

TEXTOS CRÍTICOS
/CRITICAL ESSAYS/ LUZ LIZARAZO

CELOSÍAS - ESTÉTICAS DE LA PARANOIA

Jesús Martín-Barbero

Qué curiosa palabra la que da nombre a esta “experiencia estética”: *celosías*, pues denomina a la vez, en mi viejo castellano, una treta y un objeto, o mejor una red de tretas y otra red de objetos. Las tretas aluden a las mil argucias de que se vale el celoso y la celosa para *encelar*, vigilar-acosar-atrapar a quien se tiene por traidor en el amor. Y el objeto-celosía se halla hecho de una trama tejida con muy diversos materiales –desde rejas de hierro a hilos de alambre pasando por los huecos entre ladrillos o las brechas en los muros: cualquiera que conozca el mundo Andalucía sabe que todo vale para ver sin ser visto, para mirar desde donde no se ve, para esconder lo que está a la vista e impedir mirar en la única dirección en que se puede ver. Y que conste que no estoy haciendo etimología sino cartografía narrativa, pues celar es tejer redes híbridas de miradas y palabras en las que el que busca atrapar queda atrapado/a.

Las *Celosías* de Bogotá le hablan a Luz Ángela Lizarazo de una “ciudad enrejada” pero no desde fuera -como los campos de concentración- sino desde dentro: la gente de Bogotá se enreja para protegerse, darse seguridad, aunque no sea más que psicológica. Y las linduras del enrejamiento resultan siendo entonces un disfraz que, por más artesanía popular que se pretenda, a lo que en verdad remite es a la violencia que acosa y al miedo que se tiene.

Y ¿qué tiene que ver entonces mi cartografía de la celosía con la ciudad enrejada? Pues todo. Empezando por eso de que las rejas –como mucha de la vigilancia pagada- nos protegen psicológicamente, o sea nos dan la sensación de seguridad porque lo que se dice seguridad-seguridad... Necesitaría algo más que unas rejitas que cualquier cizalla corta en un santiamén, o un vigilante adormilado y armado con un palo. Que es lo que hacen los celosos y celosas: atrincherarse en su propia e interior inseguridad, atrincheramiento “armado” –o sea violento también- con linduras y feuras, artimañas brujeriles o saberes detectivescos.

La celosía resulta siendo en últimas eso lúcidamente nombre el su título: *paranoia*: encerramiento psicológico, amasijo de desconfianza y sospecha, al que se le revuelven rabias y furias, truenos y rayos, o sea mucho ruido con el que se busca tapar eso: el miedo y la impotencia que habita el interior de tanta gente incapaz de enfrentarlo cara a cara. Porque para eso hay que salir a la calle y asociarse con otros ciudadanos para romper el círculo perverso de la violencia que engendra el miedo que engendra otras violencias.

El antídoto de la celosía es la *veeduría*: esa otra palabra que también habla del ver, pero en el sentido de hacer visible a las colectividades, que pasan de quejarse a ejercer de ciudadanos reclamando y reconociendo derechos, generando en los otros ganas de transformar la sociedad al irnos transformando mutuamente, sin celosías ni trampas. Cara a cara.

DESDE EL ANTEJARDÍN

Paula Silva Díaz

Tal vez lo primero que salta a la vista en la obra de Luz Ángela Lizarazo es su atención al detalle; y más allá de eso, el placer que se desprende de la relación con estos objetos tan preocupados por su belleza. Sin embargo, esa belleza que se manifiesta en las formas y materiales (vidrio, porcelana, papel) esconde una estética que encuentra su asiento en el límite entre lo público y lo privado y que, a la postre, habla sobre lo familiar y lo extraño y el miedo que esto último nos produce.

Desde el antejardín agrupa varios proyectos que Lizarazo ha trabajado durante los últimos años, empezando por su estudio de las rejas que adornan y limitan los jardines de las casas Bogotanas. Este estudio la llevó más allá de Bogotá primero por varios rincones de Colombia, y luego a Marruecos, España, Viet Nam, y Turquía. La reja empezó a interesarle a la artista no solamente por su muy alto nivel de adorno y diseño, sino además por situarse exactamente en el límite entre el espacio de la ciudad y el espacio de la casa. La reja, además, marca el inicio de lo que solamente en Colombia y Chile conocemos como *antejardín*, y este espacio hace parte de las casas a pesar de estar fuera de ellas. En este sentido, el antejardín hace parte tanto del interior de la casa (y por lo tanto hace parte del espacio privado) como de su afuera (y por lo tanto pertenece a la esfera de lo público). Esta ambi-

güedad entre el adentro y el afuera y entre lo público y lo privado se convierte entonces en un elemento fundamental en la lectura de la obra de esta artista.

Sigmund Freud hizo un análisis de dos términos radicalmente alemanes que además no tienen traducción posible al Español: lo *heimlich*, o lo familiar y conocido; y lo *unheimlich*, su antítesis: lo extraño o contranatural. En realidad, las rejas que trazan el límite entre el final de una calle y el inicio de un jardín de una casa son objetos muy arraigados en nuestro imaginario más cotidiano. Pero esos elementos tan elaborados en sus detalles se construyen alrededor de una estética del miedo propia de la necesidad de mantener a los intrusos afuera, lejos del espacio privado que habita la familia. Sin embargo, la artista subraya que las rejas, más allá de proteger a la familia de peligros desconocidos, también la encierran dentro de su propio espacio y así ofrecen un sentido de falsa seguridad.

De hecho, Freud habla de lo *unheimlich* como un componente importante de una estética de lo pavoroso y de la ansiedad. Y aquí es donde Lizarazo toca un nervio muy delicado del arte occidental: su preocupación por la belleza y lo sublime en negación de aquello que produce lo feo, lo grotesco o lo que genera miedo. Evidentemente, la modernidad dio un giro y empezó a fascinarse por esa estética "negativa" (y ese momento coincide con el ensayo de Freud), pero resulta también claro que incluso los espectadores más habituados al arte contemporáneo prefieren el goce de lo bello a la confrontación de lo feo. Lizarazo esconde una pregunta por lo que quizás es el instinto más básico de cualquier ser vivo (el miedo) bajo la apariencia de las bellas rejas que se erigen con el fin de suprimirlo. De hecho, basta con ver el título que la artista le dio a su trabajo sobre las rejas para ver una profunda reflexión sobre la relación entre la estética y el miedo: *celosías - estéticas de la paranoia*.

En esta exposición, Luz Ángela Lizarazo lleva a las rejas un paso más allá y las convierte en pequeñas y hermosas jaulas de papel que proyectan su sombra sobre las paredes de la sala de exhibición. Así, pone en evidencia que el encierro es más determinante que la misma protección que estos objetos buscan. Estas rejas vacías que con sus sombras además se extienden más allá de sus límites físicos son la radical evidencia de nuestro propio encierro, son la fuerte demostración de los efectos del miedo y la paranoia sobre nuestro día a día. Este trabajo sobre las rejas dio paso a un estudio de la fauna y la flora que habitan los antejardines. Una vez más, no solamente está haciendo referencia a algo primordialmente *heimlich*; conocido por todos, sino que además referencia a algo que reconocemos como esencialmente bello. La presencia de pájaros y flores existe ya como imaginario en la obra de Luz Ángela Lizarazo, y su obra alrededor de los jardines la llevó a empezar a alterar las imágenes de los pájaros, haciéndolas sutilmente

extrañas. Así, encuentra al *Pájaro cola de trenza*, una especie tratada con la dedicación taxonómica de un archivista. Esta especie, presente en los jardines domésticos de cualquier casa, tiene el poder de sembrar dudas en el espectador a la vez que se va transformando en otras especies de cola de flores o cola de ramas. La última evolución de la especie la hermana con las rejas mismas que la resguardan en el antejardín.

Lo crucialmente *unheimlich* de estas obras radica en el sinfín de preguntas que le hacen al espectador; pues al usar el recurso de los pájaros de porcelana que todos hemos visto en la sala de más de una casa, nos permite situarnos en una zona de confort al mismo tiempo que nos empuja fuera de ese espacio conocido y nos obliga a enfrentarnos a algo que reconocemos como totalmente contra natura. Los pájaros que aparecen en esta exposición ya no son los que habitan el espacio exterior y natural del jardín, sino los refinados pájaros del espacio privado de las casas. Al ponerlos fuera de su lugar, lejos del contexto donde habitualmente los habríamos encontrado Lizarazo acentúa esa ambigüedad entre lo que existe en el espacio exterior y público y lo que pertenece a la intimidad del espacio privado.

Pero si bien las preguntas que encierran las obras de *Desde el antejardín* tienen la capacidad de confrontarnos con nuestro propio miedo, esa confrontación no es directa. Las investigaciones de Lizarazo parten de elementos absolutamente kitsch (las rejas excesivamente adornadas, los adornos de porcelana que pecan por exceso de refinación y caen en lo más naíf), pero la obra no pretende ocultar ese arraigo en lo cursi. De hecho, es precisamente esa cualidad bizarra la que produce una fascinación tal que no resulta difícil olvidar que lo que tenemos frente a los ojos es el resultado de una perversión de lo que consideramos natural y conocido. Esta fauna de Luz Ángela Lizarazo es una fauna que subvierte el consenso de la cultura sobre lo que es la bella natura, al igual que sus jaulas subvierten las convenciones culturales de la utilidad y apariencia de las rejas que delimitan a los antejardines.

Finalmente, estas obras nos muestran algo que es inmostrable. Los rincones de nuestros propios miedos son inmostrables no sólo porque son incognoscibles, sino además porque artefactos como las rejas están diseñados culturalmente para suprimirlos e ignorarlos. Pero estas obras, a primera vista inofensivas, nos ponen en contacto directo con la estética de la ansiedad de lo desconocido.

Una obra en particular incluida en la muestra, *Garden Tales – Three kilos of rice*, hecha en 2012 durante una residencia en Viet Nam, articula todos los conceptos de los demás trabajos presentes en la exposición. Se trata de un video que muestra el suelo de un patio central, rodeado de plantas, donde Lizarazo ha trazado un meticuloso dibujo de rejas

haciendo eco a la retícula de las baldosas. El dibujo está hecho con arroz; y el espectador es testigo de cómo, en el transcurso de un día, los pájaros le van haciendo mella a medida que van comiendo. El paso de la lluvia y la gente deja, al final, solamente evidencia de la retícula. En esta obra somos testigos, sobretodo, de la fragilidad de esos artefactos que con tanto esmero construimos para olvidar el miedo que nos producen todas las amenazas que esperamos poder mantener fuera de nuestro alcance.

Paula Silva Díaz

Freud, Sigmund. *The Uncanny*. New York: Penguin, 2003.

LOS LUGARES (IMPOSIBLES) DE LA LÍRICA.

O como hablar de la obra de Luz Ángela Lizarazo

Carlos Jiménez

Hay en las últimas obras de Luz Angela Lizarazo, una articulación de nidos, de ramas inconclusas, de luces como minúsculas estrellas y de flores como hojas y de hojas como ojos que exige delicadamente a sus espectadores la renuncia o por lo menos el suspenso de su habitual prosaísmo y una entrega así sea, fugaz, pasajera al lirismo. Sí, al lirismo, a la lírica, a la lira en suma y desde luego a las músicas abisales que en ella suelen tañirse, y que a pesar de su encantadora fragilidad melódica, o precisamente a causa de ella, convocan a la superficie del mundo con una fuerza tranquila e incontestable al mito de Orfeo y su descenso a las entrañas de la Tierra y su mundo de sombras y de muertos y de amores truncados por una separación trágica por irremediable. Porque que duda cabe que es esa capacidad de convocatoria la clave secreta del lirismo, que la misma que supieron advertir tan bien y tan oportunamente los poetas románticos alemanes, con Hölderlin a la cabeza, y los pintores prerrafaelistas ingleses, con Rosseti a la cabeza, y sus cuadros de Ofelias y de ninfas que se desmayan hasta su ahogamiento a las aguas del Leteo. Cierto, esa música, esa lírica nos parece hoy más que nunca inaudible, inaudita, imposible de abrirse con su propio despliegue un lugar en un mundo atronado por los terribles tambores del rock y saturado hasta la desesperación por la incesante cacofonía mediática.

ZOOM

Carlos Jiménez

Se llama así, como aparece con todas las letras en el título de esta columna pero ella prefiere llamarse Luzliz. Y la comprendo. El apócope al que ahora a reducido su nombre largo y sonoro cuadra mas con su figura delgadísima y su voz añorada, que parecen los de ninfa escapada milagrosamente de algunas de las ilustraciones de la primera edición del Peter Pan de Barry. Pero tanto el mote que ha elegido como su propio aspecto pueden engañarse si se los toma como las únicas guías para decidir que clase de persona es esta artista, cuya obra se ha conocido en Cali gracias a la galerista Jenni Vilá, su amiga, su cómplice y su partidarias mas ferviente. Luz Ángel oculta detrás de esas señales de aparente fragilidad una voluntad inconmovible que mantiene con pulso firme la decisión que tomó hace mucho tiempo de imponer su arte y de imponerse como artista.

Ya lo ha hecho muchas veces y ahora vuelve a hacerlo en Madrid, donde muchos artistas colombianos que conozco no han logrado lo que ella acaba de lograr, que es una exposición individual en una galería importante.

Cierto, Carlos Jacanamijoy expuso hace poco sus atractivos cuadros pero lo hizo en un espacio institucional como es la Casa de América, y un par de años atrás también lo hizo Miguel Bohmer, pero en la galería de Luis Fernando Pradilla, que lo había expuesto de antemano en su galería de Bogotá

Y entre colombianos del mismo medio hay coincidencias y complicidades a las que es completamente ajena Magda Belloti, la dueña de la galería de arte de Madrid donde hace justamente una semana Luz Ángela inauguró una muestra realmente excepcional. En ella están los motivos y los temas que han entret Tejido su trabajo: la mujer, sus sueños, los recuerdos infantiles, los lechos, las sábanas, las cunas, los toldos, los pájaros, las jaulas... Y digo entret Tejido con toda deliberación y en esta oportunidad con más sentido que nunca, porque Luz Ángela más que una dibujante extraordinaria - que lo es - es una tejedora iluminada, recurrente, infatigable. De hecho su exposición en Magda Belloti incluye una par de piezas maestras en las que el tejido juega un papel crucial.

2.-Primera es una poderosa instalación compuesta por un toldo de tres o mas metros de altura, tejido en crin de caballo teñida de rojo, que cubre una cama minúscula, como de juguete, depositada en el suelo de mármol. La otra es una obra compuesta por dos almohadas de bebe, separadas entre sí por una de las escaleras de la galería, en las que hay dibujadas las cabezas de dos mujeres durmiendo, cuyas rojas cabel- leras de crin se entrelazan salvando los metros de distancia que las separan. ¡Es magnífica!

Otra obra importante es un telón que cuelga del techo hasta el suelo y que muestra un laberinto interminable de finas líneas que como las enredaderas o las lianas contienen en su espesura rostros, manos y cuerpos femeninos entrelazados tanto con pájaros como con secciones horizontales de cuerpos humanos, en las que las fibras musculares, el tejido óseo, las venas y los nervios cortados pueden confundirse fácilmente motivos simplemente ornamentales. Las potencias demoníacas de la modernidad rompieron el tejido que alguna vez fijó el sentido de la vida. Luz Ángela está empeñada en tejerlo de nuevo.

LIVES THERE

José Roca

Lizarazo makes drawings, objects and installations that allude to the feminine condition, the fragility of life, vulnerability and the need for protection. The domestic realm appears as a recurring theme in her work, as do crafts traditionally associated with women like sewing or knitting; images such as flowers and birds; jewellery techniques like lost-wax casting; and delicate materials like porcelain, glass, gauze and human hair. But her images, paradoxically, are not “feminine” in the stereotyped sense of the term, revealing themselves as deeply disturbing and uncomplacent. In her more recent works, Lizarazo creates drawings based on the intricate patterns of gratings used to protect windows and doors; these forms are blown up to architectural proportions with stencils and applied to walls, or used in windows to create interplays of light and shadow; sometimes she collects actual gratings and pieces them together into large sculptural objects.

For *Irregular Hexagon*, Lizarazo presents two lines of work, which at a point become intertwined. In *Lattices, Aesthetics of Paranoia, 2010-2012*, Lizarazo looks at the gratings done with metal rods, typically used in working-class neighborhoods in Colombia to protect windows and front lawns from unwanted entry. The series brings to the fore that even if these elements are strictly utilitarian and motivated by security, they provide the homeowners with a possibility to express beauty and individuality. The grates, which sometimes follow geometric patterns

and often feature fantastic combinations of animals, plants, stars and other motifs, are used by Lizarazo to craft stencils with which create murals, or done as delicate lattices knotted with copper wire, hair, porcelain or twine, composing larger surfaces by adding them up and displaying them directly on the wall. *Kingbird with braided tail*, 2012, is a recent series, but the image had appeared to Lizarazo many years ago, and when she found it in one of her old notebooks it became the impetus for this new work. It is a bird whose tail becomes a long braid, rendering flight impossible by impeding any sense of direction. Lizarazo has collected old ornithological engravings and has drawn directly on them, conforming a haunting encyclopedia of an impossible species. The bird, a common metaphor for freedom, becomes thus neutralized as a sign. In *Garden Tiles*, 2012, Lizarazo uses plexiglass stencils to spread birdseed on the floor of a courtyard; eaten by the birds, the work will eventually disappear. Grates and birds are on opposite sides of the freedom spectrum; by combining the two series, Lizarazo delivers a poignant commentary on the need for domestic enclosure, protection and family life, and the urge to be in the world - and the contradictions these conflicting desires entail.

José Roca

Bogotá, Colombia, 1966.

ESPEJISMOS.

M^a Antonia de Castro.

Las obras que Luz Ángela Lizarazo muestra en Cartagena forman parte del último trabajo que está realizando en la actualidad a partir del tema de las celosías. En la exposición que presentó recientemente (18 marzo-24 abril 2010) en la Galería Magda Bellotti de Madrid, el título que le daba nombre –*Celosías, estéticas de la paranoia*– y el texto que acompañaba a la muestra daban cuenta de la interpretación que la artista hace de este elemento de cerramiento muy común en la arquitectura urbana. En principio, la serie de fotografías de fachadas de casas ubicadas en la ciudad de Bogotá y la instalación *Celosías (reflejo)* (2010), que componían junto con otras piezas aquella muestra y que se presentan en nueva versión aquí, se prestaban a múltiples interpretaciones, dejando sin definir el sentimiento opresivo que, sin embargo, el enunciado del título de la exposición y el texto de presentación hacían, por su parte, bien explícito. Pues si las celosías y las rejas no poseen en sí una connotación negativa, el hecho de su presencia constante y obsesiva en el paisaje de la ciudad, incluso el incremento de valor que suponen en la apreciación económica de una vivienda, revelan un aspecto adverso: la necesidad de su integración en la casa como reflejo de los sentimientos de inseguridad, desconfianza y peligro de los habitantes de la urbe.

Hace apenas unos días, mientras tomaba forma en mi cabeza el contenido de este texto e iba asumiendo el aspecto menos amable

de esos dispositivos de seguridad que para mí, hasta entonces, sólo había contemplado como un elemento decorativo sugestivo e incluso propiciador de intercambios ambiguos y ambivalentes entre el ámbito privado y el público, me interpeló, con asombrosa oportunidad, una declaración del escritor chileno Hernán Rivera Letelier. Este hombre, que antes de vivir de la escritura trabajó 30 años como obrero en las minas de salitre del desierto de Atacama –un género de dureza cotidiana que es difícil imaginar si no se ha experimentado de algún modo- terminaba su entrevista como ganador de un importante premio literario con estas palabras: “Si en algún pueblo del mundo sus habitantes se pueden ir a dormir sin cerrar la puerta de su casa, están en el paraíso.” Me di cuenta con ambas visiones –la de Luz y la de Hernán- que yo había venido viviendo en alguno de los lados de las rejas y celosías desde el que no se contemplaba la conciencia vertiginosa de las situaciones límite.

Luz Ángela Lizarazo, por su parte, se refería en su texto a rejas y celosías como “ilustración del imaginario colectivo de los bogotanos sobre su relación con la ciudad y con los otros”, al tiempo que las veía como una narración explícita de ese imaginario: “un relato vivo que habla tanto con los transeúntes como con los posibles agresores, ya que estas rejas no tienen otro fin que el de protegernos de los demás, poner una barrera entre nosotros y los extraños, entre nosotros y los peligros o malas intenciones de quienes recorren nuestra calle.”

A aquella primera impresión ambigua que me produjo su trabajo sobre las celosías contribuyó, sin duda, la estética, precisión y limpieza con que están hechas, y que son ya una constante distintiva de las obras de esta artista. No poseían, es cierto, el tipo de fragilidad suntuosa de algunas de sus piezas anteriores y de los cristales con los que realizó los alambres de espinos de la serie *Fronteras* (2009), pero los finos bordes de sus formas geométricas, la escrupulosa materialización de cada una de las obras y los reflejos plateados de las celosías recortadas sobre metacrilato polarizado - *Celosía* (conjunto de nueve rejas) (2010), *Celosía perspectiva* (2010), *Celosía camino a casa* (2010) - ya anunciaban la vertiente equívoca de su naturaleza.

Hago mención de ello porque es esa tensión generada entre el tratamiento manual y sensible de los materiales y el sentido mucho menos complaciente que tienen sus obras el tipo de ambivalencia que, desde mi punto de vista, da una cualidad inigualable al arte de Luz Ángela Lizarazo. Particularmente visible en los dibujos, en las *Celosías* (2010) realizadas con papel que cubrían los cristales de cerramiento de la Galería Magda Bellotti y en la *Celosía* (reflejos) (2010), que con sus imágenes inasibles proyectadas sobre techos y paredes parece evocar un imaginario evanescente y soñador. Pero tras esa primera apariencia inocua uno se da cuenta que no hay que engañarse con su fragilidad y delicadeza porque bajo ellas late un corazón rebelde, y

algo más, la estrategia de una razón que viene haciendo “del defecto, virtud”. Porque ¿no han sido la fragilidad y la delicadeza los síntomas de la debilidad, del sometimiento, de la inferioridad de la mujer? Y, entonces, ¿por qué no dar la vuelta al enraizado tópico creado por la tradición patriarcal para sacar a la luz la otra faz de esas armas, un filo menos tranquilizador? ¿Por qué no oponer a la violencia del poder, a las imágenes rotundas del arte moderno y su cortejo de discursos unívocos, el candor de los encajes, el temblor de las líneas, los matices del color, la fiereza de los cristales minúsculos, la tenacidad esmerada que se esconde tras una mano que borda, bajo unas pestañas que miden el detalle milimétricamente..., y dejar actuar su provocación sediciosa? En definitiva, ¿por qué no poner en juego el poder perturbador de lo frágil, de lo desapercibido, de lo insignificante?

Marguerite Yourcenar en *Memorias de Adriano*, uno de sus magníficos textos, –desapercibidos también para los jurados que otorgan los grandes premios de la literatura mundial- escribía “Nada más frágil que el equilibrio de los lugares hermosos.” Y con ello desplegaba ante la conciencia el resplandor de lo vulnerable, la precariedad de la belleza. En las obras de Luz Ángela Lizarazo, en particular en la *Celosía (reflejo)* (2010) que presenta en Cartagena, hay mucho de esta realidad convulsiva, de ese componente insoportable de la liviandad y de lo hermoso, de ese mundo delicado y ambivalente conformado por reflejos que son sueños, por dibujos que son cárceles.

Las celosías poseen una doble faz como intermediadoras entre dos mundos el de afuera y el de la intimidad, el que se ofrece a la luz y el que se oculta en la sombra, el que deja ver y el que se esconde. -Seguramente fueron esas ambivalencias lo que impulsó su frecuente uso en la arquitectura hispanomusulmana-. Poseen también un aspecto de encaje, de superficie troquelada y transparente, pero es, en cuanto que constituyen imágenes de la limitación, del confinamiento o del temor, por lo que están presentes aquí. La gran jaula realizada con verjas antiguas de Cartagena reutilizadas no deja lugar a dudas. -Luz Ángela ha querido hacer dialogar en esta obra las rejas bogotanas y las rejas cartageneras-. Sus medidas formando un cuadrado de dos metros de lado redimensiona a escala humana el carácter aprisionador de la jaula. En ella, la virtuosidad del trabajo de herrería puede seducir la mirada con sus rítmicas repeticiones seriales y sus variantes modulares, pero lo que hay detrás de la reja es una forma de encarcelamiento, una prisión tejida con encajes. Luz Ángela Lizarazo hacía alusión, en su texto, a la sorprendente variedad de formas que pueden alcanzar celosías y verjas y, sobre todo, se hacía consciente de su belleza, explicándola como una manera de “adornar la paranoia”, de “hacer bello algo que puede ser opresivo”. De nuevo, la ambigüedad. Como ambigua es también la tranquilidad que proporciona la seguridad de la reja, aunque su presencia implique limitación, barrera y encierro.

En cuanto al sentido y en cuanto a las formas, celosías y rejas trazan una línea de continuidad con obras anteriores en las que el protagonismo formal lo tenía la red como estructura penetrable y, también en su aspecto de trama, como imagen de una forma modular que puede ser repetida al infinito. Estoy pensando en la gran malla tejida con crin de caballo teñida de rojo que conformaba la obra *La novia* (2004). Todas ellas: red, celosía y reja constituyen estructuras de intercambio entre dos espacios, entre dos realidades, entre dos sentimientos, entre dos percepciones... y en las tres se infiltra la idea del aislamiento y la reclusión como figuras metafóricas subyacentes. La pureza de sus líneas y formas, el brillo de sus superficies, incluso su leve apariencia, esconde sombras menos visibles, pero sombras.

M^a Antonia de Castro.
Madrid, 27 mayo 2010

UN CUERPO NO PUEDE SER TODOS LOS CUERPOS: LUZ LIZARAZO, ALEJANDRA QUINTERO SINISTERRA

por María Adelaida Samper.

En “Un Cuerpo No Puede Ser Todos Los Cuerpos”, lo intrínsecamente táctil se vuelve visible en formas, colores y ausencias. Las piezas que vemos evocan tanto encuentros como despojos, dando pistas sobre lo inexplicable: la inevitable sustracción que se opera en la colisión con el otro.

La piel es un tejido suave que envuelve a los vertebrados, una zona de negociación entre el íntimo interior y el afuera múltiple, un sistema de comunicación con el entorno; nos delimita para hacernos visibles, enunciando la alteridad propia y ajena. La piel es el mapa del sujeto, cada una de las cartografías epidérmicas es única; infinitas variabilidades de topografía que son también capaces de permearse, deshaciéndose en el momento del encuentro. Ese encuentro con lo humano, lo animal, o la planta es el dibujarse de una geografía nueva: la geografía de los afectos. Nos redefine, altera los límites, crea nuevos relieves: un territorio que aparece para negar certezas previas. La conciencia de esta nueva situación se configura como un tejido plástico que sentimos materializarse en esta exposición: No se trata de cuerpos que se deshacen,

se trata de pieles que se ensamblan. Podemos creer cubrirnos con la piel de otro, pero lo que hacemos es modificar la nuestra, a ese nivel la prótesis no existe y no sirve de nada estar seguros de la forma delimitante que parece contenernos.

El pelo y sus ondas, las cicatrices, las arrugas, los pliegues, son el lenguaje secreto del acoplamiento de los cuerpos. La piel sobre la piel propia o ajena, se vuelve consciente de su existencia, y decide huir siempre de verbalizaciones. Los diálogos mudos de las imágenes - universos que Luz Lizarazo y Alejandra Quintero nos presentan, nos devuelven secretamente al instante íntimo que podemos saborear justo antes de la explosión del encuentro. Estas obras entre frías y misteriosas, son expresiones del límite antes de su ruptura, y testamentos celebratorios de la transformación del mismo. La piel como seguridad e incertidumbre, ni simple ni cruel: El límite ya no es una frontera, es una invitación al devenir.

Maria Adelaida Samper.
Agosto 2017

LLAMADO, UNA OBRA QUE ENCARNA LO SINIESTRO CON UNA DELICADA BELLEZA

Érika Martínez Cuervo

La obra Llamado de Luz Lizarazo (Bogotá, 1966) invoca la imagen de un sonajero, está hecha con pelo, seda roja y esferas de vidrio. Su naturaleza material impide que la manipulemos como se haría con un sonajero corriente, pues su apariencia vulnerable lo revela. Esa ambigüedad del objeto artístico - el entrelineas entre la cosa representada y la cosa en sí - engendra el drama que la originó: Lizarazo perdió una hija días después de su nacimiento por una falla en el corazón. A raíz de esa desgarradora experiencia, la artista estudió con obsesión la morfología de este órgano y su sistema de funcionamiento, también su vasta historia como símbolo. Sus hallazgos le permitieron abstraer en Llamado ese quiebre emocional que la enfrentó con la dualidad vida y muerte. Es una pieza que encarna lo siniestro con una delicada belleza. Parece hecha para la contemplación e incluso "suena" sin ni siquiera tocarla y esa imagen del sonido seduce al tacto. Al interior de las esferas aparecen unas gotas hechas con vidrio rojo que simulan sangre, o mejor: lo que sangra. Hay una ruina producto de una pérdida que está encapsulada en esas formas transparentes.

Los sonajeros históricamente han sido utilizados en rituales con significados distintos en cada cultura, sus sonidos marcan el ritmo de las ceremonias y suelen tener el poder de purificar, proteger y alejar los malos

espíritus, así como la invocación de fuerzas sobrenaturales. El pelo consistente, largo y brillante encarna desde tiempos antiguos el valor de la sabiduría. Y la sangre - con todo tipo de valores atribuidos - ha sido el líquido bebido en todos los tiempos luego del sacrificio. Escribía el profesor de latín Richard Onians que para los griegos "el hígado es el centro del cuerpo porque fabrica las sustancias de la vida (la sangre) y de la pasión (la bilis)" y por lo mismo el hígado tiene un vínculo imprescindible con el corazón. Llamado no es una obra ajena a estos valores míticos, su presencia como objeto las evoca; sin embargo, su estética también manifiesta la fuerza de lo femenino y la insinuación del cuerpo interno, ese que se nos niega a los ojos; dos aspectos que han atravesado los proyectos de Lizarazo. Ella ha fundado un lenguaje en el que la materialidad del cuerpo humano se hace imagen a través de procesos que trastocan su funcionamiento y significado biológicos. Mientras escribía estas líneas tuve en mi mente la figura de Sierva María de todos los Ángeles con su larguísima cabellera rojiza, la niña que protagoniza el libro de García Márquez *Del amor y otros demonios*, así describe el novelista la imagen que suscitó su historia: "una cabellera viva de un color bronce intenso se derramó fuera de la cripta". La novela además abre con una cita de Tomás de Aquino: "parece que los cabellos han de resucitar mucho menos que las otras partes del cuerpo", tomada del tratado medieval *La intensidad de los cuerpos resucitados*.

NO LIMIAR

Leonor Nazaré

La conciencia sirve para tomar conciencia del inconsciente en nosotros. En la tradición legendaria y gnóstica, el “Guardián del umbral” es una entidad protectora que vigila el paso de la conciencia hacia la zona inconsciente, en la que no deja que nadie se aventure sin estar preparado. En función de nuestra herencia y cultura simbólicas, puede ser un dragón, una serpiente u otro animal que domina la curiosidad por el miedo para proteger mejor. A veces puede identificarse con el “animal de poder”, un concepto que abordaremos más adelante, al recorrer la obra de Luz Lizarazo.

El coraje, la fuerza y la determinación en vencer al Guardián del umbral definen un momento crucial en la vida de alguien, porque corresponden al adelantamiento de las angustias y pulsiones, de los límites supuestos, del encarcelamiento ilusorio. Una nueva etapa se inicia, de superior responsabilidad frente al acceso a otras esferas de conocimiento, a la asunción de los caminos de vida, al entendimiento de la deuda kármica individual y, de algún modo, colectiva. El Guardián del Limiar deja entonces de vigilar para pasar a estar al lado del ser, tomando la forma que mejor refleja las opciones de éste.

Vencer al monstruo es también deshacer los nudos gordios, salir vivo de los laberintos, regresar de las tinieblas revitalizado, como en una iniciación. Los rituales de paso y los pasajes iniciáticos proponen

telarañas, caminos, clausura, figuras varias del recorrido de la vida y de la prueba de la muerte. Pasar es un desafío, atravesar es ir más allá, con las armas y equipajes reunidos.

El umbral es, quizás, la cuestión más transversal a toda la obra de L.L. A partir de la idea de umbral podemos percibir las redes y los tejidos, la piel, las casas y contenedores, todo lo que se proyecta en el interior y en el exterior, todo lo imaginario del paso, del encarcelamiento y de la liberación, todos los caminos trazados entre el mito y la fantasía y la realidad material o entre sueño y vigilia, todas las propuestas de dilución de fronteras, de espacio dado a lo que emerge, a la opacidad ya la transparencia -del cuerpo, de los animales, de las plantas, de la mente humana y de los lugares.

*

La transparencia del vidrio y la ligereza de la transparencia llevan L.L. a trabajar con este material de modo sensible (Dibujos en Vidrio, 2008 a 2012) ya afirmar que la fragilidad, “una fuerza sin reglas”, según ella, es uno de sus temas obsesivos.

El concepto creado por Duchamp para designar una diferencia imprecedible, a veces apenas imaginable, entre dos cosas o fenómenos, la idea de “infra-mince” puede aplicarse con interés a la intención planteada por L.L. en el detalle y en la fragilidad de sus piezas de vidrio, sobre todo cuando, ante ellas, nos sentimos en el umbral de la fuerza -de la violencia de un alambre de púas, de la solidez mineral de una espina, de la complejidad de un hilo, de la inteligencia de una tela o de una planta, de la dinámica de un símbolo, de la belleza de un cristal de hielo o de un fractal, de la expansión de un tejido, de la intimidación de la palabra “frontera”. En relicarios (2006), la artista ya proponía diseños muy delicados con porcelana pegada sobre papel en la definición de vértebras y otros huesos, en una lógica semejante de superposición de la fuerza y de la fragilidad.

El paso entre vulnerabilidad y resistencia se hace con palabras y con la experiencia visual de la solidez transparente del vidrio. En los dibujos y objetos, las novelas (de Penélope) también se desdoblan en filigranas de cautiverio, de convento, de retiro femenino, de detalle rendilhado, de follaje, savia y alvéolos.

La red, tan frecuente en su trabajo, es un umbral frágil, o que lo aparenta, pudiendo ser también flexible, segura o incluso incorruptible. Las mallas y tejidos resultan de gestos laboriosos y pacientes. Se conectan sin esconder, protegen sin cubrir. La ligereza es, en ellas, una calidad favorable y común al vidrio. Las mallas invaden espacios o se concentran en pequeños objetos. Son firmes, aunque discretas. Crean

limítrofes, dejando ver el otro lado, barreras finas en sugerencia de cierre o en apertura. En la serie Paramento (2018), la red es de hierro para sostener el cuerpo en una cama, para dibujar palabras en la rejilla de las ventanas, para proteger. En Piel (2017), la red es una escala de densidades.

La piel es el órgano más extenso del cuerpo. La extensión es un modo de percepción del espacio: curvo, rotativo, pluridimensional, gravitacional, denso o enrarecido, geométrico y orgánico, espacio dilatado o contraído, temporalizado o no. La piel es el más importante umbral físico en el ser humano, imagen y metáfora para otras formas de umbral. La tesitura, siendo fundamentalmente femenina, es un gesto de llenado del espacio que concentra, esparce, protege y alcanza. No por casualidad, las medias de cristal y los pantalones femeninos que L.L. que utiliza como material en esta serie permiten la expresión de la elasticidad, de la compresión, del rompimiento, del estriamiento, de la desaturación, del cruce y del doblez.

La red y el vidrio son también los soportes y las materias centrales en Pasar en Silencio (2016). La enorme red de una ornitóloga, ya inútil porque esburacada, invade el espacio, suspendida. Mallas anchas de hilos dibujan filamentos en los lugares; el espíritu de la trampa es engañado por la lucha y el canto de las aves, por la fuerza de su elevación. Las campanas de vidrio guardan órganos de las aves sobre pies de mesa que son pies y ojos de ave grande. En la imaginación de la artista, cuando son amenazados de encarcelamiento, los pájaros huyen y observan soberanos y silenciosos que la casa es el cielo y el cielo la cima de un árbol. Las redes suspendidas y más o menos intrincadas ensayan jaulas, jaulas, nudos, pistilos falsos, acogida engañosa. Las aves más libres son "las que no vemos", subtítulo de la serie Ornitografías.

Las redes son el nombre de una serie de 2015: redes de luz, enriquecidas con hilo de oro, en trabajo de orfebres, curvas, suspendidas, tensas, extendidas; con diferentes mallas, en pequeños objetos contenedores, hendidos, cerrados a candado.

En Tejidos (2006) y en Filigranas (2010), L.L. realiza la tectura minuciosa de patrones, con hilos de metal, hilos de lana, cabellos o crines de caballo. En el primer caso, dibuja también, la tinta sobre papel o instala en el espacio como en el caso de "La Novia" o de "El Estómago". Es en la serie Tejidos (2010) que encontramos la red más cerrada y angustiante: la que hace con trenzas de pelo cubriendo por entero cabezas y cuellos. El borrado violento del rostro y el sofoco así indiciado traen densidad absoluta a la sed simbólica y física del pensamiento y de cuatro de los cinco sentidos. No por casualidad, una pieza de la serie se llama "Entierro"; no por casualidad, "La Novia" integra la exposición Una Línea en Hilo (2014), asociando la idea de la tienda o de

la cabaña roja (sangrienta) a un conjunto que incluye un corazón tejido en volumen a rojo oscuro, de cuyos ventrículos salen arterias poderosa. Para L.L. El interior es un mundo por objetivo. El exterior es introyección. La frontera entre ambos es una línea de sombra o una incandescencia. El borde de una sombra es un trazado fino. La mancha de luz es una victoria sobre el espacio.

Esta oscilación tiene raíces probables en la serie Roja Piel (2006) - seres dibujados a negativo en fondo rojo, con pliegues, torsiones, cadenas, costillas y órganos internos en movimiento dinámico y conducido a la superficie, y a la percepción.

La red sigue siendo el modo de la serie Y (2014). La letra del alfabeto y trazado de línea que se bifurca, la forma en cuestión es también la de la fúrcula, hueso de las aves entre el pecho y el cuello en que se unen las clavículas y la forma de las fisgas, con las que se pueden cazar pájaros. Este hueso, que L.L. se ha recogido a los cientos y con el que ha tejido también redes y mallas (por ejemplo Muro de los Deseos, (2014), reproduciendo la forma, a veces, en vidrio soplado, es una síntesis privilegiada de la oscilación que la arista persigue entre fuerza y fragilidad, el esqueleto y la piel, dentro y fuera, enterrado y aéreo, mineral y sutil, vuelo y caída, naturaleza y construcción, singularidad y dualidad.

En esta serie, L.L. forma las serpientes, bolsos y cestos, a una constelación, a un jardín vertical: la red de la red se extiende a muchas latitudes. El hueso, o la espina dorsal es la parte mineral del cuerpo, la más difícilmente corruptible, más allá de la cual el cuerpo es polvo y nada. Pero es también estructura íntima, fuerte, defensiva y móvil (ver "Personalidades" (2012).

La mirada hacia adentro cubre los ojos con los párpados buscando el silencio y la intimidad. La mirada contemplativa y mediática olvida los huesos, la piel y los órganos para soñar, descansar o descubrir súbitamente. También puede fijarse en ellos, queriendo.

En el caso de los poemas pelo a pelo (2014) se dibujan con pestañas, hilos casi imperceptibles, casi inmateriales que hacen una escritura en hojas pautadas, puntuación o apunte, pequeñas manchas pegadas en vez de impresas a las que llama "anotación", "encuentro", "poema", "Receta", "shaft", "ensoñación". Un juego formal y gráfico sin palabras en el umbral del cuerpo y de la mirada, del cierre voluntario o de la apertura más ineludible. El umbral entre dibujo y escritura es una frontera entre razón e intuición. La expresión del silencio en ese umbral no es un vacío, es un mundo de posibilidades. Como diría Novarina, la palabra es "el acolchado, la textura, la tesitura, el tejido, la materia de nuestro espíritu". Las palabras deben ser abiertas, partidas, forjadas, liberadas; "El lenguaje es mineral y se abre, con el soplo".

La Serie Bajo los Párpados (2013) da cuerpo literal al pensamiento, realidad sutil con una frecuencia de vibración muchísimo más elevada que la del cuerpo con cuya materia, idealmente, dialoga, y en el que sólo se da a ver como síntoma o expresión facial y, cuerpo. Varias cabezas de porcelana están cubiertas o adornadas con flores, pájaros, ojos, planos planos o una red tejida sobre el vacío. Se llaman, en este caso, "Cabeza Hueca"; y en el caso de los ojos, "Paranoica". En los primeros casos se llaman "Cabeza llena de pájaros", "Cabeza llena de pensamientos", "Cabeza en las nubes", "Cabeza con un pensamiento" o "con un gran pensamiento".

En esta serie el oriente es vagamente pegado al imaginario de algunas representaciones. El pelo, las flores, los perfiles, los ojos, los pájaros son pintados y bordados. "Escuchando el Universo" (2013), figura un rostro que cubre el oído a una pieza transparente. En un vídeo a que llama "Pensamiento" (2011), un amor perfecto azul / violeta tiembla ligeramente al viento sobre un fondo tan liso que podrá ser cielo o simple propósito formal minimalista. En otro vídeo, "Insight" (1999), L.L., propone un fotograma en el que se suceden caras desenfocadas (protagonizadas por la artista), ojos cerrados, una corona de rosas sobre cabellera vorazante, ojos recortados y palabras como "Mis lágrimas" o Al interior de mis mejillas. El paso hacia el interior se da a ver en el exterior y materializado como figuración bi o tridimensional. Algunos de estos elementos son comunes a Interludios (2011): "Jardín de pensamientos" retoma amores-perfectos; y "Casa que llora" nos conduce ahora al tema también fundamental de la casa y de la protección.

*

Celosías (2010) está en el corazón del enfoque de la artista de lo que en su país coloca el umbral de las casas en el territorio de la amenaza y la defensa, la paranoia y el exceso, la seguridad y el peligro. La historia conflictiva del país explicará la existencia de tantos rejillas en portones de ante-jardín y en ventanas (que fotografía pero también dibuja, reproduce o inventa en materiales diversos). La estética decorativa que en ellas se inscribe no elide la tensión social subyacente, la inquietud colectiva - los motivos diseñados por el hierro forjado ostentan belleza y naturaleza al mismo tiempo que señalan violencia y ansiedad.

Límite y umbral coinciden en su dimensión espacial y psicológica. La casa se quiere inviolable pero abierta. Las rejas hacen de ella una prisión, una "Jaula de Oro" (2010), un diseño avergonzado en los vidrios por donde pasa la luz... y el miedo. Por otro lado, todas las formas de mestizaje e hibridismo cultural hablan de la transposición de fronteras, que L.L., comenta con apropiación y recolección de formas e imágenes. El Dorado (2008) es sobre esta emergencia, sobre la elasticidad de las demarcaciones y la riqueza del mestizaje, y Territorio Soñado (2014) da

a ver, en un proyecto fotográfico, terrenos privados, en el campo colombiano, en los cuales palabras soñadoras o metáforas de lugares idílicos en la memoria de aquellos que migran marcan, a hierro trabajado, un espacio de fantasía allí proyectado.

Cada ser es una casa fuerte, con sus secretos inviolables. Cada casa es retiro y espacio íntimo, seguridad y protección. Cada lugar es un territorio que se cierra o abre al otro, al extranjero, al migrante. Los muros, las redes y las rejas reales o simbólicas que erigimos entre los seres, las casas y los territorios son expresión de cultura y de arte, pero también de instinto y primitivismo. La razón de ser de cada uno de ellos (muro, red o rejilla) señala la nobleza o la pobreza de lo que nos mueve. En la serie *Xenogamia* (2007) - palabra en botánica que define el cruce entre dos especies- la artista reflexiona sobre estas cuestiones a partir de una apropiación poética del peine de la sevillana tradicional. En dibujos de esmalte y lápiz sobre papel o en la colocación de peines reales sobre las cabezas trenzadas de la serie *Tejidos* (2006), sugiere la intersección de culturas y la fuerza de imaginarios naturales ancestrales.

La presencia de los pájaros en la obra de L.L. es del orden de la magia, del exorcismo, del encantamiento y del mito, pasando por la memoria de la escritura pictogramática y de la voz secreta del canto.

En "Gemelas" (2004), L.L. dibuja una larga trenza dejada encima y debajo de una cama. Esta trenza está tal vez en el origen de la serie *Pájaro Cola de Trenza*, de 2012 (una especie de ave inventada por sí), parte de sus *Ornitografías - aves que no vemos*. (2012 a 2015). En dibujos realizados o apropiados e intervenidos, en bordados, objetos de porcelana e instalaciones, la trenza serpenteante domina la gramática del movimiento y de la alusión simbólica. Irrumpe en el adorno, interrumpiendo sus patrones o se convierte en ella misma dominante dominante; invade el espacio en muy grande extensión o se limita a ser detalle. Confunde con las aves, siendo cola o agresor dominado, o reptil alado; es análogo a los troncos vegetales ya la cadena de ADN; alude a los pájaros míticos. La estética de la ilustración científica y de la caligrafía traen una belleza lírica y apaciguada a los momentos a veces tensos de su trabajo.

De la serie *La Suerte, el Vuelo y el Deseo*, de 2015 (varias técnicas mixtas sobre papel) forman parte de pequeños dibujos que incluyen figuras y collages - alas inesperadas de pedazos rasgados con palabras, pegados sobre esqueletos o dorsos de pájaro, micro cabezas de pájaro distribuido; aves y redes; patas y cabezas llenas de carne y plumas apuestas a simples esqueletos. La estrategia aparentemente lúdica de la composición atribuye ligereza y volatilidad a esos fragmentos haciéndolos contrastar con la estructura fija del esqueleto.

En un texto en que se refiere a estas series, L.L. , dice Jodorowsky y Mircea Eliade en una propuesta de entendimiento cruzado de lo que es la felicidad, la suerte, la superstición y la magia, en el horizonte del deseo humano intemporal de volar y de liberarse del peso de la Tierra. El pájaro es alma (su símbolo más común) y el vuelo a la ascensión, la libertad y la trascendencia posibles.

En Nuevos Cantos (2015), la intervención sobre las reproducciones se da sobre todo en las boquillas alargadas en canudos, rodillos, serrales, abanicos, cornetas, trombón y manchas improbables, o a veces collages. En Mujer Pájaro, del mismo año, cabezas de pájaro encierran cuerpos humanos, en diferentes posturas. En uno de ellos, una figura excéntrica ostenta antenas vegetales en la cabeza y flores en todo el tronco. La presencia totémica se convierte en alfabeto visual que designa la realidad de los “elementales” (hadas, duendes, elfos), espíritus de la naturaleza que algunos niños ven y la fantasía adulta no deja perder en el olvido. La fuerza interior y la acción exterior del ser humano se encuentran en el umbral energético en que esa realidad aparece, vivida o imaginada. El arte le da todo el espacio y es allí que vive muchas veces acantonada.

La referencia a lo que se ha convenido llamar la lengua de los pájaros, podrá enriquecer el entendimiento general de las aves en la obra de L.L., a pesar de que la artista no se refiere explícitamente en los textos que escribe. La Lengua de los Pájaros, con orígenes inmemoriales, ha sido una lengua de iniciados: un sistema oculto de codificación ligado a la alquimia ya la poesía hermética. En el siglo XX es pensada con tonalidad más psicológica por autores como Jung o Lacan, que la asocian a una expresión del inconsciente. El secretismo, la criptografía o la amplificación de la resonancia de sentidos motivan este “lenguaje”, recurriendo a la jerga, a las inversiones, a los anagramas ya la fragmentación voluntaria. Por otro lado, según varias tradiciones, la calidad de la dinámica y del movimiento que el ser humano imprime a sus actos viene, en parte, del “animal de poder”.

El “animal de poder” es un arquetipo, o manifestación simbólica de fuerzas interiores que actúa como guía o mentor, una energía, una forma que representa nuestra personalidad o comportamiento (Espíritu Animal / Tótem).

Los elementos viven en nosotros con el espacio de integración y expresión que les damos, con mayor o menor conciencia de ello: minerales, vegetales y animales forman parte de la historia de nuestra constitución filogenética en el planeta y de la ontogénesis de nuestra constitución física y la energía de su constitución la presencia en nosotros como soporte sostiene la expresión de lo humano, que los trasciende. Es en ese contexto que el concepto debe ser entendido.

Los dibujos de *Animales de Poder* (2017), introducen el ambiente de la fábula en la fragmentación del cuerpo femenino y en su asociación con una fuerza animal - la mujer pájaro, lobo, venado, araña, mariposa, etc. El animal, el vegetal, el fantasma, el aura, la sombra, la sexualidad, la narración, la rendición, la acción y la fusión sobrepone los campos de fuerza que se van a ver.

*

En su libro *Connaissance, Ignorance, Mystère*, Edgar Morin subraya que la materia no es la realidad primera sino una realidad que emerge de otra. Las cuatro ideas de este texto nos pueden ser útiles ante la obra de L.L.: la primera es la referencia al principio de decoerencia: término que designa, en la física, la acumulación de elementos micro-físicos que, a partir de un cierto umbral, el universo espacio-temporal. Este umbral es el del paso de la idea a su expresión, de la onda al crepúsculo (de la luz a la materia) de la sutilidad a la densidad. Es en ese umbral que la obra surge y pasa a ser. En L.L., es en ese umbral que el sueño y la deriva simbólica se expanden. La segunda idea, también ella solicitada de préstamo a la ciencia, es la del vacío como plenitud de potencialidades, que la creación (y los artistas) actualizan o no. La tercera es la de la complejidad de lo real en sus diferentes niveles. Y la cuarta, la del Universo como autocreación, implosión y explosión cíclicas y eternamente repetibles.

La vida es movimiento, metamorfosis, superación; es serpenteante como la mancha de bolsas y maletas que L.L. (en el caso de que no sea así). Parada, la energía estagna. Sólo el espíritu le puede imprimir movimiento.

Leonor Nazaré

Lisboa, 15 de Febrero de 2019