



Vanitas

Marina Núñez



Marina Núñez

Vanitas

Museo Nacional Thyssen-Bornemisza

Comisaria Rocío de la Villa

Del 24 de mayo al 29 de agosto de 2021



Esta exposición es la cuarta entrega
del programa anual **Kora** en el
Museo Nacional Thyssen-Bornemisza,
dedicado a artistas españolas que trabajan
desde una perspectiva de género.



THYSSEN-
BORNE MISZA
MUSEO NACIONAL



L

a cuarta edición del programa anual *Kora* está dedicada a Marina Núñez, una gran artista española actual que ha trabajado desde sus comienzos en una perspectiva de género. Las quince piezas expuestas, algunas creadas especialmente para la muestra, recorren medios muy diversos. Marina Núñez es conocida sobre todo como una creadora de videoarte, pero sus profundas raíces pictóricas se aprecian más en esta visita a una pinacoteca como el Thyssen. Algunas de las piezas han sido instaladas en la galería de maestros antiguos y establecen relaciones muy intensas con ciertas pinturas del Renacimiento.

La exposición representa bien el universo metafórico de la artista. Está marcada por la polaridad entre el cuerpo humano, especialmente el cuerpo femenino, y la Naturaleza, encarnada en varias piezas por flores (las flores de Marina Núñez conviven en nuestro museo esta primavera con las de Georgia O'Keeffe). Entre uno y otro polo suceden toda suerte de fusiones y metamorfosis. A veces el resultado es la destrucción, como en el vídeo



que da título a la exposición, *Vanitas*, donde las cabezas pétreas son vencidas, licuadas por los lirios. Otras veces se engendran maravillosos híbridos, como en los *Cuadros de flores*, en los que la flor y la cabeza femenina se enredan, se interpenetran. Los desnudos femeninos de la serie *Marejadas* se transforman en cabelleras que crecen y se mueven como anémonas de mar, con un oleaje sensual y siniestro (al fondo del cual está la Venus de Botticelli y otras inspiraciones de la historia de la pintura). Las manos de la serie *Retrato*, grabadas con láser en cristal, exhiben la misma estructura ramificada y sutil que los arbolitos que sostienen. Marina Núñez aprendió desde muy joven que los hombres se reservaban los cuadros heroicos, mientras que a las mujeres les dejaban los cuadros de flores. En sus vídeos titulados *Flores heroicas*, las flores nobles, heráldicas (iris, rosas, lirios) estallan en una combustión espontánea, porque las flores encarnan las pasiones humanas y pueden representar papeles épicos o trágicos.

Deseo expresar mi reconocimiento al equipo del museo, especialmente a Laura Andrada, coordinadora de la muestra, y a Mar Borobia, jefa de conservación de Pintura Antigua. Mi agradecimiento sobre todo a la comisaria de la exposición y de todo el programa *Kora*, la profesora Rocío de la Villa, y a la propia Marina Núñez, por la espléndida originalidad de su creación. ■

Guillermo Solana

Director artístico del Museo Nacional Thyssen-Bornemisza





MARINA NÚÑEZ, VANITAS

Rocío de la Villa

E

n sus inicios, Marina Núñez pintaba naturalezas muertas sobre manteles y servilletas de lino. Algunas aludían a representaciones femeninas icónicas de la historia de la pintura como la Flora de *La primavera* de Botticelli, o las manos entrelazadas de las Tres Gracias. Perteneciente a la generación de los años noventa, la referencia a las lecturas con que se nutrían muchas jóvenes artistas para su creación provocaron la irrupción de la ginocrítica en España. Núñez recuerda su motivación para aquellas obras: “pintaba cuadros de flores porque los ensayos de teoría crítica feminista, que en esos años empezaba a leer, me revelaron que los hombres podían hacer cuadros heroicos, con sus protagonistas semidesnudos, y a las mujeres, sin acceso a academias y otros obstáculos, les quedaban los cuadros de flores”. En la historia del arte, la vinculación entre mujer artista y un género considerado menor, el bodegón de flores, fue expresiva de la devaluación de las mujeres y de la naturaleza a partir de la modernidad, cuando se identifica al varón con la racionalidad





Sin título (*Siniestro*), 1993
Óleo sobre servilleta de lino
41 x 41 cm



(la acción para el progreso) y a la mujer con la naturaleza (lo objetual y primitivo). Además, sustituyendo el lienzo montado sobre bastidor por viejos manteles bordados, Marina Núñez declaraba su posicionamiento feminista, cuya teoría crítica entonces abundaba en la errónea distinción surgida durante la modernidad entre arte y artesanías que, una vez más reafirmada tras las



Sin título (*Siniestro*), 1993
Óleo sobre servilleta de lino
58 x 77 cm



vanguardias históricas, había vuelto a traicionar la anhelada unión de arte y vida.

Más tarde realiza otros manteles y servilletas en formato oval pero con referentes surrealistas, leídos entonces como siniestros. De hecho, la estética de lo siniestro, que ya impregnaba algunos motivos, muy pronto



Sin título (*Siniestro*), 1994
Lápiz y óleo sobre servilleta de lino
41 x 41 cm



acaparó la producción de Marina Núñez, que a mediados de la década de los noventa se centra en la iconografía de las histéricas de Charcot. Y de ahí, al impacto definitivo en su trabajo de la teoría de los ciborgs de Donna J. Haraway. Durante dos décadas, se han multiplicado sus imágenes de devenir mujeres en arquitecturas y paisajes fantásticos desarrollados en tecnología 3D, aunque siempre intercalados con un imaginario que no ha dejado de dialogar con la historia del arte y la re-

presentación de mujeres fluidas, sus heroínas. En sus últimos trabajos, agujeros insondables las atraían con su fuerza de gravedad hacia aventuras geológicas, reclamando la unidad entre la humanidad y su lugar, la Tierra, cuya supervivencia (junto a la nuestra) percibimos hoy amenazadas de muerte, ante la crisis climática (y eventuales sucesivas pandemias como resultado de la sobreexplotación).

No es extraño que Marina Núñez vuelva a la representación de naturalezas muertas y *vanitas* desde una posición ecofeminista, con Haraway como uno de sus principales referentes en el horizonte distópico de la extinción del ser humano y de nuestro planeta. En *Seguir con el problema*, presenta su noción, irónica y provocativa, del Chthuluceno, como “la utopía de una nueva alianza entre especies que se organiza para revitalizar un planeta devastado por el capitalismo patriarcal” (en síntesis de Paul B. Preciado). Una simbiosis entre humanos y otros seres vivos que requiere *sim-poiesis*, o *hacer-con*, en lugar de *auto-poiesis*, o *auto-creación*. Haraway imagina genealogías de *parientes* (metamorfosis de devenires mujeres) en la tarea sisifiana pero optimista de *respons-habilidad* para resguardar la Vida. Relatos de ciencia ficción, género denominado en inglés SF, siglas, como subraya la filósofa, de “figuras de cuerdas, hechos científicos, ciencia ficción, feminismo especulativo, fabulación especulativa y hasta ahora”, en el que destaca su inspiración en otra autora también muy querida por Marina Núñez: Ursula K. Le Guin. En *La mano izquierda de la oscuridad*, 1969, la escritora ya planteaba su narrativa sobre la síntesis entre contrarios,

que se reproducen en todos los niveles de la representación y de lo representado. En el cuento que sirve de inspiración a Haraway, *El autor de las semillas de acacia y otros extractos del diario de la Sociedad de Zoolingüistas*, 1974, tras sopesar si “el arte es comunicación”, se especula sobre el descubrimiento futuro del “arte vegetal” que, según el presidente de los zoolingüistas, sea “probablemente un arte exento de movimiento. Es posible que el Tiempo, ese elemento esencial, matriz y parámetro de todo arte animal conocido, no participe necesariamente del arte vegetal. Las plantas pueden muy bien usar un compás cuyo modelo sea la eternidad. Es algo que desconocemos”, argumenta en una arenga ante el reto de abrir el camino a un futuro “geolingüista, que, ignorando, casi despreciando, el delicado tránsito hacia la lírica liquen, querrá aprehender lenguajes todavía menos comunicativos, todavía más pasivos, enteramente atemporales: la fría y volcánica poesía de las rocas, cada una de las cuales será una palabra lanzada por la tierra desde tiempos inmemoriales, en la inmensa soledad, inmensa confraternidad del cosmos”. Creo que este imaginario “de la prosa de las semillas de acacia y la lírica de los líquenes que dan lugar a la poética muda de las rocas” (en resumen de Haraway) es el marco adecuado para entender la topografía de la poética de Marina Núñez. E invirtiendo el proceso, su transición desde su última etapa “geológica” a sus actuales series “botánicas”, que no carecen de la épica de combates y fracasos presentes en el “pensamiento tentacular” que atraviesa los estadios del Antropoceno, Capitaloceno y Chthuluceno de la filósofa ecofeminista. Esa épica, en

síntesis, es lo que presenta Marina Núñez en esta exposición titulada *Vanitas*, que hoy como ayer significa lo efímero y banal de la vida humana y la fragilidad de la existencia.



En un despliegue multidisciplinar, *Vanitas* reúne una quincena de piezas: vídeos, dibujos sobre imprimaciones en madera y piezas de cristal tallado con láser, la mayoría inéditos y creados para esta exposición; y, excepcionalmente en los últimos años de producción de Marina Núñez, tres pinturas al óleo realizadas durante los meses de confinamiento a causa de la pandemia COVID19. Estas piezas han sido distribuidas en la sala de exposiciones del Thyssen y, como intervenciones, junto a obras de la colección permanente del museo.

Si hiciéramos una lectura narrativa, en la sala de la muestra tendríamos un relato de lo acaecido y del porvenir, representado como combates y duelos. Los vídeos *Naturaleza* (*isla, manglar, montaña*) aluden a nuestro pasado colonial, con sus jarrones rococó que contienen paisajes idílicos, deseados y perdidos. Una vez apuntalado el racionalismo y tras la revolución científica, que promovió el optimismo del progreso en el dominio humano de la naturaleza, nuestra civilización occidental se desplegó por la faz de la Tierra para explotar las materias primas y a los “salvajes” de otras etnias y culturas. Sin embargo, la vida de la naturaleza termina

excediendo a la codicia, rebasando el ornamento vano. El otro combate se desarrolla en el vídeo en 3D *Vanitas*. Los bustos de las identidades líquidas, masculina y femenina enfrentadas, acaban disolviéndose en la emergencia de plantas de la misma materia elemental, como es el mineral caolín en nuestro planeta.

En las grandes tablas *Marejadas* flotan en el vacío parentes radicantes, pero todavía sin encontrar los ligámenes a sus estribaciones ondulantes en busca del rizoma que compartimos todos los seres vivos. Pero en las pinturas, entre los velos sobre los rostros en duelo donde aparecen iris, rosas y lirios, abundan la incertidumbre y el pesar sobre y por la supervivencia de la naturaleza que hoy nos afecta. Tal vez la dinámica de las veladuras, del aparecer y desaparecer, sea uno de los motivos icónicos más presentes en la trayectoria de Marina Núñez, que requirió pasar de la pintura al vídeo para representar la fluidez de los procesos de metamorfosis y transformación.



Para sus intervenciones en la colección del museo, Marina Núñez ha ideado tres vídeos de *Flores heroicas* que dialogan con algunas de las más bellas pinturas en las salas de pintura antigua. Quizás la intervención en un museo clásico sea uno de los retos más atractivos para artistas contemporáneos cuyo bagaje aún procede de emocionantes experiencias ante obras contempladas

en catedrales y museos, lo que en nuestro país significa estar familiarizada desde la infancia con imágenes norteñas desde el gótico internacional hasta el renacimiento o el barroco.

Iris, rosas y lirios son flores con un claro simbolismo asignado en nuestra tradición artística. Para *Flores heroicas (lirios)* la artista ha elegido una de las primeras naturalezas muertas de nuestra historia de la pintura. Fechado hacia 1485, el *Florero* es el reverso de la tabla con el *Retrato de un hombre joven orante* de Hans Memling. El bodegón enfatiza la fe y devoción del orante, pues como explica Mar Borobia, “la cerámica, una pieza de mayólica, lleva en su frente el monograma de Cristo, y las flores se relacionan con la Virgen: los lirios aluden a su pureza, los iris simbolizan la figura de María como reina de los cielos y su papel de *Mater Dolorosa* durante la Pasión, y, por último, las diminutas aquileyas se asocian con el Espíritu Santo”. El contraste entre la equilibrada y serena composición de la tabla contrasta con la convulsión romántica de la explosión de los lirios heroicos en llamas: un fuego que resiste los embates de turbulentas oleadas, hasta su restitución.

El combate entre el iris violeta (espíritu, religiosidad) y la rosa amarilla (amor, alegría) abre otras interpretaciones a la *Anunciación*, hacia 1520, de Jan de Beer, composición que tiene en el centro un jarrón con flores, entre las que encontramos los iris. La pintura está acompañada en la sala del Museo Thyssen-Bornemisza por el *Nacimiento de la Virgen*. Se cree que ambos

cuadros pertenecieron a un conjunto mayor de episodios que narrarían la vida de María, humanizada como mujer y madre. Cuerpo y espíritu se celebran aquí, ante uno de los misterios cuya aceptación demuestra la fe cristiana. Sin embargo, como imagen cultural qué duda cabe del poder persuasivo del modelo de María para hombres y, en especial, para mujeres de carne y hueso, que son vengadas en esta ocasión, como parece proponer el final de la animación.

En Occidente, durante siglos, frente a la figura ejemplar de pureza y acatamiento de la imposición del Padre (patriarcal) de María, siempre ha estado el contramodelo de la mujer carnal y sexual. Ella es la protagonista en el *Retrato de una joven*, hacia 1543-1550, de Paris Bordone. Como describe Mar Borobia, “la joven muestra en la palma de su otra mano dos rosas que probablemente proceden del delicado recipiente con sátiros esculpidos”, junto a los frutos que alimentan al mono encadenado al lado de la protagonista, reiterando el simbolismo del vicio y la concupiscencia que ya es bastante explícito en la propia figura de la “muchacha vestida con ricas telas y un amplísimo escote que nos descubre el pecho”. En conjunto, una escena que recrea la vanidad de la mujer de vida fácil y lujosa, procurada por hombres, pero sin ataduras ni servidumbres más allá del desempeño de su rol sexual. Siglos más tarde, a la cortesana se le denominaría *femme fatale*, por la perversidad que, para algunos hombres, tipificaba a las cada vez más independientes mujeres modernas. La rosa heroica de Marina Núñez, sin embargo, mantiene

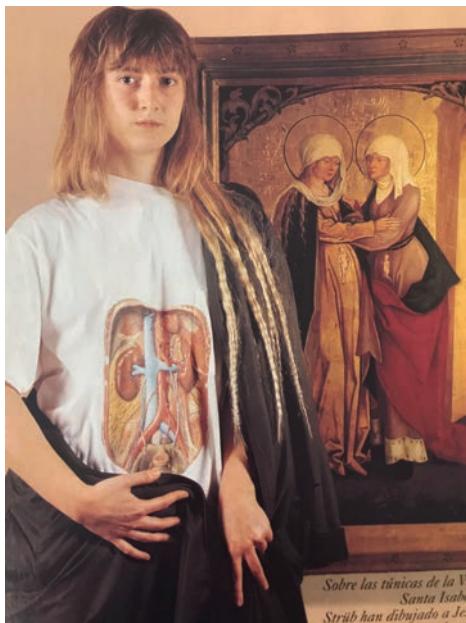
un combate interior, desde el que intenta deshacerse de tantos disfraces, expulsándolos con energía hasta la extenuación y su posterior “resurrección” (al fin, libre). La muchacha es casi una niña, tan ingenua y lozana como la rosa antes de las vicisitudes que le esperan.

¿Es entonces este relato de *Vanitas*, en conjunto, un cierto *discurso amoroso*? Las dos últimas intervenciones se sitúan junto a dos retratos de esponsales. Para la ocasión, se han reunido el *Autorretrato*, de Joos van Cleve y a su derecha, como marca la tradición de estos *pendants*, el *Retrato de una mujer* de un anónimo alemán (¿“anónimo era una mujer”, como decía Virginia Woolf que ocurría “en la mayor parte de la Historia”?). En todo caso, de este matrimonio forzado sabemos que ambos son contrayentes porque tienen en sus manos una flor. La joven sostiene un rosario y un ramillete con pétalos blancos y rojos. Él, una clavelina, símbolo de fidelidad. En la versión adyacente de Marina Núñez, sus *Retratos* en cristal tallado quedan reducidos a las inervaciones que forman una mano-árbol. La figura del deseo de este continuo parece cumplir, como en un instante congelado el sueño de la *jouissance*, la unión completa con la (amada) naturaleza. ■

A

hora miro, como casi todo el mundo, imágenes y vídeos en internet. Mi equivalente cuando era pequeña era ojear constantemente la enciclopedia Salvat de historia del arte, sobre todo los tomos de Renacimiento y Barroco. Más tarde, cuando empezaba mi vida profesional, me enfrasqué en otro libro, el catálogo de Maestros Antiguos del Museo Thyssen-Bornemisza, publicado en 1992. Con la misma fruición, admiración, deslumbramiento, pasando sus páginas una y otra y otra vez...

En 1993 posé en el Thyssen para un artículo de la revista *Elle* junto a *La visitación* de Strüb (1505), imitando con el mío su pelo, con mi gabardina sus mantos, y con mi camiseta estampada con víscer-



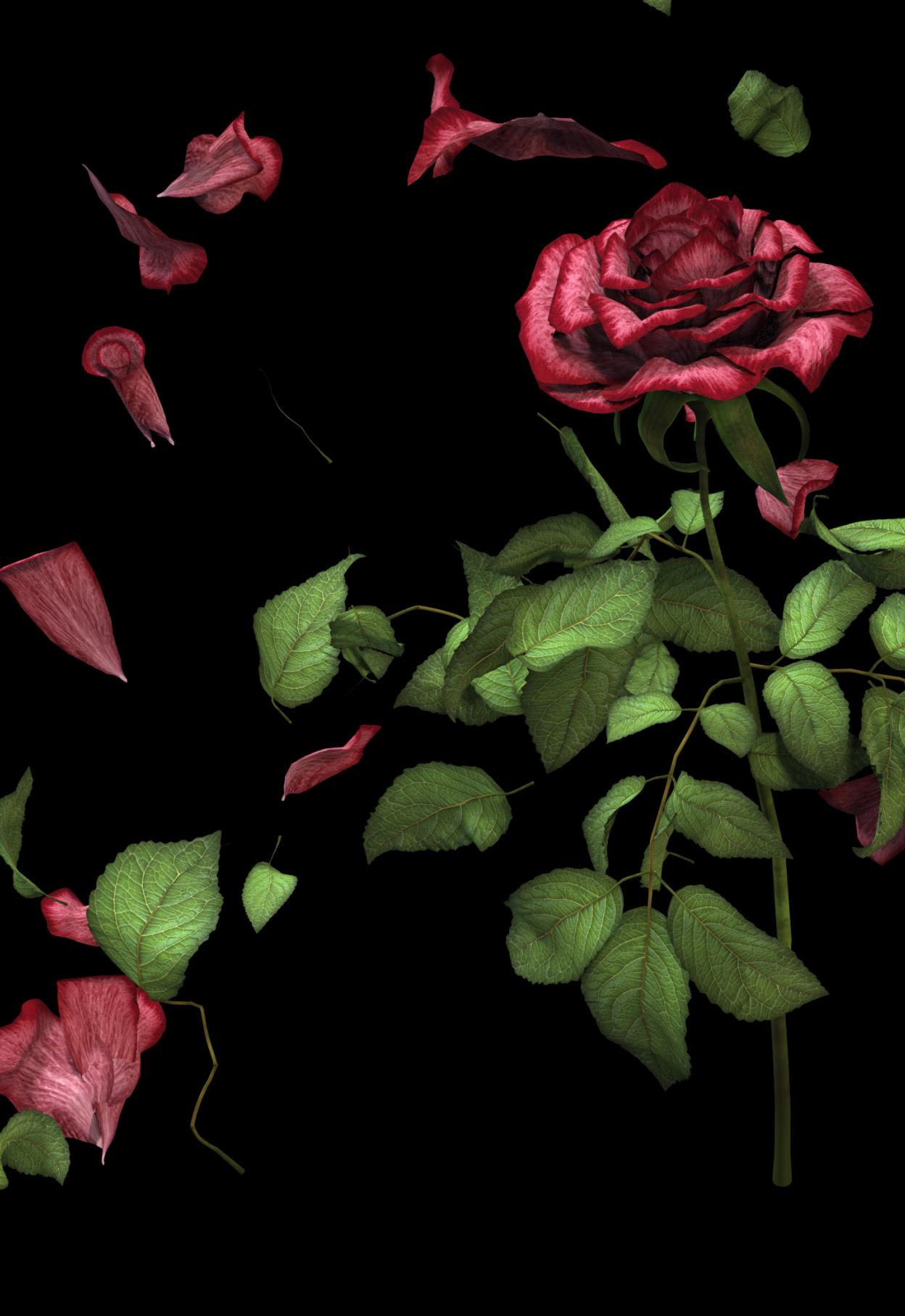
ras sus dibujos de fetos en los vientres. Por esos años, me apropié para hacer un ex libris del águila mirando un libro del *San Juan Evangelista en Patmos* de Cosmè Tura (hacia 1470-1475). Y copié al óleo, para luego imprimirlo como adorno para estanterías, el limón del *Bodegón con cuenco chino, copa nautilo y otros objetos* de Willem Kalf (1662).

Son asuntos menores, pero que dejan clara esa fijación con la colección de pintura antigua del Thyssen. Simultáneamente, a la hora de empezar a hacer mis propios cuadros, ese imaginario era (es) mi disco duro, cargado de esas representaciones bellas, densas, intensas, que a retazos van apareciendo deliberada o inconscientemente en tantas obras. La enigmática *Virgen del árbol seco* de Petrus Christus (hacia 1465), el niño fajado en *El nacimiento de la Virgen* de un anónimo alemán (hacia 1430), la Santa Faz de *La Verónica y un grupo de caballeros* de Derick Baegert (1477-1478), el ojo pinchado del *Retrato de una dama como Santa Lucía* de Bolttraffio (hacia 1509), los paisajes con figura de *La ninfa de la fuente* de Lucas Cranach el Viejo (1530-1534) o del *Joven caballero en un paisaje* de Carpaccio (hacia 1505)...

Me resulta muy difícil creer que haya podido idear con Rocío una exposición con intervenciones en esta pinacoteca, hacer obras nuevas pensando en algunas de las del Museo, ipara situarlas incluso a su lado! Es intimidante, y todo tiene un aire onírico. Espero que la excitación que siento sea síntoma de pasión y no de delirio. ■

Marina Núñez







Obras



Naturaleza
(isla, manglar, montaña)







Naturaleza (isla)
2019







Naturaleza (manglar)
2019







Naturaleza (montaña)
2019







Vanitas (2)

2019















Marejada
(1, 2, 3)







Marejada (1)
2020





Marejada (2)
2020





Marejada (3)
2020









**Cuadros de flores
(iris, lirios, rosa)**







Cuadro de flores (iris)
2020









Cuadro de flores (lirios)
2020





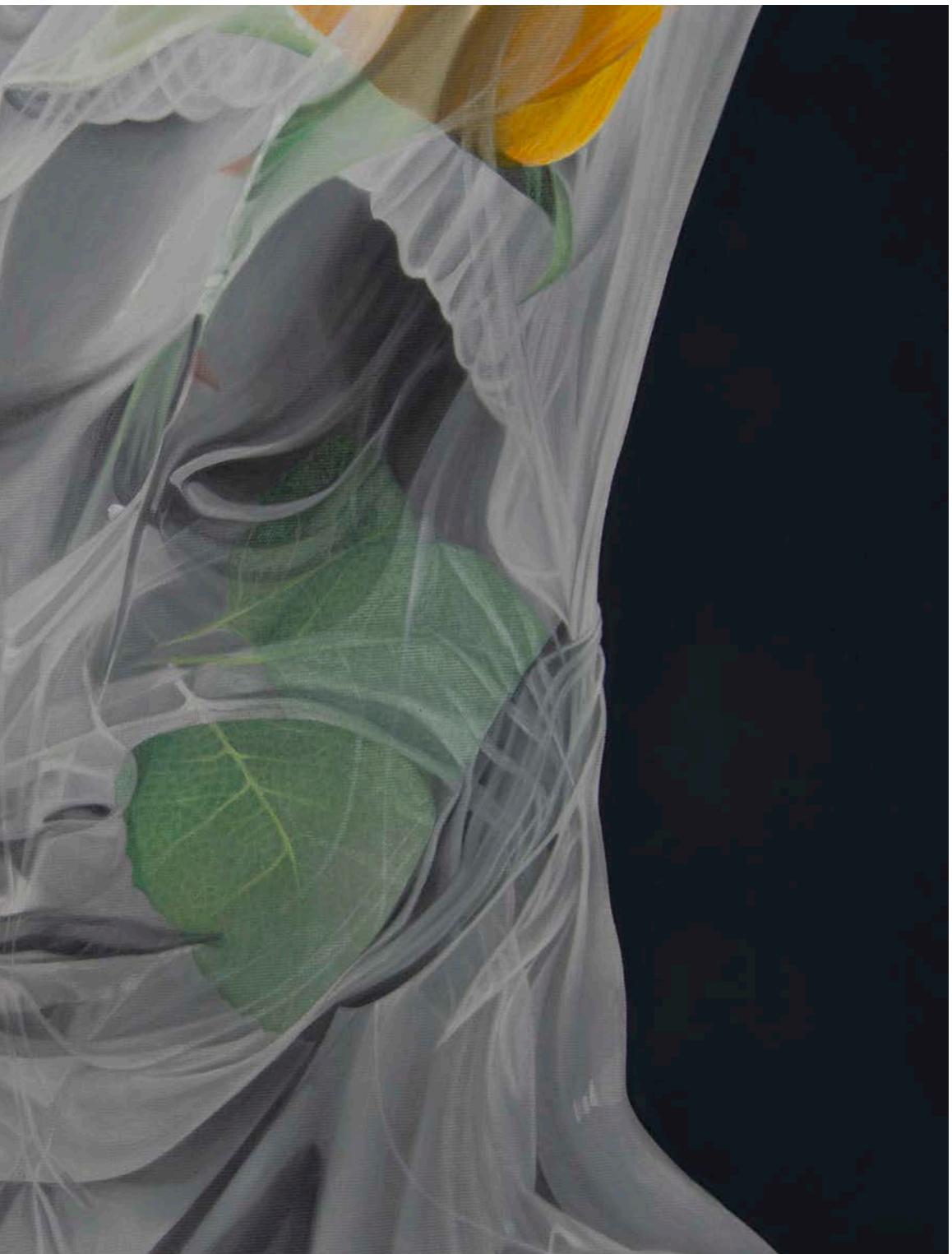




Cuadro de flores (rosa)
2020









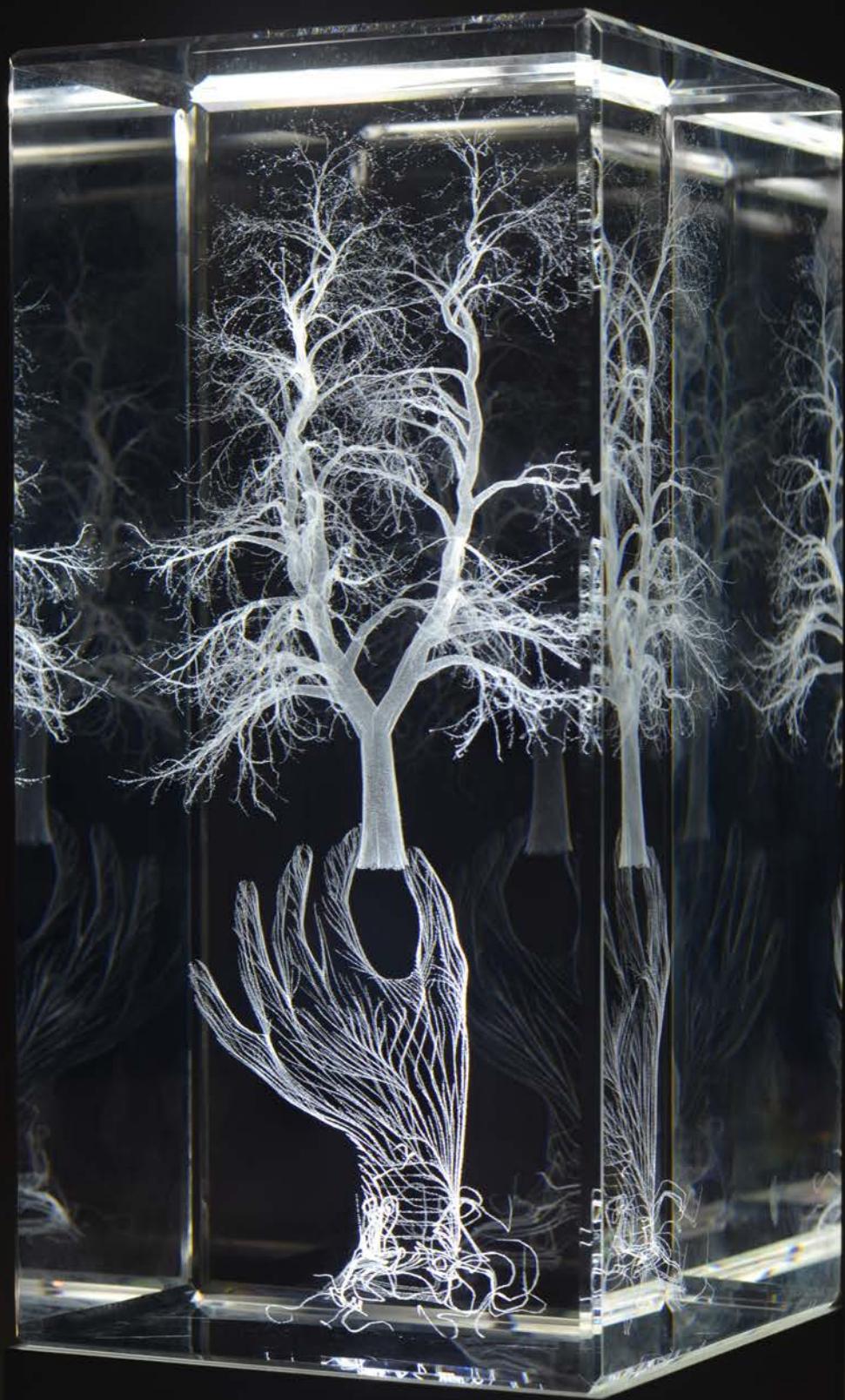
**Retrato
(1 y 2)**





Retrato (1)

2020





Retrato (2)

2020



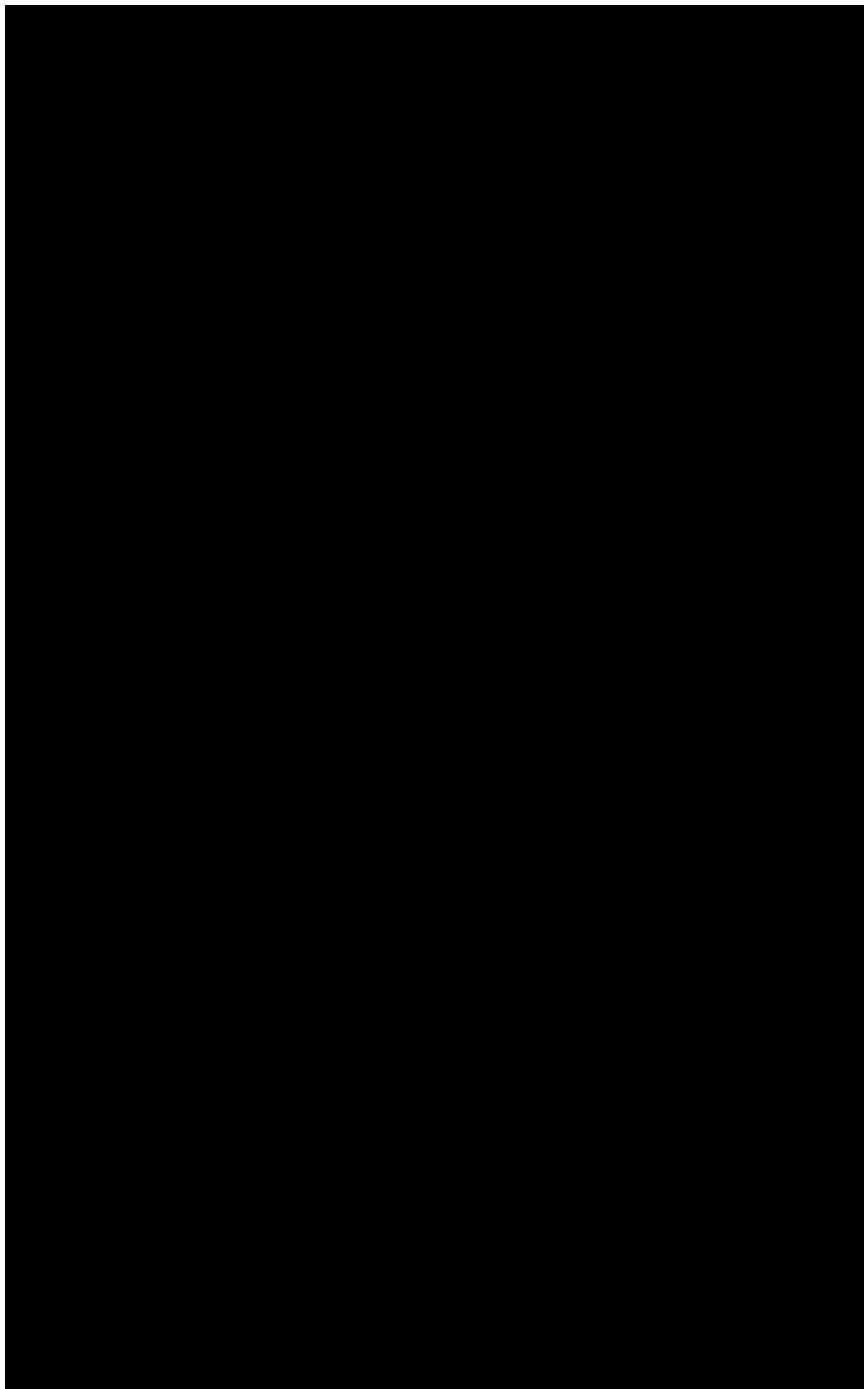


Flores heroicas
(iris/rosa)

2021











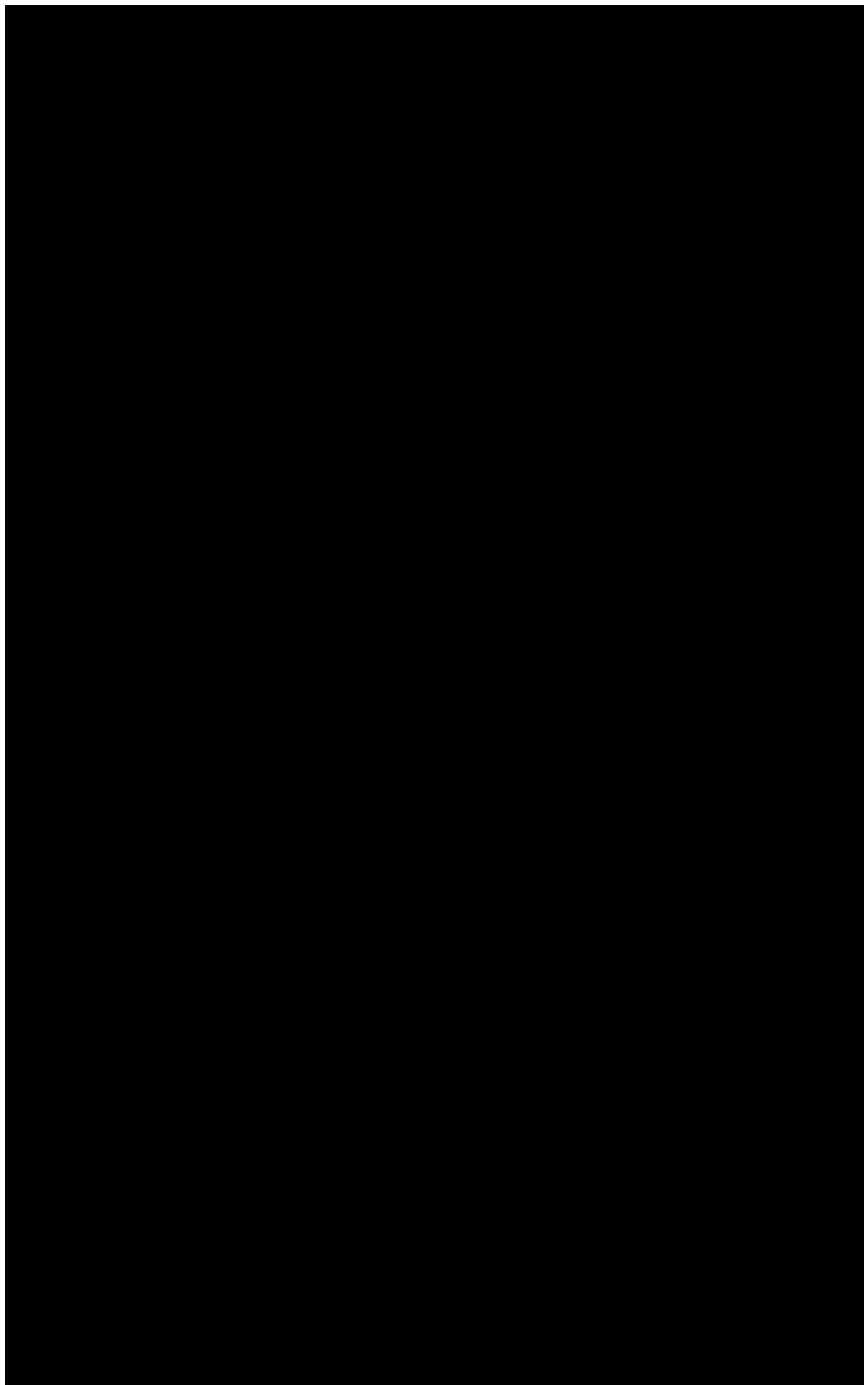




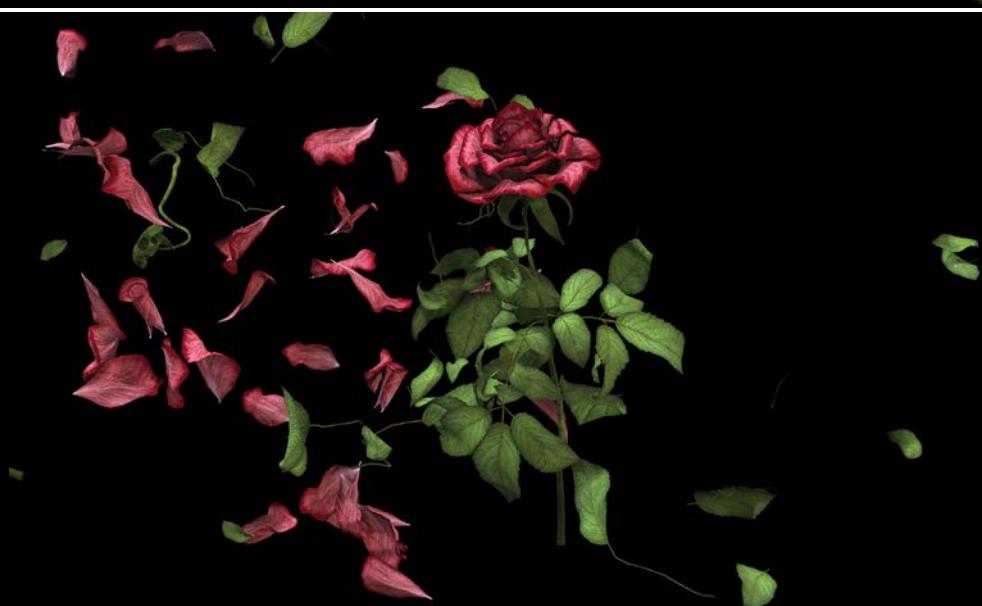
Flores heroicas
(rosa)
2021

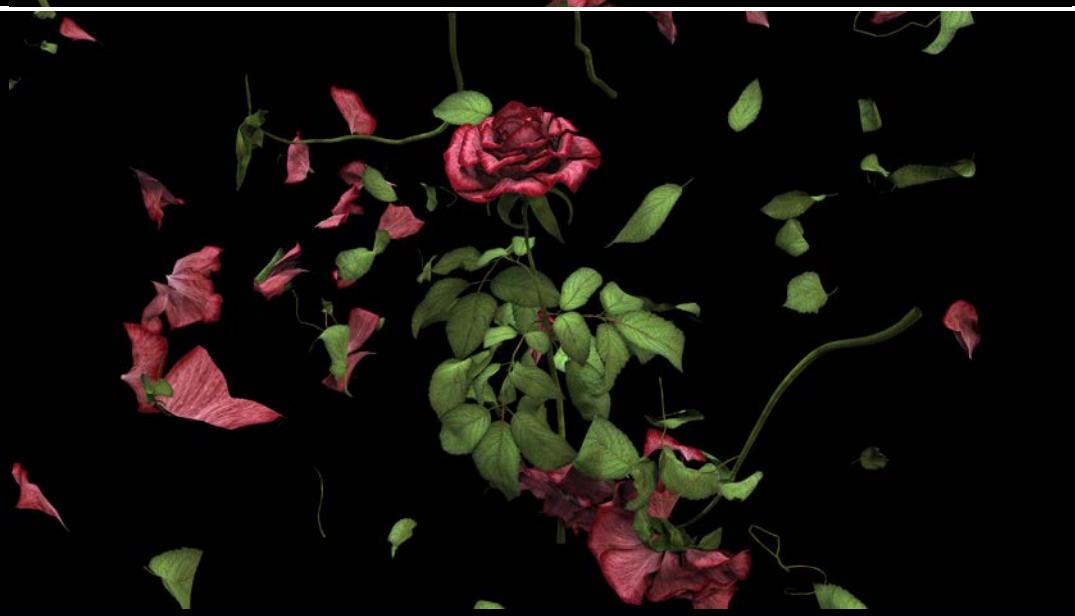
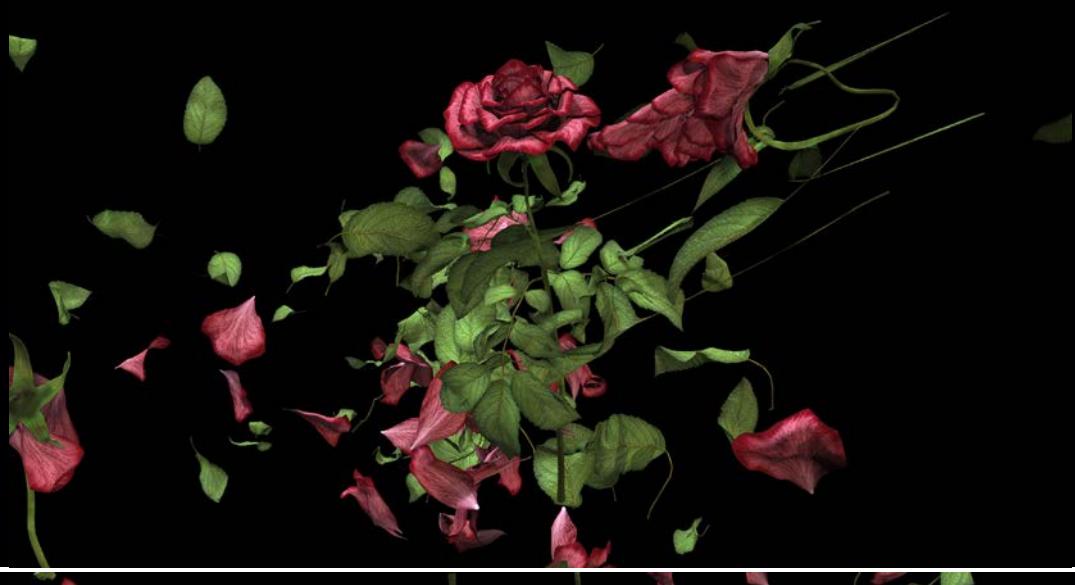


















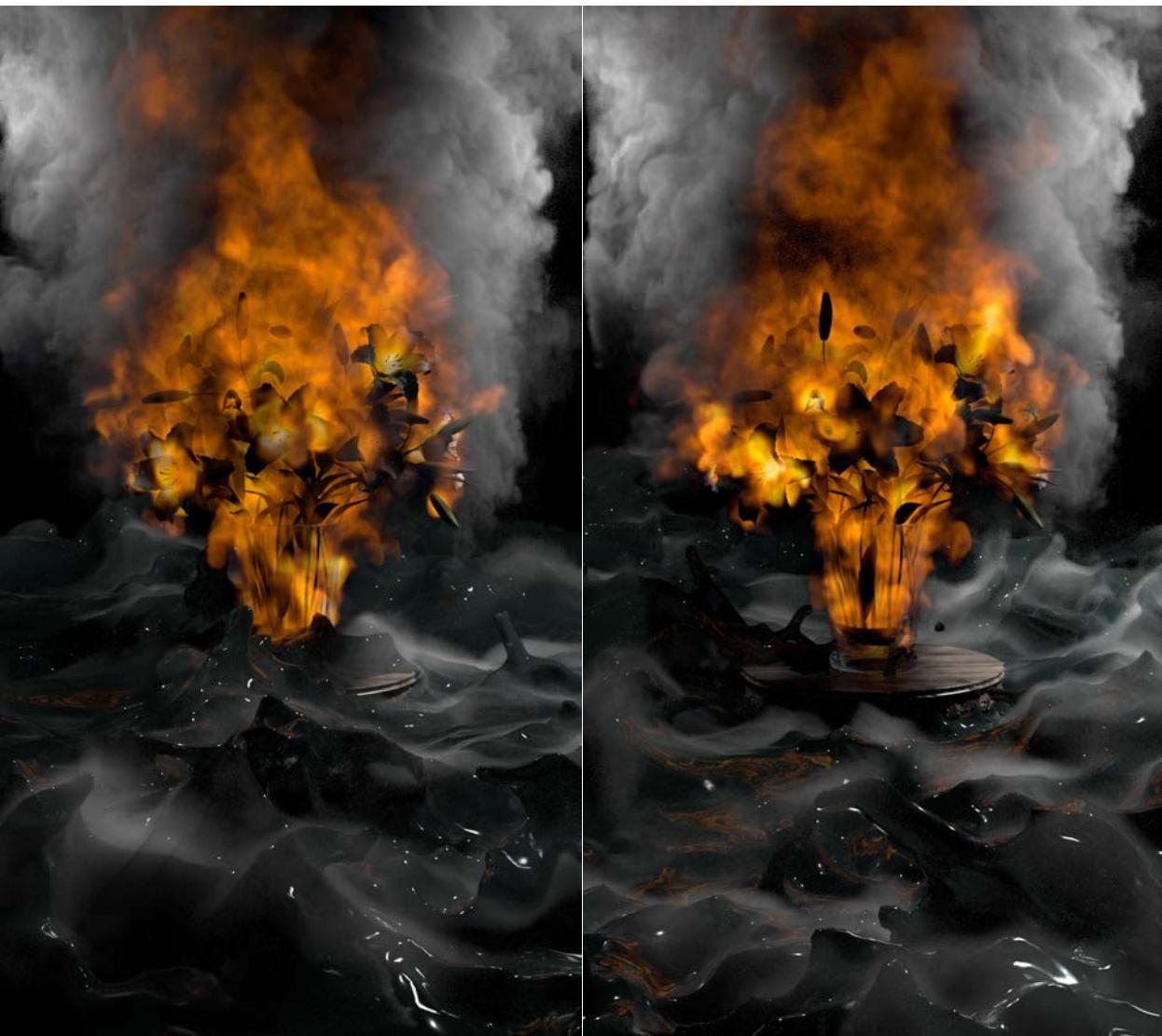
***Flores heroicas
(lirios)***
2021

















11



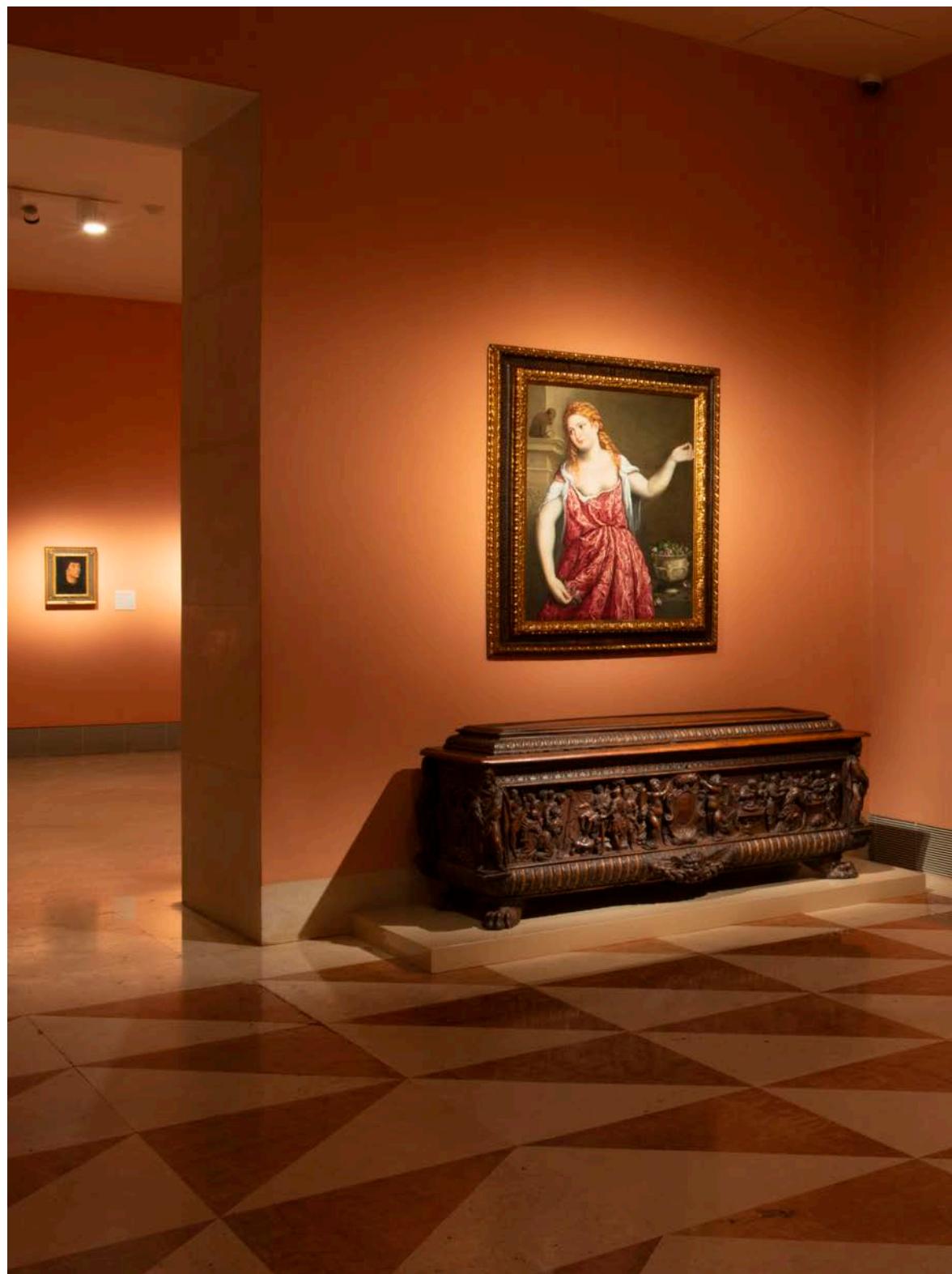
12



13



















Biografía

Marina Núñez ha expuesto individualmente en centros públicos como el Espacio Uno del Reina Sofía (1997, Madrid), La Gallera (1998, Valencia), Fundación Pilar y Joan Miró (2000, Palma de Mallorca), Iglesia de Verónicas (2001, Murcia), DA2 (2002, Salamanca), Casa de América (2004, Madrid), Instituto Cervantes (2006, París), La Panera (2008, Lleida), Musac (2009, León), Centre del Carme (2010, Valencia), Sala Rekalde (2011, Bilbao), el Patio Herreriano (2012, Valladolid), Sala Alcalá 31 (2015, Madrid), Artium (2016, Vitoria), Cortes de Castilla y León (2016, Valladolid), Palacio de la Madraza (2016, Granada), Es Baluard (2017, Palma de Mallorca), Capilla del Museo Barjola (2017, Gijón), Centro Puertas de Castilla (2019, Murcia), TEA (2019, Tenerife), Sala Atín Aya (2019, Sevilla), o Sala Kubo Kutxa (2021, Donostia/San Sebastián).

En cuanto a las exposiciones colectivas, se pueden destacar *Transgenerí-c@s* (1998, Koldo Mitxelena Kulturunea, Donostia/San Sebastián), *La realidad y el deseo* (1999, Fundación Miró, Barcelona), *Zona F* (2000, Espai d'Art Contemporani de Castelló), *I Bienal Internacional de Arte* (2000, Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires), *Ofelias y Ullises. En torno al arte español contemporáneo* (2001, Antichi Granai della Giudecca, Venecia), *Big Sur. Neue Spanische Kunst* (2002, Hamburger Bahnhof, Berlín), *Pain: Passion, Compassion, Sensibility* (2004, Science Museum, Londres), *Posthumous Choreographies* (2005, White Box, Nueva York), *Identidades críticas* (2006, Patio Herreriano, Valladolid), *Pintura mutante* (2007, MARCO, Vigo), *Banquete (nodos y redes)* (2009, Laboral, Gijón, y 2010, ZKM, Karlsruhe, Alemania), *Skin, Wellcome Collection*, (2010, Londres), *Genealogías feministas en el arte español: 1960-2010* (2012, Musac, León), *Monstruo. Historias, promesas y derivas* (2013, Fundación Chirivella Soriano, Valencia), *La imagen fantástica* (2014, Kubo Kutxa, Donostia/San Sebastián), *Gender in Art* (2015, MOCAK, Museum of Contemporary Art in Krakow, Polonia), *Modelli Immaginari* (2017, Palazzo Riso, Palermo, Italia), *Naturel pas naturel* (2018, Musée Fesch, Ajaccio, Corse, Francia), *Mind Temple* (2018, MOCA Museum of Contemporary Art, Shanghái).

Su obra figura en colecciones de varias instituciones, entre las que se encuentran el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Artium de Vitoria-Gasteiz, el MUSAC de León, el Patio Herreriano de Valladolid, la Panera de Lleida, el TEA de Tenerife, el CAAM de Las Palmas, Es Baluard de Palma de Mallorca, la Fundación La Caixa, la Fundación Botín, el MAC de La Coruña, el CAB de Burgos, el FRAC Corse, o la American University, Washington DC.

Es profesora en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Vigo.

www.marinanunez.net

Listado de obras_

Naturaleza (isla)

2019. Vídeo monocanal, 2'
Modelados 3D: Antonio Fuentes
Producido por TEA, Tenerife
Cortesía de la artista y de La Gran

Naturaleza (manglar)

2019. Vídeo monocanal, 2'
Modelados 3D: Antonio Fuentes
Producido por TEA, Tenerife
Cortesía de la artista y de La Gran

Naturaleza (montaña)

2019. Vídeo monocanal, 2'
Modelados 3D: Antonio Fuentes
Producido por TEA, Tenerife
Cortesía de la artista y de La Gran

Vanitas (2)

2019. Vídeo monocanal, sonido, 1' 22"
Música: Luis de la Torre
Cortesía de la artista y de La Gran

Marejada (1)

2020. Lápiz e impresión sobre madera, 122 x 160 cm
Cortesía de la artista y de La Gran

Marejada (2)

2020. Lápiz e impresión sobre madera, 122 x 150 cm
Cortesía de la artista y de La Gran

Marejada (3)

2020. Lápiz e impresión sobre madera, 110 x 160 cm
Cortesía de la artista y de La Gran



Cuadro de flores (iris)

2020. Óleo sobre lienzo, 112 x 94 cm
Cortesía de la artista y de La Gran

Cuadro de flores (lirios)

2020. Óleo sobre lienzo, 112 x 94 cm
Cortesía de la artista y de La Gran

Cuadro de flores (rosa)

2020. Óleo sobre lienzo, 112 x 94 cm
Cortesía de la artista y de La Gran

Retrato (1)

2020. Cristal grabado con láser, base de luz led, 20 x 10 x 10 cm
Cortesía de la artista y de La Gran

Retrato (2)

2020. Cristal grabado con láser, base de luz led, 20 x 10 x 10 cm
Cortesía de la artista y de La Gran

Flores heroicas (iris/rosa)

2021. Vídeo monocanal, sonido, 1' 20"
Música: Luis de la Torre
Cortesía de la artista y de La Gran

Flores heroicas (rosa)

2021. Vídeo monocanal, sonido, 1' 43"
Música: Luis de la Torre
Cortesía de la artista y de La Gran

Flores heroicas (lirios)

2021. Vídeo monocanal, sonido, 1' 48"
Música: Luis de la Torre
Cortesía de la artista y de La Gran



English texts

The fourth edition of the annual *Kora* program is dedicated to Marina Núñez, a great contemporary Spanish contemporary artist, who has worked from a gender perspective since her beginnings. The fifteen pieces on display, some created especially for the exhibit, cover a wide range of media. Marina Núñez is primarily known as a creator of video art, but her deep pictorial roots are evident in this visit to a painting collection like the Thyssen. Some of the pieces have been installed in a gallery of Old Masters and establish very intense relationships with specific Renaissance paintings.

The exhibition clearly represents the metaphorical universe of the artist. It is marked by the polarity between the human body, especially the female body, and Nature, as embodied in various works with flowers (Marina Núñez's flowers coexist in our museum this spring with Georgia O'Keeffe's). Between one pole and the other, all sorts of mergers and metamorphoses take place. Sometimes the result is destruction, as in the video that gives the exhibition its title, *Vanitas*, in which the stone heads are defeated, liquefied by the lilies. Other times wonderful hybrids are engendered, as in the *Flower Paintings*, in which the flower and the female head become entangled and interpenetrate one another.

The female nudes of the *Marejadas (Swell)* series are transformed through the hair that grows and moves in sensual and sinister swells, like sea anemones. (In the background of these artworks are Botticelli's *Venus* and other inspirations from the history of painting). The hands from the *Portraits* series, in laser-etched crystal sculptures, exhibit the same subtle, branching structure as the saplings they hold. Marina Núñez learned from an early age that heroic painting was reserved for men, while women were left to paint flowers. In her videos entitled *Heroic Flowers*, noble, heraldic flowers (irises, roses, lilies) burst into spontaneous combustion. Flowers embody human passions and can indeed play epic or tragic roles.

I wish to express my appreciation to the museum team, especially to Laura Andrada, coordinator of the exhibition, and Mar Borobia, head of conservation of Old Masters Painting. My thanks above all to the curator of the exhibition and of the entire *Kora* program, Professor Rocío de la Villa, and to Marina Núñez herself, for the splendid originality of her creations. ■

Guillermo Solana

Artistic Director of the Museo Nacional Thyssen-Bornemisza



Marina Núñez, **Vanitas**

Rocío de la Villa

In her early days, Marina Núñez painted still lifes on tablecloths and linen napkins. Some of them alluded to iconic female representations in the history of painting, such as Flora in Botticelli's *Primavera*, or the intertwined hands of *The Three Graces*. She belongs to the generation of the 1990s, in which many young artists nourished their creative activity with critical theory readings. The influence of these readings provoked the irruption of gynocriticism in Spain. Núñez recalls her motivation for those early works: "I painted flower paintings because of the feminist critical theory essays, which in those years I was beginning to read, that revealed to me that men were allowed to make heroic paintings, with their half-naked protagonists, and women, without access to academies and other obstacles were left with painting flowers." In the history of art, the link between women artists and a genre considered minor, such as still lifes with flowers, was expressive of the devaluation of women and nature since the modern age, when men were identified with rationality (action and progress) and women with nature (objectified and primitive). Marina Núñez declared her feminist position by replacing the canvas mounted on a stretcher with old embroidered tablecloths. She thereby also replaced the critical theory that abounded in the erroneous distinction that arose during modernity between art and handicrafts, which, once again reaffirmed after the historical avant-gardes, had betrayed the longed-for union of art and life.

Later she painted other tablecloths and napkins in oval formats but with surrealist references that were read as sinister. In fact, the aesthetics of the sinister, which already impregnated some motifs, very soon took over the production of Marina Núñez, who in the mid-nineties focused on the iconography of Charcot's study of hysterics. And from there, to the definitive impact on her work of Donna J. Haraway's theory of cyborgs. Throughout two decades, her images of female-becomings located in architectures and fan-

tastic landscapes have multiplied. While developed in 3D technology, these works are always interspersed with an imaginary that continues the dialogue between art history and the representation of fluid women, her heroines. In her latest works, unfathomable holes attract these heroines with their gravitational force towards geological adventures, claiming the unity between humanity and its place, the Earth. We perceive today, that the survival of Earth (along with our own) is threatened with death in the face of the climate crisis (and eventual successive pandemics as a result of overexploitation).

It is not strange that Marina Núñez has returned to the representation of still lifes and *vanitas* from an ecofeminist position, with Haraway as one of her main referents in the dystopian horizon of the extinction of human beings and of our planet. In *Staying with the Problem*, Haraway presents her ironic and provocative notion of the Chthulucene, as “the utopia of a new alliance between species that organizes itself to revitalize a planet devastated by patriarchal capitalism” (in Paul B. Preciado’s synthesis). A symbiosis between humans and other living beings that require sim-poiesis, or making-with, rather than auto-poiesis, or self-making. Haraway imagines genealogies of kin (metamorphosis of becoming-women) in the Sisyphean but optimistic task of responsibility to safeguard Life. Science fiction stories, a genre called SF, an acronym, as the philosopher emphasizes, “string figures, scientific facts, science fiction, speculative feminism, speculative fabulation, and so far”, in which she highlights her inspiration in another author also very dear to Marina Núñez: Ursula K. Le Guin. In *The Left Hand of Darkness*, 1969, the author already formulated her narrative on the synthesis between opposites, which are reproduced at all levels of representation and of the represented. In the story that serves as an inspiration for Haraway, “‘The Author of the Acacia Seeds’ and Other Extracts from the Journal of the Association of Therolinguistics”, 1974 Le Guin having first pondered about whether “art is communication” speculated on the future discovery of “plant art”. Plant art, according to the president of the Zoolinguists, is “probably an art without movement. It is possible that Time, that essential element, matrix and parameter of all known animal art,

does not necessarily participate in plant art. Plants may well use a compass whose model is eternity. It is something we do not know.” This he argues in a harangue before the challenge of opening the way to a future “geolinguist, who, ignoring, almost despising, the delicate transition to the lichen lyric, will want to apprehend languages even less communicative, even more passive, entirely timeless: the cold and volcanic poetry of the rocks, each of which will be a word launched by the earth from immemorial times, in the immense solitude, immense fellowship of the cosmos”. I believe that this imaginary “of the prose of the acacia seeds and the lyric of the lichens that give rise to the mute poetics of the rocks” (in Haraway’s summary) is the adequate framework to understand the topography of Marina Núñez’s poetics. And in a reversing of her process, a transition from her last “geological” stage to her current “botanical” series, which do not lack the epic fights and failures present in the “tentacular thought” that cross the stages of the Anthropocene, Capitalocene, and Chthulucene of the ecofeminist philosopher. That epic struggle, in synthesis, is what Marina Núñez presents in this exhibition entitled *Vanitas*, which today as yesterday signifies the ephemeral and banal nature of human life and the fragility of existence.

In a wide array of multidisciplinary work, *Vanitas* brings together some fifteen pieces: videos, drawings on printed wood and laser-etched glass pieces, most of them unpublished and created for this exhibition. And, exceptionally unusual in the recent years of Marina Núñez’s production, are three oil paintings made during the months of confinement due to the COVID19 pandemic. These pieces have been distributed throughout the Thyssen’s exhibition hall as interventions alongside works from the museum’s permanent collection.

If we were to follow a narrative reading, in the exhibition hall we would have a story of what has befallen and of what will become, represented as fights and duels. The *Nature* videos (*Island*, *Mangrove*, *Mountain*) allude to our colonial past, with their rococo vases containing idyllic, coveted, and lost landscapes. Once rationalism be-

came the established underpinning and after the scientific revolution, which promoted the optimism of progress in human mastery of nature, our Western civilization spread across the face of the Earth to exploit both raw materials and the “savages” of other ethnicities and cultures. However, in these works the life of nature ends up overcoming greed, overcoming vain ornamentation. The other combat takes place in the 3D video, *Vanitas*. The busts of masculine and feminine liquid identities, facing off in confrontation, end up dissolving in the emergence of plants that arise from the same elemental matter as the busts, a material like the mineral kaolin on our planet.

In the large panels, *Marejadas (Swell)* float in the emptiness of their roots, but still without finding the links to their undulating spurs in search of the rhizome that all living beings share. But in the paintings, among the veiled mourning faces where irises, roses, and lilies appear, uncertainty and regret abound about and for the survival of nature that affects us today. Perhaps the dynamics of veils, of appearing and disappearing, is one of the iconic motifs most present in Marina Núñez’s career, which required a transition from painting to video to be able to represent the fluidity of the processes of metamorphosis and transformation.

For her interventions in the museum’s collection, Marina Núñez has created 3 *Heroic Flowers* videos that dialogue with some of the most beautiful paintings in the rooms of classic paintings. Perhaps the intervention in a classical museum is one of the most attractive challenges for contemporary artists whose artistic background is grounded in the immediacy of contemplating works in cathedrals and museums. In Spain, this means being familiar since childhood with northern European paintings from the International Gothic style to Renaissance or Baroque art.

Irises, roses, and lilies are flowers assigned a clear symbolism in our artistic tradition. For *Heroic Flowers (Lilies)* the artist has chosen one of the earliest still lifes in the history of painting. Dated ca. 1485, *The Vase* is on the reverse side of Hans Memling’s *Portrait*

of a Young Man Praying. The still life emphasizes the faith and devotion of the praying man, as Mar Borobia explains, “the ceramic, a Majolica piece, bears on its front the monogram of Christ, and the flowers relate to the Virgin: the lilies allude to her purity, the irises symbolize Mary as Queen of Heaven and her role as Mater Dolorosa during the Passion, and, finally, the tiny columbine flowers are associated with the Holy Spirit.” The contrast between the balanced and serene floral composition of the panel painting contrasts with the romantic convulsion of the explosion of the heroic lilies in flames: a fire that resists the onslaught of turbulent waves, until its restitution.

The combat between the violet iris (spirit, religiosity) and the yellow rose (love, joy) opens up other interpretations of the *Annunciation*, from ca. 1520, by Jan de Beer, a composition that has in the center a vase with flowers, among which we find the irises. The painting is accompanied in the Thyssen-Bornemisza Museum exhibition room by the *Birth of the Virgin*. It is believed that both paintings belonged to a larger set of episodes that narrated the life of Mary, in which she was humanized as a woman and mother. Body and spirit are celebrated in these works, as one of the mysteries whose acceptance demonstrates the Christian faith. However, as a cultural image, there is no doubt about the persuasive power of the model of Mary for men and, especially, for flesh and blood women, who are avenged on this occasion, as the end of the animation seems to propose.

In the West, for centuries, faced with the exemplary figure of purity and compliance with the imposition of the (patriarchal) Father of Mary, there has always been the counter-model of the carnal and sexual woman. She is the protagonist in Paris Bordone's *Portrait of a Young Woman*, ca. 1543-1550. As Mar Borobia describes, “the young woman shows in the palm of her other hand two roses that probably come from the delicate container with sculpted satyrs”, together with the fruits that the protagonist feeds the monkey chained next to her, reiterating the symbolism of vice and the lust that is already quite explicit in the very figure of the “girl dressed in rich fabrics and a very wide neckline that reveals her breasts.” All in all, a scene that recreates the vanity of the woman with an easy and luxurious life, sought by men, but without ties or servitude

beyond the performance of her sexual role. Centuries later, the courtesan would be called femme fatale, because of the perversity that, for some men, typified the increasingly independent modern women. Marina Núñez's *Heroic Rose*, however, maintains an inner fight, from which she tries to get rid of the many disguises, energetically expelling them until exhaustion and her subsequent "resurrection" (finally, free). The girl is almost a child, as naïve and fresh as the rose before the vicissitudes that await her.

Is this account of *Vanitas*, then, on the whole, a certain amorous discourse? The last two interventions are located next to two betrothal portraits. For the occasion, the *Self-Portrait* by Joos van Cleve and to its right, as marked by the tradition of these pendants, the *Portrait of a Woman* by an anonymous German, have been brought together. (Possibly "Anonymous was a woman", as Virginia Woolf said was the case "in most of history") In any case, from this forced marriage we know that both are contracting parties because they hold a flower in their hands. The young woman holds a rosary and a bouquet with white and red petals. He, a carnation, which is a symbol of fidelity. In the adjacent version by Marina Núñez, her *Portraits* in cut-glass are reduced to the innervations that form a hand-tree. The figure of desire in this continuum seems to fulfill, as in a frozen instant, the dream of *jouissance*, the complete union with (beloved) nature. ■



These days, like almost everyone else, I look at images and videos on the internet. My equivalent when I was a child, was to constantly browse through the *Salvat Encyclopedia of Art History*. Especially entranced with the Renaissance and Baroque volumes. Later, when I was starting my professional life, I became engrossed in another book, *Old Masters of the Museo Thyssen-Bornemisza* catalog, published in 1992. With the same delight, admiration, and awe, turning page, after page, after page...

In 1993, I posed at the Thyssen Museum for an article in *Elle Magazine* next to Strüb's *The Visitation* (1505). I imitated the artist's hair with my hairstyle, his cloaks with my trench coat, and with my T-shirt printed with drawings of viscera referencing the fetuses in the wombs. In those years, I appropriated the image of the eagle looking at a book from *Saint John the Evangelist in Patmos* by Cosmè Tura (ca. 1470–75) to make an ex-libris. And I copied in oil, to later make a print for an ornament for bookshelves, the lemon from the *Still Life with Chinese Bowl, Nautilus Cup, and Other Objects* by Willem Kalf (1662).

These are minor matters, but they make clear my fixation with the Thyssen Museum's collection of old paintings. At the same time, when I started to make my own paintings, that imagery was (is) my hard drive, loaded with those beautiful, dense, intense representations that appear as fragments, deliberately or unconsciously, in so many works.

The enigmatic *Virgin of the Dry Tree* by Petrus Christus (ca. 1465), the girdled child in *The Birth of the Virgin* by an anonymous German (ca. 1430), the holy face in the painting of *Saint Veronica and a Group of Knights* by Derick Baegert (1477–78), the pricked eye of the *Portrait of a Lady as Saint Lucy* by Boltraffio (ca. 1509), the landscapes with a figure in *The Nymph at the Fountain* by Lucas Cranach the Elder (1530–34) or the *Young Knight in a Landscape* by Carpaccio (ca. 1505)...

I find it very difficult to believe that with Rocío, we could have come up with the idea of an exhibition with interventions in the museum, make new works inspired by some of the works in the collection, and even place these works next to these classical paintings. It's intimidating, and it all has a dreamlike quality to it. I hope that the excitement I feel is a symptom of passion and not of delirium. ■

Marina Núñez





Biografía_

Marina Núñez has staged solo exhibitions in public centres such as: Espacio Uno del Reina Sofía (1997, Madrid), La Gallera (1998, Valencia), Fundación Pilar y Joan Miró (2000, Palma de Mallorca), Iglesia de Verónicas (2001, Murcia), DA2 (2002, Salamanca), Casa de América (2004, Madrid), Instituto Cervantes (2006, Paris), La Panera (2008, Lleida), Musac (2009, León), Centre del Carme (2010, Valencia), Sala Rekalde (2011, Bilbao), Patio Herreriano (2012, Valladolid), Sala Alcalá 31 (2015, Madrid), Artium (2016, Vitoria), Cortes de Castilla y León (2016, Valladolid), Palacio de la Madraza (2016, Granada), Es Baluard (2017, Palma de Mallorca), Capilla del Museo Barjola (2017, Gijón), Centro Puertas de Castilla (2019, Murcia), TEA (2019, Tenerife), Sala Atíñ Aya (2019, Seville) or Sala Kubo Kutxa (2021, Donostia/San Sebastián).

As for group exhibitions, her highlights include: *Transgenéric@s* (1998, Koldo Mitxelena Kulturunea, Donostia/San Sebastián), *La realidad y el deseo* (1999, Fundación Miró, Barcelona), *Zona F* (2000, Espai d'Art Contemporani de Castelló), *I Bienal Internacional de Arte* (2000, Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires), *Ofelias y Ulises. En torno al arte español contemporáneo* (2001, Antichi Granai della Giudecca, Venice), *Big Sur. Neue Spanische Kunst* (2002, Hamburger Bahnhof, Berlin), *Pain: Passion, Compassion, Sensibility* (2004, Science Museum, London), *Posthumous Choreographies* (2005, White Box, New York), *Identidades críticas* (2006, Patio Herreriano, Valladolid), *Pintura mutante* (2007, MARCO, Vigo), *Banquete (nodos y redes)* (2009, Laboral, Gijón, and 2010, ZKM, Karlsruhe, Germany), *Skin, Wellcome Collection* (2010, London), *Genealogías feministas en el arte español: 1960-2010* (2012, Musac, León), *Monstruo. Historias, promesas y derivas* (2013, Fundación Chirivella Soriano, Valencia), *La imagen fantástica* (2014, Kubo Kutxa, Donostia/San Sebastián), *Gender in Art* (2015, MOCAK, Museum of Contemporary Art in Krakow, Poland), *Modelli Immaginari* (2017, Palazzo Riso, Palermo, Italy), *Naturel pas naturel* (2018, Musée Fesch, Ajaccio, Corsica, France), *Mind Temple* (2018, MOCA Museum of Contemporary Art, Shanghai).

Her work can be found in the collections of several institutions, including: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Artium in Vitoria-Gasteiz, MU-SAC in León, Patio Herreriano in Valladolid, Panera in Lleida, TEA in Tenerife, CAAM in Las Palmas, Es Baluard in Palma de Mallorca, Fundación La Caixa, Fundación Botín, MAC in La Coruña, CAB in Burgos, FRAC Corsica or the American University, Washington DC.

She is a professor at the Faculty of Fine Arts of the University of Vigo.

www.marinanunez.net

Exposición_

Comisaria

Rocío de la Villa

Coordinación

Laura Andrada

Montaje, difusión y producción

Museo Nacional Thyssen-Bornemisza

Producción

Pedro Gallego de Lerma
(www.lagran.eu)

Música

Luis de la Torre

Registro

Natalia Gastelut

Catálogo_

Edita

Museo Nacional Thyssen-Bornemisza

Traducción

Kae Newcomb

Edición y coordinación editorial

Área de Publicaciones del Museo Nacional Thyssen-Bornemisza

Diseño gráfico

Claudia Ospina Barrios

Imprime

Volumen Producción Integral

Agradecimientos: Luis de la Torre, Yaiza González
y Pedro Gallego de Lerma



@ de la edición: Fundación Colección Thyssen-Bornemisza, 2021
@ de los textos: sus autores
@ de las fotografías: Hélène Desplechin (fotos de sala), Marina Núñez (fotos de obra) y Manuel Zambrana (página 25).

Imagen de la portada y contraportada: *Flores heroicas (iris/rosa)*, 2021 (fotograma).

Todos los derechos reservados. Esta publicación no puede ser reproducida ni en todo ni en parte, registrada, ni transmitida por un sistema de recuperación de información en ninguna forma ni por ningún medio, sea mecánico, fotoquímico, electrónico, por fotocopia o cualquier otro, sin el permiso previo por escrito de la Fundación Colección Thyssen-Bornemisza.

ISBN: 978-84-17173-56-2

DL: M-14502-2021









THYSSEN-
BORNEMISZA
MUSEO NACIONAL