

Amèlia Riera

MRS. DEATH



Amèlia Riera (Barcelona, 1928 - 2019) va ser una artista inclassificable i, a la vegada, una autora pionera pel que fa a la seva pràctica des d'una perspectiva de gènere, un surrealisme clarament allunyat dels seus coetanis i un treball sobre el fetitxe i la teatralització que s'anticipa al temps present.

21.07 – 06.11.2022

[LA VIRREINA]
CENTRE
DE LA IMATGE

Ajuntament de
Barcelona



Amèlia Riera (Barcelona, 1928-2019) va ser una artista inclassificable i, alhora, una autora pionera pel que fa a la seva pràctica des d'una perspectiva de gènere, un surrealisme clarament allunyat dels seus coetanis i un treball sobre el fetitxe i la teatralització que s'anticipa al temps present.

Aquesta exposició gira principalment entorn de la seva obra més contestatària, la produïda entre mitjan anys seixanta i finals dels setanta, un període que coincideix amb els anys del tardofranquisme i la Transició, quan la denúncia impregna totes les facetes del seu treball i crea dues de les seves principals sèries, la dels *Ex-voto* i la *Serie Sade*, claus en la seva trajectòria, i que li van valer la fama de necròfila i sàdica.

Si bé la seva obra comprèn des de la pintura fins a les instal·lacions, passant pel dibuix, l'obra gràfica i fins i tot la creació del seu propi personatge, aquesta exposició posa el focus en els seus «objectes cruels», que és on es fa més evident la seva crítica permanent. Una lluita que no és només antifranquista, sinó que dispara contra tot, i que requereix noves lectures, ja des del present, que en demostrin la plena vigència: la subversió dels arquetips utilitzats per representar les dones i la seva sexualitat, la reflexió sobre el problema de la incomunicació en la parella heterosexual, la visibilització de les relacions de poder, el disciplinament del cos, governat, sotmès i fins i tot expropiat, la subjectivitat. Tot tenyit d'un existencialisme que és al fons de l'obra de l'Amèlia des de l'inici i que aquí emergeix a la superfície en recuperar part del seu últim projecte expositiu no realitzat, un clamor per la fugacitat de la vida, el pas veloç del temps, el «vertigen fúnebre».

MRS. DEATH

Pere Pedrals

El joc comença al carrer, a l'aparador, on s'exhibeix lúbrica l'*Eroticona hambrienta* (ca. 1978). Atret per la resplendor dels mirallets, el passejant s'hi acostarà per contemplar millor el cos de dona a la vitrina i s'estranyarà en veure-hi dues tetines ofertes en safata. I se sorprendrà encara més amb la paella d'arròs que llueix a la panxa. Aleshores, incaut, s'amorrarà al vidre i descobrirà que el pèl públic en realitat és un endoll. I abans de desentranyar el misteri, sense adonar-se'n, quedarà atrapat en l'abraçada d'aquelles comes, en una pinça fatal que farà tenalles. I encara tindrà temps de notar a la coroneta un alè, el batec d'unes contraccions, la punta esmolada d'unes dents...

Aquest primer paràgraf pot semblar fora de lloc al fullet d'una exposició, però en el cas d'Amèlia Riera (1928-2019) no és inhabitual. Moltes de les aproximacions que s'han fet a la seva obra han recorregut a la ficció per intentar-la abordar. En part, de ben segur, per la negativa de la mateixa artista a explicar-ne res.

En un fullet de 1975, hi trobem l'únic text escrit per l'Amèlia «a manera de confessió»: «Explicar la meua pròpia obra, autodefinir-me, declarar la intencionalitat de la meua actitud o del meu gest, em resulta tan complicat, tan poc atractiu, com emplenar per triplicat qualsevol qüestionari oficial, acompanyat de les pòlisses i timbres mòbils corresponents. [...] De la tremenda càrrega literària que vostè descobreix en l'obra, dels possibles xocs, els traumes, els conflictes que la inspiren, una servidora, ni mitja paraula».

Resulta més reveladora una petita composició col·lectiva del grup Ciclo de Arte de Hoy que s'inclouïa, com a manifest artístic, en el primer número dels quaderns que van publicar el 1964. En aquesta obra, cadascun dels sis integrants del grup va triar una citació d'un altre artista. L'Amèlia va triar-ne una de Picasso: «La pintura és un instrument de guerra ofensiva i defensiva contra l'enemic». Una declaració en contra del feixisme que ella va adoptar com a lema i que, a base de repetir-la, va anar polint fins a arribar a un breu: «L'art és una lluita contra això i allò».

Tot i que el seu treball abraça des de la pintura fins a les instal·lacions, passant pel dibuix, l'obra gràfica i fins i tot la creació del seu propi personatge, és en la intervenció d'objectes que aquesta lluita es fa més evident. Els objectes són un atac frontal i, gairebé sempre, contra diversos objectius alhora. Així ho confessava ella mateixa (ara sí) en la que va ser la seva última entrevista: «Al principi no donava tanta importància als objectes, vaig començar a manipular-los per divertir-me, eren divertiments. Els pensava diferent dels quadres, perquè no buscava el mateix, la intenció era més directa, més esmolada. En l'objecte hi compta més la intenció i en els quadres tot és més mental, més sensible. Els objectes són la protesta directa, volia fer mal, provocar».

No obstant això, des de mitjans dels seixanta, després de l'abandonament de l'informalisme, fins a finals dels setanta, aquesta actitud contestatària també impregna les altres facetes del seu treball. Aquest període de denúncia activa coincideix amb els anys del tardofranquisme i la Transició, cosa que ha propiciat que, encara que la crítica no és només antifranquista, aquesta n'hagi estat l'única lectura.

En aquest sentit (el de la lluita constant i contra tot, amb el doble esforç de resistir i atacar), aquesta exposició recupera dues de les principals sèries que va crear durant aquests anys, claus en la seva trajectòria, i que li van valer la fama de necròfila i sàdica: la dels *Ex-voto* i la *Serie Sade*, en què irromp el tema funerari, una proliferació de nínxols i taüts que anirà seguida de tot tipus de cadires elèctriques disposades a les seves estances burgeses característiques. I, al voltant, «objectes cruels», quadres transitables, gravats, fotografies i documents que permetran noves lectures, ja des del present, que en demostrin la vigència. Per a això, aquest fullet conté algunes pistes per entreveure-hi més enllà, però sense voler coartar la imaginació, perquè, com deia l'Amèlia, l'ull de l'espectador sempre veurà en les seves obres coses encara molt més cruels i recargolades.

La primera sala gira al voltant d'alguns dels principals arquetips utilitzats per representar les dones i la seva sexualitat: la dona pèrfida, la devoradora, la bruixa. Totes aquestes figures representen una amenaça per a la masculinitat i l'Amèlia hi juga, ja sigui interpretant-ne els papers o presentant-les pervertides. Si els

arquetypes regulen la sexualitat, ella els fa saltar pels aires. La diverteix la imatge perversa del sexe femení, el poder que li atorga el desig. Reivindica l'erotisme, un *Mundus eroticus* on impera el joc de la seducció, la temptació irresistible que porta l'home a la perdició, a la mort.

A la sèrie de les *Eroticones*, que inicia l'any 68 i exposa per primera vegada el 1975, l'Amèlia subverteix el «typical Spanish souvenir» convertint les populars nines flamenques en dones fatals, *Mistresses of Pleasure*, dominatrius dispensadores de tortures exquisides (sempre parlem de sadisme, mai de masoquisme). El que es pot veure com una crítica a la dictadura i el seu oberturisme, al turisme que la legitimava i ajudava a perllongar-ne la supervivència, també inclou un atac a l'estereotip, a la representació de la imatge de la dona espanyola i la seva bellesa passiva. Com apunta Noemi de Haro García, amb la *performance en petit comité* de l'Amèlia, en què les va anar batejant l'una rere l'altra, el destí d'aquestes dones «queda definit i construït amb els seus noms»: Angustias, Martirio, Dolores, Regla, Soledad, Virtudes, Perfecta, Librada, Cesàrea, Socorro, Pura, Perpetua i Amparo.

Per si això no fos prou, el 1977, l'Amèlia rebla el clau presentant una d'aquestes *Eroticones* en una capella destinada a imatges religioses. Aquesta dicotomia santa i puta, «púdica i calentorra», la va titular *Capella ardent* i va ser la seva aportació al Museo Internacional de la Resistencia Salvador Allende.

La sèrie de les *Electrotèrmiques*, que comença el 1972, són torsos de maniquins que l'Amèlia intervé amb material elèctric, passamaneria, cromos, radiografies, claus, etc. Són el cos de dona amputat, violentat pels surrealistes, que lluita contra la cosificació, contra la servitud de la dona objecte, i s'empodera de la màgia que tenen els fetitxes i els ídols antics.

El *Cruzado óptico triple mágico* (1972) insisteix en aquesta direcció. Tot i que el títol juga amb el del sostenidor de Playtex que va suposar una revolució als setanta, el maniquí porta una mena de cilici com a faixa que recorda la mortificació del cos d'alguns d'aquests complements. A les espatlles, dos cambrillons de sabata de taló s'obren com els èlitres d'un insecte, una mena de *Mantis religiosa*. I al melic, un mirall on reflectir-se, on perdre's, més o menys com la paella de l'*Eroticon* hambrienta.



Frívola, 2007



Electotèrmica n. 2, ca. 1978



Dona radiografiada, ca. 1998



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

L'Electrotèrmica triple (ca. 1978), amb el seu aire totèmic a la disposició original, amb els seus ventres il·luminats amb radiografies de calaveres, ossos i dents, ens adverteix del mateix: són deïtats destructores, devoradores.

Finalment, l'Amèlia bruixa, el més temut de tots els arquetips, l'antidona: independent, soltera, sense fills, sexualment activa, sense por a envellir. El personatge està tan ben definit, tan interioritzat, que són els altres els que la reconeixen com a tal. Paul Dahlquist, per exemple, manipula intuïtivament un dels seus retrats (1986) per aconseguir la transmutació de l'Amèlia en gat, símbol d'allò femení, però també la metamorfosi animal de les bruixes. Leopold Samsó la fotografia amb els ulls tancats (1992), com els surrealistes al fomatón, i la vincula als artistes visionaris, al mèdiu.

La segona sala aborda la incomunicació entre l'home i la dona, i ho fa a través de dues instal·lacions. La primera és *Erotic NO/ON* (2000), un quadre transitable accessible des del carrer, un retrat de la parella heterosexual que remet de nou a la dona pèrfida, en aquest cas a Eva. L'home i la dona condemnats a repetir eternament la mateixa escena de temptació (resistir i atacar) anterior al pecat original, a la submissió de la dona a l'home. La taula parada, en espera dels diferents plaers terrenals, enllaça amb *La Grande Bouffe* de Marco Ferreri, a qui l'Amèlia pren prestat el títol per a una de les seves sèries de tríptics de grans dimensions.

L'altra instal·lació s'activa a partir del record de les visites guiades que l'Amèlia feia a casa seva, portant el convidat per les diferents estances fins a arribar al bany, il·luminat només amb espelmes, on la *Dona silenciosa* (ca. 1998) esperava asseguda al bidet. Un maniquí de cos sencer, una dona mig nua, amb lligacama, un esparadrap a la boca, un número tatuat al front, els braços lligats, mutilats, una *belle captive* que s'ha interpretat com la denúncia del maltractament, el sotmetiment, el silenciament. Però la visita de l'Amèlia s'acabava quan descoria la cortina de bany i a la banyera hi apareixia el cap tallat d'un home, envoltat de pètals i més espelmes. Si la imatge no parla per si sola, a les fotos de la primera exposició en què va aparèixer la *Dona silenciosa* s'hi pot apreciar que als monyons hi tenia uns ferros que semblen dues fulles d'afaitar,

com unes tisores. Un altre cop la idea de la *Mantis*, de la dona diabòlica, però també de la guerrera o la revolucionària. Es fa difícil no pensar en l'esposa que ofega a la banyera el seu marit a *Les Diaboliques*, d'Henri-Georges Clouzot (un altre film que li agradava a l'Amèlia), o en el Marat de Jacques-Louis David (una altra de les seves obsessions), dessagnant-se a la banyera per la ganivetada de Charlotte Corday. L'Amèlia es va servir d'aquest cap en més ocasions: jugant a ser Judit havent sopat o Salomé després de la dansa dels set vels, presentant-lo com un trofeu o una ofrena a la taula del menjador o, com a la seva disposició actual, reinterpretant Tòmiris, sadollant-lo amb uns ous (se suposa que els propis) amb patates, sublimant el concepte de la decapitació com a castració.

La tercera sala, potser la més densa, tracta sobre el disciplinament i les relacions de poder. La peça central és una butaca Sade en tota regla: la cadira elèctrica *Li van portar enganyat*, de 1971, una denúncia rotunda a la pena capital que, en tractar-se d'una cadira de reconeixement ginecològic, que ja per si mateixa sembla un aparell de tortures, és evident que també inclou una crítica al que ara anomenem *violència obstètrica*. I, en el cas de l'Amèlia, que va haver de sotmetre's a una histerectomia a principis dels seixanta i a una mastectomia a principis dels noranta, clama més a la violència mèdica de l'expropiació de la salut i del cos.

La *Dona radiografiada* (ca. 1998) també va en aquesta direcció i recorda la tortura física de la mamografia, del cos sotmès a la màquina. Però el tercer ull que mira cap amunt sembla evocar la mirada interior, la de la maga, la remeiera que atresora el secret ancestral d'un remei menys agressiu, una alternativa natural a la medicina invasiva que mutila.

Un altre exemple de disciplinament corporal, tot i que voluntari, és la *Miss Universo* (ca. 1973), la dona que se sotmet a aquesta violència per modelar el cos segons el cànon estètic vigent.

El quadre *Serie Sillón Sade* (1971) també pertany a la *Serie Sade*, que es caracteritza per disposar en estances nobles o burgeses mobiliari electrificat, controlat pel poder o detentor d'aquests: cadires, butaques, divans, llits, fins i tot un reclinadori (potser el millor exemple de com és governat i sotmès un cos). Alguns

d'aquests mobles estan interconnectats i deixen entreveure la relació de poder que els uneix; per exemple, l'estructura familiar amb la figura del pare o la mare al capdavant. A través d'aquests cables elèctrics hi circula el poder que disciplina, que sotmet. L'Amèlia trasllada aquesta idea, amb la mateixa intenció de control i vigilància, al disseny del decorat de l'obra *Dones i Catalunya* (1982), un intent de teatre feminista dirigit per Ricard Salvat.

La teatralitat es troba en la mateixa essència de l'obra de l'Amèlia. Els seus quadres són escenografies que busquen incorporar-hi l'espectador, les instal·lacions són quadres transitables, els objectes permeten l'alteritat de la marioneta, de la supermarioneta d'Edward Gordon Craig o de les efigies del Teatre de la Mort de Tadeusz Kantor. Els ninots de cera de *La classe morta* de Kantor, per exemple, dialoguen directament amb la nena i el nen de *La noche de los muertos vivientes* (ca. 1984), l'escola els vigila i els castiga, els sotmet a una disciplina homogeneïtzadora. Però l'Amèlia també alerta de la capacitat de fer mal d'aquests nens, que acaben reproduint el rol dels pares.

La sèrie *Regència*, de 1972, es prepara per a la mort del Dictador, per al tron buit, vacant, en espera de la nova figura de l'autoritat. I, al seu torn, constata l'absència de llibertat d'acció i decisió durant la minoria d'edat, quan el govern del propi cos i de la vida queda a les mans d'altri.

L'última sala se centra en el *memento mori* i la *vanitas*, i ho fa a partir de la sèrie *Ex-voto* (1965-1970) i de l'obra que podem considerar com la seva culminació, el *Bagul de quarta*, un taüt de mida natural que es va exposar precisament a La Virreina el 1970. Aquesta obra, presumiblement destruïda i de la qual només es conserva una foto en un article de *Tele/eXpres*, també era l'eix d'una exposició que preparava el 2019 i que no es va poder veure per la pandèmia de coronavirus. Com que era pràcticament impossible replicar el taüt, l'Amèlia va decidir crear-ne un altre completament diferent: *Vist i no vist* (2019), una mena d'instrument de tortura, una donzella de ferro, un ens viu que, com l'*Eroticonna hambrienta*, si t'hi acostes, t'atrapa i t'engoleix. L'acompanya un vídeo que rememora el ball que l'Amèlia i els seus amics van fer al voltant del taüt al seu estudi, una dansa

macabra que exorcitzava el present i l'infortuni a ritme d'una música «tremendista», el *Rebelde radioactivo* de Los Sinners, que Luis Buñuel va rebatejar a *Simón del desierto* com a *Carne radioactiva*, «l'últim ball, el ball final».

Si a finals dels seixanta, la proliferació de nínxols i taüts denunciava la dictadura, més de cinquanta anys després, tota aquesta iconografia funerària són símbols relatius al *memento mori* i clamen la fugacitat de la vida, el pas veloç del temps, el «vertigen fúnebre» que apuntava Alexandre Cirici.

Aquest vertigen és molt present en els dibuixos *Ex-voto 1001*, *1002* i *1003* (1966), que sorprenen per la fúria del traç, un ímpetu que sembla materialitzar-se en les ràfegues arremolinades que els creuen, i fan pensar en automatismes que l'Amèlia hagués fet transportada, a mercè d'aquest mateix remolí interior, un existencialisme que és a la base de la seva obra ja des de l'inici, en les obres figuratives que va cremar abans d'entrar a l'informalisme.

Finalment, també pengen com a *vanitas* els retrats que Daniel Riera va fer a l'Amèlia pocs dies abans de morir, unes fotos en què ella no va voler dissimular les arrugues, ni la seva extrema primesa, gairebé esquelètica, on apareix jugant amb un finíssim vel negre que travessa amb la mirada.

Al costat, la picada d'ullet de la *Cama* (1972), un altre joc ('cama' en català i 'llit' en castellà), és un peu a l'altre món, indicant la sortida.

Comissari: Pere Pedrals

DL B 14546-2022

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

Horari: de dimarts a diumenge
i festius, d'11 a 20h
Entrada gratuïta



#AmeliaRiera

@lavrreinaci

barcelona.cat/lavirreina