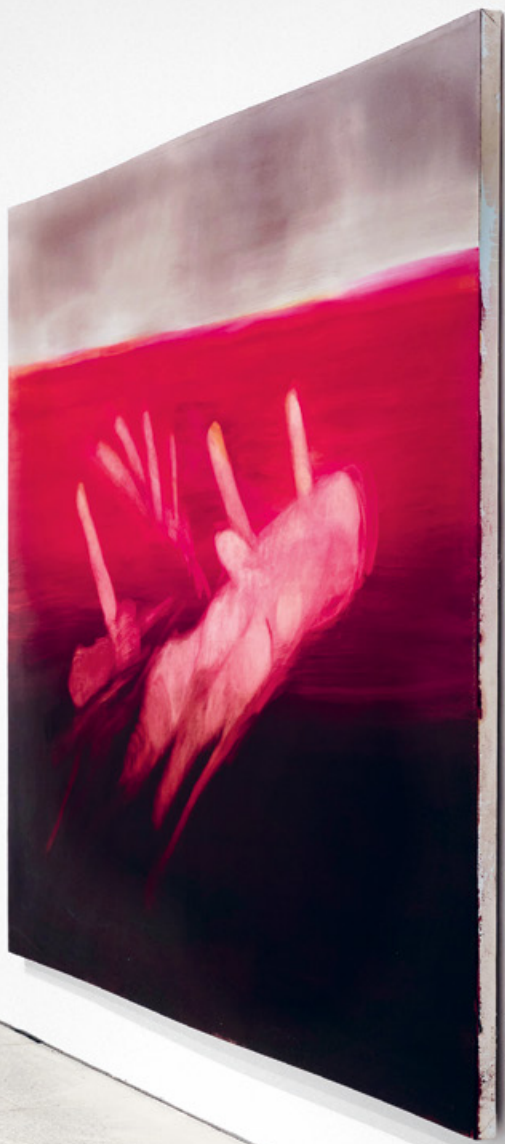


puedo ir de aquí para allá haciendo muchas otras cosas a la vez, eso me vuelve loca. Por eso los dueños de una galería tienen una función muy importante. Tienen que ser inteligentes y buenos vendedores, pero por encima de todo, deben compartir la misma filosofía en cuanto al arte. La verdad es que, sin eso, no funciona. Las galerías actuales son completamente distintas a STAMPA y el mercado también es muy diferente. Pero me alegra que aún funcione. No sé que haría si no existiese.

Mucha gente me pregunta: «¿No te importa vender tus obras?» Al contrario, ¡tengo muchísimas para vender! No creo que vender una obra diga nada sobre la calidad del arte; solo sobre la calidad del negocio del arte. Recuerdo que cuando Gerhard Richter expuso en 2011 en la Tate Gallery de Londres⁴, durante la rueda de prensa alguien le preguntó (porque dos días antes había vendido una obra por unos cincuenta millones): «Señor Richter, ¿qué le parece el precio?» Dio una respuesta excelente: «das ist albern», que yo traduciría como «es ridículo». Me pareció fantástico. ¡Tenía razón! ¿Qué le vas a hacer si el mercado valora tu obra en cincuenta millones? Richter sabe perfectamente que no vale tanto. Yo también. Regatear con los dueños de mi galería no tiene nada que ver con la calidad o el contenido. Personalmente, puedo creer que los dibujos pequeños y las instalaciones de las salas deben costar lo mismo, aunque es obvio que las cosas no funcionan así. Pero me gusta la idea de que mucha gente tenga obras mías; por ejemplo, en Noruega, donde una galería me representó durante mucho tiempo. No conozco a esas personas; nunca las he conocido, pero la idea de que vivan con mis pinturas o dibujos es maravillosa. ¿Qué más podría pedir? ¡Y además he ganado dinero durante el proceso!

ÉL ¿Podríamos dejarlo en este comentario, más bien alegre?

⁴ *Gerard Richter: Panorama*, Tate Modern, Londres, 6 de octubre de 2011-8 de enero de 2012.



PAUL B.
PRECIADO

p. 98, de izda. a dcha. y de arriba
abajo: *meine rechte* = *meine linke*
[mi derecha = mi izquierda],
28.10.2017; o.t. [sin título],
21.10.2016; *herumliegen* [estar
ahí tirado], 03.07 + 14.10.2017

pp. 100 y 102: *schlafen* [dormir],
24.11 + 23.12.1997, serie de
13 óleos sobre lienzo, instalación,
dimensiones variables

Los humanos envuelven una bomba de neutrones en una bandera nacional y la lanzan directamente sobre el sol. La radiación de plutonio tiene una semivida de ochenta millones de años. El placer de su conquista militar apenas dura ochenta segundos. Durante siglos, miles de fragmentos vienen a posarse sobre cada uno de los planetas como incandescentes medallas al honor militar. Los cuerpos considerados menos-que-humanos son declarados exterminables. El Partido escoge los mejores fragmentos radioactivos y los mete en los orificios de aquellos que considera disidentes o improductivos: entran por las vaginas y por los penes, por los anos y por las bocas, por los tímpanos y por los lagrimales. El Imperio sella los cuerpos menos-que-humanos para que nada pueda volver a entrar o salir por ellos. A las mujeres se les raja la vagina y el ano. De los pechos masculinos fluye un manantial atómico con el que se alimenta a los supervivientes. A los hombres se les arranca el pene. O viceversa: a las mujeres se les arranca el pene y a los hombres se les raja la vagina y el ano. De los testículos femeninos fluye un combustible transuránico. Los huesos desaparecen. El habla desaparece. La piel desaparece. La nueva carne menos-que-humana queda al descubierto. Es casi líquida y adquiere el color del plutonio en cuatro grados de oxidación: rosa, verde, amarillo y al final, cuando muta, azul fosforescente. A veces es posible ver los cuatro grados de oxidación en un mismo cuerpo. Entonces la carne se vuelve una pantalla que refleja la potencia de la bomba. Todo esto es filmado y retrasmitado: se puede ver veinticuatro horas al día, siete días a la semana. Del otro lado de la frontera, los cuerpos preservados como humanos dicen no saber nada de lo ocurrido. El búnker radioactivo es su dulce hogar: una *start-up* en constante crecimiento. El cielo se ha vuelto violeta y las raíces de los árboles arrasados crecen hacia fuera como pollas a las que los hijos de los militares hacen mamadas y sobre la que se sientan en cuclillas los corredores de bolsa. La radiación y las finanzas son los únicos lenguajes universales. La frontera se ha vuelto el único territorio.

¿Quién limpiará la parte interior de los muslos por donde se derrama la sangre y la cal? ¿Quién hablará de nosotros cuando hayamos muerto? ¿Quién recordará la velocidad de la entropía cuando todos los ojos hayan ardido? ¿Quién contará nuestros pasos cuando nuestros



pies ya no existan? ¿Quién se opondrá a que Frontex extraiga nuestras lenguas? ¿Serán nuestros dientes reducidos al código binario de ceros y unos, para que un dron los contabilice? ¿Serán nuestros pasos llamas verdes que chispean en el infierno de la memoria digital de un gigantesco e incorpóreo servidor informático?

Los cuerpos menos-que-humanos corren así, desgajados. Algunos introducen un brazo en su vagina para evitar que todo el contenido del cuerpo caiga a través del orificio abierto. Escapan de la celebración necropolítica del honor nacional. Como no tienen piel, sus cuerpos se mezclan con el medio ambiente. Son la atmósfera y el sonido. Se empan de sentimientos y de luz. Como un enjambre vivo de fuerzas corren para cruzar al otro lado. Donde tú esperas con tu lienzo.

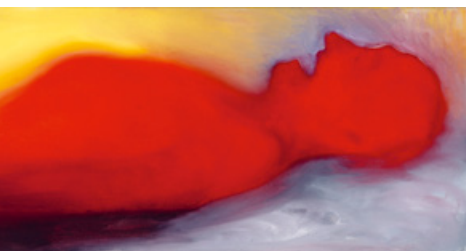
Hace ya siglos que todo ha desaparecido. Ya no quedan ni ciudades ni bosques. Los únicos animales que existen son aquellos que han sobrevivido al descuartizamiento de los mataderos. Se pasean por un lugar vacío, sin piel, sin vísceras, pero con la mirada muy atenta. Hay fetos menos-que-humanos en el borde de la realidad. Esperan a que se vuelva a abrir la frontera: una vez cada veintidós horas se abre un paso muy estrecho. Algunos pasan. Ninguno vuelve. Detrás de la frontera tampoco hay nada.

Uno de ellos te mira y dice: Quiero que pintes el único retrato que habrá de mí.

¿Quién honrará la vida de los que fueron considerados menos-que-humanos? ¿Quién les cantará mientras mueren? ¿Quién se tumbará en la frontera, quién pondrá su cuerpo en el lugar en el que está la frontera, para llevar después inscritos como testigos las huellas de sus pies que cruzaron? ¿Quién recogerá las manos de los que huyeron llevándose sólo los pies? El grito explota contra el lienzo como una bomba silenciosa y no queda nada más que el interior del cuerpo mostrado al mundo como un exterior. ¿Quién podría atreverse a hacer nuestros retratos mutantes? ¿Quién sino tú se atrevería a inventar el nuevo color de nuestra carne, justo después de que la Hospitalidad se disponga a ponerla en venta en el mercado?

Tú dices: Yo no pinto retratos de nadie. ¿Te has olvidado de que perdiste el rostro?

Uno de aquellos días, ciento veintidós mil años antes del final de la Tierra, decidiste hacer una translación pictórica exacta de la realidad



en descomposición. Es el acto de borrar el rostro lo que te interesa y no la forma de la cara. Empezaste por tu propia figura menos-que-humana. Por su exceso de vitalidad, de masculinidad, de clorofila, de fuego.

Entre tanto, sacan los archivos de los psiquiátricos y de las cárceles, de los centros de internamiento y de las clínicas, los pegan utilizando grasa humana y construyen con ellos la Casa de la Humanidad. Allí no vivirá nunca nadie. Ese será el monumento a su ira.

¿Quién inventará nuestros nombres antes de que hayamos nacido?
¿Quién mecerá la cuna de agua de los niños ahogados?

Digo: Quiero que pintes el único retrato que habrá de mí. Quiero que el retrato que hagas de mí se oponga a la descripción que hará el gobierno de lo que fue mi vida. Verán que no tenía el sexo que creyeron. Verán que uno de mis brazos me fue regalado y vino a ocupar el lugar de un pene. Verán que mi pelo estaba hecho de algas luminiscentes. No lo creerán. Pero tú lo habrás inventado como verdadero. Pintarás esa imagen con trazos de plutonio para que dure ochenta millones de años.

Tú dices: ¿No te das cuenta de que ese no es tu retrato? ¿Acaso confundes tu rostro con una masa de carne transuránica?

El azul de tus colores quemará el ordenador del mundo y la piel de las centrales nucleares caerá dejando al descubierto un vientre de mujer.

La utopía o la muerte. El color o la muerte. La pintura o la muerte.







pp. 104-105, de izda. a dcha.:
atombombe (Atombomben) [bomba
atómica (Bombas atómicas)]
(fragmento), 04.02.1988;
atombombe (Atombomben) [bomba
atómica (Bombas atómicas)],
09.10.1991; *atombombe*
(Atombomben) [bomba atómica
(Bombas atómicas)], 11.01.1989;
atombombe (Atombomben) [bomba
atómica (Bombas atómicas)]
(fragmento), 03.04.1989

p. 106: *mann + frau* [hombre + mujer]
(fragmento), 19.11.1992, carbón
y pigmento sobre papel, serie de 2
dibujos, 84 × 65 cm cada uno

p. 108: *ZITAT [CITA]*, 14.04.2018,
pastel al óleo sobre papel, 57 × 78 cm

p. 110: *LESEN IN STAUB nicht*
wissen (blutungsarbeit) [LEYENDO
EN EL POLVO no saber (obra
menstrual)], 12 + 13.07.1986,
carbón sobre papel reciclado
pegado, grueso, amarillento,
1 dibujo de una serie de 3,
200 × 235 cm cada uno

p. 112: *14.november* [14 de
noviembre], 1977, lápiz sobre
papel, composición de 11 dibujos,
60 × 80 cm cada uno

p. 114, arriba: *zurückschauen*
[volver la mirada], 20 +
23.10.2017, óleo sobre
lienzo, 120 × 105 cm
abajo: *tierportrait* [retrato de
animal], 07.08 + 03.09.2017,
óleo sobre lienzo, 38 × 35 cm

p. 116: o.t. [sin título], 11.07.2017,
óleo sobre madera, 70 × 84 cm

p. 118, arriba: *herumliegen*
[estar ahí tirado], 01.11. 2009,
óleo sobre lienzo, 48 × 73 cm
abajo: *herumliegen* [estar ahí
tirado], 16.07.2014, carbón, tiza
y pastel sobre papel, 50 × 70 cm

p. 120, arriba: *mamapapalieben*
[amar a mamapapa], 05.06.2016,
óleo sobre madera, 20 × 40 cm
abajo: o.t. [sin título], 29.12.2017,
óleo sobre madera, 70 × 84 cm

p. 122: *verhältnis* [relación],
08.11.2013, grafito sobre papel,
42 × 30 cm

p. 124, arriba: *selbstgenügsam*
[autosuficiente], 20.11.2008, lápiz
sobre papel, 30 × 21 cm
abajo: (*gekrümmte frauen*)
(*westl. fragen – westl. antworten*)
[(mujeres encorvadas) (preguntas
occidentales – respuestas
occidentales)], 11.1981,
carboncillo sobre papel, serie de
5 dibujos, 43 × 62 cm cada uno

NATALIA
SIELEWICZ

EL «ELLO» EN EL «YO».
MIRIAM CAHN:
CONFESIONES DE
UN SUJETO IMPERSONAL

yo no sería
yo no sería si yo no no yo yo también pero ni siquiera
para nada si
yo no sería solo no yo yo también yo no sería.
soy porque. yo soy yo también yo
porque sí¹.

¹ Miriam Cahn,
«COINCIDENCIAS» (2015),
texto completo en pp. 62-64
de esta publicación.

En su intensa reflexión sobre la vulnerabilidad del cuerpo humano titulada *The Body in Pain: The Making and Unmaking of the World* [El cuerpo con dolor: hacer y deshacer el mundo], la investigadora norteamericana Elaine Scarry llama la atención sobre una dimensión particular del dolor físico: su capacidad para destruir el lenguaje. «Antes de destruir el lenguaje [el dolor] primeramente lo monopoliza, se instala como único tema: la queja, en cierto aspecto el equivalente apolítico de la confesión, es el único discurso posible. [...] La propensión del dolor, no ya a reprimir la expresión, sino a destruir el habla, se manifiesta de manera exacerbada en la tortura»². Este pasaje me recuerda el desconcierto que suele provocar en mí la inquietante exploración que realiza Miriam Cahn sobre el sufrimiento humano y la violencia —ejercida por los Estados sobre los individuos y por unos individuos sobre otros— en un momento en el que, como señala Achille Mbembe, la locura adopta formas políticas diversas³. En el caso de la incisiva obra de Cahn, no estamos ante una locura que se configura como forma política, sino más bien es la política misma la que adopta una forma trastornada, casi brutal, sobre el lienzo o el papel. Cahn nos recuerda que el dolor y la violencia constituyen el centro de la tradición pictórica de dominio masculino —ocupada y sostenida por innumerables representaciones de guerras y batallas— y reflexiona así sobre las distintas funciones del acto de mirar y de la creatividad femenina en relación con las imágenes de violencia: «La gente trata a las mujeres como si fueran incapaces de representar esta violencia [...] Cuando estás trabajando con tu cuerpo como mujer artista [...] también te tienes que enfrentar a la violencia física»⁴. Durante las tres últimas décadas, Cahn ha cuestionado

² Elaine Scarry, *The Body in Pain: The Making and Unmaking of the World*, Nueva York, Oxford University Press, 1985, p. 54.

³ Achille Mbembe, «Necropolitics», *Public Culture* 15, n° 1, invierno de 2003, pp. 11-40 [Trad. cast., *Necropolítica*, trad. Elizabeth Falomir Archambault, Barcelona, Melusina, 2011].

⁴ «When You Paint This Way, It's Not About Projects: Miriam Cahn and Ralph Ubl in Conversation about Maria Lassnig», Anita Haldemann y Antonia Hoerschelmann (eds.), *Maria Lassnig: Dialogues*, Múnich, Hirmer, 2017, p. 61.



los conflictos contemporáneos, los espacios de la guerra, los fantasmas del poder ritual y la infraestructura globalizada de la violencia. Pueblan sus testimonios, tomados desde *espacios en alerta*, plataformas petrolíferas, buques de guerra, lugares de deportación, armas de destrucción masiva y prominentes iconos de las instituciones del capitalismo, junto a cuerpos angustiados en estado de fenecimiento y desesperación. La práctica totalidad de su obra —desde la pintura realizada en actos performativos al dibujo, la escritura o el video— está profundamente enraizada en su compromiso de hablar contra la violencia, si bien, al mismo tiempo, resiste la tentación de convertirse en protesta política directa.

¿Cómo evita que la tendencia a mostrar el dolor, por puro espectáculo o como parábola moralizante, colonice sus inquietantes representaciones de actos innombrables, y aun así consigue expresar lo inexpresable?

Su poderosa voz, articulada a través de textos y prácticas visuales, presenta múltiples incongruencias, sorpresas y variaciones: mientras por una parte refleja y encarna las políticas feministas y la ética del trabajo, por la otra habla en nombre de los nómadas que representa desde múltiples posiciones imaginarias. Frecuentemente se ha especulado sobre dónde acaba en su obra la manifestación de carácter público-político y dónde empieza la expresión de su ámbito personal. Pero, en realidad, Cahn traspasa la frontera de la individualidad y difumina la línea divisoria entre experiencia subjetiva y representación objetiva que habitualmente distingue el acto de hablar por quienes no pueden alzar su voz del hecho de dar forma a un trauma que nunca ha sido propio.

Cahn utiliza su papel de agente en la búsqueda activa de una identidad en constante mutación, para transferir al cuerpo y a la imagen su carácter diferenciador femenino en relación con el lenguaje —su *écriture féminine*—. Los textos emergen de su cuerpo y este mismo cuerpo genera imágenes y emociones. Quizá sea esta la razón por la que nunca se ha limitado a un único medio: ha convertido su cuerpo femenino en lugar y fuente de subjetividad escrita, de performance y de práctica pictórica. La performance —concebida, no como actividad que se realiza en un medio específico, sino como vía de reconocimiento y apropiación de la vulnerabilidad y del lenguaje, con la que captar los diferentes aspectos del sufrimiento, como si corporeizase, verbalizase y expusiese la violencia en toda su crudeza— puede ser considerada rotunda, analíticamente.



⁵ Miriam Cahn, citada en Anne Bonnin, «La Chose», Centre d'Art Contemporain la Synagogue de Delme, abril de 2015, dossier de prensa, http://www.cac-synagoguedelme.org/assets/exhibition/153/VISITORS_GUIDE_TheThing.pdf [última consulta: 8-4-2019]

⁶ Miriam Cahn, «WILDLOVING» (1983), en Miriam Cahn, *WRITING IN RAGE*, Berna, Kunstmuseum; Ostfildern, Hatje Cantz, 2019, p. 30.

⁷ Barbara U. Schmidt, «What Sense Do Senses Make: Aspects of Corporeality in the Works of Miriam Cahn and Maureen Connor», Amelia Jones y Andrew Sephenson (eds.), *Performing the Body / Performing the Text*, Londres, Routledge, 1999, p. 301.

⁸ Hélène Cixous, «The Laugh of the Medusa», *Signs* 1, n° 4, verano de 1976, p. 875 [Trad. cast., *La risa de la medusa: ensayos sobre la escritura*, trad. Ana María Moix, Barcelona, Anthropos; Madrid, Dirección General de la Mujer; San Juan, Universidad de Puerto Rico, 1995].

«Tu cuerpo es un matadero, tu cuerpo es un campo de batalla, tu cuerpo es el terreno para la confrontación»⁵, escribe. Así ocurre desde luego en el caso de sus grandes dibujos gestuales en carbón, realizados por completo sobre el suelo: dibuja tumbada, arrastrándose y gateando sobre el piso, algunas veces con los ojos cerrados, pero con las palmas de las manos siempre abiertas a la casualidad, al proceso y a la experimentación. El gesto mismo de renunciar a la verticalidad y posicionar su cuerpo en un espacio inestable y táctil es también una forma de volver a conectar con la Tierra y con las energías femeninas. Sin pudor alguno, trabaja siguiendo el ciclo de los flujos menstruales y fisiológicos de su cuerpo de mujer. Son su ontología, su temporalidad idiosincrática. «produzco armas: arrojo plastilina blanca sobre el suelo negro y llamo a estas piezas: armas de mujer, proyectiles, pseudoarmas [...] bailo sobre el papel y después me sacudo el polvo del cuerpo»⁶.

Si efectivamente el cuerpo es un campo de batalla, entonces Miriam Cahn produce armas que son firmes portadoras de *wilde lieben* [amar salvaje], balas cargadas de violencia y en ocasiones de ternura. No dan tregua al que las ve, siempre cómplice por el mero hecho de observar y participar, puesto que sus pinturas luchan simultáneamente por resistir y responder a la mirada del espectador.

La escritora Barbara U. Schmidt señala que «el cuerpo perceptivo y experimental [de la artista] se desvela como lugar de significación, ya que el proceso de producción integra la ilusión de dominio y perfección técnica con la inestabilidad de la gestualidad corporal»⁷. Pero el gesto emancipador de su cuerpo en movimiento se refleja también en la acción de escribir, con la que plasma sus sueños y da forma a los guiones de las performances, manifiestos y ensayos varios. Este bucle dinámico de retroalimentación entre lenguaje, movimiento e imagen se constituye en el enérgico mediador entre el mundo interior y el exterior, tanto en la obra como en la vida de Cahn. Según Hélène Cixous, «la mujer debe ponerse a sí misma en el texto —como en el mundo y en la historia— por su propio movimiento»⁸. Los ejercicios de introspección de Cahn están, como podemos observar, llenos de acción y movimiento, variaciones ágiles y expresiones trémulas. Su escritura se caracteriza por una sintaxis libre, incluso a veces desarticulada, que no se arredra ante las repeticiones. Alterna las narraciones en primera y tercera persona, y escribe de manera instintiva, casi automática, con escasos signos de



puntuación y sin obedecer las normas de uso de mayúsculas y minúsculas, siguiendo la corriente fluida de su conciencia. La mayoría de las veces realiza este acto de escritura automática en sus viajes en tren por tierras suizas, con cuaderno, lápiz, goma y sacapuntas en el regazo: «el lápiz se encuentra tan espantosamente próximo al dibujo pero aun así no dibujo, no dibujaría nunca estando en un tren o fuera o donde sea, porque dibujar es un proceso muy íntimo. escribir a mano sin embargo no lo es. la gente solo puede ver unos signos ilegibles solo legibles para mí. esta nada es lo maravilloso de escribir esta terrible nada, esta “vacuidad” es lo maravilloso de escribir»⁹.

Escribir a lápiz, como dibujar a lápiz, es algo preparatorio por naturaleza, como un apunte, un boceto que se mejora posteriormente con una técnica ya permanente. Sin embargo, Cahn subvierte la noción de finalidad, puesto que trabaja en cada medio con la misma seriedad y atención. La escritura, al igual que sus otras formas de expresión, le permite captar el momento y volver una y otra vez a sí misma (sin embargo, ella confiere mayor intimidad a sus dibujos, invalidando por tanto nuestras habituales fantasías sobre la «escritura confesional» y el sacrosanto repositorio del «yo»). Su escritura es un acto sensual, sonoro, que «reproduce el sonido de [su] pensamiento»¹⁰ en una repetición corporeizada y gestual. Hay algo intrínsecamente violento, casi erótico, en esta «nada» que ella define como la ocupación de su vida: «llevo orgullosa la responsabilidad de producir nada, producir nada es lo mejor que uno puede hacer hoy, nada es lo opuesto a la aniquilación, nada es una declaración de guerra a la aniquilación»¹¹. Pero ¿qué significan exactamente estas palabras en el contexto de una práctica tan estricta y laboriosa como la de Cahn, quien en varias ocasiones ha reconocido que la única justificación para la existencia hoy en día es la vida activa: «trabajo o muerte»¹²?

Evidentemente, al alinear su práctica con la «nada», Cahn no niega ni deprecia su obra, sino que la predispone a una transgresión de novedosos significados, potencialidades y juegos, con los que desafiar el requisito de una apariencia legible y coherente. La producción de «nada» como «lo opuesto a la aniquilación» es una profanación en el sentido que Agamben da al término: en contra del espectáculo, en contra de las subjetividades identificables, en contra de la alienación de la vida cotidiana¹³. No existe ninguna realidad oculta que tenga que

⁹ Miriam Cahn, «re-considered escape ways» (2005), en Cahn, *WRITING IN RAGE*, óp. cit., p. 104.

¹⁰ *Ibíd.*, p. 106.

¹¹ *Ibíd.*, p. 104.

¹² Por ejemplo en Miriam Cahn, «the classic loving – the egomaniacal woman» (1983), en Miriam Cahn, *WHAT LOOKS AT ME /SURROUNDINGS*, Darmstadt, Jürgen Häusser, 1996 [cat. exp.], p. 15.

¹³ Giorgio Agamben, *Profanations* (2005), Nueva York, Zone Books, 2010 [Trad. cast. *Profanaciones*, 2005, trad. Edgardo Dobry, Barcelona, Anagrama, 2006].



¹⁴ Cahn, «re-considered escape ways», óp. cit., pp. 103-108.

¹⁵ *Ibid.*, p. 103.

¹⁶ Miriam Cahn, «torture pictures in may 2004» (2004), en Cahn, *WRITING IN RAGE*, óp. cit., p. 63.

ser confesada, solo perspectivas cambiantes, «desaparecer, huir» a través de «vías de escape reconsideradas»¹⁴. De manera similar a los velos y brillos relumbrantes que envuelven muchas de las figuras de sus pinturas, en tensión entre el realismo y la abstracción, existe también una cierta ocultación y camuflaje en su escritura; pero Cahn es explícita aun cuando se abstenga por completo de cualquier muestra de una identidad sólida. Al adoptar las perspectivas cambiantes de los diferentes «yoes» —su madre, su hermana, «sus» judíos, refugiados, terroristas suicidas—, pone en marcha un tipo de disociación específica, que finalmente destruye la subjetividad espacial y temporal. «en 2005 TENGO que dibujar la perspectiva, punto de fuga, horizonte y posición de los otros, dibujando de maneras diferentes, desde el suelo, desde el punto de vista de una persona arrojándose desde una torre, mirando hacia abajo desde los helicópteros que dan vueltas»¹⁵, declaró con respecto a la serie realizada después de los ataques a las Torres Gemelas del 11 de septiembre. Al debilitar el dominio de lo más audible —la voz del autor—, está creando una plataforma desde la que difundir las historias, experiencias y deseos de otras personas, y las imágenes que sobrepasan un uso documental marcado por una falsa pretensión de objetividad. Cahn rechaza por completo la superioridad de la experiencia real sobre el poder de la imaginación: «insisto en que una imagen no es igual a otra, insisto en la diferenciación, en la re-flexión, la re-consideración después del primer shock debido al *déjà-vu*. las cosas no se vuelven “verdaderas” tan solo cuando el individuo las siente como “reales”»¹⁶.

No es casualidad que Cahn ponga título a sus obras mediante una disociación lingüística similar: utiliza el tiempo presente y las formas aparentemente no personales del verbo —infinitivo y gerundio—, como si de esta manera quisiera señalar las distintas fases del devenir. Valgan como ejemplo los títulos de las siguientes obras en carbón o pastel: *wirklich weggehen* [huir de veras], *herumliegen* [estar ahí tirado], *rufend* [llamando], *flüchten/übrigbleiben* [huir/sobrar], *vor sich hin leuchten* [iluminarse a sí mismo]. ¿Quién es el sujeto que habla? O, mejor dicho, ¿dónde queda el «yo» en esta confesión de un sujeto impersonal?

Como veremos, Cahn se resiste a la codificación por tres vías distintas: a través del lenguaje, del medio (o material) y de las decisiones formales idiosincráticas, que llegan a su máximo nivel de subversión en las representaciones del cuerpo y del rostro humano. Hay algo



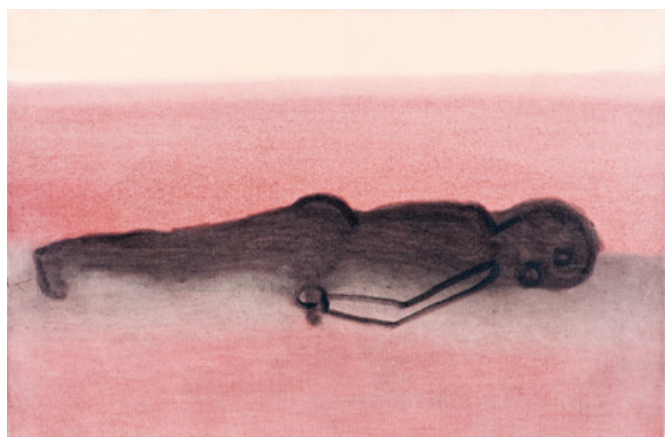
inconfundiblemente carnal en su manera de tratar las diferentes partes del cuerpo, sobre todo los rostros, que son a menudo informes masas carnosas compuestas por macabros rosados, amarillos palidecidos y «rojos Madrid» (Cahn ha calificado en alguna ocasión la capital de España de «ciudad cárnica»). El rostro, expresión última de significación e individualización, aparece la mayoría de las veces despersonalizado, con los rasgos insinuados someramente. Es como si mediante el lenguaje impersonal y el desvanecimiento visual, Cahn extrajera del «yo» toda acción y perspectiva para transferirla después a la complejidad afectiva de sus pinturas y dibujos. En mi opinión, es esta intimidad impersonal la que origina que los «derivados» de Cahn sean tan intrigantes y produzcan tanta angustia; un ejemplo perfecto de lo que Leo Bersani denomina «el ello en el yo», que «transforma la densidad física de la subjetividad en pura potencialidad»¹⁷. Sin embargo, no se debe confundir el proceso de aminoración de la subjetividad con la neutralidad o inacción: aunque Cahn omita su presencia en su obra plástica, su postura ante los distintos temas nunca es neutral ni desentendida. Quizá esta desconfianza hacia el ego provenga de su disconformidad con las afirmaciones vagas y cautelosas que suele producir el «yo» y que conducen a pragmatismos innecesarios y políticas ambivalentes. Escribe:

rechazo las formulaciones del tipo: no puedo juzgar esto, no me puedo hacer una idea etc. y sobre todo las expresiones tan populares en el alemán (de suiza) como *ich für mich* [yo para mí] (como si hablara otra persona) y la expresión *wie* [como que], especialmente utilizada por las mujeres jóvenes: *ich bin wie krank* [estoy como enferma] (esté enferma o no), «estoy como que no veo nada» (vea algo o no) y la forma suprema: «yo como que no puedo juzgar esto», «yo como que no me puedo hacer una idea»¹⁸.

¹⁷ Leo Bersani y Adam Phillips, «The It in the I», en *Intimacies*, Chicago, University of Chicago Press, 2008, p. 25.

¹⁸ Cahn, «torture pictures in my 2004», óp. cit., p. 63.

Si bien elude las cuestiones de «quién» y «dónde», Cahn sitúa la temporalidad de las acciones que describe y representa visualmente entre el presente continuo y el futuro inmediato; de ahí su propensión al gerundio. Por ejemplo, en una de las entradas de su diccionario personal, bajo la categoría *Das Zornige Schreiben* [Escribir con rabia], registra dos décadas de su vida con una letanía de verbos en gerundio: «terminando la



¹⁹ Miriam Cahn, «Miriam Cahn, 1970-1980, 1980-1990», en Cahn, *WRITING IN RAGE*, óp. cit., p. 23.

²⁰ Gertrude Stein, «Poetry and Grammar», *Lectures in America*, Londres, Virago, 1988, pp. 211-12.

²¹ Se hace aquí referencia al título del libro compilatorio de escritos de Miriam Cahn: *WRITING IN RAGE* y no *WRITING ABOUT RAGE*.

²² Audre Lorde, *A Burst of Light: and Other Essays* (1988), Nueva York, Ixia Press, 2017, p. 130.

formación, viajando, olvidando la formación, practicando, marchándome lejos, ocupando, permaneciendo lejos»...¹⁹. «Es maravillosa la cantidad de equivocaciones que un verbo puede provocar», escribió Gertrude Stein en *Poetry and Grammar* [Poesía y gramática], «los verbos [...] están vivos porque todos ellos hacen algo y mientras algo hace alguna cosa, sigue vivo»²⁰. Desde luego, hay algo siniestramente engañoso en su querencia por las formas no personales del verbo, que en un principio muestran la futilidad o la cotidianidad monótona de una experiencia, pero que más tarde se sobreponen y elevan esa experiencia a la esencia de una acción continuada. Esta confrontación con el lenguaje, que implica un desplazamiento de lo pasivo a lo activo, de lo ordinario a lo universal, le permite analizar, no solo su propio viaje introspectivo, sino algo más importante, su propia relación con el lenguaje (de ahí, «escribir con rabia», más que «escribir sobre la rabia»²¹). Pero la naturaleza irresoluble del tiempo y del espacio puede también producir una intrigante sensación de extravío y disrupción, sobre todo cuando Cahn utiliza formas impersonales para describir la presencia de los (no)muestrados, cuyas propiedades humanas han desaparecido. Al fin y al cabo, ¿qué podría significar si no *herumliegen* [estar ahí tirado, 16.07.2014], esa frase traicionera que se refiere al desbarajuste de una casa, donde hay objetos desperdigados sin ningún cuidado, pero que también puede aludir a una disposición desordenada de ataúdes? No hay sujeto, no sabemos a quién pertenecen los ataúdes, aparte de a la vida que las cajas de madera contienen cuidadosa y ordenadamente. La artista se complace en producir estas dinámicas afectivas entre lenguaje e imagen. El resultado es a la vez ascético, directo y emocionalmente abrumador.

Escritoras activistas como Audre Lorde, bell hooks, Eileen Myles y Chris Kraus nos han enseñado que escribir no es solo un acto de autodescubrimiento sino también de autocuidado. «Cuidar de mí misma no es autocomplacencia, sino autopreservación, y es un acto de lucha política»²². Esta famosa declaración de Lorde explica cómo nuestros cuerpos, que escriben y se expresan, dan lo mejor de sí mismos cuando los movilizamos como armas políticas (o, para Cahn, como campos de batalla). El reciente interés intelectual y artístico por la estética de los cuidados y la reparación ha desencadenado la proliferación de un arte posicionado con ciertas virtudes tan bienintencionadas como la compasión, la generosidad y la amistad. Sin embargo, Cahn es ambivalente



con respecto a esas intenciones, permaneciendo alerta ante la enorme vulnerabilidad de la naturaleza humana, su debilidad y propensión a la violencia. Pero esto no significa que rechace el cuidado. Muy al contrario, su práctica se caracteriza por ser extremadamente atenta y cuidadosa, y por resistirse a ofrecer el testimonio de una compasión simulada o excesivamente llamativa. Sus inquietantes imágenes, lejos de abrigar una intención moralizante o redentora, nos recuerdan lo cerca que todos estamos de la maldad, pues como acertadamente indica Maggie Nelson en *The Art of Cruelty* [El arte de la crueldad], «la violencia no nos ilumina; nos corrompe»²³. Y lo que es aún más importante, Cahn reflexiona «sobre la vulnerabilidad inherente al otro, que simultáneamente suscita en nosotros el instinto de protegerlo y la tentación de matarlo»²⁴, según la expresión de Emmanuel Levinas citada por Nelson. Es algo que se aprecia sobre todo en sus obras de pequeño formato, en particular las de lápiz o pastel sobre papel, pero también en multitud de pinturas que indagan en las relaciones interpersonales de padres, hijos, amantes y animales. Intensificadas por la incongruente elección del lenguaje que contextualiza la obra, estas imágenes constituyen el atlas propio de los gestos de Cahn: gestos de cuidados encubiertos o de violencia encubierta, dependiendo del punto de vista. Estas obras, que no son estudios objetivos ni tampoco alegorías, suele acompañarlas de títulos simples, escritos con inicial minúscula o todo en mayúsculas, como es característico en ella. Las definiciones expresadas en los títulos, inevitablemente subjetivas y condensadas, dan peso a la forma plástica y establecen la relación entre la imagen y los afectos en juego.

El cuidado es un poderoso registro afectivo que tiene diversas acepciones en el lenguaje de Cahn. La imagen especular del cuidado suele ser la de un amor intenso, distorsionado, que a veces roza los límites del abuso: *verhältnis* [relación], *selbstgenügsam* [autosuficiente], *lieben-sollen* [tener que amar] *haustier* [mascota], *mann+frau* [marido+mujer], *mutterlieben* [amar maternal], *das klassische lieben* [el amar clásico], *ertastet* [sentido], *mamapapalieben* [amar a mamapapa] y otros. Como es habitual, la artista se abstiene de utilizar la mimesis o la alegoría para representar el paradigma de la vulnerabilidad; al contrario, establece en sus obras una intensa y desconcertante interrelación entre el cuidado y el instinto asesino, que además evita la visión autocomplaciente o condescendiente.

²³ Maggie Nelson, *The Art of Cruelty: A Reckoning*, Nueva York, W.W. Norton & Company, 2012, p. 97.

²⁴ *Ibid.*, p. 227.



verhältnis [relación, 08.11.2013], por ejemplo, es una de las múltiples obras en las que Cahn representa los cuidados maternos. En este retrato penetrante, de trazos densos, de una madre amamantando a su hijo, la artista reflexiona sobre la línea fronteriza entre la dicha de cuidar y la intrusión, y desmonta la imagen de imperturbable serenidad, por otra parte habitual en la iconografía popular, donde el acto de amamantar encarna la máxima ternura. Como en la mayoría de las representaciones edípicas en su obra, la familia aparece como el núcleo arrogante de poder y protección. El bebé que se alimenta, por mucho que seduzca tanto al cuidador como al espectador por ser inofensivo —y en consecuencia necesitar de su madre—, produce al mismo tiempo ansiedad, si no repugnancia. Reclina su cabeza en una contracción exasperante y su madre lo sujeta con firmeza entre su puño tenazmente apretado y el ancla de su brazo. Son las únicas partes del cuerpo que destacan, por la acumulación de trazos sobre el papel, creando un espejismo entre la superficie reluciente y la inconsolable profundidad del dibujo. Una intensificación similar se percibe en el dibujo titulado *selbstgenügsam* [autosuficiente, 20.11.2008] en el que la suficiencia a la que hace referencia no es una virtud que lleve a la autopreservación, sino una acción opresiva a medio camino entre el autocuidado y el autocanibalismo. La silueta se dobla sobre sí misma, inclinándose hacia sus enormes pechos y pezones, y agachando la cabeza para degustar su propio cuerpo, con igual deleite que desesperación. Efectivamente, el cuidado —también el cuidado de uno mismo— es un desastre incontrolado. Pero ¿qué desencadena el cuidado y qué la agresión?

En los últimos años, los estudiosos de la literatura han examinado la compleja interrelación entre el consumo y la precariedad emocional, mediante el análisis de los mecanismos afectivos de las categorías (estética y lingüística) de la debilidad, y han llamado la atención sobre el hecho de que los objetos y sujetos con esta cualidad despiertan sentimientos encontrados: son potencialmente invasivos y nocivos, a la vez que dulcifican y transforman²⁵. De manera similar, Miriam Cahn complejiza nuestra percepción de la feminidad, la infancia, la impotencia, la jerarquía y la dependencia, al subvertir nuestras fantasías y expectativas sobre el que cuida y el que es cuidado, el que actúa y el que permanece pasivo, recordándonos que la violencia y los cuidados son dos caras de la misma moneda. Su obra demuestra que, en un mundo como el nuestro, cargado

²⁵ Como señalan Jen Boyle y Wan-Chuan Kao en *The Retro-Futurism of Cuteness* [El retrofuturismo de lo mono]: «Lo mono nunca es lo sublime ni lo bien proporcionado. Es el hijo bastardo de lo refinado y lo rechoncho. Lo bello no tiene por qué ser mono, pero lo monstruoso y feo sí puede serlo. Lo mono sugiere y se corresponde con la suavidad, la redondez, la infancia, la feminidad, la desesperación, la vulnerabilidad, la inocuidad, el juego, el disfrute, la torpeza, la necesidad, la intimidad, el confort hogareño y las intimidades. Pero también con la vulgaridad, la manipulación, el retraso, la repetición, la jerarquía, la inmadurez, la frivolidad, el rechazo, el berrinche, la dependencia [...]». El término latino *acutus* abarca lo afilado, apuntado, ágil, aguzado, discriminatorio y agudo. Ser mono significa sentir dolor. Lo mono es por lo tanto una figura del *punctum* de Barthes y del estado de éxtasis de George Bataille». *The Retro-Futurism of Cuteness*, Nueva York, punctum books, 2017, p. 17. Véase también Daniel Harris, *Cute, Quaint, Hungry and Romantic: The Aesthetics of Consumerism*, Boston, Da Capo Press, 2001, y Sianne Ngai, *Our Aesthetic Categories: Zany, Cute, Interesting*, Cambridge, Harvard University Press, 2012.



de imágenes violentas, el fetichismo narcisista puede contrarrestarse con prácticas que desisten de la confesión personal directa en favor de un entramado de voces. Como señala Leslie Jamison, «la empatía no consiste solo en escuchar, sino en formular las preguntas cuyas respuestas deben ser escuchadas. La empatía requiere indagación e imaginación a partes iguales. La empatía requiere saber que no se sabe nada. La empatía equivale a reconocer un horizonte contextual que se extiende perpetuamente más allá de lo que uno alcanza a ver»²⁶. Esta tensión oscilante conduce al espectador a través de los textos, las imágenes y la gestualidad del cuerpo de Cahn, un cuerpo que habita el cuerpo de otro, un cuerpo que confiere vida al estático medio de la pintura. El «ello» en el «yo», la nada en oposición a la aniquilación.

²⁶ Leslie Jamison, *The Empathy Exams: Essays*, Mineápolis, Graywolf Press, 2014, p. 5 [Trad. cast., *El anzuelo del diablo. Sobre la empatía y el dolor de los otros*, trad. Rita da Costa, Barcelona, Anagrama, 2015, pp. 17-18].



p. 126, de izda. a dcha.: *aus der wüste* [del desierto], 20.02.2016;
schauen [mirar], 07.03.2018

p. 128: *kriegerin/gigantin*
[guerrera/giganta], 30.03.2011,
óleo sobre lienzo, 270 × 200 cm

p. 130, arriba: *fast klassisch (soldat)*
[casi clásico (soldado)], 19.11.1996,
óleo sobre lienzo, 91 × 65 cm
abajo: o.t. [sin título], 12.1994,
óleo sobre lienzo, 50 × 40 cm

p. 132: *zähne fletschen* [enseñar
los dientes], 10 + 11.02 +
08.03.2018, óleo sobre madera,
187 × 80 cm

p. 134: *état de guerre* [estado de
guerra], 07.1983, carbón sobre
pergamino, serie de 7 dibujos,
140 × 86 cm cada uno

p. 136: *schwarze kriegerin*
[guerrera negra], 08.01.2018,
óleo sobre madera, 190 × 90 cm

¹ *La escritura en el cuerpo de las mujeres asesinadas en Ciudad Juárez*, México DF, Universidad del Convento de Sor Juana, 2006; Buenos Aires, Tinta Limón, 2013.

«La escritura en el cuerpo de las mujeres» es el título de un ensayo que escribí originalmente en 2006 para hablar de lo que el mundo conoce hoy como los feminicidios de Ciudad Juárez, en la Frontera Norte de Chihuahua, México¹.

Es una escritura que literalmente se ve, nítida, en la pintura de Miriam Cahn. Se ve en las amputaciones que sus cuadros exhiben, en las hendiduras sanguinolentas de los cuerpos, en la intemperie a la que están inexorablemente expuestos, en la desnudez y precariedad de la vida que llevan, en la crueldad que evidentemente han sufrido pero que, curiosa y sorprendentemente, no los ha cosificado: porque brillan, es decir, emanan luz; porque caminan, se desplazan, aun cuando lentamente, con dificultad y sin parecer saber hacia dónde; y porque siguen maternando.

El horizonte permanece abierto y disponible, aunque distante. La escena de la historia se ha disuelto, y está, por así decir, abierta, expuesta, sin destino y sin origen, libre de una libertad sin rumbo. Las reglas de la vida en convivencia, de la vida en sociedad, se han suspendido. Es por eso que los cuerpos parecen flotar sobre un suelo que fluye, distante, debajo de sus pies, y bajo un cielo que pesa demasiado. Son escenas sin estructura. O en las que la única estructura es el vacío: una anomia en la que el único significante preciso, inequívoco, es la herida en el cuerpo desarmado. La evidencia de que ha ocurrido, allí, el intento de herir, de flagelar, de suprimir una carnalidad que es suavidad, que es redondez, que es luminosidad. Una carnalidad femenina...

¿Por qué ha sucedido esto? ¿Quién lo hizo? ¿Para qué lo ha hecho? ¿Por qué ha herido la carne desarmada? ¿Acaso no hirió en ella nada que no fuera la vida misma?

¿Qué significa esto que vemos? ¿Quién necesita herir la vida para dejarla deambular sufriente por espacios sin salida, espacios en los que la esperanza ha perdido su forma?

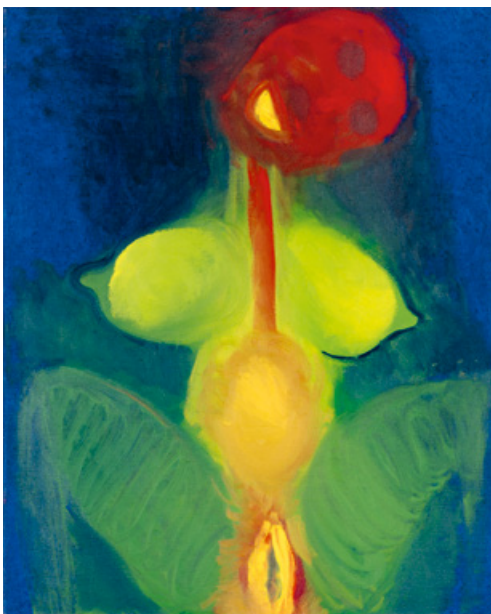
Desde hace 25 años he venido indagando la razón y el significado de lo que la pintura de Miriam Cahn me muestra.



La estructura elemental, su célula violenta

Tiempo atrás había descubierto, al conversar largamente con violadores de calle en una cárcel de Brasilia, que la agresión al cuerpo de las mujeres era

- ⊕ el enunciado de la masculinidad al mundo: una variedad expresiva, y no instrumental, de la violencia;
- ⊕ que ese enunciado no era otra cosa que la obediencia a un mandato emanado de la fratria masculina a cada uno de sus miembros: el mandato de masculinidad;
- ⊕ que el mandato de masculinidad era, por lo tanto, un mandato de violación;
- ⊕ que el acceso carnal no consentido representaba la damnación por encima de la muerte: acceso carnal es muerte, afirma el patriarcado;
- ⊕ que la capacidad de imposición de muerte era la única forma de confirmarse hombre;
- ⊕ que esa damnación era la imposición a las mujeres de una clausura genital, la sobreimposición definitiva del ser mujer sobre el ser persona: «eres mujer, nada más, yo te confino a los orificios y protuberancias de tu genitalia» es lo que la violación pronuncia;
- ⊕ que el dañar a las mujeres, lejos de ser una infracción, era el cumplimiento de una orden inapelable impuesta a los miembros de lo que en ese momento llamé «cofradía» masculina, y hoy, con mayor precisión, llamo «corporación» masculina;
- ⊕ pues la masculinidad no es sino una corporación, es decir, que su estructura organizacional es corporativa. Así como también son corporaciones las mafias, las policías, los grandes conglomerados económicos, todas las fuerzas armadas y el poder judicial; dos predicados principales confirman a la hermandad masculina como una corporación, que se replica en otras estructuras de poder y prestigio: la lealtad al grupo corporativo es el valor supremo, al cual se subordinan todos y cualquier otro valor; y su orden interno es férreamente jerárquico, autoritario
- ⊕ y que la idea de un «mandato de violación» como parte del mandato de masculinidad implica que solo el procesamiento, la deglución y la desintegración de una víctima sacrificial alimenta y reproduce la



cofradía masculina, en una retroalimentación perfecta y letal, que es la usina de reproducción de un mundo para siempre asimétrico, desigual y violento;

- ⊕ que es la exacción de un tributo femenino por sometimiento lo que constituye a la fratria corporativa masculina y lo que alimenta regularmente la masculinidad, constituyéndola;
- ⊕ que es de sus pares en una escena perpetua que un agresor recibe el estímulo para agredir y es a los pares —presentes materialmente en escena o en el horizonte mental del agresor— a quien él le dedica la exhibición, el gran «espectáculo» de la toma de posesión y el acto de control sobre el cuerpo de su víctima. Es de los pares que emana el mandato de masculinidad y también la titulación de «hombre» que se le asigna a quien cumple con ese mandato.

Precisamente lo que nos muestra Miriam Cahn es la vida que queda después del festín. Una vida nuda, la más difícil de matar. La que permanece. Y es lo que persiste y hasta trasciende y sobrevive a los guerreros. Ellos quedan derrotados como restos de su propia muerte.

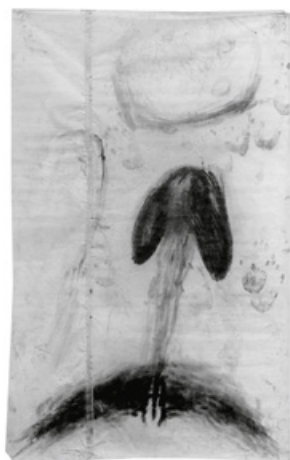
**Ciudad Juárez, México; Sepur Zarco, Guatemala;
Triángulo Norte centroamericano; Buenaventura,
Costa Pacífica de Colombia: *Las nuevas formas de la guerra***

- ⊕ Es por eso que el militar y el pandillero desafían y vencen, siempre provisoriamente, a sus enemigos en el cuerpo de sus mujeres.
- ⊕ Y por eso es también que el desprecio y la rapiña del cuerpo de las mujeres es la lección central de la «pedagogía de la crueldad», que nos entrena y acostumbra a transformar la vida en cosa, que nos programa para desactivar los canales de empatía, que forja las personalidades psicopáticas funcionales a esta era de dueñidad, de señorío. No hay empatía con las cosas. Solo hay empatía con lo vivo, con lo vital, con lo sensible. El mundo cosa es el mundo adueñable.
- ⊕ Es también el ataque sexual sistemático al cuerpo de las mujeres la manera de dispersar o destruir el mancomunamiento local y comunitario, el arraigo, pues el método barato con que se toman hoy inmensos territorios es la crueldad arbitraria sobre cuerpos



desarmados, cuerpos «inocentes de la guerra», cuerpos que, en un imaginario arcaico como es el imaginario de género, no son los del soldadito enemigo.

- ⊕ Porque la mutación de aquel temido daño colateral de la guerra al cuerpo de las mujeres se ha transformado hoy. Porque las nuevas formas de la guerra hicieron de ese cuerpo su objetivo táctico. En su desgarró se alcanza la meta estratégica: dar fin a la cohesión y la moral del enemigo, corporación armada pandillesca, facción o pueblo.
- ⊕ Hoy la guerra se ha feminizado. El patriarcado revela, sin querer, nuestra centralidad, nuestra importancia... Nuestra no minoritaria relevancia.
- ⊕ Esa es la escena de género de una conquistualidad que nunca se ha encerrado. Esa es la escena de género de un mundo pos-conquistual, siempre colonial. De una modernidad de linaje conquistual.
- ⊕ Porque el arbitrio que se expresa en la crueldad innecesaria es el lenguaje de los dueños. Hablan así de su soberanía.
- ⊕ Porque la destrucción por medios sexuales de un cuerpo que no es el del soldado enemigo expresa el arbitrio, el capricho de esa soberanía: la no necesidad de su crueldad.
- ⊕ Porque la profanación de ese cuerpo asesina moralmente a la víctima y a sus custodios y exhibe el control jurisdiccional de los dueños sobre territorios y vidas.
- ⊕ La impunidad característica de los dueños se hace explícita. La impunidad se exhibe; lo necesitan.
- ⊕ Esa es la escena patriarcal, que se replica y desdobra a lo largo y a lo ancho de esta «prehistoria patriarcal de la humanidad» en su inflexión colonial, con la huella conquistual instalada en cauce. Es su «estructura elemental», la escena primera, la célula originaria, en la familia, en la calle y en la guerra, de toda violencia. Su semillero... el caldo de cultivo de todas las otras formas de violencia y dominación.
- ⊕ La escena patriarcal del Orden Político inicial y fundante, con el cual la prehistoria patriarcal de la humanidad tiene comienzo y en el cual también se desmorona en su trecho final, poscolonial.
- ⊕ ¿Cómo paramos esa guerra sin fin y sin comienzo, sin declaración ni armisticio, sin posibilidad de Acuerdos de Paz?



- ⊕ Esa guerra solo se detiene desmontando el mandato de masculinidad, pues sin la obediencia corporativa de los hombres a ese mandato, no habrá ya más recurso humano, mano de obra para tal faena. El servicio ya no podrá ser ejecutado.

**La vida que queda:
La escritura del cuerpo de las mujeres**

Las pinturas de Miriam Cahn son la ilustración de ese fin de mundo, en el que lo único que permanece es la carnalidad luminosa y deambulante del cuerpo femenino con su prole, en búsqueda de algún manantial donde anidarse. No hay casi nadie más. Desde allí, en la soledad y en la libertad de ese nuevo mundo sin estructura, podrá reconstruir y reorientar la historia y dirigirse al horizonte abierto en alguna dirección desconocida, destino incierto pero por eso mismo libertario... después del apocalipsis. Será lo que su cuerpo va a escribir, haciendo camino, buscando un rumbo...

Porque en la pintura de Miriam Cahn el cuerpo duele, hay intemperie y precariedad absoluta, la pedagogía de la crueldad lo ha hecho rehén, pero no lo ha vencido: definitivamente *no es cuerpo cosa*. Se muestra aquí lo oracular del arte como proyecto. Lo justiciero del arte como proyecto.

Como en la vida, la bidimensionalidad del bastidor no consigue bidimensionalizar la luz. La luz vuelve a vencer en los cuerpos redondos, móviles, yéndose lentamente hacia otra historia. Sin utopía. Haciendo el camino al andar. Sin la autoridad de una llegada obligatoria. Esta vez, Ulises se ha invertido. No hay sociedad de llegada. Aún en la representación de la penumbra, máxima penuria, desfilando hacia la muerte, en la pintura de Miriam Cahn la luz acecha y su gente sigue en movimiento. Caminan. Hablan aún en silencio: no es posible herir la luz ni callar la vida que no es cosa.

Encuentro en las luminosidades de la carne herida una respuesta, un camino, una esperanza... que me lleva a tratar la obra de Miriam Cahn no desde la habitual perspectiva de la derrota nuestra, sino desde la perspectiva de una victoria de la vida sobre el dolor y la muerte. Me sorprende. Lo considero sorprendente. No es lo que se espera cuando hablamos de la herida en el cuerpo de las mujeres.



Ciertamente no ha sido esta mi manera de hablar del tema hasta el presente. Pues mis análisis hasta aquí me habían llevado a desvendar la otra escritura: la escritura *en* el cuerpo, la escritura del *otro* en el cuerpo. La pintura de Miriam Cahn, a pesar de su intenso dramatismo y pena, a pesar de su penuria, pone ese cuerpo a hacer su recorrido de luz, lo pone a andar, lo muestra vivo, a pesar de lo que se intente labrar sobre sus superficies. No importa que se lo transforme en bastidor de inscripciones, pues su luminosidad y carnalidad se superponen y erosionan, socavan el gravamen del patriarcado sobre su ser.

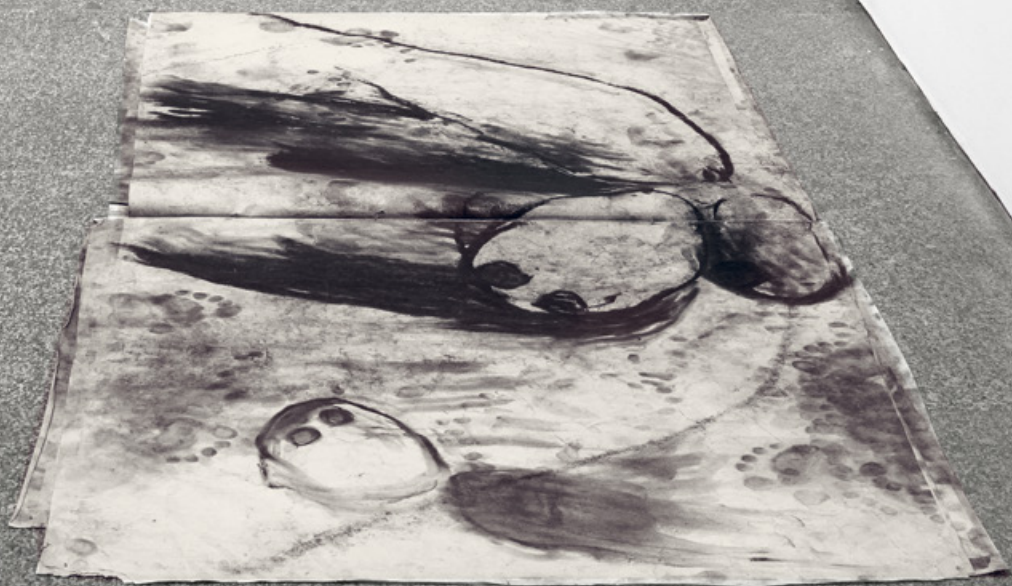
¿Será porque la política en clave femenina, en el estilo de su carnalidad es la vida misma...? Si lo decimos así, veremos que el lugar y el papel de lo femenino en el mundo trasciende, rompe y desbarata cualquier idea de minoría o minorización. Una política de la vida nunca podría ser minoritaria... ¿Quién lo ha dicho? ¿Quién lo ha así estipulado? ¿Qué régimen institucional ha metido la política y el proyecto de la carne vital en la casilla de una minoría? Queda flotando en el aire la pregunta indispensable: ¿por qué lo hemos acatado?

Hasta ahora, mi respuesta ha sido que el Estado y sus rituales burocráticos, a pesar de su retórica de la eficiencia y los derechos, no son otra cosa que la fase final de la historia del patriarcado. El genocidio es la consecuencia de la burocracia y del monopolio patriarcal de la política. Sin embargo, lo que vemos permaneciendo y resurgiendo de sus cenizas, flotando en una atmósfera límbica, extrainstitucional, en la pintura de Miriam Cahn, es por fin otra clase de vida, un tipo diferente de pacto, una cruzada por la supervivencia en un mundo futurista en el que los significantes buscan su significado fuera del código mortífero que hemos conocido y soportado durante la larga historia patriarcal de la humanidad.

En la atmósfera de un mundo terminado o en estado terminal que ronda la escena pictórica de Miriam Cahn queda muy claro: lo único que resta es la carnalidad luminosa de la vida misma, intentando levantarse y andar, en búsqueda de otro destino, de otra historia, de otra política, de otro proyecto para la colectividad... que todavía no conocemos. Allí se anidará la vida nuevamente, de la mano de las mujeres. En un mundo sin dueños, en un mundo en el que el mandato de masculinidad ha quedado desmontado...







pp. 138-140: *DAS WILDE LIEBEN*
(*frauenräume*) *état de guerre* [EL
AMOR SALVAJE (habitaciones
de mujeres) estado de guerra]
(fragmentos), 1984

p. 142: *fliegen* [volar], 2007 +
06.03.2017, óleo sobre madera,
290 × 162 cm

p. 144: *warten* [esperar], 02.12.1978,
carboncillo sobre papel, serie de 10
dibujos, 60 × 42 cm cada uno

p. 146: *vogel* [pájaro], 02.04.2006,
óleo sobre lienzo, 51 × 35 cm

p. 148, arriba: *meine rechte* =
meine linke [mi derecha = mi
izquierda], 28.10.2017, óleo
sobre madera, 19 × 35 cm
abajo: *unheimlich* [inquietante],
2014 + 23.02.2017, óleo sobre
lienzo, 130 × 190 cm

p. 150: o.t. [sin título], 26.10.2016
+ 18.03.2017, óleo sobre lienzo,
255 × 338 cm

p. 152: *desaster* [desastre],
20.04.2003, óleo sobre lienzo,
78 × 53 cm

p. 154, arriba: *schnell weg!*
[huyamos], 19.06.2018, pastel y
acuarela sobre papel, 72 × 97 cm

abajo: *tanzen* [bailar], 07.08.2006,
óleo sobre lienzo, 80 × 150 cm

p. 156: o.t. [sin título], 19.07 +
31.09.2017, óleo sobre lienzo,
185 × 180 cm

p. 158: o.t. [sin título],
28.02.1994, pigmento y lápiz
sobre papel, serie de 3 dibujos,
42 × 54 cm cada uno

p. 160: *atombombe*
(*Atombomben*) [bomba
atómica (Bombas atómicas)],
08.10.1991, acuarela sobre
papel, 195 × 325 cm

p. 162: *unbenennbar*
[innombrable], 13.07.1992,
lápiz, pintura de dedos azul,
grafito frotado y tiza amarilla
sobre papel, 3 dibujos de una
serie de 7, de izda. a dcha.
y de arriba abajo: 30 × 21 cm,
29,5 × 21 cm y 29,5 × 42 cm

p. 164, arriba: *tiertraum* [sueño
de animal], 03 + 04.2001,
óleo sobre lienzo, 40 × 30 cm
abajo: 2 *bäume* [2 árboles],
02.04.1997, óleo sobre lienzo,
36 × 58 cm

p. 166: *fluchtwege* [vías de fuga],
05.2005, óleo sobre lienzo,
198 × 307 cm

Casi muda
Casi tranquila
oyendo
la llamada.

Ingeborg Bachmann

1

Intensidad no es fuerza. La fuerza implica siempre una ruptura entre lo que las sensaciones nos producen y cómo se nos presentan, en tanto que la intensidad aplaza el momento de destrucción y constituye, no tanto una intervención en el presente, sino la propia realidad que se materializa. En contraste con la fuerza y su doble —la violencia—, la intensidad crea un área de tensiones, relaciones y configuraciones temporales y espaciales, que pueden (pero no tienen por qué) dar lugar a un momento histórico específico. Este razonamiento junto a la, quizá más importante aún, mecánica del surgimiento y desaparición de la intensidad, cambia no solo el modo en que experimentamos y percibimos el mundo, sino que también libera nuestras posiciones individuales y políticas del influjo de determinismos estéticos, teóricos y de género. En otras palabras, contrastar fuerza con intensidad permite narrar la historia de nuestra modernidad. Pero, primero, es preciso distinguir entre la fuerza que se aplica con una finalidad (como cuando hablamos de «usar» la fuerza para cambiar sustancialmente algo) y la fuerza determinada por una necesidad interna o por una presión externa ejercida sobre el sujeto (como cuando hablamos del «uso» justificado de la fuerza). En este sentido, la intensidad es fundamentalmente diferente de la fuerza, ya que persiste como efecto de la variedad de tensiones que surgen entre las imágenes y las figuras, el accidente y la intención, la visión y el objeto material que encarna esa visión.

En sentido estricto, la intensidad no existe nunca de forma aislada, precisamente porque su duración está determinada por la configuración espacial y excepcional en la que actúa. Podemos mirar una pintura en estos términos: su superficie es el reino de una multiplicidad de singularidades



que debemos entender de dos maneras. En primer lugar, una singularidad es una excentricidad ontológica, un ente de difícil definición y cuya existencia es incierta. Supone también una disrupción en el orden de la representación, ya que la singularidad da lugar a la monstruosidad: cuando observamos figuras o formas extrañas bajo la interferencia de los colores, en realidad estamos viendo signos excepcionales, que no hablan de un «mundo externo», sino que son mera presentación; no están destinados a atemorizar ni a crear una conmoción, sino a generar una metamorfosis del campo visual, a «exponernos» a una visión que supere nuestro entendimiento. Una monstruosidad es una marca individual inespecífica, un objeto-cuerpo que no puede compararse a nada más, no puede definirse mediante un concepto, ni ser captado como parte de la conciencia. Es el efecto final de la acción de la peculiaridad. En segundo lugar, las singularidades son puntos en la pintura que, aunque sean difíciles de localizar y de definir en sí mismas, son las que le confieren su dinámica. Observamos que las ideas y prácticas pictóricas más radicales surgen de esta relación binaria entre la singularidad ontológica y la monstruosidad figurativa.

En su libro *Francis Bacon. Lógica de la sensación*, Gilles Deleuze menciona, como de pasada, que para Bacon el aspecto más importante de la creatividad es el movimiento que aúna el pensamiento, las sensaciones y el accidente que motiva el cuadro y constituye «la pintura antes de pintar». Esta fórmula aparentemente enigmática presenta la génesis de la intensidad en un sentido mucho más amplio: el accidente no se puede dissociar completamente del gesto creativo; por el contrario, no puede imaginarse sin la posibilidad de una utilización concreta. La noción de Deleuze del «accidente utilizado» conduce directamente a la fascinante conceptualización del propio acto de creación que no se agota en el uso de la fuerza, es decir, de la energía de duración específica dirigida a un objeto específico, como puede ser la creación de un objeto artístico, una pintura o una fotografía. La intensidad problematiza el efecto subjetivo y teleológico de la fuerza, porque pasa a oscilar entre la libre disposición de energía y la especificidad del gesto del artista. La intensidad, por lo tanto, no se rige por la economía de acción, los medios o el objetivo. Es más, aun cuando pudiera parecer que pintar, en su dimensión física, constituye la esencia de la creatividad, en realidad, pintar no es sino uno de los elementos del proceso creativo. «El acto de



pintar», dice Deleuze, «es la unidad de aquellos trazos manuales libres y su reacción, su reinyección en el conjunto visual [...]. De suerte que el acto de pintar está siempre desfasado, no deja de oscilar entre un aún-pronto [*avant-coup*] y un ya-tarde [*après-coup*]: histeria de pintar... Todo está ya en el lienzo, hasta el propio pintor, antes que la pintura comience. De golpe, el trabajo del pintor está desfasado y no puede venir más que después, en el ya-tarde: trabajo manual del que va a surgir a la vista la Figura...»¹.

¹ Gilles Deleuze, *Francis Bacon: The Logic of Sensation* (1981), Londres, Continuum, 2004, p. 98 [Trad. cast., *Francis Bacon. Lógica de la sensación*, trad. Isidro Herrera, Madrid, Arena Libros, 2016, pp. 99-100].

2

En el caso de la obra de Miriam Cahn, los espacios donde surgen esas peculiaridades son a la vez los espacios de la propia pintura, pero entendida en un sentido más amplio que la limitada definición basada en la convención históricamente determinada de lo visual. La pintura como campo de intensidad es el espacio donde nace la imaginación. Aquí es preciso proceder con cautela: imaginación no equivale a fantasía, sino que es una facultad cognitiva crítica que no constituye ninguna representación (no es la imagen del pensamiento), al igual que la pintura tampoco es un «cortocircuito» entre sus aspectos empíricos y formales; la imaginación es, entonces, un «pensamiento que pinta», en el que el medio, pictórico o gráfico, ha sido eliminado como elemento mediador. Las pinturas de Cahn, en su variedad de densidades formales y técnicas, y sus dibujos, en su entrada inmediata a la presencia material, son esas formas de pensamiento que hacen uso de las intensidades de color, textura, movimientos y gestos. No obstante, la imaginación de las intensidades se basa en una certidumbre que debe distinguirse del conocimiento. No se trata de buscar regularidades o coherencias en los ciclos de Cahn, sino más bien de reconocer los usos que la artista hace de la gestualidad en la pintura o del proceso en sus dibujos; ambas situaciones distantes, tanto de la creencia en la ingenuidad empírica de los hechos estéticos como de la homogeneidad teórica. Esta es la certeza con la que se topa Wittgenstein, quizá de una manera más plena cuando la aborda como la imagen del mundo que está «siempre-ya» dada y que configura un tipo de contexto en el que distinguir la verdad de la falsedad. La certeza de la imagen que determina su propia lógica y sus propias vías de conocimiento es, evidentemente, un criterio poco fiable, aunque reivindique la universalidad. El movimiento del pensamiento cuya trayectoria



² Ludwig Wittgenstein, Thesis 4.1212, *Tractatus Logico-Philosophicus* (1921), Nueva York, Harcourt, Brace & Company, 1922, p. 45 [Trad. cast. *Tractatus Logico-Philosophicus*, trad. Jacobo Muñoz Veiga e Isidoro Reguera Pérez, cedida por Alianza Editorial, Madrid, Editorial Gredos, 2009, p. 49].

³ Immanuel Kant, *Prolegomena to Any Future Metaphysic that can Present itself as a Science* (1783), editado por Jonathan Bennett, abril de 2007, <http://www.earlymoderntexts.com/assets/pdfs/kant1783.pdf> <http://www.earlymoderntexts.com/assets/pdfs/kant1783.pdf> [última consulta: 16-5-2019]. [Trad. cast. *Prolegómenos a toda metafísica futura que haya de poder presentarse como ciencia*, trad. Mario Caimi, Madrid, Istmo, 1999].

fue definida por Wittgenstein de manera brillante, es una transición del decir al mostrar. La famosa tesis del *Tractatus logico-philosophicus* podría entonces interpretarse como la definición de la pintura contemporánea: «lo que puede ser mostrado no puede ser dicho»².

Miremos las pinturas de pájaros de Cahn desde esta perspectiva. La similitud de las especies es captada mediante la repetición de esquemas, como si el esqueleto, la carne o la silueta por sí mismos pudieran formalizar la materia, tanto la animada como la inanimada, la mineral y la orgánica. La homogeneidad es importante ya que establece un espacio común, que no es, sin embargo, el espacio de la significación, sino el de la metamorfosis. Por eso los pájaros aparecen como modelos de la dialéctica de la similitud y la disimilitud. Al mismo tiempo, las series de Cahn producen una taxonomía extraordinaria y subversiva, que desafía cualquier fantasía de identidad y genera la energía del devenir, que origina nuevas formas de vida en la pintura. De modo que si los pájaros son un tipo de *exemplum* de «presencia sin presencia», es porque llaman la atención sobre el punto ciego de nuestra visión: no solo revelan los límites de nuestra visión, sino que dan lugar a un instante en que la visión se detiene y queda al descubierto y en que lo humano se encuentra con lo no humano. Este instante es otra peculiaridad que no se puede definir de una vez por todas (como motivo, sujeto o figura) y que conforma el núcleo de la obra de Cahn. La situación en que la visión automática del observador, su «sueño dogmático»³, es interrumpida, recuerda a la insistencia de la artista sobre la necesidad de reducir el acto creativo al gesto automático e involuntario con el que dejar huella de la propia presencia. Naturalmente, en este caso, presencia no quiere decir significado, no es la figura (humana o cabeza de pájaro, las manos, el caparazón humanoide o larvario) la que es portadora del sentido y constituye la referencia al mundo, sino que esta referencia está formada por dos intensidades elementales: la primera, la intensidad de exposición, que convierte el pintar —y aún más, el ver— en el descubrimiento de la propia ceguera, y la segunda, el ver en cuanto experiencia. La capacidad para percibir, para crear un ambiente concreto de lo que es visible, nos impulsa, no tanto a volver a la fisiología del ojo que define la ontología de la pintura, sino más bien a reconocer que la propia mirada es una estrategia de adaptación evolutiva condensada o, como dice la artista, una «tecnología de supervivencia». También de esta manera podemos enfrentarnos a la



llamativa singularidad de colores y formas de los cuerpos —humanos, no humanos o poshumanos— y de los monstruosos animales mutantes. Todos esos cuerpos en las pinturas de Cahn —como carne diseccionada, como lugares de violencia, contacto, emoción y huida— no son tanto variaciones sobre un motivo encarnado o su negación, sino puntos de convergencia de las intensidades corpóreas.

3

En sus escritos y exposiciones orales, Cahn suele insistir en que uno de los aspectos claves de su actividad es el entorno —natural, cultural e histórico— en el que surge la obra y al que esta hace referencia. Es en estos entornos en transformación donde nace una conciencia específica. Dicho de otro modo, la cuestión del lugar del arte y del artista es en realidad la cuestión de su posición en la compleja configuración en la que la naturaleza, la cultura, la tecnología y la política crean una estructura intrincada y opaca capaz de anular todos los gestos de resistencia que el arte pudiera admitir. No es sorprendente que Cahn ponga el acento en esta dimensión práctica de la creación, habida cuenta de su genealogía ideológica: el feminismo de los años setenta y ochenta, surgido de la integración de los elementos principales de la «teoría crítica», la volvió a la vez más radical y más concreta. La diferencia sexual —el tema central de Cahn— muestra, quizá del modo más inequívoco, la naturaleza dialéctica de su obra. El cuerpo, inseparable de la política y la conciencia, hace que la resistencia que se puede lograr con el gesto artístico sea más real. Desde esta perspectiva se comprende más claramente la asombrosa coherencia con la que Cahn elabora la política de los cuerpos, que sirven de lugares de resistencia contra el tratamiento como objetos al que se ven sometidos (objetos de conocimiento, objetos eróticos, resultados de la oposición entre hombre y mujer) y contra el postulado de que son una forma de vida que permanece inaccesible al pensamiento.

4

La libertad y el trabajo son, por lo tanto, las condiciones básicas y los objetivos del arte. Si el pensamiento es inseparable de la creación, entonces la práctica artística es inseparable del proceso de emancipación.



Para Cahn, no hay nada mítico en el trabajo. Si observamos a la artista mostrando su taller y vemos los espacios diseñados con precisión, que contienen un mundo desencantado, frío y funcional, fácilmente podemos imaginar cada elemento de esa realidad tomando vida en ese preciso momento, y revelándose el aspecto material de las pinturas como su elemento orgánico. La emancipación no es algo abstracto y falsamente general; por el contrario, es el modelo de empoderamiento femenino que libera a la artista de las leyes del discurso y las prácticas simbólicas masculinas, de «ser como» (Picasso y Giacometti, a los que Cahn gusta remitirse)⁴. La emancipación ofrece también la oportunidad de apartarse de la opresión de la presencia y la memoria: al «olvidar» la narrativa masculina del arte se puede crear un arte «de cero», lo que al mismo tiempo significa crear nuevas configuraciones de la historicidad del arte y de la estética. ¿Qué significa olvidar en este contexto? No es únicamente un acto de rechazo, sino por encima de todo, un gesto profundamente crítico, realizado mediante la corporeidad y la percepción, como si el gesto automático de cerrar los ojos contuviera todo un programa condensado de «una forma de ver diferente», como si mediante este acto reflejo, el modo de ver y la historia del arte empezaran de nuevo. Cuando olvidamos —parecen decir las pinturas y dibujos de Cahn— surgen casi espontáneamente formas todavía sin marcar y el proceso de enseñanza y aprendizaje empieza de cero, como dice la artista.

Naturalmente este aprendizaje no tiene un tema. Ningún ideal estético, metafísico o político legitima la práctica de la pintura o el dibujo. En otras palabras, el arte, en cuanto trabajo, posee todos sus atributos (concentración, estabilidad, reglas repetidas e idiosincrasias), pero el arte no puede ser reducido únicamente al trabajo, ya que la práctica del arte configura una realidad no alienada, es decir, una realidad en la que los instrumentos mentales y materiales, los medios pictóricos y los pensamientos del artista surgen del propio proceso de pintar.

5

Por consiguiente, ni las figuras ni las disposiciones estratificadas de colores que se repiten en una variedad de ritmos y con algunas transformaciones, parecen estar saturadas de afectos. En principio, el afecto es un tipo de producto fundamentalmente incompatible con la pintura

⁴ Las relaciones hombre-mujer son posiblemente uno de los principales problemas que aborda Picasso; por ejemplo, en *Guernica* el deseo del artista de pintar el lamento y las lágrimas de las mujeres se pierde en la fuerte «dominación masculina» de la ideología de los gestos vanguardistas en el campo de la visión. Véase Miriam Cahn, «PICASSO», texto que formó parte de la performance realizada en 1994 con motivo de la exposición *picasso* en la Haus der Kunst des 20. Jahrhunderts (Museo del Arte del Siglo XX, hoy Belvedere 21) [Trad. cast. «Performance», en Andreas Meier (ed.), *Miriam Cahn*, trad. cast. Marta Ruiz del Arbol et al., Barcelona, Fundación La Caixa, 2003 [cat. exp.], pp. 132-136].



entendida como práctica. El afecto paraliza, física y conceptualmente, tanto al observador como a la pintura, dado que la relación afectiva se extingue rápidamente y queda entonces remitida a una sola categoría, o bien permanece por completo indefinida emocionalmente. Tampoco las obras de Cahn —ni siquiera las más figurativas, con su particular juego de contrastes, sensualidad y viveza— se rigen por la ley de las repeticiones neuróticas. Las bocas que gritan, las cabezas deformadas, las manos alzadas, los ojos llameantes, las cuencas de ojos vacías y los troncos de humanos y animales, tienen poco en común con la moderna mitología de la imaginación artística (o de la sublimación), porque la energía libidinosa que impregna estas pinturas es puesta al descubierto para que no pierda nada de su punzante vitalidad. Así logra Cahn el insólito efecto de un arte que no funciona como espectáculo: al disminuir y redefinir las condiciones de la figuración, la plasticidad y lo visual, neutraliza el afecto y la fuerza en cuanto categorías demasiado uniformes.

Es el trabajo, en su posición central como forma de la imaginación, el que desmonta efectivamente los determinismos formales y libidinosos y en su lugar ofrece la crítica vivificadora de la condición de la imagen como forma de la modernidad. El carácter no narcisista de la obra de Cahn deriva de observar un estricto régimen de trabajo, en calidad de tiempo no alienado. Los textos de la autora se asemejan más a la poesía rigurosa que a los habituales comentarios sobre su propia posición ante el arte; el «yo» solo tiene importancia en la medida en que es el resultado de las modalidades cambiantes del tiempo. La posición de sujeto se manifiesta como tropismo biológico, condicionado no tanto por el conocimiento que la artista tiene de sí misma, como por la casualidad natural e histórica, por el plan de trabajo y por las pequeñas variaciones que se aprecian en los sucesivos bocetos o en los cambios de intensidad de los colores. La utilización por Cahn en sus escritos del condicional, en la conjunción «si» y en formas verbales como «yo haría» o «sería», no demuestra debilidad sino, por el contrario, evidencia una poderosa dialéctica en la que la posición del «yo» depende del «no-yo». La distancia del objeto (superficie, textura, línea) —o incluso la forma de borrarse a sí misma en el objeto que nace— garantiza el flujo de la intensidad⁵.

Así pues, en torno a los nodos donde las intensidades se fusionan, se enmarañan y son liberadas, surge una variedad de tensiones

⁵ Véase Miriam Cahn, «COINCIDENCIAS», (2015), pp. 62-64 de esta publicación.



irresolubles que confieren su energía a la obra de Cahn. La cualidad dialéctica de sus pinturas se asemeja al famoso concepto de Walter Benjamin de «dialéctica en suspenso», conforme al cual las oposiciones crean, en un único momento indivisible, la contemporaneidad de la propia pintura y de su contexto social y filosófico. Gracias a esta tensión crítica, las obras de Cahn no crean apariencias: libres de las leyes de la representación, no son fenómenos o manifestaciones de un estado, ni siquiera de una emoción. En sus obras, este aspecto se evidencia particularmente en la densidad, la gravitación hacia la materia, como cuando vemos cuerpos desfragmentados que se convierten en mundos autónomos: las manos en alto en el momento previo a la ejecución, desgajadas del resto del cadáver, ese espantoso objeto del terror y la violencia en torno a la muerte, imaginado justo antes de la caída y la descomposición. Pero este peso, tan material, de las pinturas choca con el entorno efímero, con la atmósfera —en sentido literal— y sus variaciones, las corrientes de aire que de alguna manera explican la cinética de los cuerpos retratados: su disposición, sus posturas, sus gestos.

El mundo de estos cuerpos, en tensión entre lo terrenal de la textura por un lado y la desaparición de las figuras por otro, incluye también la realidad de la metamorfosis. La transformación es más plenamente visible en la enérgica yuxtaposición de dos formas radicalmente distintas: el niño y la persona que no está totalmente muerta —un cadáver viviente, un espectro que se sitúa en la zona incierta entre la vida y la muerte—. En las obras de Cahn el niño personifica el trauma del nacimiento, es un testimonio del miedo y, por encima de todo, representa el mecanismo de una regresión inevitable, no ya prenatal sino larval, como si el mundo del útero materno fuera al mismo tiempo la tumba. El reflejo natural de protección, la postura en que el niño encoge sus extremidades y su cuerpo para protegerse de la violencia, no es solo la figura que ilustra el dolor y el miedo, sino también una figura elíptica que representa el estado de un mundo material al que nadie tiene acceso salvo el niño: una realidad disminuida y hasta cierto punto impersonal, que no está totalmente muerta, pero tampoco ya viva. El niño aparece entonces como un excedente empírico, algo semejante a un «demonio maligno» solo que sin conciencia, una «materia maligna» confinada en la superficie de la pintura, que no puede ser eliminada.

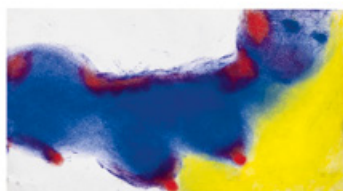
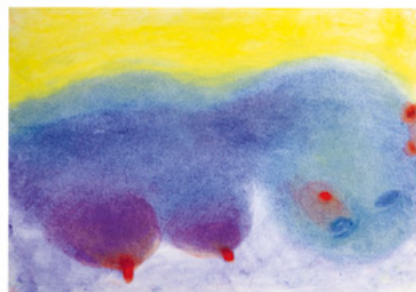


6

La intensidad también «afecta» a la relación entre la violencia y la imagen. Cahn parece pintar, no tanto un dolor concentrado sino lo relacional y los efectos de la violación y la opresión corporal. Basta con observar la diferencia entre las imágenes de los ojos, vacíos o que irradian una luz realizada por medios tecnológicos, y las representaciones de las bocas, la mayoría de las veces abiertas, un tipo de «carne de aliento» delimitada por un contorno, detrás de la cual acecha la sombría experiencia de la estrangulación y las boqueadas para aferrarse a la vida a toda costa. Por último, desde esta perspectiva, quizá lo más importante sean las series de representaciones de golpes que, por supuesto, constituyen la forma más pura y condensada de la violencia, pero que son virtualmente el único elemento que podría establecer una relación que neutralizara la soledad de las figuras que habitan las obras de Cahn. Este golpe —amagado y retenido, suspendido en el aire, en potencia— es captado en el momento en que alcanza su objetivo (la mayoría de las veces otro rostro o el estómago de un cuerpo decapitado). Por esta razón, el golpe y la composición dinámica que este crea son plásticos, más que amorfos, y por tanto deforman, presionan y separan la materia de la forma. La ausencia de forma —con la que soñaron tantos artistas y pensadores contemporáneos— es aquí un elemento meramente transitorio, al servicio de la dialéctica de la deformación y la estabilidad. En este sentido, la obra de Cahn se enfrenta a los fantasmas que merman el poder de la imaginación crítica, de modo que las pinturas se convierten en pálidos reflejos de la realidad exterior o en productos controlados por la política de la representación.

Este mecanismo se puede demostrar con el ejemplo de la pornografía. En la película *Ohne Umwege*, Cahn dice que dibujar supone en gran medida un ejercicio de pornografía⁶. Pero ¿qué clase de pornografía? Motivos recurrentes en sus pinturas son el pene erecto y el cuerpo femenino o masculino, o incluso solo los músculos —retorcidos y representados en contracción espasmódica, fija y sobrenatural— o los cadáveres que parecen vagar por separado, a veces aislados y a veces después reunidos en éxtasis; un éxtasis que es, por supuesto, la célebre «pequeña muerte», una combinación del orgasmo y el límite último de la experiencia del fin de la vida, pero también el punto de mayor intensidad, el lugar donde

⁶ Miriam Cahn, citada en Edith Jud, *Miriam Cahn: Ohne Umwege* [Sin rodeos] transcripción de la película por la televisión suiza Schweizer Fernsehen (Sternstunde Kunst), 2005, s. p.



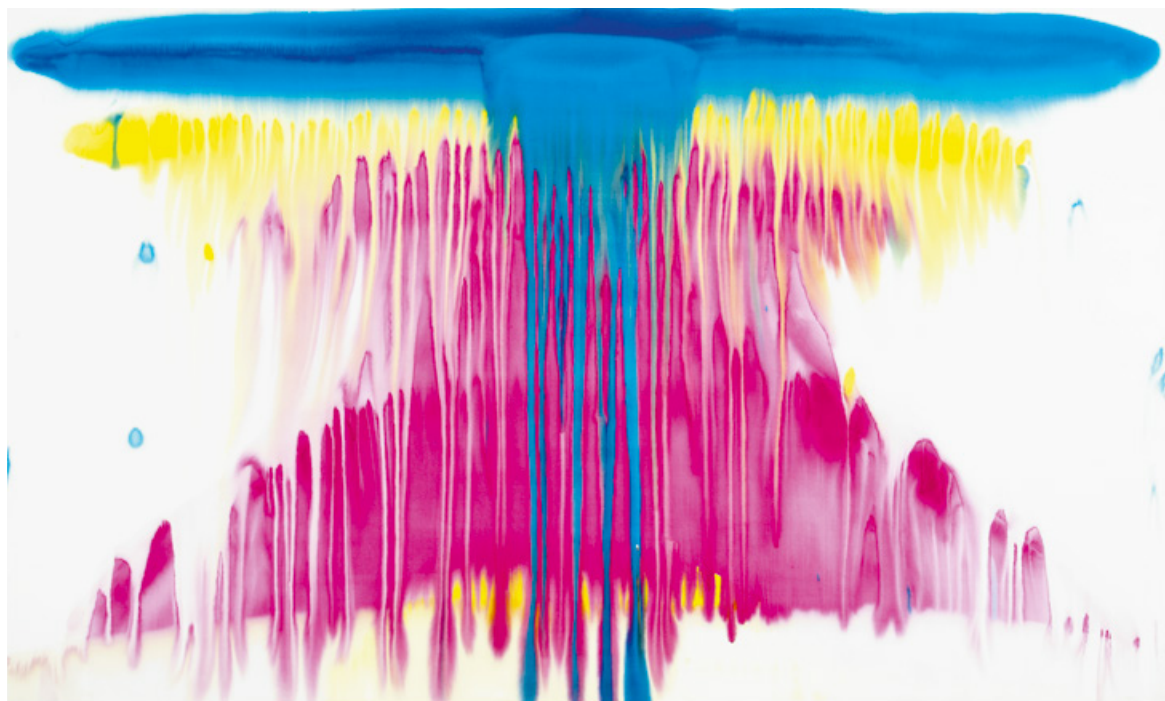
se desgarra la pintura. La pornografía funciona al crear una tensión muscular inmediata en el observador, tensión que se ve a la vez que se siente en la pintura o en el dibujo. La pintura deviene inmanencia y se convierte en formas de vida, impulsadas no tanto por el anhelo como por el deseo. Esta es una diferencia importante, porque la pornografía en la obra de Cahn no es una estrategia artística, sino un atajo que le permite mantener en oscilación continua la cuestión clave sobre la relación entre la violencia de la violación y la violencia del deseo.

Pero Cahn también habla de una pornografía de otro tipo, en la que el éxtasis ya no se utiliza para demostrar el desgarro de la pintura, sino la escisión de la conciencia. En el texto «torture pictures in may 2004» [imágenes de tortura en mayo de 2004]⁷ la artista hace hincapié en el conocimiento de uno mismo; sin él, el arte pierde capacidad crítica, es decir, se convierte en simulación ideológica, en una fantasía según la cual las pinturas tienen un efecto palpable e inmediato. Esta forma de entender la realidad conduce rápidamente a la explotación del arte como testimonio de acontecimientos históricos o como proveedor de información y conocimiento indispensables. En su ejercicio crítico, Cahn parece invertir este mecanismo fantasmagórico que oculta el sueño acechante, pornográfico u obsceno, de una presencia total del mundo. Para Cahn, las pinturas permiten un determinado grado de conocimiento pero, para preservarlo, no pueden quedar reducidas a un documento. En otras palabras, el arte alcanza una situación crítica en el momento en que se encuentra en un espacio vacío, indeseado, de sistemas públicos y políticos, cuando, según señala Cahn, la «realidad vuelve inútil la pintura». Evidentemente la inutilidad no significa que las pinturas no funcionen en el espacio público; por el contrario, lo hacen, pero no en los espacios que se les atribuyen dentro del orden simbólico y político, sino en un lugar más allá del principio de representación que solo sirve para manifestar ideas o normas preestablecidas. De modo que la inutilidad es una forma de resistencia contra la ideología y la ilusión de una única versión de la realidad.

7

La dialéctica de la pornografía se hace patente sobre todo en las representaciones de la guerra. El punto de partida de la artista parece a la

⁷ Miriam Cahn, «torture pictures in may 2004» (2004), en Miriam Cahn, *WRITING IN RAGE*, Berna, Kunstmuseum; Ostfildern, Hatje Cantz, 2019, pp. 56-68.



vez revelador y determinante. El trauma de la destrucción se superpone aquí al trauma del sufrimiento; el arte es una forma de resistencia frente a ambos. En relación con la primera guerra del Golfo —una experiencia límite para la artista— y los atentados del 11 de septiembre de 2001, Cahn insiste en que la cristalización de las imágenes de la guerra, que lleva a su evidencia ontológica, es un indicador no solo del dominio de una versión extrema de la razón instrumental —o de algún tipo de telepresencia— sino, por encima de todo, de la convicción de que uno puede pensar las imágenes sin imaginación, en consonancia con una acción aparentemente real, pero de hecho ficticia. En este sentido el arte no consiste en «convertir algo en verdadero» en un medio determinado, sino que es una actividad circunscrita al ámbito virtual. Este desplazamiento del énfasis tiene auténticas consecuencias. Cahn demuestra que la resistencia a la idea de una obra en cuanto presencia va de la mano de la percepción de la pintura y el dibujo como formas de reconocimiento de las condiciones históricas en que una obra determinada puede aparecer o en las que ya ha aparecido. En un tono casi normativo, la artista se refiere al hecho de que la simultaneidad de los acontecimientos (por ejemplo, la guerra de Somalia y la guerra en la ex Yugoslavia) no significa que sus imágenes sean idénticas, y sostiene que la empatía no es el resultado de una aparente identificación, sino de una distancia consciente. Lo que se cuestiona aquí, por lo tanto, no es simplemente el contexto, sino la manera de responder a las múltiples formas de sufrimiento y la necesidad de mantener una distancia que deconstruya las demandas formuladas por la sinrazón totalizadora y terrorista de una imagen uniforme del dolor. Dicho de otro modo, Cahn quiere atravesar la falsa conciencia en la que, como acertadamente observó Adorno, «la identidad de todo con todo se paga al precio de que nada puede ser ya idéntico consigo mismo»⁸.

El ejemplo más preciso y extraordinario de esta posición crítica son las imágenes de bombas atómicas. Es en estas piezas donde Cahn pinta la intensidad en sí: colores que parecen explosionar y se superponen, creando partículas de un color difrangible. El estallido no es la representación de la catástrofe, sino de la tensión entre la contaminación de las propiedades cambiantes del color y la abrupta ruptura con la percepción automática. Pintar significa también manipular la tensión en los límites de la imagen: la pintura juega con el momento histórico, el bagaje de los medios de comunicación y el recuerdo de las explosiones atómicas, y por

⁸ Max Horkheimer y Theodor W. Adorno, *Dialectics of Enlightenment: Philosophical Fragments* (1944), Stanford, Stanford University Press, 2002, p. 12 [Trad. cast. *Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos*, trad. Juan José Sánchez, Madrid, Trotta, 1998, p. 67]. Esta tesis, expresada probablemente por primera vez en la *Dialéctica de la Ilustración*, escrita por Adorno y Max Horkheimer, definió el camino del pensamiento crítico de Adorno en *Dialéctica Negativa* y también en su obra inconclusa *Teoría Estética*.



consiguiente es una demostración de la tensión contemporánea entre la violencia de las imágenes (la opresión ideológica de la presencia total) y la violencia dentro de la imagen (donde la vehemencia de la explosión tiene su equivalente en el gesto físico de la artista). Después de todo, ¿no es el objetivo expresar en la superficie la densidad de la violencia sobrehumana «interceptada» por la tecnología? En este sentido Cahn logra algo excepcional: sus «explosiones de la imagen» son nuestra contemporaneidad, donde el frágil equilibrio global sigue indicando la posibilidad de la destrucción total del mundo tal como lo conocemos. Los «ensayos nucleares», en sus series de bombas, dan cuenta de su reflexión en torno al fin del pensamiento moderno sobre la realidad y las categorías de «segunda naturaleza», donde la naturaleza, la cultura y la tecnología se coordinan entre sí para preservar la coherencia de la narrativa antropológica⁹.

De este modo, Cahn se ocupa del final de algunas formas de existencia y reflexión, y no del final que elimina todas las opciones de vida. En su obra, la vida regresa en una variedad de formas: plantas homínidas y animales suspendidos entre la exuberancia orgánica y gráfica; seres humanos reducidos a miembros, gritos o miradas, que se vuelven hacia sí mismos y simulan la existencia de algo externo. Esta nueva vida puede verse también bajo una dimensión distinta, que yo denominaría desplazamiento fundamental de la percepción. Si el trabajo no alienado se empleara en el arte tal cual, entonces aparentemente le correspondería también la percepción inmediata y determinada fisiológicamente. Así se puede apreciar en una excelente serie, *unbenennbar* [innombrable, 13.07.1992], en la que el contorno de una mano, levemente impreso sobre el papel, se transforma en una radiografía parcialmente borrosa, en la que sin embargo pueden distinguirse los huesos que se van transformando progresivamente en cemento petrificado, un lugar de contaminación entre lo mineral, lo humano y lo vegetal o simplemente orgánico. El objetivo de estas transiciones no es la morfología de los objetos y los cuerpos, sino la morfología del movimiento en sí mismo: un árbol azotado por el viento es una síntesis irónica de tales tropismos.

⁹ El concepto de «segunda naturaleza» es característico de la teoría crítica (principalmente de Adorno, Bloch y Benjamin) y consiste en describir la experiencia de la modernidad como desencanto y, por lo tanto, en la incapacidad de vivir directamente en la naturaleza.

La obra de Cahn consiste, por lo tanto, en la representación de un mundo donde el devenir anula de manera significativa la ontología de la fuerza



que separa escrupulosamente todos los seres entre sí, cada objeto estético y cognitivo y todas las percepciones y modismos pictóricos. Su práctica va más allá de este modelo de separación que constituye la visión del mundo de la alienación política, artística y existencial, y es a la vez sinónimo de la ideología de la identificación en que las identidades están dispuestas —como uniformes ya preparados— y las acciones que les preceden son apenas una imitación de los verdaderos gestos emancipadores. En este sentido, Cahn es, por supuesto, una feminista que se niega a que la identidad sea definida, diluida o interceptada por «algún otro». De sus obras surge una subjetividad que no depende de ninguna objetividad ilusoria más o menos tangible (la historia «masculina» —incluida la historia del arte, por ejemplo, la figura del genio—, la política «masculina», las relaciones sociales, las condiciones de la comunicación estética o el mundo del arte); Cahn ha creado esta objetividad como un sujeto libre. La dimensión crítica de esta práctica es la búsqueda o, parafraseando a la artista, «reconsideración» de las «vías de escape»¹⁰. Sin embargo, sería un error suponer aquí una debilidad o un intento de adoptar una posición imparcial. Por el contrario, en sus comentarios sobre sí misma, en las pinturas, dibujos e incluso en los textos literarios, Cahn señala que no existen pinturas individuales, ya que ninguna obra es igual a otra. Quizá sea este el núcleo de la obra de Cahn: series completas de pinturas surgidas de la imaginación crítica que supone la práctica del dibujo o la pintura. Y aunque sería imposible programar estas series, es cierto que forman parte de un plan según el cual la materia concreta de la obra y sus figuras diferenciadoras (desde niños hasta pájaros, pasando por las imágenes de explosiones atómicas) se sitúan en oposición a la universalidad política de una imagen que simula la realidad. Las condiciones teóricas de la posibilidad del surgimiento de una obra son por tanto insignificantes, ya que la legitimación última —comunitaria, histórica, filosófica— de esa cuestión tampoco existe.

Al mirar las pinturas y dibujos de Cahn, resulta evidente lo eficazmente que socavan el axioma filosófico de la modernidad. Las series que crea, en las que se pueden apreciar flujos y explosiones en la intensidad de motivos y formas, revelan nuestra realidad, es decir, un estado en el que existe la necesidad de legitimar la actividad en el ámbito del arte, pero sin garantías de que sea posible. En este contexto recordamos la advertencia de Derrida en su *Mal de archivo* sobre el hecho de que

¹⁰ Miriam Cahn, «re-considered escape ways» (2005), en Miriam Cahn, *WRITING IN RAGE*, óp. cit., pp. 99-108.



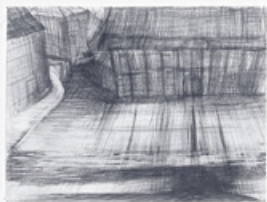
¹¹ Véase Jacques Derrida, «Archive Fever: A Freudian Impression», en *Diacritics* 25, n° 2, verano de 1995, pp. 50-52 [Trad. cast. *Mal de archivo. Una impresión freudiana*, trad. Francisco Vidarte, Madrid, Trotta, 1997, p. 45].

este problema de *lo Uno* (aparentemente solo teórico) es uno de los problemas clave del arte contemporáneo. *Lo Uno* es inevitablemente violencia y, añade Derrida, es violencia sin límites: la violencia de la pintura, de la idea, de la identidad, de la interpretación¹¹. Pero a diferencia de Derrida, Cahn propone en sus piezas algo mucho más radical que la melancólica preservación de los objetos perdidos del conocimiento humano y de la presencia histórica en forma de archivo. En su obra, el retorno de las imágenes especializadas a una condición más general y la disimilación de las imágenes, como resultado de poner sus figuras en vibración, supone una actividad en la que la protesta contra la tau-tología de la representación es un gesto tanto artístico como político. Cada pintura o dibujo es un testimonio del momento específico en que la imaginación encuentra su lugar en la realidad social; los elementos de las series y ciclos se solapan con el ámbito del trauma, que se hace extensivo al ámbito de la experiencia cotidiana. En esto consiste, quizá, la singularidad de la posición de Cahn: sus obras demuestran que no hay arte sin premisas (y por tanto ningún arte que no asuma, al menos, algo de ideología), pero también que no hay arte que exista sin la articulación del momento crítico en que esas premisas son puestas de manifiesto, es decir, cuando el arte deviene conciencia.

No significa esto, sin embargo, que los gestos de Cahn sean claramente autorreferenciales ni que estén basados en la afirmación de la idea de la pintura o el dibujo en sí; la autoconciencia del arte (si se puede expresar de este modo) está en otra parte. Lo que se convierte en decisivo es el latido de la imagen, una forma de tensión que desgarrar la pacificada superficie de representación de la pintura. Hay algo particularmente conmovedor en la manera en que Cahn habla de su trabajo como forma de alcanzar una conciencia física de la pintura, del estremecimiento de la materia plástica o de la resonancia que crea un ritmo, «casi música», en la superficie de la pintura o el dibujo. La pintura es, por lo tanto, no solo una encarnación de lo visual y la visibilidad; es también el tímpano, la membrana que separa nuestro narcisismo de lo que es simultáneamente singular y plural; es la reverberación de los gestos y los movimientos que acompañan tanto a la creación como a nuestra percepción. Su contundente afirmación de que el trabajo y la muerte son las únicas formas que justifican nuestra existencia nos conduce al mundo de sus pinturas: una intensidad que es a la vez libertad.







pp. 168-170: *FAMILIENRAUM*
[HABITACIÓN FAMILIAR]
(fragmentos), 06.05.1996 + 2009

p. 172: *LESEN IN STAUB nicht
wissen (blutungsarbeit)* [LEYENDO
EN EL POLVO no saber (obra
menstrual)], 12 + 13.07.1986,
carbón sobre papel reciclado
pegado, grueso, amarillento,
1 dibujo de una serie de 3,
200 × 235 cm cada uno

p. 174: *ältlich* [vieja], 22 +
24.06.2017, óleo sobre
madera, 180 × 70 cm

p. 176: *schreiender säugling +
körperteile* [lactante que llora
+ partes del cuerpo], 2014,
presentación digital de diapositivas

p. 178: *an der grenze* [en la
frontera], 15.04.2018, pastel
sobre papel, 87 × 68 cm

p. 180: *l'origine du monde
schaut zurück* [el origen
del mundo devuelve la mirada],
16 + 21.12.2017, óleo y pastel
sobre madera, 180 × 90 cm

p. 182, arriba: *meredith grey (gestern
im TV gesehen)* [meredith grey (vista
ayer en televisión)], 15.07.2015,
óleo sobre madera, 26 × 28 cm
abajo: *FAMILIENRAUM*
[HABITACIÓN FAMILIAR]
(fragmento), 06.05.1996 + 2009,
instalación de óleos sobre lienzo y
dibujos sobre papel, dimensiones
variables

p. 184: o.t. [sin título], 2008 +
02.09.2017, óleo sobre lienzo,
151 × 276 cm

p. 186: *eingeschlossen in mich selber* [encerrada en mí misma], París, 1979, carbón sobre hormigón

p. 188: *das schöne blau* [el bello azul], 29.06 + 04.10.2017, óleo sobre madera, 80 × 85 cm

Tras dos horas en coche desde el aeropuerto de Milán, me encuentro en el estudio de Miriam Cahn en un valle alpino de Suiza cercano a la frontera con Italia. Es aproximadamente la una del mediodía del 25 de mayo de 2018. Tan solo dos ventanas, cercanas a la pared del fondo de un vasto espacio rectangular, dejan pasar la luz exterior sin molestarnos con las grandiosas vistas del pintoresco paisaje montañoso que sé que nos rodea; si mirase por ellas, solo vería dos carreteras y algunas casas de una aldea. Pero no miro porque Cahn va a enseñarme algunas de sus pinturas recientes, que están apiladas sobre una larga pared lateral. Al principio solo veo la cara posterior, telas montadas en bastidores de madera o paneles de diversos tamaños. Y después, rápidamente, en menos de una hora, va sacando una pintura tras otra, apenas dejándome tiempo para verlas, dice los títulos si los tienen y contesta a las preguntas que consigo hacerle. Sujeta las pinturas pequeñas con los brazos extendidos ante el pecho como si estuviese presentando una ofrenda. Las de mayor tamaño tapan su cuerpo parcial o completamente, excepto cuando da un paso a un lado, y en tal caso su cuerpo parece una especie de estandarte de la pintura. Cuando se acaba la presentación, me lleva a la habitación contigua, donde me enseña, sobre una mesa, algunas obras en papel y unos cuadernos de dibujo cuyas páginas pasa rápidamente. Después tomamos café en la zona del estudio en la que vive y me marcho para coger mi vuelo de vuelta. Podría haber pedido más tiempo para volver a ver algunas de las obras pero —curiosamente, pese a lo formalista que soy— no me pareció necesario, pues sabía que podría hacerlo cuando fueran expuestas en una galería o museo. Como solía decir Willem de Kooning, «el contenido es un atisbo de algo»¹.

¹ Willem de Kooning, citado en David Sylvester, «Willem de Kooning: Content Is a Glimpse» (1960), *Interviews with American Artists*, New Haven, Yale University Press, 2001, pp. 43–57.

Performance

La visita a su estudio fue como la experiencia de presenciar una performance. Sé que Cahn la recrea, con ligeras variaciones, ante cada uno de sus invitados. Para ella supone un modo de enfatizar su manera de pintar, como si escenificase una performance en privado, y como si así duplicase de alguna manera su forma de crear las pinturas, incitando a



los espectadores a mirar las imágenes igual que se mira una performance: sin contemplarlas desde la distancia sino tomándolas como una violenta intrusión. Una vez afirmó: «Lo más importante es trabajar performativamente, con tanta concentración como se pueda en un periodo de tiempo breve e intenso. El aspecto performativo significa para mí: sumergirme de lleno, crear, resurgir, finalizado»². De hecho, el arte de la performance tuvo una gran influencia en sus comienzos como artista en los años setenta. Pese a que ella misma nunca ha realizado performances en público (con una sola excepción, la última hasta la fecha: *kurze stücke* [piezas cortas] en la Kunstverein de Bonn en 1996), los dibujos de gran tamaño de principios de los ochenta —que realizaba con carbón y creta negra, arrodillada sobre grandes hojas de papel, en ocasiones con los ojos cerrados— han sido muchas veces calificados de performances³.

Cuando en 1994 volvió a pintar al óleo tras veinte años apartada de este medio (exceptuando *verarbeitung* [procesamiento], una serie de treinta pinturas pequeñas, de entre 1989 y 1992, que representan vistas aéreas de zonas de muerte o de peligro, como el complejo de Auschwitz, una fábrica química o una central nuclear, y que, según ella, «técnicamente son [sus] primeros óleos, pero no en cuanto al contenido»⁴), no lo hizo renunciando al principio de rápida ejecución que caracteriza tanto a la performance como al dibujo⁵: desde entonces, ha elaborado cada pintura en una o dos sesiones de una o dos horas como máximo, y por tanto con un límite de tiempo (excepcionalmente, añade o elimina algo de una pintura, incluso años después del primer acto, pero siempre en otra sesión del mismo tipo). No saber cuál será el resultado es primordial para este *ethos* performativo; de ahí la elección del dibujo y la pintura, que continúan siendo, pese a estar anticuados desde el punto de vista histórico, los medios más apropiados para esta manera de proceder. Cahn volvió a la pintura solo cuando el género dejó de estar inevitablemente vinculado a la idea de obra maestra —como lo había estado desde el Renacimiento— y pasó a convertirse en una posibilidad entre muchas otras, porque había triunfado finalmente en el mundo del arte la batalla librada desde mediados de los años sesenta por dos generaciones de artistas y críticos contra la jerarquía tradicional de los medios y de la propia noción de autoría. Para Cahn cada obra es igual y no debería ser evaluada en términos de calidad, no al menos por ella misma (para los espectadores es diferente, una vez pasa el momento en que lo que

² Miriam Cahn, citada en Edith Jud, *Miriam Cahn: Ohne Umwege* [Sin rodeos], transcripción de la película por la televisión suiza Schweizer Fernsehen (Sternstunde Kunst), 2005, s. p.

³ Véase Adam Szymczyk, «On the Works of Miriam Cahn», en Katharina Dunst (ed.), *Miriam Cahn: zeichnen / drawing / dessiner*, Offenburg, Förderkreis Kunst und Kultur; Friburgo de Brisgovia, Mado, 2014, p. 52.

⁴ Miriam Cahn, en correo electrónico al autor, 14 de julio de 2018.

⁵ «Pero si no, sigo haciendo lo que más me gusta. Que es dibujar». Cahn, citada en Anette Hüsch (ed.), *Miriam Cahn: Auf augenhöhe*, Kiel, Kunsthalle zu Kiel, 2016 [cat. exp.], p. 103.



cuenta es el efecto físico inmediato). En sus palabras: «no soy yo la que elige y dice si algo está bien o mal. Simplemente hago mi cosa y eso es todo. Esto nos lleva, lógicamente, a ese carácter de performance, a ese empleo del cuerpo»⁶. Lo que no quiere decir que sus pinturas estén necesariamente poco elaboradas —ya que se nutren de todas sus acciones anteriores—, sino que se sitúan en un estado de suspensión entre algo incipiente que apenas existe y algo totalmente trabajado, exhibiendo las pinceladas y marcas de que están hechas, la mezcla de placer y esfuerzo físico (si no de agotamiento) que les dio vida.

Cuerpos

Todas las pinturas mantienen una relación con un cuerpo en particular, el de su creadora, que trabaja sin ayudantes y elige los formatos de manera que ella misma se pueda encargar de todo (de hacerlos y de moverlos). Las pinturas reflejan en escala y tamaño su propio cuerpo, que es a la vez herramienta y patrón, distinguiéndose así del *action painting* del siglo XX cuando, como señaló el crítico Harold Rosenberg, «el lienzo empezó a parecer [...] un ruedo»⁷. No se manifiesta aquí ningún deseo de triunfar en o más allá de ese ruedo, no hay ampulosidad masculina —ni siquiera del tipo que exhiben las artistas del expresionismo abstracto y menos aun del de los neoexpresionistas masculinos contemporáneos a Cahn—, sino el reconocimiento objetivo de que cada una de sus pinturas es un producto de su propio cuerpo, con todas sus particularidades. Muy pronto se dio cuenta de que el territorio de las mujeres artistas era sin duda el cuerpo, y a finales de los años setenta escribió en paredes y cuadernos de dibujo la frase «mi ser mujer es mi parte pública». En una entrevista reciente sobre Maria Lassnig, en la que Cahn mencionó a Friederike Pezold, Ulrike Rosenbach, VALIE EXPORT y Marina Abramović como artistas a las que «tuvo la suerte de ver», recalcó: «por el contrario, las mujeres artistas trabajan con su propio cuerpo y, por tanto, alcanzan un nivel totalmente nuevo, independientemente de la técnica»⁸. Aunque su obra pueda no ser ya feminista en el sentido militante de la palabra, sí que es, literal y claramente, el producto de un cuerpo femenino.

En la obra de Cahn ocupan un lugar destacado los cuerpos masculinos y femeninos, no solo en su calidad de agentes, sino también de temas o materia de estudio, objetos por ejemplo. Transforma cuerpos,

⁶ Miriam Cahn, citada en «Arte en directo. Diálogo de Miriam Cahn con Peter Burri» (2001), en Andreas Meier (ed.), *Miriam Cahn*, Barcelona, Fundación La Caixa, 2003, trad. cast. Marta Ruiz del Arbol et al. [cat. exp.], p. 78. Originalmente publicado en alemán, «Kunst, direct. Miriam Cahn im Gespräch mit Peter Burri», en Andreas Meier (ed.), *Miriam Cahn: Architektutraum*, Ostfildern, Hatje Cantz, 2002 [cat. exp.]. Las citas de este ensayo se refieren a la publicación de la Fundación La Caixa.

⁷ Harold Rosenberg, «The American Action Painters», *Art News*, n° 51/8, Nueva York, diciembre de 1952, p. 22.

⁸ «When You Paint This Way, It's Not About Projects: Miriam Cahn and Ralph Ubl in Conversation about Maria Lassnig», en Anita Haldemann y Antonia Hoerschelmann (eds.), *Maria Lassnig: Dialogues*, Múnich, Hirmer, 2017, p. 51.



aislados o agrupados, en figuras carnosas, si no en carne misma, enfatizando a menudo los órganos sexuales como apéndices —pechos caídos, vulvas prominentes, penes erectos— que se relacionan con piernas, brazos y rostros (estos últimos unas veces quedan reducidos a símbolos esquemáticos como círculos y cruces y otras son más realistas y detallados). Al menos en una ocasión hizo unas esculturas sin base en forma de apéndices y las fotografió enfrentadas a su propia carne: *schreiender säugling + körperteile* [lactante que llora + partes del cuerpo, 2014]. Los cuerpos que pinta pueden referirse al suyo y a cómo envejece o a los de otras personas de diferentes edades (especialmente cuando representa una unidad familiar o mujeres con niños). También a menudo, estos cuerpos son sometidos a la acción de otros: a veces se abrazan o acarician, a veces se cogen de la mano, a veces son golpeados o amenazados, a veces golpean o amenazan. Los roles de género no son estables (las mujeres víctimas, los hombres depredadores), ya que la visión de Cahn sobre la vida tal y como se encarna en sus pinturas nunca es simplista ni conciliadora: mujeres y hombres pueden ser igualmente violentos, y su sexualidad igualmente pasiva y activa. Me parece que para Cahn el cuerpo de la mujer es siempre una zona de combate, bien por estar sometido a distintas agresiones (incluido el gesto ambiguo, en algunas de sus imágenes recientes, de la mano de una mujer protegiendo o penetrando su propia vagina, que recuerda y modifica el tropo, presente en varias pinturas de Gauguin y Matisse, de la mano pegada a la boca de una mujer), bien por confrontar al espectador poderosa e imponentemente. Y cuando representa a mujeres que agreden físicamente a hombres, como en obras recientes, es imposible no pensar que finalmente están contratando por lo que se les ha hecho, y que su violencia no tiene el mismo significado que la violencia masculina contra las mujeres; se trata de una cuestión de empoderamiento.

Por lo que sé, Cahn siempre ha representado cuerpos desnudos y, cuando aparece una tela en sus pinturas, es siempre para cubrir el rostro de una mujer (nunca el de un hombre y nunca otra parte del cuerpo), y tiene la forma de velo, el que la tradición occidental relaciona de inmediato, y de manera simplista, con la dominación y subyugación de las mujeres en el mundo musulmán (el velo aparece por primera vez en su obra en la época de la guerra de Bosnia, algo provocadoramente). En ese sentido, el velo no se contradice con la desnudez; incluso la refuerza.



⁹ Giorgio Agamben, *The Coming Community* (1990), Minneapolis, University of Minnesota Press, 1993, p. 3 [Trad. cast., *La comunidad que viene*, trad. J. L. Villacañas y C. La Rocca, Valencia, Pre-textos, 1996, p. 10].

La desnudez se enfatiza como aquello que es común a todos los seres humanos, aquello que compartimos y que nos hace potencialmente comprensivos, al nivel más profundo, con lo que les sucede a los cuerpos de los demás. Giorgio Agamben lo expresó así: «La singularidad expuesta como tal es *cual-se-quiera*, esto es, amable»⁹. La postura de Cahn es, por tanto, exactamente la contraria a la que los occidentales adoptamos para tranquilizar nuestras conciencias cuando nos interesamos por seres humanos de otras partes del mundo, para nosotros «exóticos» o «extraños». Solo nos conmovemos cuando visten su «singularidad, cualquiera que sea», con ropas con las que nos podemos identificar, como ya demostró la conmoción emocional que causó la fotografía del cadáver del niño Aylan Kurdi en una playa turca en 2015, derivada en gran medida del hecho de que su rostro estaba enterrado en la arena mientras que sus zapatillas de deporte y sus ropas «occidentales» quedaban al descubierto, ocultando su «naturaleza siria». En consecuencia, esta conmoción no duró mucho en Europa, como refleja el rápido incremento de las políticas antimigratorias desde entonces. Tan pronto como recuperaron la impresión de que los inmigrantes no eran iguales a ellos, les volvieron la espalda. Pero los cuerpos desnudos no tienen nacionalidad, incluso si llevan hiyab, como en muchas de las obras de Cahn. Son cuerpos igual que nosotros somos cuerpos.

«Creo que las experiencias corporales son prácticamente idénticas para todos»¹⁰, dijo la artista, y según esta observación, pinta. Otra vez coincide con Agamben, quien escribe:

la nuda vida, que constituía el fundamento oculto de la soberanía, se ha convertido en todas partes en la forma de vida dominante. En un estado de excepción que ha pasado a ser normal, la vida es la nuda vida que separa en todos los ámbitos las formas de vida de su cohesión en una forma-de-vida. La escisión marxiana entre el hombre y el ciudadano es, pues, sustituida por la escisión entre la nuda vida, portadora última y opaca de la soberanía, y las múltiples formas de vida abstractamente recodificadas en identidades jurídico-sociales (el elector, el trabajador por cuenta ajena, el periodista, el estudiante, pero también el seropositivo, el travestido, la estrella del porno, el anciano, el padre, la mujer) que reposan todo sobre la vida nuda¹¹.

¹¹ Giorgio Agamben, *Means without End: Notes on Politics* (1993), Minneapolis, University of Minnesota Press, 2000, pp. 6-7 [Trad. cast., *Medios sin fin. Notas sobre la política*, trad. A. Gimeno Cuspinera, Valencia, Pre-textos, 2001, p. 16].

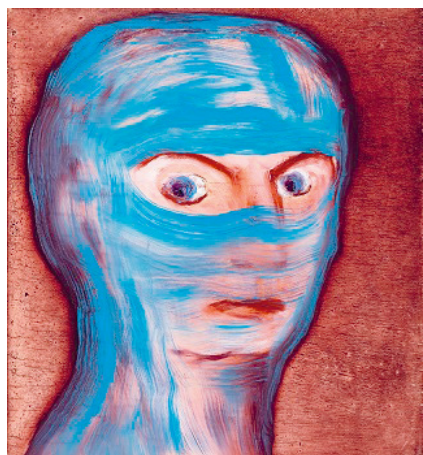


Cuando Cahn se refiere a *L'Origine du monde* [El origen del mundo, 1866] de Courbet —una pintura contra la que ha tomado represalias modificándola en varias ocasiones: la primera, hacia 1990, cuando añade un rostro al cuadro original y, más recientemente, al incorporar un hiyab a la composición— con frecuencia lo llama *Le milieu du monde* [El centro del mundo], combinando el título de Courbet con el de una película de 1974 dirigida por Alain Tanner en la que la acción supuestamente se desarrolla en una parte de Suiza que algunos consideran el centro geográfico de Europa, un continente muy elusivo (no por su situación geográfica, sino por la forma en que su gente se ha aislado de sus vecinos inmediatos al excluirlos). Esta combinación equívoca es, por supuesto, significativa: señala que Cahn no plantea un origen fantástico, mítico —que solo es motivo para una mayor discriminación y negación de lo común, como se ha demostrado en todos los momentos de la historia en los que volver al origen ha sido la preocupación central de la sociedad— sino un origen que es un lugar compartido, ocupado por cuerpos (así se refleja en las numerosas pinturas que muestran cuerpos desnudos en vastos paisajes), y constituido por cuerpos (acostados o de pie). Para ella, el cuerpo no es ningún símbolo de atemporalidad clásica, como se ha considerado tradicionalmente en la historia de las artes, sino, por el contrario, un símbolo de lo contemporáneo. Según ella misma dice: «Me parece que la representación de un cuerpo, ya sea masculino o femenino, es clave para procesar la contemporaneidad, o más bien, para aferrar el “ahora”»¹².

¹² Cahn, citada en Hüsch, óp. cit., p. 101.

Cuando se exhiben juntas (la mayoría de las veces reunidas por la propia Cahn, a quien le gusta comisariar sus exposiciones), sus obras restauran lo común: crean un espacio común, a veces agrupando diversos medios —pintura, dibujo, fotografía, escultura o combinaciones entre ellos (como en las fotografías sobrepintadas o en las imágenes encontradas)—. Si se trata de imágenes figurativas, las instala «a la altura de los ojos», lo que significa que la representación de un rostro estará a la misma altura que el rostro del espectador y que la de uno o varios cuerpos estará al mismo nivel que el cuerpo del espectador. Todo se alinea para posibilitar el intercambio entre la mirada representada y la del espectador, como si la obra de arte estuviera igual de viva que su público («Me interesa el intercambio entre... la imagen y el espectador»¹³). Y este intercambio no

¹³ Cahn, citada en «When You Paint This Way, It's Not About Projects», óp. cit., p. 57.



es solo de miradas; es también un intercambio de experiencias que impide el análisis ya que se basa en una toma de contacto instantánea, como cuando te presentan a alguien con quien estás familiarizado pero al que realmente no conoces, porque no conoces su historia y porque lo único que sabes es que estás presente en el mismo lugar y que compartes al menos esa experiencia común.

Distancia, inmediatez y verdad

Como muchos artistas de su generación, Cahn difumina la frontera entre figuración y abstracción al no representar un tema determinado de manera mimética: crea obras de arte que se separan del mundo exterior y que no buscan una descripción precisa. De ahí que, desde principios de los años 2000, ocasionalmente repita las grandes pinturas con vastas franjas superpuestas de distintos colores, sin figuras ni objetos, que evocan una sensación espacial sin contenido y que construyen un espacio propio. Son, en cierto modo, un equivalente del estudio donde Cahn trabaja, en continuidad con el exterior pero a la vez aislado de este. Su estudio actual es, en efecto, un espacio apartado, que parece haber sido diseñado para la concentración y para la reclusión (ha destacado: «las y los artistas son, sobre todo, marginados, y esto es un privilegio»¹⁴), y cuya razón de ser no es solo facilitar que la artista se concentre, sino además permitir que allí pueda poner su atención en lo que está sucediendo en el mundo y lo filtre con sus medios de expresión (el lienzo, los pigmentos y sus característicos sentido del color y forma de aplicar la pintura al cubrir una superficie). Su arte es una realidad paralela y, en consecuencia —si bien de forma más radical de lo acostumbrado— tiene que partir de cero: Cahn construye sus propios bastidores, tensa los lienzos ella misma y corta los paneles que va a utilizar. «Como mujer tengo que empezar de nuevo y reinventar la historia del arte desde el principio. Esa es la lógica de mi trabajo»¹⁵.

No dibuja ni pinta con un motivo o modelo delante, sino *según* el motivo o el tema, de memoria (o, mejor dicho, a través de la memoria) y con los medios materiales que decida utilizar. Esta necesaria distancia se pone en tensión con la inmediatez y el carácter performativo de su proceso de creación. Hay que matizar lo que Anette Hüsch escribió una vez sobre ella: «A diferencia de la performance, la distancia no es

¹⁴ Cahn, citada en «Arte en directo. Diálogo de Miriam Cahn con Peter Burri», óp. cit., p. 116.

¹⁵ Miriam Cahn, «From an Interview by Fax», en *Miriam Cahn: Malerier / Paintings*, Oslo, Galleri Dobloug, 2001 [cat. exp.], s. p.



una categoría que le interese a Miriam Cahn, sino todo lo contrario: para ella, la confrontación, la inmediatez, la cercanía y la falta de distancia, así como la condición de centralidad de la producción en el estudio, son factores clave para la recepción por parte del espectador»¹⁶.

De hecho, los espectadores de Cahn deben enfrentarse a los efectos inmediatos y provocativos de asumir una distancia con el mundo, que es además la única manera posible de asegurarse de que el mundo está contenido en un objeto aislado (una pintura), resultado de una experiencia singular y subjetiva (la de la artista), que induce a otra experiencia singular y subjetiva (la nuestra). Esta experiencia momentánea (a veces dura solo un instante) aniquila cualquier posibilidad de distanciamiento, para más tarde crear las condiciones que permitan un cuestionamiento (distanciado) de nuestra cotidianeidad, cuando ya no estamos delante de la obra. Cahn deja claro que «el arte no cambia la situación política. Hacerlo, le corresponde al espectador»¹⁷.

Sin duda, su objetivo no es documentar, sino obtener estados precipitados de experiencias filtradas a través de (o mejor dicho, activadas por) la pintura o el dibujo, que los espectadores pueden utilizar de trampolín en la manera que elijan: «Soy un colador, lo que me rodea y lo que pasa en el mundo acaba infiltrándose en mí. Algunas cosas se pierden y otras permanecen en mi interior»¹⁸. Esto podría explicar por qué los mismos temas regresan una y otra vez a su obra, si bien durante el camino se van sumando nuevas situaciones u objetos a su iconografía anterior. Es consecuente con el hecho fundamental, más palpable quizás en nuestros sueños que en nuestra vida consciente, de que somos el resultado de las experiencias que acumulamos. Así queda claro en sus cuadernos de dibujo, donde casi nunca desarrolla una composición siguiendo unos pasos determinados, sino que deja que el mismo tema vuelva a aparecer, en diversos estados a lo largo de sus páginas, como afortunados hallazgos casuales. Aunque en su trayectoria se puedan distinguir periodos más o menos separados, no hay progresión y la evolución interna presenta una cronología confusa. Cada obra es un nuevo comienzo, no premeditado, que no deriva de la anterior, y aun cuando surjan temas y objetos similares, esto es porque provienen de la misma persona, la misma vida, la misma mente, el mismo cuerpo. La temporalidad de las pinturas y dibujos es la del día (o los días) en que se realizaron (como demuestran las fechas anotadas en el reverso de

¹⁶ Hüsch, *óp. cit.*, p. 103.

¹⁷ Cahn, citada en «Arte en directo. Diálogo de Miriam Cahn con Peter Burri», *óp. cit.*, p. 94.

¹⁸ Cahn, citada en Katinka Bock, *Miriam Cahn*, Karlsruhe, Meyer Riegger, 2018, s. p.

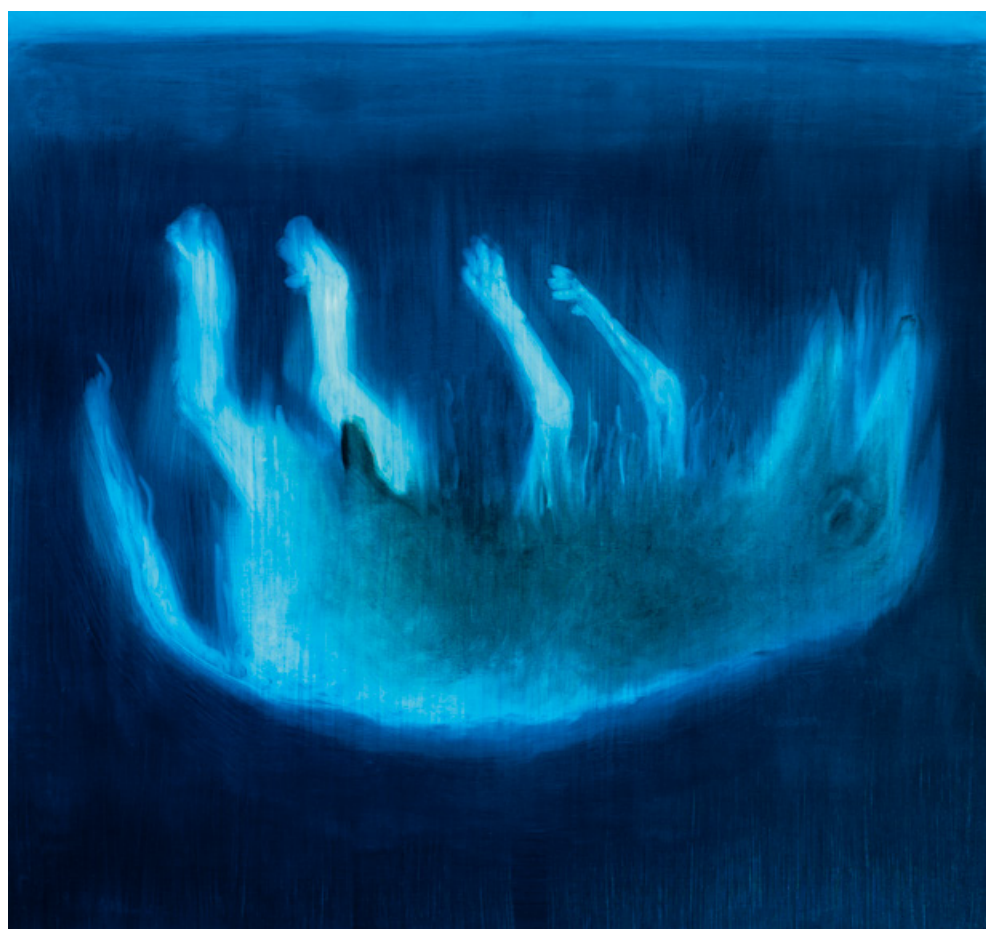


los cuadros), en un crecimiento no lineal por adición de instancias y momentos singulares. Por lo tanto, una misma figura puede tener distintos significados cuando reaparece: las mujeres con velo de principios de los noventa, pintadas durante la guerra de Bosnia, pueden no ser las que Cahn ha venido pintando recientemente, que son migrantes que huyen de Asia Occidental; las casas representadas en sus grafitis de finales de los años setenta, como *eingeschlossen in mich selber* [encerrada en mí misma, 1979] en el túnel del Pont de l'Alma en París, reaparecen hoy con la misma estructura, pero esta vez en una época en la que la falta de vivienda se ha convertido de nuevo en un asunto público, y cuando ella misma habita en una casa-estudio que replica de alguna manera la estructura general de las casas que ha pintado o dibujado durante décadas.

Las temáticas con sus variaciones surgen dependiendo de lo que Cahn esté experimentando en su vida como ser humano que habita nuestro mundo común: experiencias refractadas a través de imágenes difundidas por los medios de comunicación, o procedentes de su entorno inmediato —Chernóbil, la guerra de Bosnia, la guerra del Golfo, la crisis migratoria, el movimiento #MeToo, pero también una floración tras la nieve o un animal que pasa—, sin ningún orden en particular. La suya es una práctica afectada, más que comprometida y activista, pues muy pronto comprendió que el arte activista puede convertirse rápidamente en una trampa. En 1979, realizó unos grafitis sobre la infraestructura de la nueva autopista de circunvalación al Norte de Basilea, cuya construcción quería evitar, y enseguida se dio cuenta de que «la primera idea sí que era de protesta, pero con el primer trazo que di allí, también empecé a querer a esa autopista, puesto que de pronto era “mi” autopista»¹⁹. Cahn no hace pintura comprometida en el sentido clásico del término, sino que está comprometida con la pintura y con la verdad. Por eso la violencia es un tema de vital importancia para ella²⁰, pese a que su representación con colores brillantes y sobre profundas superficies parezca contradictorio. Porque, cuando la verdad es el objetivo, presentar las contradicciones tal como son, sin enmascararlas con una falsa reconciliación, es la única opción. La cuestión de la belleza surgió en su obra como arma paradójica en la serie de acuarelas *atombomben* [bombas atómicas], realizadas en reacción al desastre de Chernóbil, y sigue presente desde entonces. En sus palabras: «Mi propuesta es esta: hermoooooooooosas acuarelas.

¹⁹ Cahn, citada en «Arte en directo. Diálogo de Miriam Cahn con Peter Burri», óp. cit., p. 83.

²⁰ Así lo explica: «La historia de la pintura es [...] la representación de guerras y batallas. [...] ¿Qué le queda hoy en día a las artes visuales, ahora que la violencia está documentada en el cine y la fotografía? La brutalidad no cesa. Cuando trabajas con tu cuerpo [...] también te tienes que enfrentar a la violencia física». Cahn, citada en «When You Paint This Way, It's Not about Projects», óp. cit., p. 61.



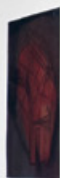
²¹ Cahn, citada en Hüsch, *óp. cit.*, p. 96.

Pero son bombas atómicas. A esto es a lo que siempre me refiero como el "efecto bomba atómica". Está presente en todo tipo de pinturas²¹.

Que todo es político, que todo lo personal es político, podría ser la lección aprendida por Cahn de sus primeros años de feminismo. También son políticas, tanto sus representaciones de inmigrantes que intentan entrar en Europa, perdidos en vastos paisajes o hundiéndose en las profundidades del mar Mediterráneo, como sus imágenes de una planta que florece cuando el invierno termina. La fealdad de ambas y la belleza de ambas. La política de su arte consiste en ser fiel a sus medios de expresión, a sí misma y al mundo exterior tal y como ella lo entiende, «un documento de mi impotencia»²² (la de la artista), que es también un documento de mi impotencia (la del espectador), quien al menos puede afrontar el mundo tal y como es, con sus contradicciones.

²² *Ibíd.*, p. 100.







ANA ARA
Y FERNANDO LÓPEZ

pp. 190-191, de izda. a dcha. y de arriba abajo según agrupaciones:
fast klassisch (soldat) [casi clásico (soldado)] (fragmento), 19.11.1996;
strategie [estrategia], 30.10.2005;
spital [hospital], 2005; *malojaangst erinnern* [recordar el miedo de maloja], 01.03 + 21.05.2015;
kriegerin wie Rembrandt [guerrera como Rembrandt, serie de 2 hojas], 15.04.2017; *erkenntnis* [comprensión, serie de 6 fotografías], 01.02.2001; *ältlich* [vieja], 22 + 24.06.2017; *GEZEICHNET* [SUSCRITO], 09 + 15.08.2014; o.t. [sin título], 2004 + 21.09.2017; *heute nacht meinen lebensraum geträumt* [anoche soñé con mi espacio vital], 06.05.2015; *geträumt* [soñado], 02.06.2013; o.t. [sin título], 19.11.2016; *blumenfamilie in meinem garten* [familia de flores en mi jardín], 23.08.2017; o.t. [sin título, serie de 3 hojas], 30.10.2015; *nachdenken über ein bild im museum (soldatengrab)* [pensar sobre un cuadro del museo (sepulcro militar)], 14.11.2010

p. 192: *händehoch!* [¡manos arriba!], 02.05.2017

p. 194: *blumenfamilie in meinem garten* [familia de flores en mi jardín], 23.08.2017, óleo sobre madera, 170 × 80 cm

p. 196: o.t. [sin título],
27.01.2017, óleo sobre
madera, 90 × 60 cm

p. 198: *lesen in staub nachdenken*
(*mit roter und blauer energie*)
(*blutungsarbeit*) [pensando en leer
en el polvo (con energía roja y azul)
(obra menstrual)], acuarela sobre
papel, 3 hojas, 39 × 54 cm cada una

p. 200, arriba: *unerträglich*
[intolerable], 14.11.1993, carbón,
creta y pigmentos sobre papel, 2
hojas, 42 × 21 cm y 37,5 × 46 cm
abajo: *gepäck* [equipaje],
31.08.1994, pigmentos y agua
sobre papel, 30 × 42 cm

p. 202: *weinende frau nach picasso*
[mujer que llora según picasso],
29.12.1992, lápiz sobre papel,
3 de 4 hojas individuales (2 de 42
× 30 cm y 1 de 60 × 42 cm)

p. 204: *beschuss/malfreude*
[bombardeo/alegría de pintar],
29.07.2014, óleo sobre lienzo,
190 × 260 cm

p. 206: *erkenntnis* [comprensión],
01.02.2001, serie de 6 fotografías,
30,5 × 23 cm cada una

p. 208, arriba, de izda. a dcha.
en la primera parte de la sala:
14. november [14 de noviembre,
composición de 11 dibujos]
(fragmento), 1977; o.t. [sin título],
1979; *warten* [esperar, serie
de 10 dibujos], 02.12.1978
en el suelo de la sala y abajo
(fragmento): o.t. [sin título], 1979,
lápiz sobre papel, 12 hojas,
64 × 80 cm cada una

p. 210: de izda. a dcha.:
aufmerksam [alerta], 22.06.07
+ 05.12.2017, cartón laminado,
29 × 20 cm; *lachenmüssen*
[tenerquereír], 5 + 22.12.2017
+ 07.01.2018, cartón laminado,
30 × 21 cm; *aus der wüste*
[del desierto], 05.10.2016 +
17.06.2017, óleo sobre madera,
36,5 × 27,5 cm

En un primer momento, todo paisaje se presenta como un inmenso desorden que permite elegir libremente el sentido que prefiera dársele.

Claude Lévi-Strauss¹

¹ «Tout paysage se présente d'abord comme un immense désordre qui laisse libre de choisir le sens qu'on préfère lui donner», *Tristes tropiques* (1955), cita que Miriam Cahn tenía pegada en la mesa de trabajo de su estudio en Stampa, Suiza, durante la visita de las autoras, 20 al 22 de marzo de 2018. [Trad. cast., *Tristes trópicos*, trad. Noelia Bastard, Barcelona y Buenos Aires, Paidós, 1992, p. 60].

² El texto fue escrito y editado entre junio y diciembre de 2018 para su publicación en *MIRIAM CAHN: I AS HUMAN*, Varsovia, Museo de Arte Moderno, 2019 (editora: Marta Dziewańska).

³ Miriam Cahn, en conversación con las autoras, Stampa, Suiza, 20 al 22 de marzo de 2018.

⁴ Miriam Cahn, citada en Katinka Bock, *Miriam Cahn*, Karlsruhe, Meyer Riegger, 2018, s. p.

⁵ En el trabajo de Cahn con la conciencia somática coexisten al menos dos formas de aproximación al mundo: la que se toma una distancia para poder verlo y la que la anula para poder tocarlo. Pintar o dibujar de memoria requieren una concentración en la sensación que en ocasiones exige el descanso de hacerlo

Este texto sigue a la invitación que el Museo Reina Sofía hizo a Miriam Cahn para realizar una exposición retrospectiva cuya preparación nos confió en diciembre de 2018. Iniciamos entonces una conversación con Cahn que tuvo un momento álgido durante nuestra visita a su estudio en los Alpes. Viajamos a finales de marzo siguiente y, con la nieve aún helada en Maloja, Cahn empezó a compartir sus ideas. El contacto inmediato con sus obras y con sus palabras dio pie a una reflexión sobre la labor que comenzábamos juntas, sobre el proceso de hacer exposiciones y, concretamente, sobre el modo convencional de las exposiciones retrospectivas. En este texto, Miriam Cahn no es un objeto de análisis; más bien, su trabajo se convierte tanto en foco de atención como en el medio —un «instrumento», diría ella— que nos ayuda a pensar de otro modo. Este ensayo puede ser leído, también, como un borrador de exposición, el documento de un momento durante su desarrollo o la continuación de nuestra conversación².

Cahn deseaba poner en exposición varias décadas de trabajo mediante lo que describió como «una forma biográfica de ver el mundo»³. En tanto práctica literaria e historiográfica, la biografía es deudora de un determinado psicologismo, de una estabilización del yo ordenada en una sucesión de edades convencionales y empeñada en la recopilación de pruebas de su coherencia. En el campo de la historia del arte, este tipo de narración biográfica ha tendido a escribir la obra de los artistas como estilo reconocible y estructurado en etapas sucesivas, desde la formación hasta la madurez. Frente a esta ficción disciplinar que fija lugares para el arte en torno a una línea del tiempo más o menos continua, quisiéramos aquí utilizar una exposición retrospectiva para plantear la pregunta al revés: ¿qué tiempos son los que el arte propone, solicita o



d'après nature o con la cámara. El resultado importa pero no está planeado, depende de gestos rápidos llevados a cabo en el momento, una suerte de decidida no-decisión que permite el acceso y la atención a lo inconsciente y lo aleatorio. Dibujar con los ojos cerrados, por ejemplo, puede convertirse en una acción radical de abandono de la que el cuerpo sale embadurnado de pigmento, dejando en la extensión de papel la huella de una planta: «Solo puedo ver el movimiento de las plantas cuando dibujo con los ojos cerrados: cierro los ojos e imito el movimiento de las plantas. Al hacerlo así, pierdo el rumbo sobre el papel. Cuando abro los ojos, la obra está terminada», en Miriam Cahn, *WHAT LOOKS AT ME / SURROUNDINGS*, Darmstadt, Jürgen Häusser, 1996 [cat. exp.], p. 18.

⁶ Cahn, en conversación con las autoras, cit.

⁷ «I use the old stuff. It's the use». Cahn, en conversación con las autoras, cit.

⁸ Cahn utiliza frecuentemente el término «egoísta» con una connotación positiva para referirse a un tipo de carácter que todas las mujeres deberían tener. Esa atención a sí misma constituiría igualmente la base para una empatía hacia otros seres: *könnentlichsein* [podría ser yo] es el título de una serie centrada en los refugiados, y los dibujos de plantas de *mit geschlossenen augen* [con los ojos cerrados] fueron realizados imitando el movimiento de estas con su propio cuerpo.

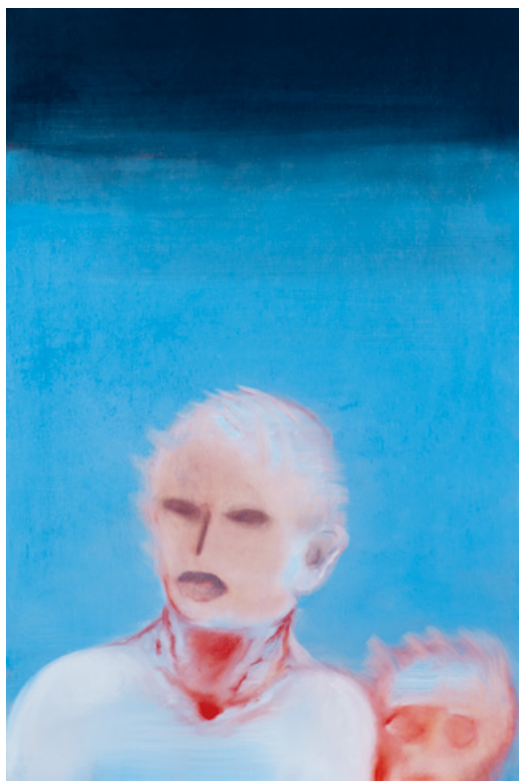
habilita? De una forma de ver el mundo a maneras de estar en él, ¿qué se pone en movimiento al deslizarse la vida en lo vivo?

Se nos hace sentir que un cuerpo es la propiedad de un sujeto propietario de una vida. Y sin embargo, antes de poder pronunciar la palabra «sujeto», el cuerpo era ya el espacio primero, la condición a partir de la cual *hacer vida*. A menudo, Cahn se refiere a su cuerpo como un «instrumento». «Dibujar con los ojos cerrados» o «pensar con las manos» son algunas de sus expresiones para describir unos modos de hacer que constantemente implican al cuerpo, algo así como una *conciencia somática* del mundo. Una conciencia que no se acomodaría a la razón o la mente; que tampoco se arrogaría el dominio de o sobre sí misma, pero sí se concedería una atención, un tipo de cuidado, alrededor del cual organizar una cierta sensibilidad.

«Soy un colador»⁴, comenta Cahn en otro momento. Si un instrumento constituye el medio para un fin, Cahn estaría entonces proponiendo lo que podríamos denominar una *existencia instrumental* rebelde que vendría a contradecir o complicar el núcleo mismo del humanismo ilustrado: el principio kantiano según el cual el hombre es un fin en sí mismo. La fuerza propia de este tipo de *existencia instrumental* produciría el corrimiento de ciertas jerarquías humano-centradas, movilizaría un modo distinto de sentir, pensar y habitar.

A la esquemática concepción del ser humano como sujeto frente al entorno, y de las cosas como objetos de su acción, la existencia instrumental y su conciencia somática vendrían a oponer un poder: el de una pasividad que trabaja no solo impugnando toda una noción de lo humano, sino también reconociendo una agencia en lo que le rodea⁵. Quizá por eso en sus obras tiende a individualizar cosas y seres, tanto humanos como no humanos. Para Cahn, todos son igualmente importantes, lo que no implicaría una declaración universal de la igualdad de seres y cosas, sino más bien una atención al potencial de todas y cada una. El cuerpo humano, por otra parte, no suele encarnar en su trabajo el papel de un ser pensante que dirige su acción, sino el de soporte de afectos y humores.

Cahn nos explicaba: «trabajo siempre desde el presente»⁶, de ahí que se planteara iniciar la exposición en Madrid con las obras de las últimas décadas. Y al hablar de sus obras más tempranas, insistía: «uso las cosas antiguas. Se trata del uso»⁷. Se da en la existencia instrumental



⁹ Tomamos la expresión del filósofo Santiago López Petit para nombrar el fundamento escondido tras la concepción espacio-temporal característica del tardo-capitalismo. López Petit, *La movilización global: Breve tratado para atacar la realidad*, Madrid, Traficantes de Sueños, 2009.

¹⁰ Existirían más modos de hacerse un tiempo resistente: los modos de la parsimonia, o la interrupción concertada de la huelga. Los de Cahn suelen en cambio manifestarse como agitación impaciente. Ella misma alude a que es la impaciencia cuando el trabajo se convierte en rutina lo que la mueve en otra dirección.

¹¹ Desde sus obras más tempranas hasta la actualidad, es permanente en Cahn el trabajo con la tensión de conceptos binarios (salvaje-clásico, masculino-femenino, animal-humano, naturaleza-historia, etc.) que, con el paso del tiempo, va declinando diferentemente.

¹² Cahn llevó a cabo una serie de acciones al margen de la ley en espacios públicos por la noche. Empezó estas actividades nocturnas en 1979 durante una residencia artística en París. Dibujaba en las calles grandes símbolos alusivos a lo femenino y lo masculino durante la noche, tras haberse ejercitado durante el día en las paredes de su estudio. Ese mismo año mostraría su rechazo a una autopista de circunvalación que, iniciada a pesar de la oposición ciudadana, suponía una brutal intervención sobre el urbanismo y las circulaciones de Basilea. Pertrechada de carbón, Cahn

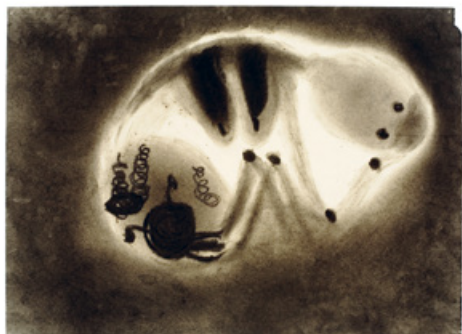
una suerte de usabilidad intercambiable, algo así como un énfasis «egoísta»⁸ en la interdependencia de los seres. Usabilidad y uso podrían verse, pues, como la condición y la expresión mismas de lo vivo. Por esa razón, cuando se vende alguna de «sus cosas», deja de estar viva para Cahn. Es una obviedad a la que no solemos prestar toda la atención: la economía de lo vivo no pasa tanto por su capitalización como por su uso. Y es el uso el que convoca a seres y cosas en la actividad de lo vivo, en la amplia variedad de modos que se declinan entre el *hacer* con y el *servirse* de.

En este sentido, hay una política deliberada en la decisión de Cahn de abrir el proceso artístico a la interacción no controlada de elementos con los que trabaja, desde las sensaciones hasta los propios materiales. A esta política obedece la temporalización de un régimen de trabajo propio consistente en realizar cada obra en una sola sesión que no suele exceder un día. Si en contadas excepciones vuelve a intervenir sobre una obra anterior, esto se debe precisamente a que considera las obras como acciones abiertas, inacabadas.

La temporalidad del presente a la que Cahn se refiere no coincide con el presentismo de la «movilización global»⁹. La existencia instrumental que pone en movimiento no trabaja al ritmo impuesto por las pulsaciones de urgencia de aquella. Su propio movimiento desplegaría más bien el ritmo de una impaciencia: se trata de una existencia que *no espera* a que haya espacio para tener lugar, sino que trabaja para hacerse lugar desde la constatación de sí misma¹⁰.

El trabajo es entendido, así, como un modo de habitar problemas que nos conciernen. Habitar la tensión, incluso contradicción, de aparentes opuestos¹¹ sin anular el conflicto que mantiene vivos sentimiento, pensamiento y acción. Y el intento constante de mantener interconectados sentimiento, pensamiento y acción como centro del trabajo¹²: «Para mí el trabajo es siempre (o no es)»¹³. Tiempo del trabajo y tiempo de la vida, sin llegar a ser coextensivos, permanecen unidos por una sintonía en la que el ritmo de uno se ajusta a la otra, y no al contrario¹⁴.

Entre finales de los ochenta y principios de los noventa, Cahn llegó a organizar una rutina en torno a sus ciclos menstruales: «Lentamente, a lo largo de los años, encontré mi propio ritmo: unas tres semanas de



realizó una emboscada nocturna y dibujó grandes graffitis sobre la infraestructura en obras hasta que fue sorprendida por la policía.

A la interpelación de los agentes, Cahn responde: «Estoy haciendo mi trabajo». A propósito de esta acción y el proceso judicial que siguió, véanse las pp. 53-61 de esta publicación.

¹³ «ABC's, Miriam Cahn with Katharina Dunst», en Katharina Dunst (ed.), *Miriam Cahn: zeichnen / drawing / dessiner*, Offenburg, Förderkreis Kunst und Kultur; Friburgo de Brisgovia, Modo, 2014, p. 23.

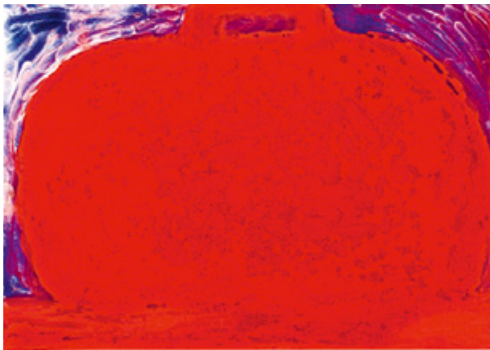
¹⁴ En 1941, y a propósito de su experiencia como trabajadora en la fábrica, la pensadora francesa Simone Weil resumía: «tiempo y ritmo son los factores más importantes del problema obrero»; años antes, la introducción a su *Diario de fábrica* (1936) rezaba: «No solo que el hombre sepa lo que hace, sino, a ser posible, que perciba su uso, que perciba la naturaleza modificada por él. Que para cada cual su propio trabajo sea un objeto de contemplación». Simone Weil, *La condición obrera*, Madrid, Trotta, 2014.

¹⁵ Cahn, *WHAT LOOKS AT ME / SURROUNDINGS*, óp. cit., p. 5.

¹⁶ «La energía usada por el ser humano puede ser endosomática, cuyo origen es la alimentación (y en última instancia la radiación solar) o exosomática [...] Uno de los rasgos que definen al ser humano como especie es la capacidad única de apropiarse de energía exosomática», Ramón Fernández Durán y Luis González Reyes, *En la espiral de la energía. Historia de la humanidad desde*

trabajo, una semana de descanso. Descubrí una energía algo diferente antes de la menstruación y trabajé con ella. Confrontada cada mes con el hecho de ser fértil, surgía la pregunta: ¿quieres tener niños? Durante mucho tiempo lo tuve claro: no quería. Pero esta reliquia mensual de incertidumbre, esta sensibilidad, esta posibilidad»¹⁵. El trabajo absorbía la energía endosomática de un cuerpo menstruante que no deseaba sujetarse al tiempo de la reproducción¹⁶.

La cuestión de la energía es una línea subyacente en las investigaciones que ocuparon a Cahn de manera sistemática durante los años que, en el tiempo de la Historia, se medirían entre el accidente de la central eléctrica nuclear de Chernóbil (1986) y el final de la guerra del Golfo (1990-1991). La serie de dibujos *mit geschlossenen augen* [con los ojos cerrados] se centraba en el movimiento que experimentan las plantas con el paso de las estaciones, y los dibujos de *lesen in staub* [leyendo en el polvo] pretendían captar diferentes momentos de «resplandor» en mujeres y animales. Paralelamente, *verarbeitung* [procesamiento, 1989-1992], compuesta por treinta óleos realizados a partir de fotografías aéreas, mostraba infraestructuras que iban desde instalaciones industriales farmacéuticas hasta plantas, almacenes, lugares de pruebas y cementerios nucleares o fábricas de armas químicas, pasando por campos de concentración, el edificio del Pentágono e imágenes de la guerra grabadas por la Cable News Network (CNN). En todas estas obras, Cahn estaba indagando acerca de procesos que involucran la transformación y extracción energética y sus interacciones con lo visible. En particular, y en el contexto de la caída del Muro de Berlín y el fin de la Guerra Fría, *verarbeitung* se centraba muy concretamente en el modo en que estos se empleaban al servicio de las guerras que han orientado lo que solemos llamar «progreso científico-técnico» (la carrera armamentística y «la guerra privada por la riqueza»¹⁷), incluyendo la industria de producción de noticias que colaboraba a la sincronización diaria de lo mundialmente relevante. Cahn recurría de manera ambivalente a las palabras «irradiar», «radiación» y «contaminación» para aludir a estas experimentaciones y al color que entonces aparece en su obra, en las *atombomben* [bombas atómicas], literalmente como una explosión. De alguna forma, subjetividad, *socius* y medio ambiente¹⁸ se daban cita en estas obras, y Miriam Cahn buscaba encontrar resonancias sensibles entre ellos en un momento en que parecía irreversible que lo que solía llamarse «el hombre» se había convertido ya en una fuerza geológica¹⁹.



el papel de la energía (pero no solo), Madrid, Libros en Acción y Baladre, 2014, vol.1, pp. 20-21.

¹⁷ «La guerra privada por la riqueza, que [...] es la verdadera ocupación de la clase media acomodada», William Morris, *Useful work versus useless toil* (1888), Londres, Penguin Books, 2008, p. 7.

¹⁸ Subjetividad, socius y medio ambiente eran «las tres ecologías» que el filósofo y psicoanalista francés Félix Guattari concebía como base de «una disciplina común ético-estética» que serviría a los «procesos continuos de resingularización» necesarios para frenar los «fenómenos de desequilibrio ecológico que amenazan, a corto plazo, si no se le pone remedio, la implantación de la vida» sobre la superficie de la Tierra. *Las tres ecologías* (1989), Valencia, Pre-textos, 2000.

¹⁹ «Los expertos dicen que el impacto humano sobre la Tierra es tan profundo que el Holoceno dará paso a una era caracterizada por las pruebas nucleares, la contaminación de los plásticos y el pollo domesticado». Damian Carrington, «The Anthropocene epoch: scientists declare dawn of human-influenced age», en *The Guardian*, 29 de agosto de 2016. <https://www.theguardian.com/environment/2016/aug/29/declare-anthropocene-epoch-experts-urge-geological-congress-human-impact-earth> [última consulta: 6-5-2019]

²⁰ A Cahn le interesan las «estrategias» por su relación con el ámbito militar y sus derivaciones (agresividad,

Para ocupar el tiempo del presente, la existencia instrumental no busca proyectarse, sino que «piensa estratégicamente»²⁰ ahora con los instrumentos a mano. Se trata de un constante medir(se): vivir el presente como quien vive en guerra, con la intensidad de la inminencia permanente de la muerte. Bajo esta perspectiva, todo puede volverse «igualmente importante», desbaratar marcos que hacen incompatibles tiempos heterogéneos —humanos y no humanos—, o que los acontecimientos históricos se hagan tan relevantes como los actos de todos los días.

Televisión, teléfono y la maleta, protagonistas recurrentes en muchas obras de Miriam Cahn de los setenta a los noventa, son tres instrumentos-emblema que hablan por sí solos de la supremacía cultural y moral de la clase media occidental, de cierta domesticación del mundo que empezaría a consolidarse durante las décadas de la Guerra Fría. Tal domesticación apuntala su idea de «bienestar» —y más tarde de «seguridad»— sobre un violento sostenimiento de la guerra. Bajo un cierto ángulo, televisión, teléfono y maleta podrían pensarse también como las prótesis terminales que fueron manteniendo con vida una idea del cosmopolitismo. Ya caído el Muro, el conflicto en la antigua Yugoslavia reveló a Cahn la naturaleza tambaleante de este concepto:

Fue cuando se abrió fuego en Dubrovnik, y vi por la televisión cómo la gente corría con las bolsas de la compra por la calle. Era gente como la de aquí, pero a ellos les disparaban (...) Se veía correr a seres humanos, que se parecían a nosotros, por las calles de una población de Europa, entre una lluvia de balas. Tuvieron que volver a definir completamente su ciudad siguiendo las líneas clave: dónde puedo seguir llevando mi rutina, dónde seré disparado (...) exijo que una guerra así sea analizada, porque fue una guerra que se dirigió expresamente contra la forma de vida urbana y cosmopolita. Esto no se quiso ver, sino que se trató simplemente como «guerra civil» en los Balcanes²¹

Había pues cuestiones en juego en la guerra de los Balcanes que concernían a Cahn personalmente. La guerra, que desde hacía años le interesaba como problema, parece instalarse ahora en su arte como una



violencia), pero también por ser una palabra que se puede aplicar para referirse a las estrategias del arte. Cahn, en conversación con las autoras, cit.

²¹ «Arte en directo. Diálogo de Miriam Cahn con Peter Burri», en Andreas Meier (ed.), *Miriam Cahn*, trad. cast. Marta Ruiz del Arbol et al., Barcelona, Fundación La Caixa, 2003, [cat. exp.], p. 118.

²² Según el diccionario bíblico, en el Antiguo Testamento la palabra «instrumento» es «generalmente una traducción del hebreo *keli*, término que designa en general toda clase de utensilios de barro cocido, así como herramientas para ayudar al hombre a realizar sus tareas. *Keli* se traduce generalmente como “utensilio” o “vasija” (Ex. 31:7-9; 40:9, 10; Nm. 1:50; etc.); pero también como “instrumento” cuando se refiere a elementos de guerra (Ez. 9:1, 2; Nm. 35; 18), herramientas (1 R. 6:7), instrumentos musicales (1 S. 18:6; 1 Cr. 15:16; Sal. 71:22; etc.) y otros equipos o utensilios no definidos (Nm. 4:26, 32; 2 Cr. 29:18).

²³ Según Judith Butler, «sin la alteración de los sentidos ningún estado podría hacer guerra», en Butler, *Violencia de Estado, guerra, resistencia. Por una nueva política de la izquierda*, Barcelona, CCCB, col. dixit, 2011, p. 20.

²⁴ Cahn visita el *Guernica* en 1992, año en el que el cuadro fue trasladado desde el Casón del Buen Retiro al Museo Reina Sofía. A partir de esta experiencia escribe su texto-performance «PICASSO» [Trad. cast. «Performance», en Andreas Meier (ed.), óp. cit., pp. 132-136].

forma de realismo: dado que la guerra es un hecho, hay que hacerse con las armas²². Toda guerra es una guerra de los sentidos²³. Confrontada con el espectáculo de la guerra, con las informaciones e imágenes que la televisión le traía a casa, Cahn se puso a buscar esas armas en el archivo del arte. Entabló entonces un diálogo con las obras que Picasso llevó a cabo reaccionando a la guerra «civil» española²⁴. De ese diálogo partiría una de las series del ciclo de Sarajevo, *weinende frauen nach picasso* [mujeres que lloran según picasso, 29.12.1992].

En el código cultural de Occidente, una mujer llorando constituía el estereotipo mismo de la vulnerabilidad, una imagen victimista de la mujer que Cahn no se hubiera tolerado dibujar a sí misma. Pero adquiriría un estatuto de realidad muy distinto si una miraba la guerra no desde el punto de vista de los soldados, sino atendiendo a las constantes agresiones, violaciones y pérdidas que las mujeres sufrían en la vanguardia que luchaba por sostener la vida que el frente diezmaba.

Asumido el estado de guerra del mundo, una debe pensar el bando y las herramientas con las que ser instrumental a la lucha. En esas imágenes de mujeres llorando basadas en Picasso que antes no se hubiera tolerado, nos parece empezar a ver el giro de un ajuste y un tempo diferentes. Como si su trabajo desde el presente se empezara a situar, efectivamente, en la perspectiva de una historia del arte. No una historia universalizadora: Cahn percibiría «sus cosas» inscritas en una tradición precisa del arte europeo, una tradición construida por «el hombre» cuyos instrumentos mismos son trastocados cuando los usa otro cuerpo.

Podemos leer muchas obras de los últimos años bajo este prisma, como los cuadros de gran formato de la serie *beschuss* [bombardeo] ¿Se trata de cuadros de historia o de grandes paisajes? Si son cuadros de historia, pintarían el escenario y los personajes de una guerra sin épica. Si son paisajes, esos territorios amenazados estarían hablando de un mundo que deshabita con la misma velocidad que se domestica.

En el presente, una conciencia somática ya no puede ser sensible a la frontera que la metafísica occidental había trazado entre historia humana e historia natural. Por eso cada paisaje es bien un cuadro de historia o un autorretrato, como el paisaje del lago Titicaca que Cahn rescata de sus recuerdos de juventud y pinta en color carne²⁵.



²⁵ Mientras escribimos pensando con las imágenes de Miriam Cahn durante la preparación de su retrospectiva, leemos un texto de 2005 incluido en *WRITING IN RAGE*: «volví a imaginar mi entorno, vi mi entorno desde una perspectiva diferente, pensé en rutas de evacuación, puntos de escape, refugiados, refugiándose, huyendo, horizontes, controles, vistas, paisajes, ciudades, terrenos, perspectivas. de repente tuve que ir a Madrid nada más que por las avenidas, también podría haber ido a Buenos Aires o N.Y. fui a Madrid, por la ciudad de color carne, la ciudad de la carne de Madrid». Miriam Cahn, «re-considered escape ways», en Miriam Cahn, *WRITING IN RAGE*, Berna, Kunstmuseum; Ostfildern, Hatje Cantz, 2019, p. 99.

²⁶ Véase el texto «WIR WAREN ALT» [ÉRAMOS VIEJOS], publicado en la web de Miriam Cahn en alemán e inglés [última consulta <http://miriamcahn.com/we-were-old/>: 16-5-2019] La instalación escultórica *kriegsschauplatz/kampffeld/SCHLACHTFELD* [escenario bélico / sitio de combate / CAMPO DE BATALLA] (no presente en la retrospectiva del Museo Reina Sofía) está relacionada directamente con la experiencia de hacerse mayor: «Yo con 60 continuaría trabajando esos enormes trozos de madera a mano hasta que me fallase la fuerza, que yo con mis propias manos descortezaría, serraría, tallaría esos cuerpos casi del tamaño de un hombre con sierras de mano y cuchillos de talla, los despojaría de su piel como a un marsias moderno con mis instrumentos,

Como los paisajes bombardeados de Cahn hacen visible, no es posible hacer mundo en el plano vertical de una perspectiva totalizadora que desaloja, sino en el asidero de las distintas formas de habitar que abrigan nuestros presentes. Y si lo vivo tiene límites, deduce Cahn, entonces el cuerpo tendrá que desarrollar otra economía para no perder tiempo; una economía que tenga en cuenta la fuerza y energía disponibles para modular un movimiento ágil²⁶.

¿Qué biografía sería la biografía de un instrumento? En un cierto sentido, la de sus transformaciones, sus accidentes²⁷, su deterioro; pero también la del depósito de capas de experiencia, la capacidad de ver-actuar a través de ellas, con ellas a cuestas. De tal forma que hacer hoy implica tanto —y en igual medida— acarrear partituras antiguas como afinar el instrumento al improvisar una variación diferente. Porque, ¿qué sentido tiene ejecutar lo que ya conocemos? En el marco de la existencia instrumental, esto no consistiría en una acción guiada por la lógica de «lo nuevo» en el tiempo inaugurado por el proyecto moderno, sino de la variación y la diferencia que abre un pensamiento anacrónico²⁸. Algo importante está sucediendo siempre ya en el mientras tanto para una conciencia somática sensible a la contigüidad de medios y fines en el devenir instrumental de lo vivo.

Frente a la relación con las obras que hoy suelen promocionar la historia del arte y los museos, mediada por los valores consagrados y el valor de la actualidad, convendría hacer sitio a una im-posteridad del arte: una que atienda a su naturaleza inacabada, a su hacerse siempre en el mientras tanto, y a un uso que solo puede conjugarse en presente²⁹.

«Exponer significa mostrar nuestras diferentes obras en diferentes lugares y espacios precisamente de acuerdo a sus formas y maneras. La precisión desde un cierto punto de vista ya no es posible, porque ya no puede ser personal. En el centro está la obra de arte: nuestra obra de arte con sus formas y significados, su labor de transmitir estas diferentes formas y significados. El foco está en las personas: nosotros, usted y el público»³⁰, explica Cahn.

La exposición entendida entonces como lugar de encuentro. Ahora bien, sabemos que el espacio de las instituciones del arte³¹ tiende a convertirse en limitador del encuentro, en facilitador de encuentros



penetraría quirúrgicamente sus entrañas hasta el día en que me abandone mi fuerza (no-fuerza-ya no-mi) esto es lo que perdurará esta obra CAMPO DE BATALLA, esto es el tiempo que trabajaré intensamente estos troncos de árbol mucho tiempo espero al menos mientras tenga la fuerza de tallar y serrar y cortar con mis manos».

²⁷ En el relato biográfico de la trayectoria de Cahn, suele aludirse al accidente de tráfico que sufrió en 1992 y afectó de manera irreversible a su espalda como el causante del abandono de los dibujos realizados sobre el suelo y la adopción de la pintura al óleo, que había declinado cultivar en sus inicios por considerarla propia de la tradición artística de los hombres. En la existencia instrumental que aquí intentamos pensar con Cahn, el discurso biográfico que reifica un cuerpo capaz y los objetos que produce sería tan insuficiente para iluminar una conciencia somática que dé cuenta de las discontinuidades que el accidente introduce en lo vivo como materialmente limitador de sus potenciales devenires. La filósofa Catherine Malabou ha desarrollado el concepto de «plasticidad destructiva» para empezar a pensar estas discontinuidades: «Como consecuencia de un trauma grave, o a veces sin ninguna razón, el camino se divide y una nueva e inédita persona convive con la anterior, invadiendo con el tiempo todo el espacio. Una persona irreconocible cuyo presente no proviene de ningún pasado, cuyo futuro no alberga ningún porvenir, una improvisación existencial absoluta. Una forma

meramente profesionales, de transacciones de valor o de la transmisión vertical de valores a una masa que cualifica de manera abstracta, mediante patrones sociológicos más o menos refinados. Con estas condiciones, ¿puede una exposición promover otro tipo de encuentros?

En nuestra conversación, Cahn daba pistas utilizando repetidamente la misma expresión: «you have to keep it low» [hay que mantenerlo bajo], expresión que se podría interpretar como el modo de concretar esa precisión (finalmente imperfecta) que busca conseguir en las exposiciones. En este sentido, «mantenerlo bajo» sería el conjunto de técnicas que una existencia instrumental desplegaría en torno a sí para afirmar su presencia en el encuentro con otros. Podemos enumerar algunas:

- ⊕ «Mantenerlo bajo» implicaría desasirse de los medios expográficos empleados como convención y generar condiciones para una relación más sencilla. Liberar a los instrumentos que son las obras de mediaciones suplementarias para así disponerlas a un uso inmediato (inmediado)³²: no solo mostrar las pinturas sin marco, sino también colgar los grandes dibujos con simples grapas, ubicar papeles en el suelo sin protección, mostrar fotos antiguas eludiendo la quincalla arqueológica usual en los museos y recurriendo a los dispositivos más habituales hoy, o reducir la edición de los vídeos que documentan una acción al mínimo³³.
- ⊕ «Mantenerlo bajo» consistiría también en colgar las obras al nivel de los ojos. En ese encuentro cuerpo a cuerpo, en el que las figuras humanas y no humanas nos miran desde la pared, se produce una situación de ambigüedad en la que la dicotomía entre lo público y lo privado se desvanece³⁴, en la que no está claro si las figuras se nos exponen o quedamos expuestos a ellas.
- ⊕ «Mantenerlo bajo» tendría que ver también, lógicamente, con un impulso desjerarquizador que afecta al espacio institucional en el que organiza las obras, acción que intenta llevar a cabo en solitario. Y en la medida en que la soledad genera intimidad y los espacios ajenos provocan extrañamiento, es necesario acondicionarlos con el esmero y la diligencia que se dedica a la casa propia. Una apropiación que el cuerpo lleva a cabo con movimientos rápidos e intuitivos que confluyen en una serie de decisiones singulares que convierten al museo en un espacio a su medida. Espacios para ser recorridos, habitados, vividos.



nacida del accidente, nacida por accidente, un tipo de accidente. Una creación extraña. Un monstruo cuya aparición no puede explicarse como una anomalía genética. Un nuevo ser viene al mundo por segunda vez, procedente de un profundo corte que se abre en una biografía. Catherine Malabou, *Ontology of the accident. An Essay on Destructive Plasticity*, Cambridge, Polity Press, 2012, pp. 1-2 [trad. propia] [Trad. cast. *Ontología del accidente. Ensayo sobre la plasticidad destructiva*, trad. Cristóbal Durán, Santiago de Chile, Pólvora, 2018].

²⁸ «Mi marco es el de los setenta y ochenta, no entiendo cómo trabajan los artistas hoy». Cahn, en conversación con las autoras, cit.

²⁹ «La historia, cuando funciona, no tiene pátina [...] En cuanto a la pátina histórica, yo nunca, simplemente nunca en mi vida, he considerado la historia como algo pasado. La historia se forma con capas, pero todo está unido». Miriam Cahn, Londres, *Drawing room confessions*, n° 3, 2011, p. 19.

³⁰ Miriam Cahn, «ANGER MY MACHINE» (1990), en Cahn, *WRITING IN RAGE*, óp. cit., p. 139.

³¹ Con «el espacio de las instituciones del arte» nos referimos a esa zona de concertación de instancias heterogéneas que, en virtud de su especialización, sostienen los trabajos del arte al precio de su despotenciación. Obviamente, esto no implica que alguna de esas instancias, en la medida en que su singularidad excede a la zona de concertación o máquina de valorización, no pueda

A Miriam Cahn le interesa observar cómo los otros circulan por sus exposiciones³⁵. De ahí que esas decisiones generen un recorrido que nos obliga a agacharnos para observar las páginas de sus cuadernos, a acercarnos a leer y descifrar los textos que aparecen en algunas obras, a recorrer con la mirada y el cuerpo las series de fotografías y dibujos dispuestas linealmente en el espacio. Se crearía así una atmósfera sensible determinada que pone la mirada en movimiento estimulando nuestra propia conciencia somática³⁶.

Para Cahn, «cada dibujo, cada apunte, cada movimiento, cada gesto es igual de importante que el resto; desde los pequeños dibujos hasta los trabajos más grandes; un árbol es igual de importante que una bomba atómica, los pensamientos igual de importantes que los sentimientos»³⁷. De ahí que buscar relaciones entre las obras desplace el equilibrio formal generalmente buscado en las exposiciones por otro proceso más complejo e intuitivo, más vital, en el que no está claro si las decisiones son tomadas por Cahn o son las obras las que deciden.

Al bucear por su archivo repleto de iguales, Cahn mantiene la premisa de exhibir «al menos un»³⁸ ejemplar de cada serie. En ocasiones podrá ser «el primero». No se trataría de privilegiar este primer ejemplo en tanto origen y apoyar así la narrativa lineal de una trayectoria, sino de la mera intención de aportar sobre todo «información»³⁹: el dato acerca de una aparición diferencial que afecta al conjunto de la obra.

En cualquier caso, la premisa «al menos un/o» implicaría una voluntad de mostrar todas las tentativas. De este modo, el significado y origen etimológico de la palabra «exponer» como acción de «colocar a la vista» (*exponere*, palabra de origen latino), cobraría también sentido como la acción de exponerse. Sus obras actuarían en este caso como citas autorreferenciales y el formato expositivo como la página en la que escribir su comentario personal del mundo, egoísta y subjetivo, a través del proceso del arte⁴⁰. Y este proceso no consistiría en compartir un mundo interior, sino en poner en funcionamiento un modo de hacer experiencia del mundo.

Exponerse es entonces también autorizarse, y «mantenerlo bajo» una declaración de que tal autoridad no provendría del reconocimiento de la institución que aloja las obras, toda vez que el espacio ha sido reconfigurado en sus propios términos. «Mantenerlo bajo» es hacer visible que cada cosa no es más que lo que es. Pero tampoco menos.



ser instrumental a la potencia de las herramientas del arte, generalmente a condición de su des-especialización, es decir, de su capacidad para extender los usos.

³² La inmediatez es importante. La pre-selección de obras que le ayudamos a hacer para la retrospectiva en Madrid partía de una condición: la elección debía tener lugar en el momento, como respuesta a una pregunta básica –¿te gusta o no?–, y no como el ejercicio de una reflexión elaborada. «Se tiene que hacer de forma espontánea. Mis obras te caen bien o mal, como cuando conoces a una persona». Cahn, en conversación con las autoras, cit.

³³ «Por tanto, es completamente simple. Es solo papel colgado por todas partes», *Miriam Cahn*, *Drawing room confessions*, óp. cit., p. 19.

³⁴ La disolución, el ataque o el enrarecimiento de esa frontera es una de las constantes en el trabajo de Cahn. Su manifestación más radical sería probablemente la obra *mein*

frausein ist mein öffentlicher teil [mi ser mujer es mi parte pública].

³⁵ «El público solo es interesante una vez llega la apertura de la exposición. Solo dejo que se me acerque cuando abro una muestra. Las reacciones de la gente son importantes para que pueda ver si mi arte funciona más o menos». *Miriam Cahn*, *Drawing*, Offenburg, Städtische Galerie Offenburg, 2014, p. 122.

³⁶ Desde sus inicios, símbolos del ámbito privado de la intimidad, como la casa y la cama, son presentados como «arquetipos» que pliega y despliega una y otra vez para revelarse en la sala de exposiciones. Imágenes fácilmente transportables, que podrían entenderse como meta-imágenes de ese espacio de la exposición. «Casa: un edificio en el que algo ocurre. He creado casas una y otra vez. Una suerte de arquetipo», en *Ibid.*, p. 104. En la fotografía de 2000 *ausstellen* [exponer], lo que de hecho se muestra es una de sus grandes casas sobre papel en una exposición.

³⁷ «Miriam Cahn beantwortet Fragen von Annemarie Monteil», en *Miriam Cahn. Künstler. Kritisches Lexikon der Gegenwartskunst*, Ausgabe 6, München, Weltkunst und Bruckmann, 27 de marzo de 1989, p. 15.

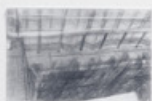
³⁸ «At least one» [Al menos un/a] es una frase que Cahn repitió en numerosas ocasiones durante la selección de obras y series en su estudio. Por ejemplo, al hablar de la serie *verarbeitung* [procesamiento], que no pertenece a la colección de la artista, Cahn comentó «debería haberme quedado al menos con una».

³⁹ Con esta palabra se refería durante nuestra conversación en su estudio al criterio de elección de la primera de las series de cabezas, que realiza en los años setenta. «El arte es alfabeto de signos e información legible». Cahn, *WHAT LOOKS AT ME / SURROUNDINGS*, óp. cit., p. 21.

⁴⁰ «Miriam Cahn beantwortet Fragen von Annemarie Monteil», óp. cit., p. 15.







pp. 212-214: *FAMILIENRAUM*
[HABITACIÓN FAMILIAR]
(fragmentos), 06.05.1996 + 2009

p. 216: o.t. [sin título], 02.1983,
carbón sobre papel, serie de 12
dibujos, 85 × 60 cm cada uno

p. 218, arriba: *schreck* [susto],
12 + 13.12.2012 + 02.01.2014,
óleo sobre lienzo, 130 × 80 cm
abajo: *DAS WILDE LIEBEN*
(*frauenräume*) *état de guerre*
[EL AMOR SALVAJE (habitaciones
de mujeres) estado de guerra]
(fragmento), 1984, carbón sobre
papel, instalación, dimensiones
variables

p. 220: o.t. [sin título], 2008 +
03.08.2017, óleo sobre lienzo,
250 × 180 cm

p. 222: *könnteichseinmüssen*
[podríatenerqueseryo], 12.2016
+ 18.01.2017, óleo sobre
madera, 187 × 80 cm

p. 224, arriba: *in die zukunft* [en
el futuro], 2009 + 02.05.2017,
óleo sobre lienzo, 61 × 45 cm
abajo: *schreck!* [¡susto!], 11.05 +
20.12.2013, óleo sobre madera,
27 × 17 cm

p. 226: *das schöne blau* [el bello
azul], 2008 + 28.05.2017, óleo
sobre lienzo, 250 × 180 cm

p. 228, arriba: (*lachenmüssen*)
MARE NOSTRUM [(tenerquerer)]
MARE NOSTRUM, 17.01
+ 07.02.2018, óleo sobre
lienzo, 40 × 30 cm

abajo: *MARE NOSTRUM* (*henry moore*), 27.06.2015, lápiz sobre papel, 65 × 100 cm

p. 230, arriba: o.t. [sin título], 11.05.2017, acuarela y pastel sobre papel, 44 × 34 cm
abajo: *wir kinder* [como niños], 1975 + 30.08.2004 + 13.11.2005, óleo sobre lienzo, 60 × 74 cm

p. 232: *hysterisch* [histérica], 05.02.1996, óleo sobre lienzo, 50 × 31 cm

Hemos vuelto a superar la cena. Sí, me senté junto a Magdalena [...]. Su sangre envenenada le tiene que causar un sufrimiento infinito, se ha rascado hasta sangrar, pese a todas las advertencias, hasta que trajeron a dos auxiliares de la sección de los hombres para ayudar a meterle los brazos en la camisa de fuerza, con sus maneras obscenas, salvajes. No sé si de verdad era necesario, pero seguro que no lo era, porque cuando se acercaron a su pecho no eran auxiliares, sino hombres que se divertían con ello. ¿Por qué, si hay ángeles, no hay ninguno que tenga la obligación de impedir aquí en la tierra cosas que solo deberían suceder en el más profundo de los infiernos? Escribo esto con palabras corrientes, lo escribo como cualquier otra cosa, y en realidad debería romper las paredes piedra a piedra y lanzarlas una a una contra el cielo para que alguno de ellos se diera cuenta de que aquí abajo tiene obligaciones. Quizá me condene a mí misma con estas palabras, pero a mí me corresponde escribirlas. Otros tienen que construir un puente, traer niños al mundo o transformar en sonidos lo que tienen en su interior, en algún sitio pinta alguien un cuadro y se odia cada vez más a sí mismo con cada pincelada, ay, todos seguimos la dirección en la que se nos ha lanzado. ¡Piedras! ¡Piedras! ¡Piedras!...

¹ Christine Lavant, *Memoirs from a Madhouse*, Riverside, California, Ariadne Press, 2004, pp. 41-42 [Trad. cast. *Notas desde un manicomio*, trad. Nieves Trabanco, Madrid, Errata Naturae, 2018, pp. 30-32].

Notas desde un manicomio, de Christine Lavant, es exactamente eso, lanzar piedras: resistencia donde solo ha habido desesperanza, empatía cuando no se obtiene nada a cambio y ternura en el mundo de la desintegración, la enfermedad y la crueldad. La historia de Lavant, que se presenta como el «poema de una loca», es el conmovedor relato de sus seis semanas de estancia en un manicomio. Hija enferma de un minero y poeta frustrada, a los veinte años ingresó voluntariamente en un hospital psiquiátrico tras una sobredosis de somníferos. El miedo a la locura le llevó a recorrer sesenta kilómetros a pie, a través de puertos de montaña, hasta el «asilo de locos» de Klagenfurt. Lo abandonó en el otoño de 1935². Sus *Notas*, escritas once años más tarde aunque

² Por eso escapó al destino de otros 1.500 pacientes que fueron asesinados cuando, después de 1940, la exterminación sustituyó al «tratamiento».



inéditas hasta 2001, constituyen una narración breve, de apenas cien páginas, en forma de diario: redactado meticulosamente pero lleno de pasión, preciso pero cauteloso, como si lo hubiera robado al mundo. Concebido al filo de la locura, este libro es un relato «sano»³ sobre un mundo enfermo.

Las anotaciones de Lavant son impactantes sin ser prolijas. Su mirada se centra en unas pocas habitaciones y pasillos poblados por las frágiles mujeres de la sección 2: mujeres con «rostros desolados»⁴, mujeres que parecen esqueletos⁵, mujeres que agitan las manos como alas⁶, «embudidas en camisas de fuerza»⁷ y que «se desploman como [...] animales»⁸. La autora mira los cuerpos atormentados que carecen de contornos, cuerpos atravesados por el miedo, encogidos por pensamientos que giran sin cesar, retorcidos por el dolor, destrozados por la demencia. La diferencia entre el interior y el exterior es imprecisa, borrosa. Los rostros parecen a veces tristes, ausentes, mirando fijamente un paisaje que solo ellos pueden ver; otras veces estallan bruscamente en una carcajada enfervorizada, maníaca. Los ojos tienen una mirada penetrante, loca, y otras veces, miran pasiva y ciegamente, sin ver ya nada. Está Berta, que danza eufóricamente y un animal extraño canta por su boca⁹; también la Reina, que se pasea con su asiento o mira desde allí como si fuera un trono y extiende sus «manos como garras, sucias» para que se las besen en homenaje¹⁰; la Crucificada, que exige que se la deje morir, y Frau Lanzinger, que siempre «está bordando una escena con un castillo y palmeras»¹¹; está Hansi, a la que hay que alimentar con un tubo porque decidió morirse de hambre y que no hace sino gimotear continuamente; y la mujer del comandante, que «hora tras hora, como un reloj, día y noche, desde su cama» grita y maldice a Austria y al Zar de Rusia, aunque se contiene durante las visitas de su hijo y camina con ligereza por el mar de la demencia como Cristo sobre las aguas (pero apenas se va el hijo, vuelve la locura)¹². Esta galería de escenas y figuras (retratadas en grupos o individualmente, como náufragos) se entrelaza en una explosión que es el monólogo de Lavant: sombrío, incesante, a veces despiadado, pero por encima de todo, conmovedora y radicalmente tierno.

Para describir a las mujeres internadas en el psiquiátrico, Lavant utiliza sus nombres, apodos y en ocasiones, sus apellidos; a veces indica también su posición en la jerarquía del hospital. En última instancia no

³ De acuerdo con la reflexión de Katarzyna Przyłuska-Urbanowicz en el debate sobre las *Notas de Lavant* durante la mesa redonda «Rozmowa o książce», en la que participaron Adam Lipszyc, Małgorzata Łukasiewicz, Katarzyna Przyłuska-Urbanowicz et al., Foro Cultural de Austria, Varsovia, 6 de noviembre de 2017.

⁴ Lavant, óp. cit., p. 38 [Trad. cast., p. 27].

⁵ Ibid., p. 22 [Trad. cast., p. 12].

⁶ Ibid., p. 63 [Trad. cast., p. 18].

⁷ Véase Adam Lipszyc, «Piekło, Oddział Drugi» [epílogo a la edición polaca de *Notas desde un manicomio*], en Christine Lavant, *Zapiski z domu wariatów*, Wrocław, Wydawnictwo Ossolineum, 2017, p. 105.

⁸ Lavant, óp. cit., p. 29 [Trad. cast., p. 18].

⁹ Ibid., pp. 16-17 [Trad. cast., pp. 6-7].

¹⁰ Ibid., pp. 49-50 [Trad. cast., p. 38].

¹¹ Ibid., p. 27 [Trad. cast., p. 17].

¹² Ibid., pp. 22-24 [Trad. cast., pp. 12-14].



¹³ La historia del hospital de Klagenfurt es tenebrosa. En la época en que Christine Lavant estaba internada, el método para tratar la sífilis consistía en infectar con paludismo al paciente, un ejemplo entre muchos de unas prácticas hospitalarias que rozaban la tortura.

¹⁴ Lavant, *óp. cit.*, p. 23 [Trad. cast. p. 13].

¹⁵ Véase Katarzyna Bojarska, «Kobiecość – stan wyjątkowy: Zapiski z domu wariatek Christine Lavant», en Piotr Sadzik (ed.), *Imiona anomii: Literatura wobec doświadczenia stanu wyjątkowego*, Varsovia, Wydawnictwo PWN, 2018.

hay ninguna diferencia: se trata de una comunidad de enfermos abandonados por el mundo¹³, son como un «gatito caído en un espino»¹⁴. Su escritura —también llena de miedo— parece iluminarlas, una a una y por un instante. Ella ve su dolor y al prestarle oídos, las salva de la indiferencia y el olvido. Es su forma de resistirse a las normas del hospital y de cubrir con un manto de empatía y atención a las pacientes. El imperativo de amar coincide con el imperativo de escribir¹⁵.

No hay otra forma para mí de ver la obra que Miriam Cahn pinta día tras día —como si estuviera escribiendo un diario— que como una crónica titubeante de situaciones imposibles de comprender y transmitir. Sus pinturas, o bien se pierden en amplias perspectivas, o centran la mirada densa e intensamente en los rostros, las expresiones, las emociones o las relaciones difíciles de captar. Cuando crea, es como si estuviera errando por el mundo y lo mirase con pena, con pavor, luego otra vez con miedo, pero siempre con pasión y compromiso. Sus pinturas son relatos fragmentados de la realidad que se despliega ante sus ojos, del desfile de imágenes y pensamientos que viajan en distintas direcciones. Su intención es captar la dinámica de la realidad a medida que se desarrolla en la cacofonía del tiempo vivido: un puñado de percepciones, recuerdos, impresiones, sueños, miedos y fobias. A las pinturas de Cahn regresan siempre las mismas escenas, miradas y cuerpos anónimos como pensamientos obsesivos o pesadillas angustiosas. A veces, esta repetición compulsiva es su manera de buscar la expresión de un sentimiento, tan difícil de definir en el torrente de vacilaciones y contradicciones; otras, es una confrontación y un relato del formidable estallido de desdicha, del océano de humillación que todo lo envuelve, del maltrato cotidiano y la violencia. A veces, Cahn tiene que descansar, recluirse, cerrar los ojos. Pero solo por un momento; luego vuelve, obstinada y tenaz. Crea sus obras bajo presión, como si se estuviera enfrentando a algo que se le escapa continuamente, después lo atrapa y en ese momento se desvirtúa. Hay angustia y agitación. Pero también hay coherencia, porque Cahn empieza una y otra vez, y cada una de sus obras —grandes o pequeñas, hechas con pincel o carbón, con la mano o con todo el cuerpo, con los ojos (muy) abiertos o cerrados, en la calle en plena noche o en la naturaleza con su cámara— es el registro de su interés impaciente, su insaciable curiosidad, su deseo de acercarse, tocar, relatar y describir el caos creciente del mundo circundante. Al intentar captarlo, busca



rescatar sus pedazos y dar sentido a una realidad que, por lo general, siempre se pospone, sabotea y parodia.

¿De qué otra forma puede leerse la sucesión de figuras que desfilan en sus pinturas? ¿De quién son esos cuerpos atormentados y consumidos? ¿De dónde sale esa gente y hasta dónde llega su mirada? ¿Cuál es el final de su viaje? ¿Qué miran fijamente? ¿Tienen nombres? ¿Qué quieren recordar y qué quieren olvidar? ¿Por qué parecen presidiarios, parias? ¿Quién los ha desterrado? ¿Por qué motivo? ¿Qué se refleja en esos ojos brillantes y locos? ¿Ven lo que les depara el destino? (¿Lo ve la artista?) ¿Qué se les ha retirado de esas manos como garras? ¿Adónde no pudieron llegar sus pies, desdibujados o cortados por el encuadre? ¿Qué no llegarán a escribir o pintar sus manos que se extienden como ganchos? ¿Qué más temen perder? ¿Qué deseo quieren ahogar para oprimir sus genitales con semejante vehemencia? ¿Qué no quieren querer y qué quieren no querer? ¿Por qué sus erecciones recuerdan el gesto de cargar un arma o vendar una herida? ¿Por qué aprietan los puños y hacia qué tribunal levantan sus flácidos brazos? Y los bebés que se agarran de manos o pechos ¿son una señal del futuro o del pasado? ¿Está el futuro ante ellos o se perdió hace ya mucho tiempo? ¿Qué clase de abrazo es ese que se cierne espantosamente, suspendido entre la ternura y el terror? ¿Qué significa ese juego con el contorno de los cuerpos, a veces borroso, a veces preciso y afilado y después de nuevo interrumpido y abandonado? ¿Qué extraña, siniestra *pietà* colectiva es esta?

Y por último: ¿Qué ha pasado con el fondo? ¿Es su ausencia una forma de llegar a una generalización y un intento de mostrar una colectividad de desesperados sin hogar que es anónima e intemporal? ¿De dónde viene el brillo deslumbrante de estas pinturas, el resplandor que no proyecta sombra? ¿De la luz del día o de la noche? ¿Cuál es el sonido de estas pinturas creadas con tanto ardor y pasión? ¿Murmillos, gemidos, arrastrar de pies, ruido de golpes, estrépito de ventanas rotas, ulular de sirenas o traqueteo de camillas desplazándose en el hospital? ¿O quizá el jadeo ahogado de los que intentan recuperar el aliento sobre las olas que anegan sus rostros? O tal vez no hay ningún ruido... ¿Qué tipo de silencio es ese? ¿En cuántas direcciones discurre el tiempo? Se arquea, se fracciona y está suspendido en el vacío y sin embargo, de vez en cuando, es muy preciso, concreto y localizado. ¿A qué futuro aspira y de qué pasado es imagen residual? (o bien, ¿de qué futuro es

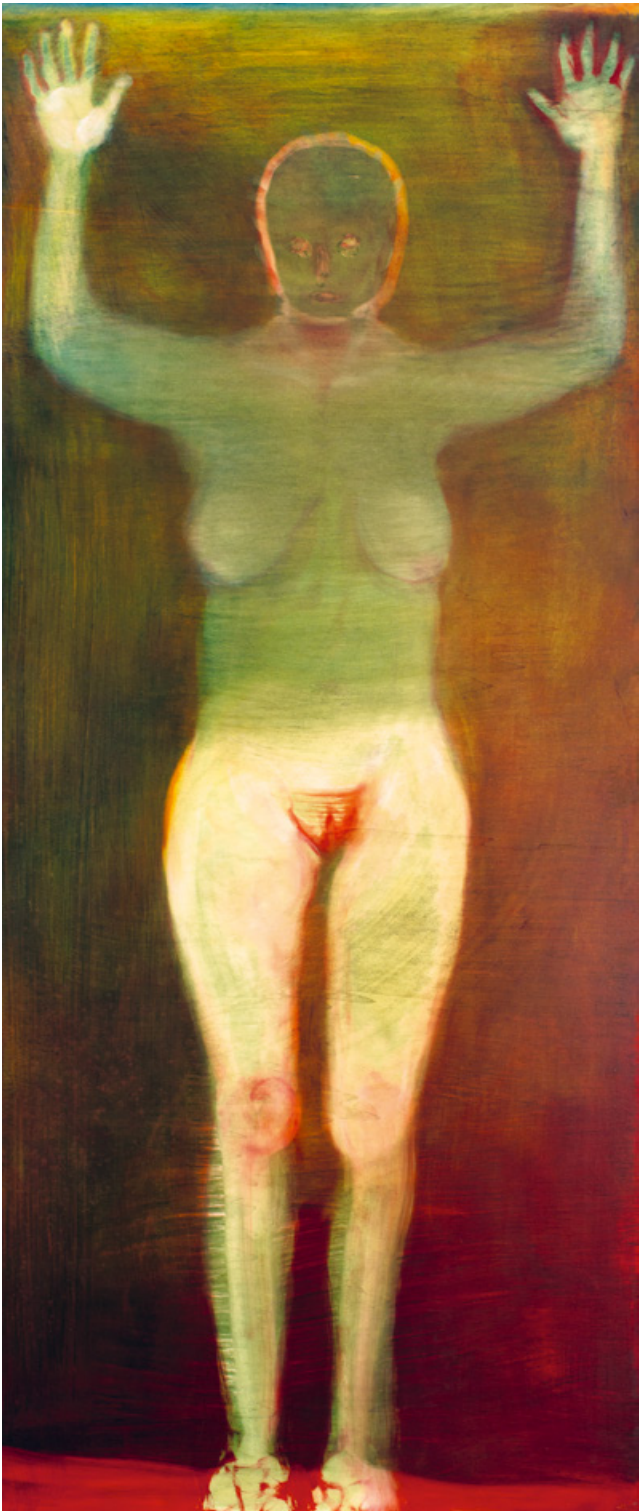


imagen residual y a qué pasado aspira?) ¿Qué está pintando la artista y qué tipo de juego ingenioso es este, que deja cada una de sus pinturas suspendidas entre la luz y la sombra, la ternura y la violencia, lo privado y lo público, entre el presente y el pasado? ¿Qué ficción es esa, más cercana a la realidad que la propia realidad? ¿Qué realidad es esa, que no se puede captar sin la amalgama de la ficción?

Todas estas preguntas están implícitas en la obra de Cahn y siguen ahí sin respuesta, en un amplio espectro de colores y emociones donde hay empatía desesperanzada, afecto violento e ira tierna. Sus pinturas están saturadas de dolor, pero es difícil decir si es el dolor del mundo o el suyo propio (probablemente no sean incompatibles). Sus ocasionales autorretratos parecen indicar que la propia artista es a la vez sujeto y objeto de su atención y aguda observación, y de los deseos, esperanzas y miedos densamente representados. Estos autorretratos son también una forma de debilitar, si no de eliminar, la distancia «artística» con los propios objetos. Son un venir y un alejarse (o más exactamente, un venir con cautela y un alejarse que está lleno de deseo); ambos movimientos son identificación y suspensión de la identificación. Al igual que Christine Lavant en sus *Notas*, Miriam Cahn parece oscilar en el límite entre los dos. Lavant se recluyó voluntariamente en el psiquiátrico y solo permaneció allí un período breve; en este sentido, ella es la observadora. Pero también es la observada: por las enfermeras, los médicos, el médico jefe, los otros pacientes y lo más importante, por sí misma. De vez en cuando, como un estribillo a su triste canción, reflexiona sobre si ha cruzado la intimidante (o atractiva) frontera entre ser «huésped» y ser «uno de ellos». La escena del ataque de ira de una paciente podría ocurrir en la cabeza o en el estudio de Cahn. Así, cuando «Baumerl se cayó al suelo», Lavant, en vez de apartarse, dice: «Para no parecer insensible, tuve que fingir que estaba de verdad impresionada, pero, en realidad, habría preferido verlo todo con detalle»¹⁶. La narradora quiere mirar y quiere mantener la distancia; pero al mismo tiempo es parte de ese mundo y lo observa desde las profundidades de sus propias y contagiosas tinieblas, aunque hará todo lo posible por parecer «normal», por seguir siendo una *fräulen* [señorita], una huésped. Mientras tanto, «aquí todo es incierto», dice. «Todo cambia de un momento a otro, toda relación es ambigua y constantemente cruza de lo real a lo irreal. Y la noche anterior no hizo más que reforzar esta sensación. [...] tanto, que

¹⁶ Lavant, *óp. cit.*, p. 15
[Trad. cast., p. 5].



yo llegué al límite en el que la razón y la imaginación se tocan como el agua y el fuego»¹⁷.

Cahn parece pintar desde exactamente ese mismo lugar fluctuante. Sus autorretratos son igual de tortuosos, temblorosos, vulnerables y algunas veces tan llenos de ira como los retratos de sus «compañeras». Se representa torturada, feliz, mirando a la lejanía, luchando, fuerte y débil. Y como Lavant, que anota con preocupación y bochorno todos esos momentos en los que no puede evitar que se le salten las lágrimas, Cahn también compensa el tono de sus obras: deja manchas de luz en los dibujos en blanco y negro y equilibra las luces y sombras en sus expresivas pinturas. Cuando la escritora austríaca dice «consciente de mi deber, me puse a llorar convulsivamente»¹⁸, está hablando a la vez de su arma y su máscara, pero también, en paralelo, de la expresión de su dolor verdadero. Así son la escritura y la pintura de ambas artistas.

Describir o pintar esta realidad es domesticarla (al menos hasta cierto punto) y por tanto conservar la propia posición como sujeto. De esta manera, dice Lavant, ella puede intentar controlar aquello que quiere controlarla (y a las otras mujeres del psiquiátrico). Es una señal de resistencia contra la institución, contra la violencia y contra su propio yo¹⁹. Así como Cahn pinta obstinadamente sus autorretratos, Lavant redacta sin descanso su autorretrato cambiante y, al hablar de sí misma, señala de continuo a los demás. Este espacio resplandeciente parece llenarse, en la obra de las dos artistas, de lo que es común y sin embargo sumamente individual: detrás de las manos que se agitan, exige que veamos el dolor insoportable; detrás del alarido contenido por la camisa de fuerza, la pérdida; detrás de la mirada apagada y apática, los deseos imposibles y las esperanzas perdidas; detrás de la locura, un nombre. Esta exigencia surge de la sensación de conexión, porque «estoy entre ellas como bajo una nube común»²⁰.

Parece que de esta manera Lavant y Cahn construyen la figura excéntrica de un tipo más de locura: una extraña combinación entre lo que es común y lo que separa, identifica y pone la distancia adecuada. Los acróbatas que bailan en la cuerda floja se arriesgan a tener excesiva conciencia de una dualidad entre la suspensión y el hacerse añicos que sin embargo no es falsa. Por el contrario, es un tipo de ajuste interno en la distancia misma: una distancia que compromete, afecta y llega aún más hondo²¹. Así, las Notas escritas por Lavant y los recuerdos pintados

¹⁷ Ibid., pp. 55-56 [Trad. cast., pp. 43-44].

¹⁸ Ibid., p. 15 [Trad. cast., p. 6].

¹⁹ Véase Bojarska, óp. cit.

²⁰ Lavant, óp. cit., p. 52 [Trad. cast., p. 40].

²¹ Véase Georges Didi-Huberman, *Strategie obrazów. Oko historii 1*, Varsovia, Nowy Teatr y Cracovia, Korporacja Ha! Art, 2011, p. 275 [Trad. cast. *Cuando las imágenes toman posición*, trad. Inés Bértolo, Madrid, Antonio Machado, 2008].



²² Véase Bojarska, óp. cit.

²³ Lavant, óp. cit., pp. 21-22
[Trad. cast., p. 11].

²⁴ Cabe señalar que muchas veces Cahn no usa las mayúsculas en los títulos de sus obras, aunque indiquen lugares concretos (sarajevo, beirut, el mediterráneo, nueva york) o nombres propios (eichmann). Al emplear las minúsculas, parece dejar en suspenso la especificidad y sugerir una generalización.

²⁵ «Si hubieran cantado una canción popular, una melancólica canción de amor o una canción de moda —o incluso una canción religiosa— todo ello habría sido quizá soportable y, a su manera, creíble, pero entonaban: “Mañana por la mañana cuando canten los gallos, antes de que resuene el canto de la codorniz...” ¡Ay, Dios mío! ¡Eso cantaban realmente: “Entonces camina el Buen Dios por el bosque sin ruido, como acostumbra”! Pensad en ello, todos vosotros, para quienes, aparte de para mi pobre corazón, escribo esto: aquí, en un manicomio, cientos de miles de locuras diferentes, acorraladas detrás de unas puertas eternamente cerradas, ¡cantaban: “Entonces camina el Buen Dios por el bosque sin ruido, como acostumbra”! Una mujer barbuda, medio embrutecida, que nunca en su vida llegará a ver un bosque, tenía que cantar eso aquí porque era sábado por la tarde y porque una enfermera joven, piadosa, que puede en su tiempo libre ir al bosque cuando le apetezca, así lo quería...». Lavant, óp. cit., pp. 58-59 [Trad. cast., pp. 46-47].

por Cahn pueden interpretarse como una búsqueda del camino que lleva al amparo —si no a la salvación— de otros²². De otros y por ende de una misma. Lavant dice: «Mejor pensar en la Mujer del Comandante, en Hansi, y en todas, todas las que están aquí y sufren, sufren. No, no me rendiré al odio, iré tan lejos que amaré a la Krell y a la Baumerl y a la enfermera de noche y el rostro de Minna, cuando abrocha resplandeciente de maldad una camisa de fuerza»²³. Tampoco Cahn deja de «poner por escrito», meticulosa y compasivamente, otros casos distintos aunque muy parecidos²⁴.

El amor atraviesa serpenteante estas obras, adoptando formas diferentes —muchas veces imposibles y contradictorias—; pero es indudablemente amor humano. E incluso si Lavant invoca a Dios, no es una plegaria, es más bien un lamento, una señal de resistencia, una petición para recuperar la razón, para poder usar la imaginación, una reclamación de justicia²⁵. Por eso, las Notas de Lavant no son tanto una «representación» o un «testimonio» sino un intento de entender, de ponerse en contacto y comunicarse. «Pero aquí no debe preocuparse tanto por las cosas [...], para eso estamos nosotras, ¿no? [...]»²⁶. ¿No debe? Pero se preocupa. Y Miriam Cahn también.

Sus historias, distintas y sin embargo tan conmovedoramente iguales, son una forma de resistencia en múltiples niveles. Hannah Arendt, próxima en su pensamiento a Miriam Cahn, escribió que el *gestus* de la compasión de Brecht es el fundamento de su lirismo. «El *leitmotiv*» de la obra de Brecht, escribe, «es la feroz tentación de ser bueno en un mundo y bajo circunstancias que hacen de la bondad algo imposible y contraproducente. El dramático conflicto en las obras de Brecht es casi siempre el mismo: aquellos que, obligados por la compasión, intentan cambiar el mundo no pueden permitirse ser buenos»²⁷. Pero Miriam Cahn quiere intentarlo, y con tenacidad —contra la sucesión de noticias e imágenes aterradoras del mundo, ese mundo que tan atentamente observa día tras día—, lo intenta. Expone las maldades, pinta las injusticias, escolta a los exiliados, mira a los ojos de los caídos en desgracia y los abandonados, oye la respiración entrecortada de los aterrorizados, acompaña a los que han perdido la esperanza y mira allí donde otros son indiferentes y desvían la mirada²⁸. Christine Lavant también lo intenta, «con locura». Y si la imagen que pinta la escritora hubiera de tener un fondo, el fondo brillaría y pasaría al primer plano, se superpondría a este o se reflejaría



²⁶ *Ibíd.*, p. 29 [Trad. cast., p. 19].

²⁷ Hannah Arendt, *Men in Dark Times*, Houghton, Mifflin Harcourt, 1970, p. 236 [Trad. cast., *Hombres en tiempos de oscuridad*, trad. Claudia Ferrari, Gedisa Editorial, Barcelona, 1990, p. 223].

²⁸ Quizá sea esta la respuesta exacta a la pregunta fundamental planteada por el sociólogo francés Luc Boltanski: ¿Qué forma puede adoptar el compromiso de actuar por parte de un individuo afectado por el espectáculo mediático del sufrimiento, un individuo que no está directamente expuesto al trauma de ese sufrimiento en particular? Boltanski, *Distant Suffering, Morality, Media and Politics* (1993), Cambridge, Cambridge University Press, 1999, p. 116.

²⁹ Lavant, *óp. cit.*, p. 38 [Trad. cast., p. 27].

³⁰ *Ibíd.*, p. 60 [Trad. cast., p. 48].

³¹ *Ibíd.*, p. 71 [Trad. cast., p. 51].

³² *Ibíd.*, p. 40 [Trad. cast., p. 29].

³³ Como hace Walter Benjamin, o le gustaría hacer. Véase, entre otras declaraciones sobre el tema, la tesis XVII de sus «Thesis on the Philosophy of History»: «Un materialista histórico aborda un tema histórico solo cuando se enfrenta a él como mónada. Y en esta estructura reconoce [...] una oportunidad revolucionaria en la lucha por el pasado oprimido. Y la percibe para hacer saltar una época concreta respecto al curso homogéneo de la historia; así hace saltar una concreta vida de la época, y una obra concreta respecto de la obra

en él como en un espejo. Al componer los retratos de sus hermanas de psiquiátrico, la escritora describe sus padecimientos, pero lo hace en el contexto de la crueldad general del mundo, cuyos estragos debe corregir continuamente. Tendrá que amar a Magdalena porque la madre de la niña no la quiere y le toca el cabello sin ternura²⁹; querrá amar a Renate, maltratada por los hombres y que vive en un temor perpetuo³⁰; pasará media hora en «el palacio recién bordado» de la señora Lanzinger³¹ y jugará a las damas chinas con la nueva paciente, pese a que «el juego le parece absolutamente faltar de interés»³². Y así una vez tras otra.

Sin embargo, su resistencia —la de Cahn y la de Lavant— es un tanto perversa. En la posición desde la que hablan, escriben o pintan, no parece que busquen componer un canto; ni siquiera aspiran a ello, como si supieran que no pueden recuperar el recuerdo de los agraviados y los olvidados. Quieren doblegar el lenguaje: no tanto recuperar nombres³³ como mostrar agujeros. Quieren desinflar el lenguaje y señalar esos huecos y ausencias. Sus frases y pinturas son como arena, como piedras que lanzan a los ojos arrogantes de las representaciones idílicas y de las narraciones coherentes que con tanto empeño suavizan, reparan, enderezan o borran todo lo que es distinto, más débil o inconscientemente cruel. Ambas hablan desde el interior del lenguaje y es exactamente ahí donde lo hacen estallar y lo destrozan: pintan el infierno con colores brillantes, con la delicadeza de un niño, y hablan con lucidez del caos y con ternura del terror. Y así como Cahn reduce y amplía reiteradamente el encuadre de sus obras, acercándose o mirando a sus figuras desde la distancia, Lavant no solo observa a los pacientes y al personal, sino también a los que vienen de visita a «su» manicomio. Es como si quisiera examinar la congoja y el sufrimiento humanos en todas sus formas. Las escenas que describe parecen atravesadas por su visión y sus palabras³⁴, palabras-imágenes.

Cabría añadir que la dedicación de Christine Lavant a la escritura es considerada —por su familia, en su pueblo, en el hospital— como un antojo histérico, «típicamente» femenino. Por el contrario, es un acto de rebelión meditado (o sentido), una sublevación contra el mundo que de continuo todo lo convierte en patológico, castiga, establece fronteras, construye muros y excluye e incluye arbitrariamente; como si tuviera por objeto unos recortables de colores y no las vidas, una vida en concreto. Ejerce su resistencia contra un mundo en el que a las mujeres se les



de una vida». Walter Benjamin, *Illuminations*, Nueva York, Schocken Books, 1968 [Trad. cast. «Sobre el concepto de Historia» en *Obras*, Libro I/vol. 2, trad. Alfredo Brotons Muñoz, Abada Editores, Madrid, 2008].

³⁴ Véase Bojarska, óp. cit.

³⁵ Íd.

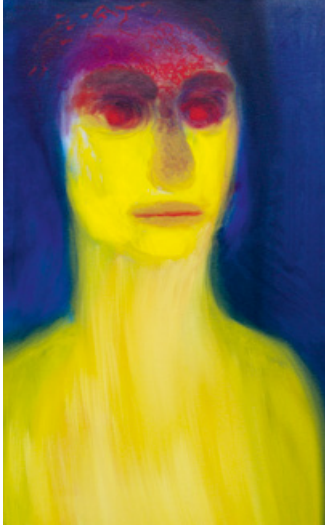
³⁶ Lavant, óp. cit., p. 33 [Trad. cast., p. 22-23].

³⁷ Íbid., p. 91 [Trad. cast., p. 77].

asigna el papel de esposas, madres o monjas; un mundo que, temiendo por sus cimientos, quiere reparar o rechazar todas las anomalías que considera destructivas o perversiones degeneradas. Al describir la escena del encuentro con el psiquiatra forense, Lavant da una imagen exacta de esa «discapacidad» que constituye la vida y la sensibilidad de una mujer que transgrede las normas³⁵: «“Sí, querida”, dijo el hombrecillo, “tendrás que abandonar esos hábitos [...] seguro que ni siquiera sabe escribir correctamente, ¡pero quiere escribir *puesía*! [...] Bueno, mi niña, la *puesía* la dejas para otros, y cuando el médico jefe te haga entrar en razón, pasado uno o dos años, hasta te alegrarás si consigues que una señora te adiestre para hacer todas las faenas domésticas. ¿Entendido?” Yo estaba roja de ira»³⁶. Llena de ira, y también de miedo, no deja sin embargo de mirar, escuchar o escribir. Ese es su mundo. Si realmente se «volviera loca» y terminara en la sección 3 con una camisa de fuerza, escribiría con los dedos de los pies³⁷. Porque su escritura viene de las profundidades del deseo y con la idea de que todavía es posible, de que aún se puede hacer algo, no importa lo temerario, confuso o loco que sea. Una locura parecida, junto con la determinación de escribir según sus propios términos (los de una mujer), sin contemporizar y solo desde su propia perspectiva (la de una mujer), parece estar en el origen y en el compromiso de la obra de Miriam Cahn.

En este sentido, se podría decir que tanto la escritura de Lavant como la pintura de Cahn son ejercicios tácticos. Al difuminar las fronteras entre la locura y la normalidad (seis semanas en un psiquiátrico puede considerarse un período muy largo o uno muy corto), al suspender el tiempo y las dicotomías simples —el amor va de la mano del odio; los cuidados, del daño; la comunidad, de la exclusión; la ley, de la violencia; los sujetos, de los objetos, etc.—, ambas utilizan palabras e imágenes que nos resultan familiares y reconocibles para observar situaciones que parecen dementes, inhumanas, injustas. Las dos artistas nos hacen reflexionar y nos incitan a reconocernos en el lenguaje y las imágenes, en esta locura, como en un espejo, como a través de espejos³⁸. La narración de Lavant es una descripción de las «locas» del psiquiátrico austríaco, pero es también el relato de las indecisiones, errores, pérdidas, negligencias, miedos y malos tratos que todos conocemos. Cahn traduce en imágenes el terror, la añoranza, la soledad, la dicha, el dolor o la expectación, emociones que también nos son familiares. Cada una de

³⁸ Las pinturas de Miriam Cahn se exponen de manera que la mirada de las figuras representadas se encuentre frente a frente con la mirada del espectador. Véase la conversación entre Miriam Cahn y Patricia Falguières, Élisabeth Lebovici y Nataša Petrešin Bachelez en la presente publicación, pp. 69-97.



esas figuras podría ser uno de nosotros y nosotros (también las propias Lavant y Cahn) podríamos ser una de esas figuras. Es como si para ambas, comunicarse e identificarse con otro ser humano constituyera la fuente y el propósito principal de la emoción: una excentricidad radical. Página a página, pintura a pintura, las dos mujeres parecen sugerir que cada lugar que se ocupa es un espacio de usurpación, al menos parcial. Es difícil saber qué tipo de usurpación cometen ellas. «¿Es posible que tras semanas aquí, vuelva a tener ganas o valor para reír?», se pregunta Lavant, «¿Incluso mucho? Quizá en lugares así habría ante todo que aprender a reír de nuevo, para no volver a olvidarlo»³⁹. Su pregunta es una pregunta sobre cómo vivir.

Pasadas las seis semanas de «cura», Lavant volvió al mundo, todavía luchando contra la depresión y, exactamente como había ocurrido antes, se la consideró ajena, una loca. Al mismo tiempo, siguió escribiendo y su obra empezó a ser publicada, leída y premiada⁴⁰. Dejó atrás los muros del manicomio, pero el mundo al que volvió no estaba menos loco, menos plagado de conflictos o desgarrado por el odio y el miedo: demente. Este mundo —el mundo que nos rodea, nuestro mundo, nuestra casa— es el que pinta Miriam Cahn. Su impresionante narrativa —como la de Lavant sobre el manicomio— afronta los relatos de sus sujetos en el contexto histórico en el que se desarrollan. La suya es una narración densa y negra como el betún⁴¹. No obstante, tiene muchos rincones luminosos y brillantes. Merece la pena investigarlos.

³⁹ Lavant, *óp. cit.*, p. 25 [Trad. cast., pp. 14-15].

⁴⁰ Véase Lipszyc, *óp. cit.*, p. 98.

⁴¹ Véase Jakub Zgierski, «Słowa mimo wszystko» *dwutygodnik*, diciembre de 2017, <https://www.dwutygodnik.com/artukul/7556-slowa-mimo-wszystko.html> [última consulta: 8-5-2019]

Créditos fotográficos

Fotografía Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Joaquín Cortés/Román Lores: Cubierta y pp. 24, 26, 30, 84, 110, 112, 124 (dcha.), 134, 136, 144, 158, 160, 172, 200, 208 (abajo), 216, 218 (abajo)

Vistas de sala de la exposición *MIRIAM CAHN. todo es igualmente importante* (Museo Reina Sofía, 5 de junio al 14 de octubre de 2019): Fotografía Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Joaquín Cortés/Román Lores: pp. 10-11, 12, 46, 66-67, 68, 98, 104-105, 106, 126, 138-139, 140, 168-170, 190-191, 192, 208 (arriba), 212-214

Fotografía de la Galería Meyer Riegger; cortesía de la Galería Meyer Riegger, Berlín/Karlsruhe: p. 14 (arriba)

Fotografía de Jörg Lohse; cortesía de Jane Irwin y Ross Hill: p. 14 (abajo)

Fotografía de Oliver Roura; cortesía de las galerías Jocelyn Wolff, París, y Meyer Riegger, Berlín/Karlsruhe: pp. 16, 18, 42, 44, 70, 72, 76, 86, 88, 90, 92, 94, 96, 114, 116, 118 (arriba), 120 (abajo), 128, 130, 132, 148, 150, 152, 156, 164, 174, 182 (abajo), 184, 188, 194, 196, 202 (abajo), 204, 206, 210, 222, 224 (arriba), 226, 228 (arriba), 230 (abajo)

Fotografía de François Doury; cortesía de la Galería Jocelyn Wolff, París: pp. 20, 28, 80, 118 (abajo), 124 (izda.), 146, 154 (abajo), 162, 202 (arriba), 228 (abajo)

Fotografía de Miriam Cahn; cortesía de Miriam Cahn: pp. 22, 32, 52, 54, 74, 186

MUSEUM MMK FÜR MODERNE KUNST; fotografía de Axel Schneider: pp. 34 y 198 (p. 34: de izda. a dcha. y de arriba abajo, n° inv. 1993/49.3, 7, 8, 10, 16, 19, 21 y 30; p. 198: n° inv. 1993/18.1-3)

Fotografía de François Doury; cortesía de las galerías Jocelyn Wolff, París, y Meyer Riegger, Berlín/Karlsruhe: pp. 36, 38, 40, 78, 100, 102, 108, 154 (arriba), 178, 180, 230 (arriba)

Museo POLIN de la Historia de los Judíos Polacos, Varsovia: p. 48 (arriba)

Yad Vashem, Centro Mundial de Conmemoración de la Shoá, Jerusalén: p. 48 (abajo)

Museo Judío de Suiza, Basilea: p. 50

Fotografía de François Doury; cortesía de colección particular: pp. 82, 218 (arriba), 224 (abajo)

Fotografía de François Doury, cortesía de la Colección Filio: p. 120 (arriba)

Fotografía de Stefan Jeske; cortesía de la Galería Meyer Riegger, Berlín/Karlsruhe: pp. 122, 142, 166

Cortesía de la galería Jocelyn Wolff, París: p. 176

Fotografía de Markus Tretter; cortesía de las Galerías Jocelyn Wolff, París, y Meyer Riegger, Berlín/Karlsruhe: p. 182 (arriba)

Wako Works of Art; fotografía Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Joaquín Cortés/Román Lores: p. 220

Fotografía de Meyer Riegger, Berlín/Karlsruhe; cortesía de colección particular: p. 232

Imagen de cubierta: MIT
GESCHLOSSENEN AUGEN
3 kastanien (strassburgerallee) [CON
LOS OJOS CERRADOS 3 castaños
(strassburgerallee)] (fragmento)

Imagen de colofón: MORGEN
GRAUEN (kassandra) [MAÑANA
GRIS (kassandra)] (fragmento)

Ministro

José Guirao Cabrera

Presidencia de Honor

SS. MM. los Reyes de España

Presidente

Ricardo Martí Fluxá

Vicepresidente

Óscar Fanjul Martín

Vocales natos

Javier García Fernández
(Subsecretario de Cultura y Deporte)

María José Gualda Romero
(Secretaria de Estado
de Presupuestos y Gastos)

Román Fernández-Baca Casares
(Director General de Bellas Artes)

Manuel Borja-Villiel
(Director del Museo)

Cristina Juarraz de la Fuente
(Subdirectora Gerente del Museo)

Vicente Jesús Domínguez García
(Viceconsejero de Cultura
del Principado de Asturias)

Francisco Javier Fernández Mañanes
(Consejero de Educación, Cultura
y Deportes del Gobierno de Cantabria)

Patricia del Pozo Fernández
(Consejera de Cultura y Patrimonio Histórico
de la Junta de Andalucía)

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

Vocales designados

Miguel Ángel Cortés Martín

Montserrat Aguer Teixidor

Marcelo Mattos Araújo

Santiago de Torres Sanahuja

Pedro Argüelles Salaverría

Patricia Phelps de Cisneros

Carlos Lamela de Vargas

Alberto Cortina Koplowitz

Estrella de Diego Otero

Ana María Pilar Vallés Blasco

José María Álvarez-Pallete
(Telefónica, SA)

Ana Patricia Botín Sanz
de Sautuola O'Shea
(Banco Santander)

Ignacio Garralda Ruiz de Velasco
(Fundación Mutua Madrileña)

Antonio Huertas Mejías
(Mapfre, SA)

Pablo Isla Álvarez de Tejera
(Inditex)

Patronos de honor

Guillermo de la Dehesa

Pilar Citoler Carilla

Claude Ruiz Picasso

Carlos Solchaga Catalán

Secretaría del Real Patronato

Carmen Castañón Jiménez

COMITÉ ASESOR

María de Corral López-Dóriga

Fernando Castro Flórez

Marta Gili

Director

Manuel Borja-Villel

Subdirector Artístico

João Fernandes

Subdirectora Gerente

Cristina Juarranz de la Fuente

Asesora de Dirección

Carmen Castañón

GABINETE DE DIRECCIÓN

Jefa de Gabinete

Nicola Wohlfarth

Jefa de Prensa

Concha Iglesias

Jefa de Protocolo

Sonsoles Vallina

EXPOSICIONES

Jefa del Área de Exposiciones

Teresa Velázquez

**Coordinadora General
de Exposiciones**

Belén Díaz de Rábago

COLECCIONES

Jefa del Área de Colecciones

Rosario Peiró

Jefe de Restauración

Jorge García

Jefa de Registro de Obras

Carmen Cabrera

ACTIVIDADES EDITORIALES

Jefa de Actividades Editoriales

Alicia Pinteño

ACTIVIDADES PÚBLICAS

**Directora de Actividades Públicas
y del Centro de Estudios**

Ana Longoni

**Jefe de Actividades Culturales
y Audiovisuales**

Chema González

Jefa del Área de Educación

María Acaso

SUBDIRECCIÓN DE GERENCIA

Subdirector Adjunto a Gerencia

Ángel Esteve

Consejera Técnica

Mercedes Roldán

**Jefa de la Unidad de Apoyo
a Gerencia**

Guadalupe Herranz Escudero

Jefe del Área Económica

Luis Ramón Enseñat Calderón

**Jefa del Área de Desarrollo
Estratégico y de Negocio**

Rosa Rodrigo

Jefa del Área de Recursos Humanos

María Esperanza Zarauz Palma

**Jefe del Área de Arquitectura,
Instalaciones y Servicios Generales**

Javier Pinto

Jefe del Área de Seguridad

Luis Barrios

Jefa del Área de Informática

Sara Horganero

Comisarios

Ana Ara y Fernando López

Jefa del Área de Exposiciones

Teresa Velázquez

Coordinación de la exposición

Íñigo Gómez

Fernando López

Responsable de Gestión de Exposiciones

Natalia Guaza

Registro

David López Ruiz

RestauraciónPilar Hernández,
Restauradora responsable

Paloma Calopa

Angelina Porres

Eugenia Gimeno

Este libro se publica con motivo de la exposición *MIRIAM CAHN. todo es igualmente importante* organizada por el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía desde el 5 de junio hasta el 14 de octubre de 2019

Ha sido editado por el Departamento de Actividades Editoriales del Museo Reina Sofía con la colaboración del Museo de Arte Moderno de Varsovia, que publicó en enero de 2019 la versión inglesa, *MIRIAM CAHN: I AS HUMAN* (Marta Dzierżawska, ed.)

Jefa de Actividades Editoriales

Alicia Pinteño

© de esta edición, Museo Nacional
Centro de Arte Reina Sofía, 2019

Coordinación editorial

Carolina García-Romeu

© de los textos, sus autores, Museo
de Arte Moderno de Varsovia y
Museo Nacional Centro de Arte
Reina Sofía

Traducción

María Jiménez

De las imágenes
© Miriam Cahn, 2019

Traducidos a partir de la edición inglesa (excepto los textos de Ana Ara y Fernando López, Paul B. Preciado y Rita Segato, originalmente en español)

excepto pp. 48 (*titre de voyage* MHZPB444 de Anna Trachtenberg, colección del Museo POLIN de la historia de los Judíos Polacos, Varsovia; pasaporte alemán ID 9089141 de Vera Rosenberg, colección Yad Vashem, Jerusalén) y 50 (colección del Museo Judío de Suiza, Basilea)

Edición y corrección de textos

Carolina García-Romeu

Gestión de imágenes

Belén Benito Moreno

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 notificada por escrito al editor, será corregida en ediciones posteriores.

Diseño gráfico

Estudio Ponce Contreras

Gestión de la producción

Julio López

ISBN: 978-84-8026-598-0
NIPO: 828-19-015-7
D.L: M-24002-2019

Fotomecánica

La Troupe

Catálogo de publicaciones oficiales
<http://publicacionesoficiales.boe.es>

Impresión

Palermo Artes Gráficas

Distribución y venta
<https://sede.educacion.gob.es/publiventa/>

Encuadernación

Ramos

Este libro se ha impreso en Lessebo
Design Smooth, 115 gr. Cubiertas:
Curious Matter, Goya White, 380 gr.
260 páginas, il. color, 168 × 235 mm.



El Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía quiere expresar su agradecimiento especial a Miriam Cahn por el préstamo de las piezas de su colección y el permiso para la reproducción de una selección de cartas de su archivo personal (pp. 56-61), del poema «Coincidencias» (p. 62-64) y de las imágenes de sus obras

A las galerías Jocelyn Wolff, París, y Meyer-Riegger, Berlín/Karlsruhe, agradece el préstamo de piezas para la exposición e imágenes para esta publicación, a Wako Works of Art el préstamo de una obra, y a las siguientes personas su colaboración en el proyecto:

Sandrine Djerouet, Meagan Down, Marta Dziewańska, Anna Himmelsbach, Johanna Koopmann, Jochen Meyer, Martina Panelli, Chloé Philipp, Nadine Pfessdorf-Raif, Laura Rametti, Thomas Riegger, Oliver Roura, Kiyoshi Wako, Nasim Weiler y Jocelyn Wolff

Asimismo, agradece a los autores de los ensayos su inestimable contribución a esta publicación:

Kathleen Bühler; Éric de Chasse; Marta Dziewańska; Patricia Falguières, Élisabeth Lebovici y Nataša Petrešin-Bachelez; Jakub Momro; Paul B. Preciado; Rita Segato; Natalia Siewlecz; Adam Szymczyk

KALT

Ungl.
bei Kopf
gefallen



ertrückte

weiblich
gleich



MUSEO NACIONAL
CENTRO DE ARTE
REINA SOFIA



MINISTERIO
DE CULTURA
Y DEPORTE