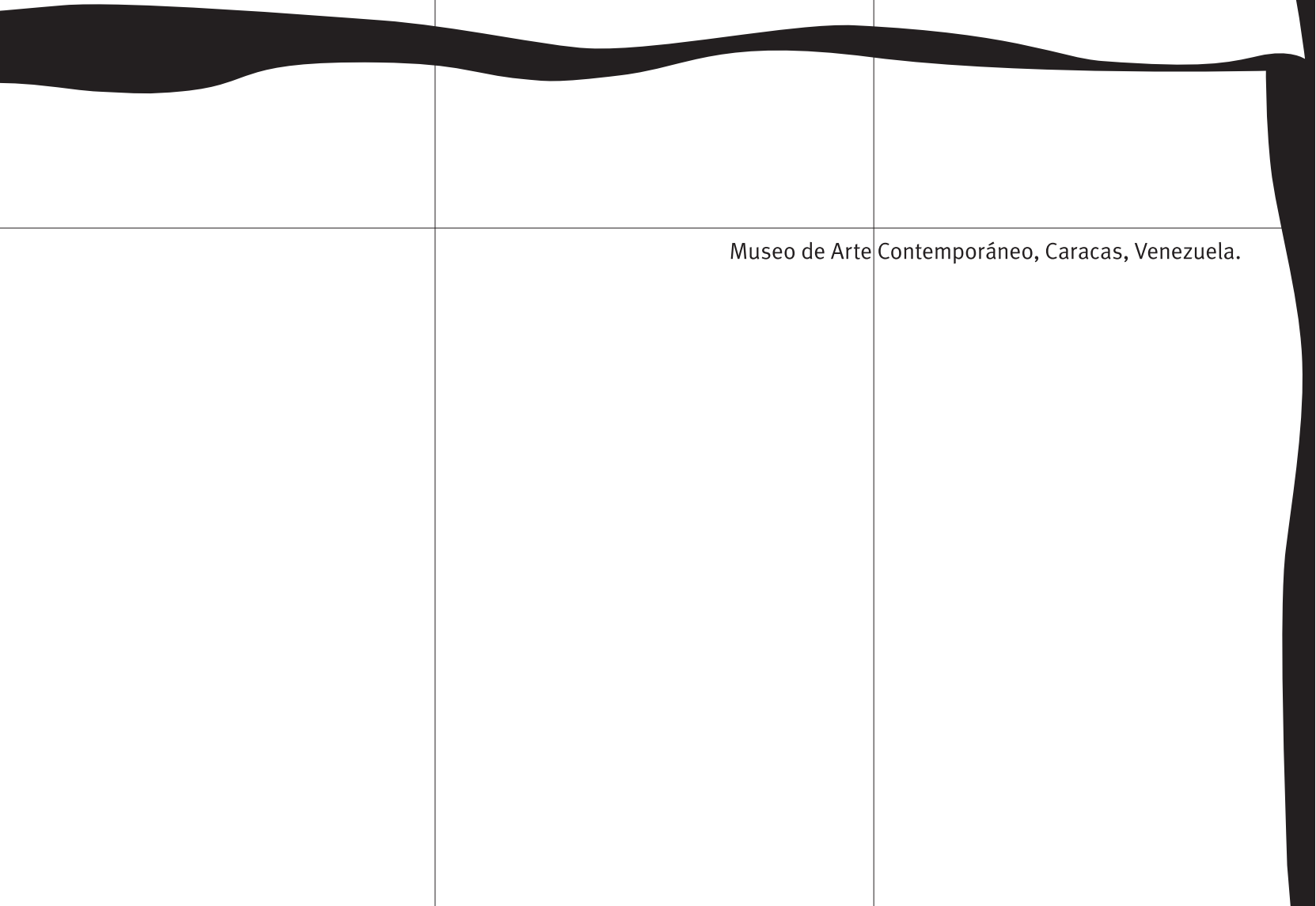


V A S O S C O M U N I C A N T E S II

Superficies
MAGDALENA FERNÁNDEZ

Museo de Arte Contemporáneo, Caracas, Venezuela.



V A S O S C O M U N I C A N T E S II

A partir del título del poemario **Vasos comunicantes** (1932) de André Breton (1896-1966), este proyecto se propone reunir –en espacios expositivos contiguos, conjugando estrategias curatoriales diversas, sin insistir en afinidades o diferencias– los proyectos de los artistas que han asumido el tiempo y los medios contemporáneos como el marcapasos de sus obras.

En esta, nuestra segunda experiencia, casi en los límites de la figuración o de la abstracción, pero inmersos en el mismo fuego creativo, **Juegos de la mirada** de Gabriela Morawetz (1952) y **Superficies** de Magdalena Fernández (1964) llenan los espacios del Museo de Arte Contemporáneo con sus obras en video, bronce, vidrio y fotografías.

Communicating Vessels II

Taking its title from the book of poems **Communicating Vessels** (1932) by André Breton (1896-1966), this project is bringing together –in side-by-side displays, combining various curatorial strategies, without laying emphasis on distinctions or affinities– works by artists who concern themselves with the concept of time and employ contemporary art forms.

In this second show of its kind, art approaching the limits of the figurative and abstract pieces respectively but produced with equal creative passion, **Juegos de la mirada** by Gabriela Morawetz (1952) and **Superficies** by Magdalena Fernández (1964), fill the halls of the Museum of Contemporary Art with works that use video, bronze, glass and photography.

Museo de Arte Contemporáneo, Caracas, Venezuela.

Superficies

agosto/octubre 2006

M A G D A L E N A F E R N Á N D E Z

FOTO: MARCELO D'ORAZIO



A Dianem, por ser tierra firme, cálida, llena de naturaleza y con vista al mar.

M.F.

P R E S E N T A C I Ó N

Luis Angel Duque

Hace cien años irrumpieron los movimientos de avanzada que crearon las denominadas vanguardias históricas, pues protestaban contra los modelos académicos y los salones oficiales que imperaron durante la última parte del siglo XIX.

En Italia, en 1909 fueron los futuristas, liderizados por el hiperactivo Tomasso Filippo Marinetti, los pioneros de esas manifestaciones. Y aunque años después, se hicieron eco de la solicitud de nuevos horizontes artísticos, pero con otras búsquedas más plasticistas, fue en Venezuela el Círculo de Bellas Artes (activo entre 1912-1917) el primer grupo de jóvenes artistas que se aglutinó naturalmente, impulsando un proyecto común y renovador.

Uno de sus primeros paradigmas era la consideración del paisaje venezolano, según la óptica de los postimpresionistas, como protagonista de la pintura que, hasta entonces, con la excepción de la magistral *Batalla de Carabobo* de Martín Tovar y Tovar de 1887, sin igual en la Latinoamérica del siglo XIX, este género artístico había sido relegado sosamente al fondo de la composición.

Aunque algunos miembros del Círculo de Bellas Artes como Federico Brandt ponderaron una pintura intimista, concentrada en obras de interiores arquitectónicos, plenos de detalles, los proyectos pictóricos de más largo alcance e intensidad y resultados evidentes fueron, a mi entender, la obra a plena luz de Armando Reverón o la reconstrucción totémica del Ávila, la montaña tutelar de Caracas como imagen solar de lo que hizo gestión de vida Manuel Cabré, emulando el Monte Sainte Victoire del cual se apropió a su vez el gran Paul Cézanne.

Both solar and nocturnal

The avant-garde art movements that created the so-called historical vanguards made their appearance about a hundred years ago, as a protest against academic canons and official salons dominating the latter part of the nineteenth century.

In Italy, it was the Futurists, in 1909, headed by the hyperactive Tomasso Filippo Marinetti, who pioneered these manifestations. In time, again and again, there would be demands for new artistic horizons and other more plastic quests. In Venezuela, the first group of young artists that came together spontaneously to launch a common and renovating project was the Círculo de Bellas Artes, active between 1912 and 1917.

One of their first paradigms —following the post-impressionist point of view— was to consider Venezuelan landscape as the protagonist of painting, an element that till then had been banished as unimportant to the composition's background (with the exception of the masterly *Batalla de Carabobo* of Martín Tovar y Tovar, 1887, a matchless piece in 19th century Latin America)

Even if some of the members of the Círculo de Bellas Artes, like Federico Brandt, exalted intimiste painting, depicting detailed architectural interiors, to my understanding, the projects that achieved the most far-reaching and enduring results were, Armando Reverón's works, painted under full sunlight, and Manuel Cabré's totemic reconstruction of the Ávila, Caracas tutelary mountain, as a solar image. Like Cézanne with mount Sainte Victoire, Manuel Cabré devoted his life to painting the Ávila.



Manuel Cabré, *El Ávila desde La Urbina*, 1955.
Col. Fundación Museos Nacionales, Museo de Arte Contemporáneo, comodato Banco Nacional de Descuento.

Entre los paisajes de Manuel Cabré y los habitantes de Caracas hubo casi una instantánea identificación total, nunca antes alcanzada por ningún artista local, pues ante los Ávilas pintados bajo el imperio de las luces escultóricas de la mañana o en las últimas horas de la tarde se establecieron nuevas relaciones ontológicas y semánticas que permanecen en el habla común y aún en el refranero popular.

Por todo ello es que, un siglo después, la exposición *Superficies* de Magdalena Fernández, así como es un catálogo activo del centenario alfabeto suprematista (el círculo y el cuadrado), también estuvo abierta a las subjetividades: sea *Venecia* como cielo líquido y espejo vibrante del mundo o la fotónica *zemoo6*, donde los filamentos de fibra óptica actualizaban el concepto de «penetrable», postulado por Jesús Soto desde 1966 en París, en la Galería Denise René o la más nostálgica de *zemoo6 II* donde se recreaba un «ambiente lumínico» de los mismos años 60, que semejava el cortejo de las luciérnagas, como los presentó Julio Le Parc en esa década tan reveladora para el arte cinético y arte óptico latinoamericano.

Pero hay dos obras, que mágicamente manejaban el alfa y omega, el protos y el telós de la proposición y que recuperaban sensorialmente con señales tanto lumínicas como sonoras, el paisaje que le da calidad de vida al Valle de Caracas, con el mismo carácter paradigmático de las pinturas al óleo de Manuel Cabré, o las más enigmáticas de Brandt.

Manuel Cabré's landscapes have always received total approval from the people of Caracas, a recognition no other local artist has ever enlisted, because they have identified completely with these Ávilas, painted either under the command of morning light or in the late hours of the afternoon, to the extent that new ontological and semantic relationships have been established invading common speech and found even in popular sayings.

Because of all this, Magdalena Fernández's exhibition *Superficies*, a century later, is both an active catalogue of the one-hundred year old Suprematist alphabet (the circle and the square), as well as an aperture to subjectivities: there is *Venice* as liquid sky and vibrant mirror of the world or the photogenic *zemoo6*, where filaments of optic fiber update the concept of Penetrables, proposed by Jesús Soto in Paris, as early as 1966, at the Galerie Denise René. And there is also the more nostalgic *1pdmsoo6*, recreating a sixties-like "luminous ambience" resembling the courtship of fireflies, as presented by Julio Le Parc during that decade which was so important to Latin American kinetic and optic art.

There are two other works that handle, in a magical way, the alpha and omega, the protos and telos of the exhibit's proposal, recovering sensuously with hints, both luminous and sonorous, the landscape that gives its quality of life to the Valley of Caracas, with the same paradigmatic character of Cabré's oil paintings or Brandt's more enigmatic pieces.



Elizabeth Butterworth, *Study of Blue and Gold Macaw and Caninde Macaw*, 1984. Col. de la artista.

Uno es diurno y sucede, a pleno aire, en casi todos los atardeceres del verano sobre todo cuando hace mucho calor y muchos caraqueños, por aquellos designios de un día pesado y laborioso, están atrapados con sus vehículos en la autopista, atascados en el tráfico. Entonces se escuchan unos fuertes graznidos que llenan el cielo azul y quién sabe de cual paraje celeste surge una pareja de guacamayas amarilla y azul *Ara ararauna*. A veces son un trío (una pareja monógama y su cría) pero cuando se ven vandadas más numerosas esas son las *Ara nobilis*, más pequeña que las *Ara ararauna*, las cuales suelen empercharse para pasar la noche en las canopias de los árboles que rodean el gran estanque del Parque del Este.

Con las voces selváticas el tiempo parece paralizarse por unos segundos, y sorprendidos y embelesados la tarde se le recompone a los caraqueños semiatrapados en los vehículos.

Así como el primer paisaje reproducido por Magdalena Fernández es diurno y solar, el otro paisaje es húmedo y nocturno. Remite a cualquier jardín del Valle de Caracas de alta fotosíntesis, justo después de la lluvia equinoccial. También es de noche y la estridencia de voces ocultas y eléctricas tanto fascinan como aturden a los espectadores ¿serán llamados gregarios o eróticos?

Los ciudadanos, así como son devotos del Ávila y de sus aves, que anidan de noche en la montaña y se alimentan de día en la ciudad, son los receptores de esa estridente actividad producida por el croar de ranitas oscuras y brillantes como babosas, *Eleutherodactylus coqui*, de cuya procedencia se tejen varias historias.

One occurs during the day, in open air, in nearly all summer afternoons, especially when it is very hot and many drivers, after a heavy day's work, are trapped in their vehicles in highway traffic. Loud squawks are heard filling the blue sky and without realizing from what part of the heavens they come from, one sees a pair of blue and yellow macaws, *Ara ararauna*. Sometimes it is a threesome (a monogamous couple and its chick). At other times, one can see more numerous flocks of *Ara nobilis*, a smaller bird than the *Ara ararauna*, which usually perch in the canopy of trees that surround the great pond in Parque del Este.

With these jungle sounds it seems as if time stops for a few seconds and for the surprised and thrilled caraqueños, trapped in their vehicles, the afternoon is improved.

Just as Magdalena's first reproduced landscape is solar and day-time, the other landscape is humid and nocturnal. One can think of any garden in the valley of Caracas, with high photosynthesis, right after the equinox rains. It is also night time, and the din of hidden and electrical voices both charm and deafen the spectators. Could they be gregarious or erotic calls?

City people, devoted to the Ávila and its birds – which nest at night in the mountain and feed in the city in the daytime – are also the receptors of the strident activity generated by the croaking of dark and bright slippery little frogs, *Eleutherodactylus coqui*, of whose origin there are many stories.



Eleutherodactylus coqui. Las especies coquíes de Puerto Rico (2006). Recuperado el 12 de enero de 2007, de www.salonhogar.com/ciencias/animales/coqui/espanol/espe-tth



Capim melado (*Melinis minutiflora*). Steyermark, J. y Huber, O. *Flora del Ávila*. Sociedad Venezolana de Ciencias Naturales, Vollmer Foundation y Ministerio del Ambiente y de los Recursos Naturales Renovables. 1978, p.481.

Algunos sostienen que esta es su área natural de dispersión. Otros aseguran que fueron introducidas del Japón, en los años 60, por un jardinero que pretendía otorgarle sonoridad a las noches mudas de los jardines de la ciudad, como llegaron y se adaptaron otras especies foráneas de la fauna o de la flora como la yerba del capim melado, la *Melinis minutiflora*, que le da color al Ávila en los meses de verano.

Así como los colores de la *Ara ararauna* se organizan en un Mondrian sonoro, en el cubo negro de la proposición que semeja un jardín virtual, haces lumínicos conforman un cuadrado y se hacen móviles, quebrándose las líneas perfectas, croando con fuerza como sus homólogos invisibles, presentando así Magdalena Fernández, oriunda de Caracas, su Gestalt propia, sensorial, solar y nocturna a la vez.

Some say that they are endogenous, others, that they were introduced from Japan in the 60's by a gardener who wanted to give sonority to the muted nights of the city's gardens, in the same way that other foreign species of plants and animals arrived and became adapted, like the capim melado weed, *Melinis minutiflora*, that gives its colour to the Ávila in the summer months.

Just as the colors of the *Ara ararauna* are organized like a sonorous Mondrian, in the black cube proposal that simulates a virtual garden, moving shafts of light build a square, breaking the perfect lines, croaking loudly like their invisible, homologous species, thus making way for Magdalena Fernández, born in Caracas, who presents her own gestalt, sensual and both solar and nocturnal.

Caracas, Venezuela, 1964. Vive y trabaja en Caracas

Cursó estudios de Diseño gráfico en el Instituto Neumann en Caracas; Física y Matemática en la Universidad Católica Andrés Bello en Caracas y Artes gráficas en Boston University en Estados Unidos. A principio de los noventa formó parte, durante tres años, del Inscape & Graphic Design, A.G Fronzoni Studio, en Milán, Italia. Actualmente reside en Caracas, Venezuela.

Exposiciones individuales

| 2006 |

Vasos comunicantes II.

Magdalena Fernández. Superficies

Museo de Arte Contemporáneo, Caracas, Venezuela.

Surfaces

CIFO, Cisneros Fontanals Art Foundation, Miami, Estados Unidos.

| 2000 |

Linhas

Galería Pedro Cera, Lisboa, Portugal.

2000

Galería Disegno Arte Contemporanea, Mantua, Italia.

4000

Museo Alejandro Otero, Caracas, Venezuela.

| 1998 |

Aires

Sala Mendoza, Caracas, Venezuela.

| 1997 |

2097

Museo de Arte Moderno Jesús Soto, Ciudad Bolívar, estado Bolívar, Venezuela.

| 1996 |

1996

Centro Verifica 8+1, Venecia-Mestre, Italia.

| 1993 |

Estructuras

Sala Mendoza, Caracas, Venezuela.

| 1991 |

Aspetando la parola

Municipio de Castiglione delle Stiviere, Italia.

Exposiciones colectivas (selección)

| 2007 |

Cine y pintura

Museo Reina Sofía, Madrid, España.

| 2006 |

Ecos y contrastes. Arte Contemporáneo en la Colección Cisneros

Museo de Arte y Diseño Contemporáneo, San José, Costa Rica.

Diálogos. Arte Latinoamericano desde la Colección Cisneros

Museo de Arte de El Salvador, San Salvador, El Salvador.

Analog Animation, The Drawing Center's Drawing papers 6

The Drawing Center, Nueva York, Estados Unidos.

| 2005 |

Uno a la vez. Dibujos en la colección Mercantil

Museo de Arte Contemporáneo del Zulia, Maracaibo, estado Zulia, Venezuela.

Ingravidez

Museo Jacobo Borges, Caracas, Venezuela.

Arte Contemporáneo Venezolano. 1990-2004 en la Colección Cisneros

Museo de Arte Moderno de Bogotá, Bogotá, Colombia.

Diálogos. Arte Latinoamericano desde la Colección Cisneros

Museo de Bellas Artes de Santiago de Chile, Santiago de Chile, Chile.

Jump-Cuts. Venezuelan Contemporary Arts. Colección Mercantil

Americas Society Gallery, Nueva York, Estados Unidos.

| 2004 |

Light and atmosphere

Miami Art Museum, Miami, Estados Unidos.

Arte Contemporáneo Venezolano. 1990-2004 en la Colección Cisneros

Museo de Arte Moderno Jesús Soto, Ciudad Bolívar, estado Bolívar, Venezuela.

Levitas

Galería Disegno, Mantua, Italia.

Diálogos. Arte Latinoamericano desde la Colección Cisneros

Museo de Arte de Lima. Lima, Perú.

| 2002 |

Geometría como vanguardia

Museo Alejandro Otero, Caracas, Venezuela.

Paralelos. Arte brasilera da segunda metade do século XX. Em contexto. Colección Cisneros

Museu de Arte Moderna de São Paulo. Museu de Arte Moderna de Rio de Janeiro, Brasil.

| 2001 |

Instalación para Agape-Fuori Salone

Ex-acciaieria Riva, Milán, Italia.

Ciudades sutiles, espacios y proyectos de cartón

Chiostrì di San Michele, Lucca, Italia.

IV Bienal Barro de América Roberto Guevara

Museo Alejandro Otero, Caracas, Venezuela. Memorial de América Latina, São Paulo, Brasil.

| 2000 |

L'art dans le monde 2000

Pont Alexandre III, París, Francia.

Parque de la Amistad Israel-Iberoamérica

Natanya, Israel.

| 1999 |

56º Salón Arturo Michelena

Ateneo de Valencia, Valencia, estado Carabobo, Venezuela.

Amérique Latine, Caraïbes: une nouvelle génération d'artistes

Passage de Retz, París, Francia.

Public Art In Italia

Viafarini, Milán, Italia.

VI Bienal de artes visuales Christian Dior

Fundación Corp Group, Caracas, Venezuela.

| 1998 |

De discretas autorías, Cuba y Venezuela: nuevas poéticas

Museo de Arte Contemporáneo de Maracay Mario Abreu, Maracay, estado Aragua, Venezuela.

| 1997 |

La Invención de la continuidad

Galería de Arte Nacional, Caracas, Venezuela.

I Bienal de MERCOSUR

Porto Alegre, Brasil.

| 1996 |

VIII Premio Mendoza

Sala Mendoza, Caracas, Venezuela.

Alegorías al jardín de las delicias

Museo de Artes Visuales Alejandro Otero, Caracas, Venezuela.

| 1995 |

11 Artista a Pépinières

Openspace, Milán, Italia.

Reconocimientos

| 1999 |

Mejor Artista Extranjera

Premio de la crítica. IV Foro Atlántico, Pontevedra, España.

Premio Único

VI Bienal de Artes Visuales Christian Dior, Caracas, Venezuela.

| 1998 |

Premio Arturo Michelena

56ª edición, Valencia, estado Carabobo, Venezuela.

| 1996 |

Premio Único

VIII Edición Premio Eugenio Mendoza, Caracas, Venezuela.

| 1992 |

Premio

Competencia Internacional de Afiches Man, Nature, Society, Moscú, Rusia.

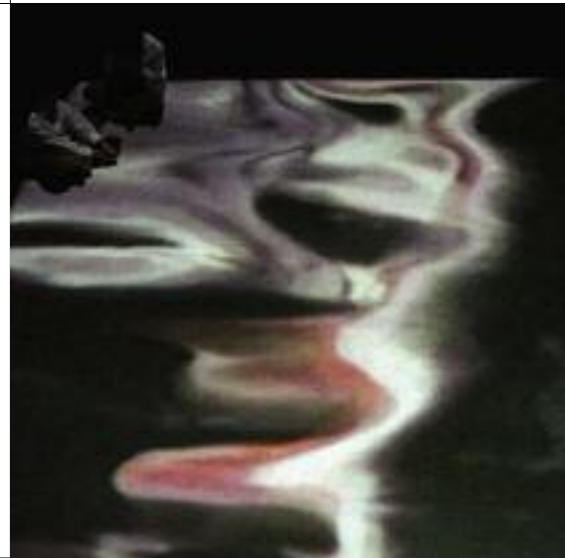


La obra de Magdalena Fernández está representada, entre otras, en las siguientes colecciones:

Colección Fundación Museos Nacionales: Galería de Arte Nacional, Museo Alejandro Otero y Museo de Arte Contemporáneo, Caracas, Venezuela.
Colección Ateneo de Valencia, Valencia, estado Carabobo, Venezuela.
Colección Sala Mendoza, Caracas, Venezuela.
Colección Patricia Phelps de Cisneros.
Colección Mercantil, Caracas, Venezuela.
Miami Art Museum Collection, Miami, Florida, Estados Unidos.
Ella Fontanals-Cisneros Collection.

M A G D A L E N A F E R N Á N D E Z :
cuando el espíritu sopla sobre las aguas

Alicia Torres



**Magdalena Fernández:
When the Spirit blows upon
the waters**

You are here

Just as in Buddhism one talks of teaching lineages, that define a way of looking into the nature of reality determined by the particular viewpoint of a school, we can also talk of lineages in art in order to put aside very strict categories that define who belongs where and which can be very limiting. If lineages are determined by points of inspiration that flower individually in each artist, we can say that the artist Magdalena Fernández (Caracas, 1964) is a late bloom of the kinetic and neo-constructivist movements in Venezuela which are her original inspiration or, at least, her very own imaginal filiation within Venezuelan art. These artists established a separation from the geometric purism of the moderns by crossing their abstractions with the world of the senses. This can be observed in Carlos Cruz-Diez's meticulous work on the perception of color, and how he was influenced by the intense tones of the tropics; in the vibrational proposition of Jesús Soto's *Penetrables*, which dematerialize space suggesting the sound of falling water through the public's participation; or in the constructive structures of Gego, where mathematics and poetry create organic weavings directly related to the experience of space.

In the same way, Magdalena's work has developed within a reflective search in geometric art, not exclusively the rigid *logos* associated with modern geometric abstractionism, but rather by a relationship with the erotic-intuitive that drives her to cross-relate geometric forms with forms and elements of the natural world in an original spirit.

Behind the deceptively homogenous and definitive appearance of *Surfaces*, there

Usted está aquí

Así como en el budismo se habla de «linajes de enseñanza» que definen una manera de abordar la naturaleza de la realidad que viene dada por la mirada particular de una escuela, también en el arte podemos hablar de linajes para desembarazarnos de categorías más estrictas de pertenencia que son siempre limitantes. Si los linajes están determinados por puntos de inspiración marcantes que van floreciendo individualizados en cada artista, podemos decir que la artista Magdalena Fernández (Caracas, 1964) es un florecimiento tardío de los movimientos cinéticos y neoconstructivistas venezolanos que son su inspiración genésica, o al menos su filiación imaginal dentro de lo nacional. Ya estos artistas se distinguieron del geometrismo purista de los modernos cruzando sus abstraccionismos con el mundo de lo sensorial, tal como lo encontramos en el meticuloso trabajo de Carlos Cruz-Diez sobre la percepción del color, impactado por los altos tonos de trópico; la propuesta vibracional de los *Penetrables* de Jesús Soto, que desmaterializan el espacio e invocan los sonidos de caídas de agua con la participación del espectador; o en los estructuras constructivas de Gego donde matemáticas y poéticas crean tejedurías orgánicas que se relacionan directamente a la experiencia del espacio.

Asimismo, el trabajo de Magdalena Fernández se ha movido dentro de una reflexión sobre lo geométrico hecha, no exclusivamente desde el *logos* rígido asociado al abstraccionismo geométrico moderno, sino desde una vinculación con lo erótico-intuitivo que la lleva a hacer cruces y acercamientos con las formas y los elementos del mundo natural, en un espíritu que le es del todo propio.

Detrás de la engañosa apariencia homogénea y contundente de *Superficies*, hay un tejido complejo de inten-

is a complex weaving of themes and intentions contrived with extraordinary genius and intuition giving the exhibition a many sided meaning. On the one hand, *Surfaces*, as Magdalena spontaneously said when she briefly presented the project for the first time, is a homage to the square, that supreme form of abstraction, and its possibilities in space. On the other hand, it is a meditation on how space becomes a place, according to the sensorial experiences of the body that transits through it, as Sandra Pinardi beautifully puts it in her text. It is also a very personal display on the differences and relationships between painting and drawing. And last, but not least, the great theme: transit (or should I say transmutation?), a transit that goes from geometry to sensation, and from sensation to geometry. In other words, the work looks into the process of naturalizing abstraction and abstracting nature. In the following notes, I want to open some very small windows into some of the fantasies I have about this process, that I still find so amazing, and into some fragments of a biography that does not want to be told, only suggested.

Hieros Gamos

One of the things I find fascinating in Magdalena's work is her involuntary spirituality, and I say involuntary, because the contents I refer to are never part of a deliberate discourse or a confessed intellectual or metaphysical stand. Magdalena expresses her interior world and her obsessions without mediation. But my experience, and that of other people touring the exhibition, is almost a mystical experience. To express it in biblical terms, one feels the Spirit blowing upon the waters. It is spiritual in the widest sense of the term, such as Eric Neumann defined it in his beautiful essay on *The Mystic Man*: "For us, the mystical

ciones y temas urdidos con extraordinaria intuición y genio que hacen que la presentación de la exposición tenga varias aristas. Por una parte, *Superficies* como lo dijo espontáneamente Magdalena al presentar brevemente el proyecto por vez primera, es un homenaje al cuadrado, a esa forma máxima de abstracción y sus posibilidades en el espacio. Es por otra parte una meditación sobre cómo el espacio deviene lugar de acuerdo a las experiencias sensoriales del cuerpo que lo transita, tal como lo presenta magistralmente su curadora, Sandra Pinardi. Es también una puesta en escena personalísima de la diferencias y relaciones entre la pintura y el dibujo. Y por último, el gran tema, el tránsito (¿o debería decir la transmutación?), un tránsito que va de la geometría a la sensación, así como de la sensación a la geometría. Dicho en otras palabras, el trabajo aborda el proceso de naturalización de lo abstracto y de la abstracción de la naturaleza. En las siguientes notas quiero abrir algunas minúsculas ventanas a algunas de mis fantasías sobre ese proceso que encuentro todavía tan sorprendente, y sobre retazos de una biografía que realmente no quiere ser contada sino insinuada.

Hieros Gamos

Una de las cosas que me fascina del trabajo de Magdalena es su involuntaria espiritualidad, y digo involuntaria porque estos contenidos a los que me refiero nunca forman parte de un discurso deliberado o una posición intelectual o metafísica confesa pues ella expresa su interioridad y sus obsesiones sin mediación. Pero mi experiencia y la de otras personas al vivir las obras, tal como se presentan en *Superficies*, es casi una experiencia extática, una experiencia donde, para decirlo con un giro genésico, uno siente al Espíritu soplando sobre las aguas. Es espiritualidad en el sentido más lato, tal como lo definió Erich Neuman en su bellissimo ensayo sobre el *Hombre Místico*: «Para



El Rey y la Reina alquímicos en el *Rosarium Philosophorum*. Siglo XVII.

nosotros lo místico es una categoría fundamental de la experiencia humana que, psicológicamente hablando, se manifiesta dondequiera que la conciencia todavía no es, o donde no está ya efectivamente centrada alrededor del ego (...) puede manifestarse como experiencia religiosa, como amor, como creación artística, como una idea genial, una ilusión (...) La auténtica, fundamental experiencia de lo numinoso no puede ser sino anticonvencional, anticollektiva, y antidogmática, pues la experiencia de lo numinoso es siempre nueva». Es muy difícil, muy arriesgado indagar sobre las fórmulas que hacen de una obra de arte o de una situación u objeto cualquiera vehículos de una experiencia numinosa, pero creo que en las obras que Magdalena presenta en *Superficies* hay un suceder fundamental que posibilita ese tránsito (ese otro tránsito), y es que ella logra hacer un matrimonio entre opuestos de tal efectividad que experimentarlo quita el aliento. La imagen más antigua de la conjunción de opuestos es el *hieros gamos*, que era el ritual del matrimonio sagrado en sociedades agrarias entre el dios y la diosa, cuyo fruto renovaba la fertilidad de la tierra. Los alquimistas retomaron esa misma imagen en el matrimonio del Rey y la Reina, cuyo fruto, el *filium philosophorum*, era el elixir de vida que todo lo sanaba, que todo lo transmutaba. El Rey y la Reina alquímicos son lo Femenino y lo Masculino arquetipal. Lo masculino es así: *logos*, verdad, pensamiento, acción, razón. Y lo femenino *eros*, sentido, sentimiento, receptividad, emoción. La conjunción de los opuestos sigue siendo hoy, tanto en la psique individual como en la colectiva y sus manifestaciones culturales, sociales y políticas, el gran trabajo por hacer. En la obra de Magdalena los opuestos a los que me refiero son los grandes protagonistas de su obra: agua y geometría. La geometría es hija del *logos* matemático, es por así decirlo su cuerpo visible, es pura razón, es abstracción. Es masculina.

is a fundamental category of human experience which, psychologically speaking, is manifest wherever consciousness is not yet, or where it is not effectively centered anymore around the ego (...) it can manifest as religious experience, love, artistic creation, a genial ideal, delusion (...). The authentic, fundamental experience of the numinous can't but be anticonventional, anticollektive and antidogmatic, because the experience of the numinous is ever new". It is very difficult, very risky, to enquire about the formulas that make a work of art, or a situation or object, vehicles of a numinous experience, but I believe that in the works that Magdalena presents in *Superficies* there is a fundamental happening that enables that transit (that other transit): Magdalena manages a marriage between opposites of such effectiveness that to experience it takes your breath away. The most ancient image of the conjunction of opposites is the *hieros gamos*, which was the sacred marriage in agrarian societies between the god and the goddess, whose fruit renewed the earth's fertility. The alchemists rescued the same image in the marriage of the King and Queen whose fruit, the *filium philosophorum*, was the elixir of life that cured all and transmuted all. The alchemical King and Queen are the masculine and feminine archetype. The masculine is, thus, *logos*, truth, thought, action, reason. The feminine is *eros*, sense, feeling, receptivity, emotion. The conjunction of opposites continues to be, today, both in the individual and collective psyche, with its cultural, social and political manifestations, the great work to be carried out. In Magdalena's proposal, the opposites to which I refer, are the great protagonists of her work: water and geometry. Geometry is the daughter of mathematical *logos*, one could say, its visible body. It is pure reason, pure abstraction. It is masculine. Women,

in general, have more difficulty than men in relating to geometric abstraction because we miss the meaning that points to recognizable forms. Water, on the other hand, is the element that has always represented the primordial feminine, fertility, emotion, potentiality. Water is nature and the manifest world. The artistic genius of Magdalena has converted her mathematically conceived geometric forms, her calculated constructivisms, into vehicles of the movements, luminosities and essential transparencies of water. Her alchemical talent, in achieving this marriage between the masculine and the feminine, leaves the viewer under the impact of an encounter with “a third thing” that turns into a window that opens to states of integration only remotely perceived but fiercely desired.

Ancestors in situ

This seemingly arbitrary association between geometric abstraction and spiritualism is surprising only if we want to ignore certain well-known facts, facts that in modern times are sometimes treated somewhat like “dirty linen” or, at best, as difficult to deal with. One has to start by saying that geometry in itself since antiquity has already been loaded (or contaminated, depending on the point of view) with a mystical sense. One has only to think of Plato (“God geometrizes” he said) or of the Pythagorean School and follow the lead into concepts of sacred geometry which sees in nature geometric patterns and structures that reveal the metaphysical principal of the inseparability of the part with the whole in the cosmos. I will quote only two examples: astronomer Johannes Kepler says, in *Harmonices Mundi* (1619): “Geometry existed before the creation of things, as eternal as the spirit of God, it is God in itself, and gave it the prototype for the origin of all things”. And, in 1591, Giordano Bruno wrote: “The order of a unique

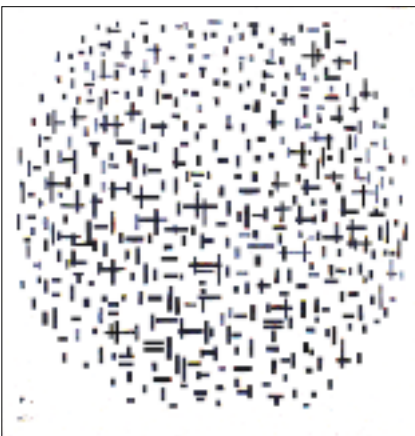
Las mujeres, por lo general, tenemos más dificultad que los hombres relacionándonos con el abstraccionismo geométrico pues echamos de menos el sentido al que apuntan las formas reconocibles. El agua, por otra parte, es elemento que siempre ha representado a lo femenino primordial, la fertilidad, la emoción, lo potencial; Aguas es naturaleza y mundo manifiesto. Es el genio artístico de Magdalena el que convierte sus formas geométricas matemáticamente concebidas, sus calculados constructivismos, en vehículos de los movimientos, luminosidades y transparencias esenciales del agua, es un genio alquímico que al lograr ese matrimonio entre lo masculino y lo femenino deja al espectador bajo el impacto de un encuentro con una «tercera cosa» que se convierte en una ventana a estados de integración solo lejanamente intuitivos pero fieramente deseados.

Ancestros in situ

Esta asociación aparentemente arbitraria entre el abstraccionismo geométrico y lo espiritual es sorprendente tan solo si se ignoran unos cuantos datos que aunque están a la vista son tratados como los «trapos sucios», o al menos incómodos, de la modernidad. Hay que empezar por decir que la geometría misma, viene ya cargada (o contaminada, según el punto de vista que sea) de sentido místico desde la Antigüedad. No hay sino que pensar en Platón («Dios geometriza», dijo), o en la escuela pitagórica y seguirle pista desde entonces a los conceptos de la geometría sagrada que encontraban en la naturaleza patrones y estructuras geométricas que revelan el principio metafísico de la inseparabilidad del todo con la parte en el cosmos. Voy a citar solo dos ejemplos tardíos: el astrónomo Johannes Kepler (en *Harmonices Mundi*, 1619) dice: «La geometría existía antes de la creación de las cosas, tan eterna como el espíritu de Dios; es Dios mismo, y le dio el prototipo para la creación del mundo»; por su parte



Piet Mondrian, Sin título, s/f, serigrafía, colección Fundación Museos Nacionales, Museo de Arte Contemporáneo.



Piet Mondrian, *Composition de lignes*, 1917, serigrafía, colección Fundación Museos Nacionales, Museo de Arte Contemporáneo.

Giordano Bruno afirmaba en 1591: «El orden de una figura única y la armonía de un número único le dio origen a todas las cosas».

Volviendo a los datos incómodos, nadie que se pasee por las salas de *Superficies* puede ignorar las presencia de homenajes que Magdalena hace, más o menos deliberadamente según el caso, a Mondrian y a Malevich, maestros que sirven para ilustrar a la perfección cómo los imaginarios de los artistas pioneros de los geometrismos modernos estaban cruzados de intenciones y asociaciones originales que distaban mucho de ser proposiciones artepuristas. Piet Mondrian (1872 – 1944), el más puro y decidido de los grandes precursores de la abstracción, ingresó en la Sociedad Teosófica Holandesa en 1909 y decía que lo había aprendido todo de Madame Blavatsky. De la Teosofía sacó su permanente convicción de que la vida estaba destinada a la evolución y que la meta del arte era darle expresión a este principio. También surge de allí el concepto de que el progreso hacia la revelación última llega a través del equilibrio y la reconciliación de fuerzas opuestas. A Mondrian le importaba mucho la tensión entre lo vertical y lo horizontal, y de acuerdo a sus anotaciones, las líneas negras que estructuran sus grandes planos de color y más tarde el puro conjunto de estructuras cruciformes que mejor lo caracterizó, representan la batalla hacia la unidad de la dualidad cósmica y la simetría religiosa que es la malla que sostiene al universo material.

Kasimir Malevich (1878-1935) es el pintor ruso que originó el suprematismo (1913), un movimiento artístico fundamentado en una gramática geométrica a base de cuadrados y círculos. Malevich era un místico, influenciado por la Teosofía y por Piotr Ouspensky, matemático ruso y principal colaborador del influyente

figure and the harmony of a unique number gave origin to all things”.

Returning to the difficult bits, no one who walks through the halls looking at *Surfaces* can ignore the homage that Magdalena pays, more or less deliberately according to the case, to Mondrian and Malevich, masters who can be used to illustrate perfectly well how the imaginal worlds of the pioneers of modern geometric abstractionism were crisscrossed by original intentions and associations that were far removed from concepts of “art for art’s sake”. Piet Mondrian (1872-1944) the purest and most determined of the great precursors of abstraction, joined the Dutch Theosophical Society in 1909 and used to say, that he had learned everything he knew from Madame Blavatsky. From Theosophy, he derived his permanent conviction that life was destined to evolve and that the aim of art was to embody this principle. It is also from there that emerges the concept stating that progress to the ultimate revelation comes by means of equilibrium and the reconciliation of opposite forces. The tension between the vertical and the horizontal was a very important matter to Mondrian and, according to his notes, the black lines that structure his big planes of color and, later, the cruciform clusters that better characterize his work represent the battle towards the unity of the cosmic duality and the religious symmetry which is the web that sustains the material universe.

Kasimir Malevich (1878-1935) is the Russian painter who gave birth to Suprematism (1913), an artistic movement based on a geometric grammar constituted by squares and circles. Malevich was a mystic, influenced by Theosophy and by Piotr Ouspensky, Russian mathematician and main collaborator of the



Kasimir Malevich, *Cuadrado negro*, 1913. Colección Museo Estatal de Rusia.



Kasimir Malevich, *Blanco sobre blanco*, 1918. Colección MOMA.



o,10: Última exposición futurista, 1915. San Petersburgo.

místico Georges Ivanovich Gurdjieff. Malevich, que era un contemplativo, definió al suprematismo como un medio para mostrar los estados supremos de la conciencia a través del supremo estado de la pintura que es la no-objetivación. Esta no-objetivación del suprematismo es la destrucción radical del mundo objetivo, y no reconoce más que un solo mundo, el del abismo del ser. Así, su obra más famosa, el *Cuadrado negro* (1913) era para él a la vez «el símbolo absoluto de la modernidad», sentimiento purísimo y un ícono de lo divino absoluto y no manifiesto, del que solo se puede decir lo que no es. De hecho, cuando el *Cuadrado negro* se presentó en la última exposición futurista en Petrogrado (diciembre, 1915), la obra estaba colgada en un rincón del techo de la sala (llamada la «esquina dorada») donde las familias ortodoxas suspendían sus íconos y al entrar, el público se santiguaba. Por otra parte, la luz para Malevich siempre tomó los rasgos de lo sagrado. Su obra *Blanco sobre blanco* (1918) –también una referencia importante para saber ver los ecos lejanos de la propuesta de *Superficies*– era para él la luz antes de la creación del mundo, antes de que iluminara los objetos y les diera la forma y el color.

Si consideramos al cuadrado de Malevich, tanto el negro como el blanco, como una imagen del Absoluto sin atributos, del Vacío perfecto, la *via negativa*, el cuadrado de Magdalena viene a ser para mí, en casi todas sus epifanías, y particularmente en *Venecia* (31000, *Superficies*), un ícono femenino de lo supremo que integra *logos* y *eros*, materia transparente al espíritu puro, un *plenum* de aguas originarias que afirma el mundo manifiesto y es capaz de dar el gran sí sobre su superficie elemental. *Via positiva*.

influential mystic Georges Ivanovich Gurdjieff. Malevich, inclined to contemplation, defined Suprematism as a medium to demonstrate the supreme states of conscience through the supreme state of painting, which is non-objectivity. Suprematism implies a radical destruction of the objective world and does not recognize but one world: the abyss of the Self. Thus, his most famous work, *The Black Square* (1913) was for him, at the same time, “the absolute symbol of modernity”, pure feeling and an icon of the divine and not manifested Absolute, of which can only be said what it is not. In fact, when *The Black Square* was shown in the last Futurist exhibition in Saint-Petersburg (December, 1915), the work was hung in a corner of the ceiling, a place usually used by Orthodox families to hang their icons (called the “Golden Corner”), and the people would cross themselves before the painting. On the other hand, Malevich always considered light to be a feature of the sacred. His piece *White on White* (1918) – also an important reference to recognize the distant echoes in *Surfaces* – was for him the light before creation of the world, before it illuminated the objects giving them form and color.

If we consider Malevich's square –both the black and the white one– as an image of the Absolute without attributes, an image of perfect Emptiness, the *via negativa*, Magdalena's square, in almost all of its epiphanies, and particularly in *Venice* (31000, *Surfaces*), would be, to me, a feminine icon of the Supreme that integrates *logos* and *eros*, transparent matter to pure spirit, a *plenum* of primal waters that affirms the manifest world and is capable of giving the great YES on its elemental surface.

Postales biográficas
Verbatum. Agua

«Todo mi trabajo está basado en el agua, en el reflejo de la luz sobre su superficie, en sus transparencias, en el movimiento de la luz, en los reflejos que se quiebran. Yo pasé mi vida entera junto al agua, estaba siempre con mi familia en el mar, en el río. Es mi experiencia».

«Esta etapa del trabajo donde aparece el agua en video surge de una visita a Venecia en el año 2000, cuando viendo los reflejos sobre el agua del canal me di cuenta de que todo lo que quería hacer estaba allí. Hubo un momento preciso en el que vi el cuadradito perfecto de una ventana reflejada en el agua y eso completó la imagen. Antes, mis videos eran aproximaciones a problemas espaciales. Todas las imágenes posteriores que se mueven en el agua salen de ese momento revelador».



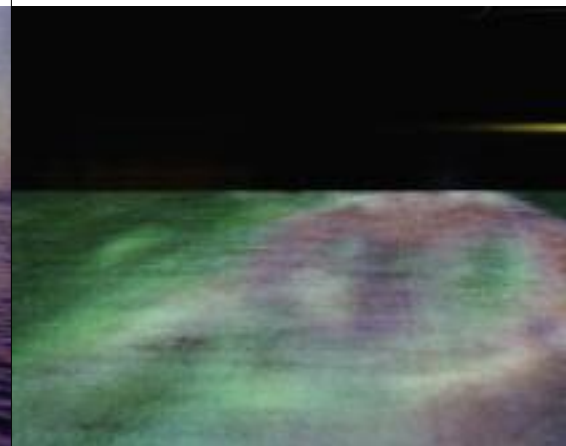
Magdalena con su hermano Carlos Arturo en Caribito, 1971.

Biographical Postcards

Verbatum. Water

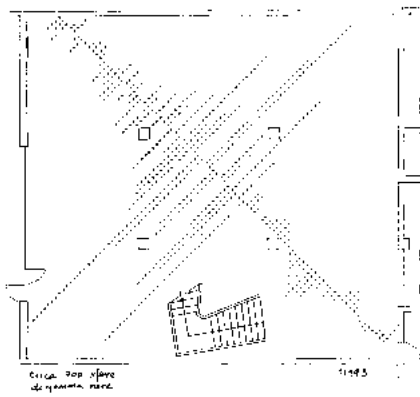
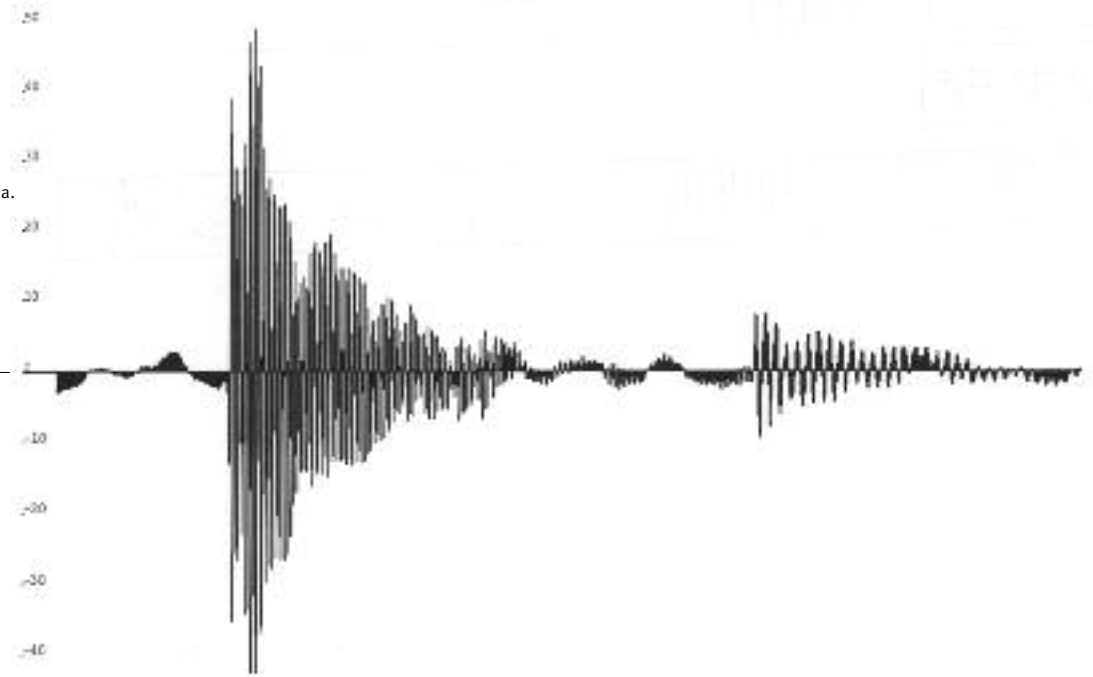
“All my work is based on water, in the reflections of the light over its surface, in its transparencies, in the movement of light, in its discontinuous reflections. I spent all my life near water; I was always at the sea with my family, at the river. It is my experience”.

“This phase of the work where water appears in video emerges from a visit I made to Venice in 2000 when, watching the reflections of the palazzos on the waters of the canals, I realized that all I wanted to do was there. There was a precise instant when I saw a perfect little square of a window reflected on the water and that completed the image. Before, my videos were approximations to spatial problems. All the later images, that move on the water, arise from that revealing moment”.

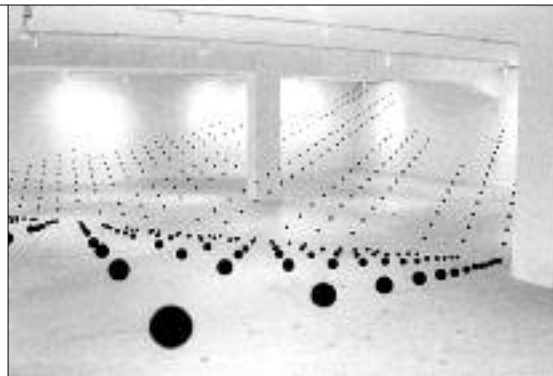


3000 (Venecia), 2000.

Sonograma de gota de agua.



Maqueta de 1993, basada en el sonograma.



1993, en *Estructuras*, Sala Mendoza, Caracas, 1993.



1998, en Aires, Sala Mendoza, Caracas, 1998.

«Asimismo, la obra de los puntos negros (1993, Sala Mendoza, 1993) en la exposición *Estructuras*, surge del diagrama del sonido de una gota de agua. Yo tenía el sonido grabado y los elementos constructivos (las pelotas negras) y quería hacer algo con eso. Cuando fui a un estudio de grabación y vi el sonograma, me quedé fascinada pues allí estaba la obra, en ese momento la vi. 1993 es una reproducción de esa lectura gráfica del sonido. Puede decirse que lo mismo sucede en la obra de las ranitas (1006 *Eleutherodactylus coqui, Superficies*), donde los quiebres en las líneas de luz cuando aparece el sonido, están vinculados a los picos del sonograma de su canto».

«Ya desde la exposición que hice en la Sala Mendoza, (Aires, 1998) , yo quería crear, sobre todo, una atmósfera, una atmósfera que tradujera en lenguaje geométrico el sentir del agua. En realidad siempre he hecho lo mismo, fíjate que ese paraboloid (3006, en *Superficies*) se mueve como el agua».

“Likewise, the work with the black points (1993, Sala Mendoza, 1993) in the exhibition *Structures*, is a result of the diagram of the sound of a drop of water. I had the recorded sound and the constructive elements (the black balls) and wanted to do something with them. When I went to a recording studio and first saw the sonogram, I was fascinated because the piece was there, in that moment I pictured it. 1993 is a reproduction of the sound's graphic reading. The same can be said of the work with the frogs (1006 *Eleutherodactylus Coqui, Surfaces*), where the discontinuity in the lines of light corresponds to the peaks of the frog's singing in the sonogram”.

“Ever since the exhibition I did in Sala Mendoza (Aires, 1998), I wanted to create, above all, an atmosphere, an atmosphere that would translate in geometric language the feeling of water. Actually, I have always done the same thing. Look how that paraboloid (3006, *Surfaces*) moves like water”.

Verbatim. El maestro

«Yo estudié Matemáticas porque pensaba que allí iba a encontrar algunas certezas, respuestas a mis incertidumbres, a preguntas que yo ni siquiera puedo precisar pero que están allí». Esa misma búsqueda probablemente la llevó a vivir unos años en el norte de Italia, donde tuvo la oportunidad de trabajar y estudiar con un conocido proyectista italiano que resultó ser uno de esos personajes cuya coherencia y fuerza pasan a ser marcos referenciales insoslayables. «Yo vivía en un pueblito llamado Castiglione della Stivere. Mientras estuve allí trabajé recogiendo frutas, y en las líneas de producción de fábrica de *panettone*. En esa época estudié en la escuela bodega de A.G. Fronzoni en Milano, un proyectista, un artista genial que tenía mucho de monje ascético.

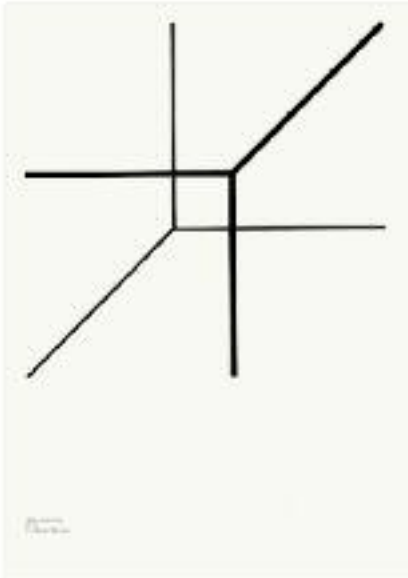


A.G. Fronzoni. Poster.



A.G. Fronzoni. Foto: P. Guidolotti.
Cortesía Myrna Cohen M.

A.G. Fronzoni. Foto: Foto: P. Guidolotti.
Cortesía Myrna Cohen M.



A.G. Fronzoni. Poster.



Era un hombre sumamente austero en su ser, en las formas de su cotidianidad y en su arte, que no hacía diferencias entre sus planteamientos estéticos y su vida. Era minimalista y se movía sobre una racionalidad apolínea que reducía todo a sus elementos constructivos mínimos. Sus planteamientos eran globales y proponía que tanto la vida, como la obra había que proyectarla y pensarla cuidadosamente, y llevar esa conciencia de lo que se quería a todos los ámbitos de tu vida de una manera integral, incluyendo los gestos más automáticos y cotidianos. A él no le importaba que la gente que estaba en la escuela fuese de un proyecto arquitectónico a uno gráfico, o a algo industrial; de hecho las personas que allí estábamos veníamos de muy distintos *backgrounds* y quehaceres. Lo que le importaba era la coherencia y dirección del proyecto. Él era muy constructivista, en el sentido de que las cosas eran de una manera y no de otra, y ciertamente había mucha rigidez en esa postura. Del cuadrado decía que era una expresión de orden en el mundo, y lo veía como el elemento constructivo de la retícula fundamental que organiza todo, de ahí deriva. Pienso que la retícula es el camino seguro, la plantilla que te da orden y disciplina, es solo basándose en ese orden desde donde puedes más adelante «desordenar». Fronzoni era, por supuesto, ateo».

Verbatim. The master

“I studied mathematics because I thought I was going to find there some truths, answers to my uncertainties, to questions that I can’t even define precisely, but that are there”. That same quest led her to live some years in the north of Italy, where she had the opportunity of working and studying with a well-known Italian designer, who turned out to be one of those characters whose strength and coherence become necessary reference. “I lived in a little town called Castiglione della Stivere. While I was there, I worked picking fruit and in the production line of a *panettone* factory. At that time, I studied in the workshop of A.G. Fronzoni in Milano. He was a project designer, an artist of genius, who had a lot of the ascetic monk in him. He was extremely austere with himself, in his everyday life and in his art, and he would not allow any differences to stand between his aesthetics and his life. He was a minimalist and his Apollinian rationality reduced everything to its minimal constructive elements. His proposals were global, and he upheld the notion that life and work had to be carefully and thoughtfully designed, and that consciousness of what is wanted has to be taken into all spheres of your life in an integral way, including the most banal and automatic. He did not care if the people in the workshop changed from an architectural design to a graphic one or to an industrial one. In fact, all the people there came from very different backgrounds and occupations. What he cared about was the coherence and direction of a project. He was very constructivist, in the sense that things have to be in only one way, and not in another; certainly, his posture was very rigid. Of the square, he would say that it was the expression of order in the world, and saw it as the constructive element of the fundamental reticule that organizes everything. I think that the reticule is a safe path, the grid that gives order and discipline; it is only when you base yourself on this order that further down the road you can ‘disorder’. Fronzoni was, of course, an atheist”.

Magdalena Fernández. Ejercicios gráficos, Instituto de Diseño Neumann, Caracas, 1986.

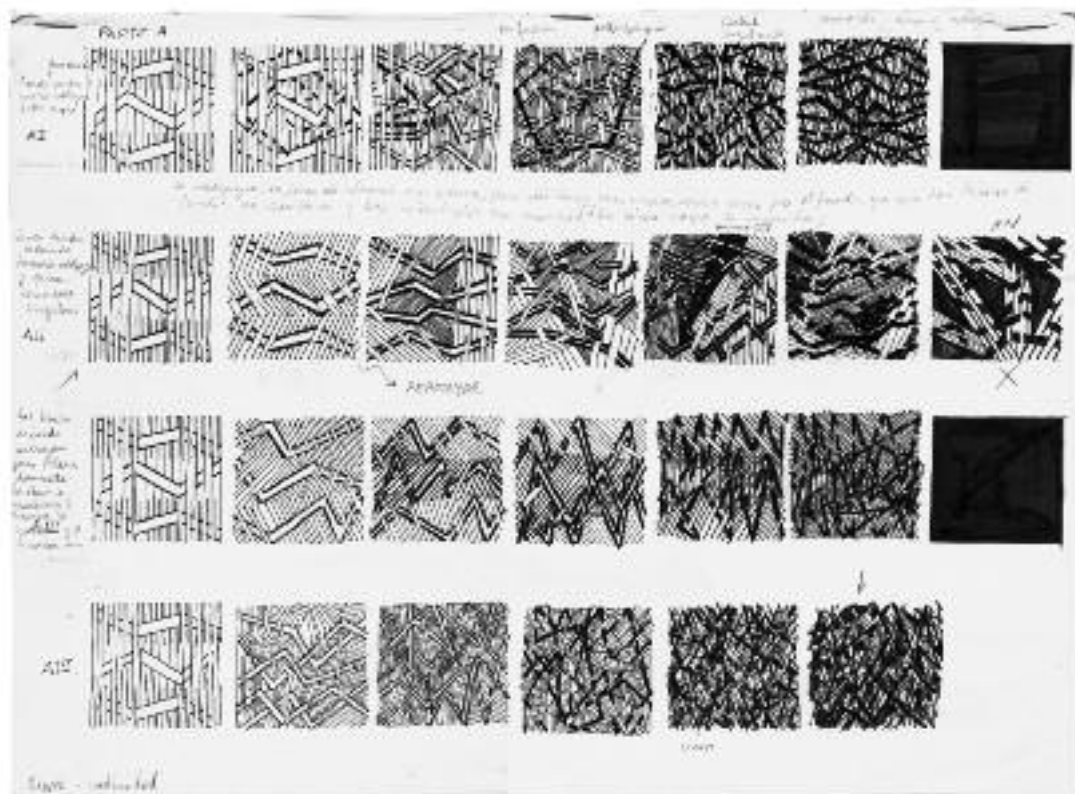


Imagen de la exposición *Esperando la palabra*,
Municipio Castiglione della Stivere, Italia, 1986.



Verbatum. El eterno retorno

«Yo siempre he hecho lo mismo, siempre he estado rotando, planeando, girando sobre la misma cosa. Los artistas constantemente creamos la misma obra. Mira, estos son unos ejercicios de cuando estaba en la escuela de artes gráficas aquí en Caracas, ya entonces puedes ver aquí una gráfica reticulada que buscaba el movimiento del agua».

Ya aquí Magdalena quiere combinar algo fluido con algo geométrico. Me enseña las fotos de su primera individual, donde exhibió fotografías hechas a una vieja imprenta, donde todo simula ser detalles de una arquitectura muy constructiva. Le pregunto si ella sabe definir qué es esa cosa que está detrás de todo lo que ella ha estado haciendo a lo largo de estos años de creación artística dedicada. Se queda pensativa. Yo también. Mientras tanto ya se oyen las ranitas y las luces de la tarde bailan sobre las paredes blanquísimas. |

Superficies

Verbatum. The eternal return.

“I have always done the same thing, I have always been rotating, planning, going around the same thing. We artists constantly create the same thing. Look, these are some exercises from when I was in the graphic arts school here in Caracas. Even then, you can already see that this graphic of a grid is seeking the movement of water”.

Already, at that time, Magdalena Fernández wanted to combine something geometric with something fluid. She shows me pictures of her first solo exhibition, where she showed photos of an old printing press. Everything there seems to mimic details of a very constructed architecture. I ask her if she would know how to define what is this thing that lies behind everything she has been doing all these years of dedicated art work. She becomes pensive. So do I. Meanwhile, we start to hear the frogs singing and the afternoon lights dance over very white walls. |

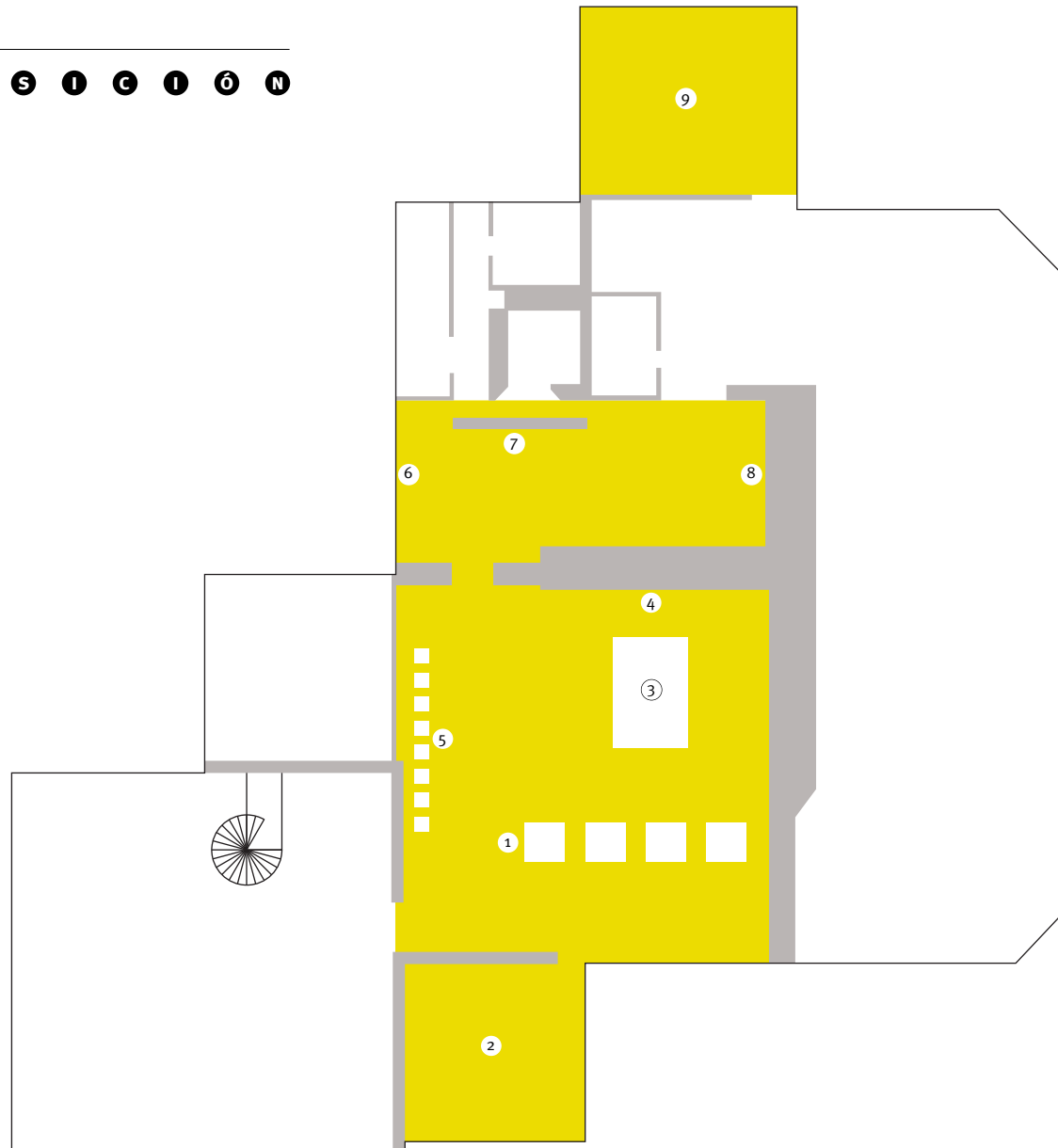
Surfaces



Imagen de la exposición *Esperando la palabra*,
Municipio Castiglione della Stivere, Italia, 1986.

Superficies

L A E X P O S I C I Ó N



1

2dm006.
Serie Dibujos móviles
2pm006.
Serie Pinturas móviles
3em006
2em006 II

2

1i006 *Eleutherodactylus coqui*.
Serie Dibujos móviles

3

3i000

4

10dm004.
Serie Dibujos móviles

5

Serie Dibujos y
pinturas móviles

6

2dmSLW004.
Serie Dibujos móviles

7

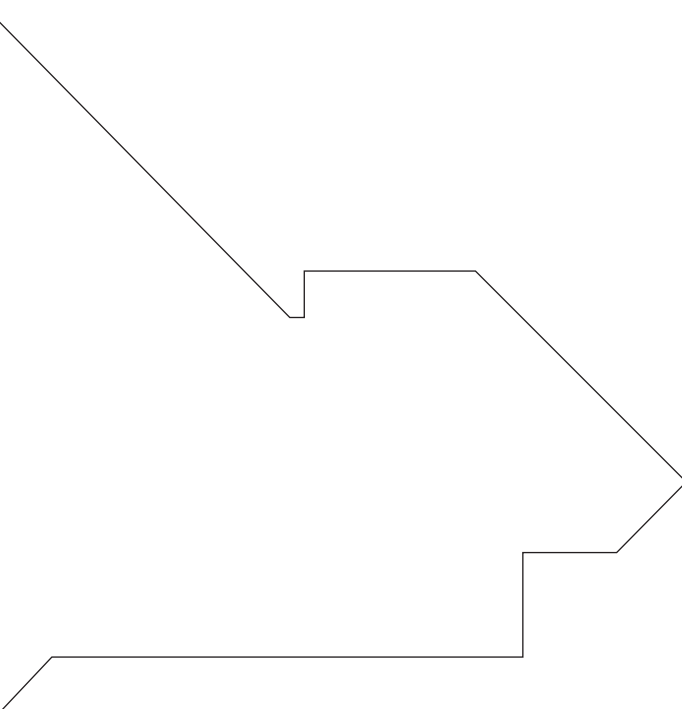
1dpm006.
Serie Dibujos y
pinturas móviles

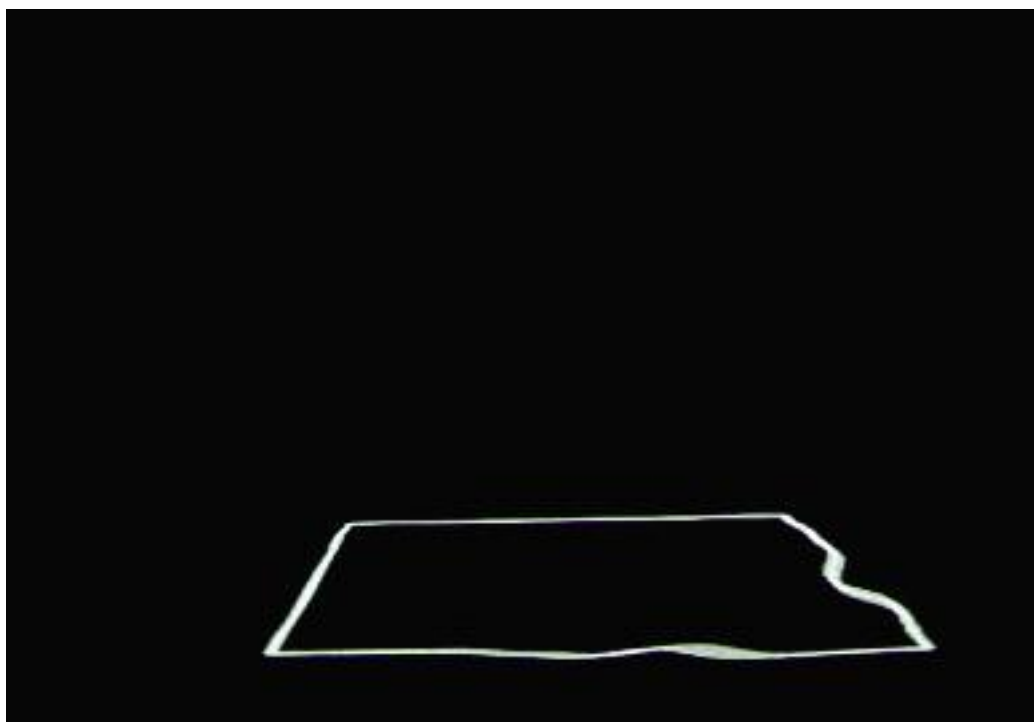
8

1pm006 *Ara Ararauna*.
Serie Pinturas móviles

9

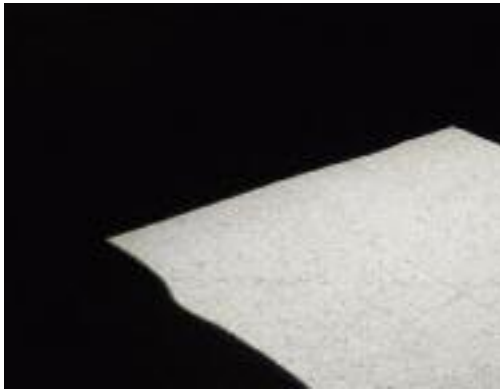
2i006.
Serie Pinturas móviles





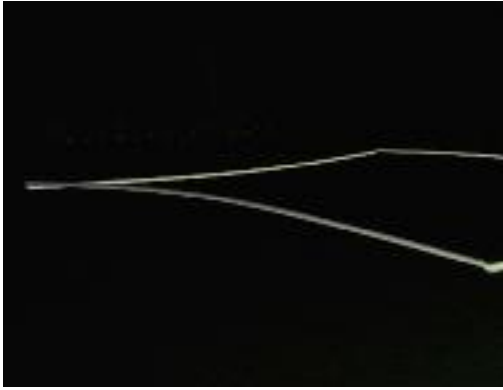
2dmoo6. Serie *Dibujos móviles*, 2006
Video
Loop, 3' 55"





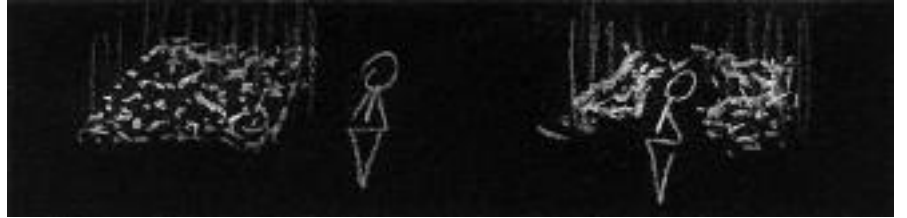
2pm006. Serie *Pinturas móviles*, 2006
Video
Loop, 7' 36"





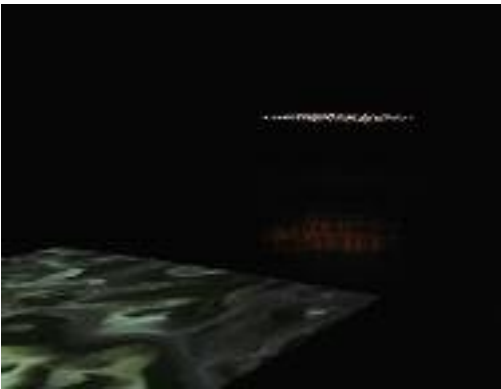
земоо6, 2006
Instalación: tubos de pvc y conexiones de aluminio pintados
180 x 180 cm

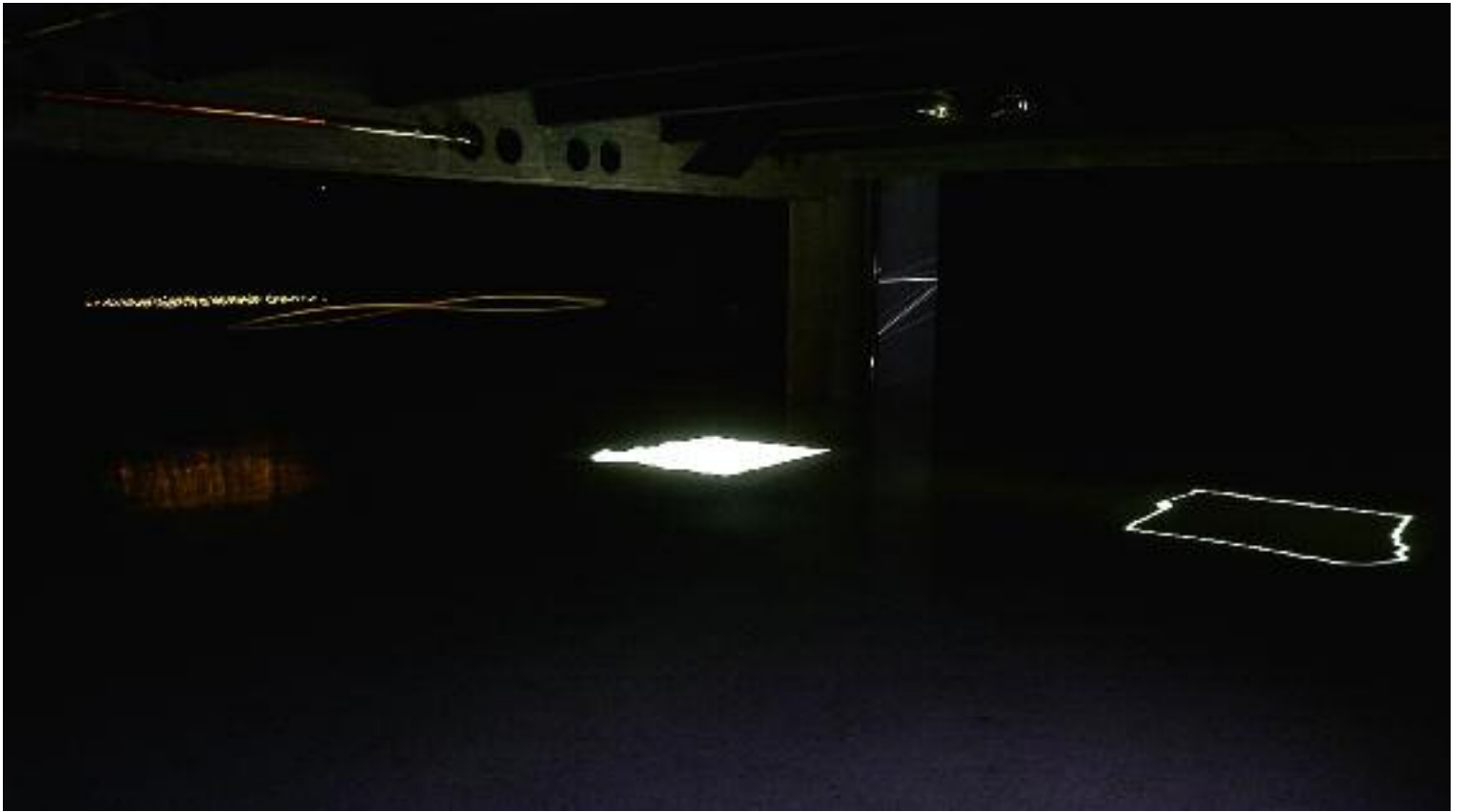


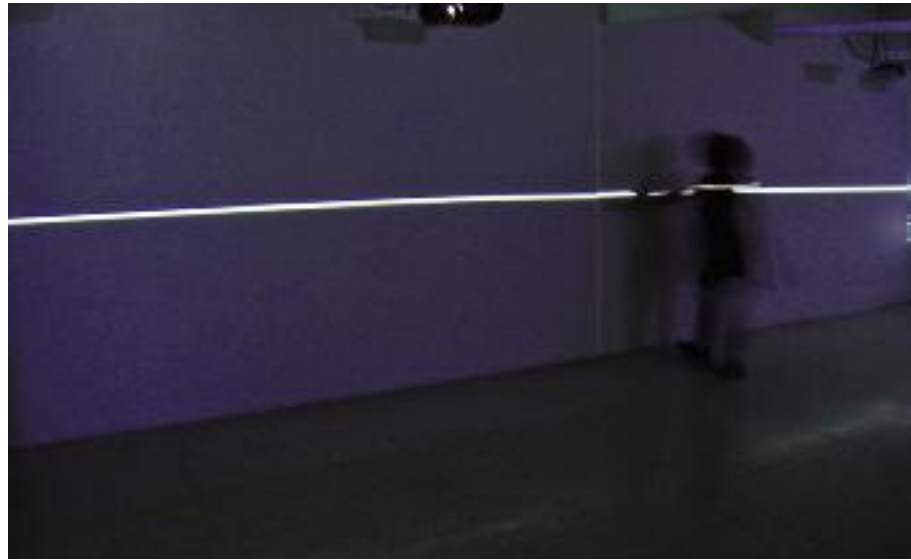


zemo06 II, 2006
Instalación: fibra óptica, pvc e iluminadores
Medidas variables

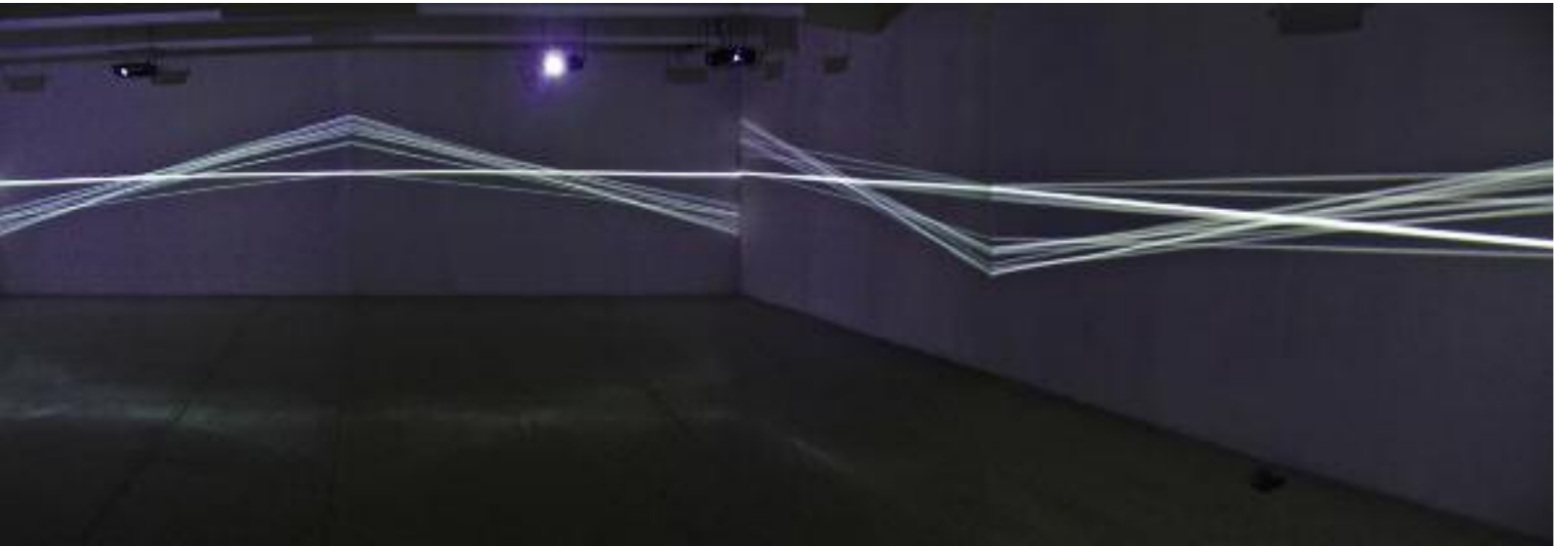








11006 *Eleutherodactylus coqui*. Serie *Dibujos móviles*, 2006
Videoanimación
Loop, 4' 4"



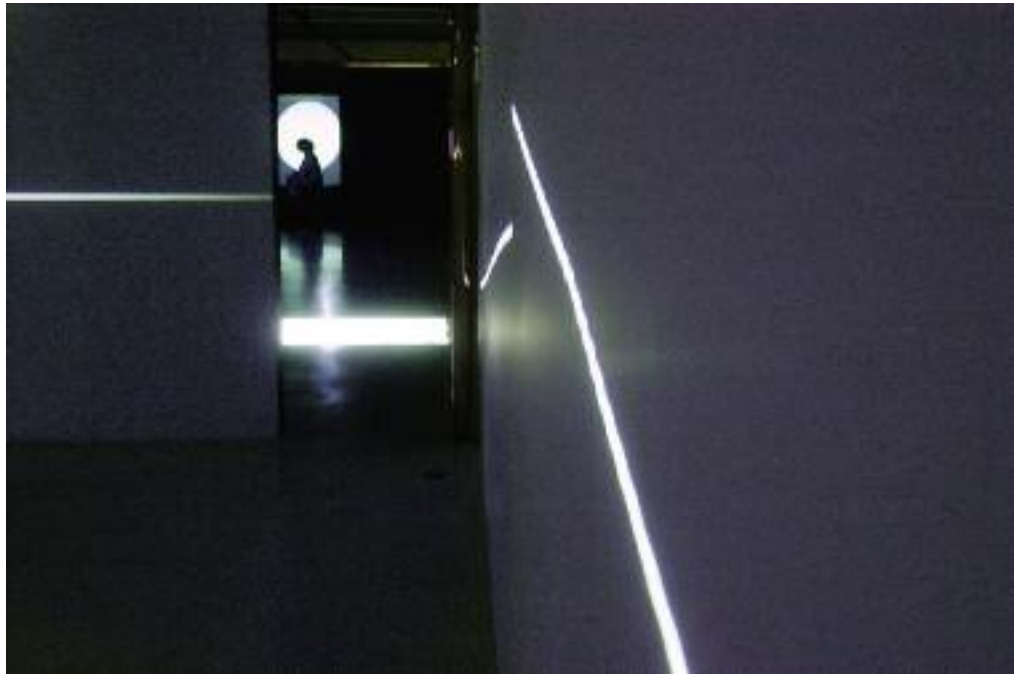
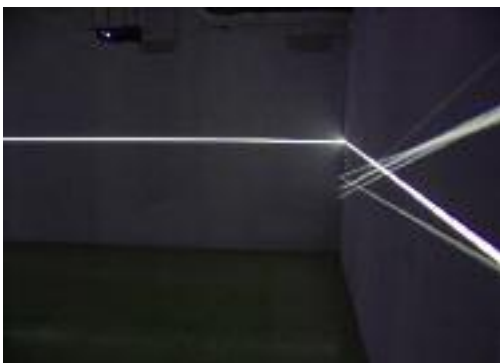
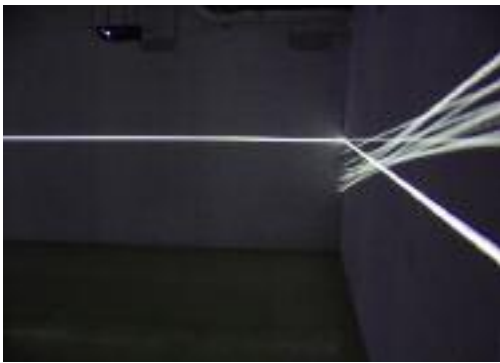
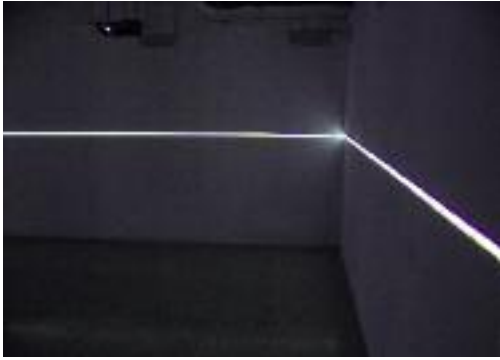
Vista este



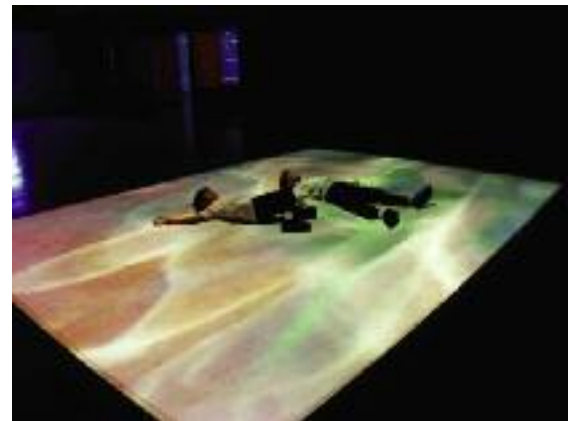
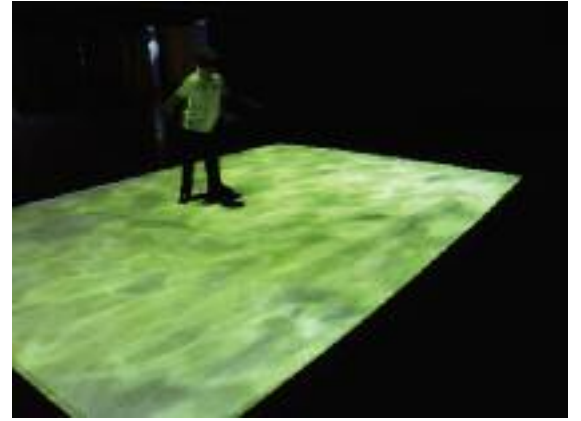
Vista sur



Vista oeste



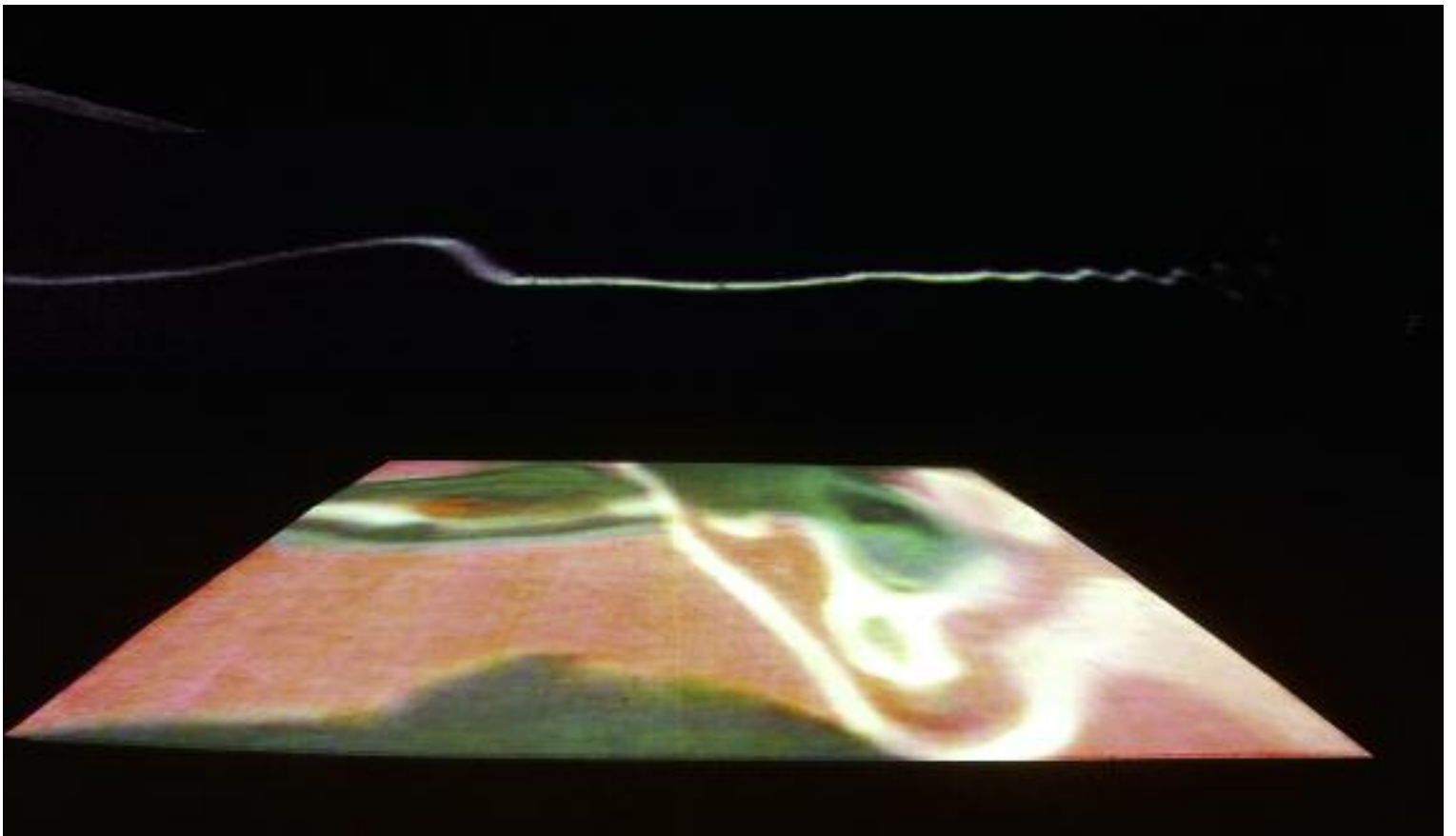
Vista oeste norte

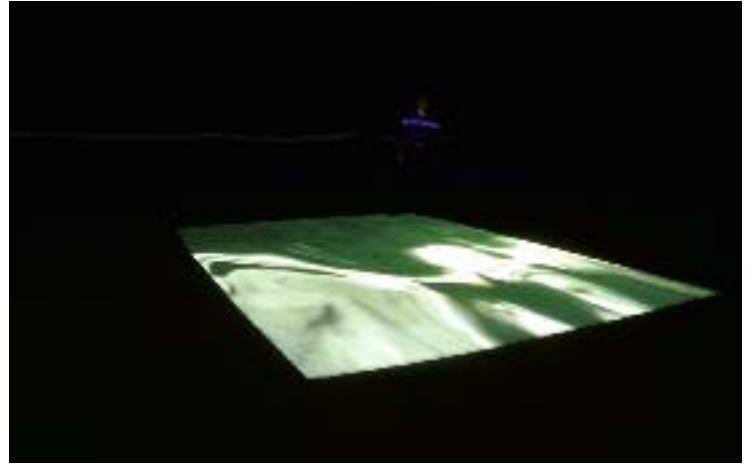
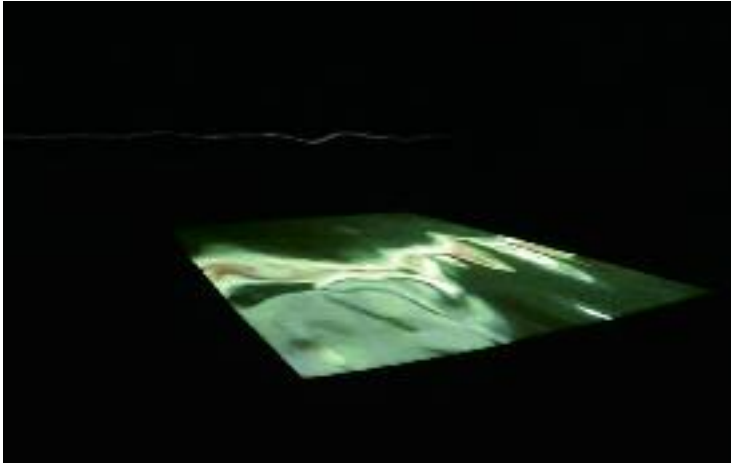


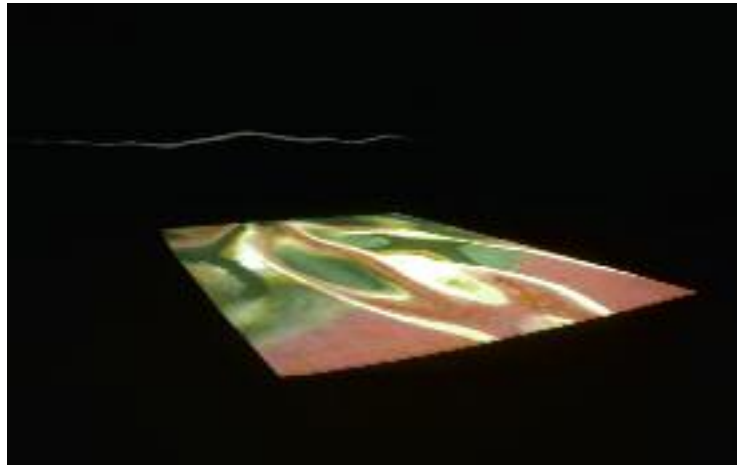
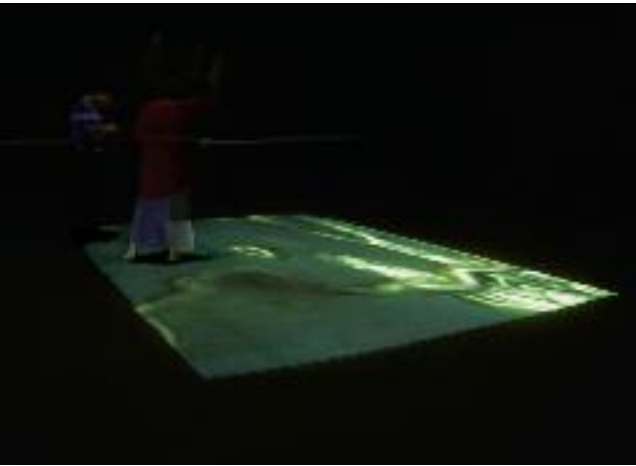
31000, 2000
Video
Loop, 5' 52"

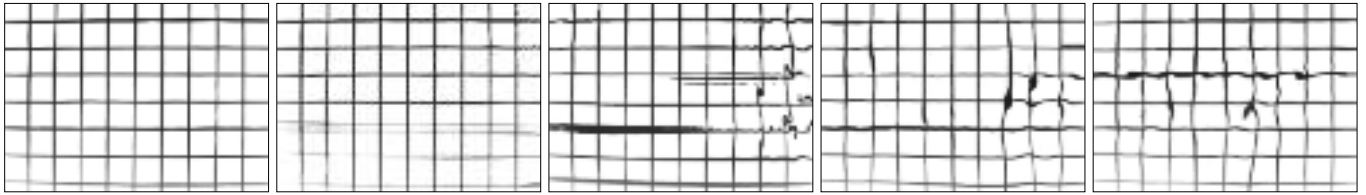


10dm004. Serie Dibujos móviles, 2004
Video
Loop, 15' 05''

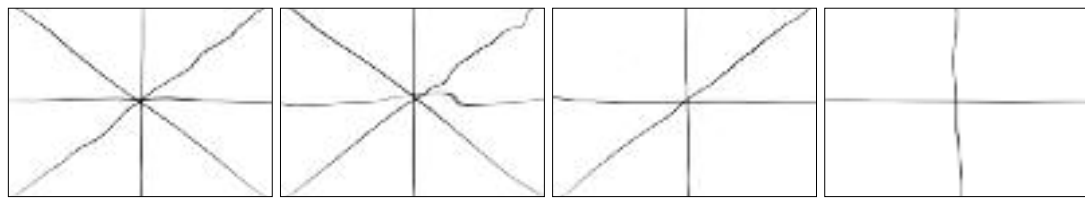




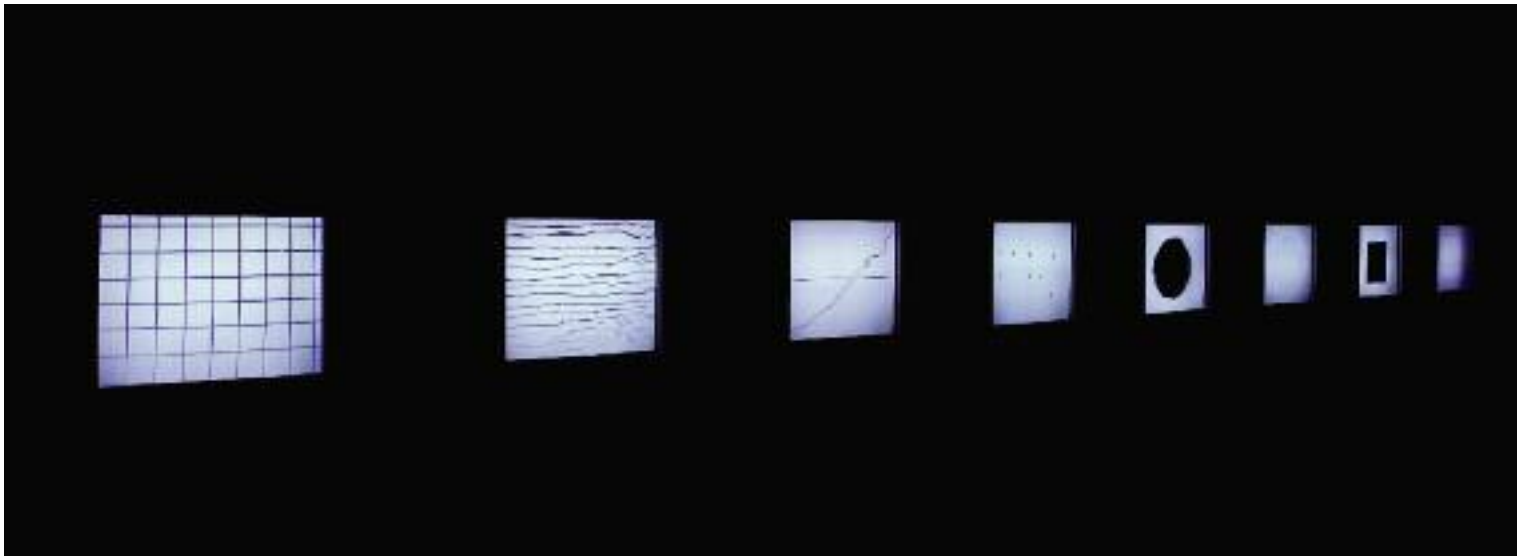




11.2dm004, 2004
Loop, 2'



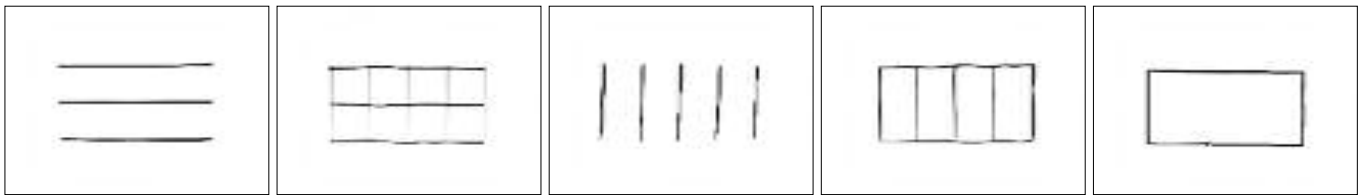
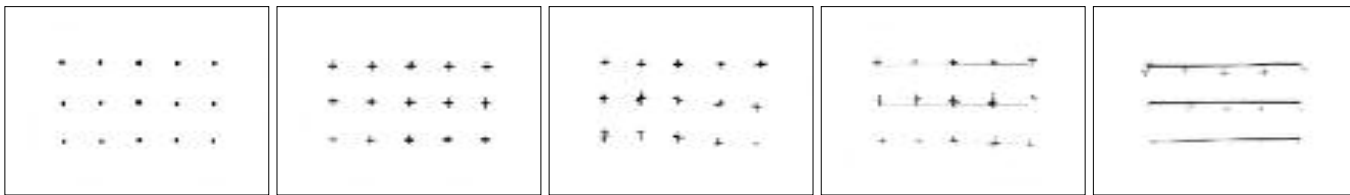
12.2dm004, 2004
Loop, 2'59"



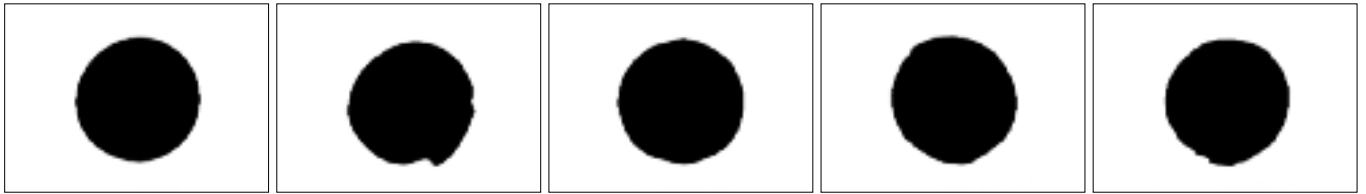
Serie Dibujos y pinturas móviles, 2004/2006
8 videos
Loops de duraciones diversas



4.2dm004, 2004
Loop, 7'72"



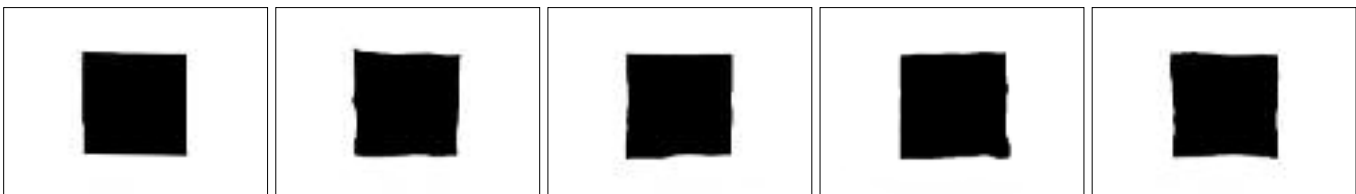
3.2dm004, 2004
Loop, 14'34"



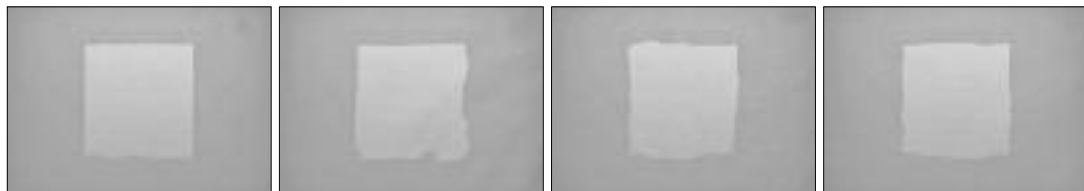
6pm006, 2006
Loop, 3'47"

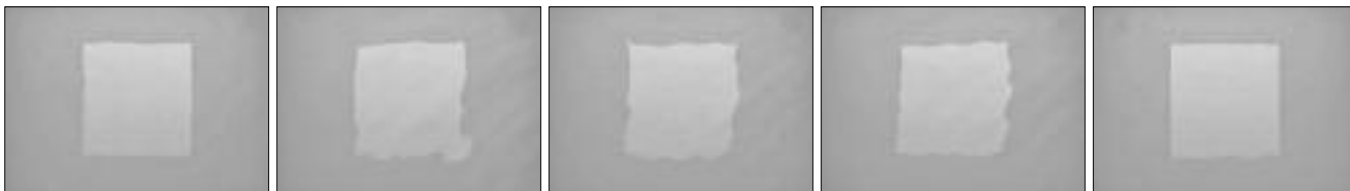


5pm006, 2006
Loop, 8'44"



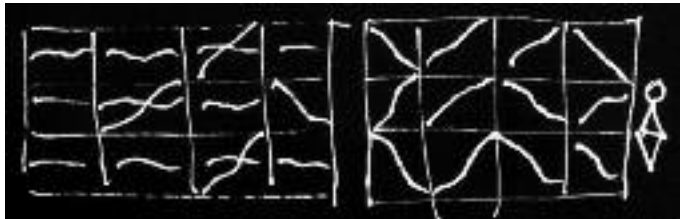
4pm006, 2006
Loop, 4'55"





3pm006, 2006
Loop, 5'58"

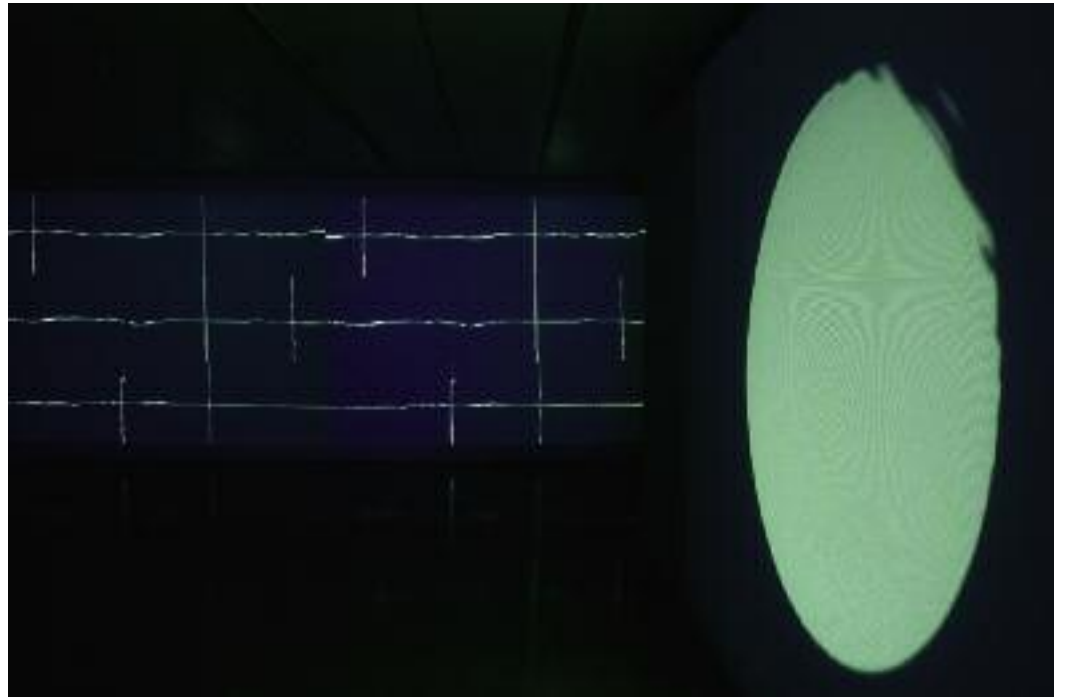
2dmSLWoo4. Serie *Dibujos móviles*, 2004
Video
Loop, 15' 55"

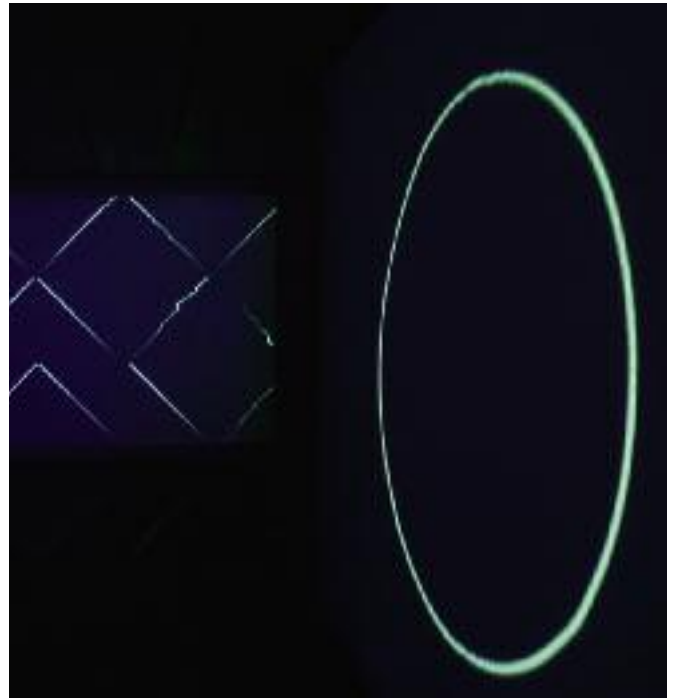
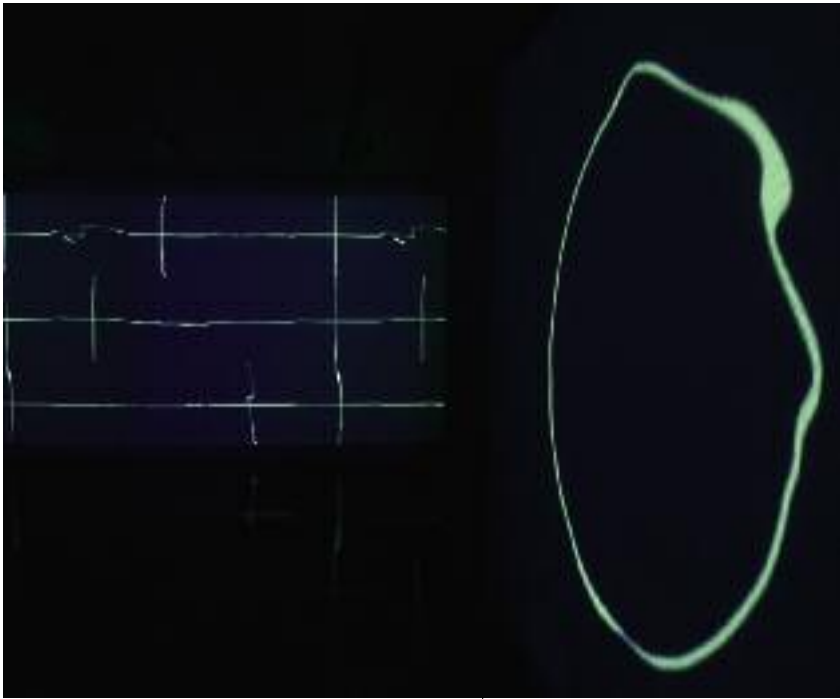




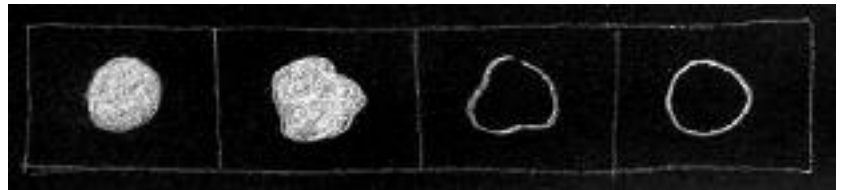


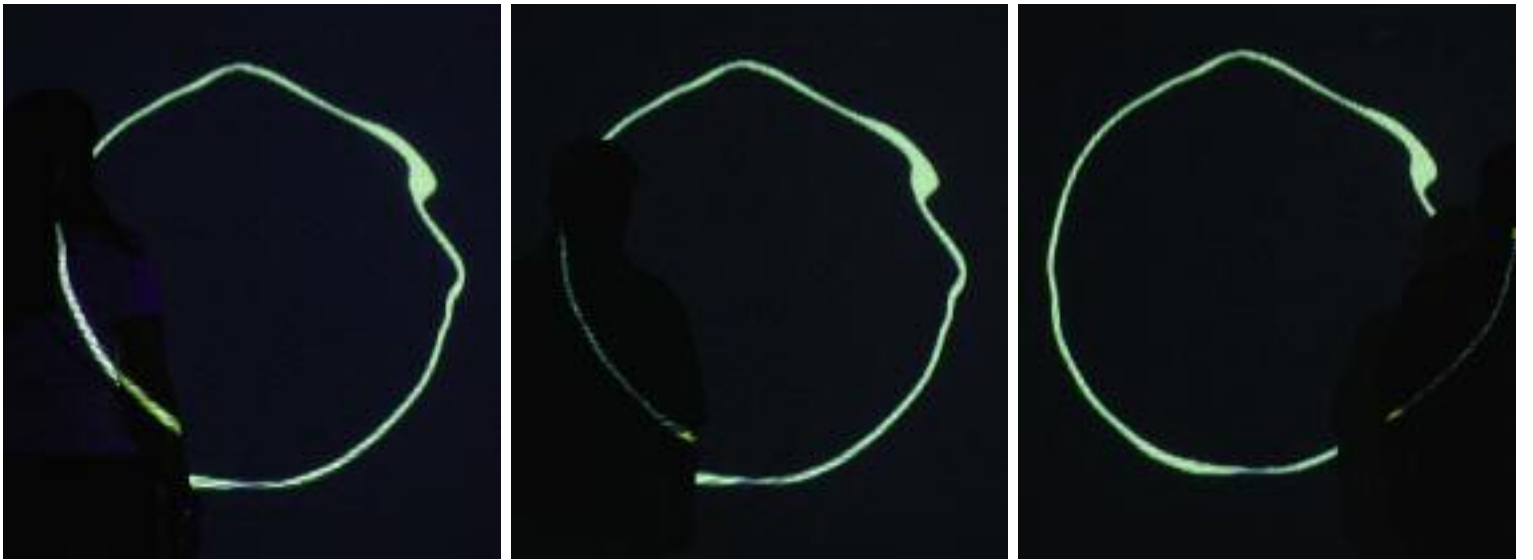


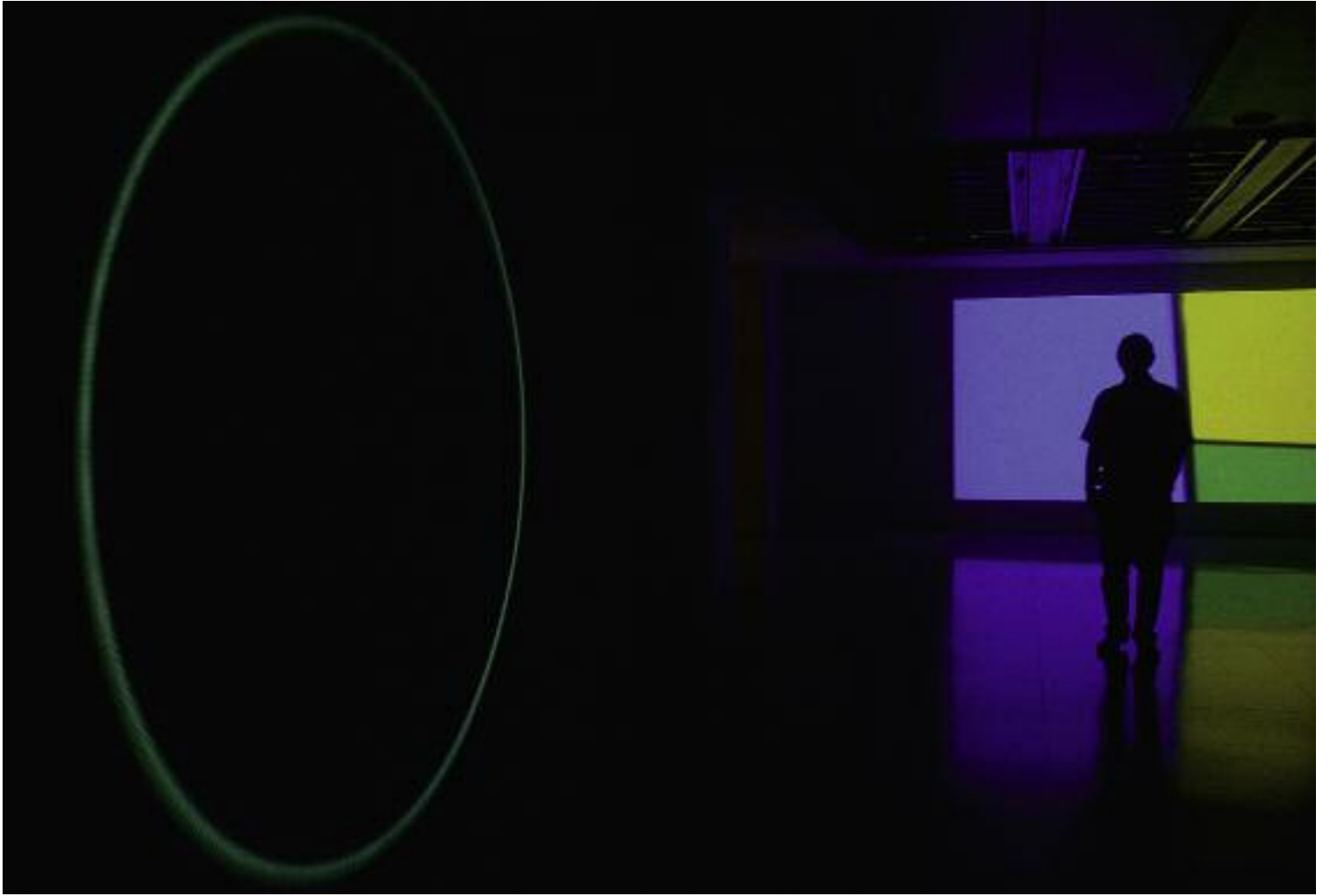




1dpmoo6. Serie Dibujos y pinturas móviles, 2006
Video
Loop, 7' 40"



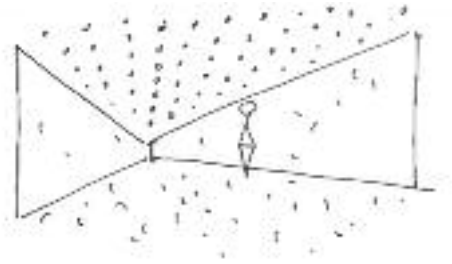






1pm006 Ara Ararauna. Serie Pinturas móviles, 2006
Videoanimación
Loop, 1' 55"

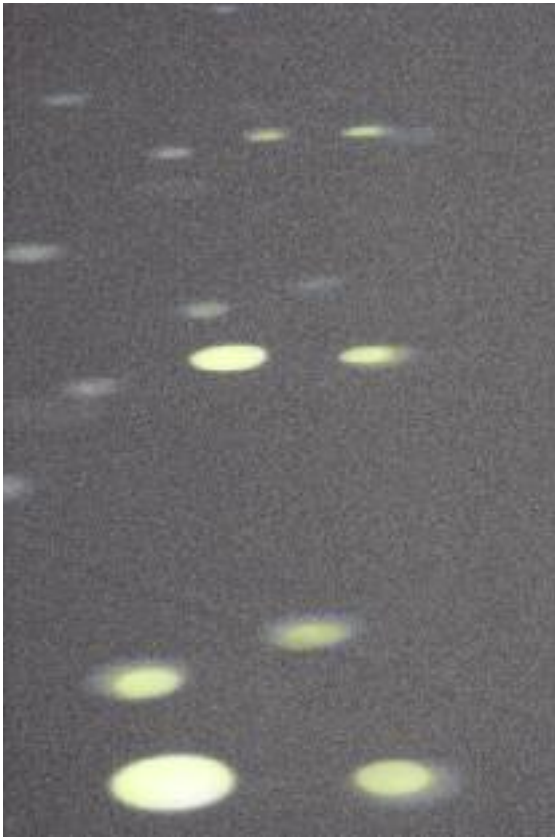
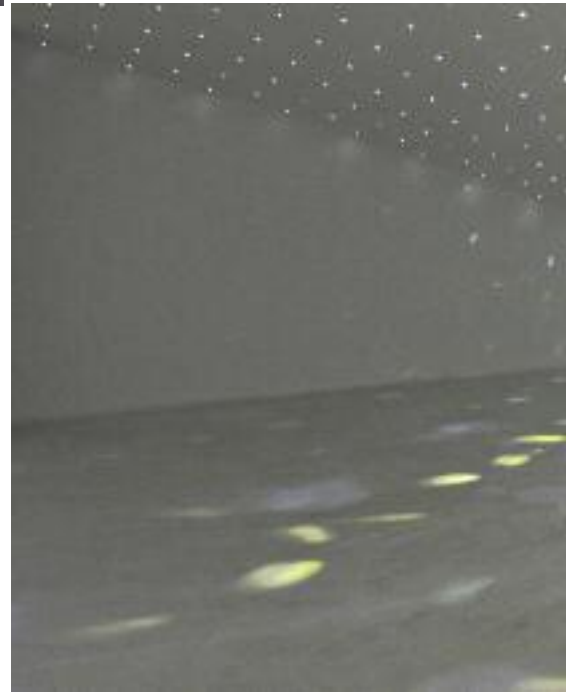




21006. Serie *Pinturas móviles*, 2006
Techo falso y luces
Medidas variables









Superficies

S U P E R F I C I E S E I N T E R S T I C I O S :
del agua, en la sonoridad de una línea

Sandra Pinardi

**Surfaces and interstices:
On water, on the sonority
of a line**

Surfaces are the world's skin, just as skin itself is a surface by means of which each thing –anything– comes into contact with others, with everyone and, it is understood, makes itself. Everything has a surface, it shows itself and turns into a figure within the limits allowed; it is caring and revealing; it proffers contacts and understanding. Surfaces mean exteriority, what is exhibited, what gets wounded or becomes deteriorated, what is grazed or touched. We live and draw on surfaces, we read or write, we dance, and sometimes we simply lie down on them to witness, to wait, to listen.

Magdalena Fernández's surfaces are not only a skin, but also a project, a course where we are shown her way of understanding and making "oeuvres". It is a thoughtful mode that questions itself about both art and its elements, about the ways it makes itself present, about nature, existence, the world of meanings that is part of us and that we elaborate. Just like a skin, these surfaces cover and shape a body of problems and plastic questionings –constantly coming into being and changing– that have to do with seeing and space, and with the ways in which both –seeing and space– transform our apprehension and comprehension of what surrounds us and what we are, what we are in that which surrounds us.

In this sense, the exhibition *Surfaces* consolidates a symbolic universe that is, simultaneously, discourse and construction (for viewing, for being). Discourse (in viewing) and construction (in space) are the two axes of this skin which in telling transforms itself continuously. On the one hand, they constitute a discourse on looking where the image is not made to appear except through its remains: that which the image withdraws and which is, at the same time, its withdrawal (its absence and fissure, its protection). A discourse that speaks of what the

Las superficies son la piel del mundo, así como la piel misma es una superficie: aquello con lo que cada cosa –cualquiera– se dona al contacto, a los otros, a todos y se comprende, se hace, a sí mismo. Todo tiene una superficie, se muestra y hace figura entre los límites que ésta le otorga, con ella se cuida y se expone, desde ella propone los tactos y las aprehensiones. Las superficies son exterioridad, lo que se exhibe, se hiere o deteriora, se roza o toca. Sobre superficies vivimos y dibujamos, escribimos o leemos, bailamos, a veces simplemente nos echamos a presenciar, a esperar, a escuchar.

Las superficies de Magdalena Fernández son, además de una piel, un proyecto y un recorrido, en el que nos muestra y figura su modo de comprender y hacer «obras». Un modo reflexivo que se pregunta, a la vez, por el arte y sus medios, por sus formas de hacerse presencia, por la naturaleza, la existencia, el mundo de significaciones que nos conforman, que elaboramos. Al igual que una piel, estas superficies recubren y dan contorno a un cuerpo de problemas y preguntas plásticas –en continuo devenir, cambiantes– que tienen que ver con la mirada y el espacio, y con las maneras como ambos –mirada y espacio– transforman nuestra aprehensión y comprensión de lo que nos rodea y lo que somos, de lo que somos en lo que nos rodea.

En este sentido, *Superficies* da concreción a un universo simbólico que es, simultáneamente, discurso y construcción (para la mirada, para el estar siendo). Discurso (en la mirada) y construcción (en el espacio) son los dos ejes de esta piel que, diciéndose, se transforma continuamente. Por una parte, constituyen un discurso de la mirada en el que no se hace presencia una imagen sino, por el contrario, su resto: aquello que la imagen retira y que es, a la vez, su retiro (su ausencia y fisura, su protección). Un discurso que nos habla

de lo que funda y hace la imagen, de sus pliegues y solicitudes, y cuyo decir es la inversión de la imagen en la experiencia fáctica que la fisura, que la hace un siendo y no una figura. Por la otra, construyen –en el espacio– un evento. Gracias a él reconocemos cómo nuestros recorridos y nuestras experiencias son el lugar, la forma y el «espacio abierto» para cualquier imagen posible. Discurso y construcción de una suerte de lugar de ignorancia que acompaña el exceso de interpretaciones y afirmaciones a que estamos acostumbrados, entramándolas en un tiempo rítmico –sensual y discontinuo–, disminuyendo su intensidad, modificando su timbre, silenciándolas, disimulándolas. Un lugar de ignorancia en el que ocurre algo distinto a la obra; ocurre su potencia que convoca otras miradas, unas que no se hacen en figuras sino entre sus quiebres, en las modulaciones de su recorrido, en su silencio: un parpadeo.

En efecto, el entretejido de obras que conforma esta superficie –esta piel simbólica– articula un habitáculo –un lugar para estar, recorrer y proyectar– en el que la mirada se impregna de cuerpo y sonido desarmando las distancias. Se articulan también las obras entre ellas, preguntándose, sondeándose unas a otras, discutiendo entre el blanco y el negro, entre la solidez del cuadrado y la mutabilidad del agua, en unas presencias incontenibles, veloces, que desaparecen continuamente, que se desdican para decir lo que anida detrás, antes y después de todo lo que presenciamos: lo que resta y se suspende, un instante de desconocimiento y expectación.

Como proyecto y recorrido, *Superficies* nos hace transitar por estos momentos que se instalan entre la mirada y la construcción. Instantes en los que ambos, mirada y construcción, se expanden y se exceden, se hacen más allá de sus propias fronteras, trascendiéndose. Como proyecto y recorrido, *Superficies* es una celebración de la existencia en sus modos elementales: en su movimiento infinito, en su transformación impredecible, y es también un juego, el de hacernos, por momentos, partícipes de su construcción, el de desarmar nuestras distancias. Una celebración y un juego que está pensado para mostrar el espacio en su devenir, para patentizar el devenir del espacio.

image starts and makes, of its folds and requests and whose expression is the inversion of the image in a factual experience that splits it, making it a beingness and not a figure. On the other hand, these axes construct an event in space. Thanks to it, we recognize how our achievements and our experiences are the place, form and 'open space' for any possible image. They are discourse and construction of a sort of place of ignorance which encompasses an excess of interpretations and affirmations to which we are accustomed, weaving them rhythmically –sensually and discontinuously– diminishing its intensity, modifying its tone color, silencing them, concealing them. A place of ignorance where something different to the work occurs; a power that gathers other looks, some that are not made into figures but within their folds, in the modulations of their trajectory, in their silence: in a wink.

In effect, the weaving of works that makes up this surface –this symbolic skin– articulates a dwelling –a place to be, to move on, to project– where sight impregnates itself of body and sound, undoing distances. The works also communicate between themselves, questioning and probing each other, arguing on the white and the black, on the solidity of the square and on the mutability of water, on presences that cannot be stopped, fast moving presences that disappear continuously denying themselves in order to express what nestles behind, before and after everything we have witnessed: what remains and is suspended, an instant of denial and expectation.

As a project and an achievement, *Surfaces* makes us transit through moments established between vision and construction. Instants when vision and construction, both, expand and exceed themselves, growing beyond their own frontiers, transcending. As a project and an achievement, *Surfaces* is a celebration of existence in its elemental modes: its infinite movements, its unpredictable transformation. It is also a game in which, for some moments, we become participants in its construction, of undoing our distances. A celebration and a game conceived for showing space in its becoming, making evident the becoming of space.

		<p>Precisely because every one of these works transforms the physical space where they occur, making it different from itself, giving it unexpected qualities and determinations, in <i>Surfaces</i> Magdalena allows us to course the different ways of occupying and using space.</p> <p>Of water Venice is the starting point: a conjecture that turns into revelation and Magdalena glimpses the elemental display of the world –of what surrounds us– in the incessant movement of water, in the forms that are rhythmically born, that open and get lost entwined to others –the succeeding ones– different and similar at the same time. Circles that grow by breaking and opening themselves; sinuous lines, disquieting stains, reflections and contours of a movement that cannot be seized and with its presence summons an inchoative condition –previous to any history, impossible among narratives, lost.</p> <p>An inchoative condition (<i>place of ignorance</i>) thanks to which, –as Merleau Ponty would say– bodies are their own movements, eyes their own vision, ears their own sounds, appearing as a significant moment when all of these works meet and regulate their rhythm, building in space a discourse where a look ponders its silences, its concealments: the invisibility of vision (the sound of the lines and their effect; the display of forms and its impossible permanence).</p> <p>Water expresses that original condition, the mystery that holds us and appoints us as nature: on the one hand, its incessant mobility indicates an endless transformation that determines our body, our history and our relationship to the world; on the other hand, its invisible density talks of memory and allow us to understand ourselves as something that is modified, that grows while declining, changing.</p>
<p>Del agua</p>	<p>Justamente porque cada una de las obras transforma el espacio físico en que sucede haciéndolo distinto de sí, otorgándole imprevistas cualidades y determinaciones, en <i>Superficies</i> Magdalena nos permite recorrer diversas formas de ocupar y ocuparse del espacio.</p> <p>Venecia es el inicio: una conjetura se convierte en revelación y Magdalena entrevé el despliegue elemental del mundo –de lo que nos rodea– en el movimiento incesante del agua, en las formas que rítmicamente nacen, se abren y se pierden enredadas en otras –las siguientes– distintas y similares a la vez. Círculos que crecen quebrándose, agrietándose, líneas sinuosas, manchas inquietantes, reflejos y contornos de un movimiento inaprensible que con su presencia convoca una condición originaria –antes de cualquier historia, imposible entre las narraciones, perdida.</p> <p>Una condición originaria (<i>lugar de ignorancia</i>) gracias a la que, como diría Merleau Ponty, los cuerpos son su movimiento, los ojos su visión, los oídos sus sonidos, y que aparece como el momento de significación en el que todas estas obras se encuentran y se acompañan, construyen en el espacio un discurso en el que la mirada atiende a sus silencios, sus ocultamientos: lo invisible de la visión (el sonido de las líneas y su efecto; el despliegue de las formas y su permanencia imposible).</p> <p>El agua expresa esa condición originaria, el misterio que nos acoge y nos destina como naturaleza: por una parte, su incesante movilidad indica la transformación interminable que determina nuestro cuerpo, nuestra historia y nuestra relación con el mundo; por la otra, su densidad invisible habla de la memoria y nos permite comprendernos en y como algo que se modifica, que crece desfalleciendo, cambiando.</p>	

The beginning: both the course proposed by *Surfaces* as well as the “meat” that makes us world is established there, among those waters changed into strokes of light, in that original condition that shows itself as pure expression, beyond our grasp, and to which we can only have access when we lose our delimitations, our frontiers, when our senses expand becoming what they feel, and are recognized as such. Then we occupy the place of an image—in constant movement—and the floor is undone in spots of light that are also waves and lines, the floor is a lake and our body water, and between the two there is an excited moment when our look loses its steadiness: the place we are standing on turns into an abyss, our skin is the support of a disquisition, our walk takes the rhythm of nature.

But this *Venice* is also a record. A disfigured record—thereby, a paradox—where that which is recorded—water—is not seen, and what is seen—the happening, the event of movement—is something without appearance, a framework of strokes and lights weaving among themselves without a beginning, without an end. What is recorded is precisely that which is breaking appearances, making gaps: the act of an encounter, the sojourn of that which occupies, in the body, in space, for a look that submerges itself, that stops and settles in.

In the course that builds these *Surfaces*, those undulating strokes of light in Venice’s waters come out of their support, the video-graphic record, in the form of mobile lines that reconstruct themselves freely into different forms and materials, proposing simultaneously two entwined questions, that are also two games, two celebrations. The first

El inicio: tanto el recorrido que propone *Superficies* como la «carne» que nos hace mundo se instaura allí, entre esas aguas trocadas en trazos de luz, en esa condición originaria que se muestra como pura expresión, inasible, y a la que solo podemos acceder cuando perdemos delimitaciones, fronteras, cuando nuestros sentidos se expanden haciéndose en lo que sienten, y se reconocen por eso otro. Entonces ocupamos el lugar de una imagen—en constante movimiento—y el suelo se deshace en manchas de luz que son también ondas y líneas, el piso es un lago y nuestro cuerpo es agua, y entre ambos aparece—agitado—un momento en el que la mirada pierde su firmeza: el sitio en el que estamos parados se abisma, nuestra piel es el soporte de un discurrir, nuestro caminar se arma del ritmo de la naturaleza.

Pero esta *Venecia* es, además, un registro. Un registro desfigurado—por tanto, la presencia de una paradoja—en el que lo que se registra—el agua—no se ve y lo que se ve—el acaecimiento, el suceso de lo movable—es algo sin presencia, un entramado de trazos y luces que se entretejen sin inicio, sin término. Se registra, justamente, lo que quiebra las presencias, lo que las agrieta: el acto de un encuentro, la estancia de una ocupación, en el cuerpo, en el espacio, para una mirada que se sumerge, que se detiene y se instala.

En el recorrido que construye estas *Superficies*, esos trazos de luz ondulados de las aguas de Venecia salen de su soporte, del registro videográfico, en la forma de unas líneas móviles, que libres van reconstruyéndose a sí mismas, en diferentes formas y materiales, proponiendo simultáneamente dos preguntas entrelazadas, que son también dos juegos, dos celebraciones.

A partir de un cuadrado

La primera se ocupa del hacer, la segunda del decir, ambas inseparables abren ese lugar de ignorancia que nos permite celebrar, jugando, la certeza indecible –sin palabras– de reafirmar que ponemos, con cada tacto y en cada acto, la historia, el mundo en movimiento, sin conocimiento, con cercanías.

El arte moderno aparece en la historia como una forma de concretar y corporeizar principios, fines y necesidades humanas en objetos: imágenes, palabras, cosas; como una manera de hacer visible y exterior los mecanismos subjetivos –eminenteemente humanos– de comprensión y aprehensión del mundo, de hacer presentes sus maneras de actuar y de padecer, así como sus medios de hacer realidad y hacerse en ella. Un arte de utopías que coloca en el mundo, y como cosas, aquellos elementos y formas que no tienen otro lugar ni otra contextura que la existencia de los hombres: el entramado de sus experiencias. Un arte de utopías gracias al que los hombres se ven y se encuentran entre las cosas, reflexionándose, criticándose, reconociéndose.

Entre los distintos caminos a través de los que el arte moderno pone en ejercicio estas pretensiones, estos deseos, hay dos que parecen especialmente significativos: por una parte, ese que se posesiona de la geometría –idealidad y pureza– para hacerla estructura –fundamento– de la realidad, convocándola como el aparecer mismo; por la otra, la que intenta hacerse del tiempo y del movimiento: que se implementa como diseño de transformación, de cambio. Ambos caminos son un modo de exhibir –de hacer imagen y presencia– lo esencial del mundo, de lo existente, de las cosas y los cuerpos; en ambos, sin embargo, esta esencialidad se muestra en términos estructurales, a la manera de un esqueleto o un soporte ideal.

Magdalena Fernández en estas *Superficies* reflexiona, visual y sensiblemente, sobre ambos caminos, recoge sus elementos y mecanismos, sus intuiciones y formas de hacerse presentes, pero no se adscribe a ellos como quien continúa un ejercicio, sino que los contiene en una separación, como quien, distanciándose, observa

has to do with doing, the second with saying, together they open that place of ignorance which allows us, without words, to celebrate, playing, an unspeakable conviction: the fact that with every touch and with every act we put the world and history in movement, without knowledge, with proximity.

Starting from a square

Modern art appears in history as a way of consolidating and giving body, through objects, to human principles, aims and needs: images, words, things; as a way of making visible and external eminently human subjective mechanisms such as comprehension and apprehension of the world, human behavior and suffering, as well as the media for making reality and be included in it. An art of utopias that places in the world, and as things, those elements and forms that have no other place nor any other structure than the existence of man: the framework of his experiences. An art of utopias thanks to which men see each other and meet among things, to reflect, question and recognize themselves.

Among the different paths that modern art has taken to exercise these aspirations, these desires, there are two that seem particularly significant: on one hand, the one that took possession of geometry –ideality and purity– to make it structure –foundation– of reality, summoning it as appearance itself; on the other, the one that attempts to take hold of time and movement: implementing itself as a project of transformation, of change. Both paths are a way of exhibiting –of making image and presence– the essentiality of the world, of that which exists, of things and of bodies. In both, however, this essentiality is shown in structural terms, as a sort of frame or ideal support.

In these *Surfaces* Magdalena Fernández examines both paths with deep attention, visually and sensitively she collects their elements and mechanisms, their intuitions and working approaches but, not as an adscript who follows an exercise, instead, she contains them with a distance and is capable of introducing new

meanings into her work. In effect, in these “oeuvres” geometry is materialized in bodies and movements. It is “temporalized”, it abandons ideality, certainty or fixity, to expose its sensual condition. It exchanges the condition of fundamentality and structures for that of contours and skins; it is no longer what supports but what designates and determines appearance, the presence of things in themselves.

The luminous strokes of *Venice* become lines that intersect themselves into a square: that fundamental shape that Magdalena transforms, vivifies and remakes ad infinitum until it is denied into a circle. The square is a fundamental form: the perfect instant in geometry when everything is correspondence and equilibrium; it is the germ for all ideal understanding of space and forms because those proportions that reiterate themselves in order to meet each other generate absolute power. However, this square retrieved from the waters describes its form in a sort of dance where both correspondence and equilibrium are undone. It is the square born from its excess, within its boundaries, at its own peril. And it risks itself, unforeseen, uncertain, scattered, being always another, new, different, as a physical form that we can manipulate, as an image that dissolves before our eyes turning into something else, as the place where horizons get lost, absolved.

A square is plane and surface, support and figure, substratum or element; in our visual history it has always meant a moment of perfection, that which determines category and allows structures. In these Surfaces it is a visual metaphor of the place where becoming occurs, where senses are articulated. Geometry is thus articulated with its own difference,

reflexivamente y es capaz de elaborar nuevamente otros significados y sentidos. En efecto, en estas «obras» la geometría se materializa en cuerpos y movimientos, se «temporaliza», abandona su idealidad, su certeza o fijeza, para exponerse en su condición sensual: sale del lugar de los fundamentos y las estructuras al de los contornos y las pieles, ya no es entonces lo que soporta sino lo que marca y signa la apariencia, la presencia misma de las cosas.

Los trazos luminosos de *Venecia* devienen líneas y se interceptan en un cuadrado, esa forma fundamental que Magdalena transforma, vivifica, rehace infinitamente hasta negarla en un círculo. El cuadrado es una forma fundamental: el instante perfecto de la geometría en el que todo es correspondencia y equilibrio, es el germen de toda comprensión ideal del espacio y de las formas porque en esas proporciones que se reiteran y encuentran se instala una pura potencia como potencia pura. Sin embargo, este cuadrado retraído de las aguas describe su forma en una suerte de danza en la que desarma tanto su correspondencia como su equilibrio, es el cuadrado desde su exceso, en sus fronteras, en su propio riesgo. Y se arriesga, imprevisible, incierto, diseminándose, siendo siempre otro, nuevo, distinto, como forma física que podemos manipular, como imagen que delante de los ojos se disuelve y se vuelve otra, como lugar en el que los horizontes se pierden, se absuelven.

Un cuadrado es plano y superficie, soporte y figura, sustrato o elemento; en nuestra historia visual ha significado siempre un momento de cumplimiento, aquel que determina los órdenes y hace posible las estructuras; en estas *Superficies* es una metáfora visual del lugar donde el devenir tiene lugar, donde se articulan los sentidos. La geometría, entonces,

Intersticios

se articula con su propia diferencia, con lo que ella no es, abandona los modos de la idealidad para entregarse y entenderse como el trazo, la incisión, de aquello que nos afecta en y con el mundo. Una geometría en la que la universalidad de su condición constructiva adviene como una fuerza de crecimiento y desarrollo sin detención, un plexo de tensiones en constante recomposición. Y el círculo, su cumplimiento, es la forma que concentra, que contiene, una luna, un canto de luz.

Pinturas y dibujos, instalaciones o esculturas, elaboradas desde trazos y planos de luz, los diversos lugares que componen *Superficies* no son «cosas» ni «obras», son por el contrario experiencias intersticiales porque están elaboradas como el desplazamiento y la transformación constante de una figura, de un color o una forma, en la multiplicidad que ella contiene, que a la vez oculta y desoculta. Dispositivos que se tejen en el tiempo para expresar eso que parece inapropiable: la densidad incontenible de las sensaciones, la inscripción de algo para la mirada, en el cuerpo. Un sistema de remisiones, donde la visión no aprehende solo la presencia sino también su evocación. Se realizan «entre» lo que muestran y lo que cifran, una posibilidad de ser, remitida y volcada a algo que sin ser visible en ellas se instala, como resonancia, como elocuencia muda.

Intersticios: cuadrados suspendidos o líneas que danzan al compás de sonidos familiares, y que infiltran su propio orden, desplazándolo, llevándolo más allá de sus extremos, entregándonos, en la presencia misma que son, no solo una distribución de líneas o puntos, sino una experiencia que, paradójicamente, se hace visible desde su ocultamiento. Intersticios porque la línea es también un mar, un plano que muta haciéndose sonido, unos puntos que bailan construyendo imágenes incontenibles, inapropiables, densas como las que se dan, las que vemos cuando ver algo es imposible.

Este carácter intersticial es lo que hace que este recorrido, estas *Superficies*, sean un tejido, porque esa ubicación incierta, mediana y mediadora, hace las tramas que posibilitan que el espacio sea más que una relación, sea también la espesura misma de lo que

with what it is not, discarding the modes of ideality in order to surrender and understand itself as a stroke, an incision, of what affect us in and with the world. It is a geometry where its constructive condition's universality occurs as a growing and developing force that does not stop, a plexus of tensions in constant recomposition. And the circle, its completion, is the form that concentrates, that contains, a moon, a song of light.

Interstices

Paintings and drawings, installations or sculptures, made from lines and planes of light, the various places that compose *Surfaces*, are not «things» or «œuvres» they are, on the contrary, interstitial experiences because they are elaborated at constant displacement and transformation of an image, of a color or a form, in the multiplicity contained therein, which at the same time hides and displays. Devices that are woven in time to express that which cannot be possessed: the saturated density of sensations, the inscription of something to look at, in the body. A system of remissions, where vision apprehends not only appearance but also its evocation. Representation is carried out “between” what is displayed and what is ciphered, a possibility of being, transferred and incorporated into something that, though not visible, is established like a resonance, like a mute eloquence.

Interstices: suspended squares or lines that dance at the rhythm of familiar sounds, and which infiltrate their own order, displacing it, taking it beyond its extremes, delivering in their own presence not only a distribution of lines and points but an experience that, paradoxically, becomes visible from its concealment. Interstices because the line is also a sea, a plane that mutates becoming sound, points that dance creating overflowing images that cannot be possessed, dense like the ones that are made, those we see when seeing something is impossible.

This interstitial condition is what makes of this course, these *Surfaces*, a fabric, because that uncertain position, middling and mediating, creates schemes that enable space to be more than a relation, to be also the density of its own

emptiness. They weave, entwine, designating and pointing out encounters, connections, displacements, incorporating things, to the world and bodies, a transparent dimension, showing through recto and verso. There appears, creeping through the interstice, images like bodies, lines like contours, planes like skins and dances. Space is a fact, a “dwelling in it”, observation is a tactile understanding, of contact. Looking through, becoming, where sound faces vision and drawing dissolves in its own temporality, looking at the verso where color is rhythm or cadence and where shapes run away along their own display.

Locus: the sonority of a line, of a plane

The image here, then, is an expanded and amplified text that exhibits its density, its physical condition. Lines, square, “frogs” arise and become apparent to the eyes: with the density and texture of a scene, with a sonorous rhetoric, even in silence. The image is displaced from a visual environment to one of sound, that is, from distance to proximity, from horizon to encounter.

In effect, just as the skin is a membrane always awake, attentive to changes in its surroundings, these oeuvres –places of ignorance– are inscribed in the modes of sound: a recognition that occurs in affection and in memory, addresses body and experience, compels play and proximity, which is always provisional. This is why, for example, the square or the painting are exiled, banished from their formal condition, from their rigidity, to become the place where power works, where forms are infinitely and unexpectedly constructed. “Oeuvres”, installations and videos that speak in a “foreign

es su vacío. Tejen, entraman, señalando y marcando encuentros, conexiones, desplazamientos, incorporando a las cosas, al mundo y los cuerpos, una dimensión traslúcida, de mirar a través, por y en el envés. En el intersticio se cuelan las imágenes como cuerpos, las líneas como contornos, los planos como pieles y danzas: el espacio es un hecho, un «habitarlo», la observación es un entendimiento táctil, de contacto. Un mirar a través, un estar siendo, en el que el sonido se presenta ante la mirada y el dibujo se disuelve en su propia temporalidad, un ver el envés en el que el color es ritmo o cadencia y en el que las figuras huyen a lo largo de su propio despliegue.

Locus: la sonoridad de una línea, de un plano

La imagen aquí, entonces, es un texto expandido, amplificado, que exhibe su densidad, su condición física. Las líneas, el cuadrado, las «ranas» se erigen, se hacen presencia para la mirada, pero lo hace con la densidad y la textura de una escena, con una retórica sonora, aun en el silencio. La imagen se desplaza de los ámbitos de la visión a los del sonido, es decir, desde la distancia hacia la cercanía, desde el horizonte al encuentro.

En efecto, así como la piel es una membrana siempre despierta, atenta a los cambios del entorno, estas obras –lugares de ignorancia– están inscritas en los modos del sonido: un reconocimiento que ocurre en la afección y la memoria, que nos interpela en el cuerpo y la experiencia, que obliga al juego y la cercanía, que es siempre provisional. Por ello, por ejemplo, el cuadrado o la pintura se encuentran desterrados, expatriados de su condición figural, de su rigidez, para darse como el lugar donde obra la potencia, donde se construyen infinita e imprevisiblemente las formas.

«Obras», instalaciones y videos que hablan en un «dialecto extranjero»: el del espacio y los cuerpos, de la materialidad construida, de la memoria. En los modos del sonido el color se instala en unos planos que más que formas son ritmos, cadencias del habla de las aves: las «guacamayas» cantan el movimiento de sus propias tonalidades, la melodía de ese cuerpo que se fragua entre el vuelo y el grito, resonancia y rumor de las mañanas, del momento en que el mundo se inicia, nuevamente.

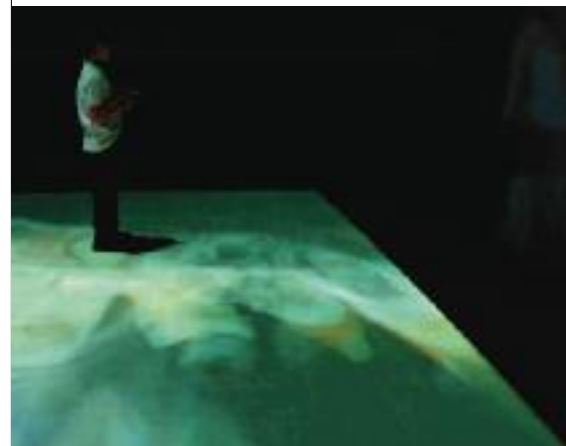
La imagen, entonces, se abisma, es luz y sonido, se hace una imagen que, ausentándose, aparece como lugar, sonido, espacio, una imagen que se expande a su exterioridad –a su contexto–. Una imagen que es su registro y que se nos dona cantando el sonido del mundo, en unas pequeñas ranas, al oscurecer, entre nuestras casas. Por ello en estas *Superficies* las obras son ese lugar –o esa interlocución– que se da entre una imagen desterrada y una escena revelada, obligándonos a una mirada de sospecha –sospechosa–, una mirada que oscila como el parpadeo, entre lo visto y el ver, y que como el pestañear detiene la percepción para poder mantenerla precisa, diáfana. Un parpadeo, un pestañeo, movimiento del ojo en el ver, ocupación del cuerpo en el espacio. Una mirada de sospecha, sospechosa, que construye, discurre y habla en la oclusión de las figuraciones, desde la expansión de su propia piel, como una cesura que se abre –y abre. |

Superficies

dialect”: the one of space and bodies, of constructed materiality, of memory. In the modes of sound, color dwells in planes that are more rhythm than forms, cadences of the language of birds: the “macaws” sing the movement of their own tonalities, the melody of that body forged between flight and scream, resonance and rumor of the early mornings, the moment when the world begins again.

The image, then, turns abyssal, it is light and sound, it turns into an image that, in spite of its absence, appears as place, sound, space, an image that expands to its exteriority –to its context. An image that is its own record and that gives itself singing the sounds of the world, in some small frogs, at sunset, inside our homes. Because of this, in these *Surfaces* the works are that place –or dialogue– that occurs between an exiled image and a revealed scene, forcing us to give a suspect look –a suspicious look– a look that oscillates like blinking between what has been seen and seeing and that, as happens with blinking, stops perception in order to maintain its precise and diaphanous condition. A blink, a wink, movements of the eye while seeing, bodies occupying space. A look of suspicion, a suspicious look, that constructs, discourses and speaks in the occlusion of figurations, from the expansion of its own skin, as a caesura that opens –and opens. |

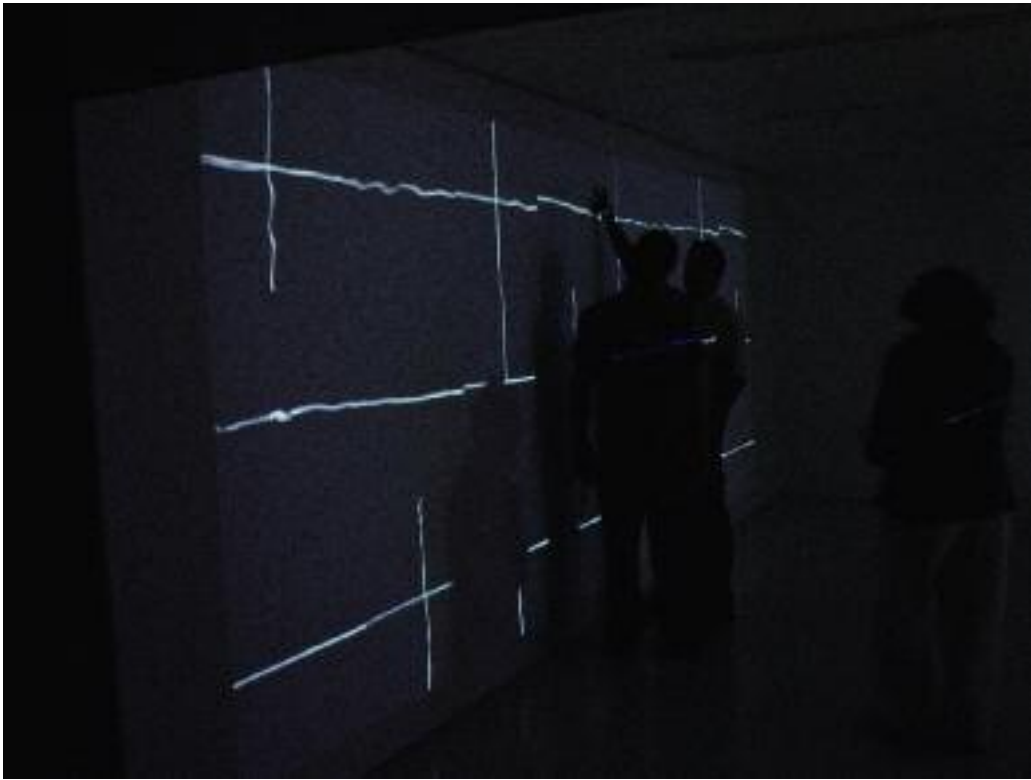
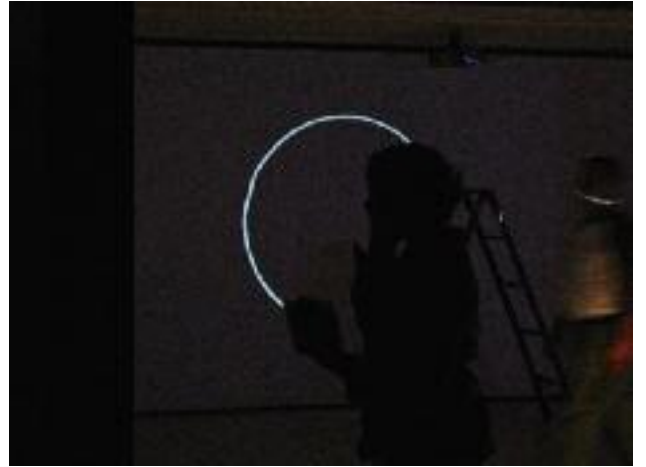
Surfaces





Créditos fotográficos

Marco Aguilar	Valentina Álvarez	Magdalena Fernández	Ricardo Jiménez	Morella Muñoz-Tébar
PÁGINAS	PÁGINAS	PÁGINAS	PÁGINAS	PÁGINAS
33	12	25	11	19 derecha
38/39	36 izquierda y centro	28	29	30 derecha
40	62 izquierda	36 superior y derecha	30 izquierda	46
41	75	49	31	52
42		62 superior	32	53
62/63		74	35	Reproducciones fotográficas
73		Reproducciones fotográficas	37	7
		22 derecha	38 izquierda	8
		23 derecha	41 derecha	9
			43	15
			44	17
			45	18
			51	19
			54	20
			55	21
			56	22
			57	23
			58	24
			59	25
			60	



MINISTERIO DEL PODER POPULAR PARA LA CULTURA

FUNDACIÓN MUSEOS NACIONALES

MUSEO DE ARTE CONTEMPORÁNEO

VASOS COMUNICANTES II

MAGDALENA FERNÁNDEZ. SUPERFICIES

Del 6 de agosto al 22 de octubre de 2006
Salas 4, 5 y 6

VASOS COMUNICANTES II

PROYECTO

Luis Angel Duque

MAGDALENA FERNÁNDEZ. SUPERFICIES

CONCEPTUALIZACIÓN

Sandra Pinardi

INVESTIGACIÓN Y CURADURÍA

Alicia Torres

DESARROLLO DE EXPOSICIONES

Francisco Mujica

ASISTENCIA A DESARROLLO DE EXPOSICIONES

Alejandra Alcalá

MUSEOGRAFÍA

Bolivia Chacón

DISEÑO Y DIAGRAMACIÓN DE TEXTOS DE SALA

Carlos Rodríguez

REGISTRO

Irankil Rangel

María Fernanda Reyes-Zumeta

Alfredo Carvajal

Guillermo Bello

CONSERVACIÓN

Luis Vizcaya

Henrique Blanco

Isidro Meneses

Francisco Coronado

Jorge Parabaviz

Katiuska Ladera

MONTAJE

Pedro Revette

Luis Mogollón

Germán Baute

Miguel Ángel Figueroa

Fernando Ramírez

SOPORTE TÉCNICO

José Antonio Dávila

Giovanni Maiuri

Jolián Pérez

PRENSA

Rosa Bohórquez

Rosaura Méndez

EVENTOS

Mirtha Rodríguez

VASOS COMUNICANTES II

MAGDALENA FERNÁNDEZ. SUPERFICIES

Publicación n° 220

TEXTOS

Luis Angel Duque

Sandra Pinardi

Alicia Torres

TRADUCCIÓN AL INGLÉS

Alicia Torres

COORDINACIÓN EDITORIAL

Clara Díaz de San Martín

DISEÑO GRÁFICO

Aixa Díaz

ARCHIVO FOTOGRÁFICO MAC

Morella Muñoz-Tébar

Fundación Museos Nacionales,

Museo de Arte Contemporáneo, 2008.

Depósito legal lf27320087002483

ISBN 978-980-272-270-9

MATERIAL MULTIMEDIA

VASOS COMUNICANTES II

MAGDALENA FERNÁNDEZ. SUPERFICIES

DIRECCIÓN, CÁMARA Y MONTAJE

Lucía Lamanna

CÁMARA ADICIONAL

Magdalena Fernández

REPLICADO

Cotrain Video

DISEÑO DE IMAGEN

Aixa Díaz

Fundación Museos Nacionales.

Museo de Arte Contemporáneo, 2008.

Depósito legal AV273200879

ISBN 978-980-272-274-7

Magdalena Fernández ofrece su agradecimiento

a las siguientes personas:

Valentina Álvarez

María Cristina Fernández

Bárbara E. Fuenmayor

Familia Fernández Arriaga

Por sus aportes significativos en la realización

de las piezas: Humberto Bermúdez, Jorge Domínguez

Dubuc, Marcelo D'Orazio, Lucía Lamanna y Alonso Toro.

Fundación Museos Nacionales.

Museo de Arte Contemporáneo.

Zona Cultural, Parque Central. Caracas, Venezuela.

Teléfonos: 0212 573.82.89 / 07.21

museoartecontemporaneo@museosnacionales.gob.ve

Esta publicación se terminó de imprimir en septiembre de 2008 en la Fundación Imprenta del Ministerio de la Cultura en Guarenas, estado Miranda, Venezuela.

En su reproducción se empleó papel Lumisilk 150 gr.

Se utilizó la familia tipográfica MetaPlus en tamaños de 9, 8, 6 y 5 puntos.

El tiraje fue de 1.000 ejemplares.