

# Un paisaje propio

Carla Hayes Mayoral





SALA DE EXPOSICIONES  
INFORMACIÓN Y RESERVAS  
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA



FACULTAD DE BELLAS ARTES  
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA



UNIVERSIDAD  
DE MÁLAGA | VICERRECTORADO  
DE CULTURA

## UN PAISAJE PROPIO Carla Hayes Mayoral

Sala de Exposiciones  
Facultad de Bellas Artes de Málaga Del 3 de Junio  
al 2 de Julio de 2021

Comisariado: Eugenio Rivas Montaje: Eugenio  
Rivas, Carla Hayes, Alberto Sánchez, Alejandra  
González, Isabel Burgos  
Textos: Eugenio Rivas e Isabel Garnelo  
Edita: Maringa Studio S.L  
ISBN: 978-84-1335-298-5

© UMA Editorial. Universidad de Málaga

Bulevar Louis Pasteur, 30 (Campus de  
Teatinos) - 29071 Málaga  
[www.umaeditorial.uma.es](http://www.umaeditorial.uma.es)

© Los autores



Esta obra está sujeta a una licencia Creative Commons:  
Reconocimiento - No comercial - SinObraDerivada (cc-by-nc-nd):  
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es>  
Cualquier parte de esta obra se puede reproducir sin autorización  
pero con el reconocimiento y atribución de los autores.  
No se puede hacer uso comercial de la obra y no se puede  
alterar, transformar o hacer obras derivadas.



In the beginning there was light, but darkness...

---

**SOBRE EL DERECHO A INVENTAR EL PARAÍSO**

Eugenio Rivas Pág. 6

**PAISAJES DEL AFECTO Y LA MEMORIA**

Isabel Garnelo Pág. 10

**UN PAISAJE PROPIO**

Pág. 21

---

## **SOBRE EL DERECHO A INVENTAR EL PARAÍSO**

Eugenio Rivas

En cierto sentido, la 'sociedad' no es más que una 'envoltura' psicofísica de la esfera en que madre e hijo repiten el misterio de la vivificación humana. [...] Francamente: podría decirse que toda la 'historia' ha sido, en su sentido más estricto, la historia de las manipulaciones del campo madre-hijo. (Sloterdijk, 2020, p. 34) Al igual que Virginia Woolf reclamaba una "habitación propia" para su emancipación personal y creativa, un espacio para la integridad, Carla Hayes demanda un paisaje, un lugar y un tiempo propios. La habitación tiene un fuerte componente individual, constituye la proyección del sujeto, de un carácter particular y de un modo de entender el mundo, de su personalidad. El cuarto, el aposento, la estancia, es un elemento de identificación que nos permite explicar la existencia desde el contexto y la posibilita a la vez que la condiciona. Es un espacio de convivencia, un espacio mental y anímico (Monteys, 2017, p. 8). Si Woolf relaciona la libertad intelectual y poética con aquellos aspectos materiales que marcan la realidad del individuo, Hayes establece una conexión entre la presencia narrativa o histórica y la posibilidad de autodefinición. La de Carla es una habitación sin puertas ni ventanas, una estancia que prescinde hasta de paredes o techo y se abre a la intemperie para dar cabida al paisaje exótico, un escenario donde recuperar la identidad arrebatada y volver a sentirse en casa.

Un Paisaje Propio es la reclamación de un un lugar físico y relacional, un territorio al que pertenecer. Si la historia la escriben los vencedores, solo aquellos que ostentan el poder y sus semejantes tendrán presencia y derecho a existir. De acuerdo con la terrible visión que nos traslada Peter Sloterdijk, "las estirpes y las confederaciones de estirpes, es decir, los pueblos, son hiperhordas o, mejor, integrales de hordas, que se mantienen unidas por eso que se conoce con el término cultura" (2020, p. 82). Las culturas, por tanto, funcionan como herramientas o instrumentos para levantar el edificio de lo improbable, pero posible. Sin embargo, hemos de aceptar "que la cultura superior ha exigido demasiado a ese animal de grupos pequeños que es el homo sapiens, pues éste no ha sido capaz de engendrar prótesis emocionales y simbólicas para moverse por las grandes superficies" (Sloterdijk, 2020, p. 78). Esta limitación nos ha dejado una historia plagada de numerosas y trágicas diásporas que podrían resumirse en el eterno episodio del desarraigo del ser humano respecto a su mundo.

El paisaje de Carla Hayes es un espacio identitario al que todo individuo debería tener derecho, un espacio de pertenencia, un paraíso para la salvación. En tanto que la naturaleza precede a las civilizaciones, al ser humano y a la sociedad, funciona aquí como un elemento unificador. Lo tropical se mezcla con lo andaluz y el panorama mediterráneo asume los tintes mestizos de una escenografía selvática donde lo doméstico, o mejor, lo domesticado, ha de enfrentarse a lo desconocido, a lo salvaje.

Entonces cobra presencia la ficción de un relato forzado donde el paisaje se empareja simbólicamente con el hogar. Esta historia del desarraigo está narrada con un tono sutil y poético bajo la voluntad de recuperar la raíz perdida, volver a la tierra y sentir la pertenencia para dejar de sentirse como un intruso en su propio mundo. A mediados del siglo XX Paul Ricoeur escribía: Cuando descubrimos que hay varias culturas, en vez de una y, en consecuencia, en el momento en que reconocemos el fin de una especie de monopolio cultural, sea éste ilusorio o real, nos sentimos amenazados con la destrucción de nuestro propio descubrimiento. De repente, resulta posible que existan otros, que nosotros mismos seamos un otro entre otros. (Guasch, 2000, p. 559) El microrrelato se convierte, por tanto, en la más eficiente estrategia de contestación a esa historia contada con mayúsculas por el poder hegemónico.

Tal vez, para construir una narración inclusiva sea necesario deshacer la versión actual y luego volver a tejlarla desde la diversidad, desmembrar los signos de la supremacía, descoserlos para entretejer las mimbres de otro cuerpo. Hablamos de un cuerpo social abandonado, de un pueblo cuya identidad ha sido "ninguneada" por la cultura dominante. Alterar los órdenes con subjetividades sería para Guattari la estrategia definitiva, capaz de singularizar todas las situaciones y luchar contra las herramientas de nivelación mediante el establecimiento de determinados sistemas de relaciones (Bourriaud, 2008, p. 101). Nos animamos a desordenar lo ordenado para descubrir los intereses que se esconden detrás de esa distribución, erosionar nuestra conciencia y proponer nuevas estructuras de valores para organizar el mundo (Camnitzer, 2020, p. 268).

Hayes nos recuerda que "En el principio solo había oscuridad" (Génesis 1:1), una oscuridad caótica donde ningún orden había sido establecido previamente. Probablemente esa sea la oscuridad de la que todos formamos parte, la ausencia de esa luz separadora que solo alumbraba el interés de unos para enterrar en el olvido la presencia de muchos otros. Quizá solo en plena oscuridad sea posible vislumbrar un panorama plural en el que todas las miradas, culturas, creencias, puedan verse reflejadas, una oscuridad múltiple y esplendorosa sin límites ni fronteras, una oscuridad donde no exista la lucha ni la diferenciación: la ausencia absoluta de determinación, de límites diferenciadores entre lo uno y lo otro. En el pensamiento taoísta los sabios prefieren moverse en la nada, en lo insípido, en la oscuridad. En tal caso, el movimiento es preferido a la permanencia y el caminar al habitar. En ese transcurrir sin rumbo ni aposento, la más alta aspiración consiste en no aferrarse a nada, no dejar rastro ni huella, desprenderse del nombre, de toda identidad y fundirse en ese movimiento incesante de la ausencia (Han, 2019, p. 17).

Gilles Clément recuerda que el primer jardín señala el fin del nomadismo en cada grupo de seres humanos. Cada sociedad funda su propio paisaje cuando se establece en un lugar, cuando marca el territorio delimitando un dentro y un fuera.

Es entonces cuando comienza la narración de una historia singular. Ese jardín es alimentario, un huerto atemporal que sustituye el movimiento físico por un desplazamiento temporal, histórico, marcado por los periodos de la particular evolución. En definitiva, el principio de todo jardín, o paisaje, consiste en acercarnos lo más posible al paraíso (Clément, 2019, p. 15).

#### REFERENCIAS

- Bourriaud, N. (2008 [1998]). *Estética relacional*. Adriana Hidalgo.
- Camnitzer, L. (2020). Manual Anarquista de Preparación Artística. *DATJornal*, 5(2), 267-274.
- Clément, G. (2019). *Una breve historia del jardín*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Guasch, A. M. (2000). *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*. Madrid: Alianza Editorial.
- Han, B.C. (2019). *Ausencia. Acerca de la cultura y la filosofía del Lejano Oriente*. Buenos Aires: Caja Negra. (Obra original publicada en 2007)
- Monteys, X. (2014). *La habitación. Más allá de la sala de estar*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Sloterdijk, P. (2020). *En el mismo barco*. Madrid: Siruela. (Obra original publicada en 1993)

---

## PAISAJES DEL AFECTO Y LA MEMORIA

Isabel Garnelo

Me encuentro con Carla Hayes en la Facultad de Bellas Artes de Málaga, donde todavía trabaja y guarda algunas piezas de su residencia dentro del master en Producción Artística Interdisciplinar, para hablar de su exposición Un paisaje propio. Transcurridos los meses de confinamiento, en los que esta obra se ha ido tejiendo, el trabajo se ha visto concluido después de la última estancia artística en Rara Residencia, espacio creado por la también artista Verónica Ruth Frías en la periferia rural de Málaga, en Villanueva del Rosario. Hayes también será incluida por Maiá Fernandes Bueno, dentro del grupo de artistas afroespañolas reseñadas para conmemorar el 24 de enero de 2021 –celebrado como día internacional de la cultura negra en EE.UU.–, en un artículo publicado en la revista digital M-arte y Cultura Visual, de Mujeres en las Artes Visuales.

Nos encontramos en un aula bastante grande, debemos mantener abiertas las ventanas por razones de seguridad COVID, lo cual provoca que escuchemos de fondo el ruido de la calle, los coches y las voces de los transeúntes. Sin embargo, Carla Hayes parece cómoda, su discurso está tan bien hilado como sus tapices y bordados, que sin duda requieren de una gran maestría, dada la rudeza de los materiales utilizados para su ejecución. Estos materiales son la rafia y las hojas de las palmeras, cuidadosamente convertidas en hilo para tejer. También resulta fascinante lo logrado de los colores de estas tramas teñidas por la propia Hayes, que quiere encontrar en ellos los matices naturales que las estaciones y las inclemencias del tiempo imprimen sobre la naturaleza verde del paisaje.

Hay en este esfuerzo un deseo de encontrar, lo que casi parece un sueño, la imagen guardada en los recuerdos de otro que ella siente parte de su historia, una historia nunca vivida en persona, sino a través de la memoria oral de su padre ghanés de origen. Ese lugar emocional parece reunir las escenas y los objetos que su obra quiere utilizar para conocer y difundir una herencia que es, en sí misma, un conflicto dentro del que surgen las fricciones culturales que son parte indisoluble de la identidad mixta de Hayes e, inevitablemente, su lugar de observación vital de lo transcultural y lo identitario.

### **P. ¿Te consideras una artista en la diáspora y podrías explicar por qué?**

R. Si, porque soy miembro de la diáspora africana, la que han vivido de primera mano, los que han sufrido el exilio o la emigración, y de los herederos de todo ese drama. Precisamente, como hija de un africano que ha vivido la diáspora, también he padecido los efectos de esa experiencia ajena, que no es mi experiencia directa, ya que al haber nacido en España me considero una persona con ciertos privilegios adquiridos, pero sí soy heredera de la diáspora y, concretamente, mi trabajo tiene mucho que ver con esta circunstancia.

### **P. Como creadora, ¿te sientes cómoda dentro del marco definido por las estéticas decoloniales?**

R. Si, en parte trabajo para dar a conocer las prácticas inscritas dentro de esa categoría. Yo parto de mi experiencia personal. A partir de ahí, me interesan sobre todo los estereotipos que tienen que ver con lo que podríamos llamar la cultura blanca y lo que representa esta cultura blanca. Por ejemplo, en mi obra suelo trabajar con los códigos que podrían permitir definir lo occidental, lo europeo, lo español, lo español blanco.

### **P. ¿Con qué estereotipos te encuentras o quieres desmontar con tu trabajo?**

R. Me interesa especialmente mostrar cómo esta cultura blanca tiene que ver con lo negro, ya que lo negro también es parte de la cultura blanca por razones coloniales. Para ello, me remito a objetos que tienen una carga colonial importante y que apelan, desde ciertos imaginarios, a Occidente.

**P. El antropólogo y pintor colombiano Adolfo Albán Achinte decía que la metodología occidental trabaja sobre la representación de la realidad, mientras que la investigación decolonial pregunta por lo que se ha perdido. Tomando sus palabras como punto de partida, háblame de tu trabajo y si con él expresas la pérdida de algo.**

R. A veces me parece que he perdido mis raíces, que hay una parte de mi que no se está desarrollando, o que no la estoy viviendo. Sin dudarlo, me defino como una artista en la diáspora, trabajo en ese contexto, pero no puedo dejar de reconocer que soy europea. Mi cultura materna es la blanca. Lo cual me coloca en una cierta situación de complejidad. Porque cuando tu no aprecias la diferencia con el entorno, hay un momento en el que te haces plenamente consciente de tu diferencia, y surge la necesidad de recuperar o volver a encontrar ese algo perdido que está en ti pero que, cultural y vitalmente, no has conocido.

**P. ¿Existe en tu vida un momento en el que descubres esa diferencia?**

R. Hablando con franqueza, cuando naces en un determinado contexto no sabes que eres diferente. En mi caso, en el contexto español y blanco en el que me he criado, la consciencia de la diferencia es posterior, cuando te la señalan desde fuera. Además de esto, hay un momento especialmente significativo para mí (que además aparece traducido explícitamente en una de mis obras), que es cuando mi padre, que habiendo nacido en Ghana se crio en EE-UU., empieza a contarme sus vivencias infantiles en África. Es en ese momento cuando se despierta algo que siento que me atañe a mí. Algo que yo no había explorado hasta entonces. Hasta ese momento, las vivencias relevantes eran las de mi madre y era a lo que estaba aferrada. La transmisión, confusa por el paso del tiempo, de las historias que me transmite mi padre me parecen hoy inaccesibles y considero también, en cierto modo, perdidas.

**P. ¿Has viajado alguna vez a Ghana?**

R. No, y es algo que me preocupa. En mi obra puede verse esa falta de acercamiento, esa voluntad y esas ganas de acercarme, pero desde la posición europea. Soy negra sí, pero ahora mismo no es fácil acercarse desde esta posición que ocupo.

**P. ¿Qué aporta, según tu criterio, el trabajo que realizas actualmente al estudio y la crítica de la historia y de la cultura española?**

R. Creo que esto que me planteas son palabras mayores (risas), yo creo que hay pocos estudios, aunque los que hay son notables, de historia de la esclavitud y la confluencia de culturas, y en el ámbito artístico hay menos artistas que trabajen con estas premisas, o no me parecen suficientes, especialmente en mi contexto más cercano. Por eso me he encontrado algo sola a la hora de descubrir referencias artísticas. Es la razón de que mi aportación quiera ser, precisamente, dar visibilidad a esos estudios, que aunque escasos, merecen ser conocidos y apoyados, no solo desde la teoría o la historia, sino precisamente desde la práctica artística.

**P. ¿Desde dónde hablas tú como persona y artista?**

R. Yo, con franqueza, como ya te decía antes, hablo como mujer negra, mestiza, europea, que intenta trabajar con su propia identidad y, por ende, con la identidad afroespañola. Y lo hago desde códigos que me atañen como persona. Estos códigos, pueden ser por lo tanto, códigos españoles, africanos; en fin una confluencia o amalgama, posiblemente a veces un pastiche (risas).

Me interesa ver cómo confluyen lo blanco y lo negro, lo cual, de paso, me permite observar cómo me encuentro yo en esta cultura, mi identidad y mi historia personal. Esto, a su vez, tiene que ver, me parece, con cómo se ha construido esa cultura occidental y la mía propia afroespañola, que está formada por la africana, por parte de mi padre, original de Ghana y por la española, por parte de mi madre, que es de Toledo.

**P. ¿Con qué planteamiento o posición artística te identificas?**

R. Sobre todo creo que mi trabajo se basa en la sutileza y en que la confrontación y la reivindicación se despliega desde esa sutileza. ¿Podrían ser mis piezas más reivindicativas o un producto de la rabia?, no se, pero yo me identifico más con un resultado que puede ser bello (no es exactamente la palabra) pero que detrás puede leerse una reflexión que trasciende la forma para, sutilmente, traer otras narraciones que nada tienen que ver con las superficies bien construidas y elaboradas, que no te permite quedarte con esa percepción inmediata de lo manualmente bien hecho.

**P. Háblame un poco de la dicotomía interior/exterior que a menudo aparece en la conceptualización de tus obras.**

R. Así es, aunque sobre todo en este último proyecto, que por otro lado es cierto que engloba toda mi producción. Trabajo esta dicotomía porque me interesa mucho lo que es el paisaje de África, que está desde luego muy exotizado, pero que desde mi imaginario siento que es lo que más me interesa conocer, además de la cultura por supuesto. Pero claro, yo tengo esas reminiscencias de lo que me cuenta mi padre, que son siempre paisajísticas. Lo siguiente es ¿cómo llegar a ese paisaje sin haberlo conocido? Pues bien, llego desde lo doméstico familiar, desde los objetos que me permiten imaginar un mundo desconocido, yendo desde ese interior espacial íntimo, en el que hay objetos o elementos que he visto desde siempre y que están asociados a lo occidental, que me traen a la imaginación los recuerdos relatados por mi padre sobre África.

**P. Se puede decir entonces, que tu interés por el paisaje no se debe a que tu infancia transcurriera en ningún contexto rural, sino que proviene de cierto deseo o curiosidad suscitados por los relatos africanos de tu padre.**

R. Si, ya que para mí, lo que me rodea en España, en mi casa, son elementos muy familiares lógicamente, pero conectan a través del relato de mi padre con el imaginario paisajístico africano que el me evoca. Además, el paisaje siempre me ha interesado mucho. Hay en especial un elemento, muy recurrente en mi trabajo, que es la palmera y las hojas de la palmera, materiales que utilizo con frecuencia de diversas maneras en mi obra. Y en mi cabeza es evidente la asociación entre la lámpara de araña colgante de cristal, un objeto tan representativo de la cultura del interiorismo europeo desde el siglo XVIII, y la palmera, que yo asocio muy específicamente con el paisaje africano o con la idea que yo tengo de ese paisaje. Que, por extraño que parezca, esta asociación entre la palmera y la lámpara de araña surge en mi cabeza y quizá sea tan fortuita como el encuentro provocado por Dalí entre el paraguas y la máquina de coser (risas).

**P. Hablas también en la memoria de alguno de tus proyectos sobre la imposibilidad de volver al paisaje, ¿te refieres al paisaje como naturaleza o como territorio atávico referido a tus raíces africanas?**

R. Se trata de esa imposibilidad que provoca la no constatación por mí misma de si lo que me han narrado, tanto mi padre como la cultura en la que he crecido, es real o no. Y conociendo la exotización forzada del paisaje Africano, por parte del imaginario europeo, que abunda en esa irrealidad y en esa ficción, me hace dudar de mi sentimiento y de la idea que subjetivamente albergo al respecto, que no se si en mi trabajo lo estoy exagerando aún más o no.



**P. ¿Qué lugar ocupa el cuerpo en tu práctica y en tu planteamiento conceptual? ¿Te interesa el carácter performático que puede conllevar ciertas intervenciones espaciales? Te lo pregunto porque en tu proyecto, Una historia alter-nativa, entre otros elementos, confeccionas un vestido creando tú misma el tejido con rafia en un telar. Es además, un vestido a medida de tus dimensiones físicas que, junto a otros elementos, despliegas en el espacio como una instalación.**

R. Tanto el vestido como el manto del mismo proyecto, son algo procesual que no considero que incluya lo performático, porque lo performático no me interesa como acto que implique mi propia aparición en la escena de la instalación. Yo soy más de no aparecer, de mantenerme al margen. Pero en esta pieza, además del trabajo manual realizado, que sin duda pasa por el cuerpo, y de las connotaciones culturales de los materiales y signos empleados en ella, la concebí desde el primer momento para que fuese una pieza totalmente usable. No es muy cómoda (risas) pero se puede vestir. Yo quería caber en este vestido, con todos los matices metafóricos que esta afirmación pueda contener; quería dar voz a toda una cultura y unos hechos, incluidos los propios de mi biografía.

**P. ¿Qué opinión te merece esta idea de lo contemporáneo, como lo que evidencia la negación del pasado y los significados de otras culturas? ¿Qué crees que se podría hacer para facilitar la inclusividad de estas otras narrativas a través del arte, cómo puede el arte colaborar en esa inclusión?**

R. Hay muchos artistas que trabajan con ese objetivo, tratando de dar voz a los subalternos. Pienso que hay que dar voz a estos otros relatos procedentes de artistas o colectivos racializados. Esta pregunta me recuerda la polémica sobre la cuestión de si estos relatos pueden o no ser contados por personas de las culturas que no pertenecen a las historias invisibilizadas o negadas. Considero que, por el momento, estas otras voces no han sido lo suficientemente escuchadas como para que el discurso haya quedado asimilado y, por lo tanto, no se ha compartido, como sería deseable, con artistas y colectivos no racializados.

**P. El hecho de que se expongan estas narraciones en los museos, lugares donde se han generado y legitimado precisamente los considerados relatos hegemónicos del arte, ¿crees que podría ser contraproducente para poder desplegar sin interferencias esos relatos, se deberían presentar más allá de la mera exposición, facilitando su trabajo en la intervención directa de esos espacios y sus contenidos?**

R. Claro, creo que contradicciones hay, y en la práctica artística percibo muchas. Mi trabajo, sin duda, tiene carga colonial desde el momento en el que me surto de mis materiales en tiendas donde adquiero instrumentos y cosas de las que desconozco su procedencia, pero que podría adivinarla sin mucho temor a equivocarme. Pero cómo escapas a eso, cómo ponderas un relato si no es dentro del sistema hegemónico. Si se quedase en los márgenes sería más improbable que pudiera cambiar el sistema al que apela. Son situaciones que, aunque contradictorias, resulta complicado evitar.

**P. Tanto en Una historia alter-nativa como en Paisaje propio, poéticas de un otro lugar, en el que también utilizas la cerámica, llevas a cabo una tarea manual muy intensiva. Háblame un poco de este proceso artesanal que has realizado en estos proyectos.**

R. Para serte sincera, mi trabajo artístico lo vivo como una labor bastante solitaria, por el nivel de dedicación y de esmero que necesita. Pero en la pieza del mantón bordado, por ejemplo, yo trabajaba teniendo en cuenta a mis ancestros, a mi abuela que hacía bordados; me hubiera gustado realizarla en comunidad con otras artistas, pero no ha podido ser. Es verdad que hay esa parte artesanal de mi trabajo que no me gusta, que realmente sufro y puede llegar a ser tediosa. Tiene que ver con los tiempos del panorama artístico que vivimos. Yo la tarea puedo disfrutarla, y me he sentido sola en el sentido en el que sé lo extraño que es hacer en solitario tareas que tradicionalmente se realizaban, y aún hoy se realizan, en grupos de artesanos/as que trabajan en la misma pieza simultáneamente. De hecho una cosa que me interesa y sobre la que reflexionaba hace unos días, es sobre el trabajo del peinado de las mujeres en África. Que también es "la tarea" y se realiza en grupos.

**P. Por otra parte me gustaría saber si conoces a artistas textiles o ceramistas de la ciudad, o de fuera de ella, que hayan podido aportar algo a tu trabajo.**

R. Se que hay artistas cerámicas cuyo trabajo aprecio, y yo misma quisiera hacer cosas con cerámica. De hecho ya he empezado. Pero la cerámica no me interesa como tal, sino las representaciones culturales que han utilizado la cerámica para generar ciertos estereotipos culturales identitarios, que a mi me sirven precisamente para subvertir ciertos universales culturales y hacer una crítica. Lo mismo podría decir del tapiz y la tecnología manual de su ejecución. Me interesa porque me permite trabajar y resignificar estos usos desde sus relaciones con los símbolos, emblemas y discursos hegemónicos y de su uso e imposición, dentro de las costumbres y escenografías del poder, de unas culturas sobre otras. Lo que me interesa verdaderamente es lo que me aportan para poder abordar las cuestiones decoloniales que interesan a mi discurso artístico, y me interesa menos la parte formal de estas artesanías.

**P. ¿Qué opinas del contexto museístico de la ciudad, qué impresión recibes como artista de las prácticas desarrolladas en ellos?**

R. Mi experiencia, como mujer que pertenece a una cultura blanca europea, al entrar en los museos, es la de sentirme bien en un primer momento, me identifico con lo que veo. Pero también puede ocurrir que no me identifique en absoluto. O más bien, que no me vea reflejada en nada que pueda definirme holísticamente. Puede que, por ejemplo, cuando estas instituciones traen una exposición feminista encuentre algo más común a mí, pero en general, las exposiciones a las que asisto en Málaga me parecen muy hegemónicas. Hay, por tanto, dos niveles de lectura, la primera la hago desde mi pertenencia a esa cultura que se me muestra y comparto, y hay una segunda lectura que me lleva a preguntarme si las imágenes y escenas tienen o no algo que ver conmigo. También echo de menos en la ciudad la existencia de espacios alternativos, que estén más abiertos a la cultura popular, más accesibles, y que no sean tan elitistas. Siento que no dan oportunidades a artistas emergentes para exponer o trabajar en los espacios más institucionales.

**P. Antes me ha parecido entender que no te identificabas con las exposiciones feministas que a veces se hacían en los museos o las salas más institucionalizadas, ¿A qué te refieres?**

R. Me refiero a que ciertos museos, como puede ser el Prado en Madrid o aquí el Picasso, nos dan esos pequeños granos (se refiere a ciertas grandes exposiciones de artistas mujeres), como diciendo "os concedo esto". Hay ahí algo en lo que efectivamente me puedo sentir inicialmente identificada, porque soy mujer y artista, pero nada más; holísticamente no me puedo sentir identificada. Esto se debe a que primero, si se trata el tema, en realidad no habla explícitamente de motivos postcoloniales, sino que es una exposición que ni siquiera está dentro de un programa, ni el tema es una premisa del museo del que se trate. En realidad no forma parte de sus códigos éticos o de pretensión de equiparar la participación entre artistas hombres y mujeres, o de aplicar criterios interseccionales.

**P. ¿Tu crees que estás a la altura de estos espacios institucionales, que cumplen los requisitos que se supone manejan estas instituciones para poder exponer en cualquiera de ellas y que en general justifican que unos/as artistas puedan exponer en ellos y otros/as no?**

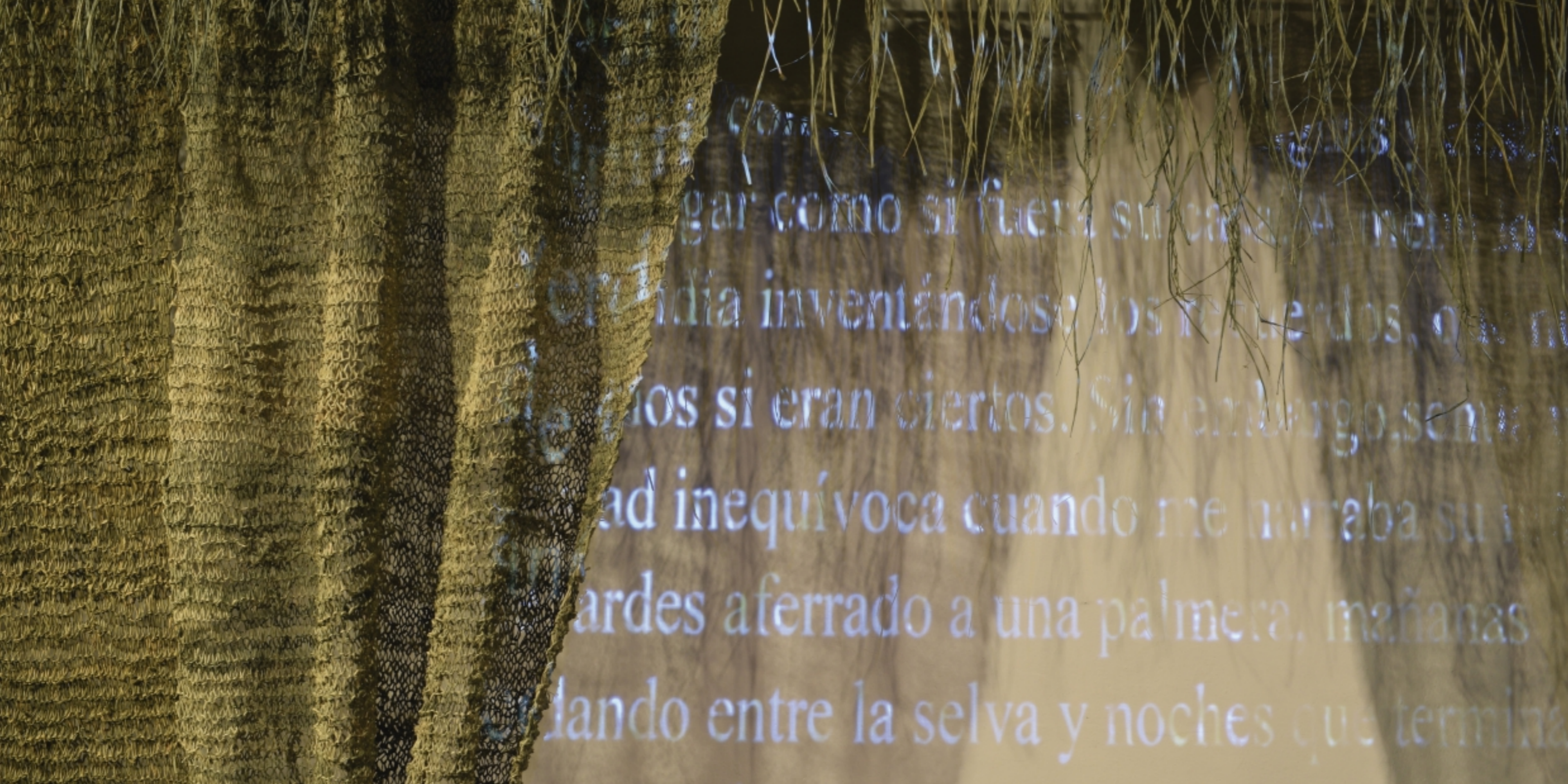
R. Voluntad no me falta. Yo creo que hace que me enfrente a la contradicción de la que hablábamos antes. Puedes no sentirte identificada con estos espacios, pero, y esto lo leía el otro día (risas), puede que a lo mejor alguien tenga que ser la primera, a lo mejor me toca a mí. Desde luego voluntad y ganas no me faltan (risas).



## UN PAISAJE PROPIO









*Telón*

Rafia tejida, hierro y proyección  
de vídeo  
300 x 400 cm  
2020

*Am I not a woman?*

Rafia bordada sobre lienzo  
y troncos de olivo  
Medidas variables  
(190 x 230 x 100 cm aprox.)  
2021



*Am I not a woman?*  
Rafia bordada sobre lienzo  
y troncos de olivo  
Medidas variables  
(190 x 230 x 100 cm aprox.)  
2021





Part of Loma  
Ken

*Am I not a woman?*  
(Detail)





*El cielo*

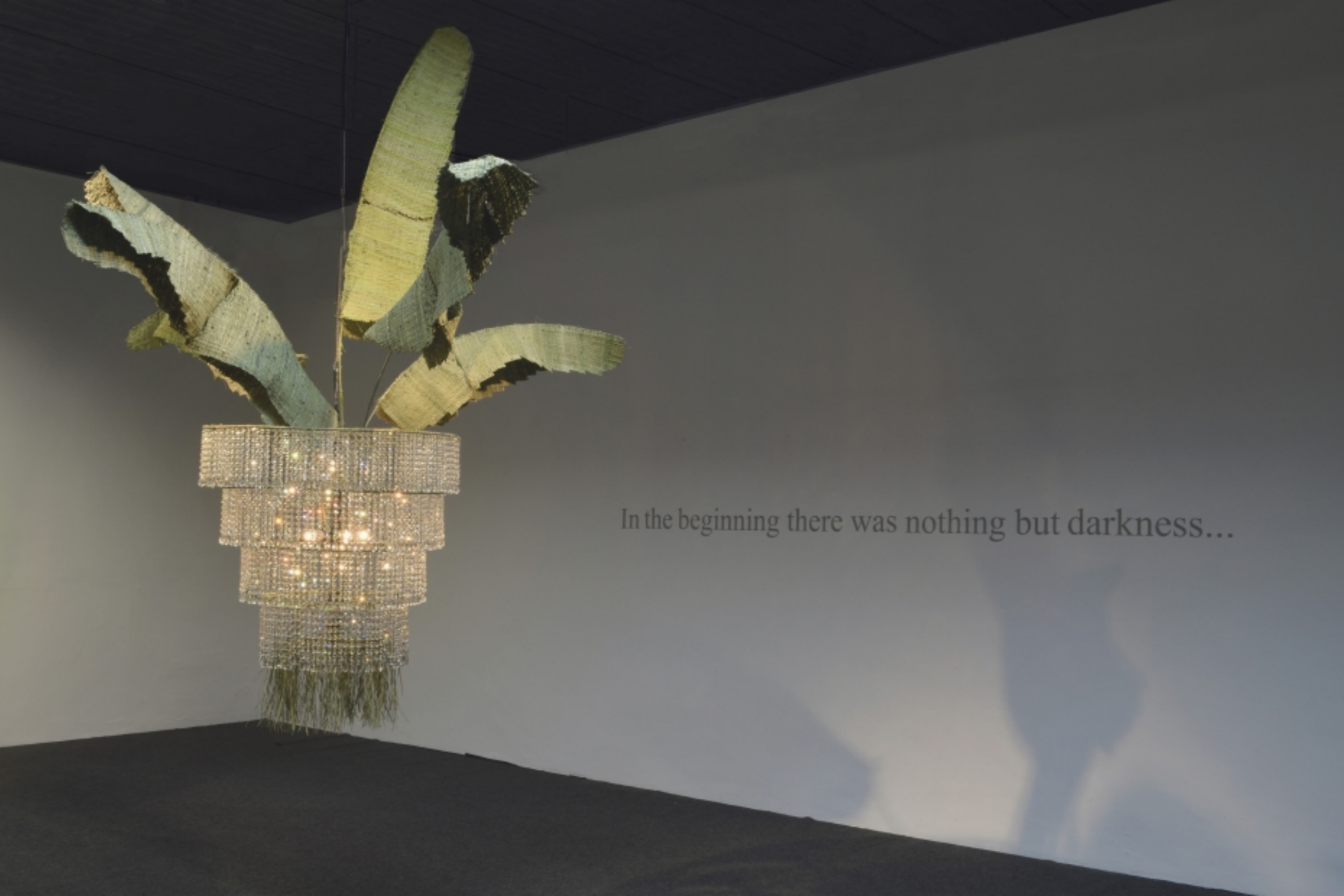
Rafia tejida, hierro, vidrio facetado y  
vinilo de corte  
Medidas variables  
2021

*Am I not a woman?*

Rafia bordada sobre lienzo  
y troncos de olivo  
Medidas variables  
(190 x 230 x 100 cm aprox.)  
2021

*El cielo*  
Rafia tejida, hierro, vidrio facetado y  
vinilo de corte  
Medidas variables  
2021





In the beginning there was nothing but darkness...

*El cielo*  
Rafia tejida, hierro, vidrio facetado y  
vinilo de corte  
Medidas variables  
2021

In the beginning there was nothing but darkness...



*Sin título*  
Rafia tejida y bordada  
Medidas variables  
(290 x 370 x 170 cm aprox.)  
2019

*Sin título*  
Rafia tejida y bordada  
Medidas variables  
(290 x 370 x 170 cm aprox.)  
2019







*Sin título*  
(Detalle)

*Sin título*  
(Detalle)

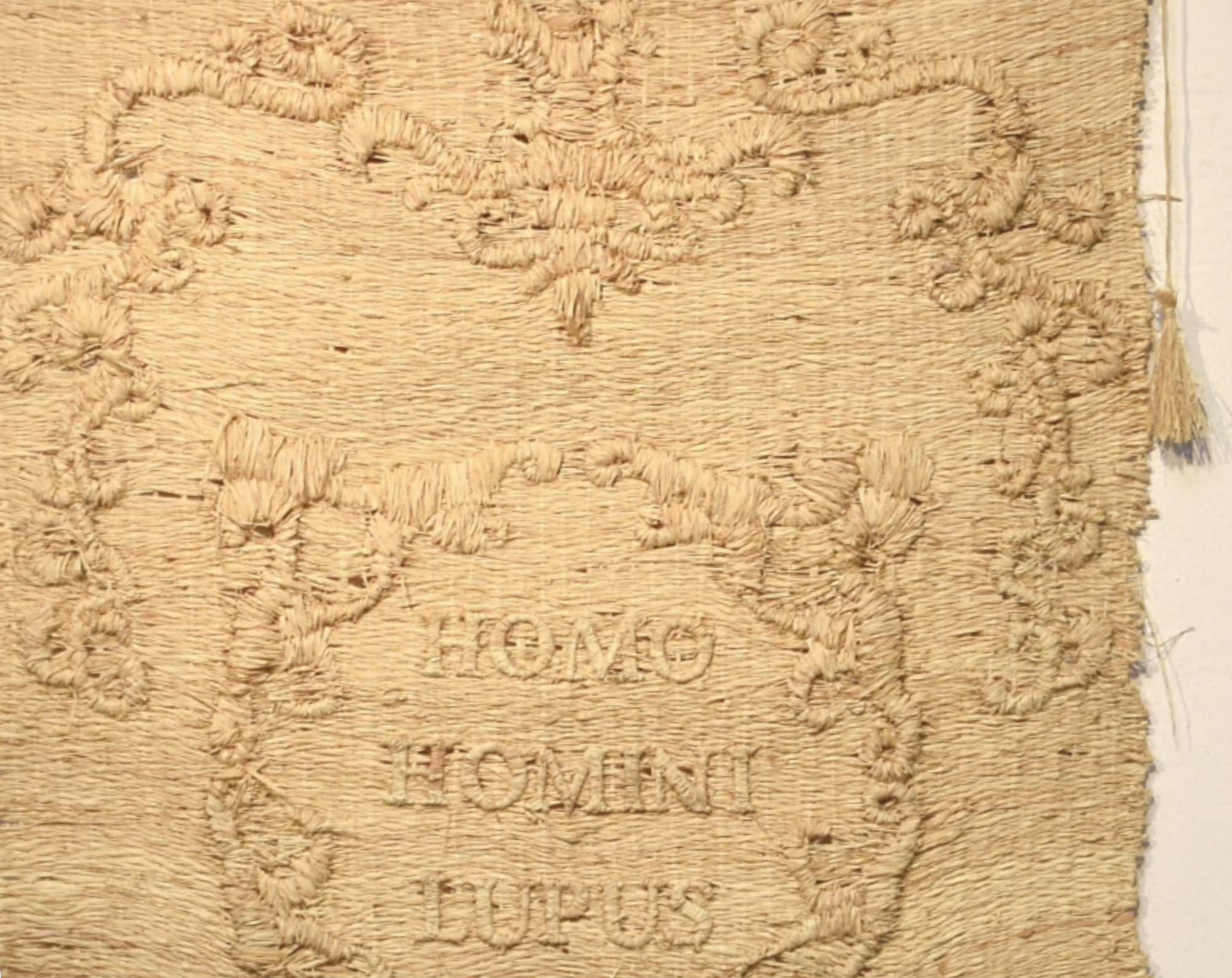




*Sin título*  
(Detalle)

*Homo Homini Lupus*  
Rafia bordada sobre rafia tejida  
y caña  
110 x 135 cm  
2019





HOMO

HOMINI

LUPUS



Sin título  
Rafia bordada sobre lino  
20 x 20 cm  
2021

Sin título  
Rafia bordada sobre lino  
15 x 15 cm  
2021



## AGRADECIMIENTOS

A la Facultad de Bellas Artes de Málaga por permitirme realizar este proyecto que con tanta ilusión se ha llevado a cabo.

A Eugenio Rivas por su dedicación e implicación como comisario y por hacer posible esta exposición.

A Isabel Garnelo por el tiempo dedicado a plasmar en un texto mis ideas e inquietudes de una manera tan acertada y cercana.

Por último, a mi madre por su ayuda en cuanto a la realización técnica de algunas piezas, y por todo su apoyo. Del mismo modo, a mis amigos, especialmente a Javier y a Oleksandra.