

# Amèlia Riera

## MRS. DEATH



Amèlia Riera (Barcelona, 1928 - 2019) fue una artista inclasificable y, a la vez, una autora pionera en cuanto a su práctica desde una perspectiva de género, un surrealismo claramente alejado del de sus coetáneos y un trabajo sobre el fetiche y la teatralización que se anticipa al tiempo presente.

**21.07 – 06.11.2022**

[LA VIRREINA]  
CENTRE  
DE LA IMATGE

Ajuntament de  
**Barcelona**



Amèlia Riera (Barcelona, 1928-2019) fue una artista inclasificable y, a su vez, una autora pionera en cuanto a su práctica desde una perspectiva de género, un surrealismo claramente alejado de sus coetáneos y un trabajo sobre el fetiche y la teatralización que se anticipa al tiempo presente.

Esta exposición gira principalmente en torno a su obra más contestataria, la producida entre mediados de los sesenta y finales de los setenta, un período que coincide con los años del tardofranquismo y la Transición, cuando la denuncia impregna todas las facetas de su trabajo y crea dos de sus principales series, la de los *Ex-voto* y la *Serie Sade*, claves en su trayectoria, y que le valieron la fama de necrófila y sádica.

Aunque su obra abarca desde la pintura hasta las instalaciones, pasando por el dibujo, la obra gráfica e incluso la creación de su propio personaje, esta exposición pone el foco en sus «objetos crueles», que es donde se hace más evidente su crítica permanente. Una lucha que no solo es antifranquista, sino que dispara contra todo, y que requiere nuevas lecturas, ya desde el presente, que demuestren su plena vigencia: la subversión de los arquetipos utilizados para representar a las mujeres y su sexualidad, la reflexión sobre el problema de la incomunicación en la pareja heterosexual, la visibilización de las relaciones de poder, el disciplinamiento del cuerpo, gobernado, sometido e incluso expropiado, la subjetividad. Todo teñido por un existencialismo que está en el fondo de la obra de Amèlia desde sus inicios y que aquí emerge a la superficie al recuperar parte de su último proyecto expositivo no realizado, un clamor por la fugacidad de la vida, el paso veloz del tiempo, el «vértigo fúnebre».

## MRS. DEATH

*Pere Pedrals*

El juego empieza en la calle, en el escaparate, donde se exhibe lúbrica la *Eroticonambrienta* (ca. 1978). Atraído por los destellos, el paseante se acercará para contemplar mejor el cuerpo de mujer en la vitrina y se extrañará al ver dos tetinas ofrecidas en bandeja. Y se sorprenderá aún más con la paella de arroz que luce en su vientre. Entonces, incauto, se amorrará al cristal y descubrirá que el vello púbico en verdad es un enchufe. Y antes de desentrañar el misterio, sin darse cuenta, quedará atrapado en el abrazo de esas piernas, en una pinza fatal que hará tenaza. Y todavía tendrá tiempo de notar en la coronilla un aliento, el palpitir de unas contracciones, la punta afilada de unos dientes...

Este primer párrafo puede parecer fuera de lugar en el folleto de una exposición, pero en el caso de Amèlia Riera (1928-2019) no es inusual. Muchas de las aproximaciones que se han hecho a su obra han recurrido a la ficción para intentar abordarla. En parte, seguramente, debido a la negativa de la propia artista a explicar nada.

En un folleto de 1975, encontramos el único texto escrito por Amèlia «a modo de confesión»: «Explicar mi propia obra, auto-definirme, declarar la intencionalidad de mi actitud o de mi gesto, me resulta tan complicado, tan poco atractivo, como rellenar por triplicado cualquier cuestionario oficial, acompañado de las correspondientes pólizas y timbres móviles. [...] De la tremenda carga literaria que usted descubre en la obra, de los posibles shocks, los traumas, los conflictos que la inspiran, una servidora, ni media palabra».

Resulta más reveladora una pequeña composición colectiva del grupo Ciclo de Arte de Hoy que se incluía, a modo de manifiesto artístico, en el primer número de los cuadernos que publicaron en 1964. En esta obra, cada uno de los seis integrantes del grupo escogió una cita de otro artista. Amèlia eligió una de Picasso: «La pintura es un instrumento de guerra ofensiva y defensiva contra el enemigo». Una declaración en contra del fascismo que ella adoptó como lema y que, a base de repetirla, fue

puliendo hasta llegar a un escueto: «El arte es una lucha contra esto y aquello».

Aunque su trabajo abarca desde la pintura hasta las instalaciones, pasando por el dibujo, la obra gráfica e incluso la creación de su propio personaje, es en la intervención de objetos donde se hace más evidente esta lucha. Los objetos son un ataque frontal y, casi siempre, contra varios objetivos a la vez. Así lo confesaba ella misma (ahora sí) en la que fue su última entrevista: «Al principio no daba tanta importancia a los objetos, empecé a manipularlos para divertirme, eran divertimentos. Los pensaba diferente a los cuadros, porque no buscaba lo mismo, la intención era más directa, más afilada. En el objeto cuenta más la intención y en los cuadros todo es más mental, más sensible. Los objetos son la protesta directa, quería hacer daño, provocar».

No obstante, desde mediados de los sesenta, tras el abandono del informalismo, hasta finales de los setenta, esta actitud contestataria también impregna las otras facetas de su trabajo. Este período de denuncia activa coincide con los años del tardofranquismo y la Transición, lo que ha propiciado que, aunque la crítica no es solo antifranquista, esta haya sido su única lectura.

En este sentido (el de la lucha constante y contra todo, con su doble esfuerzo de resistir y atacar), esta exposición recupera dos de las principales series que creó durante esos años, claves en su trayectoria, y que le valieron la fama de necrófila y sádica: la de los *Ex-voto* y la *Serie Sade*, donde irrumpe el tema funerario, una proliferación de nichos y ataúdes a los que seguirán todo tipo de sillas eléctricas dispuestas en sus características estancias burguesas. Y, alrededor suyo, «objetos crueles», cuadros transitables, grabados, fotografías y documentos que deberán permitir nuevas lecturas, ya desde el presente, que demuestren su vigencia. Para ello, este folleto contiene algunas pistas para entrever más allá, sin por ello querer coartar la imaginación, porque, como decía Amèlia, el ojo del espectador siempre verá en sus obras cosas todavía mucho más crueles y retorcidas.

La primera sala gira en torno a algunos de los principales arquetipos utilizados para representar a las mujeres y su sexualidad: la mujer pérfida, la devoradora, la bruja. Todas estas figuras representan una

amenaza para la masculinidad y Amèlia juega con ellas, ya sea interpretando los papeles o presentándolas pervertidas. Si los arquetipos regulan la sexualidad, ella los hace saltar por los aires. La divierte la imagen perversa del sexo femenino, el poder que le otorga el deseo. Reivindica el erotismo, un *Mundus eroticus* donde impera el juego de la seducción, la tentación irresistible que lleva al hombre a su perdición, a la muerte.

En la serie de las *Eroticonas*, que inicia en el 68 y expone por primera vez en 1975, Amèlia subvierte el «typical Spanish souvenir» convirtiendo las populares muñecas flamencas en mujeres fatales, *Mistresses of Pleasure*, dominatrices dispensadoras de exquisitas torturas (siempre hablamos de sadismo, nunca de masoquismo). Lo que se puede ver como una crítica a la dictadura y su aperturismo, al turismo que lo legitimaba y ayudaba a prolongar su supervivencia, también incluye un ataque al estereotipo, a la representación de la española y su belleza pasiva. Como apunta Noemi de Haro García, con la *performance en petit comité* de Amèlia, en que fue bautizándolas una tras otra, el destino de estas mujeres «queda definido y construido con sus nombres»: Angustias, Martirio, Dolores, Regla, Soledad, Virtudes, Perfecta, Librada, Cesárea, Socorro, Pura, Perpetua y Amparo.

Por si fuera poco, en 1977, Amèlia da otra vuelta de tuerca a la serie presentando una de estas *Eroticonas* en una capilla destinada a imágenes religiosas. Esta dicotomía santa y puta, «púdica y calentorra», la tituló *Capella ardent* (Capilla ardiente) y fue su aportación al Museo Internacional de la Resistencia Salvador Allende.

La serie de las *Electrotérmicas*, que empieza en 1972, son torcos de maniqués que Amèlia interviene con material eléctrico, pasamanería, cromos, radiografías, clavos, etc. Son el cuerpo de mujer amputado, violentado por los surrealistas, que lucha contra la cosificación, contra la servidumbre de la mujer objeto, y se empodera de la magia que tienen los fetiches y los ídolos antiguos.

El *Cruzado óptico triple mágico* (1972) insiste en esta dirección. Aunque el título juega con el del sujetador de Playtex, que supuso una revolución en los setenta, el maniquí lleva una especie de cilicio por faja que recuerda la mortificación del cuerpo de algunos de estos complementos. En los hombros, dos cambrillones



*Frivola*, 2007



*Electrotérmica n. 2, ca. 1978*



*Dona radiografiada (Mujer radiografiada), ca. 1998*



*Eroticon n. 4 (Dolores) y n. 2 (Pura), ca. 1968*

de zapato de tacón se abren como los élitros de un insecto, una especie de mantis. Y en el ombligo, un espejo donde reflejarse, donde perderse, más o menos como la paella de la *Eroticon hambrienta*.

La *Electrotérmica triple* (ca. 1978), con su aire totémico en la disposición original, con sus vientres iluminados con radiografías de calaveras, huesos y dientes, nos advierte de lo mismo: son deidades destructoras, devoradoras.

Por último, la Amèlia bruja, el más temido de todos los arquetipos, la antimujer: independiente, soltera, sin hijos, sexualmente activa, sin miedo a envejecer. El personaje está tan bien definido, tan interiorizado, que son los otros los que la reconocen como tal. Paul Dahlquist, por ejemplo, intuitivamente manipula uno de sus retratos (1986) para conseguir la transmutación de Amèlia en gato, símbolo de lo femenino, pero también la metamorfosis propia de las brujas. Leopold Samsó la fotografía con los ojos cerrados (1992), como los surrealistas en el fotomatón, y la vincula a los artistas visionarios, al médium.

La segunda sala aborda la incomunicación entre el hombre y la mujer, y lo hace a través de dos instalaciones. La primera es *Erotic NO/ON* (2000), un cuadro transitable accesible desde la calle, un retrato de la pareja heterosexual que remite de nuevo a la mujer pérfida, en este caso a Eva. El hombre y la mujer condenados a repetir eternamente la misma escena de tentación (resistir y atacar) anterior al pecado original, a la sumisión de la mujer al hombre. La mesa dispuesta, a la espera de los distintos placeres terrenales, enlaza con *La Grande Bouffe* de Marco Ferreri, a quien Amèlia le toma prestado el título para una de sus series de trípticos de grandes dimensiones.

La otra instalación se activa a partir del recuerdo de las visitas guiadas que Amèlia hacía en su casa, llevando al invitado por las distintas estancias hasta llegar al cuarto de baño, iluminado solo con la luz de las velas, donde la *Dona silenciosa* (Mujer silenciosa, ca. 1998) esperaba sentada en el bidé. Un maniquí de cuerpo entero, una mujer medio desnuda, con liguero, un esparadrapo en la boca, la frente tatuada con un número, los brazos atados, mutilados, una *belle captive* que se ha interpretado como la denuncia del

maltrato, el sometimiento, el silenciamiento. Pero la visita de Amèlia terminaba cuando descorría la cortina de baño y en la bañera aparecía la cabeza cortada de un hombre, rodeada de pétalos y más velas. Si la imagen no habla por sí sola, en las fotos de la primera exposición en la que apareció la *Dona silenciosa* se puede apreciar que en los muñones tenía unos hierros que parecen dos cuchillas, como unas tijeras. De nuevo la idea de la mantis, de la mujer diabólica, pero también de la guerrera o la revolucionaria. Se hace difícil no pensar en la esposa que ahoga en la bañera a su marido en *Les Diaboliques*, de Henri-Georges Clouzot (otro film que le gustaba a Amèlia), o en el Marat de Jacques-Louis David (otra de sus obsesiones), bañándose en su propia sangre por la cuchillada de Charlotte Corday. Amèlia se sirvió de esta cabeza en más ocasiones: jugando a ser Judit después de la cena o Salomé tras la danza de los siete velos, presentándola como un trofeo o una ofrenda en la mesa del comedor de su casa o, ya en su disposición actual, reinterpretando a Tomiris, saciándola con unos huevos (se supone que los propios) con patatas, sublimando el concepto de la decapitación como castración.

La tercera sala, quizás la más densa, trata sobre el disciplinamiento y las relaciones de poder. La pieza central es un sillón Sade en toda regla: la silla eléctrica *Li van portar enganyat* (Lo llevaron engañado), de 1971, una denuncia rotunda a la pena capital que, al tratarse de una silla de reconocimiento ginecológico, que ya de por sí parece un aparato de torturas, es evidente que también incluye una crítica a lo que ahora llamamos *violencia obstétrica*. Y, en el caso de Amèlia, que tuvo que someterse a una histerectomía a principios de los sesenta y a una mastectomía a principios de los noventa, clama más a la violencia médica de la expropiación de la salud y del cuerpo.

La *Dona radiografiada* (Mujer radiografiada, ca. 1998) también va en esa dirección y recuerda la tortura física de la mamografía, del cuerpo sometido a la máquina. Pero el tercer ojo que mira hacia arriba parece evocar la mirada interior, la de la maga, la curandera que atesora el secreto ancestral de un remedio menos agresivo, una alternativa natural a la medicina invasiva que mutila.

Otro ejemplo de disciplinamiento corporal, aunque voluntario, es la *Miss Universo* (ca. 1973), la mujer que se somete a esa violencia para moldear su cuerpo según el canon estético vigente.

*Serie Sillón Sade* (1971) también pertenece a la *Serie Sade*, que se caracteriza por disponer en estancias nobles o burguesas mobiliario electrificado, controlado por el poder o detentor de este: sillas, sillones, divanes, camas, incluso un reclinatorio (quizás el mejor ejemplo de cómo un cuerpo es gobernado y sometido). Algunos de estos muebles están interconectados y dejan entrever la relación de poder que los une; por ejemplo, la estructura familiar con la figura del padre o de la madre a la cabeza. A través de esos cables eléctricos circula el poder que disciplina, que somete. Amèlia traslada esta idea, con la misma intención de control y vigilancia, al diseño del decorado de la obra *Dones i Catalunya* (Mujeres y Cataluña, 1982), un intento de teatro feminista dirigido por Ricard Salvat.

La teatralidad está en la propia esencia de la obra de Amèlia. Sus cuadros son escenografías que buscan incorporar al espectador, las instalaciones a su vez son cuadros transitables, los propios objetos permiten la alteridad de la marioneta, de la supermarioneta de Edward Gordon Craig o de las efigies del Teatro de la Muerte de Tadeusz Kantor. Los muñecos de cera de *La clase muerta* de Kantor, por ejemplo, dialogan directamente con la niña y el niño de *La noche de los muertos vivientes* (ca. 1984), la escuela los vigila y los castiga, los somete a una disciplina homogeneizadora. Pero Amèlia también alerta de la capacidad de hacer daño de estos niños, que acaban reproduciendo el rol de los padres.

La serie *Regència* (Regencia), de 1972, se prepara para la muerte del Dictador, para el trono vacío, vacante, a la espera de la nueva figura de la autoridad. Y, a su vez, constata la ausencia de libertad de acción y decisión durante la minoría de edad, cuando el gobierno del propio cuerpo y de su vida queda en las manos de otros.

La última sala se centra en el *memento mori* y la *vanitas*, y lo hace a partir de la serie *Ex-voto* (1965-1970) y de la obra que podemos considerar como su culminación, el *Bagul de quarta* (Ataúd de cuarta), un féretro de tamaño natural que se expuso precisamente

en La Virreina en 1970. Esta obra, presumiblemente destruida y de la que solo se conserva una foto en un artículo de *Tele/eXpres*, también era el eje de una exposición que preparaba en 2019 y que no pudo verse por la pandemia de coronavirus. Como era prácticamente imposible replicar el ataúd, Amèlia decidió crear otro completamente distinto: *Vist i no vist* (Visto y no visto, 2019), una especie de instrumento de tortura, una doncella de hierro, un ente vivo que, como la *Eroticon* hambrienta, si te acercas, te atrapa y te engulle. Lo acompaña un vídeo que recuerda el baile que Amèlia y sus amigos hicieron alrededor del ataúd en su estudio, una danza macabra que exorcizaba el presente y el mal fario a ritmo de una música «tremendista», el *Rebelde radioactivo* de Los Sinners, que Luis Buñuel rebautizó en *Simón del desierto* como *Carne radioactiva*, «el último baile, el baile final».

Si a finales de los sesenta, la proliferación de nichos y ataúdes denunciaba la dictadura, más de cincuenta años después, toda esa iconografía funeraria son símbolos relativos al *memento mori* y claman la fugacidad de la vida, el paso veloz del tiempo, el «vértigo fúnebre» que apuntaba Alexandre Cirici.

Ese vértigo está muy presente en los dibujos *Ex-voto 1001*, *1002* y *1003* (1966), que sorprenden por su trazo arrebatado, un ímpetu que parece materializarse en las ráfagas arremolinadas que los cruzan, y hacen pensar en automatismos que Amèlia hubiera hecho transportada, a merced de ese mismo torbellino interior, un existencialismo que está en la base de su obra desde sus inicios, en las obras figurativas que quemó antes de entrar en el informalismo.

Por último, también cuelgan como *vanitas* los retratos que Daniel Riera le hizo a Amèlia pocos días antes de morir, unas fotos en las que ella no quiso disimular las arrugas, ni su delgadez extrema, casi esquelética, donde aparece jugando con un fino velo negro que traspasa con la mirada.

Al lado, el guiño de la *Cama* (1972), otro juego ('pierna' en catalán y 'cama' en castellano), es un pie en el otro mundo, indicando la salida.



**Comisario: Pere Pedrals**

DL B 14547-2022

**La Virreina Centre de la Imatge  
Palau de la Virreina  
La Rambla, 99. 08002 Barcelona**

**Horario: de martes a domingo  
y festivos, de 11 a 20 h  
Entrada gratuita**



**#AmeliaRiera**

**@lavrreinaci**

**barcelona.cat/lavirreina**