

SECRETARÍA DE CULTURA

María Cristina García Cepeda  
Secretaría

Saúl Juárez Vega  
Subsecretario de Desarrollo Cultural

Jorge Gutiérrez Vázquez  
Subsecretario de Diversidad Cultural y Fomento a la Lectura

Francisco Cornejo Rodríguez  
Oficial Mayor

Miguel Ángel Pineda Baltazar  
Director general de Comunicación Social

INSTITUTO NACIONAL DE BELLAS ARTES

Lidia Camacho Camacho  
Directora general

Xavier Guzmán Urbiola  
Subdirector general del Patrimonio Artístico Inmueble

Magdalena Zavala Bonachea  
Coordinadora Nacional de Artes Visuales

Juan A. Gaitán  
Director del Museo Tamayo Arte Contemporáneo

José Luis Flores Beltrán  
Director de Difusión y Relaciones Públicas

Todas las imágenes:  
© The Nancy Spero and Leon Golub Foundation for the Arts / VAGA at ARS, NY  
Cortesía Galerie Lelong & Co.

MUSEOTAMAYO.ORG  
Paseo de la Reforma 51, Bosque de Chapultepec, Miguel Hidalgo, C.P. 11580 Tel: +52 (55) 4122 8200

INBA 01 800 904 4000 - 5282 1964 - 1000 5636  
www.gob.mx/cultura www.gob.mx/mexicoescultura www.gob.mx/cultura/inba FB:INBAmx TW:bellasartesinba YT:bellasartsmex  
"Este programa es público, ajeno a cualquier partido político. Queda prohibido el uso para fines distintos a los establecidos en el programa"



The Goddess Nui II, 1990. (La diosa Nui II)

NANCY SPERO: PAPER MIRROR

6 OCT. 2018 — 17 FEB. 2019

MUSEOTAMAYO



En 1966 Nancy Spero llegó a la conclusión de que el lenguaje de la pintura era “demasiado convencional e institucional”, por lo que decidió que, a partir de ese momento, sólo pintaría sobre papel —el papel vulnerable e insignificante, cuyo lugar es clavado a una pared—. Después de varios años en Europa, y al poco tiempo de haber regresado a Estados Unidos, Spero se encontraba profundamente perturbada por las atrocidades cometidas por las tropas estadounidenses en Vietnam y a lo largo de cuatro años creó sus primeras obras importantes sobre papel: apuntes en gouache y tinta que conforman su War Series (Serie de guerra). Como más tarde las describiría la curadora Barbara Flynn: estas piezas reflejan “lo obsceno de la guerra” a través de imágenes de “cabezas furiosas y vociferantes en nubes de bombas que escupen y vomitan veneno sobre las víctimas que se encuentran abajo. Lenguas fállicas emergen de cabezas humanas sobre las puntas de las extensiones fállicas de las bombas o de las aspas de los helicópteros. Al crear estas imágenes extremas, me preocupaba que [mis] hijos se avergonzaran del contenido de mi arte...”

Para Spero, que falleció en 2009 a los 83 años, la elección de materiales, formas, métodos y temas siempre fue política. Nacida en Cleveland, Ohio, en 1926, se graduó de la Escuela del Instituto de Arte de Chicago en 1949. Antes de instalarse en Nueva York en 1964, ella, su esposo, el pintor Leon Golub (1922–2004), y sus tres hijos vivieron en París, donde produjo sus primeras obras maduras, Black Paintings (Pinturas negras), 1959–65: composiciones figurativas que parecían ponderar cuestiones existenciales sobre la mismidad y la otredad, varias de ellas representando parejas sexuales que daban la impresión de estar ausentes y distanciados. Spero recibió poco reconocimiento por estas poderosas pinturas.

Durante las décadas de los cincuenta y sesenta, vivió una época de intenso aislamiento, insatisfacción e ira debido a la invisibilidad aplicada a la mujer artista que crea una obra figurativa y agresiva. Además, tuvo que hacerse cargo de casi toda la crianza de los niños, lo que le restó mucho tiempo para desarrollar su obra. Pero Spero estaba decidida y años más tarde escribió: “nunca dejé de trabajar, siempre tarde por la noche, comprobando, aunque sea a mí misma, que era una verdadera artista.” Su furia por ser una persona *non grata* en el mundo del arte fue aumentando. No tenía audiencia más allá de Golub, ni se presentaban oportunidades para exponer su obra, excepto por “algunas exposiciones antibélicas y beneficencias.”

En 1969, sintiéndose ajena, Spero inició una relación de cuatro años con un genio marginado, el poeta francés Antonin Artaud. En una entrevista con Flynn, dijo: “[Artaud] repartía golpes a diestra y siniestra contra todo y todos, y eso es lo que me atrajo.” Cuando descubrió los escritos de Artaud, los empezó a incorporar de inmediato a su obra, transcribiendo sus textos a cuadernos de tal suerte que sus palabras pudieran pasar corporalmente a través de ella. Las primeras obras acabadas que surgieron de estas exploraciones fueron las Artaud Paintings (Pinturas Artaud), 1969–70, que juxtaponen fragmentos de texto impregnados con la “desesperación, humor, misoginia y lenguaje violento” del escritor, con imágenes pintadas de figuras andróginas, cabezas sin cuerpos y lenguas fállicas. Más tarde, Spero llegó a la conclusión de que su identificación con Artaud tenía que ver con el hecho de estar consiente de haber sido silenciada: “La ira que emanaba de las Pinturas Artaud nació del sentimiento de no tener una voz, un foro en el que pudiera establecer un diálogo; de que carecía de identidad”, le dijo a Flynn. “Eso es exactamente la razón por la cual elegí los escritos de Artaud, porque grita y berrea y despotrica y desbarra porque le cortaron la lengua, lo castraron.” Al unirse con él, Spero activó las palabras de Artaud para articular su propia experiencia —una experiencia de mujer— de negación. Se dio cuenta de que “podía tomar una postura al forzar una ‘colaboración’ con el célebre escritor y vivir una intensa conexión



Nancy Spero en su estudio de la calle 71 de Nueva York, con Codex Artaud II (arriba) y Codex Artaud I (abajo) detrás de ella en la pared, 1973. Foto: Susan Weiley



Nancy Spero en su estudio, 1974. Foto: Joyce Ravid

psicológica con él, a pesar de sentir lo que ella describió —a la curadora Catherine de Zegher— como “su desaprobación”.

Una vez terminadas las Artaud Paintings, Spero hizo un corte aún más decisivo con las convenciones pictóricas: ya habiendo abandonado el lienzo, hizo explotar los parámetros espaciales que gobiernan tanto a los retratos como a los paisajes y a las abstracciones modernistas. Juntó una colección de papeles que se encontraban en su estudio y los pegó, formando una suerte de pergamino que se convirtió en los Codex Artaud, 1971–72. Una serie inmensa —compuesta de 34 paneles de papel que medían 51 centímetros de ancho y hasta 3 metros de largo (y alto)— que combinaba fragmentos escritos a máquina de los textos de Artaud con imágenes en collage y pintadas: cabezas decapitadas con lenguas extendidas, serpientes con rostros humanos, extrañas formas animales y partes humanas. Codex Artaud hacía alusión a los jeroglíficos egipcios, los pergaminos de papiro, las pinturas tumbales y libros, y fue el modelo formal y metodológico de las futuras obras de Spero.

Fuera de su taller, Spero luchaba contra la alienación de otras formas. En su búsqueda por formar parte de una comunidad y de una agencia política colectiva, en 1969 se unió a Women Artists in Revolution (WAR. Mujeres Artistas en la Revolución) que luchaba por los derechos de la mujer en el mundo del arte. Al poco tiempo se encontró muy activa en el Ad Hoc Women Artists' Committee (Comité de Mujeres Artistas Ad Hoc) que se manifestó durante meses enfrente del Whitney Museum, protestando en contra de la extrema desigualdad de género en sus exposiciones y colecciones, lo que dio inicio al Women's Art Registry (Registro de Arte de Mujeres) para dar a conocer información acerca del arte creado por mujeres.

Un cambio de paradigma estaba en curso. En 1972, seis mujeres, incluyendo a Spero, fundaron el primer centro de arte independiente para mujeres en Estados Unidos: la galería A.I.R., que transformó el panorama social de Spero. Además de tener un espacio constante para exponer su obra, se volvió una participante activa dentro del discurso del arte y encontró el diálogo y el público que tanto necesitaba. Spero expuso Codex Artaud en A.I.R. en 1973 —su primera muestra en una galería de Nueva York— y, a lo largo de la siguiente década, organizó cinco exposiciones individuales ahí.

Para entonces, ya estaba “harta de Artaud” y le comentó a Margit Rowell: “Quería penetrar el mundo oprimido y violento de las mujeres sometidas. Esto coincidió con que tanto mi carrera como mi personalidad empezaran a exteriorizarse y a trabajar con otras mujeres, tomando decisiones y llevando a cabo acciones activistas constantemente.” Spero experimentó con tipografías en una secuencia de audaces obras gráficas en las que usaba consignas de guerra, terminología medieval y lengua vernácula —“body count” (conteo de muertos), “explicit explanation” (explicación explícita), “search and destroy” (buscar y destruir), “normal love” (amor normal). Sus series de collage Licit Exp (Exp Lícita) y Hours of the Night (Horas de la noche) presentan figuras sexualmente explícitas y fragmentos de poesías. Ensambló su primera secuencia (*The Hours of the Night*, 1974) de altos paneles verticales, creando un efecto a gran escala: “un manuscrito extendido sobre la pared.”

La decisión de Spero, tomada en 1974, de usar a las mujeres como único sujeto de todos sus trabajos futuros fue resultado natural de sus actividades feministas. “Decidí observar a los hombres y a las mujeres a través de la representación de mujeres.”, dijo, “no sólo para revertir la historia, sino para ver lo que significa observar el mundo a través de la representación de las mujeres.” Se volcó a investigar sobre las mitologías e historias de tortura y sometimiento de las mujeres, lo que resultó en ambientes en forma de pergaminos, incluyendo la obra de 38 metros de largo, *Torture of Women* (Tortura de las mujeres), 1974–76, que se basó en gran medida en los reportes de Amnistía Internacional que



Body Count, 1974. (Conteo de muertos). Foto: Christopher Burke Studio

Sky Goddess and Snakes, 1985. (Diosa del cielo y víboras)



recababan relatos de testigos presenciales de torturas aplicadas por el estado, así como *Notes in Time on Women* (Notas en el tiempo sobre mujeres), 1979 : un collage de textos, de 70 metros y cuya creación tardó tres años, que reúne referencias de mujeres como protagonistas. Poco después, Spero abandonó el uso de la palabra escrita, volcándose hacia “el lenguaje de los gestos y del movimiento.”

En 1975, un comentario fortuito del dueño de una imprenta inspiró a Spero para empezar a transferir sus figuras pintadas a placas de zinc que le permitirían reproducir, repetir y reciclar libremente y hasta el infinito sus imágenes. En los siguientes años, habló frecuentemente de cómo “canibalizaba” su propio trabajo, un subproducto metodológico de la técnica de impresión que adoptó. “Yo era como el director de una sociedad anónima y estos personajes aparecían, desaparecían y volvían a aparecer,” le comentó a Benjamin Buchloh en 2008. “Llegaban y asumían sus papeles junto a otros actores, y después algunos subsumirían otros papeles.” En una plática con la crítica de arte Alessandra Mammi, profundizó:

La repetición propia al proceso de imprenta refleja la presencia irreprimible de las mujeres a través de la historia, que busco captar al combinar y recombinar imágenes de mujeres de etapas históricas y contextos culturales muy distintos. Sin embargo, mi intervención no es una historia neutral ni fija, es mutable, abierta a la interpretación, se mantiene viva al acumular nuevos significados. Ahora ésta es una idea muy subversiva, porque quiere decir que se puede cambiar la historia y que se pueden revertir las relaciones de poder...

En otras palabras, las reproducciones mecánicas dieron pie a la dinámica colaboración entre Spero y la historia. A partir de ese momento, le restó importancia al texto en su obra a favor de las imágenes; incurrió en diversas culturas, etapas históricas y disciplinas —mitología, folklore, historia del arte, literatura y medios de comunicación— buscando representaciones de las mujeres como trágicas y triunfantes, denigradas y poderosas, victimizadas y liberadas.

A lo largo de las décadas de los setenta y ochenta, Spero expuso su obra no solamente en A.I.R., sino en otros espacios sin fines de lucro, espacios para mujeres y galerías universitarias. Luego, a mediados de los ochenta, en el contexto del pluralismo y la atención hacia las prácticas politizadas, su obra alcanzó reconocimiento por parte de instituciones y galerías más prominentes. En 1987 se presentaron retrospectivas itinerantes en el ICA de Londres y el Museo Everson en Siracusa, Nueva York.



Sky Goddess, 1985. (Diosa del cielo). Vista de instalación: Glyptothek am Königsplatz, Múnich, 1991

Al poco tiempo, Spero empezó a usar hule moldeado para imprimir directamente sobre la pared, creando instalaciones específicas para varios museos e instituciones artísticas. Conforme iban evolucionando sus métodos, también lo hacían sus temas: lejos de acomodarse en un estado de victimización, muchas de sus obras en los ochenta y noventa transmiten exuberancia y audacia sexual, así como placer detrás del movimiento y la liberación. Figuras femeninas caminan, gatean, bailan, corren y saltan por todo su espacio de composición. En 1985 Spero le confesó a Nicole Jolicoeur y a Nell Tanhaaf: “Las nuevas obras tienen este aspecto optimista que a veces me preocupa.” A pesar de que siguió desafiando toda su vida al sadismo en contra de las mujeres y la brutalidad de la guerra, las representaciones explícitas de violencia son raras en sus obras posteriores, las cuales retrataban cada vez más a las mujeres como agentes liberadas de sus propias narrativas.

La instalación *Maypole: Take No Prisoners* (Árbol de mayo: sin tomar prisioneros) creada en 2007 para la Bienal de Venecia, fusiona lo “festivo y lo aterrador.” Cabezas decapitadas impresas a mano sobre aluminio están atadas a listones de satín y a cadenas que cuelgan de un gran poste. Las cabezas son “canibalizadas” de la pintura *Kill Commies/ Maypole* (Maten a los comunistas / Árbol de mayo, 1967), perteneciente a la War Series, que muestra una bandera estadounidense sobre un poste del cual cuelgan cabezas. Al hablar de la Bienal, Spero se lamentaba: “Es lo mismo, nada cambió... hice la War Series acerca de Vietnam y henos aquí de nuevo con la debacle de Iraq, observando exactamente lo mismo... me es realmente insoportable.”

Para entonces, había alcanzado un estatus que la imposibilitaba a ser silenciada nuevamente. Como siempre, Spero no se andaba con rodeos. Los compromisos políticos que animaron sus obras a lo largo de su carrera se encuentran, por supuesto, abiertamente reflejados en su contenido y elección de temas, pero también están sutilmente integrados en la sucesión de cambios de producción que inició, la cual se fusionó en una política de forma contundente, fundamental dentro de la obra indeleble que creó. Las seis décadas de creación artística de Spero trazan el complejo camino hacia la emancipación, a través de la búsqueda existencial, las innovaciones formales, las convicciones comunes y el éxtasis estético.

*Nancy Spero: Paper Mirror* reúne aproximadamente cien obras creadas a lo largo de su carrera, que en conjunto mapean las transformaciones radicales y orgánicas que marcan su trabajo. La exposición incluye elementos de las Black Paintings, la War Series, las Artaud Paintings y los Codex Artaud, Licit Exp y Hours of the Night, así como muchas obras de los años ochenta, noventa y dos mil, pobladas por un elenco de personajes transhistóricos y transculturales, culminando en el patio central del museo con *Maypole: Take No Prisoners*.

*Paper Mirror* toma como referencia los modos espaciales y de composición de Spero. La arquitectura de la exposición refleja su viaje figurativo, empezando con galerías de imágenes, para luego abrirse hacia lo alto del techo, en espacios alargados, y expandiéndose aún más allá. Un escenario *ad hoc* en donde el lenguaje artístico de Spero reivindica sus raíces e ideales: la Mujer como protagonista, presencia continua e independencia infinita, rehaciendo el mundo.

Curadora invitada: Julie Ault

— Este texto fue adaptado y aumentado de “Voice Recognition: Julie Ault on Nancy Spero,” (“Reconocimiento de Voz: Julie Ault sobre Nancy Spero”) en *Artforum*, febrero 2010.