



## MILENIA

del corazón y el artificio

# PALOMA NAVARES

Instalaciones 1989-1999

MUSEUM  
RESIDENZGALERIE  
SALZBURG

# PALOMA NAVARES

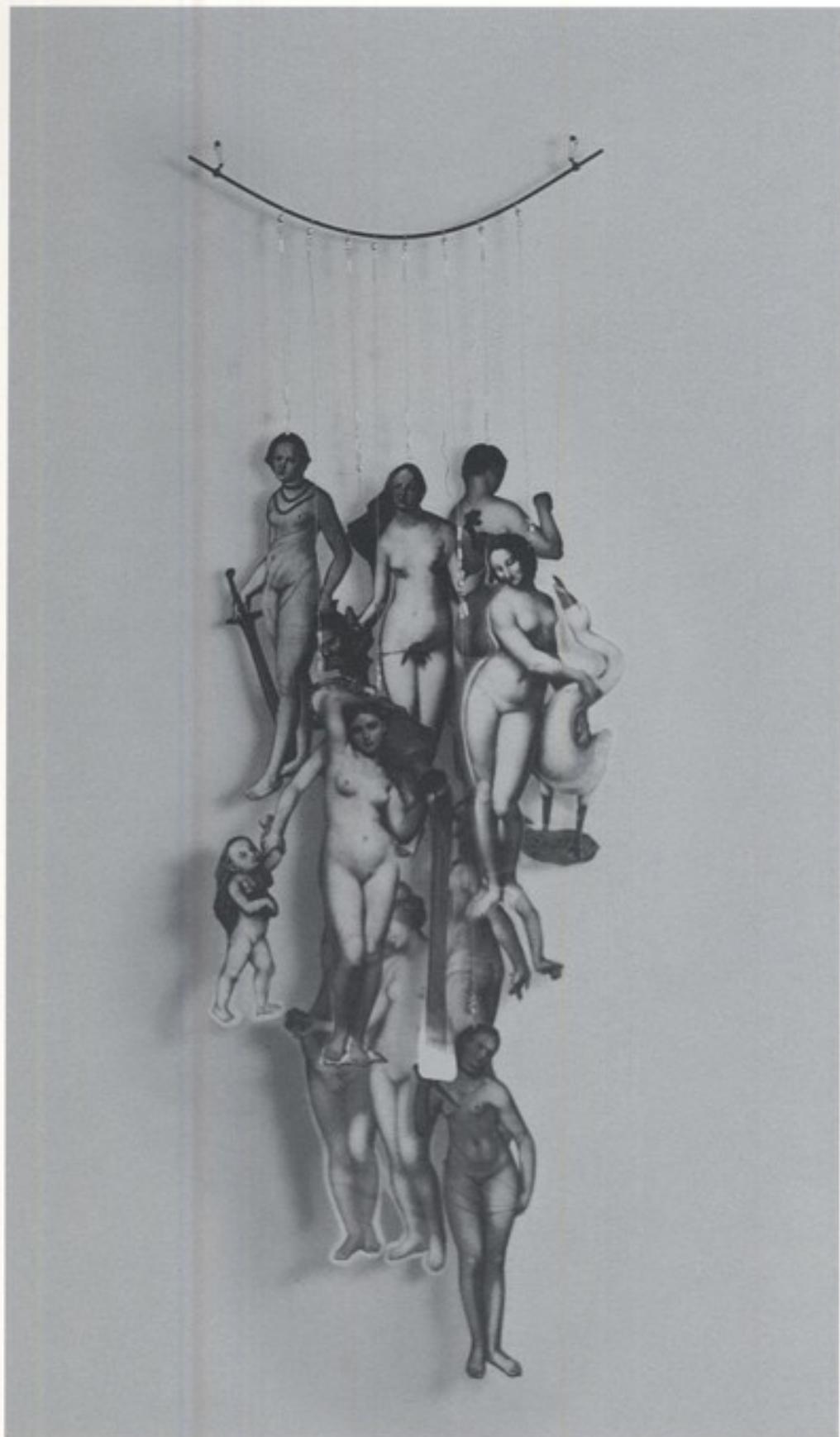
RESIDENZGALERIE  
SALZBURG



MILENIA  
del corazón y el artificio

PALOMA NAVARES  
Instalaciones 1989-1999

RESIDENZGALERIE  
SALZBURG



„FEMENINAS“, 1990 - 96  
9 Fotokopien auf Plastikfolie, Soling  
(7) Exemplare

PREFACE  
by  
ROSWITHA JUFFINGER

With the presentation entitled „Milenia, del corazon y el artificio“ at the Residenzgalerie Salzburg, Paloma Navares continues a series of projects started with Jim Dine's „Untersberg 1993-1994“. The idea behind each individual project has been to establish a dialogue between contemporary, newly created art and works by old masters from the museum's stock.

Our museum is indebted to the Galerie Academia Salzburg, our partner in preparing the exhibition, for the excellent cooperation during the different stages of organising and installing it.

In the presentation she conceived for the Residenzgalerie Salzburg, Paloma Navares has integrated works created between 1989 and 1999 as well as new works, which owe their existence to the artist's direct response to depictions of women and children selected from our stock. In this contemporary ambience, the paintings, which date from the 17th to the 19th century, take on partly new interpretation facets: The contemporary world of Paloma Navares stands for itself but gives, at the same time, new access to the art of the past!

The Residenzgalerie Salzburg, the Galerie Academia and the artist Paloma Navares express their thanks to the Centre d'Art Contemporani Piramidón, Barcelona for its support.

Paloma Navares setzt mit ihrer Präsentation „Milenia, del corazon y el artificio“ in der Residenzgalerie Salzburg eine Projektserie fort, die mit Jim Dines Präsentation „Untersberg 1993-1994“ begonnen wurde. Die den Einzelprojekten zugrundeliegende Idee war und ist der Dialog zwischen zeitgenössischer, neu geschaffener Kunst und Werken Alter Meister aus dem Museumsbestand.

Die Ausstellung wurde in Zusammenarbeit mit der Galerie Academia, Salzburg, durchgeführt; das Museum dankt der Galerie Academia für die partnerschaftliche Kooperation in allen Phasen der Organisation und Installation der Ausstellung.

Paloma Navares integriert in ihrem für die Residenzgalerie Salzburg konzipierten Werk Arbeiten der Jahre 1989 bis 1999 sowie neue Werke, die zu ausgewählten Frauen- und Kinderdarstellungen aus dem Sammlungsbestand des Museums entstanden. In diesem zeitgenössischen Ambiente bieten die Gemälde des 17. - 19. Jahrhunderts neue, zum Teil überraschende Interpretations-Facetten: die Gegenwart der Welt von Paloma Navares steht für sich und bietet gleichzeitig einen neuen Einstieg zur Kunst der Vergangenheit!

Die Residenzgalerie Salzburg, die Galerie Academia und die Künstlerin Paloma Navares danken auch dem Centre d'Art Contemporani Piramidón, Barcelona, für dessen Unterstützung.



„LUZ DE HIBERNACIÓN“, 1995  
Foto in Plastikrolle, fluoreszierendes Licht und Lampe  
210 x 70 x 30 cm

POST-PICTORIAL  
MANIFESTATIONS IN PAINTING

Notes on the „Milenia“ project  
of Paloma Navares  
by  
MENENE GRAS BALAGUER

POSTPIKTORISCHE  
ERSCHEINUNGEN DER MALEREI

Über das Projekt „Milenia“  
von Paloma Navares  
von  
MENENE GRAS BALAGUER

Paloma Navares, who - like Jannis Kounellis<sup>1</sup> or Boltanski and other artists too, has given up painting to work with other expressive forms, or has never been involved in painting in the accepted sense - wishes to define her artistic creativity in relation to painting and

Paloma Navares, die - ebenso wie Jannis Kounellis oder Boltanski<sup>1</sup> und wie auch andere Künstler, die die Malerei aufgegeben und sich anderer Ausdrucksformen bedienen, bzw. die sich nie mit Malerei im landläufigen Sinn befaßt haben - ihr künstlerisches Schaffen in Zusammenhang mit der Malerei definiert wissen will, setzt den Auftakt Ihrer Ausstellung in der Residenz Galerie mit der Inszenierung eines Gemäldes des spanischen Malers Mateo Cerezo<sup>2</sup>, einer Darstellung der Maria Magdalena aus dem 17. Jahrhundert. Diese Maria Magdalena bildet den Ausgangspunkt im Konzept dieser Intervention und findet in der Figur der Milenia, einer - von der Künstlerin so benannten - weiblichen Schaufensterpuppe mit einem gläsernen Herz in der Hand, seinen Abschluß: Milenia lautet auch der Titel der Ausstellung. Die von der Künstlerin getroffene Auswahl von Gemälden aus der Sammlung des Museums, welche sie nun mit dem Ausstellungsraum in einen Dialog treten läßt, verrät ihre Treue zu der von ihr einmal gewählten Vorgangsweise. Es ist nicht das erste Mal, daß die Künstlerin Abbildungen von Gemälden des 16. und 17. Jahrhunderts in ihrem Werk verwendet, sondern sie hat dies immer wieder in ihrer bisherigen Entwicklung getan: deutlich sichtbar auch bei ihren Evas, Venus und anderen Nymphen - großen Wandinstallationen, Murales - mit deren Bearbeitung sie nicht nur einigen Meistern der Spätrenaissance und des Barock (Leonardo, Dürer, Cranach, Botticelli oder

uses an installation of a painting by the Spanish artist Mateo Cerezo<sup>2</sup>, a representation of Mary Magdalene from the 17th Century, as the starting point of her exhibition in the Residenz Gallery.

This Mary Magdalene is the reference point in the concept of this intervention which reaches its conclusion in the figure of Milenia - a name given by the artist - a female shop window display dummy holding a glass heart in her hand: Milenia is also the title of the exhibition. The selection of paintings from the Museum collection made by the artist and which she now brings into a dialogue with the exhibition space, betray her faith in a process which she has once selected. It is not the first time that the artist has used reproductions of paintings of the 16th and 17th Centuries in her work: in fact she has done this ever and again in the course of her previous development: clearly visible in her Eves, Venus and other Nymphs - large scale wall installations, *Murales* - in the process of which she not only made reference to several masters of the late Renaissance and the baroque period (Leonardo, Durer, Cranach, Botticelli or Rubens) but far more directed a homage to femininity, by her reception of and presentation of these as the subject of her own artistic objectives. This continuing relationship of the past in art to its uncertain future underlines the constantly reinforced perception of the artist, seeing the history of art as a single entity and not as a series of individual periods or historically recognised styles as though it were an alignment of sequences.

The transformation of the figure of Mary Magdalene in the direction of a contemporary Eve, represented as a model while at the same time ironically striving to be a model of perfection is done without detours. The artist selected this picture as a starting point not only because the figure of Mary Magdalene is attractive to her, but also because she representative of the ruling taste and aesthetic in Spanish baroque painting. Over and above this it is one of a series of pictures that concerns itself with the same figure and it is one of the few works that can be definitely shown to be by this artist. In the light of the contemporary crisis in painting the act of annexation by the artist gives this picture a new significance. Seen from the perspective of iconography, Navares is relating to an ideal of beauty that has become obsolete, but on the basis of which a comparative observation is made possible - between that which she represents and that which adheres to the fictitious Eve whose name Milenia is derived from the term Millennium, which has again come into use with the forthcoming celebration of the year 2000: the Eve of a future that is already the present, because the future is clearly no longer what it once was. Her predecessors may most probably be found in the short lived invention of mechanical men or women during the 18th Century that were to simulate in numerous variations the virtual possibility of replacing mankind with mechanical automata that were to take on several of the elementary functions of human

Rubens) Referenz erweist, sondern vielmehr eine Hommage an die Weiblichkeit inszeniert, indem sie diese als Subjekt ihrer eigenen künstlerischen Ziele übernimmt und darstellt. Diese konstante Beziehung der Vergangenheit der Kunst zu ihrer ungewissen Zukunft unterstreicht die von der Künstlerin wiederholt bekräftigte Vorstellung, die Geschichte der Kunst als Einheit zu betrachten, und nicht als Aufeinanderfolge einzelner Perioden oder historisch anerkannter Stile, als handle es sich dabei um nacheinander gereihte Sequenzen. Die Transformation der Figur Maria Magdalena in Richtung einer zeitgenössischen Eva, die als Model dargestellt gleichzeitig auf ironische Weise bestrebt ist, ein Muster der Perfektion zu sein, geschieht ohne Umwege. Die Künstlerin hat dieses Ausgangsbild nicht nur gewählt, weil die Figur der Maria Magdalena für sie attraktiv ist, sondern weil sie auch repräsentativ für den vorherrschenden Geschmack und die Ästhetik in der barocken Malerei Spaniens ist. Darüber hinaus ist sie eines aus einer Reihe von Bildern, die sich mit derselben Figur beschäftigen und eines der wenigen dem genannten Künstler nachweislich zugeschrieben Werke. In Anbetracht der heutigen Krise der Malerei verleiht der Akt der Aneignung durch die Künstlerin dem Bild eine neue Bedeutung. Ikonographisch betrachtet bezieht sich Navares auf ein obsolet gewordenes Schönheitsideal, anhand dessen dennoch eine vergleichende Betrachtung möglich wird - zwischen dem, was sie darstellt und dem, was jener fiktiven Eva anhaftet, deren Name Milenia vom Begriff Millennium herrührt, der ja zum bevorstehenden Jahrtausendwechsel wieder in Verwendung gekommen ist: der Eva einer Zukunft, die schon Gegenwart ist, denn offensichtlich ist die Zukunft nicht mehr, was sie einmal war. Ihre Vorgänger dürften in den kurzlebigen Erfindungen von Maschinenmännern oder -frauen des 18. Jahrhunderts zu finden sein, die in zahlreichen Variationen die virtuelle Möglichkeit simulieren sollten, den Mensch durch mechanische Automaten, die einige der elementaren Funktionen seines Handelns übernehmen, zu ersetzen...

Die Identität der Milenia kann etwas Beunruhigendes an sich haben: neben ihren Namen stellt die Künstlerin folgende Worte: „Vom Herzen und Artifiziellen“. Die Schaufensterpuppe hält in der Hand ein herausnehmbares gläsernes Herz und scheint sich als Darstellung der allgemeinen Entmenschlichung der Kunst und des Lebens zu präsentieren, trotz des kleinen Lichtes, das im Inneren des Herzen brennt. Die Flamme, welche bei anderen Figuren Paloma Navares' das Herz erleuchtete und den Körper belebend wärme, ist erloschen. Die Stimmung in den Ausstellungsräumen ist nüchtern und kalt. Die bildreichen Inhalte laden zu einem allegorischen Rundgang durch die menschliche „Hölle“, in der die Nachkommen von Milenia, an der Schwelle zum Jahr 2000, in Gefäß aus halbdurchsichtigem Plastik eingeschlossen sind, wie schon in „Luz del pasado“ (Licht der Vergangenheit: 1994-97)<sup>3</sup>. Es handelt sich um



„CASA-CUNA“, 1996 - 97  
Weißes Metallregal, Transparente Plastikdosen mit Diafolien,  
fluoreszierendes Licht und Plastikvorhang  
360 x 750 x 90 cm



activity....

The identity of Milenia can have something disturbing about it: the artist placed the following words next to her name: „from the heart and the artificial. The shop window dummy holds a removable glass heart in her hand and appears to represent the general dehumanisation of art and of life, despite the small light that burns at the centre of the heart. The flame which illuminates the heart and gives lively warmth to the bodies of other Paloma Navares figures, is extinguished. The atmosphere in the exhibition room is sober and cold. The pictorial content invites us to a tour of a human „hell“ in which the offspring of Milenia on the threshold to the year 2000, are shut up in containers of semi-transparent plastic, as already done in „luz del pasado“ (The Light of the Past) 1994-97<sup>3</sup>. These are new born babies whose helplessness is an image of the destitution of post-modern mankind, which is the essence of his tragedy - in contrast to the warm pictures showing the birth of Christ in the painting of the late Renaissance and the baroque periods. The tiny bodies are stored in these containers like preserves, for a long period, whatever the purpose, to be offered for sale at a later date or thrown on the scrap heap. In the meantime they are maintained in their portal to hell, an artificial Limbo in a kind of world after the end of the world, evoking the end of mankind, transposed into a landscape with a strange atmosphere; the clinically cold light divides the constant surroundings of darkness: the darkness of their sick eyes.

This conception of the artificial Milenia retrospectively sounds out an ideal of beauty, in a lengthy working process she de-constructs the human body and separates its parts into fragments. A walk around the exhibition makes transparent the process which the artist uses for her representation. Fragmentation is accomplished in the representation of the human body and the unity which formerly characterised the integrity of the human being withdraws. This process of de-construction takes place in the releasing of the upper and lower extremities from their context: feet and hands which the artist allows to hang from long hooks, as if they had a life of their own, although they may equally well be understood as pieces of edible meat or as throw-away artificial limbs, awaiting their transplantation or other use. The hands and feet hanging from the wall form an essential reference in the artistic creativity of Paloma Navares to her entire subsequent work. They are complemented by the surgical feeder tubes leading to eyes removed from their sockets - anonymous eyes connected to plastic tubes - and forming a wild tangle. The material decay of the human body, systematically implemented by the artist, is not restricted to the extremities alone, but extends to the nose, the ear, the navel and the breast. The reflection on the impossibility of a reconstruction - of this split and broadly strewn „I“, that is unaware of its own perversity, lacking in unity and integrity -, leads to that which Gilles Deleuze refers to in a different context as the „law of fragmentation“ -

Neugeborene, deren Schutzlosigkeit auf die Verwaisung des postmodernen Menschen hinweist, welche das Wesentliche seiner Tragödie ausmacht - im Gegensatz zu den warmen Bildern, die Christi Geburt in der Malerei der Spätrenaissance und des Barock darstellen. In diesen Behältern lagern die kleinen Körper wie in Konserven, über lange Zeit, zu welchem Zweck auch immer, um sie später zum Verkauf feilzu bieten oder auch auf eine Müllhalde zu werfen. Einstweilen werden sie in einer Vorhölle, einem künstlichen Limbus aufbewahrt, in einer Art Welt nach dem Ende der Welt, die den menschlichen Untergang evoziert, versetzt in eine fremd anmutende Landschaft; das klinisch kalte Licht teilt die sie ständig umgebende Dunkelheit: die Dunkelheit ihrer kranken Augen.

Mit der Konzeption der künstlichen Milenia lotet die Künstlerin rückwirkend ein Schönheitsideal aus, in einem langen Arbeitsprozeß dekonstruiert sie den menschlichen Körper und zerlegt ihn in Teile oder Fragmente. Der Rundgang durch die Ausstellung macht die Vorgangsweise der Künstlerin, die sie für ihre Darstellung anwendet, transparent. Die Fragmentierung setzt sich in der Abbildung des menschlichen Körpers fort, und die Einheit, die bislang die Integrität des menschlichen Wesens ausmachte, tritt zurück. Dieser Prozeß der Dekonstruktion findet durch die Ablösung der oberen und unteren Extremitäten statt: Füße und Hände, die die Künstlerin von langen Haken baumeln läßt, als hätten sie Eigenleben, obwohl sie genausogut als Stücke eßbaren Fleisches verstanden werden könnten oder als Wegwerfprothesen, die ihrer Transplantation oder anderer Verwendungen harren. Die von den Wänden hängenden Hände und Füße stellen im Kontext des künstlerischen Schaffens von Paloma Navares eine der grundlegenden Referenzen auf ihr gesamtes nachfolgendes Werk dar. Sie werden durch die Versorgungskanülen ergänzt, die zu den herausgelösten Augen führen - anonyme an Plastikröhren angeschlossene Augen - ein wirres Knäuel formend. Der materielle Zerfall des menschlichen Körpers, den die Künstlerin systematisch umsetzt, beschränkt sich nicht auf die Extremitäten, sondern erstreckt sich auch auf Nase, Ohr, den Nabel und die Brust. Die Reflexion über die Unmöglichkeit der Wiederherstellung (dieses gespaltene und durcheinandergeworfene Ich, das sich seiner Perversität nicht bewußt ist, dem Einheit und Integrität fehlt - führt uns zu dem, was Gilles Deleuze in einem anderen Kontext das „Gesetz der Fragmentierung“ nennt - das er auf Gutes wie Böses anwendet - denn der verborgene Hintergrund - „ob himmlisch oder dämonisch“ - wird im Fragment sichtbar). Im „Armario de los sentidos“ (Schrank der Sinne: 1997) verschließt die Künstlerin jene Körperteile, in deren Innern sich die Organe für die Sinneseindrücke befinden und die daher für unsere Wahrnehmung zuständig sind, in durchsichtige Gläser. In diesem Zusammenhang hat das Auge seit jeher eine wichtige Rolle gespielt, es ist der Ort par excellence, an dem sich die Welt der Empfindungen erst einmal in uns



„SAZONADORES“, 1997  
Diafarbfolien in Küchengerät  
24 x 16 x 4 cm

⌚ „DEPÓSITO DE UN SUEÑO EN BLANCO Y NEGRO“, 1997  
56 s/w Diafolien in 70 Küchen-  
gläsern auf 10 Plastikregalen  
165 x 35 x 5,5 cm



which he applies both to the good and the bad -, since the concealed background - „whether heavenly or demonic“ - is made apparent through the fragmentation<sup>4</sup>. In „Amario de los sentidos“ (Cabinet of the Senses: 1997) the artist encloses in opaque glasses those parts of the body within which those organs responsible for the impressions of the senses are to be found. In this connection, the eye has always played an important role, it is the location par excellence where the world of the senses is first established within us. For Deleuze, the problem of mankind appears to find a solution solely his de-humanisation or in acceptance of universal his universal fall into animality, but not through transformation into an animal or in seeking his identification with the animal world, but through the dissolution of the human organisation of the body and in its re-discovery<sup>5</sup>.

The eyes separated from their eye sockets are like strange animals with a life of their own, the functions of their organs limited to sight. Our curiosity is awakened by the world of sensations they register, by that which they have seen and heard; these eyes which belonged to unknown bodies, living or already dead and which still perform their functions. The vulnerability of her own eyes<sup>6</sup> experienced by the artist was the determining factor in the conception of this installation, and the eye is thus the connecting element and the central theme of these works, which make comprehensible the dissolution of the individual and the disappearance of the illusion of self, a decline which can be traced to the start of romantic and post-romantic modernity. The eyes which we see and which see us, do not even spare us a glance: they are eyes lost in a populated desert, whose attraction lies in their nomadism, on that which has been registered on each retina as a result of this nomad existence. Imprisoned eyes, whose release from the bodies to which they belonged has released them from their responsibilities and turned them into soulless objects, lesser beings without souls, to which human standards are no longer applicable...

The installations shown by Paloma Navares in the Residenz Gallery is not short of examples from the context of, and separate from the artistis work that provide an answer to the general crisis in painting and which can be classed as post-painting painting. But this is not simply a matter of ordering the work in a further extended framework, giving a greater freedom of movement to the various conditions of perception, but it is far more a matter of getting to know the codes with which to decipher these separate members presented on display like hunting trophies or mass produced articles. The barrels on display require an explanation too: in the face of the indifferent glance of the heathen virgin, presented in the figure of the false Eve, the title figure in the last installation of this viewing. The latest work of the artist appears to be forging ahead in a new direction and extends the field of significance of a work, in which woman is present as a calming influence: represented



„LOS CINCO SENTIDOS“, 1999  
Diafarbfolien in Tiefkühlbeutel auf Handtuchhalter  
14 x 40 x 3,5 cm

⌚ „OBJETOS DE TOCADOR“, 1998  
Beleuchtete Vitrine mit Fotos und  
Kosmetischen Produkten „Navares“  
170 x 42 x 20 cm, (5) Ex.

begründet. Für Deleuze scheint das Problem des Menschen einzig in seiner Entmenschlichung oder in der Akzeptanz seiner universellen Tierwerdung eine Lösung zu finden, aber nicht, um sich in ein Tier zu verwandeln oder seine Identifikation mit der Tierwelt zu suchen, sondern um die menschliche Organisation des Körpers aufzulösen und wieder neu zu entdecken<sup>5</sup>. Die von ihrer Augenhöhle getrennten Augen sind wie seltsame Tiere mit Eigenleben, deren Organfunktionen auf das Sehen beschränkt sind. Unsere Neugier wird durch die von ihnen registrierten Empfindungswelten geweckt, durch das, was sie gesehen und gehört haben; diese Augen, die unbekannten Körpern, lebenden oder schon toten, angehörten und immer noch ihren Zweck erfüllen. Die von der Künstlerin erlebte Verwundbarkeit ihrer eigenen Augen<sup>6</sup> war bestimmd für die Konzeption dieser Installationen, und so ist das Auge verbindendes Element und Schwerpunkt dieser Arbeiten, welche die Auflösung des Individuums und das Schwinden der Illusion des Ich, dessen Verfall mit Beginn der romantischen und postromantischen Moderne einsetzt, nachvollziehbar machen. Die Augen, die wir sehen und die uns sehen, blicken uns nicht einmal an: es sind in einer bevölkerten Wüste verlorene Augen, deren Anziehungskraft auf ihrem Nomadismus beruht, auf dem, was sich infolge dieses Nomadendaseins in die jeweilige Retina eingeprägt hat. Gefangene Augen, deren Herauslösen aus den Körpern, zu denen sie gehörten, sie aus der ihnen auf-

erlegten Verpflichtung befreit und sie in einen unbesessenen Gegenstand verwandelt, mindere, seelenlose Wesen, auf die menschliche Maßstäbe nicht mehr anzuwenden sind...

Den Installationen, die Paloma Navares in der Residenz Galerie zeigt, fehlt es nicht an Beispielen im Kontext des Werkes der Künstlerin und außerhalb desselben, die auf eine generelle Krise der Malerei Antwort geben und die sich der Malerei nach der Malerei zuordnen lassen. Aber es handelt sich nicht nur darum, das Werk in einen weiter gesteckten Rahmen einzuordnen, der den verschiedenen Sichtweisen einen größeren Spielraum einräumt, sondern viel mehr auch darum, die Codes kennenzulernen, um diese einzelnen Glieder, die wie Jagdtrophäen oder Serienartikel zur Schau gestellt werden, zu dechiffrieren. Auch die aufgestellten Gefäße wollen erklärt sein: angesichts des indifferenten Blicks der heidnischen Jungfrau, dargestellt in der Figur der falschen Eva, der Titelfigur der letzten Installation des Rundgangs. Das neue Werk der Künstlerin scheint eine andere Richtung einzuschlagen und erweitert das Bedeutungsfeld einer Arbeit, in der die Frau auf beunruhigende Weise präsent ist: als Figur der Sprache, in der die „kleine Geschichte“ - nicht die der großen Tatsachen, nicht der heroischen Akte, auch nicht die der großen Erinnerung dargestellt ist - die Frau, die Boltanski als Ausgangspunkt für die Mehrzahl seiner Installationen verwendet. Für Paloma Navares ist die Frau der beste Nachweis für diese gedemütigte und



„SIGNOS DE SILENCIO“, 1996  
69 Farbdiafolien eingeschweißt  
mit Anglerzubehör aufgehängt  
140 x 40 x 12 cm, (3) Ex.

as the figure of speech in „little story“ - not the great events, the heroic deeds nor even of the great recollection - the woman used by Boltanski as the starting point for the majority of his installations. For Paloma Navares is the best demonstration of this humiliated recollection that is kept apart from the great events, as also for the life that flows through every separate individual and the universality of which is based on the individuality of each separate person.

Cosmetics have found an entrance into the artist's world through Milenia's hand, they open other perspectives while at the same time leaving some perspectives as unknown factors with regard to possible future developments. Milenia is a figure of language, an embodied word whose materiality is hinted at through the invention of a body without expression for which the artist conceives numerous forms as the image of the human organism's intentional artificiality and capability for change, extending as far as paroxysm. In Milenia figures from the earlier iconography of the artist are displaced, presenting themselves as a new model. The dialogue preceding invention, is none-the-less interwoven with the biography of the artist and at that point where the melancholy of a destiny is addressed, where it makes its pendulum swing between the decaying beauty of a world without a future and the illusion of permanence. Paloma Navares smoothes the wounds of a memory that is given over to forgetfulness and resignation; in her scarcely illuminated limbo where the wish may be sensed to design spaces into which we can be transplanted; our understanding is presented with data which enlighten us and remind us of our fragility. Death is invisible, but it can be heard; the senses complement one another and the one takes on what is unidentifiable or imperceptible to the other. Death lies in wait in the night of her eyes - constantly on the look out for the most vulnerable object.

The artist simulates her fictitious entry into the cosmetic market, one of the most profitable branches in our consumer society, with her presentation of the complete Beauty Box<sup>7</sup> of the brand „Navarea“. She emphasises the value of the superfluous and disputes the object art in itself as though she has derived the product line she offers from her earlier work on the perceptions of the senses. We live in an artificial society, which hides its truth, disguises its identity and masks its creativity which is driven by yearning. The artist insists on the qualities of her products and on the use of her artificial limbs in order to achieve a transformation into a man or a woman, or to change the identity at will and thus to achieve a kind of domesticated hybridisation that is irreconcilably accepted as given and which expands our possibility of living in multiplicity. But Jean Baudrillard points to an early phase of disorientation in his work „The Perfect Crime“<sup>8</sup> and he shows how, instead of the tragic illusion of fate we prefer the metaphysical illusion of subject and object, right and wrong, even if we have in reality, apparently overcome this dilemma, since we are in a final phase in which the vir-

von den großen Ereignissen ausgeschlossene Erinnerung, aber auch für das Leben, das in jedem Einzelnen individuell verläuft und dessen Universalität auf der Individualität des Einzelnen ruht.

Die Kosmetik hat durch Milenias Hand Eingang in die Welt der Künstlerin gefunden, sie öffnet andere Perspektiven, läßt aber gleichzeitig einige Unbekannte bezüglich möglicher künftiger Entwicklungen offen. Milenia ist eine Figur der Sprache; ein verkörpertes Wort, dessen Materialität durch die Erfindung eines ausdruckslosen Körpers angedeutet wird, für den die Künstlerin viele Formen als Abbild gewollter Künstlichkeit und Wandlungsfähigkeit des menschlichen Wesens bis hin zum Paroxysmus konzipierte. In Milenia werden die Figuren aus der früheren Ikonographie der Künstlerin verschoben und präsentieren sich als neues Modell. Der Diskurs, der der Erfindung vorausgeht, ist dennoch mit der Biographie der Künstlerin verwoben, und zwar dort, wo die Melancholie eines Schicksals angesprochen wird, das zwischen verfallender Schönheit einer Welt ohne Zukunft und der Illusion von Dauer pendelt. Paloma Navares glättet die Wunden einer Erinnerung, die dem Vergessen und der Resignation preisgegeben ist; in ihren kaum ausgeleuchteten Limben, in denen der Wunsch spürbar wird, Räume zu entwerfen, in die wir verpflanzt werden; unserem Wissen werden Daten verschafft, die uns aufklären und unserer Fragilität erinnern. Der Tod ist nicht sichtbar, aber hörbar; die Sinne ergänzen einander, und der eine übernimmt, was für den anderen unentzifferbar oder nicht wahrnehmbar ist. In den Nächten ihrer Augen liegt der Tod - stets nach dem verwundbarsten Objekt - auf der Lauer.

Mit der Präsentation der kompletten Beauty-Box<sup>7</sup> der Marke „Navares“ simuliert die Künstlerin ihr fiktives Eintreten in den Kosmetikmarkt, einen der gewinnträchtigsten Zweige unserer Konsumgesellschaft. Als leitete sie die angebotene Produktlinie aus ihrer früheren Arbeit an den Sinneswahrnehmungen ab, betont sie den Wert des Überflüssigen und stellt das Objekt Kunst an sich in Abrede. Wir leben in einer künstlichen Gesellschaft, die ihre Wahrheit verbirgt, die ihre Identität verkleidet und ihr von Sehnsucht getriebenes Schaffen maskiert. Die Künstlerin besteht auf den Eigenschaften ihrer Produkte und auf der Verwendung ihrer Prothesen, um sich in einen Mann oder eine Frau zu verwandeln oder die Identität beliebig zu verändern und so eine Art domestizierte Hybridisierung zu erreichen, die widerspruchslös als gegeben hingenommen wird und unsere Möglichkeit, Vielfalt zu leben, erweitert. Aber Jean Baudrillard verweist in seinem Werk „Das perfekte Verbrechen“<sup>8</sup> auf ein früheres Stadium der Verwirrung, und er zeigt auf, daß wir anstelle der tragischen Illusion des Schicksals die metaphysische Illusion von Subjekt und Objekt, von richtig und falsch vorziehen, wenn wir auch in der Aktualität dieses Dilemma scheinbar überwunden haben, da wir uns in einem letzten Stadium befinden, in dem die virtuelle Illusion vorherrscht und gleichzeitig der Unterschied





„RECIPIENTE DE LÁGRIMAS“, 1996  
mit Tinte überarbeitete Diafarbfolien und  
Sicherheitsnadeln auf Plastikhalter  
24 x 16 x 11 cm, (3) Ex.

„NECESER“, 1997  
33 Diafarbfolien in 33 Salzstreuer  
in Kosmetiktäschchen „Lancaster“  
20 x 9 x 20 cm, (7) Ex.



tual illusion is ascendant and at the same time the difference between good and evil has been annulled through to the complete overcoming of the real and the referential. In Baudrillard's view, this leads to an artificial reconstruction of the world and we prefer to enjoy a total immunity which would otherwise be denied to us at the expense of a complete loss of all that is magical. „The tragic result of this is that we no longer know what to do with the real world. We no longer see the necessity for this relic which has become uncomfortable to us.“<sup>9</sup>

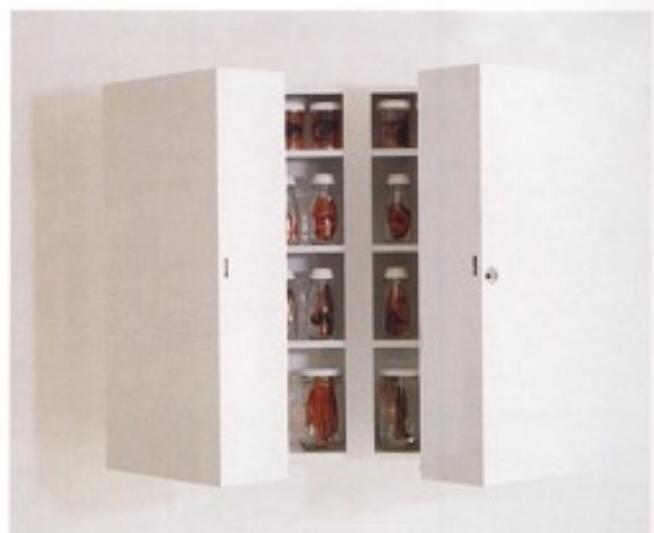
Baudrillard summarises the radical disillusionment and scepticism which we have reached when the patterns of technology discharge reality and the identifying of the world becomes useless. His negative train of thought points darkly to the failure of progress, as can be seen from the following words: „not only artificial intelligence, but high technology in its entirety illustrates the fact that the human being, behind his doubles and his artificial limbs, behind his biological clones and virtual images, is making use of an opportunity to disappear.“ Paloma Navares appears to wish to point this out too in her projection of this virtual image of Milenia in which the human has stepped into the background, that human element which was still clearly visible in her representation of Mary Magdalene from whom she transplanted a heart in the form of a glowing flame and finally deleted from the circuit of the exhibition to be replaced by the three dimensional figure of an ice-cold



zwischen gut und böse aufgehoben wird bis zur vollständigen Überwindung von Realem und Referentiellem. Nach Ansicht von Baudrillard ergibt sich daraus eine artifizielle Rekonstruktion der Welt, und um den Preis der völligen Entzauberung ziehen wir es vor, völlige Immunität zu genießen, die uns andernfalls verwehrt bliebe. „Die traurige Folge davon ist, daß wir mit der realen Welt nichts mehr anzufangen wissen. Wir sehen die Notwendigkeit dieses unbequem gewordenen Überbleibses nicht mehr ein.“<sup>9</sup>

Baudrillard summiert die radikale Desillusionierung und Skepsis, die wir erreicht haben, wenn die Modelle der Technologie die Realität ablösen, und es wird nutzlos, die Welt zu identifizieren. Seine negative Gedankenführung verweist düster auf das Scheitern des Fortschritts, wie die folgenden Worte erkennen lassen: „Nicht nur die Künstliche Intelligenz, sondern die gesamte Hochtechnologie illustriert die Tatsache, daß das menschliche Wesen hinter seinen Doubles und seinen Prothesen, hinter seinen biologischen Klonen und virtuellen Bildern die Gelegenheit nutzt, um zu verschwinden“. Dasselbe scheint Paloma Navares aufzeigen zu wollen, wenn sie dieses virtuelle Bild der Milenia entwirft, bei dem das Menschliche in den Hintergrund getreten ist, während dies in der Darstellung der Maria Magdalena noch deutlich sichtbar war, der sie ein Herz in Form einer lodernden Flamme transplantiert, sie schließlich vom Ausstell-

„ARMARIO DE LOS SENTIDOS“, 1997  
Weißes Kosmetikschrankchen, 60 Diafarbfolien,  
32 Salzstreuer, 11 Fläschchen und 17 Plastikgefäß  
53 x 107 x 11 cm, (3) Ex.





„PREnda DE ABRIGO EN COLOR“, 1993  
Cibatrans in Plastikzylinder, fluoreszierendes Licht  
in Plastikhülle auf Kleiderbügel  
140 x 43 x 12 cm

shop window dummy. The fissures which have been made in the language of art and of writing are irreparable, like those fissures too, which threaten our world and our existence. For how much longer can this continue when life is only thinkable out of uncertainty and vagueness?

Translation: ICT International Communication & Translations

1 Jannis Kounellis has publicly stated again and again, that his work refers to painting, Boltanski too, defends the validity of a committed painting.

2 Mateo Cerezo (Burgos, 1628 - Madrid 1666) completed his apprenticeship in the studio of the painter Juan Carreno, his painting is in the Flemish and Venetian traditions. His „Los desposorios de Santa Catalina“ (1660), „Santa Catalina“ (1660) and a few of his „Magdalens“ are among the very few of his works the location of which is known.

3 „Casa-Cuna Oval“ (1996-97) is an installation which shows new born babies hanging in plastic carrier bags from the ceiling, and „Cunas de EOsueno“ (1996) is similar: semi opaque plastic containers in which identical figures are stored. Both installations are similar versions of this dark limbo.

4 Gilles Deleuze: *Critica y Clinica*, Barcelona, Anagrama 1996 / Essays Critical and Clinical, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1997, pp. 56-60 / *Kritik und Klinik*, Aesthetica, Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1999. Deleuze refers to the power of the power of the fragmentary in the poems of Walt Whitman

5 Gilles Deleuze in a letter to Michael Cressole, the author of an essay about the philosopher, Deleuze, Paris Ed. Universitaires, 1973

6 Here the problems which the artist has suffered with her vision during the entire course of her life should not be forgotten. This becomes clear in „Fragiles y amados mios“ (1996) or in many objects and installations in which the eye is represented as a seeing subject and an injured object. C.f., „En el abismo interior“ by M. G. B. in the catalogue to the exhibition „Luces de Hibernacion“ 1977.

7 The components of a Navares box of this kind imitate, not without irony, the beauty cases of the large cosmetic product producers.

8 Jean Baudrillard, *El crimen perfecto*, Barcelona, Anagrama, 1996 / *Das Perfekte Verbrechen*, Munich: Matthes & Seitz, 1996.

9 Jean Baudrillard *Das Perfekte Verbrechen*, Munich: Matthes & Seitz, 1996, p. 74.

10 Ibid., p. 71.

ungskreislauf löscht und durch die dreidimensionale Figur der eiskalten Schaufensterpuppe ersetzt. Die Risse, die in der Sprache der Kunst und der Schrift aufgetan werden, sind irreparabel, wie auch jene Risse, die unsere Welt und unsere Existenz bedrohen. Wie lange noch, wenn wir das Leben doch nur aus der Unsicherheit und dem Vagen heraus denken können?

Übersetzung: Ulrike Hofmann / Mario Mauroner

1 Jannis Kounellis hat immer wieder öffentlich darüber gesprochen, daß sein Werk mit Malerei zu tun hat, ebenso Boltanski, der die Gültigkeit einer engagierten Malerei verteidigt.

2 Mateo Cerezo (Burgos, 1828 - Madrid, 1666) absolvierte seine Lehre in der Malerwerkstatt von Juan Carreño, seine Malerei steht in der flämischen und venetianischen Tradition. „Los desposorios de Santa Catalina“ (1660), „Santa Catalina“ (1660) und einige seiner „Magdalenas“ zählen zu den wenigen Werken, von denen bekannt ist, wo sie sich befinden.

3 Casa-Cuna Oval“ (1996-97) ist eine Installation, die vom Dach hängende Plastiktaschen mit Neugeborenen zeigt, und „Cunas de Ensueño“ (1996) ist ähnlich: halbdurchsichtige Plastikkisten, in denen identische Figuren eingelagert sind. Beide Installationen sind ähnliche Versionen dieses düsteren Limbus.

4 Gilles Deleuze, *Critica y Clinica*, Barcelona: Anagrama, 1996 / Essays critical and clinical. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997, pp. 56-60 / Kritik und Klinik. Aesthetica, Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1999. Deleuze bezieht sich auf die Macht des „Fragmentarischen“ in der Poesie von Whitman.

5 Gilles Deleuze in einem Brief an Michel Cressole, Autor eines Essays über den Philosophen, Deleuze, Ed. Universitaires, Paris, 1973.

6 Dabei darf man die Probleme, die die Künstlerin ein Leben lang mit der Sehkraft hat, nicht übersehen. Das wird auch deutlich in „Fragiles y amados míos“ (1996) oder in vielen Objekten und Installationen, bei denen das „Auge“ als sehendes Subjekt und verletztes Objekt dargestellt ist. Cf.: „En el abismo interior“ von M.G.B., im Katalog zur Ausstellung „Luces de Hibernación“, 1977.

7 Die Bestandteile einer solchen „Navares“ - Box imitieren nicht ohne Ironie die Beautycases der großen Kosmetikproduktehersteller.

8 Jean Baudrillard, *El crimen perfecto*, Barcelona: Anagrama, 1996/Das perfekte Verbrechen, München: Matthes & Seitz, 1996.

9 Jean Baudrillard, *Das perfekte Verbrechen*, München: Matthes & Seitz, 1996, p. 74.  
Ebenda, p. 71.



„LARGO WEEKEND DE VERANO“, 1999  
Durchsichtige Tasche mit 17 Objekten  
(Diafarbfolien auf Kosmetikartikeln)  
16 x 25 x 6 cm



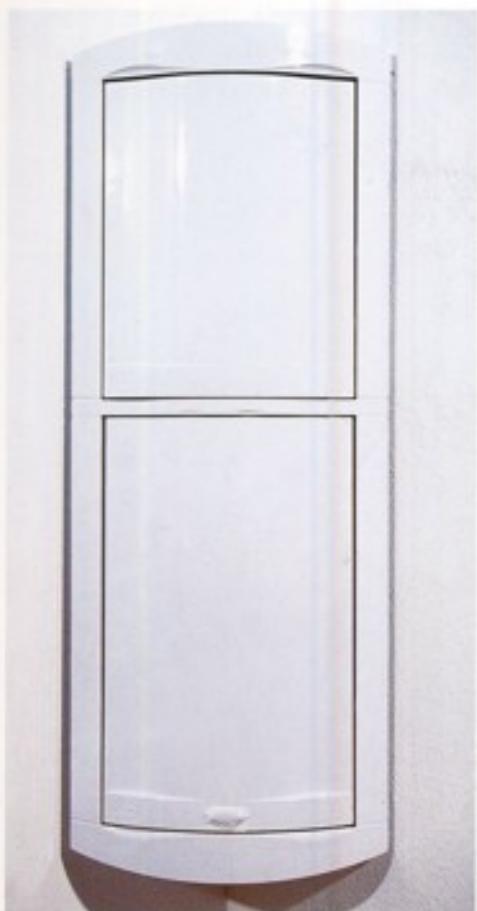
„INTIMO Y PERSONAL“, 1998 ◇  
3 Akrylregale mit Fotografien und Diafarbfolien  
Musterkollektion Kosmetischer Produkte „Navares“  
78 x 60 x 13,5 cm

„PROMOCIÓN PRIMAVERA 98“, 1998  
Computergenerierte Farbfotos in  
Musterkollektion „Navares“  
20 x 25 x 30 cm



„KIT“, 1998  
Regal mit Musterkollektion mit  
Kosmetikprodukten „Navares“  
62 x 37 x 11 cm





„KIT DE ESQUINA“, 1998  
Metalldrehschränkchen, Farbprints,  
Latex, Gefäße und Kanülen  
54 x 22 x 15 cm



„EL INTANGIBLE MUNDO DE LAS VIRGENES“, 1996  
Licht- und Toninstallation  
mit verschiedenen Materialien  
Raum: ca. 500 x 500 cm

„MILENIA, DEL CORAZÓN Y EL ARTIFICIO“, 1998

Installation für einen Weißen Raum und kaltes Licht, durchsichtige Plastikvorhänge,  
Schaufensterpuppe mit Kristallobjekt (Herz),  
Kanülen und Elektrokabeln  
Raum: ca. 300 x 500 x 120 cm





„EN EL UMBRA DEL SUEÑO“, 1993  
Duratrans in Acrylzylindern in Plastikhüllen,  
fluoreszierendes Licht  
280 x 500 x 100 cm



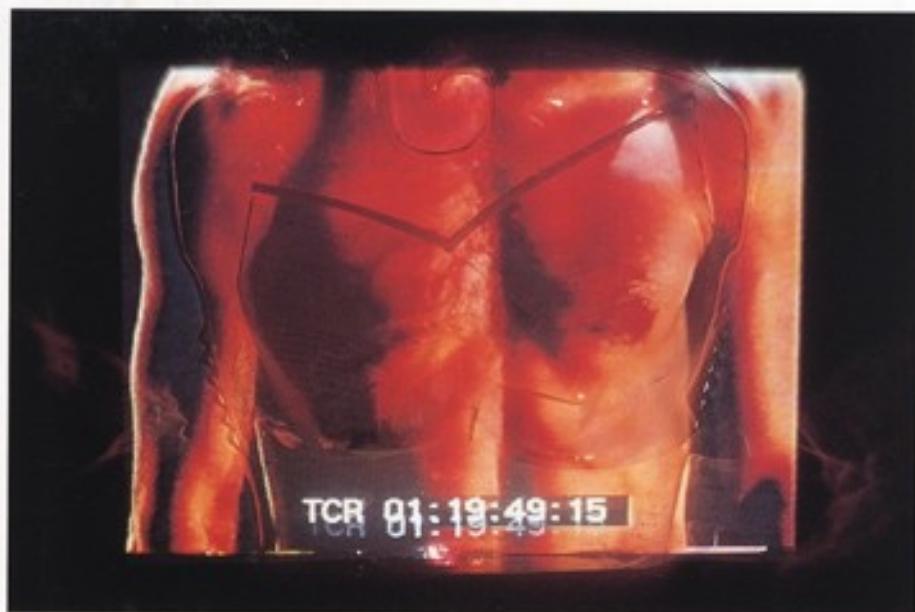
„ANHELOS DE LIBERTAD“, 1997  
Weiße Metallregale, Plastikgefäße mit Diafarbfolien  
280 x 250 x 40 cm (variabel)  
und Soundinstallation

„ARTIFICIOS PLUS“, 1998  
fünf in Plastik verpackte Farbdrucke  
25 x 110 x 5 cm, (9) Ex.





„VITRINA N° 2“, 1997  
mit verschiedenen Produkten „Navares“  
72 x 61 x 25 cm



„DE LA CASA DEL OVIDO“, 1997  
[Weibliche] Plastikbüste  
mit changerender Video- und Soundinstallation  
35 x 50 x 12 cm, (3) Ex.

#### THE SEDUCTIVE SENSUALITY OF THE ARTEFACT

Notes on the oeuvre of Paloma Navares  
by  
LORAND HEGYI

The powerfully stressed hedonistic-sensual physical reality of separate objects and the poetically ambivalent, quasi-ritual artificiality of the aura of these items create an irritation in the oeuvre of Paloma Navares which sensitizes basic existential experience and artificial clichés of cultural behaviour simultaneously. This irritation is provoked by an theatrality often exaggerated ad absurdum, the operative mechanismus of light effects, the powerful hierarchy of the composition, the symmetry and archetectonic order suggesting a clear and indisputable *legitimacy*, despite the fact that through the stressing of artificiality a seductive, ornamental and decorative „world of appearances“ is exhibited. This sensual „world of appearances“ consists of an inexhaustible imaginary museum of an enormous warehouse of cultural memories and of pictures of the eternal ritual of



#### VERFÜHRERISCHE SENSUALITÄT DES ARTEFACTUMS

Notizen zum Oeuvre von Paloma Navares  
von  
LORAND HEGYI

Die stark betonte, hedonistisch-sensuelle physische Realität der einzelnen Objekte und die poetisch-ambivalente, quasi-rituelle Künstlichkeit der Aura um die Gegenstände schaffen im Oeuvre von Paloma Navares eine Irritation, welche grundlegende existenzielle Erfahrungen und gleichzeitig künstliche, kulturelle Verhaltensklischees sensibilisiert. Diese Irritation entsteht dadurch, daß die oft ad absurdum gesteigerte Theatralik, die Wirkungsmechanismen der Lichteffekte, die starke Hierarchie der Komposition, die Symmetrie und die architektonische Ordnung eine eindeutige, zweifellose Legitimation suggerieren, obwohl sie durch die betonte Künstlichkeit eben eine verführerische, ornamentale, dekorative „Scheinwelt“ aufzeigen. Diese sensuelle „Scheinwelt“ besteht aus einem unerschöpflichen imaginären Museum, aus einem großen



„ARTIFICIOS, PRIMAVERA '98“, 1998  
Werbung und Mustercollection der Produkte  
„Navares“  
26 x 21 x 30 cm, (3) Ex.

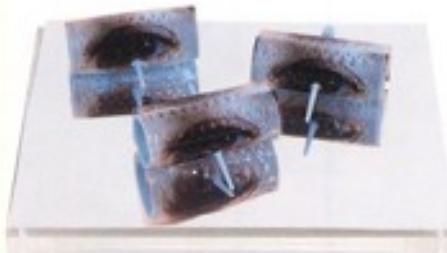
„RULOS“, 1996 ◊  
Diafarbfolien in Kosmetikartikeln  
auf Acrylbord  
14 x 18 x 4 cm

„NUDOS“, 1997  
Diafarbfolien, Plastikkannen,  
Haushaltssieb aus Edelstahl  
21 x 21 x 16 cm, (5) Ex.



hierarchy formation that have become clichés. At the same time these pictures communicate sensual and dramatic experience which determines the course of human existence in every culture and every epoch. They are clichés and simultaneously serious messages that demand perception and do not leave us unmoved. They are powerful, suggestive, enigmatic and seductive: they draw the observer into a poetic-artificial world in which we can no longer be sure what is existential and what is decorum. Decorum also signifies expectations, social hierarchy, the cliché, the suitable form.

In these suggestive and perplexing, radically sensual images there appears something - almost unexpectedly - that is entirely essential, which becomes the decorative framework of our social life through the quasi-ritualistic forms of eternal repetition. Behind this decorative-backdrop. Paloma Navares shows the disturbing, the



frightening, the perplexing, she shows us that which links our existence with a *mythical time*, even when this backdrop exhibits a heavy, sensual artificiality. This also involves certain ironic moments, although this irony can never destroy the poetic, fragile, transitory character of this oeuvre.

The cool, glittering, enigmatic items in the object assemblies of the Spanish artist are a reference to highly individual and hidden experiences, they are an indicator of narratives, they sensitise the memory and long forgotten experiences, which create a thick, heavy and unavoidable context. The observer is confronted with objects which manifest a timeless permanence and an all but sacred substance in which fragility and monumentality, a poetic and an architectonic order, emotionality and hierarchy are constantly intertwined. The brilliance of the items, the unbelievable perfection of the arrangement of the various objects, the decorativeness and sensuality of the materials, the precisely calculated, seductive light effects and the almost ritual hierarchical order result in an obligatory recognition of the world presented to the observer.

This potent, sensual, overpoweringly artificial world, deriving its legitimization from the rite of presentation and the cult of appearance, combines the dramatic moments with the self-consciously artificially devised, decorum-like, cliché-like elements. This world of appearances is powerful, it compels, it is inexorable. This inexorability has its origin directly in the power of the picture,

Lagerhaus der kulturellen Erinnerungen und aus zu Klischees gewordenen Bildern der ewigen Rituale der Hierarchie-Bildung. Gleichzeitig vermitteln diese Bilder sensuelle und dramatische Erfahrungen, welche in jeder Kultur, in jeder Epoche die menschliche Existenz bestimmen. Sie sind Klischees, und gleichzeitig wahrzunehmende, ernsthafte Botschaften, die uns nicht unberührt lassen. Sie sind stark, suggestiv, enigmatisch und verführerisch: sie ziehen den Betrachter in eine poetisch-künstliche Welt, wobei wir nicht mehr sicher sein können, was ist ernsthaft existenziell, was ist *Decorum*. *Decorum* bedeutet auch die Erwartungen, die gesellschaftliche Hierarchie, das Klischee, die geeignete Form.

In diesen suggestiven und verwirrenden, radikal sensuellen Bildern erscheint - fast unerwartet - etwas ganz Prinzipielles, welches dann in den quasi-rituellen Formen der ewigen Wiederholung zu den dekorativen Rahmen unserer gesellschaftlichen Lebens wird. Paloma Navares zeigt hinter diesen dekorativen Kulissen das Beunruhigende, das Beängstigende, das Verwirrende, sie zeigt das, was unsere Existenz mit den mythischen Zeiten verbindet, auch wenn diese Kulissen eine schwere, sensuelle Künstlichkeit aufweisen. Dies involviert auch gewisse ironischen Momente, obwohl diese Ironie nie den poetischen, fragilen, vergänglichen Charakter dieses Oeuvres zerstört.

Die kühlen, glänzenden, rätselhaften Gegenstände der Objekt-Assemblagen der spanischen Künstlerin weisen auf sehr individuelle und verborgene Erfahrungen hin, deuten Geschichten an, sensibilisieren Erinnerungen und längst vergessene Erlebnisse, welche einen dichten, schweren, unvermeidbaren Kontext bilden. Der Betrachter wird mit Gegenständen konfrontiert, die eine zeitlose Permanenz und eine fast sakrale Substanz manifestieren, wobei Fragilität und Monumentalität, Poesie und architektonische Ordnung, Emotionalität und Hierarchie miteinander immer verbunden sind. Der Glanz der Gegenstände, die unglaubliche Perfektion des Arrangements der verschiedenen Objekte, die Dekorativität und Sensualität der Materialien, die genau kalkulierten, verführerischen Lichteffekte und die fast rituelle hierarchische Ordnung verursachen eine obligatorische Anerkennung der dem Betrachter präsentierten Welt.

Diese mächtige, sensuelle, „berwältigende“ künstliche Welt, welche ihre Legitimation aus dem Ritus der Präsentation und aus dem Kult des Scheins bezieht, verbindet die dramatischen Momente mit den bewußt künstlich gestalteten, *decorum*-artigen, klischee-artigen Elementen. Diese Scheinwelt ist mächtig, sie ist zwingend, sie ist unvermeidbar. Diese Unvermeidbarkeit entsteht eben aus der Macht des Bildes, aus der Macht des Scheins, welche gleichzeitig verführt und verfremdet. Verführt durch Schönheit und Glanz, künstliche Perfektion und perfekte Dramaturgie; verfremdet durch



„CANTO A LA LUZ“, 1997  
34 Glasbehälter mit Farbdiafolien auf Plastikbord  
144 x 9,5 x 5,5 cm



„SENTIDOS CON SENSACIÓN EN OFERTA DE VERANO“, 1999

Farbdiaphanie in Plastikhülle in verschiedenen Gefäßen

26 x 14 x 14 cm

„PLANCHADA“, 1997

Bügeleisen und Foto

30 x 11 cm



from the power of appearances which seduce and repel at one and the same time. Seduces through beauty and brilliance, artistic perfection and a perfect dramaturgy; repels in the exaggerated showing off, through the ceremoniousness which provokes the foremost questioning of reality.

Yes it is precisely this moment that the magnificent world of appearances, of the sensual, perfectly arranged objects is transformed into a mirror of self-knowledge, to a vehicle for the inner questioning of the self, to the drama of the search of authentic. It is because the world of appearance attempts a convergence on the so dangerous and bewildering experiences that can almost not be articulated and existential fears, that the ethical pressure becomes stronger, the compulsion ever more irresistible to find the authentic picture, to separate the authentic picture from the world of appearance. Or to take the authentic out of the world of appearance, to reinterpret the objects, to discover true drama in the act of choice and to understand.

This act of choice involves the defetishing of the object as a cult object, as a socio-cultural taboo, as the carrier of clichés and manipulations, but also a courageous self-revelation as the personal, individual subject of the process. The new order of the objects makes it possible to comprehend the fundamental existential references and to piece together into a real common narrative the hidden personal experiences, individual life, destiny, the socio-cultural conditions by means of an extraordinary chemistry.

This story includes very personal life experiences, references from an own individual life, memories of fears and illnesses, situations of being at the mercy of others, when the cultural metaphors were no longer fully capable of sublimating own experiences. At this moment, the frame of the sociocultural clichés is broken down and the *metaphorical dimensions* becomes reality. The magic of the world of appearance is replaced by the *true light* of the real experience of one's own life.

Each object from Paloma Navares has some cult aspect and something narrative, if not the object itself, then its context, above all the context of the presentation and the act of taking it into use. In recent years she has worked more directly and ironically with the social context, with the phenomena of manipulation, with consumption. When she markets her own body, she points ironically to the everyday rituals of the marketing mechanism, but she also maintains another level, a metaphorical reference from the area of the sacrificial cult, which in her case is latently connected with her disease of the eyes. She thus operates with the removal of taboos on the one hand and with the narrative technique of the personal story on the other, whereby behind the perfectionistic, sensual, brilliant world of appearance there again stands the struggle for the authentic.

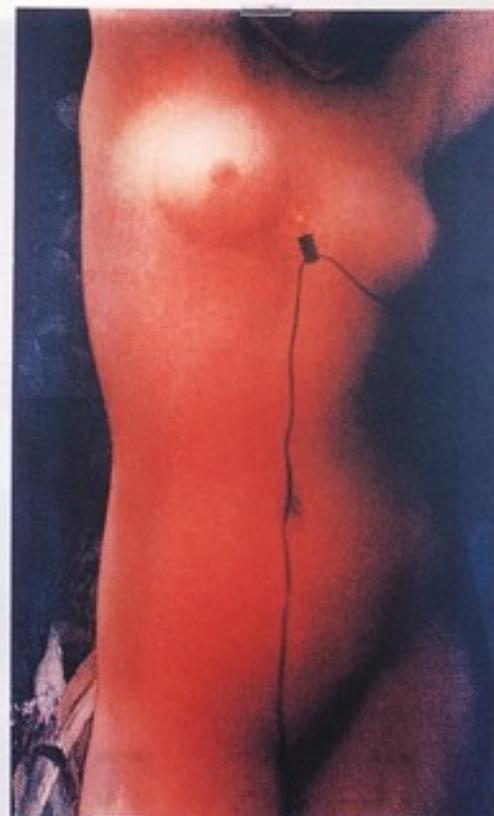
die übertriebene Selbstdarstellung, durch die Feierlichkeit, welche die quälende Frage nach der Wahrheit provoziert.

Aber eben in diesem Moment wandelt sich die prachtvolle Scheinwelt der sensuellen, perfekt arrangierten Gegenstände zum Spiegel des Selbsterkennens, zum Vehikel der Selbstbefragung, zum Drama der Suche nach dem Authentischen. Dadurch, daß sich die Scheinwelt so gefährlich und verwirrend der fast nicht aussprechbaren Erfahrungen und existenziellen Ängste annähert, wird der ethische Druck noch stärker, wird der Zwang noch unvermeidbarer, das authentische Bild zu finden, das authentische Bild von der Scheinwelt zu trennen. Oder das Authentische aus der Scheinwelt herauszuholen, die Sachen umzudeuten, das wahre Drama in dem Akt des Wählens zu entdecken und zu verstehen.

Dieser Akt des Wählens involviert die Defetisierung des Objektes als Kultobjekt, als soziokulturelles Tabu, als Träger der Klischees und der Manipulationen, aber auch eine mutige Selbstenthüllung als persönliches, individuelles Subjekt des Prozesses. Die Neuordnung der Gegenstände ermöglicht, die grundlegenden existenziellen Referenzen zu erfassen und die verborgenen persönlichen Erfahrungen, das individuelle Leben, das Schicksal und die soziokulturellen Konditionen durch eine sonderbare Chemie zu einer realen gemeinsamen Geschichte zusammenzubauen.

Diese Geschichte beinhaltet sehr persönliche Lebenserfahrungen, Referenzen aus dem eigenen Leben, Erinnerungen an Ängste und Krankheiten, an Situationen des Ausgeliefertseins, wenn die kulturellen Metaphern nicht mehr die eigenen Erlebnisse vollkommen sublimieren können. In diesem Moment brechen die Rahmen der soziokulturellen Klischees, und die metaphorische Dimension wird zur Realität. Der Zauber der Scheinwelt wird durch das wahre Licht des realen Erlebnisses des eigenen Lebens ersetzt.

Jedes Objekt von Paloma Navares hat etwas Kultisches und etwas Narratives, wenn nicht das Objekt selbst, dann sein Kontext, vor allem der Kontext der Präsentation und der Akt des In-Gebrauch-Nehmens. In den letzten Jahren arbeitet sie direkt und ironischer mit dem sozialen Kontext, mit dem Phänomen der Manipulation, mit dem Konsum. Wenn sie ihren eigenen Körper vermarktet, weist sie ironischerweise auf die alltäglichen Rituale der Vermarktungsmechanismen hin, aber sie behält auch eine andere Ebene, eine metaphorische Referenz aus dem Bereich der Opferkulte bei, welche in ihrem Fall mit ihrer Augenkrankheit - latent - verbunden ist. So operiert sie mit der Enttabuisierung einerseits, mit der Narrativität der persönlichen Geschichte anderseits, wobei hinter der perfektionistischen, sensuellen, glänzenden Scheinwelt wieder der Kampf um das Authentische steht.



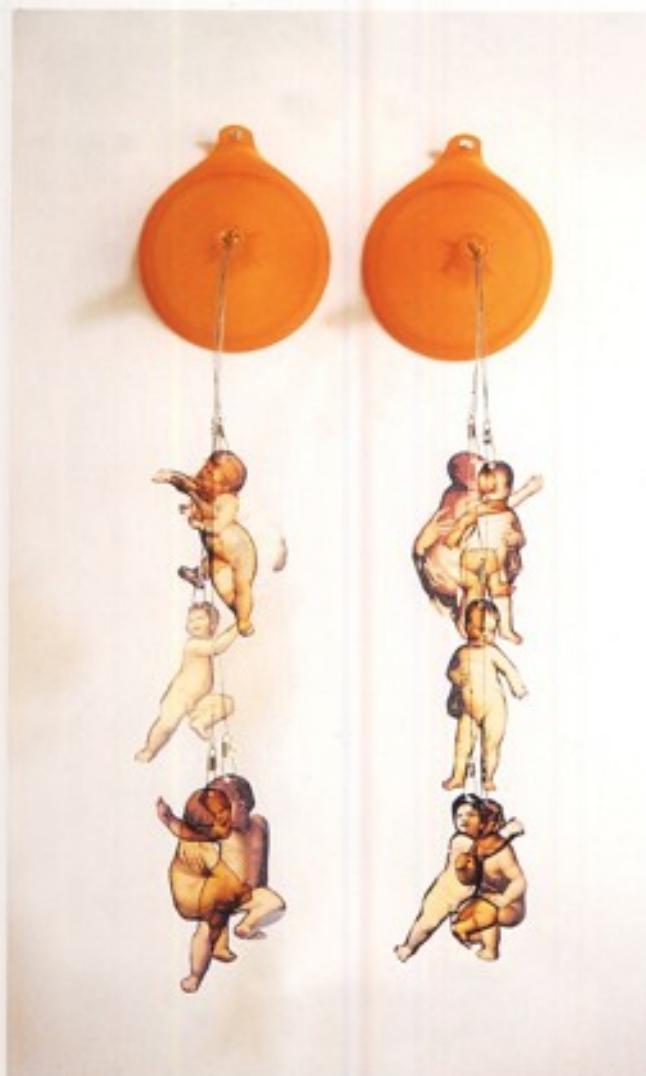
„CORAZON DE FUEGO“, 1994  
Farbfoto auf Acryl, Licht  
80 x 48 cm, [7] Ex.

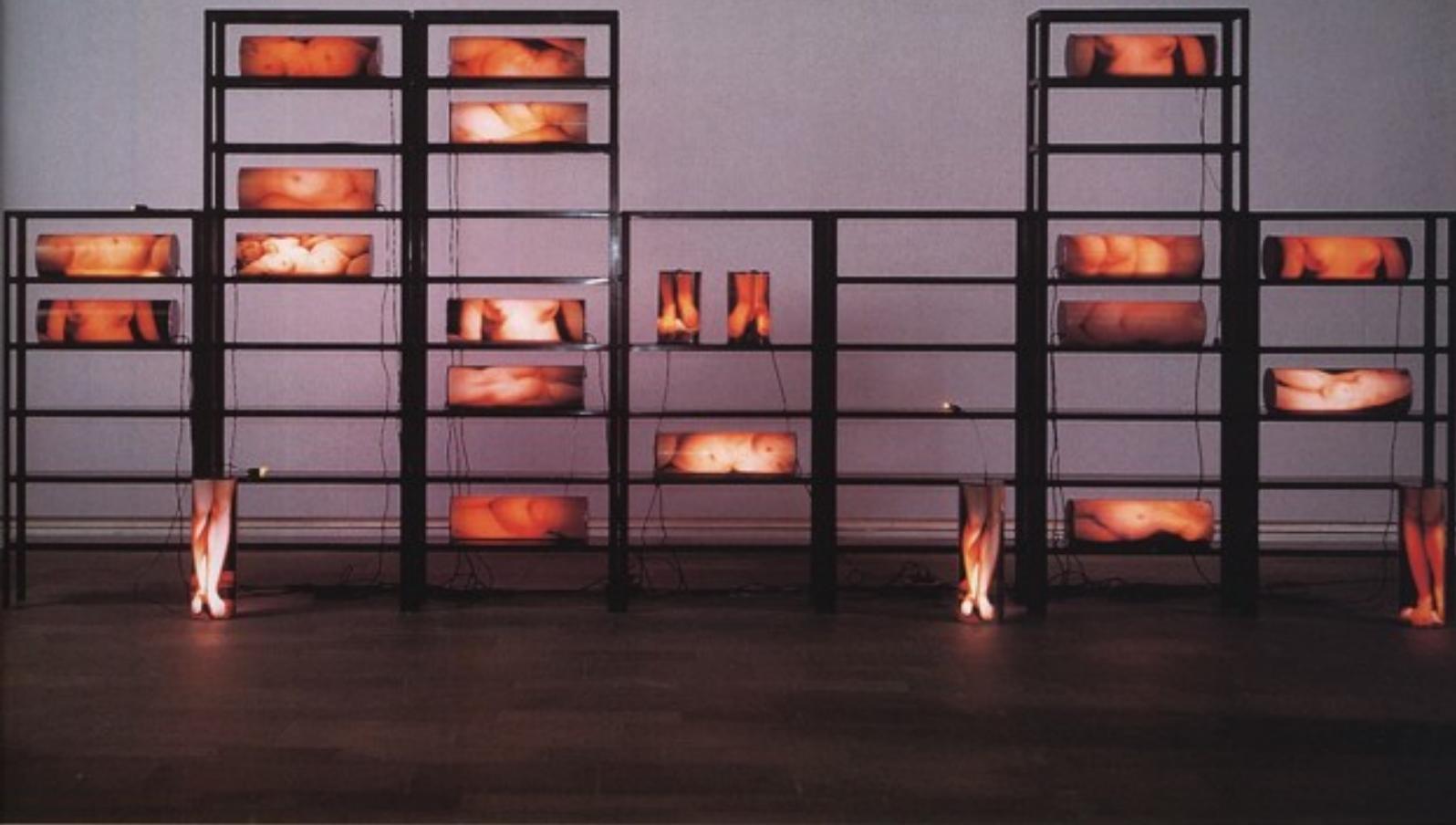
„PENDIENTES DEL CORAZÓN“, 1993

10 Diafarbfolien mit Anglerzubehör

abgehängt aus Küchentrichtern

52 x 22 x 15 cm, (5) Ex. in Farbe





„ALMACÉN DE SILENCIOS“, 1994-95  
Cibatrans (60 x 50 cm) in Acrylzylindern (60 x 20 x 20 cm)  
durch fluoreszierendes Licht erleuchtet  
290 x 700 x 100 cm



1996  
INTERVENTION  
im  
Kloster „Nostra Senora del Prado“

## PASSION AND THE IDEAL

Four selected paintings  
from the Residenz Gallery, Salzburg  
in the exhibition „Milenia del corazón y el artificio“  
by Paloma Navares

GABRIELE GROSCHNER

## IDEAL UND LEIDENSCHAFT

Vier ausgewählte Gemälde  
der Residenzgalerie Salzburg  
in der Ausstellung „Milenia del corazón y el artificio“  
von Paloma Navares

GABRIELE GROSCHNER

In her exhibition „Milenia del corazón y el artificio“ Paloma Navares conducts a dialogue between historic and contemporary art. For her interpretation of the „millennium“ phenomenon she has integrated four paintings from the collection of the Residenz Gallery in her work. These are:

„Mary Magdalene“, oil/canvas 124,5 x 103 cm  
(cat. no. 314) by Mateo Cerezo (1635 - 1685)  
„The Wounded Tancred“, oil/canvas 121 x 180,5 cm  
(cat. no. 1844) by Pietro Ricchi (1605 - 1693)  
„The Nativity of Christ“ oil/wood 47,5 x 32 cm  
(cat. no. 391) by Battista Dossi (nach 1489 - 1548) and  
Moritz von Schwind's „Madonna Worshipping the Child“ oil/canvas, 63 x 41 cm (cat. no. 497)

Beginning with these paintings which comprise the varied styles from the early 16th to the mid 19th Centuries, Navares releases the figures of historical women and children from the context of their artistic environment and thus each of these from their own personal history. The figures thus isolated, now available to Navares for artistic manipulation, retain essential elements for their former significance. They are carriers of

Paloma Navares führt in ihrer Ausstellung „Milenia, del corazón y el artificio“ einen Dialog zwischen historischer und zeitgenössischer Kunst. Für ihre Darstellung des Phänomens „Milenia“ integriert sie in ihr Werk aktuell vier Gemälde aus dem Bestand der Residenzgalerie.

Es handelt sich dabei um:

„Maria Magdalena“ Öl/Leinwand, 124,5 x 103 cm  
(Inv.Nr 314) von Mateo Cerezo (1635 - 1685)  
„Der verwundete Tancred“ Öl/Leinwand, 121 x 180,5 cm  
(Inv. Nr. 1844) von Pietro Ricchi (1605 - 1693)  
„Die Geburt Christi“ Öl/Holz, 47,5 x 32 cm  
(Inv. Nr. 391) von Battista Dossi (nach 1489 - 1548)  
und Moritz von Schwind's (1804 - 1871) „Madonna, das Kind anbetend“ Öl/Leinwand, 63 x 41 cm  
(Inv.Nr. 497).

Aus diesen Gemälden, die die unterschiedlichen Stile vom beginnenden 16. bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts umfassen, löst Navares historische Frauen- und Kinderfiguren aus den Zusammenhängen ihres künstlerischen Umfeldes und damit aus ihrer jeweils eigenen Geschichte heraus. Die somit isolierten Figuren, die Navares nun mehr zur künstlerischen Manipulation zur Verfügung stehen, behalten Grundsätzliches ihres ehemaligen Bedeutungsinhaltes bei. Sie sind innerhalb unseres kulturellen Denkens



„MADONNA DAS KIND ANBETEND“  
Moritz von Schwind 1804-1871  
Öl auf Leinwand  
76 x 57,5 cm,



„GEBURT CHRISTI“, um 1520  
Batista Dossi  
Öl auf Pappelholz  
47,5 x 32 cm,

concrete and fixed information within our cultural thinking and are thus to a certain degree manipulable, but always recognizable in terms of content in an unfamiliar context.

Navares selected for her work in this exhibition among others, two representations of women from Spanish-Italian baroque painting in the Museum collection. One of these is the penetrating representation of Mary Magdalene's desperate penitence in the representation by the Spaniard Mateo Cerezo, the other shows the loving care lavished on the Christian hero Tancred by the heathen Princess Erminia, a picture by the Italian Pietro Ricchi.

These painted figures create such intense emotional involvement and feeling through the penetration of their glances, the geometrical eccentricity of their gesture and the movement of their bodies, that the direct depth of emotion consciously given to these works by the baroque artists, is still accessible to observers today, insofar as they possess the ability to read and de-code these pictures, iconographically and intuitively. These pictures of women are representations of the most intense passion in the baroque sense. The women not only experience these feelings, but rather they become the deepest symbol or allegory of them.

Cerezo's painting of Mary Magdalene shows the powerful influence of the Venetian school. The personal style is soft and relaxed and the power of light in this picture is enormous.

Träger konkreter und fixierter Informationen, und daher inhaltlich in einem fremden Kontext zu einem gewissen Grat zwar manipulierbar, aber stets wiedererkennbar. Navares wählt für ihre Arbeit zur Ausstellung unter anderem zwei Frauendarstellungen spanisch-italienischer Barockmalerei aus dem Museumsbestand. Zum einen ist es die eindringliche Darstellung des Spaniers Mateo Cerezo der verzweifelten Buße Maria Magdalenas, und zum anderen das Bild liebevoller Pflege des christlichen Helden Tancred durch die heidnische Prinzessin Erminia, ein Gemälde des Italieners Pietro Ricchi.

So viel Rührung und Gefühl rufen diese Bildfiguren durch die Eindringlichkeit des Blicks, die Exzentrizität ihrer Gestiken und die Drehbewegungen ihrer Körper hervor, daß die Unmittelbarkeit tiefer Gefühle, die in den Bildern bewußt vom Barockkünstler angelegt sind, noch heutigen Betrachterinnen und Betrachtern verfügbar sind, sofern die Fähigkeit des ikonographischen und intuitiven Lesens und Entschlüsselns dieser Bilder gegeben ist. Diese Frauenbildnisse sind Darstellungen intensivster Leidenschaftlichkeit im barocken Sinne. Die Frauen durchleben dieses Gefühl nicht nur, sondern werden zu dessen ureigentlichem Symbol oder Allegorie.

Das Bild der Maria Magdalena von Cerezo zeigt den starken Einfluß venezianischer Malweise. Der Duktus ist weich und locker, und die Leuchtkraft des Bildes enorm. Maria Magdalena ist eine Frau, die in Wirklichkeit nie



„LUZ DEL PASADO“, 1996 - 97

Soundinstallation mit Diafarbfolien in weißen (40 x 30 cm) Acrylbehältern fluoreszierendes Licht, 280 x 600 cm



„BÜBENIDE MAGDALENA“  
Cerezo der Jüngere (1635-1685)  
Öl auf Leinwand  
124,5 x 103 cm,



„DER VERWUNDETE TANCRED“ (Detail)  
Pietro Ricchi (gen. il Lucchese)  
Öl auf Leinwand  
121 x 180,5 cm,

Mary Magdalen is a woman who in reality, never existed. She is a figure from the New Testament who acquires an extraordinary significance through the dissonance of her constructed personality, not only in a religious but also in a culturally historic perspective. Her personal cult and the official approach under which she is honoured are full of misunderstandings and inconsistencies.

Several women with the name Mary flow into the figure of the Magdalene; those who followed Jesus unconditionally, those he freed from possession and the sinners who repented through His influence. A woman named Mary Magdalen appears thus not only as a witness to the passion of Christ, at his entombment and resurrection, but also as the sinner anointing the feet of the Lord. Modern thought and its pictorial representation show in the never quite fashionable iconographic presentation of Mary Magdalen, the penitent best known to us in western civilisation. In this picture she blends with the figure of the historically entirely demonstrable Mary of Egypt. Magdalen is shown with her long hair flowing free, with a vessel of anointing oil, a skull and crucifix. The artist, who was primarily active in Madrid, creates dramatic conditions of light in order to document the drastic movements and events in and around this person. The Spaniard wishes to move the emotions, not least in those who are not precisely informed about the exact fate of this woman. Striking symbols which speak of suffering and death and a broad spectrum of painted light, brightness and shade, pull the observer under their spell. The unsullied classical cloth robe leaves the shoulders and breast free. This is indicative of Magdalen's past as a prostitute and woman of pleasure. The skin of the hermit is smooth and soft. The Incarnation has the shimmer of ivory. Magdalen's hair shines as though it had been cared for with a hundred brush strokes. Cerezo leaves no doubts about her external beauty, which remains with her even here in the hermitage. With this courtly grace and refinement of her person, in the physical weakness and instability in which she appears to entirely sink and be absorbed, Cerezo shows her in a state of the deepest penitence, meaning in a condition of change and extreme physical transformation. There is an inner compliance with the external image. Not the attempt to bring an imperfect soul into line by chastisement and mortification of the flesh, which are clearly indicated in the picture by the skull and the scourge, but her outward beauty becomes the adequate symbol of her inner enlightenment. She presses her left hand holding a white cloth, to her heart. A symbol that is otherwise seen almost exclusively in scenes representing the Annunciation of the Virgin Mary: it is a symbol of innocence, virginity, purity of heart and of overflowing emotions. The centre of ecstatic transformation is there at her heart, it is here that she experiences it. The other hand points to an open book. It is an indication to the observer that the script is the revelation of Him who is the object of this passion. Her love belongs to a man who accompanied her through many

existierte. Sie ist eine Figur des Neuen Testaments, die durch die Dissonanz ihrer konstruierten Persönlichkeit nicht nur in religionsgeschichtlicher, sondern auch in kulturgeschichtlicher Hinsicht eine ungeheure Bedeutung erhält. Ihr persönlicher Kult und die offiziellen Ansätze ihrer Verehrung sind voll von Mißverständnissen und Ungereimtheiten.

Mehrere Frauen mit dem Namen Maria fließen in die Figur der Magdalena ein: die, die Jesus bedingungslos folgen, die er von Besessenheit befreit und die Sünderinnen, die durch seinen Einfluß Buße tun. Eine Frau namens Maria Magdalena erscheint dann nicht nur als Zeugin beim Tode Christi, bei seiner Grablegung und Auferstehung, sondern auch als die Füße des Herrn salbende Sünderin und Büßerin. Das neuzeitliche Denken und dessen bildliche Darstellungen zeigen durch die immer mehr in Mode kommenden reinen Andachtsbilder Maria Magdalena als die uns wohl bekannteste Büßerin des Abendlandes. In diesem Bild verschmilzt sie mit der historisch durchaus belegbaren Maria von Ägypten. Magdalena ist mit offenem langem Haar, Salbgefäß, Totenschädel und Kruzifix dargestellt. Der vorwiegend in Madrid arbeitende Künstler setzt dramatische Lichtverhältnisse im Bild ein, um die drastischen Bewegungen und Vorgänge in und um diese Person zu dokumentieren. Der Spanier will berühren, auch diejenigen, die um das genaue Schicksal der Frau nicht Bescheid wissen. Plakative Symbole, die von Qualen und Tod sprechen, und ein weites Spektrum des Bildlichtes, das Hell/Dunkel, ziehen die Betrachterin und den Betrachter in den Bann. Die unversehrte, klassische Tuch-Kleidung läßt Schulter und Brust frei. Dies verweist auf Magdalenas Vergangenheit als Prostituierte und Buhlerin. Die Haut der Einsiedlerin ist glatt und weich. Das Inkarnat schimmert wie Elfenbein. Magdalenas Haar ist glänzend als wäre es mit hundert Bürstenstrichen gepflegt. Cerezo läßt keinen Zweifel an ihrer äußerer Schönheit, die er ihr selbst hier in der Eremitage weiterhin zugesteht. Mit dieser höfischen Grazie und Verfeinerung ihrer Gestalt, in physischer Weichheit und Instabilität, in der sie gänzlich zu versinken und aufzugehen scheint, zeigt Cerezo sie in tiefster Reue, das heißt in einem Zustand der Verwandlung und äußerster psychischer Transformation. Ihr Inneres folgt dem äußeren Erscheinungsbild. Es ist nicht der Versuch, den Körper durch Geißelung und Kasteierung dem Niveau der unvollkommenen Seele anzugeleichen, wie Totenkopf und Geißel im Bild noch verdeutlichen mögen, sondern ihre äußere Schönheit wird zum adäquaten Ausdruck ihres geläuterten Inneren. Ihre linke Hand führt sie zusammen mit einem weißen Tuch zum Herzen. Eine Symbol, das sich sonst fast ausschließlich bei Szenen der Verkündigung an die Jungfrau Maria findet: es ist ein Zeichen der Unschuld, Jungfräulichkeit, Reinheit des Herzens und überfließender Gefühle. Dort an ihrem Herzen ist das Zentrum der ekstatischen Transformation - dort empfindet sie. Die andere Hand weist auf ein geöffnetes Buch. Es ist der Hinweis an die Betrachterin und den Betrachter, daß sich in der Schrift



„MARIA MAGDALENA“,

1998-99

Cibatrans auf Acryl, flackerndes Licht,  
100 x 100 cm, (3) Ex.

years of her life, whom she followed after His death until the Ascension into Heaven. She has now been left behind and hopes now to be able to continue to follow Him through her ecstatic rapture. She is that woman who comes closest to Jesus through this love. It is precisely because of this that the Magdalen has attained great significance in Gnostic thinking. In Gnostic writings she is named as the confidant of Jesus, and also - in a controversial form - is described as His lover. Magdalen fights against the final relinquishment of earthly love, she remains unfulfilled as a woman. Her eyes are red with crying and her body has become a torment to her.

Pure tenderness, on the other hand, marks the subject and technique of Pietro Ricchi's picture „The Wounded Tancred“. It represents a scene from Torquato Tasso's epic poem „La Gerusalemme Liberata“ written in the years between 1570 and 1575. Tasso describes the conquest of Jerusalem during the First Crusade. Erminia, daughter of the King of Antioch, fights in the ranks of her father's heathen army. The Norman Prince Tancred with whom she is in love, is in the opposing Christian army. But it is not the political or religious dif-

ferences that separate Erminia from Tancred, but the hopelessness of her love. Tancred is and remains captivated by his love to Clorinda, the daughter of an Ethiopian prince and a white slave, and he does not return Erminia's affection.

After a decisive and bloody battle Erminia desperately searches the battlefield for Tancred. At last she finds him seriously wounded. His wounds were inflicted in bloody single combat he fought against Clorinda. This struggle ended fatally for Clorinda and before she died she accepted baptism from Tancred's. Erminia now cleans Tancred's wounds with her tears and with her hair, bandages them with her veil and heals them with magical incantations. Ricchi lays the scene for the meeting of the pair in the Venetian manner in a delicate sfumato of warm, earthy tones, and gives the loving devotion of the two figures and the tenderness resulting above all from Erminia's touch, a gracious expression. Garments of an iridescent, very flowing material, receive both bodies and absorb the disquiet and turbulence of the situation. Erminia takes her veil in her right hand - Ricchi underlines the gesture here by using the cloth as a background to her hand - and touches Tancred's side.

„HERMINIA, DEL AMOR A TANCREDO“,  
1998-99

Cibatrans auf Acryl, flackerndes Licht,  
100 x 100 cm, (3) Ex.

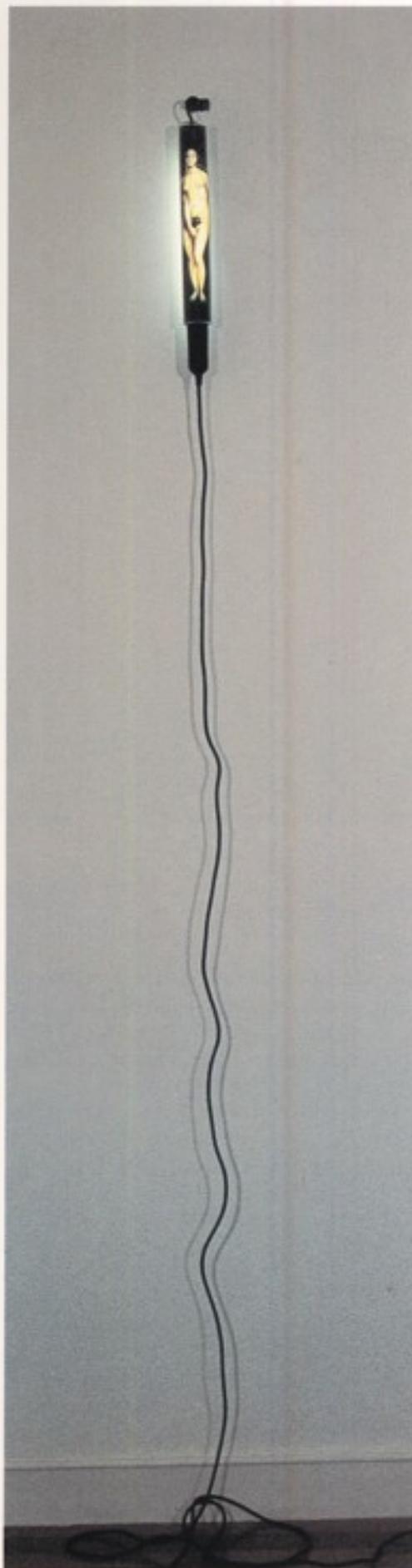


derjenige offenbart, dem diese Leidenschaft gilt. Ihre Liebe gehört einem Mann, den sie im Leben über viele Jahre hinweg begleitete, dem sie über seinen Tod hinaus bis zur Auffahrt in den Himmel folgte. Nun blieb sie zurück, und hofft durch ihre ekstatische Entrückung, ihm auch nun weiterhin folgen zu können. Sie ist jene Frau, die Jesus in dieser Liebe am nächsten kommt. Gerade deshalb erlangt Magdalena im Gedankengut des Gnostizismus große Bedeutung. In gnostischen Schriften wird sie als die Vertraute Jesu genannt, und sogar - in brisanterer Form - als seine Gefährtin beschrieben. Magdalena kämpft gegen das endgültige Zurücklassen irdischer Liebe: unerfüllt bleibt sie als Frau. Ihre Augen sind verweint und ihr Körper wird zur Plage.

Reine Zärtlichkeit hingegen in Sujet und Technik zeigt das Bild Pietro Ricchis, „Der verwundete Tancred“. Es stellt eine Szene aus Torquato Tassos „La Gerusalemme liberata“ dar, das in den Jahren zwischen 1570 und 1575 entstand. Tasso beschreibt die Eroberung Jerusalems während des 1. Kreuzzuges. Erminia, Tochter des Königs von Antiochien, kämpft in den Reihen des väterlich-heidnischen Heeres. Auf der Seite

des christlichen Gegners befindet sich der normannische Fürst Tankred, dem ihre ganze Liebe gilt. Doch nicht die politischen und religiösen Unterschiede trennen Erminia von Tankred, sondern die Vergeblichkeit ihrer Liebe. Tankred ist und bleibt gefangen in seiner Liebe zu Clorinda, der Tochter eines äthiopischen Fürsten und einer weißen Sklavin, und erwidert Erminias Zuneigung nicht.

Nach einem entscheidenden und blutigen Kampf sucht Erminia am Schlachtfeld verzweifelt nach Tankred. Endlich findet sie ihn schwer verwundet. Seine Wunden stammen aus einem blutigen Zweikampf zwischen ihm und Clorinda. Für Clorinda endete der Kampf tödlich. Sie ließ sich - ehe sie starb - von Tankred taufen. Ermina säubert nun die Wunden Tankreds mit ihren Tränen und ihren Haaren, verbindet sie mit ihrem Schleier und heilt ihn mit magischen Sprüchen. Ricchi taucht die Szene dieser Begegnung der beiden in venezianischer Manier in ein zartes Sfumato warmer, erdiger Töne, und gibt der liebevollen Zuwendung der beiden Figuren und der Zärtlichkeit, die vor allem aus der Berührung Erminias resultiert, einen huldvollen Ausdruck. Gewänder aus changierenden, sehr fließenden Stoffen umfangen



„EVA ILLUMINADA“, 1992

Diafarbfolie, elektrifizierter Kleiderbügel  
mit fluoreszierendem Licht, Acrylzylinder  
230 x 6 x 6 cm, (7) Ex.

Their two bodies turn in harmony towards and into each other. Tancred's body is youthfully beautiful: from a baroque perspective he unites all the inner and outer ideals of manliness of his time. Helpless and immobile, he is not aware in his partially conscious state of the emotion and affection. His body bends and curves like a vessel and while accepting her touch, leaves Erminia alone in her emotion and her love. Erminia accepts baptism - like Clorinda before her - and she follows Tancred home.

The political and religious message of the story was meant to have a didactic effect on contemporaries, a manly and powerful Christianity forcibly defeats Islam, which reveals its womanly weakness through its oriental eroticism. The heathen religion shows itself in its approach, as greatly attracted to the one Truth, in that it is finally linked to and absorbed by it through baptism or nuptials. Tasso changed the title of this epic to *La Gerusalemme Conquista* in 1593. It was apparently ethical scruples of the author, that were to make him alter this dramatic change in perspective for the reader by a simple change in the title of the work.

Paloma Navares shows further details from historical paintings in her „Luz del Pasado“, a line up of illuminated containers, each holding a portrait of a child. Noble and perfect examples of childhood are piled up in Navares work. Associations with the test tube are awakened. For this piling up of pictures of children,



„DE LEDA Y JUDITH ENTRE VENUS, NIÑAS Y OTRAS EVAS“, 1993-98  
Cibachrome in Acrylylindern, fluoreszierendes Licht,  
214 x 350 x 35 cm

beide Körper, und nehmen die Unruhe und Aufgewühltheit der Situation auf. Mit ihrer rechten Hand nimmt Erminia ihren Schleier - Ricchi betont damit ihre Gestik, indem er ihre Hand mit dem Stoff hinterlegt - und berührt Tankreds Seite. Ihre Körper drehen sich harmonisch zu- und ineinander. Tankreds Körper ist jugendlich schön: aus barocker Sicht vereint er alle männlichen innerlichen und äußerlichen Idealvorstellungen seiner Zeit. Handlungs- und bewegungsunfähig wird er sich in seiner Ohnmacht des Gefühls und der Zuwendung nicht bewußt. Wie ein Gefäß krümmt und wölbt sich sein Körper, nimmt die Berührung auf, aber läßt Erminia in ihrem Gefühl und ihrer Liebe allein. Erminia läßt sich - wie Clorinda - taufen und folgt Tankred in seine Heimat.  
Die politisch-religiöse Aussage der Geschichte sollte auf die Zeitgenossen didaktisch wirken: das männlich starke Christentum unterwirft gewaltsam den Islam, der in

seiner orientalischen Erotik seine weibliche Schwäche offenbart. Die heidnische Religion zeigt in ihrem Ansatz große Zuneigung zum einzigen Wahren, an das es - durch Taufe oder Brautgemach - letztendlich gebunden und in diesem absorbiert wird. Tasso änderte 1593 den Titel dieses Exposés zu „La Gerusalemme conquistata“. Es sollen ethische Skrupel des Autors gewesen sein, die diesen so markanten Perspektivenwechsel für die Leserin und den Leser durch die bloße Änderung des Titels anbietet.

In ihrem Werk „Luz del Pasado“, einer Aneinanderreihung von illuminierten Behältern mit je einer Kinderdarstellung zeigt Paloma Navares weitere Details aus historischen Gemälden. Edler und vollkommener Nachwuchs türmt sich im Werk Navares auf. Assoziationen an Retorten werden wach. In diese Anhäufung von Kinderbildnissen nimmt Navares zwei aus Gemälden der Residenzgalerie auf. Es handelt sich

„OFELIA“, 1989  
Cibatrans (Farbe und s/w) in  
Acrylzylinder auf Melamin, beleuchtet  
153 x 22 x 7 cm, (3) Ex.



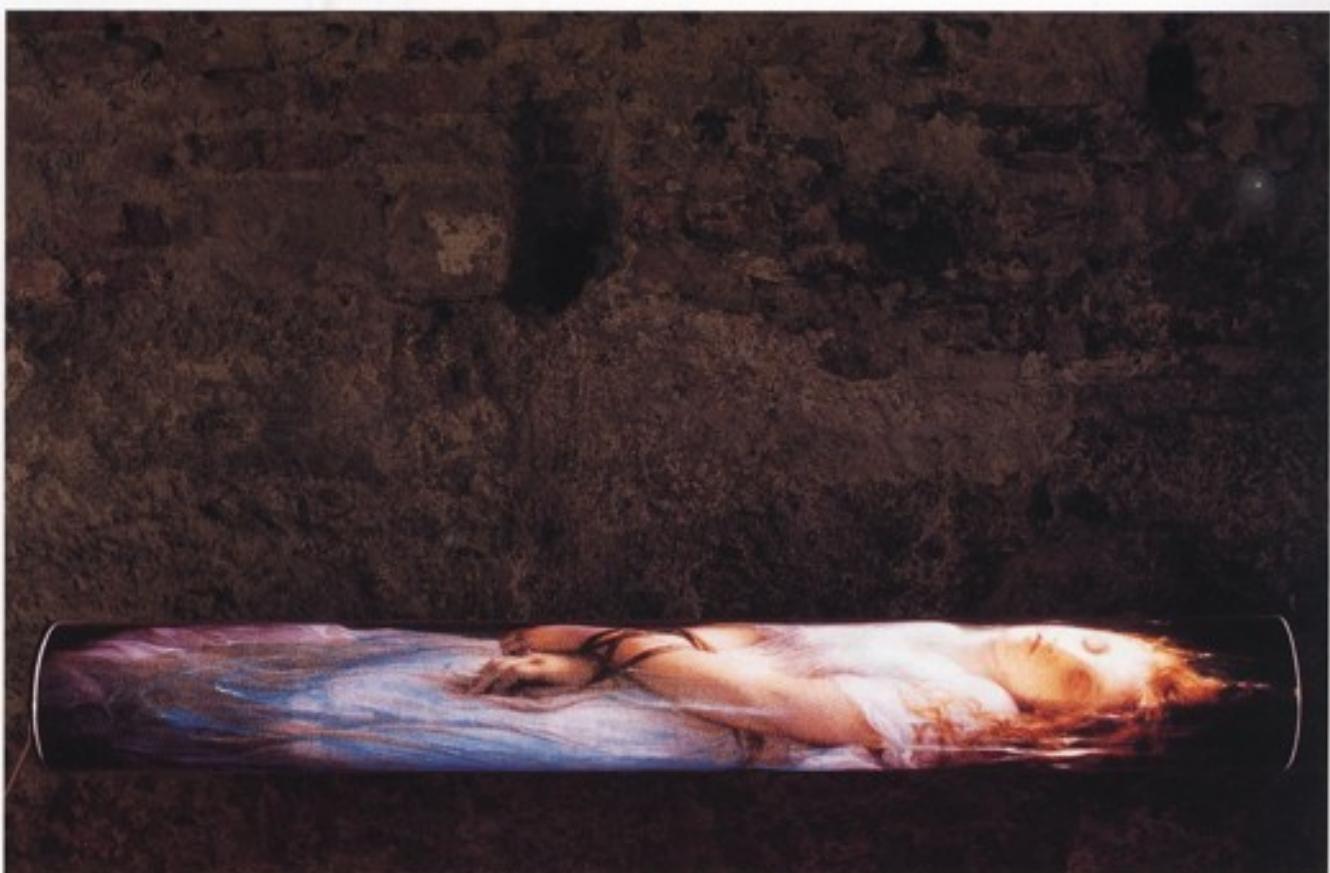
„JOVEN Y MÁRTIR“, 1992-99  
Cibatrans in Acrylzylinder und  
fluoreszierendes Licht  
20 x 160 x 28 cm, (5) Ex.  
(Intervention im  
Basement der  
Galerie Academia Salzburg)

Navares selects two paintings from the Residenz Gallery. These are in both cases the Christ Child from Adoration scenes, the first by the Ferrara painter Battista Dossi and the Viennese Moritz von Schwind. Dossi's painting on a panel in painted poplar wood can be seen in the exhibition with the original, only recently restored groined arch work at the top of the painting. This Adoration scene is a symmetrically arranged composition in the manner of the 16th Century. The artistic development of Battista Dossi was at first linked very closely to that of his significantly more famous brother Dosso Dossi. Later Battista Dossi sought to find paths of his own and he became associated with the circle around Raphael, particularly after 1520. Elements above all of the Roman style flowed into his work. It none-the-less remains difficult to distinguish stylistically between his works and those of his brother. Both worked together at the court in Ferrara.

Moritz von Schwind is an artist of the Vienna scene of the early 19th Century. He moved in the circle of the Nazarenes and the Romantics: among others Ferdinand and Friedrich Olivier, Franz Schubert and Franz Grillparzer were included among his closest friends. His picture which shows the Madonna worshiping her child, is painted in the style of the Nazarenes. Schwind conjures up the perfection and balance of an ideal art in this historicism, showing itself above all else in representations of sacred scenes and the persons involved. Schwind's picture is an attempt to revive the refined aesthetics and the piety of the Quattrocento.

dabei jeweils um das Christuskind aus einer Anbetungsszene: zum einen des ferraresischen Künstlers Battista Dossi und des Wieners Moritz von Schwind.

Dossi's Gemälde, ein auf Pappelholz gemaltes Tafelbild, ist mit dem ursprünglichen, erst kürzlich wiederhergestellten bogenförmigen Abschluß in der Ausstellung zu sehen. Diese Anbetung ist eine symmetrisch angelegte Komposition in der Manier des 16. Jahrhunderts. Die künstlerische Entwicklung von Battista Dossi ist anfangs aufs Engste mit der seines wesentlich berühmteren Bruders Dosso Dossi verbunden. Später versucht Battista Dossi eigene Wege zu finden, und hält sich vor allem ab 1520 in Rom im Kreis Raphaels auf. Vor allem römische Stilelemente fließen in seine Arbeit ein. Trotz alledem ist es noch wie vor schwierig sein Werk und das seines Bruder stilistisch auseinander zu halten. Beide arbeiteten gemeinsam am Hof zu Ferrara. Moritz von Schwind ist ein Künstler der Wiener Szene des beginnenden 19. Jahrhunderts. Er bewegt sich im Kreis der Nazarener und Romantiker: unter anderem zählen Ferdinand und Friedrich Olivier, Franz Schubert und Franz Grillparzer zu seinen engsten Freunden. Sein Bild, das die Madonna, ihr Kind anbetend, darstellt ist im Stil der Nazarener gemalt. In diesem Historismus beschwört Schwind die Vollkommenheit und Ausgewogenheit einer idealen Kunst, die sich vor allem in sakralen Darstellungen und dessen Figurenpersonals zeigt. Schwind's Bild ist ein Versuch, die verfeinerte Ästhetik und Pietät des Quattrocentos wiederzubeleben.





„DE DURERO“, 1993  
Diafolie in PVC Hülle auf Kleiderbügel  
43 x 43 cm

#### BIOGRAPHY

Paloma Navares was born in Burgos, Spain, in 1947. She studied drawing, painting and photography in private centres. Conceptual and multimedia artist that makes use of photography, lights, video and sound, linked with industrial and domestic objects and displayed in the space to establish a structure or „mise en scène“, with a complex meaning of emotions. Taken out images from the classic masters or from the mass media like magazines, books, postcards, television...are faced up with works directly carried out by the artist. Both are treated by the computer, photography laboratory, photocopy, fax... in order to fragment, multiply, corrupt, and manipulate them. Once the image has been so manipulated is set in a new frame or container that marks a reference with the everyday life.

Geboren 1947 in Burgos, studierte Sie Zeichnung, Malerei und Fotografie in privaten Zentren. Als am Konzeptuellen interessierte Multimediakünstlerin benützt Sie Fotografie, Licht, Video und Sound in Verbindung mit teils industriellen, teils aus dem Haushalt stammenden Materialien und Gegenständen in räumlichen Installationen, in denen Sie mehrdeutige Bedeutungs- und Gefühlsebenen zu neue Strukturen - „mise en scène“ verknüpft. Sie verwendet dabei Werke der Klassischen Malerei genauso wie Bilder aus den Massenmedien wie zum Beispiel Magazinen, Büchern, Postkarten oder dem Fernsehen .... in Verflechtung und Auseinandersetzung mit von ihr selbst geschaffenen Kreationen. Beides bearbeitet und verwandelt mit Hilfe von Computer, im Fotolabor, dem Kopierer oder Fax ..... um es zu fragmentieren, multiplizieren, zu verfälschen und zu manipulieren. Ist das Gesamtbild dann in der Weise verändert, stellt Sie es in einen ganz neuen oder einen, aus dem Alltag besonders vertrauten Zusammenhang.



„LUCES DE HIBERNACIÓN“, 1994 - 96

Metallkonstruktion, abgehängte Acrylyylinder mit Diafilmen, fluoreszierendes Licht, 520 x 180 x 180 cm

**EINZELAUSSTELLUNGEN:**

- 1999 „Milenia, del corazón y el artificio“. Residenzgalerie. Salzburg  
„Objetos de tocador“ Galerie Dany Keller. München  
„Artificios“, Universität Salamanca.
- 1998 „Luz del pasado“. Metronom. Barcelona \*  
„Recipiente de lagrimas“. Centro Sa Nostra. Palma de Mallorca.  
„Judith und Leda und andere Eva's“, Galerie Academia, Salzburg.  
„Complementos de tocador“, Art Cologne 98. Galería Adriana Schmidt.
- 1997 „Luces de Hibernación“, Monasterio de Nuestra Señora de Prado, Valladolid. \*  
„Luces del pasado“, Galerie Academia. Salzburg.  
„Preludio de un jardín artificial“, Museo de Artes Visuales Alejandro Otero, Caracas  
„La luz de la penumbra“. Museo de Burgos.  
„Del jardín de la memoria“, Galería Adriana Schmidt, Stuttgart und Köln
- 1996 „Almacén de Silencios“, Fundación Arte y Tecnología. Telefónica. Madrid \*  
„Del Jardín de la Memoria“, Espai Metrónom. Barcelona. \*  
„Nymphen, Venus, Evas und andere Musen“, Overbeck-Gesellschaft Lübeck. \*  
„Fragment d'une mise en scène“, Espace d'Art Yvonamor Palix. París  
„Sombras del sueño profundo“, Museum Álava, Sala America, Vitoria-Gasteiz \*  
„Luciérnagas en un Jardín sin Flores“, Museum Pablo Gargallo, Zaragoza. \*
- 1995 „De Venus, Ninfas y Otras Evas“, Rekalde Área 2. Bilbao. \*
- 1994 „Brizos“. Galería Spectrum. Zaragoza.
- 1993 „Emprunts de Séduction“. Espace d'Art Yvonamor Palix, París.  
„Imágenes de luz“, Espacio Cajaburgos. Burgos. \*  
„Pictures of Desire on the Threshold of Dreams“. Turbulence Gallery, New York.
- 1991 Art Cologne, Galería Aele (Madrid), Köln  
„Otros Paraísos“. Galería Trayecto, Vitoria-Gasteiz. \*
- 1990 „De Eva y Otros Paraísos“. Fiac'90. Grand Palais, Galería Aele (Madrid), París.  
„Ensambajes 1988-89“ „Septiembre-Septiembre“, Galería Aele, Madrid.
- 1987 „Tres Figuras, Cuatro Paisajes“. Círculo de Bellas Artes, Madrid.
- 1985 „Interiores con bombilla“, Galería Juana de Aizpuru, Sevilla.  
Galería Aele, Madrid.
- 1982 „Canto a un árbol caído“. Museo de Bellas Artes. Santander.  
Casa del Siglo XV, Segovia.
- 1981 Galería Aritzta, Bilbao.
- 1980 Galería Aele, Madrid.  
„Montaje - Instalación“, Museo Provincial de Málaga.
- 1978 Galería Aritzta, Bilbao.
- 1977 „Instalación“, Galería Propac, Madrid.

**GRUPPENAUSSTELLUNGEN:**

- 1999 „La casa, il corpo, il cuore“. Museum Moderner Kunst - Stiftung Ludwig Wien \*  
„Sculptur-Figur-Weiblich“, Städtische Kunstsammlungen Chemnitz \*  
„La metamorfosis de la mano“, Centro Recoleta de Buenos Aires.  
1998 „Visceras y sentimientos“, Saló Ibero Camargo. Usina del Gasómetro, Porto Alegre. Brasil \*  
„Històries del cor“, Museu D'Art - Centre Cultural de la Fundació Caixa de Girona. Girona. \*  
„Sculptur Figur-Weiblich“, Oberösterreichisches Landesmuseum Linz \*  
„Arte 2000“, Junta de Castilla y León.  
Sala de Plaza de España. Madrid \*  
„De Picasso a nuestros días“, Galerie Academia, Salzburg.  
Art Brussels - Basel - Cologne [Galerie Academia]  
„Desde el cuerpo: Alegorías de lo femenino“, Museo de Bellas Artes de Caracas. \*
- 1997 „Ceguesa“, Museu D'Art de Girona.  
„Souvenirs“, Galería PS, Burgos.  
„Ecos de la Materia“, Reales Alcázares. Valencia  
„Procesos“, Festivales Internacionales de Lima, Lima.  
„Virtue & Vice“, Site Gallery Sheffield ; Fotofest, Zone Gallery, Edinburgh;  
Watershed, Bristol;  
Nottingham University Art Centre, Nottingham;  
Portalen Koge Bugt Kulturhus, Niederlande \*  
1<sup>TM</sup> Bienal Iberoamericana de Lima.  
Casa Osanbela. \*  
„Arte 2000“, Junta de Castilla y León.  
Monasterio de Nuestra Señora del Prado. Valladolid  
„Arquitectura de la luz“, Colegio de Arquitectos, Málaga  
„Unter Anderen - Among Others“, Künstlerhaus Dortmund  
Galería Luc Fluxa. Palma de Mallorca.  
„Fotografía española: un paseo por los noventa“, Jardín Botánico, Madrid.
- 1999 „Spanish Contemporary Art“, Konsthallen Göteborg.  
„Fotografía española“, Institut Cervantes: Berlin, París, Athen, Bucarest, London \*  
„L'Arte e la Nuova Europa“, Villa Sparina, Gavi, Mailand  
„El cuerpo“, Galería Sandunga, Granada.  
„Expoarte“, Feria de Arte de Guadalajara.  
Espace d'Art Yvonamor Palix (París), Mexico  
„Identity: from real to virtua“, Galería L'Angelot, Barcelona.  
„Restos humanos“, Galería Alejandro Sales, Barcelona  
„Low-Tech Art“, Fundación Arte y Tecnología Telefónica. UIMP, Santander.  
„Ecos de la materia“, MEIAC, Badajoz.  
Fotobienal „Sin fronteras“ y „Vigovision“, Vigo.  
Galería DV, San Sebastián
- 1995 „A New Europa - Supranational Art“, Quinto Centenario, Le Zitelle, Gelände der Biennale Venedig (\*)  
„Jardín de la Memoria“, Espace d'Art Yvonamor Palix, (París) Cahors.  
„Stereo Tip“, Städtische Galerie Laibach, Slowenien  
„Des Rives de l'Art“, Château de La Napoule, Ville de Mandelieu, Nice. \*  
„Territorios Indefinidos“, „De Venus y Evas“, Galería Luis Adelantado, Valencia  
„Isla y Vuelta“, Galería Aele, Madrid.  
„Fotografía Española“, Institut Cervantes, Lisboa, Neapel, Rom, Bucarest, München \*  
„Territorios Indefinidos“, Museo de Elche, Alicante.

- „Estamos“. Museo del Ferrocarril, Madrid. \*
- „Electrografías“: Museo de Arte Carrillo Gil, México D.F.
- „Electrografías“: Universidad de Las Américas, Puebla.
- Espace d'Art Yvonamor Palix . Paris
- 1994 „Dialogue with the Other“.
- Kunsthallen Brandts Klaedefabrik, Odense, Dänemark und Norrköppings Konstmuseum, Norrköping, Schweden.
- Galería Antonio de Barnola, Barcelona.
- Espace d'Art Yvonamor Palix. (Paris). Paris.
- „Dilaciones, Exenciones y Preceptos“, Galería Trayecto, Vitoria-Gasteiz.
- 1993 „Ohne Rosen geht es nicht“, Wanda Reiff Gallery, Maastricht.
- „Ohne Rosen geht es nicht“, Wewerka Galerie, Berlin.
- „Art et Dialogues Européens“, Maison des Arts Georges Pompidou, Cajarc.
- „Otros Paraísos“ - Interferenzen; Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig, Wien \*
- „The Last Rose of the Summer“, Wanda Reiff Gallery, Amsterdam.
- „Erotiques“, A.B. Gallery, Paris.
- „Art Reseaux“, Faxart, Galería Bernanos, Paris. \*
- „The Longing of the Electronic Media for Nature“, Faxart, Köln
- 1991 „Catálogo“, Galería Trayecto, Vitoria-Gasteiz. \*
- „15“, Galería Aele, Madrid
- XXXVI. Salón de Montrouge, Centre d'Art Montrouge, Paris. \*
- Découvertes'91, Galería Trayecto (Vitoria), Grand Palais, Paris.
- 1989 „Más que palabras“, Galería Alfonso Alcolea, Barcelona. \*
- 1986 „Círculo Cerrado“, Procesos, Cultura y Nuevas Tecnologías, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid. \*
- 1985 „Internationaler Zeichnungswettbewerb“, Pécs Galéria, Budapest. \*
- „El Pacto Invisible“, Galería Ciento, Barcelona.
- „El Pacto Invisible“, Galería Luzán, Zaragoza. \*
- „Metrópolis“, T.V.E., „15“ Emisión de „Seraván“. I. Muestra de Video-Creación, Cine Alphaville, Madrid.
- „Seraván“, muro video, I. Bienal de Cine y Video: Museo de Arte Contemporáneo, Madrid.
- 1984 „La Ciudad“, Galería Vandrés, Madrid.
- „Seraván“, Festival de Video de Montbeliard. \*
- 1982 „Artistas por la Democracia“, Centro Cultural Villa de Madrid, Madrid.
- „Video-Creación“, Facultad de Imagen, Universidad Complutense de Madrid
- Facultad de Imagen de Barcelona.

#### SZENISCHE PERFORMANCES:

- 1998 „Cuerpos de luz y sombra“, realisiert durch die Tanzcompagnie „L'Anonima Imperial“ Barcelona, in Berlin, Gent, Paris, Rom, Mailand, Barcelona.
- „Origen“, Salón de Actos, I. Bienal de Video y Cine, Museo Español de Arte Contemporáneo de Madrid.
- 1984 „Encuentros de Luna llena“, Gärten des Museo Español de Arte Contemporáneo, Madrid.
- „Encuentros en el Círculo“, Ballsaal des Círculo de Bellas Artes, Madrid.

- 1983 „Orígenes“, Salón de Actos, Arco'83, Madrid.
- „Origen“, Arteder'83, Bilbao.
- 1982 „Canto de un árbol calido“, Museo de Bellas Artes, Santander
- 1980 „Un Juego de Seis Cuerdas“, Museo Provincial de Málaga.
- Audiovisuelle Installation.
- 1977 „Silencio Blanco“, Galería Propac, Madrid.

#### INTERVENTIONEN im ÖFFENTLICHEN RAUM:

- 1980/1 Kinderklinik Málaga.
- Residencia Sanitaria de la Seguridad Social, Badalona.
- Frauenklinik Málaga.

[\*] mit Katalog

#### BIBLIOGRAFIE

##### GRUPPENAUSSTELLUNGEN

- „La Casa, il Corpo, il Cuore“ Kurator: Loránd Hegyi Produktion: Museum Moderner Kunst - Stiftung Ludwig Wien, Juni - September 1999

- „Caminantes“ Kurator und Text: Javier Hernando Carrasco. Produktion: Xunta de Galicia, November 1998

- „La colección de la Junta de Castilla y León“ Text: Javier Hernando, Mayte Oliver Ortiz Produktion: Junta de Castilla y León, Oktober 1998

- „Skulptur-Figur-Weiblich“ Kurator: Barbara Wally Oberösterreichisches Landesmuseum Linz April-Mai, 1998

- „De Imagen y Soportes“ Kurator: Paloma Navares Palacio de Revillagigedo, Gijón Jänner-März 1998

- „Desde el cuerpo: Alegorías de lo femenino“ Kurator: Carmen Hernández Museo de Bellas Artes Caracas, Feber 1998

- „Luz del Pasado“ Metrónom. Text: Menene Gras Produktion: Fundació Rafael Tous D'Art Contemporani, Barcelona 1997-98

- „Contra viento y marea“ Text: Antonio Molinero Escuela de Arte Zaragoza, 1997

- „Fotografía española: un paseo por los noventa“ Kurator: Myriam de Liniers. Text: Myriam de Liniers, Rafael Doctor. Produktion: Caja Madrid Botanischer Garten, Madrid, 1997

- „Unter Anderen- among others: Light of the Past“ Künstlerhaus Dortmund. Mai 1997

„Virtue & Vice“  
Kurator: Mirella Thijssen  
Texte: Mirella Thijssen, Rosemary Betterton  
Produktion: International Photography Research  
Amsterdam, 1997  
„Memorial Book“  
Kurator: Cristina Gil  
Texte: Cristina San Román, Pilar Catalán und Magdalena Lasala  
Sala de Exposiciones Hnos. Bayeu  
Zaragoza, Juni - Juli 1997

„Arquitectura de la luz“  
V. Wochen Zeitgenössischer Kunst  
Kuratoren: Pedro Pizarro und Alfredo Taján  
Architekturcollegium Malaga, Mai 1997

„Cegueses“  
Kurator: Gloria Bosch  
Produktion: Fundació Caixa de Girona, ONCE  
Kunstmuseum Girona, 1997

„Arte 2000 en Castilla y León“  
Kurator: Juan Carlos Elorza  
Produktion: Junta de Castilla y León  
Hospital St. Augustinus Soria, 1997 und  
Expo Lissabon 1998

„Ecos de la materia“  
Museo Extremeno e Iberoamericano de Arte Contemporáneo  
Kurator und Text („Historia y recuerdo / Crítica y emoción“):  
José Ramón Danvila  
Produktion: MEIAC. Badajoz 1996

„Colecciones imaginarias“  
Kurator und Text: Santiago Olmo  
Produktion: Galería DV  
San Sebastián, September 1996

Salón Internacional de Fotografía  
Palacio Revillagigedo Gijón  
Coordination: Isabel Corral / Text: „Retratos de interior;  
Paisaje público“ von José Ramón Danvila  
Produktion: Caja de Asturias. Dezember 1996

„Del jardín de la memoria“.  
Text: „Poesía y deconstrucción“ von Rosa Martínez  
Produktion: Fundació Rafael Tous  
D'Art Contemporani, Metrònom Barcelona 1995-96

„Desde aquí y a propósito de Latinoamérica“  
Text: Kevin Power  
Produktion: Galería Berini, Barcelona 1996

Fotobiennale Vigo 1996  
Text: „El cuerpo fragmentado“ von Lola Garrido  
Text: „Tulipanes blancos“ von Paloma Navares  
Direktion: Manuel Sendón, Xosé L Suárez Canal  
Produktion: Zentrum für Fotografie.  
Stadtrat für Kultur Vigo , 1996.

„Thinking of you“  
Kurator und Text: Rosa Martínez  
Produktion: Kunstmuseum Göteborg, Jänner 1996

„La Nuova Europa“  
Areal der Biennale Venedig: La Zitelle  
Kurator und Text: Carmelo Strano  
Schirmherrschaft: CEE. Venedig Juni 1995

„Fotografía española , un paseo por los 90“  
Kurator: Myriam de Liniers  
Text: Myriam de Liniers, Manuel Santos und  
Rafael Doctor Roncero  
Schirmherrschaft: Ministerium für Auswärtige

Angelegenheiten des Königreiches Spanien  
Wanderausstellung für Europa  
(Institut Cervantes) 1995-1997  
„des rives de l'art“  
Text: Rosa Martínez  
Produktion durch die Stadtgemeinde Mandelieu  
im Château de la Napoule, August 1995

„Stereo Tip“  
Kurator und Text: Helena Pivec, Eva María Stadler, Liljana Stepancic  
Produktion: Mestna Galerija Laibach, 1995

„En el umbral de los sueños“. Tarazona Foto 1994  
Kurator: Julio Alvarez  
Text: Rosa Martínez  
Produktion: Tarazona Foto. Tarazona, Juli 1994

„Dialogue with the Other“  
Kunsthallen Brandts Klaedefabrik, Odense  
Kurator und Text: Lene Burkard; Text: „Deviation and Asceticism,  
The Role of Adornment in the Art of Paloma Navares“ von Henriette Horný.  
Sponsor: Siemens A/S. Odensee, Dänemark 1994

„Colección Pública II“  
Museum der Schönen Künste Álava  
Text: Gloria Picazo  
Produktion: Stadtparlament Álava.  
Vitoria - Gasteiz, 1994

„De Venus, Niñas y otras Evas“  
Text: Alicia Fernández, José Manuel Susperregi,  
Fernando Illana.  
Produktion: Sala de Exposiciones Rekalde - Area 2  
Bilbao, 1995

„Territorios Indefinidos“  
Museo de Arte Contemporáneo de Elche  
Stadtparlament Alicante  
Kurator: Isabel Tejeda, Eduardo Lastres  
Produktion: Kulturinstitut Juan Gil - Albert Elche,  
März- April 1995

„Estamos“  
Museo Nacional del Ferrocarril  
Kurator: Montfragué Fdez. - Lavandera  
Text: : Montfragué Fdez. - Lavandera,  
Rosa Martínez, Rosa Olivares, Ana Martínez-Collado.  
Produktion: Generaldirektion für Frauenanbelange  
der Stadt Madrid, 1995

„L'oreal. Edition VIII „Arts & Dialogues Européens“  
Text: Miguel Fernández- Cid.  
Produktion: Casa de Velázquez,  
Maison des Arts Georges Pompidou.  
Madrid, 1994

„Catálogo“  
Kurator und Text: Paco Juan Costa  
Produktion: Galería Trayecto.  
Vitoria- Gasteiz, 1991

„Avantgarde und Tradition“  
Kurator und Text: Roswitha Sievert  
Produktion: Gedok Schleswig- Holstein  
Republik Der Künste,  
Abril- Mayo 1996

„Más que palabras“  
Kurator und Text: Lola Garrido  
Produktion: Galería Alfonso Alcolea,  
Barcelona. 1990

„Procesos, Cultura y Nuevas Tecnologías“  
Kurator: Susana Mataix  
Text: „Acerca del video“ von Paloma Navares

Produktion: Centro Reina Sofía, Kulturministerium  
Madrid, 1986  
„Dibujos“  
Text: „Rajz/Drawing 86“. S.Pinczehelyi

Produktion: Galería Pecsi, Budapest, 1988

„El Pacto Invisible“  
Text: E.Botella  
Produktion: Galería Aele Madrid, 1998

„Artistas Contemporáneos en España“  
Text: R.Chavarri  
Edition Gavar Madrid, 1997  
36 .Salon Zeitgenössischer Kunst Montrouge  
Kurator und Text: Nicole Ginoux

2. Video-Internationale  
Kurator und Text: Jean-Paul Fargier, Jean- Marie Duhard,  
Pierre Bonigiovanni  
Produktion: Französisches Kulturministerium  
Le Centre d'Action Culture Montbéliard. März 1984

„Històries del cor“  
Kunstmuseum Girona  
Kurator: Gloria Bosch  
Produktion: Fundació Caixa de Girona

#### KATALOGE PALOMA NAVARES

„MILENIA, del corazón y el artificio“  
Text: Menene Gras, Gabriele Groschner, Lórand Hegyi,  
Roswitha Juffinger.  
Deutsch / Englisch  
Kurator: Gabriele Groschner  
Produktion: Residenzgalerie - Salzburger Landessammlungen,  
Salzburg, Juli 1999.

„Recipiente de lágrimas“  
Kurator: Magdalena Aguiló  
Text: „Els cossos conductors“ von Alberto Martín und  
„Estances de llum, un viatge més enllà de la mirada“ von  
Magdalena Aguiló  
Katalanisch./Spanisch / Englisch.  
Production: Centre Sa Nostra, obra social y cultural.  
Mallorca, Juni 1998.

„Pendientes del Corazón“  
Kurator: Carme Sais.  
Text: Carme Sais, Magdalena Aguiló, Gloria Bosch, Menene Gras,  
Rosa Martinez  
Katalanisch / Spanisch / Englisch  
Produktion: Stadtparlament Girona  
Girona, Oktober 1998

„Luces de Hibernación“  
Text: „En el abismo interior“ von Menene Gras.  
Produktion: Regierung von Kastilien und León  
Wanderausstellung für Valladolid, Zamora und Burgos  
April 1997

„Preludio de un jardín artificial“  
Kurator und Text: Menene Gras  
Spanisch / Englisch  
Produktion: Museo de Artes Visuales Alejandro Otero  
Caracas, 1997

„Sombras del sueño profundo“  
Text: „Elogio a la Luz“ von Rosa Olivares  
Baskisch / Englisch

Produktion: Sala América.  
Vitoria-Gasteiz, September 1996

„Luciérnagas en un jardín sin flores“  
Kurator: Cristina Gil  
Text: „Poesía y deconstrucción“ von Rosa Martínez  
Text: „Paloma Navares. Cuerpos de Venus, cuerpos de escritura“  
von Ana Martínez Collado  
Text: „El eterno femenino?“ von Christina Gil  
Produktion: Museo Pablo Gargallo  
Zaragoza, April 1996

„Imágenes de luz“  
Kurator: Rufa Criado  
Text: „Distancia y seducción ..“ von Miguel Fernández- Cid  
Produktion: Espacio Caja Burgos  
Burgos, 1993

„Nymphe, Venus, Evas und andere Musen“  
Kurator und Text: Roswitha Siewert  
Overbeck-Gesellschaft Lübeck  
Februar, 1996

„Almacén de silencios“  
Katalog: „Fragmentos del jardín de la memoria“  
Text: „Artificios. Una interpretación (neo) barroca  
de la estética de Paloma Navares“ von Fernando Castro  
Flórez / Text: „La intensidad del limbo“ von Lishi-Kawa  
Produktion: Fundación Arte y Tecnología Telefónica  
Madrid, Jänner 1996

„Otros paraísos“  
Kurator: Lorand Hegyi  
Text: „Ausschweifung und Askese. Zur Rolle des Ornaments  
in den Objekten von Paloma Navares“ von Henriette Horný  
Text: „Luz de la Memoria“ von F.Calvo Serraller  
Produktion: Museum Moderner Kunst - Stiftung Ludwig Wien  
Wien, 1992

„Otros Paraísos“  
Text: „Paloma Navares“ von Rosa Olivares  
Produktion: Galería Trayecto  
Vitoria - Gasteiz, November 1991

„Septiembre, septiembre“  
Text: „Encrucijada de Simulacros“ von F.Huici  
Produktion: Galería Aele  
Madrid, 1990

„Procesos, Cultura y Nuevas Tecnologías“  
Produktion: Ministerium für Kultur  
Madrid, 1988

„Arqueología del color“  
Kurator: Fernando Zamanillo.  
Text: Paloma Navares  
Produktion: Museo der Schönen Künste Santander  
Santander, 1982

„Imágenes del deseo“  
Buchobject mit einem Text von Paloma Navares  
Produktion: Museum Moderner Kunst - Stiftung Ludwig Wien  
und Tabacalera S.A., 1992

#### FERNSEHDOKUMENTATIONEN

„Taller de los sentidos“  
Drehbuch und Regie: Jesús Vázquez  
in der Reihe: „Creadores“ - Produktion: TVE, 1984  
Dauer: 30 Minuten

„Seraván“  
im Programm: „Metrópolis“ - Produktion: TVE, 1984

Dieser Katalog erscheint  
anlässlich der Ausstellung:

MILENIA  
del corazón y el artificio

PALOMA NAVARES  
in der Residenzgalerie Salzburg  
vom 31. Juli - 3. Oktober 1999

Direktorin:  
Roswitha Juffinger

Kuratorin:  
Gabriele Groschner

Öffentlichkeitsarbeit:  
Erika Mayr-Oehring

Ausstellungskonzeption:  
CAT  
(Communication, Art & Technology)  
Barcelona

Herausgeber, Eigentümer  
und Verleger:  
RESIDENZGALERIE SALZBURG

Konzeption:  
CAT  
(Communication, Art & Technology)  
Barcelona

Redaktion:  
Mario Mauroner

Produktion:  
ACADEMIA Galerie- und Verlags GmbH  
Salzburg-Residenz

Fotos:  
Javier Ayarza  
Ulrich Ghezzi  
Mario Mauroner  
David Munoz - Tino Munoz  
Miquel Quintas

Übersetzung:  
ICT - International Communication & Translations  
Ulrike Hofmann / Mario Mauroner  
Erika Obermayer (Vorwort)

Auflage: 1.000 Exemplare  
©1999 Paloma Navares  
und die Autoren  
Residenzgalerie Salzburg

Satz und Reproduktion  
L.K. Repro und Verlag Salzburg

Druck  
Colordruck Salzburg

ISBN 3-900-471-54-0-1

Artificios PALOMA NAVARES

Artífiolate con "Primavera 98"

Promoción

- Locas
- Cápsulas
- Ojos
- Roca
- Textura Labial

Paloma Navares  
Calle de Alcalá, 100 - Madrid

Colonia  
Piel seca o 100 ml

4 589326 7

