

Carrillo, Ramiro. «En medio de las cosas». En *Política íntima*, editado por Adelaida Arteaga, 41-67. Santa Cruz de Tenerife: Gobierno de Canarias, 2018.

[ISBN: 978-84-7947-681-6]

* Disponible en <https://canarias.ebiblio.es/resources/65eee0c8adb3d30001952134>

En medio de las cosas

Ramiro Carrillo

Transparente es el recuerdo que deja la vida en la memoria, un recuerdo que se hace tangible en los objetos que tuvieron un sentido y ahora son sólo el testimonio de los tiempos perdidos, o acaso ganados, que emplearon en vivir aquellas que, por amor, aceptaron el peso y la levedad de una vida invisible.

De la exposición *Invisibles*, 2015

En la tarde del 17 de septiembre de 1925, en Ciudad de México, una joven acompañada de su novio regresaba a casa en un atestado autobús de línea. Era jueves. Tiempo tendría más adelante para pensar en la cadena de casualidades que le llevó allí: había subido al autobús anterior, pero se bajó a buscar una sombrilla olvidada en alguna parte, así que al final cogería el siguiente; justo el que, rozando las siete de la tarde, en un cruce de calles frente al mercado de San Juan, sería arrollado por un tranvía.

Aquella joven sufrió heridas terribles, sus huesos fracturados por veinte sitios, literalmente atravesada por un pasamano de hierro que, sorprendentemente, no la mató, pero la condenó a una larga temporada en hospitales y a una vida marcada por el dolor de numerosas secuelas. También marcó para siempre su destino: en su larga convalecencia, la joven, de antes aficionada al dibujo, comenzó a pintar de manera constante, convirtiendo aquella experiencia devastadora en la fuente de lo que constituiría una producción artística intensa y conmovedora.

Pero el sufrimiento y el cautiverio de aquellos meses atada a una cama traerían como consecuencia acaso más importante el desarrollo de una mirada enfocada en la experiencia interior, quizás obligada por la necesidad de expresar aquello que estaba viviendo, o quizás sencillamente porque la vivencia interna llenaba todo su espacio perceptivo. No había nada más. Así que la pintura de aquella joven se fue configurando como una suerte de biografía

emocional, como la expresión de una odisea íntima, desarrollando un peculiar imaginario simbólico que mostraba un mundo a medio camino entre la realidad visual, objetiva en tanto que coherente con nuestro concepto de normalidad, y su realidad interior, como la expresión desatada de lo que estaba viviendo como una desgarradora experiencia vital. El resultado eran unos cuadros que, a ojos de cualquiera, contenían imágenes y codificaciones que sólo se podían interpretar como la expresión de un mundo irreal, onírico o de fantasía, pero que constituían para ella el relato fiel de lo que estaba viviendo, tan poderosamente real como cualquier circunstancia visual objetiva.

Esta exhibición de las coyunturas vitales de una persona vulgar, de clase baja, de provincias y mujer, parece lo más ajeno a las convenciones culturales elementales, que encargan a las artes ocuparse de temas nobles, trascendentes o, al menos, de interés universal. Mitos, relatos, conceptos, categorías, medios, modos de ver. O bien géneros establecidos con codificaciones centenarias: paisajes, desnudos, naturalezas muertas. El Arte siempre se ocupó de lo culturalmente relevante, a veces de la relevancia cultural de lo humilde, pero nunca del artista; por eso incluso los creadores más ardientemente personales no situaban el foco de su subjetividad en su vida, sino en la particularidad de su visión.

Desde que la filosofía del XVIII dismanteló la idea de que la realidad pudiera concebirse como una entidad objetiva y preexistente al conocimiento, los artistas habían asumido con creciente ferocidad que su papel no se limitaba a ser intérpretes de una realidad dada, sino que, de hecho, configuraban la realidad con su mirada. Los artistas de la modernidad, casi todos varones, casi siempre genios, van asumiendo que el progreso en las formas de visualidad corre paralelo al progreso de la sociedad. Posiblemente, una frase resume como ninguna otra la convicción de los artistas modernos en la posibilidad de intervenir la realidad con su visión: la famosa respuesta de Pablo Picasso cuando le objetaron que Gertrude Stein no se parecía al retrato que le había pintado: "No se preocupe, ya se parecerá".

Frida Kahlo carecía de esta retórica arrogante de los genios, pero su pintura, frágil y rotunda, elemental y sofisticada a la vez, contenía un elemento distinto; situaba a la artista no en el papel de observadora sino de objeto observado. En el foco del proceso artístico. La autora misma, su experiencia intensa del dolor físico y de su prisión mental, eran tema y meta de su pintura; un asunto espinoso porque significaba sacar el arte del territorio de los intereses públicos para situarlo en el espacio privado.

La modernidad, las categorías estéticas y de la Historia del Arte, habían embocado el Arte y sus debates a la esfera de lo público. Los grandes artistas geniales no pintaban sus espacios de intimidad, sino su visión del mundo, enmarcada siempre, so pena de irrelevancia, en las grandes líneas de discurso del Arte. Hay entonces un elemento diferenciador en artistas posteriores como Frida Kahlo, pero también como Louise Bourgeois, Mary Kelly o Ana Mendieta, que trabajaron sobre, y con, sus experiencias privadas. Y esta cuestión no es banal en modo alguno, dado que, históricamente, la esfera pública ha sido un dominio esencialmente masculino, en tanto que el ámbito de acción femenino estaba relegado a lo doméstico, es decir, al espacio privado. El hecho de que las cuestiones privadas no fueran objeto de atención artística guardaba estrecha relación con los mecanismos culturales que asignaban roles determinados a uno y otro sexo.

Así las cosas, cuando un cierto número de artistas del siglo XX, casi todas mujeres, comienzan a poner en valor sus espacios privados como fuente de experiencia artística, no sólo estaban reformulando y expandiendo las categorías artísticas, sino que estaban validando ámbitos de pensamiento, e incluso actividades creativas específicas, hasta entonces consideradas menores por ser femeninas –o femeninas por ser menores, tanto da. Con el tiempo, acabaría resultando evidente para todo el mundo que los espacios de lo público y lo privado, de lo íntimo y lo político, no pueden ser considerados esferas autónomas y estancas sino que se determinan mutuamente, de forma que entre esos ámbitos hay una comunicación estrecha y multidireccional. Así que cuando una artista como Mary Kelly relata su experiencia de la maternidad, está ciertamente trabajando con un material que emana de su intimidad, pero también está poniendo de manifiesto el sistema de convenciones y codificaciones sociales que regulan esa experiencia y por tanto lo que sentimos frente a ella. O, cuando Adelaida Arteaga Fierro considera un aspecto relevante en su proceso artístico su situación laboral, realmente no está reivindicando el espacio personal como tema artístico, sino incidiendo sobre la dramática realidad de que nuestras circunstancias privadas están determinadas por el dominio de lo público –en su caso, la crisis económica y la desintegración del mercado de trabajo, entre otras cuestiones–; de manera que, en definitiva, lo que nos sucede en el terreno individual no es sino una más de las instancias de lo político.

La disolución de fronteras entre lo privado y lo público contiene también otra cuestión interesante, y es la relevancia que ha adquirido el cuerpo como objeto y sujeto de todos estos mecanismos. Las indagaciones de Foucault sobre las relaciones entre el cuerpo y el campo de la política, sobre cómo la acción de los mecanismos del poder se manifiestan en el cuerpo y por ello lo configuran, han tenido una notable influencia en las artes visuales contemporáneas. Ya nadie puede negar que las instancias sociales modelan nuestro cuerpo, y que es una ingenuidad seguir considerando éste como un organismo determinado por la naturaleza y la genética: el cuerpo es una construcción cultural, literalmente modelado por las instancias a través de las cuales se configura el orden social, y desde esta conciencia trabajan artistas contemporáneas como Arteaga Fierro.

Pero este hecho, además, no es sólo una cuestión de orden filosófico, sino que se manifiesta en aspectos elementales de la vida cotidiana, desde cómo los hábitos alimenticios –que son culturales– o las pautas estéticas –impulsadas por intereses económicos– afectan a la forma de los cuerpos, hasta las cada vez más frecuentes intervenciones de la tecnología médica; una circunstancia que afecta a más planos de la experiencia de los que a menudo pensamos. Hasta hace muy poco –ahora ya no es frecuente–, cualquier niña con escoliosis sufría una molesta reconformación de su cuerpo a través de su sujeción, durante meses o años, a unos arzones destinados a enderezar su columna. Si nos situamos en la vivencia de esa niña, la propia artista, por ejemplo, podremos concebir que no sólo su fisonomía cambiaría para siempre en función de unos determinados protocolos médicos –ciertamente pensados para ayudar, pero que responden a unas pautas que evolucionan en el tiempo–, sino que la propia experiencia que esa niña tenía de su cuerpo, como primera instancia de relación con la realidad, se vio significativamente alterada, tras pasar más de dos meses atada a una estructura metálica, como un andamio–prisión portátil cuya finalidad era remodelar su figura. Es comprensible que el malestar de esa niña se convirtiera en la aversión de una mujer hacia las ataduras, pero también en una determinada manera de percibir; que se puede traducir, acaso, en una cierta

atracción por los artilugios destinados a apuntalar, a impedir que las cosas se caigan. Como los horcones que se emplean en agricultura para sostener los árboles endebles, o las ramas a punto de caer.

Este asunto no es baladí, si entendemos que la experiencia del cuerpo propio es el primer punto de referencia en la forma en que nos interconectamos con el mundo, y por tanto en la manera en que lo pensamos. Por eso Arteaga Fierro incorpora esta cuestión en su obra, sobre todo en el plano del proceso con que construye sus piezas, pero también en sus imágenes recurrentes, derivadas de la fascinación que siente por las radiografías. Estos soportes, cada vez más desplazados por los sistemas digitales, y por ello tan anacrónicos ya como las viejas cintas magnéticas de VHS, devuelven la imagen de una figura fantasmagórica cuya visualidad es ajena a la experiencia sensorial del sujeto, y por tanto ya no le pertenece: es, y no es, su cuerpo. Por eso, la placa radiográfica es, ante todo, una imagen-objeto que representa la forma en que la ciencia médica se apodera de los cuerpos y los hace suyos. Las radiografías con que trabaja Arteaga Fierro revelan los órganos de personas anónimas, sujetos desposeídos de su intimidad desde el mismo momento en que su interior quedó expuesto a los ojos de un desconocido. Hay algo siniestro en el uso de estos objetos como soportes para los ejercicios de dibujo lírico de la serie *Meceré las ramas* (2017); y a la vez ese contraste habla melancólicamente de la experiencia de la propia artista, de su extrañamiento al observar las entrañas transparentes de su cuerpo en las radiografías de su columna vertebral; un cuerpo que al quedar a la luz había dejado de pertenecerle, convertido en una especie de espectro tecnológico, a partir del cual personas ajenas tomarían decisiones que marcarían su físico y su destino.

Esta radical vulnerabilidad del cuerpo, como una instancia expuesta a la intervención de los mecanismos tecnológico-médicos, culturales, económicos y ecológicos; y por tanto inmersa plenamente en el campo público y político, es un problema central dentro el arte contemporáneo. Arteaga Fierro evoca esta cuestión empleando las viejas placas radiográficas como si fueran el material básico, o quizás una “textura” recurrente, en muchos de sus trabajos: en *Báculos* (2016) decenas de fragmentos de radiografías “emergen”, como si fueran una infección o una floración insólita, de una serie de horcones de madera, conectando una imagen tecnológica y abstracta del cuerpo con unos objetos que llevan inscrito en la superficie el rastro de quienes los usaron; en *Caminar lo quebrado* (2015) abordó directamente la maleabilidad del cuerpo al construir la mitad inferior de una pareja de esqueletos ensamblando transparencias de huesos de hasta veintiocho personas diferentes.

A un nivel más profundo, esta problemática se sitúa como una resonancia en la base de toda su obra, y es particularmente visible en los pormenores de los procesos con los que trabaja. Arteaga Fierro construye sus obras recopilando objetos que encuentra o consigue de diferentes maneras, y que luego reordena, acumula o reubica en instalaciones, o bien recompone o ensambla para generar nuevos objetos; la elección de estas cosas con las que trabaja se convierte en un asunto artísticamente relevante, en dos vertientes. Por una parte, la elección tiene que ver con su capacidad de maniobra, deben ser objetos que estén a su alcance, a su mano; por ello esa elección habla de su cuerpo en el sentido en que mide sus límites; sólo trabaja con aquello que puede tocar y manejar. El cuerpo real, físico, con el que la artista experimenta el mundo, se expande, se extiende; dimensiona su sentido de la realidad y su capacidad de acción, también en lo artístico. Toda su obra es el resultado directo y

deliberado de su esfuerzo personal; lo que expone es lo que es capaz de hacer con sus manos, lo que mental y físicamente puede abarcar: la medida de su cuerpo queda inscrita en la forma de su trabajo. Y el cuerpo, es importante recordarlo, no es una instancia natural que pertenezca a la artista. Es una entidad biológica intervenida por la cultura y la política.

En la otra vertiente se sitúa el hecho de que la artista trabaja con sus experiencias privadas. Proyecta en las cosas sus vivencias, buscando una suerte de alineación entre su experiencia y, por así decirlo, la experiencia de los objetos. Arteaga Fierro entiende que, a la vez que la forma de los objetos responde a su uso por las personas, la vida de las personas es también conformada por los objetos que usan, de manera que los trastos viejos llevan inscritos no sólo las huellas de su uso sino también –esto es básico en la arqueología– el rastro de las formas de vida en las que estaban implicados. La acumulación de cosas en desuso como radiografías, cintas magnéticas o viejos útiles de labranza tienen en común el evocar un cierto modo de recuerdo sensible de los cuerpos que estuvieron en relación con esos objetos y ahora son sólo fantasmas de la memoria.

En verdad, las cosas son importantes. Y es necesario resaltar que la relación de Arteaga Fierro con las cosas se sitúa en el terreno de lo concreto. Es decir, sus elecciones no son producto de una serie de decisiones estratégicas de orden discursivo, más bien hace atribuciones específicas sobre el valor de uso o la forma de cada objeto en particular. Estas cualidades, ciertamente diversas, son a veces buscadas y otras son meras posibilidades reconocidas en cosas encontradas más o menos al azar; pero en cualquier caso los sistemas de relación están vinculados a la experiencia y a la memoria; digamos que “escucha” lo que el objeto le permite decir. Por tanto, no establece con las cosas una relación dialéctica, no las reúne en función de reflexiones abstractas, sus elecciones no son de orden conceptual. Lo que reconoce en las cosas son cualidades concretas, tangibles, vinculadas a una utilidad práctica para un propósito específico.

En esta forma de relacionarse con los objetos, la artista identifica una cierta manera de operar “femenina”. No porque vincule la feminidad con unos ciertos atributos, en absoluto, sino porque en su experiencia –como, posiblemente, en la de muchas personas de su generación– las mujeres eran las que se ocupaban de las cosas. Hasta hace bien poco, en el universo de las hijas e hijos de las familias tradicionales, el padre ocupaba un lugar abstracto: pasaba largo tiempo fuera de casa y se ocupaba de tareas intangibles. La madre, en cambio, tenía una presencia más constante, se ocupaba de lo concreto, mantenía una relación estrecha con el ámbito de las necesidades inmediatas y por ello con los objetos del hogar; con el entorno de lo material.

Las mujeres estaban en medio de las cosas.

Puede decirse que ése era, históricamente, su papel. Los varones desempeñaban tareas y trabajos en el ámbito de lo público y eran quienes gestionaban el devenir de las Ideas, su rol era por tanto susceptible de ocupar un lugar en la Historia. Las mujeres, recluidas en el espacio de lo privado, se ocupaban de tareas inmediatas y concretas, fundamentales pero también insignificantes para el devenir histórico. Esas tareas incluían no sólo gestionar las cosas del hogar, sino hacerlo más eficiente aprovechando con inteligencia los recursos disponibles y, además, buscando hacer acogedor el espacio doméstico desarrollando actividades artesanales,

en muchos casos de gran valor utilitario, estético o técnico, pero siempre invisibles y silenciosas.

En este contexto, la educación tradicional de las muchachas veía con buenos ojos la práctica de aficiones artísticas como música, bordado y labores, incluso pintura y poesía, así como diversas artesanías que, en definitiva, se suponía que cultivaban la sensibilidad y el sentido estético deseable en la mujer, pero también la preparaban para el correcto desempeño de las tareas del hogar. Evidentemente, estas habilidades artísticas “femeninas” no debían derivar en inquietudes intelectuales, que solían considerarse poco adecuadas, incluso en ocasiones masculinizantes. Las Bellas Artes, como un espacio del pensamiento, eran un territorio esencialmente masculino, mientras las artes menores, de utilidad práctica o decorativa, eran bienvenidas en el ámbito doméstico, y por ello ideales para el desempeño femenino. Los varones pintaban temas trascendentes mientras las mujeres bordaban bonitos motivos; de ahí que haya tan pocas artistas en los museos de arte. Son tareas en proceso, hoy en día, tanto poner en valor a las mujeres que lograron destacar en el territorio masculino de las artes, como repensar las categorías históricas en función de las cuales unas determinadas prácticas artísticas son superiores a otras.

En la experiencia de Arteaga Fierro, esta cuestión se hace evidente con la presencia en su universo particular de la figura materna. Su trabajo reflexiona sobre la influencia de esta instancia tradicional de lo femenino en su manera de concebir la actividad artística y, por extensión, en su misma forma de relacionarse con la realidad. La madre de la artista, Pepa Fierro, fue una persona invisible fuera de su círculo afectivo, pero que, como tantas otras mujeres, de haber nacido cuarenta años más tarde, habría podido destacar sin mayores problemas en una carrera profesional. Dotada de iniciativa, capacidad de organización y de una gran inteligencia creativa, no pudo estudiar Bellas Artes, pero desarrolló una notable habilidad en todas esas artes “menores” vinculadas al desempeño del trabajo doméstico.

Sin embargo, las aficiones artísticas de su madre, siendo valorables por sí mismas, son para Arteaga Fierro interesantes en la medida en que forman parte de un concepto más amplio y relevante que tiene que ver con el cuidado de las cosas. En el ámbito cotidiano, la gestión inteligente de lo material tiene importancia en el orden de la vida práctica; y posee una dimensión económica que para la artista resulta vital pensar en un mundo que está llamado a reorientarse hacia los parámetros de lo que ahora se está llamando “economía circular”. Incorporar, además, un sentido de cuidado del objeto, invoca una cierta actitud ante las cosas que se conecta con hábitos sociales y personales, ahora abandonados, que no está de más recordar en unos tiempos que reclaman compromiso ecológico.

Dicho de otra manera, la obra de Arteaga Fierro plantea que el papel de la figura materna tradicional, confinada en el espacio doméstico, cuando es pensada en términos éticos, estéticos y económicos, se resitúa en el orden de lo político.

La dimensión del “cuidado de las cosas” es trasladada al trabajo de la artista en la propia forma de operar con los objetos. Básicamente realiza tres operaciones: recopilar cosas mediante procedimientos diversos que van desde recolectar objetos encontrados hasta solicitar donaciones; limpiar, que implica siempre lavar y adecentar las cosas y en ocasiones restaurarlas o intervenirlas en algún modo; y finalmente, almacenar las cosas mientras madura lo que va a hacer con ellas. Como el trabajo tradicional de las mujeres, este proceso –recopilar,

limpiar, almacenar— es invisible y silencioso, pero también igual de importante, porque contiene la esencia de la dimensión ética de la obra de Arteaga Fierro: trabajar desde la contingencia, reaprovechar recursos y cambiar la ideología de la posesión de objetos de valor por la creación de valor en los objetos, mediante la intervención creativa. Es por ello que en esta labor, en la que retumban los ecos del trabajo materno, reside realmente buena parte del fundamento de su propuesta artística. De manera que, en buena medida, podemos considerar que su obra está ya resuelta cuando el material está recopilado, limpio y guardado, a la espera de su configuración definitiva. Prueba de ello es que, en no pocas ocasiones, con las mismas cosas elabora distintas piezas: los tarros de cristal con que construyó la pieza *Bocas* (2015) sirvieron para la instalación *Medio lleno/medio vacío* (2016) y actualmente forman las torres de cristal de la obra *Cosas que pasan*, que expone en su individual de 2018. Tres contenidos distintos emitidos a partir del mismo material, de un idéntico proceso; tres mensajes diferentes que comparten el subtexto de la puesta en valor de los procesos de aprovechamiento y reciclaje.

En esa misma dirección apunta también el concepto que tiene la artista de su proceso de trabajo como una especie de ritual personal autoimpuesto; como una forma de meditación que invita a estar presente, en el sentido de poner intención y concentración en todo lo que hace, a sabiendas de que todo lo que hace, en definitiva, contiene un valor político determinado. Cuando Arteaga Fierro pasa días enteros limpiando tarros, o adecentando y encerando horcones, es plenamente consciente de estar eligiendo hacer específicamente eso, en lugar de vincular su proceso artístico a otro tipo de actividades que necesariamente tendrían distinto valor político: por ejemplo intervenir en espacios naturales, comprar mercancías en tiendas de chinos o producir esculturas bañadas en oro. Con la actitud que elige adoptar, se está definiendo como autora en relación con procesos manuales, pretecnológicos, rechazando la concepción posmoderna del/de la artista como directora de un conjunto de mecanismos diversos de producción, legitimación y difusión de enunciados culturales, para presentarse, en cambio, como si fuera una alquimista que opera en el orden de lo corpóreo con el objetivo de transmutar el plomo en oro, es decir, de dar valor a objetos que no lo tienen.

La alquimia, como una disciplina híbrida entre la ciencia y la mística, es con frecuencia equiparada con el ámbito de lo artístico. Muchos artistas se ven a sí mismos como alquimistas; manipulando la materia para conseguir un propósito que va más allá de la materia. Para Arteaga Fierro esta imagen es seductora, pero su evocación de la alquimia tiene que ver más con el aspecto ético implícito en el reciclaje como un proceso de reconversión de lo muerto o lo inútil en algo con una nueva vida; una idea que conecta los ámbitos de lo personal y lo político a través de la forma retórica que adquieren sus procesos artísticos. De ahí que haya algo de rito ancestral en la manera en que la artista aborda estos procesos: la forma en que limpia los objetos del pasado —cosas que ya no se usan y que son sólo, en ocasiones literalmente, contendedores de memoria—, presenta similitudes con rituales de purificación, como la forma en que los embalsamadores, en ciertas culturas antiguas, limpiaban y ornamentaban los cuerpos muertos —sujetos devenidos objetos— como preparación para su entrada en la nueva vida. No es casual que en algunas de sus piezas recientes emplee alquitrán para recubrir ramas secas: expone así, lúcidamente, un conflicto entre la dimensión ecológica del petróleo, un material fuertemente contaminante y destructor, y su reverso en el plano

simbólico, como unguento que en la antigüedad preservaba la materia orgánica de su degradación. En una línea similar se sitúa la instalación *A pesar de todo* (2018), en la que los horcones, abrasados al fuego, devienen objetos nuevos. La realidad que vivimos nos aboca a reaprovechar en positivo, de alguna manera, no sólo lo muerto sino aquello que causa muerte.

Por eso hay en las formas de su proceso una reminiscencia del viejo concepto del arte como magia, en el sentido del truco que genera una ilusión capaz de cambiar la percepción de la realidad, y sobre todo, como la manipulación y la transformación de unas cosas en otras. Esta concepción de lo artístico es entendida por Arteaga Fierro, porque es así como lo ha vivido, como perteneciente al ámbito materno. La resonancia de lo mágico en su trabajo conecta esa percepción de su madre como la persona capaz de modelar, mediante el cuidado de las cosas, el sentido de la realidad de una niña, con una concepción amplia del arte como una actividad de transformación de la materia, mezclando de nuevo en su obra, como en un proceso constante de disolución y coagulación, los ámbitos de lo privado y lo público. Un ejemplo de ello es *La guarida* (2017), donde la artista expresa y exorciza su situación personal de incertidumbre en una instalación que simula la construcción con palos de un hogar precario y portátil, y al mismo tiempo viene a recordar que las casas provisionales son una imagen idónea para reflejar las formas de vida accidentales e inciertas que caracterizan nuestro tiempo. La coyuntura de la artista en el terreno personal, en definitiva, funciona en su obra como un espejo de la desubicación de la vida contemporánea, remarcando que vivimos en una sociedad extraviada en un océano de fragmentos: perdidas ya las esencias, las naturalezas originarias y los espacios de integridad, no queda –o no quedará, en poco tiempo– sino reconstruir el mundo a partir del reordenamiento y la reutilización de sus residuos.

Estas cuestiones se enmarcan, en la obra de Arteaga Fierro, como unas consideraciones de fondo sobre el modelo económico basado en el crecimiento y el consumo. Su preocupación por este asunto, de hecho, es lo que subyace en su interés por el papel tradicional femenino/materno. El trabajo doméstico, que antiguamente se consideró femenino y ahora ya no tiene género, ha sido siempre un trabajo durísimo y no remunerado, y sin embargo con un alto impacto económico, en la medida en que las mujeres eran las responsables finales de la economía familiar, por la vía de la gestión eficaz de los recursos y de las cosas. El mundo del varón se relacionaba con las hazañas, la evolución de las ideas y el compromiso con las metas elevadas: cabe entonces plantear que la actual devastación ecológica y las injusticias globales están estrechamente vinculadas a la persecución a cualquier coste de los ideales de progreso, de conquista y de éxito personal que, en la vida como en el arte, han sido valores arquetípicamente masculinos.

En este escenario es donde se debe situar la reflexión que plantea la artista sobre el cuidado de las cosas, y es aquí donde se dimensiona su interés por proponer que la gestión logística y económica de la actividad creativa, en lo concreto, es también una problemática artística. Arteaga Fierro produce su trabajo prácticamente a coste cero, un aspecto que incorpora como un elemento del discurso, dado que es una cuestión tan influyente en la visualidad de su obra como lo sería el tamaño en una pintura. Pero además, como hemos visto, no se trata de una tesitura particular, sino de una situación intervenida desde el campo de lo político. En la producción de sus obras, la artista trabaja con reciclaje de material en desuso, pero también busca imaginativamente recursos, y pone en marcha y gestiona procesos colaborativos, con lo cual hay algo de colectivo en la conformación de sus piezas. Este sistema de trabajo, que apela

a una economía colaborativa y circular, en el espacio de lo privado contiene hondas conexiones con las formas tradicionales de la economía doméstica que interesan a la autora; pero también se proyecta hacia el campo de lo político como un modelo artístico éticamente coherente con los términos de una producción cultural realizada en tiempos cercanos al colapso ecológico.

Evidentemente, la artista hace virtud de la necesidad. Y a la vez, con inteligencia, plantea un tipo de arte cuyo núcleo reside en desplazar la estética del objeto a la estética del trabajo, remarcando así la dimensión ética de la actividad artística desde un planteamiento que al final, se reduce, y no es poco, a trasladar el campo de acción del trabajo femenino-materno tradicional desde el dominio de lo privado al escenario de lo público.

A transformar en visible lo invisible.

Antes de que el plástico dominara el mundo, las amas de casa solían reciclar los tarros de cristal de las conservas. Los limpiaban cuidadosamente, retiraban las etiquetas y los restos de pegamento; después los guardaban, de tamaños variados, para almacenar todo tipo de cosas: los restos del almuerzo en el frigorífico; granos, harinas y galletas en la despensa; y en la estantería botones, cremalleras, o alguna colección de caracolas recogidas en la playa.

El 11 de octubre de 2016, Adelaida Arteaga Fierro inauguró una exposición que contenía, en su espacio central, una instalación compuesta por 750 tarros de cristal, obtenidos con la ayuda de sus conocidos. La artista había pasado casi dos semanas limpiándolos cuidadosamente, retirando las etiquetas y los restos de pegamento. Después pidió a unas amigas que los llenaran de agua, hasta donde consideraran la mitad del recipiente, para finalmente esparcir en cada uno un puñado de minúsculas pepitas de berro, que flotaron invisibles en aquella colección de cosas transparentes.

Una semana después, al calor de los focos de la sala, como por arte o por magia, las semillas comenzaron a germinar.