

Chelo Matesanz

as miñas cousas en observación

CENTRO GALEGO DE ARTE CONTEMPORÁNEA
Santiago de Compostela

Comisaria: Chus Martínez Domínguez

Inauguración: 4 de abril ás 20:00 h
Do 4 de abril ao 8 de xuño de 2014
Hall e planta soto

Chelo Matesanz (Reinosa, Cantabria, 1964)

É profesora titular de Pintura na Facultade de Belas Artes de Pontevedra (Universidade de Vigo), onde impartiu docencia ao longo dos últimos vinte anos. A súa traxectoria artística deriva da actividade iniciada en 1986. Desde entón realizou múltiples exposicións individuais e colectivas. Obtivo a Bolsa de Formación e Axuda a Investigadores do Departamento de Cultura, Universidades e Investigación do Goberno Vasco e a Bolsa da Fundación Marcelino Botín, Santander. Participou na Mostra de Arte Nova do Ministerio de Cultura e recibiu o Premio JASP ao mellor artista novo en ARCO 96. Ten obras en coleccións de distintas entidades públicas e privadas como a Fundación Coca-Cola, a Colección Testimoni, a Deputación de Murcia, Artium ou o Centro Galego de Arte Contemporánea.

Pode empregar este enlace para descargar imaxes en alta resolución:
<http://xurl.es/prensachelomatesanz2>

Chelo Matesanz apuntamentos sobre a celebración do exercicio de observar

O xesto de mirar cara atrás nunha exposición retrospectiva, ás veces, leva implícita certa actitude de dalo todo por sabido, por analizado e debatido, incluso ofrece certa inercia respecto do xa visto ao longo do tempo, do traballo de moitos anos. Sobre todo porque na arte acontece, como tranquilizador e conclusivo, ver asimilados os conceptos, recontadas as tendencias, ter ben fichados os e as artistas, clasificados e identificados os xéneros e os temas, e desbótase sentir a vertixe de deixarse levar da man da arte unha e outra vez, facendo medrar esas mesmas obras con novas miradas en distintos territorios, nos que non haxa máis pautas que as da propia experimentación.

Esta exposición, *As miñas cousas en observación*, apoiada nos case trinta anos de traxectoria de Chelo Matesanz (Reinosa, Cantabria, 1964), nace do desexo de imaxinarse nun novo punto de partida, coa certeza das miradas acumuladas e a desconfianza das verdades aprendidas. Fronte ao conxunto presentado teño a impresión de atoparme diante do traballo dunha coñecida/descoñecida para o público xeral, quizais pola capacidade da artista de non atender á ortodoxia do gusto, por articular discursos á marxe de convencionalismos e por empregar linguaxes afastadas dos roles e tópicos adxudicados á comprensión dunha artista que tamén é muller. Atrévome a afirmar que as súas obras en observación alcanzan un matiz autobiográfico. Responden a un xogo de sinceridades e enmascaramentos, espontaneidades e ritos, nos que se advirte a mestura de indagación e representación de experiencias propias. Formulan unha nova cartografía onde ganduxar a vida e a arte, relatada na súa voz imposible de etiquetar, máis alá de artista, como escultora, pintora ou artesá.

Chelo Matesanz foi quen de internarse en terreos nos que outros autores e autoras da súa xeración apenas afondaron, desarmando imposturas e prexuízos cun pronunciado sentido crítico respecto do seu contexto e condición, convidando o espectador a deixarse levar pola contemplación da arte, a gozar da ambigüidade e a rir con malicia, con sorna, con ledicia, ou simplemente a sorrir porque si, porque a risa tamén existe como canle. Optou por festexar a arte en vez de padecela, eliminando cadeas invisibles ao redor de compartimentos estancos onde depositar xéneros, temas e ideas.

Axiña que se licenciou, a finais dos anos oitenta, comezou a plasmar nas súas propostas unha clara intención de divorciarse de clichés artísticos e de pensamentos aínda vixentes, avogando pola articulación dun discurso, tamén feminista, radicalmente distinto do que a rodeaba. O seu afán de se enfrontar á súa propia representación como artista, manifestando as súas ideas e pensamentos sobre o proceso de crear e mesmo deconstruíndo as características que tradicionalmente ten o seu oficio e a recepción da súa imaxe, quedou patente desde as súas primeiras exposicións *Por amor al arte* e *Grandes ideas para un estilo propio* (as dúas de 1991) con obras como *La artista ilusionada*,

Manual básico para las artistas desidiosas e *Las artistas ya no son progres* (todas de 1991), nas que reflexionaba sobre os criterios polos que se rexen a personalidade e a proxección da muller no sistema artístico, até *Trabajos manuales artísticos* (2000) onde, a través de pensamentos e instrucións, tentaba botar por terra os mitos da *artista xenial* e da *obra mestra* ridiculizándo os, explicándose a través de frases cuestionadoras: “Se tivese ideas non pintaría” ou “Se eu fose menos intelixente indiscutiblemente pintaría moito mellor”.

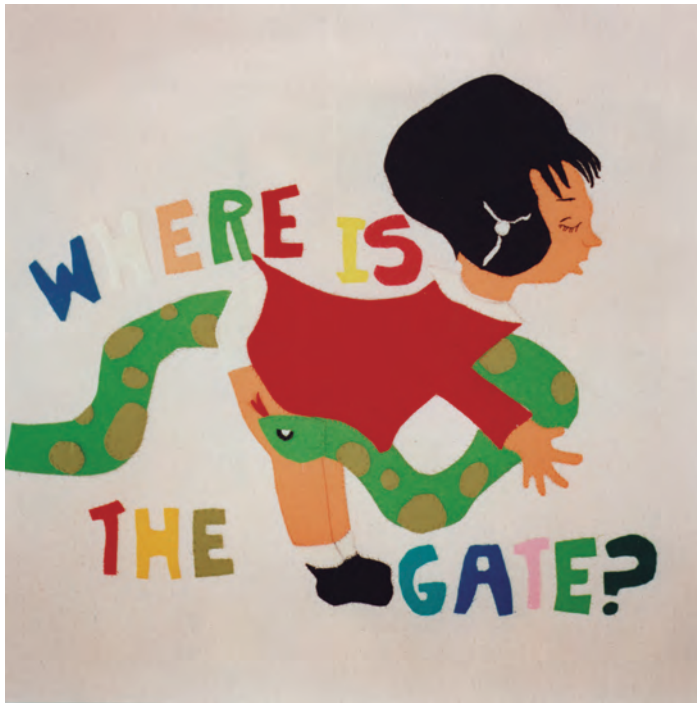
Atoparemos este posicionamento en cada unha das obras que sinalan o percorrido expositivo de *As miñas cousas en observación*. Un percorrido organizado en catro escenarios metafóricos onde os límites plásticos e conceptuais desaparecen coa intención de expresar a sensibilidade con que se len ou se escriben as pezas presentadas desde o humor, a dor a repulsión ou a distancia contemplativa, convidando o espectador a visitar lugares onde desenvolver relacións co pensamento e coa emoción. Trátase de falar de arte e de abordar resultados que non deixan de contaminarse uns aos outros (costura, pintura, debuxo, instalación, colaxe, audiovisual e escrita) adquirindo propiedades permeables, manchadas nos seus respectivos contornos; nesas marxes que terminan de definir a mensaxe da obra, a súa proxección e o seu diálogo co público. Son territorios vividos, en fin, dunha observación.

RIR BOCA ABAIXO

Chelo Matesanz inauguraba en 1995 a mostra *Ríe conmigo* para cuxo catálogo escribía: “É importante non confundir a arte broma coas bromas da arte, porque estas últimas adoitan ser arte seria”. Neste texto diferenciaba a arte seria, a “que goza de recoñecemento social e que é acollida pola historia da contemporaneidade”, da arte como broma, aquela cuxa “finalidade está en función do banal. Unha arte sen cinismo nin ironía, que o único que espera é que quen a mira se sorprenda e bote a rir, unha gargallada que provoque tose ou mocos”. Ocorre que o humor é o trazo máis característico da obra de Chelo Matesanz; e non é un humor calquera, senón un humor agudo e incisivo que non entenderon as artistas feministas e a crítica nos seus



Chelo Matesanz: *Chelo Matesanz producciones*, 1996. © Chelo Matesanz, VEGAP, Santiago de Compostela, 2014



Chelo Matesanz: *Where Is the Gate?*, 1995. Colección particular
 © Chelo Matesanz, VEGAP, Santiago de Compostela, 2014

primeiros traballos. O seu talento confundíuse cun suposto machismo ou desinterese polas consecuencias que sobre a muller podía ter a súa práctica, e obviouse o fondo do seu proceder artístico. O tema central destes traballos consistía en abordar o corpo da muller — reducido polas feministas en décadas anteriores a unha ferramenta de combate, a un territorio de manifestos e militancias— como obxecto de análise traxicómico, co que atender ao cinismo e ao desexo de perfección na imaxe da muller artista.

O humor xustifica a elección e o cambio continuo que a artista fai das linguaxes, proceso consciente e paradoxal do que significa a percepción da arte. Humor espontáneo, desgraciado, cómico, irónico, cínico ou retranqueiro. Se tivésemos que nomear os temas universalmente identificados co humor estes serían os referidos ao mundo infantil e ao sexo. Algunhas das obras centrais da súa produción están representadas neste capítulo; por exemplo, unha instalación convertida nunha sorte de rateira con paredes revestidas de peluche, onde se dispoñen distintos compoñentes de monecos, retallos, colaxes e debuxos, un tipo de obra que marcou un punto de inflexión na súa carreira a mediados da década dos anos noventa. Espazo ambiguo entre tobo e trampa con suxestivas connotacións do universo privado, representado nas flores sexuadas de *El jardín de las delicias* (1995), nos cadros de animalións en actitude indecorosa *Where Is the Gate?* (1995) e *Here Is Not Bone* (1995) ou na escultura *Super Rabbit* (1997). As referencias a artistas como Mike Kelley ou Paul McCarthy son evidentes no exceso, no tipo de obra manual, na reflexión sexual e, sobre todo, no humor corrosivo que atopan nos termos máis sensibles. *Bocadillos, conversaciones en la oscuridad* (1997) e *Chelo Matesanz producciones* (1995) son colaxes icónicas no seu imaxinario, que ofrecen azarosas conexións ao final do exercicio, onde o malentendido dos encontros imprevistos solda discursos infinitos acerca da educación e a represión da mirada. Estas pequenas pezas marcan eses límites que a artista sempre dinamita, que desdubuxa e se esforza en non recalcar, definidos polos nosos medos e obsesións, espaxeadas en murmurios,

en recortes e escalas tan pequenas como ameazantes. Así subliña unha mensaxe que se relaciona coas viñetas do humor gráfico, sintetizando unha problemática ou conflito nunha escena mínima, coma unha carga explosiva. Se todas xuntas constitúen un magma de sinfonía irónica, individualmente resultan enérxicas e provocadoras.

Despois, os relatos visuais, aqueles que se atopan estereotipados na nosa memoria, buscan lugares de presentación nas peles dos tecidos, no forro de punto e nas telúricas privadas vertidas no medio público. Como apuntan os traballos da pensadora Judith Butler acerca da vestimenta, unha das posibilidades para redefinir a identidade de xénero consistía precisamente en reproducir eses estereotipos desde a parodia e a ironía, apreciable en pezas coma *Opus* (1994), onde a artista pespunta o desgaste do membro viril sobre a tea dun pantalón vaqueiro. Esta tese ilustra a postura reapropiacionista de Matesanz, inscrita nunha vertente máis visual, teatral e lúdica que se estende cara ao interese polo travestismo e pola transexualidade, como veremos en pezas recentes como *Zamarrón* (2006) ou *Peliqueiros* (2007).

Na serie *Ropitas* (1996), Chelo Matesanz abandona o interese inicial pola roupa feminina e despraza a atención cara á roupa infantil. Aproveitándose dos canons e directrices que envolven a presentación das cousas segundo a moda e o corte temporal, sitúanos diante dun escaparate no que as prendas infantís foron tomadas por monecos que xogan, reptan e interactúan con elas facendo gala dun exhibicionismo que, asemade, se podería cualificar de diálogo amable e tenro, confuso e ambiguo. O vestido da Branca de Neve en *¡Qué mono! ¿será de mi talla?* (1997), traslada o recoñecido relato visual da mítica película de Walt Disney, como instantánea pechada no noso imaxinario, para ocupar por completo un precioso vestido longo, que flota baleiro de corpo e que inmediatamente se enche dos órganos e a memoria do espectador.

Esa contundencia da mensaxe resume tamén unha das súas pezas máis fascinantes ao tempo que inquietantes, *¡Cuidado que todo lo veo!* (2000), unha escultura na que a mirada dun rato reside e observa atrapada no marco tecnolóxico, contaminado, das súas orellas e nariz de tea a modo de disfrace. Así define esa sensación da comunicación dirixida e controlada sobre a aceptación e o recoñecemento. A corporeidade ausente que acompaña moitas das obras de Chelo Matesanz atopa a súa explicación na anticipación ao perigo, na distancia do conflito, convidando o espectador a asumir os riscos. En *Estamos húmedos* (1998), unha toalla de praia infantil sobre paraugas, e *Juegos de cama* (1996), un edredón infantil, reconstrúe por completo unha sucesión de recordos e memorias, de experiencias aparentemente pechadas no pasado que se abren á vulnerabilidade do sentir, ao pracer e á vergoña, á avaliación dunha timidez e malicia soterradas na infancia.

O CORAZÓN NA GARGANTA

Existen emocións humanas universais coma o medo ou a dor. Experiencias que se estenden coma un virus a través da imaxe, máis alá da súa propia realidade, para incorporarse ao imaxinario da creación, atopando principal acubillo na literatura: a morte, a soidade, a identidade ou o desamor. Matesanz nítrese delas en obras que dirixen a súa atención cara a temas masculinizados como a crueldade, extensible á enfermidade e á violencia. A serie *Dolor y placer* (1992) dá un paso adiante na revisión do corpo home-muller tomando a

enfermidade, o estraño e o diferente, como punto de partida. *Una limosnita por favor* (2004) está entre as máis emblemáticas da súa produción. A impresionante imaxe da imperfección e a discapacidade nestes corpos infantís mutilados produce un efecto traxicómico ao aludir de forma directa ao espectador por medio da fusión inesperada e sintetizada da mensaxe.

O peso dramático das imaxes impulsa a artista a crear figuras perturbadoras que forman xa parte da normalidade dunha cultura na que a conmoción se converteu na principal fonte de valor e estímulo do consumo. Neste sentido, a artista tamén se inspira en carteis e lemas publicitarios que a levan a afondar noutros terreos da práctica artística, como é o caso das manchas vermellas de *Lo que Lee Krasner podía haber hecho... pero no hizo* (2001), realizada a partir dun cartel publicitario dunha fragancia no que a violencia entre os protagonistas era evidente. Aquí o medo e a valentía tórnase en caras dunha mesma moeda desprazada á paisaxe da arte.

A mediados dos anos noventa, aínda que xa viña sendo unha constante na súa obra, Chelo Matesanz incardínase claramente na costura como linguaxe artística, e atopa no pespunte e nas teas unha poderosa canle de comunicación, subversiva, irónica e ambigua. Realiza unha serie de obras de clara resonancia combativa acerca da identidade de xénero; na serie *Heridas* (1994) amosa imaxes de operacións de sexo pespuntadas sobre tea; noutras como *La naturaleza y sus pequeños habitantes* (1994), deixa claro o obxectivo de representar o corpo como espazo de alternativas que non pasan por revalorizar aspectos da realidade corporal das mulleres, senón que tratan abertamente das diferenzas dos atributos de ambos os dous sexos.

Co pespunte repasa os bordos dos debuxos, enmarca escenas e demarca territorios. Aquí, de novo, a ironía e o humor instálanse en cada puntada para enfrontarse a aspectos duros da realidade subliñando os seus lados máis escuros; refírome a temas incómodos como a pederastia e a violencia de xénero que son representados en *La colección del pederasta* (1992) e *La letra con sangre entra* (1994). Coser tamén é unha forma de converter a arrepianante realidade en parodia, banalizando o feito artístico a través do cotián e viceversa, remarcando esas marxes que vén perfilando e, asemade, desdebuxando na súa traxectoria.

...E MIRAR O PANO DESPOIS

Os territorios que definen este apartado perseguen unha nova caída de etiquetas, borrar as pistas e capturar o emotivo, a burla e tamén o noxo como sentimento que suscita aversión. Neste sentido, Matesanz toma distancia ante certas cuestións que a incomodan ou que a aburren; novamente introduce a ironía na mancha dun sorriso. Co cambio de século, a artista retoma o proceso pictórico como campo de análise. É o punto de partida nas pezas *El goloso* (2000) e *Lo que Lee Krasner podía haber hecho... pero no hizo* (2001), onde as manchas, de chocolate na primeira e de potente vermello na segunda, son as protagonistas dunha nova subversión. Obras que marcan un lugar dos límites, que pretenden ser ou parecer pintura sen buscar unha etiquetaxe. Derivadas da reflexión sobre o *dripping* do pintor norteamericano Jackson Pollock, constitúen unha galería de manchas vermellas sobredimensionadas, similares ás dun cómic, nas que substitúe o líquido do expresionista abstracto polo rotulador e a costura. Ao redor dese ano tamén realiza o vídeo *Chocolate*,

molinillo... (2001), no que a artista manipula un moneco bombeando o seu corpo até que este expulsa todo o líquido que leva dentro. A similitude co xesto-acción do artista Jackson Pollock é evidente.

Pezas que se reencontran, quizais por azar, coa parede, en instalacións de grandes dimensións, e que representan esa dualidade propia da pintura de facer. *Después de 30 cartones de tabaco rubio* (2002), pola súa banda, está composta dunha gran tea branca, perforada mediante queimaduras de cigarros, que se superpón a outra vermella. A fragilidade e minuciosidade do exercicio, que se podería identificar co traballo que a muller veu desenvolvendo tanto no ámbito artístico coma en xeral, enfróntase aquí á unha tensión e a unha agresividade alleas. Exerce trasladando esta relación entre o comportamento público e o privado mediante unha revisión de dispositivos como a pintura ou a escultura, mediante unha investigación de soportes e canles que se achegan á colaxe, á temporalidade de materiais de factura manual. Todos estes traballos responden a unha tipoloxía na que o proceso queda evidenciado, e onde a propia acción, o propio tempo de elaboración, ora abrindo ocos, ora facendo garabatos, resultan inesperadamente tan importantes como absurdos. A temporalidade, xunto coa propia manualidade, reforzan ese tempo presente, plenamente activo, que Chelo Matesanz se esforza por alimentar e activar.

MIRADA ENTORNADA

Da mirada depende a obra de Matesanz. Por iso a súa obra zumega estímulos, excitación e relatos en loita contra o castigo do aburrimiento. Traballa construíndo metáforas visuais sempre na procura de conceptos, instalada nunha conduta denominada folclórica, non só porque a súa práctica está estreitamente relacionada cos contos, cos proverbios e as artes populares, senón porque entorna a mirada para



Chelo Matesanz: *Sen título (cabeza grande)*, 2009. Colección particular
© Chelo Matesanz, VEGAP, Santiago de Compostela, 2014



Chelo Matesanz: *Después de 30 cartones de tabaco rubio*, 2002. Colección CGAC. © Chelo Matesanz, VEGAP, Santiago de Compostela, 2014

chegar máis alá, porque, en que medida estas producións populares non son máis que subprodutos da grande arte? Chelo colle a tradición, o que temos de estereotipos e o que nos marca como seres culturais, para poñerlle un xesto, un sorriso, unha burla, no seu interior, xusto no corazón, para reconvertela en lóxicas escritas desde o persoal. Case reescribindo, marcando ou propoñendo o que queda detrás do escenario, desde a aparente espontaneidade e autenticidade que representa a arte do pobo.

As pezas *Te conozco bacalao aunque vayas disfrazao* (2006), *Peliqueiros* (2007) e *En el musgo de los troncos la cobra tendida canta* (2009) serven para perfilar estas tendencias que vimos indicando, o folclórico como campo onde expandir as obsesións, pero tamén como motivo e referente icónico de identidade. Un punto tremendamente suxestivo onde a paisaxe humana do Entroido e do festivo dá como resultado personaxes estereotipados, aceptados e rexeitados, que amosan unha mirada irónica, sen prexuízos ou burlona, como tamén acontece en *Fermosura del norte* (2006). Son, así mesmo, representacións de retratos configurados a modo de colaxes, que acentúan unha ollada fragmentada, secuenciada na memoria. A técnica, ese proceso de xuntar teas, recortar e coser, pegar ou simplemente acumular, dá un novo xiro en traballos como *Sen título (Cabeza grande)* (2009), *Sen título (Cabeza negra)* (2009) ou *Sen título (Él resiste)* (2012). Son esculturas de cabeza e busto sobre pedestais de madeira, que representan unha síntese marabillosa de mirada e proximidade corporal. As composicións vólvense táctiles, ateigadas de teas que se relacionan co primeiro modo de traballar, básico, acumulando e sinalando os trazos faciais principais, e construídas sobre todo a base de manchas de cores. Con todo, en *Sen título (Flor joya)* (2011) o proceso amplíase e relaciónase máis co debuxo, máis esquemático, que vemos nos

bordados sobre liño, coma *Sen título* (2007), pezas que insisten desde o retrato na captura da ironía.

Isto lévanos a reflexionar sobre o concepto de beleza; unha beleza que transcende con certo valor de autorretrato na obra *Mona y payasa* (2012). Esta peza remarca o universo da colaxe en dous facianas recortadas, ofrecéndolle miradas narcisistas a un espectador que observa ambas as figuras co pracer de indagar no plano privado. Podería ser unha autoficción, un relato que nace do biográfico e busca unha prolongación máis alá do cadro.

Como ocorría coa costura, a cerámica, entendida como un elemento máis, acada na obra de Chelo Matesanz un novo chanzo de investigación, de busca, de encontro, no momento actual. Mediante ese emprego surrealista distánciase novamente da práctica doutros artistas. Na brillante *Ojos como fuentes* (2013), a pintura ocupa a cerámica co asombro da mirada feminina, o mesmo desexo de encaixar que desprende *La poza de los deseos* (2005), unha grande ánfora de barro cocido de tamaño natural con forma de corpo feminino. Esta última peza, sobre todo, sérvelle a Chelo para incorporar unha técnica que resume o proceso artesanal, pegado á terra, xunto coa contundencia do elemento deseñado para ser útil e agora reciclado. Esta práctica é tratada como calquera outra linguaxe. Esa que Chelo Matesanz colle, dixire e expulsa plena de ironía.

Mentres intentamos pechar este relato, esta breve achega ao estudo da obra de Chelo Matesanz, aparecen no camiño da escrita novas dúbidas, preguntas, medos e obsesións. Esos argumentos, que a artista insiste en poñer entre os pés, entre as miradas, dos visitantes, para provocar un cuestionamento, un sorriso, unha gargallada ou unha pausa, sempre están escritos na marxe das canles marcadas.

CGAC

DEPARTAMENTO DE PRENSA E COMUNICACIÓN

Rúa Ramón del Valle Inclán 2

15703 Santiago de Compostela

Tel.: 981 546 632 / Fax: 981 546 625

cgac.prensa@xunta.es

www.cgac.org

galicia



**XUNTA
DE GALICIA**

Co apoio de:

AG
ADEGAS
GALEGAS



COSTA VELLA
HOTEL