



Sonia Navarro:
Lindes, Camino, Memoria.

*Comisarias
María de Corral
Lorena Martínez de Corral*

**VERÓNICAS
MURCIA**

COMUNIDAD AUTÓNOMA DE
LA REGIÓN DE MURCIA

Fernando López Miras
Presidente

María Esperanza Moreno Reventós
Consejera de Educación y Cultura

Juana Mulero Cánovas
Secretaria General de la Consejería

Juan Antonio Lorca Sánchez
*Secretaría Autonómica
para la Cultura
Director General del Instituto de las
Industrias Culturales y las Artes*

EXPOSICIÓN

María de Corral
Lorena Martínez de Corral
Comisarias

Rosa Miñano
Responsable Sala Verónicas

Maravillas Pérez
Má Carmen Ros
Coordinación

Expomed S.L.
Juan Pérez
Mira Digital S.L.
Montaje

Antonia Molina S.L.
Esparto

AXA Art
Seguro

Expomed
Transporte



**VERÓNICAS
MURCIA**

CATÁLOGO

María de Corral
Lorena Martínez de Corral
Carolina Parra
Claudia Rodríguez -Ponga
Textos

David Frutos
José Filemón. Estudio Creativo
Andrés Carrasco
Fotografías obras y sala

Rosa Muñoz
Retrato de Sonia Navarro

ODDRod
Diseño

Tipografía San Francisco
Imprenta

ISBN: 978-84-15556-73-2
Depósito Legal: MU 133-2020

© de los textos: los autores
© de las fotografías:
los autores y/o propietarios
© de la presente edición: Instituto de
las Industrias Culturales y las Artes

AGRADECIMIENTOS

Fod
Nacho Ruiz y Carolina Parra
Bernardo Navarro y Teresa Peralta
Teresa, Marcos y Carmen Navarro
Marcos Salvador Romera
María y Marisa Peralta
Nave Oporto
Ginés García Millán y Montse García
Manuel Urbano y Mónica García
Avelino Marín
Ignacio Vicens
Pedro Medina
Esteban Fuertes
José Manuel Jiménez
Martín Lejárraga
Ángel Mateo Charris
Alfonso Albacete
Jesús Egea
Lula y Alberto Elzaburu
Carmen Manzano
Pedro Quiñonero
David Pérez
Ybakatu
Emiliano Valdés
Fotosola
Sio studio
Vanesa Hernández
Carlos Tarque
Josu García
María Ona



Cosido a la memoria de la Sala Verónicas

Maria Esperanza Moreno Reventós

Consejera de Educación y Cultura
Región de Murcia

Este nuevo trabajo que nos trae Sonia Navarro, ‘Lindes, camino, memoria’ muestra la madurez de una artista a la que, durante dos décadas, hemos visto crecer de cerca formando parte de los proyectos más importantes que el Gobierno de la Región de Murcia ha formulado encaminados a fortalecer y promocionar la carrera artística de nuestros creadores.

Las relaciones históricas de poder y de género cuestionando el papel que han jugado las mujeres a lo largo de la historia, tanto en el ámbito doméstico como en el artístico, es una constante en la obra de Sonia Navarro y enlaza a la perfección con la propia memoria de la Sala Verónicas, un lugar en el que las voces femeninas sólo podían ser escuchadas desde la clausura.

Esta reflexión sobre el género y las labores domésticas va un paso más allá en las obras de esta exposición. La artista rescata el pasado, cosiéndolo, tejiendo la historia, con una artesanía que es en sí anacrónica, en constante movimiento, y que se proyecta sobre el pasado para atarlo y anclarlo al presente.

En este diálogo entretejido entre su obra y la sala So-

nia ha salido victoriosa; la potente arquitectura es el gran soporte, el camino para que el espectador transite, entre en la instalación y disfrute de los distintos recorridos y discursos que nos ofrece.

Sobre la exposición se ha desarrollado un programa de mediación dirigido también a escolares, porque somos conscientes de que el arte contemporáneo puede contribuir significativamente a una educación más creativa, más crítica, más colaborativa y más participativa.

Para el Gobierno regional la Sala Verónicas es el espacio más representativo de las políticas culturales que se desarrollan en nuestro contexto y sirve como modelo para fortalecer el vínculo entre los jóvenes artistas murcianos con figuras del máximo nivel en el ámbito nacional e internacional. Un lugar de intercambio de experiencias, de producción de conocimiento y de contacto intergeneracional, líneas de trabajo fundamentales para hacer más rico el tejido cultural de la Región de Murcia.

Desde 2001 ninguna artista de la Región de Murcia había expuesto de forma individual en la Sala Verónicas. La historia continúa y ahora es el turno de Sonia Navarro y ‘Lindes, Camino, Memoria’.



Lindes, Camino, Memoria.

Sonia Navarro:
Lindes, Camino, Memoria.

*Maria de Corral
Lorena Martínez de Corral*

*“It is not an image I am seeking.
It’s not an idea.
It is an emotion you want to recreate”*

Louise Bourgeois

El proceso creativo de Sonia Navarro está motivado por la necesidad de unión con sus vivencias, tanto en las referencias iconográficas como en el uso de los materiales. En su creación, los tejidos, los patrones de la revista Burda, las técnicas artesanales y los diseños, son su fuente de inspiración. Se apropiá de elementos relacionados con la costura, tradicionalmente un dominio femenino, que históricamente formaba parte del proceso de enseñanzas para el matrimonio, así como de ayuda para la supervivencia de la familia. Sonia logra con su trabajo una singular manera de ejercer la memoria.

La artista define la historia de su trabajo creativo utilizando medios y utensilios alternativos asociados con el ámbito del quehacer de las mujeres. Como vemos a lo largo de su trayectoria, ha tratado siempre de entablar una conversación con el relato de la labor compartida por las mujeres en el hogar, principalmente en su familia, reflexionando sobre la función de éstos elementos cotidianos y su potencial para ser transformados en objetos artísticos. Sin ceder a la nostalgia, los reinterpreta en pinturas, esculturas, instalaciones y performances, hablándonos de cómo una realidad vivida puede ser transformada en una abstracción lírica y geométrica, y cuestionando simultáneamente las relaciones históricas de poder y de género para hablarnos del papel que han jugado las mujeres en la casa.

Se puede decir de Sonia, como de Louise Bourgeois, que su arte está profundamente enraizado en su auto-

biografía. Ella ha crecido en un universo femenino de costura, entre telas, patrones, máquinas de coser, agujas e hilos, por éste motivo su trabajo poético y social conlleva unas técnicas artísticas no convencionales que articulan su obra, sutil aunque compleja, enigmática y sugerente, sobre la acción y los materiales propios de éas labores. Una metáfora del trabajo femenino dentro de la casa, de las relaciones familiares, del diálogo entre interior y exterior, entre continente y contenido.

Su poética indaga en el pasado, trabaja con imágenes preexistentes, que reelabora y transforma otorgándoles una nueva forma y significado.

Las obras se perciben como un lento proceso de sedimentación, de instrumentos que dialogan con los diversos estados de ánimo de la artista, conduciendo la búsqueda plástica a un desarrollo limpio y minimalista. Su huella se funde y contrapone con el material textil, experimentando los límites, lindes, caminos y memoria de su conversión en un hecho artístico.

Las narraciones personales e íntimas representan el hilo conductor de toda la producción de Sonia Navarro. Aunque no es fácil definir la obra de la artista, describir los materiales: telas, patrones, agujas y máquina de coser (cuerpo y carne de su trabajo), es solo un paso dentro de su estudio, un lugar de memoria, donde se desarrolla una ceremonia secreta, donde trata de evocar la nostalgia y convertirla en realidad, donde indaga sobre la forma y



sobre la percepción de su mundo, y donde revela el problema contradictorio de la representación estética.

La creatividad en su trabajo se caracteriza por una predominante dimensión personal que está presente en todas sus obras de arte. La búsqueda de la artista está en constante equilibrio entre el lado interpretativo y el visual: una tensión que se manifiesta en los entrelazados, nudos y tramas que conforman la membrana de sus propias obras. Obras que la artista realiza y que se perciben como pinturas-esculturas, pero que representan la intimidad y narran la memoria personal.

Su producción actual nos muestra una visión que está atenta por igual a cuestiones formales que al contenido narrativo, ya que Sonia no cree que tenga que elegir entre sentimiento y reflexión. Las obras expuestas en Verónicas están hechas de esparto, telas, cuerdas, fieltro o luces que, suspendidas en las paredes o colgadas de los balcones, dan forma a la visita del espectador a través del espacio. Sonia ha querido también salir de su zona de confort con la escala de las piezas y reflejar la tradición murciana de utilizar los balcones, persiguiendo la realidad sin desistir de la superficie sensual.



Lindes, Camino, Memoria.

La (im)posibilidad de un límite.

Carolina Parra

“Caminar es vivir el cuerpo, provisional o indefinidamente. Recurrir al bosque, a las rutas o a los senderos, no nos exime de nuestra responsabilidad, cada vez mayor con los desórdenes del mundo, pero nos permite recobrar el aliento, agudizar los sentidos, renovar la curiosidad. Caminar es a menudo un rodeo para reencontrarse con uno mismo.”

David Le Bretón.

Elogio del caminar.

Sonia Navarro

Pensemos el trabajo de Sonia Navarro como un todo, y su intervención en el espacio de Verónicas como una gran maquinaria en la que cada pieza del engranaje funciona a la perfección. Entendámosla más que como una exposición, como una instalación en la que la artista ha entendido la potente arquitectura de la sala y lejos de competir con ella la ha convertido en su aliada; en ella conviven piezas históricas de su carrera con obras de reciente producción, todas ellas hilvanadas por ese hilo invisible, que nos lleva a través de su mirada a mostrar la invisibilidad de la mujer y la dificultad de movimiento, dos constantes en su producción artística, a través de las que cuestiona la jerarquía de género y el patriarcado.

A la hora de entender el funcionamiento de una instalación es preciso pensar el papel del espectador en la misma, del usuario, tal y como escribía Josu Larrañaga¹, que nos remite a la actitud del usuario frente a dos artistas, Ilia Kabakov y Michelangelo Pistoletto. El primero busca la expresión del entusiasmo, del placer como reacción, el segundo lo hace caminar en su instalación *Labyrinth* (Museum Boymans Van Beuningen, Rotterdam, 1969). La pieza, un laberinto de cartón, obliga al usuario a caminar para darle sentido dentro de la idea de obra lúdica y a la vez compleja, que encierra un enigma que solo caminando es resuelto.

1, Instalaciones. Nerea, colección Arte Hoy.
Hondarribia (Guipuzcoa) 2001. Pag. 44.

Es así en esta segunda vertiente como debemos entender *Lindes, camino memoria*. En ella el *usuario* no es un mero espectador sorprendido, es partícipe de la experiencia sensorial. Sonia Navarro nos invita a caminar por su obra, envuelve en un ambiente al espectador, haciéndolo entrar en la instalación, convirtiendo la imponente arquitectura en un gran soporte, en un lienzo, en un espacio que nos lleva por los distintos recorridos de su obra, inundando incluso las zonas altas de la iglesia con esas piezas que engalanán los balcones, en referencia a las fiestas populares, a la memoria ancestral y al peso de la mujer en las labores del hogar. El recuerdo de los fieltros negros nos conduce a esas colchas de *patchwork* que cosían las mujeres en el hogar y que en fiestas destacadas se sacaban a relucir como un gran tesoro. Conviene aquí recordar los inicios de Sonia Navarro y la importancia de su pueblo y su familia en el aprendizaje de la costura, técnica que aprendió de niña de mano de sus abuelas y tíos, un modo de expresión, tantas veces denostado por tratarse de una labor menor, una tarea del hogar desempeñada por silenciosas mujeres. Es la falta de voz de la mujer a lo largo de la historia, lo que Sonia Navarro visibiliza y rinde homenaje, con relatos personales y obras tantas veces autobiográficas, en las que las mujeres de su familia tienen siempre un fuerte vínculo, como es el caso de estos fieltros en los que trabaja estrechamente con su madre.

El medio, el soporte y la técnica no son inocuos ni accidentales, y en el caso de Sonia Navarro el uso de los mismos es de por sí una declaración de intenciones. Aguja, hilo, telas, más o menos nobles como el fieltro o el terciopelo, las fibras naturales como el esparto, son una vez más reivindicativos de ese feminismo y esa memoria que venimos tratando, es el medio como lenguaje sin lugar a dudas. En el año 2000 Sergio Rubira, escribía a propósito de Sonia Navarro vertebrando su discurso en torno a dos términos, *construir y tradición* y en este sentido hablaba de mujeres anónimas relegadas al interior del hogar, al respecto escribía lo siguiente: “*su elección no es inocente ni meramente estética. Las telas cosidas se han convertido en denuncia.*”²

El sonido de la máquina de coser, esa aguja atravesando la tela que recorre el tejido (la idea de recorrido siempre presente) y crea esas formas que nos retrotraen a ese referente Sonia Delaunay, cuando observamos el tríptico *Entre lo espiritual y lo mundano* en las capillas laterales, o la serie de papeles de la zona de clausura, en ambos casos son piezas que nos conectan a través de los dorados con la espiritualidad y la mística de un edificio que fue convento de clausura. En la pintura medieval el oro está reservado a la divinidad. La luz no entra en el cuadro, como ocurrirá con el naturalismo, es el oro del cuadro

2, Sergio Rubira. *Utilizar un diccionario como instrumento de juego.* T20. 2000. Pag. 5.

el que, a la manera de una materialización de Dios emite la luz. Nuevamente el material se dota de un contenido propio y simbólico para enriquecer su discurso.

Resulta sugerente como el trabajo de Sonia ha evolucionado a lo largo de estos veinte años del estatismo al movimiento. El paseo, el caminar, se ha convertido en los últimos años en una constante en su producción.

Cuando Nicolás Bourriaud trazaba los perfiles del artista en la modernidad³ recurría a la ya clásica relación entre arte y vida tratando el paseo como una constante necesaria. El paseo es revolucionario y hoy, cuando el mundo reinterpreta la protesta contra sistemas políticos obsoletos, es caminando como se sigue manifestando el descontento. El caminar como forma política es algo ancestral pero es en el París de los *flaneurs* donde cobra forma un discurso que a lo largo del siglo XX, va a vertebrar tantos argumentos en los escritos de Baudelaire y en la filosofía de Guy Debord y los situacionistas (andar como revolución). El acto de andar en la ciudad, el deambular sin un fin viene defendido desde Flaubert y Balzac, Baudrillard y la estela de Sartre lo entendieron como un acto de hedonismo.

Estos paseos y recorridos quedan plasmados en la pieza *Hilo de luz*, que cubre el altar mayor, una obra luminosa, que alude a la rutinas, a los caminos, a los re-

3, En Formas de vida. El arte moderno y al invención de sí. CENDEAC, Murcia. 2009.

corridos y a la memoria colectiva de tantas mujeres invisibles en la historia, que en su día a día se han visto en la necesidad de repetir patrones establecidos, esas mujeres y sus lindes, sus límites obligados física y mentalmente. La invisibilidad de la mujer por la falta de valor que la sociedad da a las actividades realizadas en el ámbito privado. Pero también es una pieza de alegría, de júbilo, que como los filtros que caen de las ventanas, también nos habla de las fiestas populares y el brillo en las mismas.

El término linde, ya nos está hablando de frontera, de no traspasar, de no romper moldes ni patrones, algo tan asumido en el entorno rural, en la memoria colectiva creada desde las rutinas. A base de repetirlo se asume como normal. Es algo que Sonia Navarro pone sobre la mesa e intenta romper con ello.

En este punto parece necesario echar la vista atrás. Sonia Navarro irrumpió en el año 2000 con una obra icónica. Su trabajo con telas de aquellos primeros años recorre la historia de las dos últimas décadas con una reivindicación del trabajo femenino que la historia del arte, escrita por hombres, ha desdenado. En 2001 mostraba en ARCO un maniquí vestido de *patchwork* con unos larguísimos brazos que llegaban al suelo. La interpretación de la crítica fue clara en esta pieza que tan fuerte impacto tuvo y que ha permanecido como una obra referencial en la carrera de la artista. En ella era visible la importancia del patrón, la mirada a la vanguardia histórica en las telas,

nuevamente de Sonia Delaunay, la búsqueda de una forma esencialmente bella con un contenido político fuerte y claro y, finalmente, una voluntad escultórica de investigación. Ya hablaba de una mujer fuertemente anclada al suelo, con el peso de la tradición sobre ella que la impedía moverse y que a la vez deseaba aspirar alto, con ese largo cuello y las formas geométricas que dejaban ver la evolución posterior de su obra.

Hay un desarrollo teórico no demasiado transitado en el uso de la abstracción en mujeres durante y después del Expresionismo Abstracto. Partiendo siempre de Lee Krasner, que vincula el gesto con un psicologismo de raigambre surrealista, como destacó Whitney Chadwick⁴ que fue descartado de raíz por Hans Hoffman, que siguiendo la doctrina de Havelock Ellis, discípulo de Freud llegó a afirmar que “Solo los hombres tienen alas para el arte”⁵. A estas circunstancias y este contexto no es ajeno el trabajo ni a la reacción que se produce aún en los años 40 cuando Louise Bourgeois, Dorothy Dehner y otras toman una figuración esencial y frecuentemente escultórica, tal vez como reacción a la acentuada masculinización de la abstracción, que tiene escasas etapas en la geometría de Irene Rice Pereira. Crece desde aquí lo que acertadamente

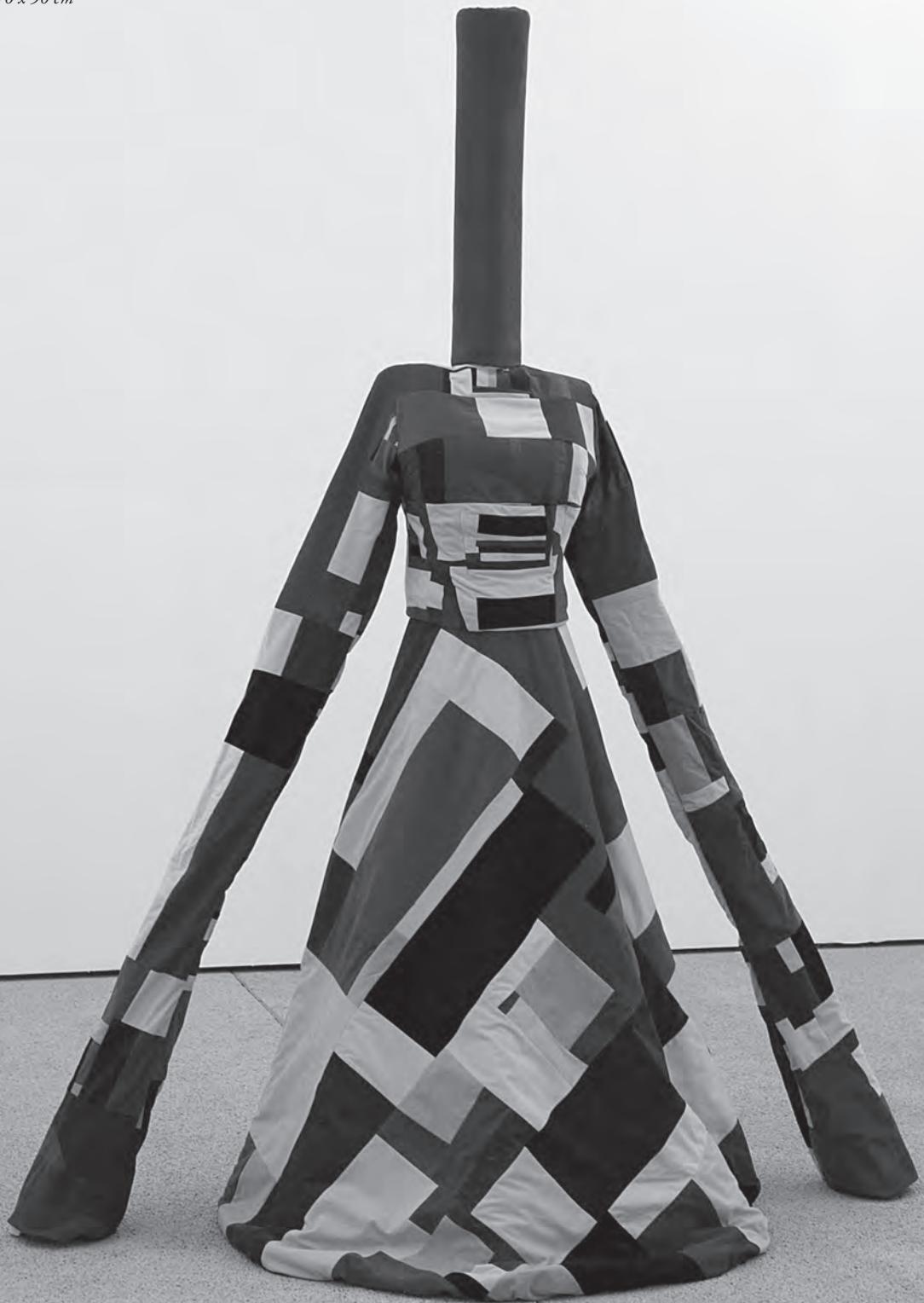
4, Mujer, Arte y Sociedad. Destino, Barcelona. 1999, p. 191.

5, Ibidem, p. 323.

6, En AAVV Louise Bourgeois. La sage femme, CARM, Murcia. 2007. P. 27.

Maniquí, 2001

Estructura metálica, collage de tela
210 x 170 x 90 cm



Mieke Bal ha denominado “actitud anti-romántica”⁶ y que podemos considerar una de las tradiciones más asentadas en el arte realizado por mujeres hasta Tracey Emin e introducir a Sonia Navarro en esa línea de acción. No es casual que en aquella pieza del año 2000 se fundiesen escultura y abstracción geométrica.

Desde estos primeros trabajos se cuestiona el movimiento y su ausencia. Nunca recurre a lo cinético, más bien pone el foco en el estatismo. En el año 2000 mostraba, también en Verónicas, unos zapatos cuya suela era un adoquín (aquí ya está presente la idea de ciudad). Eran, en realidad, unas suelas casi inamovibles con tiras de sujeción de cuero. A pesar de la resistencia del material era casi imposible caminar con ellos, la propia artista los calzó y a modo de performance caminó por la sala⁷. Había dos lecturas posibles en esta obra germinal, de una madurez poco común, ambas autobiográficas. Por una parte la parálisis de su hermano Marcos, por otra la realidad de la mujer en su entorno. En ambos casos la imposibilidad de movimiento era un factor sobrevenido, provocado, no deseado. Aquellos zapatos infinitamente pesados eran un paisaje, en cierta forma, eran el entorno, la realidad circundante de su vida hasta entonces. Sobre esta primera piedra crece una investigación que tiene fases claras y

7. Existe otra versión de esta pieza, son unas suelas de hierro y gelatina, que nos llevan a pensar en pasos imposibles.

luminosas. Escribía Nacho Ruiz en 2007 a propósito de esta idea:

“Hay trabajos que nacen del viaje, otros de la introspección, de la mirada al paisaje interior, al mundo familiar; luego hay otros, unos pocos, que nacen de esa mirada a uno mismo y su entorno, para luego crecer en un continuo viaje. Esos son los más difíciles, ya que dar el salto que lo aleje a uno de casa no es fácil, y menos aún si se pretende no perder nunca el contacto con las raíces propias.”⁸

Los zapatos de adoquines van acompañados de otra obra de inicio construida sobre un corsé ortopédico que habla de Marcos y, nuevamente del movimiento. En esta obra no tan conocida, identificamos el vínculo que nos permite traer sus referencias más claras, nuevamente Louise Bourgeois, con la que comparte además el hecho de que su infancia estuvo ligada a la costura a través de su familia. Como en Bourgeais tampoco en Sonia Navarro las obras son solo plástica. El uso instalativo de este elemento traza un puente entre dos ideas simbólicas de restricción forzosa, de limitación; entre su hermano y la histórica situación de encajonamiento de la mujer. Dos paralelas au-

8, AAVV *Salzillo XXI* Catálogo de la exposición celebrada en Verónicas en 2007 bajo el comisariado de Lorena Martínez de Corral. CARM, Murcia. Pag. 112

sencias de movimiento que hoy se leen como una suerte de manifiesto programático que parece quedar en la fecha ya remota de 2000 pero que constituyen el forjado de su trabajo y que, como toda estructura interna, es estática.

Los brazos del maniquí llegan hasta el suelo y quedan fijos. No se puede caminar así. La belleza de esa mujer de cuello infinito oculta la imposibilidad de movimiento. De repente todo cobra un sentido diferente y la lectura de la historia del arte se torna clara, derriba muros de indiferencia, de lecturas masculinas de la belleza consustancial a lo femenino y vuelve a girar sobre la idea de lo revolucionario del movimiento para quien no puede ejercerlo.

Tanto los zapatos como el corsé sin estar en la exposición y ser obras tan iniciales y poco conocidas, son fundamentales en el posterior desarrollo de su trabajo tan ligado al movimiento o ausencia del mismo, como iremos viendo.

Sonia Navarro se mueve. Cada año desde aquel lejano 2000 tiene una etapa del continuo viaje que la lleva a comunidades de todo tipo en las que estudia la construcción de la identidad femenina a través de las formas textiles, implicaciones *feministas y representaciones de lo femenino*⁹.

Es patente la vinculación entre estatismo y mecanismos de poder. Estos tienen, a su vez, una inercia. Frente a esta inercia está el movimiento como forma de confrontación, como respuesta al poder establecido. Cuando

9, Ibidem.

presentó en 2010 *Puntos en común* en el CCE/G de Guatemala retomó una idea de 2009 en un proyecto presentado en ARCO, en el que sus abuelas, su madre y sus tíos cosían con ella la obra, Sonia Navarro estaba visibilizando a las mujeres de la familia y a través de ellas al resto de mujeres que cosen en sus casas; cosían dentro de un cubículo de fieltro negro delante de un público que las observaba con extrañeza, en un espacio para ello tan poco convencional como una feria de arte. Ella y las mujeres de su familia elaboraron un vestido rojo de fieltro, que una vez terminado, como ya hiciera en 2000 con los zapatos de adoquines, la artista lo vistió y a modo de performance caminó con él por la feria, con la dificultad de movimiento que las hechuras del vestido de largos brazos generaba; nos ponía delante de mujeres atadas al pasado, vestidos que son una segunda piel y una protección.

En Guatemala fueron mujeres indígenas las coautoras del proyecto, una obra coral. Nunca son colaboradoras, siempre comparten la autoría, tal y como ocurrió en *Tirar del Hilo*, un proyecto para La Mar de Músicas en 2013 en Cartagena. Entonces fueron 12 mujeres las que definieron su itinerario y lo plasmaron en la pared a través de unos hilos, que son el germen de las recientes piezas de Sonia Navarro sobre los recorridos y la luz. Podemos decir que la idea de trabajo colectivo femenino va tomando forma entre 2010 y 2013, y vuelve poderosamente en los dos últimos años cuando comienza a trabajar con espar-

teras. No es casualidad tampoco el recuperar una industria ancestral como la del esparto, tan ligada a la vez a la zona geográfica de la artista, técnica que en sus orígenes surge por las necesidades laborales y domésticas y que ha corrido el grave peligro de desaparecer a favor del uso de materiales plásticos. A ambos lados del altar mayor y en una de las capillas laterales tenemos dos obras realizadas en esparto, *Atocha y Spartaria*, a diferencia de *Palmete* son piezas abstractas, en las que Sonia Navarro trata el esparto con una plasticidad poco común a dicho material, frente a la rigidez de la citada *Palmete*, estas bien parecen adoptar texturas mucho más blandas, mullidas, cercanas a la tela. Ante estas piezas nos encontramos nuevamente en una obra que difícilmente acepta su encaje en categorías. La evolución de un soporte bidimensional a lo escultórico viene a ser una especie de rechazo normativo. Es una constante, ese cuestionar el soporte y generar obras que transitan los espacios al margen de lo reglado.

En 2011 se traslada a Roma gracias a la beca de la Academia de España. Es allí donde el caminar toma forma gráfica, gracias a los planos. Roma es paseo, es caminar en busca de lo icónico para encontrar que lo esencial a veces se encuentra entre los dos puntos marcados en el mapa turístico y no en lo más visitado. Un año de paseos, de descubrimientos, generan una serie relevante en su trabajo. Compra series de fotografías de los Hermanos Alinari, imágenes de la Roma de principios del siglo XX.

Sobre ellas cose recorridos. El paseo toma una forma gráfica que remite necesariamente a Guy Debord, Asger Jorn, la Internacional Situacionista y, por supuesto, a *La nueva Babilonia/Amsterdam* de Constant. La idea debordiana de *Deriva psicogeográfica* es un enunciado necesario en los recorridos de la artista porque alude al paseo como reacción al trabajo alienante. Es una idea antigua, surge de Baudelaire y el *flaneur*. Debord retoma esa idea del *flaneur* y la carga con una dosis política que en 1959 pasa a lo gráfico en *Mémoires*, una obra conjunta de 1959 de Debord y Jorn. La obra abstracta es un mapa, un recorrido, con la forma de una deriva en lo que de accidental tiene el parecido con un plano. En *The Naked City* Debord fija la idea de la *psicogeografía*, originada en una *dérive* como estudio *de los efectos precisos del medio geográfico, ordenado conscientemente o no, al actuar directamente sobre el comportamiento afectivo de los individuos*¹⁰. Se emplea el mapa como experiencia, entendiendo los recorridos como un descubrimiento y una forma de conocimiento. Debord nos muestra los posibles recorridos del mapa, como opciones narrativas del viaje y de nuestra experiencia con nuestro entorno inmediato y la vida cotidiana. Esta ciudad desnuda consiste en 19 secciones de un plano de

10, Foster, Hal, Krauss, Rosalind, Bois, Yve-Alain y Buchloh, Benjamin Arte desde 1900. Modernidad, antimodernidad, posmodernidad. Akal, Madrid, 2006. Pag. 394.
11, Ibidem.

París reordenado de acuerdo con uno de esos itinerarios hipotéticos¹¹. Existe una relación evidente entre la serie romana de Sonia Navarro y *The Naked City* en la idea, si bien la materialización es diferente. En Debord prima la idea de construcción integral de un *medio en combinación dinámica con experiencias de comportamiento* mientras en Sonia lo autobiográfico deviene estético en la confrontación de una imagen preexistente y su itinerario. Sobre esta primera serie el paseo se va convirtiendo en un nuevo pilar de esa estructura interna del trabajo de Sonia Navarro. Desde la imposibilidad de movimiento hasta esta relectura de la reversión del objeto capitalista como protesta en el *détournement*, los pasos han sido en varias direcciones y la lectura de la posición histórica de la mujer discurría tangencialmente con la idea de movimiento. En cierta forma el maniquí original del que hablábamos al principio, supone una bifurcación que deriva en los pufs que lleva a cabo años más tarde. En los paseos romanos confluyen nuevamente las dos ideas (movimiento y estatismo) y propician otra que nuevamente tiene una estación en el situacionismo, lo lúdico.

En Constant y su *Nueva Babilonia/Amsterdam*, se

12, Manuel Borja-Villel, Teresa Velázquez, Tamara Diaz Bringas, Lars Bang Larsen, Linda Nochlin, Lady Allen of Hurtwood, Rodrigo Pérez de Arce, Beatriz Colomina, Aldo Van Eyck, Constant, Robert Filliou, Pier Vittorio Aureli, Marcelo Expósito, Graham St. John. *Playgrounds*. Madrid, MNCARS. 2014.

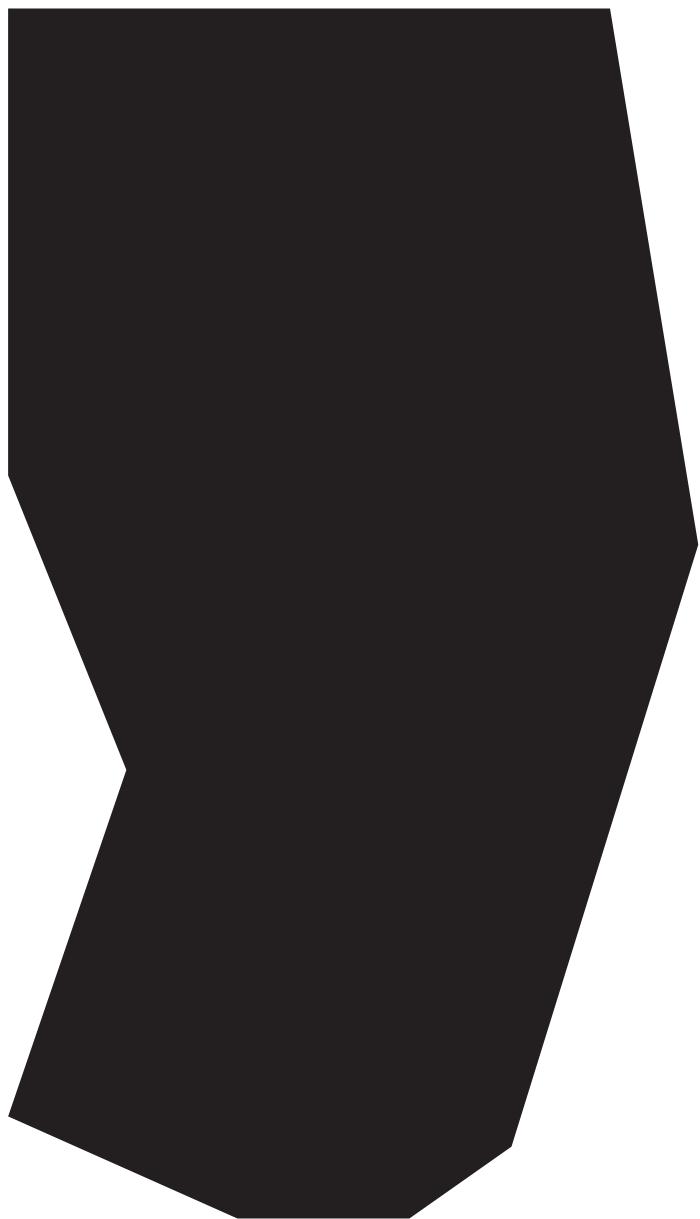
aúnan nomadismo y juego. Frente a esto Sonia Navarro plantea los recorridos urbanos y luego rurales de la mujeres en su jornada diaria. Hay un matiz que supone una gran distancia entre ambas ideas. Si en *Playgrounds*¹², la exposición que realiza el Museo Reina Sofía en 2014 se abordaba lo lúdico como medio de subversión, también se planteaba la posibilidad del engaño en la utopía a través del proceso de conversión del tiempo libre en tiempo de consumo. En Constant esa idea es central, en Sonia Navarro lo es el hecho de que el paseo sea definido por quien vive al margen de la idea de ese paseo como contestación.

En 2016 realiza la instalación luminosa *Recorridos*, una obra ejecutada sobre la fachada del mercado de Vistabella en Murcia, dentro de la programación de Luz (SOS.20) y definía una estrategia sobre de la que surge el proyecto actual del altar mayor de Verónicas. Sobre una idea tan sencilla como iluminar los recorridos de las mujeres del barrio para llegar al mercado, fijaba una contraposición nuevamente entre el estatismo del espacio y el movimiento convertido en imagen fija, en el que trabajan las mujeres de Blanca que producen su obra para Manifesta titulada *Palmete*, en alusión a la técnica en que está elaborada y que hoy vemos en la zona de clausura de la iglesia. Una respuesta en términos que acota una lectura política del movimiento en la mujer a la que recurre cíclicamente.

En 2018 llevaba esa idea a Genalguacil y el movi-

miento de las mujeres en la trama urbana cobraba un carácter de homenaje. En la noche del Valle del Genal, en la fachada del cementerio lucen puntos unidos por cables que son recorridos, paseos que algunas mujeres tal vez no sepan plasmar en un plano pero que dibujan diariamente con sus pasos. El paseo como una performance, arte y vida como modelo de una obra estática. La cotidianidad llevaba a gesto artístico, la idea de patrón que se repite es algo inherente en toda su producción.

El conocimiento de este proceso era necesario para entender las razones del trabajo de Sonia Navarro, para llevar la mirada más allá de una fachada estetizante. Las dinámicas, los movimientos, el concepto de deriva que se describe en la obra del altar mayor de un edificio que era también necesario. El convento de Verónicas en Murcia fue de clausura. Es un espacio de derivas internas de mujeres enclaustradas. Que en 2020 el espacio de encierro, sirva de soporte a la mirada que Sonia Navarro lanza sobre el movimiento y su imposibilidad, y a través de la luz a lo festivo, es como un círculo que se cierra, un ciclo terminado.



Lindes, Camino, Memoria.

El Más Acá.
Sonia Navarro Peralta.

Claudia Rodríguez-Ponga Linares

¿Quién no ha soñado con volar?

Voladoras y noctambulas míticas, ahí están las brujas, que agarraron la escoba por el mango y se convirtieron en “rara avis” con todas sus consecuencias. Pero cuantas otras no se han permitido ese lujo, ni de noche ni de día. O tal vez sea exactamente al revés: volar podría ser precisamente el único lujo que algunas se han permitido.

Hacer, en el cielo, lo que no se puede hacer en la tierra. Recorrer, a golpe de patrón, territorios que no se ha podido recorrer con el propio cuerpo. Sonia me contó una anécdota que no he podido quitarme de la cabeza: cuando vinieron a verla a Madrid su madre y sus abuelas, les dio un plano de Madrid para que pudieran orientarse; plano que fueron incapaces de descifrar a pesar de que como comentaba Sonia los patrones complejísimos de la revista “Burda” no encierran para ellas ningún misterio. Obviando lo evidente en esta historia (vivimos rodeados de abstracciones que naturalizamos) y yendo más allá incluso de la lectura de género (aún hay mujeres que no manejan los códigos básicos de la autonomía, porque para qué), la anécdota se me quedó trabada en modo “repeat”, como un disco rallado, quizás porque me sugiere la imagen del patronaje como cartografía alternativa, como dimensión o realidad paralela a la que cada vez menos gente tiene acceso, incluida yo misma. Me sobreviene una sensación siniestra y maravillosa; la de que hay otro mundo, otra geografía que yo desconozco y que se despliega

como una red de pasadizos secretos a los que solo tiene acceso una casta de mujeres que, como sacerdotisas, velan por un secreto que yo nunca voy a entender y que entreveo a duras penas.

Mientras las burguesas leían novelas sobre lugares que nunca pisarían, confinadas como estaban en un hogar en el que mimo, ornamento y opresión iban de la mano, las mujeres de terruño se daban a otra forma de conocimiento que tenía más de escritura que de lectura, tejiendo historias que luego otras mujeres de su ámbito tenían la capacidad de “leer” y a las que los hombres no tenían en ningún caso acceso. Quién les iba a decir a ellos que detrás de esas colchas de ganchillo o de “patchwork” –o inscrita en los encajes de bolillos como un mensaje cifrado en un quipu inca–, se encontraba la fórmula del vuelo.

Volar es una actividad de excepción espiritual para algunos y de excepción diabólica para otras. La diferencia radica de forma bastante clara en el género. “Espirital” o “sobrenatural” sería el adjetivo más asociado al vuelo masculino, es decir, a la levitación mística o al vuelo del superhéroe. En el caso de las mujeres el vuelo es más bien una actividad herética y está lejos de simbolizar un contacto privilegiado con lo divino o un desarrollo sobrehumano de las capacidades individuales, así que hay que disimularlo a toda costa. Volar, pero muy *pa dentro*, de forma extremadamente contenida. Las labores podrían ser una tapadera perfecta, pues al estar a medio camino entre “lo espiritual

y lo mundano” lo uno y lo otro se compensan, brindando a las mujeres históricamente un camuflaje perfecto. Una coartada imprescindible para evitar ser considerada demasiado espiritual o, lo que es peor, demasiado “mundana”, puesto que por ambas cosas era fácil acabar en la hoguera.

Así pues, ¿qué mejor que una iglesia desacralizada para adentrarnos por estos derroteros? Entre lo espiritual y lo mundano; desacralizada y vuelta a sacralizar, pero ahora con arte y, en concreto, con las labores de Sonia. Desde el altar, una virgen de luz, o quizás sea un pájaro, o quizás el espíritu santo (y por cierto, ¡qué gran trinidad alternativa: *madre, pájaro y lengua de fuego!*!) vela como una especie de luna cuadrangular por la tradición en la que se inscribe la artista: la tradición de los paños cálientes, de los remiendos y de los retales. El terreno de la labor enajenada puede ser una especie de cielo en la tierra: un cielo mundial. Un cielo que no tiene nada que ver con el imaginario judeocristiano. Un infinito del todo matérico, al que se tiene acceso en *el hacer*, ese trance al que ya muy pocos tienen acceso, incluso los productores del mundo que nos rodea, puesto que hacer es, cada vez más, un asunto imposiblemente tercerizado, un proceso fragmentado en el que se elimina la autonomía y potestad del hacedor sobre aquello que hace y se reduce a una intervención pasajera en una cadena de montaje. Es en ese hacer obsoleto, en ese *más acá*, que resiste la artista, heredera de un linaje de hacedoras. No solo por su *labor*,

sino también por su insistencia en incluir en su producción a otras artesanas como las tejedoras de esparto de Blanca, que representan una producción ancestral en vías de extinción. Podría parecer que Sonia trata de dignificar estos saberes tocándolos con la varita mágica del arte contemporáneo pero, más que eso, son procesos a los que se aproxima porque trabajar de forma colectiva (como ha hecho tantas otras veces con su madre, sus abuelas, sus tíos y sus primas), le sale solo, como respirar.

Pero volviendo al cielo: el “escai” de la serie de Sonia titulada “Luci in the escai” nos remite a la clásica butaca o sofá de cuero falso tan característico de muchos hogares españoles durante décadas. Pero también se refiere a un cielo (un “sky”) que representa la libertad de movimiento y, por si fuera poco, alude a una de *experiencia alucinógena*¹, a un “trip” que tiene todo que ver, en este caso, con las labores. Porque, aunque pueda parecer lo contrario, esta no es una asociación de ideas descabellada: como sabrá cualquiera que haya visto ganchillos y tomado alguna sustancia psicotrópica, hay, como poco, un parentesco formal innegable. Además, los patrones geométricos son –grossos modo– bastante parecidos a los motivos geométricos que pueblan el arte de otras culturas llamadas “indígenas”,

1, “Luci in the escai”, título de una serie de collages de Sonia, es una referencia a la canción que los Beatles le dedicaron al LSD: “Lucy in the Sky with Diamonds”.

como por ejemplo el arte Wixrarika. Pero ni siquiera hace falta que nos vayamos a estos extremos, ya sean psico-trópicos o antropológicos: con mirar al sol con los ojos cerrados ya podrían llegar a sucedernos algunos de estos “*miserables milagros*”². Tan “miserables” que pueden darse incluso sin movernos de nuestra butaca de escaí.

Como dice Ángel González García en su magnífico texto sobre la experiencia visionaria en el arte³, no es una cuestión de “soñar despierto”, como creían algunos honorables miembros del movimiento surrealista. Sería esta más bien una cuestión de ensoñación o, incluso, de ensoñación visionaria; una tradición que, si bien González García no identifica totalmente con el género femenino, sí que ejemplifica con mujeres como las bordadoras de Malte Laurids Brigge, las pintoras paranormales Hélène Smith y Madge Hill, la médium-bordadora con “psicosis alucinatoria crónica” Jeanne Trippier o con otras pacientes “mentales” con las que trabajó Dubuffet, como Elisa Lemercier o Marguerite S., que se tejió su propio traje de novia “a base de hilos sacados de trapos viejos”⁴. González García recoge las palabras del inventor del “Art Brut” sobre este traje, que a él le parecía hecho por alguien “adormecido

2, “Miserable Milagro” es el título del libro de Henri Michaux le dedica a la mescalina.

3, González García, Ángel. “Evidentemente”, en *Pintar sin tener ni idea y otros ensayos sobre arte*. Madrid: Lampreave y Millán, 2007.

4, Idem, p. 72.

o soñador”, alguien “que obedece a una lógica (...) cuyos imperativos no serían los nuestros”. Dubuffet se refiere también a “un orden ajeno a nuestro orden humano” y cita, en concreto, “tejidos hechos por pájaros”⁵. Ojo: ni por arañas ni por orugas, sino ni más ni menos que por pájaros, los animales voladores por excelencia, aquellos que simbólicamente siempre vuelan en nuestra imaginación. También en ese texto de González García aparece otro vestido; uno confeccionado por Madge Gill, del que el autor dice que “parece haber sido planeado para conseguir un grosor mas propio de un tapiz que de un vestido”⁶ mediante la superposición de trozos de telas distintas”⁷.

Este sesgo de género que toma el texto de González García deja entrever algo que recientemente ha enunciado Aurora Fernández Polanco en su “Crítica visual del saber solitario” al tejer distraídamente (valga la redundancia), la relación dialéctica entre la tradición académica masculina del “Bildung” y la del “Revêrie” femenino. La “atención ensoñada”⁸ se propone en este ensayo como una forma de conocimiento multidimensional y deliberadamente difuso que, en lugar de aislarse en la torre de marfil, participa fenomenológicamente de la existencia. Fernández Polan-

5, Dubuffet apud González García. Op. cit., p. 73.

6, Curiosamente, en este sentido se parece al vestido de esparto que Sonia muestra en esta exposición.

7, Idem, p. 74

8, Fernández Polanco, Aurora. Crítica visual del saber solitario. Bilbao: Consonni, 2019. p. 72

co cita, entre otras, la mirada periférica de Silvia Rivera Cusicanqui, que entiende que una atención difusa incluye, siempre, la dimensión corporal⁹. El saber ensoñado es un saber doméstico pero no por ello encerrado en sí mismo sino que, por el contrario, nunca pierde de vista lo colectivo. Aunque más que “perder de vista” podríamos decir que nunca deja de sentir o *presentir* esa colectividad. Así que el hecho de que Sonia trabaje con su madre y sus tíos y primas o con las esparteñas de Blanca no es siquiera una cuestión “conceptual” o un “statement”, sino que más bien tiene que ver con la tradición ensoñada a la que pertenece y que hace imposible que Sonia produzca desde una torre de marfil.

En el ensayo de Fernández Polanco este ser-en-el-mundo poroso se dibuja iconográficamente por oposición al filósofo que solo tiene ojos para sus libros. El análisis de este saber distraído y simbólicamente femenino nos sirve para pensar toda una genealogía del conocimiento que ha sido tradicionalmente ignorado por el “statu quo”. Y sin embargo, hay una dimensión visionaria que está ausente de este texto de Fernández Polanco, y que es por eso que me interesa cruzarlo con ese ensayito de González García, que recorre con audacia esta dimensión mísera o miserable del

9, Idem, p. 43-46

6, Curiosamente, en este sentido se parece al vestido de esparto que Sonia muestra en esta exposición.

7, Idem, p. 74

8, Fernández Polanco, Aurora. Critica visual del saber solitario. Bilbao: Consonni, 2019. p. 72

milagro visionario, porque en el cruce entre ambos encuentro yo la medida (espiritual y mundana) de la genealogía a la que pertenece Sonia.

Interludio

Siempre hay un punto en la escritura (o al menos a mi me sucede a menudo) en el que da la impresión de que he topado con un enorme nudo. Aunque no es exactamente un nudo. Como el personaje de Duchamp la película de Maya Deren titulada “Witch’s Cradle”, de pronto me miro las manos y en ellas hay un embrollo tremendo. Varias madejas de colores, todas mezcladas, todas sin tejer, pero ya abocadas a componer, juntas, un tapiz torpe hecho de enredos, apelazamientos varios, y algún punto de gracia.

Hay, sin duda, una dimensión visionaria en esta atención difusa; nadie ve figuras en las nubes ni el futuro en una bola de cristal desde el intelecto puro y reconcentrado. Ahora bien, es muy posible que, acostumbrados como estamos a los efectos especiales, la experiencia visionaria que nos ofrece el saber ensoñado nos decepcione un poco. Casi seguro que no veremos aparecer, al menos inicialmente, a los cuatro jinetes del Apocalipsis. Como recuerda Ángel González García, se trata de visiones que pueden ser bastante abstractas, como las que recogieron los antropósofos Besant y Leadbeater, “que no tenían la

clase de visiones figurativas y estereotipadamente enigmáticas que la gente esperaba entonces de los videntes (...) sino atisbos de sentimientos y pensamientos en forma de figuras bastante sencillas". Se trataba de unos signos que "podían combinarse libremente y revelar lo de dentro" y ademas hacerlo sin visos de satanismo: "santamente", dice González García, "como quien se pone a rezar"¹⁰.

Estas son también formas de trance, pero poco espectaculares, sin levitaciones ni convulsiones. Se trata de visiones "de lo cercano y acostumbrado", "una visión de lo visible mas que de lo invisible, y de este mundo mas que de otros". Ángel González García divide estos trances en aquellos "de orden químico" y otros "que podríamos calificar de técnicas del cuerpo", entre los cuales no se suelen contar las labores de costura, a pesar de que sin duda pertenecen a esta categoría junto con otros procesos mas conocidos como la "autohipnosis, la meditación o la actividad rítmica"¹¹. Como el autor reconoce, "ciertas labores de aguja (...) constituyen actividades rítmicas y monótonas que pueden llegar a ser tan exigentes y agotadoras como las danzas y canturreos interminables de algunos chamanes, e inducir, pues, al trance extático"¹². Pero va más lejos aún y afirma que "los seres humanos podrían haber aprendido a tejer inspirándose en aquellas visiones del cortex

10, González García, Ángel. Op. cit., p. 61.

11, Idem, p. 63

12, Idem, p. 69

cerebral en las que consisten las primeras alucinaciones”¹³.

Volar, tejer, alucinar y “tripear”. En resumen, ensayar. Puede parecer una asociación de ideas algo intrascendente o incluso apolítica, pero la ensoñación –como nos recuerda Aurora Fernández Polanco–, es una “sede potencial de resistencia en la matriz de vida capitalista” puesto que “desde la fábrica hasta la escuela, la atención está relacionada con el control y la rutina; la disciplina y la coacción”¹⁴. “Distraerse” tejiendo no es, pues, cosa baladí. Siendo así, resulta interesante que para Deleuze y Guattari el tejido sea inicialmente representativo de un espacio de opresión e inmovilidad que llaman “estriado” en lugar de verlo como un potencial lugar de liberación. Es en su famoso texto sobre lo liso y lo estriado¹⁵ que la urdimbre viene a significar ese espacio de control y no ese espacio de ensoñación y resistencia al que nos hemos referido. Aunque quizás no vayan tan desencaminados los filósofos y sea precisamente porque hay opresión que se desarrolla esta forma de escapismo tradicionalmente femenino¹⁶, en cuyo caso el tejido estaría vinculado tanto a la opresión como a la liberación, como ellos mismos parecen admitir más adelante.

En el texto de Deleuze y Guattari se define el espa-

13, Idem, p. 73

14, Fernández Polanco, Aurora. Op. cit., p. 64

15, Deleuze, Gilles y Guattari, Félix. “1440 - Lo liso y lo estriado”, en *Mil Mesetas*. Valencia: Pre-Textos, 2010.

16, Menos espectacular y heroico que el escapismo de Harry Houdini

cio “tejido” (el estriado) en contraste y por oposición al espacio liso, que sería el espacio desértico, sin lindes: el espacio nómada por excelencia, simbolizado por el fieltro, en el que no hay urdimbre y que ellos proponen como el “antitejido”. Ahora bien, lo interesante viene después, cuando entran a matizar que “entre el fieltro y el tejido, existen muchos entrecruzamientos, muchas combinaciones”. Por ejemplo, el ganchillo, que “traza un espacio abierto en todas direcciones, prolongable en todos los sentidos, aunque ese espacio todavía tenga un centro”. Pero más significativa aún de esta hibridación entre el espacio liso y estriado sería, dicen los autores, el patchwork, “con su pieza a pieza, sus añadidos de tela sucesivos infinitos.” El patchwork les interesa especialmente, sobre todo lo que llaman “crasy patchwork”, una técnica “que ajusta piezas de talla, forma y color variables, y que juega con la textura de las telas”, en la que tampoco hay centro y en la que se liberan “valores exclusivamente rítmicos”. En definitiva, a pesar de pertenecer al universo de lo tejido, esas formas de labor son para ellos mucho más sintomáticas del espacio liso: liso pero no homogéneo, sino “amorfo, informal” y vinculado también a una “colectividad femenina”¹⁷.

Dicen también Deleuze y Guattari que ir juntando y componiendo a base de retales y restos está asociado ine-

17, Deleuze, Gilles y Guattari, Félix. Op. cit., pp. 485

vitablemente a la penuria y, ademas, a la historia de la penuria migrante. Los celébres autores hablan de las colchas de los colonos, de la clásica “bolsa de los trapos”, y, lo que es más interesante aún, de la *representación de trayectos*¹⁸, como si el propio patchwork fuese una especie de diario de viaje o de memoria de los desplazamientos de estos colonos. A raíz de esta ultima observación, se me ocurre que quizás la mujer encerrada en casa aprovechando retales sea una especie de remanente de un linaje nómada obligado a ser más sedentario que nadie. Como si, aún sin moverse, las costureras insistiesen en desplazarse, en vincularse con nuestros orígenes de cazadores-recolectores. Como dicen también en ese texto Deleuze y Guattari, el arte nómada ha sido definido como un arte en el que prima la “visión próxima”, el “espacio táctil” o “háptico”¹⁹ que son, en definitiva, las mismas características que se le han atribuido durante siglos a la sensibilidad femenina. Sensibilidades, pues, –la nómada y la femenina–, que curiosamente se solapan y nos sirven para pensar en ese viaje al más acá del que venimos hablando.

Un viaje muy diferente, insistimos, del ascenso al cielo cristiano. González García cita un pasaje de los cuadernos de Malte Laurids Brigge, de Rilke, donde Malte, extasiado por los encajes que le enseña su madre, afirma

18, Idem, p. 486

19, Idem, p. 499

que “seguro que las mujeres que hicieron esto han ido al cielo”. “¿Al cielo?”, le replica su madre, extrañada. “Creo que están todas enteras ahí adentro. Cuando se es capaz de mirar así de bien podría tratarse de una eterna beatitud. ¡Se sabe tan poco de todo esto!”. Lo que está diciendo la madre de Malte Laurids Brigge se las trae: el más allá de estas costureras, su vida eterna, está en sus propias labores. Ni liso ni estriado: el viaje de ida y vuelta de la costurera es indisociable de ambos conceptos: accede a la libertad del espacio liso desde el terruño estriado y no para de producir urdimbres o patrones únicos porque trae consigo de vuelta esa libertad creadora desde el espacio liso, en el que los motivos nunca se agotan. Lo que está claro es que hay un viaje, un recorrido de ida y vuelta y muchas limitaciones que, a su vez, lo fomentan, porque muy pocas eligirían por voluntad propia embarcarse en esa “odisea ensoñada”.

Ir al más acá y volver es tan difícil como ir al más allá y volver, y ambos viajes tienen en común algo que advierte Malte al remitirse inmediatamente al cielo: la muerte. Como dice González García, “la visión de la muerte es habitual en las alucinaciones (...) como si para seguir el viaje por lo maravilloso hubiera primero que encararse con la muerte”²⁰. Las banderolas de fieltro negro que cuelgan desde los balcones de esta capilla nos lo recuerdan. Fieltro que es, ademas, el tejido del espacio liso

20, González García, Ángel. Op. cit., p. 55

por excelencia (puesto que está apelmazado y sin urdir), y que es quizás el elemento que nos faltaba para cerrar esta exposición-ensayo que reúne esparto, patchwork, escaí y fieltro. Con estos materiales Sonia compone un cuadro tan costumbrista como transgresor, en clave femenina y ensoñada y, precisamente por eso, afincado naturalmente en una resistencia que ya más que asumida. Todo ello coronado por un mapa de luz que más que una luna es una especie de mapa lunar: un recorrido posible para aquellas que quisieran ser tan altas como la luna y que, de alguna forma, lo son.

Adoquín, 2000
Cemento y piel
20 x 20 x 6 cm





Sonia Navarro:
Boundaries, Paths, Memory.

*Maria de Corral
Lorena Martinez de Corral*

“It is not an image I am seeking.
It’s not an idea.
It is an emotion you want to recreate”
Louise Bourgeois

Sonia Navarro’s creative process is motivated by the need of unity with her life experiences, in both her iconographic references and her use of materials. Fabrics, patterns from *Burda Style* magazine, handicraft techniques and designs are the sources of inspiration in her art. She appropriates elements related to sewing, traditionally a feminine domain, which historically formed part of the process of educating women for marriage, as well as helping the family survive. Through her work, the artist achieves a remarkable way of

Sonia defines the history of her creative work by using alternative resources and tools associated with the sphere of women’s tasks. As we can see throughout her career, she has always sought to engage in a conversation with the narrative of needlework shared by women at home, mainly in her family, reflecting on the function of these everyday elements and their potential for being turned into artistic objects. Without yielding to nostalgia, she reinterprets them in paintings, sculptures, installations and performances, showing us how a lived reality can be transformed into a lyrical and geometric abstraction, and simultaneously questioning historical power and gender relations to speak to us of the role women have played at home.

It could be said of Sonia, as of Louise Bourgeois, that her art is profoundly rooted in her autobiography. She grew up in a feminine world of sewing, surrounded by fabrics, patterns, sewing machines, needles and thread, and for this reason her poetic and social activity involves certain unconventional artistic techniques that articulate her work, which is subtle though complex, enigmatic and evocative, on the action and materials intrinsic to those chores. It is a metaphor of women’s work within the home, of family relationships, of a dialogue between inside and outside, between container and content.

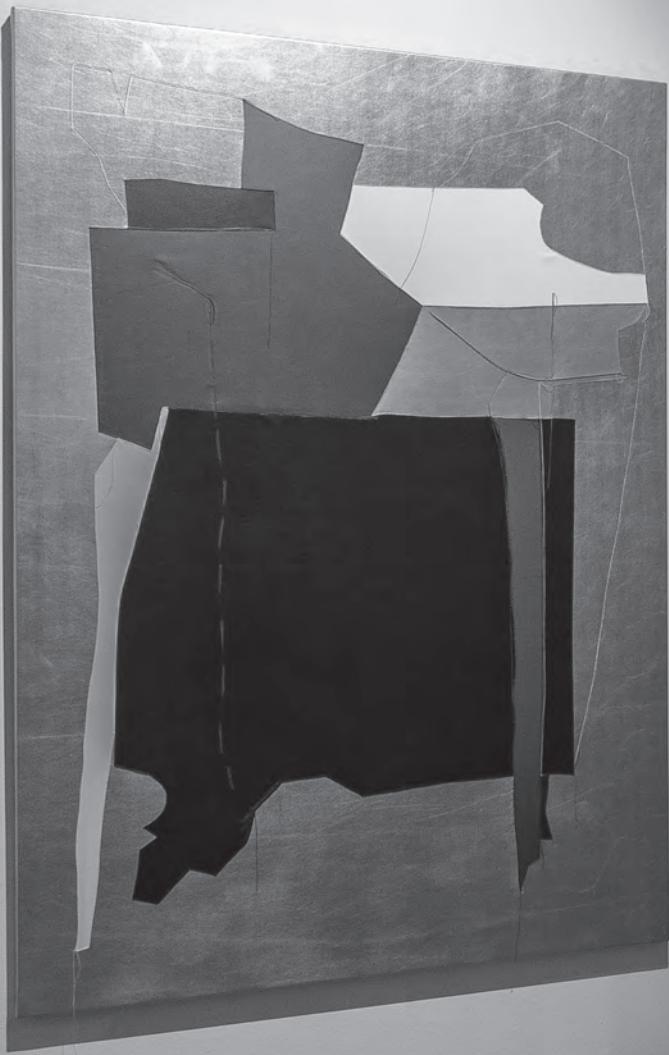
Her poetics explores the past, working with pre-existing images which she recreates and transforms, endowing them with a new form and meaning.

The works are perceived as a slow process of sedimentation, of instruments in dialogue with the artist's various states of mind, in which the visual search leads to a clean, minimalist development. Their imprint is merged with and counterposed to the textile material, experiencing the limits, boundaries, paths and memory of being converting into an artistic phenomenon.

Intimate personal narratives represent the guiding thread running through all Sonia Navarro's output. Although it is not easy to define her art, describing the materials: fabrics, patterns, needles and sewing machine (the flesh and blood of her work) is a mere step inside her studio, a place of memory, where a secret ceremony is conducted, where she tries to evoke nostalgia and turn it into reality, where she explores the form and perception of her world, and where she reveals the contradictory problem of aesthetic representation.

Her creativity is characterised by a predominant personal dimension that is present in all her artworks. The interpretative and visual sides of this artist's quest are in constant balance, a tension manifested in the intertwinnings, knots and weaves that shape the membrane of her works themselves, works that she produces and are perceived as paintings and sculptures, but that represent her private world and narrate personal memory.

Her current output shows us a vision equally attentive to formal questions as to narrative content, since Sonia does not believe she has to choose between feeling and thought. The pieces exhibited at Verónicas are made from esparto, fabrics, cord, felt and lights; hanging on the walls or from the balconies, they shape the viewer's visit through the space. Sonia also wanted to get out of her comfort zone with the scale of the pieces and reflect the tradition in Murcia of using the balconies, pursuing the reality without renouncing the sensual surface.





The (Im)possibility of a Limit

Carolina Parra

“To walk is to experience the body, provisionally or indefinitely. Taking to the woods, to routes and paths, does not free us from our responsibilities, which, with the upheavals of the world, are ever greater, but it does allow us to get our breath back, sharpen our senses, renew our curiosity. Walking is often a roundabout way of rediscovering ourselves.”

David Le Breton

Éloge de la marche [In Praise of Walking]

Let us think of Sonia Navarro’s work as a whole, and of her intervention in the space at Verónicas as a great machine in which every part meshes together perfectly. Let us see it as an exhibition, an installation, in which the artist has understood the powerful architecture of the room, and far from competing with it, has made it her ally; historical pieces from her career share the space with recent works, all strung together with that invisible thread that leads us, through her eyes, to a revelation of the invisibility of women and the difficulty of movement, two constant elements in her artistic output, through which she questions gender hierarchy and patriarchy.

To understand how an installation works we need to think of the role played in it by the viewer, the “user”, as Josu Larrañaga put it,¹ referring us to the user’s response to two artists, Ilya Kabakov and Michelangelo Pistoletto. The first seeks an expression of enthusiasm, of pleasure, as a reaction; the second makes us walk in his installation Labyrinth (Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam, 1969). This piece, a cardboard labyrinth, obliges the user to walk in order to give it meaning within the idea of a playful yet complex work, enclosing an enigma that can only be solved by walking.

This second dimension provides the key to understanding *Lindes, camino memoria /Boundaries: the Path of Memory*. The “user” here is not a mere spectator taken by surprise, but a participant in the sensory experience. Sonia Navarro invites us to walk through her work, enveloping viewers in an atmosphere, making them enter the installation, turning the majestic architecture into a vast support, a canvas, a space that leads us along the various routes in her work, encroaching even on the upper parts of

1. *Instalaciones, Arte Hoy series*
(Donostia-San Sebastián: Nerea, 2001), 44.

the church with those pieces that adorn the balconies, in a reference to popular celebrations, ancestral memory and the vital role of women in household tasks. The black felt decorations remind us of those patchwork quilts that women sewed at home and were brought out and displayed like precious heirlooms in important festivities. At this point it is worth recalling Sonia Navarro's origins and the importance of her home town and her family in learning to sew, which she was taught as a child by her grandmothers and aunts, a form of expression so often despised as a minor handicraft, a household task performed by silent women. It is women's lack of voice throughout history that Navarro highlights and claims, with personal stories and works that are very often autobiographical, in which there is always a strong link with the women of her family, as in those felt pieces on which she works closely with her mother.

Media, supports and techniques are not inconsequential or incidental, and in the case of Navarro their use is a declaration of intent in itself. Needle, thread, more or less fine fabrics such as felt or velvet and natural fibres like esparto are once again assertions of that feminism and that memory we are discussing; it is undoubtedly a case of the medium as language. In 2000 Sergio Rubira wrote about Sonia Navarro, structuring his discourse around two terms, *construction and tradition*, and referred in this context to anonymous women relegated to inside the home, with the following comment: "her choice is neither innocent nor purely aesthetic. Sewn fabrics have become a indictment."²

The sound of the sewing machine, that needle tracing a path through the fabric (the idea of a path is ever-present), creates those shapes, which refer us back to Sonia Delaunay when we look at the triptych *Entre lo espiritual y lo mundano [Between Spirituality and Worldliness]* in the side chapels, or the series of paper works in the enclosed area. In both cases, they are pieces that connect us, through gold, to the spiritual and mystical nature of a building that was an enclosed convent. In medieval painting gold is reserved for divinity. Light does not enter the picture, as it does in naturalism; it is the gold in the picture that emits light, like a material expression of God. Once again, the material is endowed with a symbolic content of its own, enriching the discourse.

It is intriguing that Sonia's work has evolved over the last twenty years from stasis to movement. Walking has become a constant element in her output in recent years.

When Nicolas Bourriaud outlined the characteristics of the artist in modern times,³ he invoked the by now classic relationship between art and life, treating walking as a necessary constant feature. It is a revolutionary act, and nowadays, when the world is reinterpreting protest against obsolete political systems, it is still a way of demonstrating discontent. Walking as a political act is ancestral, but it was in Paris in the era

2. Sergio Rubira, *Utilizar un diccionario como instrumento de juego* (T20, 2000), 5.

of the *flâneur* that a discourse took shape that was to underpin so many arguments throughout the twentieth century, in the writings of Baudelaire and in the philosophy of Guy Debord and the situationists (walking as revolution). The act of walking in the city, wandering with no end in view, has been defended since Flaubert and Balzac; Baudrillard and the followers of Sartre saw it as a hedonistic practice.

These walks and itineraries are captured in the piece covering the high altar, a work of light that refers to routines, paths, journeys and the collective memory of so many invisible women in history, who in their daily lives have found themselves having to repeat established patterns: those women and their boundaries, their physically and mentally imposed limits, the invisibility of women due to the lack of value that society ascribes to activities performed in the private sphere. But it is also a joyful, jubilant piece, which, like the felt decorations hanging from the windows, also speaks to us of popular festivities and their brightness.

The term boundary in itself expresses the idea of a frontier, of not crossing a line, not breaking moulds or patterns. This is something accepted in the rural setting, in the collective memory created from routines, repeated to the point of being taken as normal. And it is something that Sonia Navarro raises and seeks to repudiate.

At this point it seems necessary to take a look back. Sonia Navarro burst onto the scene in 2000 with an iconic piece. Her work with fabrics in those early years sums up the history of the past two decades with a vindication of work by women that art history, written by men, has neglected. In 2001 at ARCO she showed a dummy dressed in patchwork with very long arms that reached the floor. In this piece, which had such a powerful impact and has remained a landmark piece in her artistic career, critical interpretation was clear. It visibly expressed the importance of patterns, with an eye to the historical avant-garde in textiles (Sonia Delaunay again), the search for an essentially beautiful form with a strong, clear political content, and finally, a will to investigate sculpturality. It already spoke of a woman with her feet firmly on the ground, bearing the weight of tradition which prevented her from moving, and at the same time wanting to aim high, with that long neck and the geometric forms in which the later development of her work could be seen.

There is a relatively neglected development in the use of abstraction in women during and after Abstract Expressionism, starting in every case from Lee Krasner, who, as Whitney Chadwick emphasised,⁴ linked gesture to a psychological orientation rooted in Surrealism. This was completely dismissed by Hans Hofmann, who went so far as to assert that “only men have the wings for art”, following the doctrine of Havelock Ellis,

3. In *Formes de vie: L'Art moderne et l'invention de soi* (Paris: Denoel, 2009).

an adherent of Freud.⁵ The work is not unconnected with these circumstances and this context, nor with the reaction that still occurred in the 1940s when Louise Bourgeois, Dorothy Dehner and other women adopted an essential and frequently sculptural figurative style, perhaps as a reaction to the markedly masculine character of abstract art, with the rare exception of Irene Rice Pereira's geometric forms. This gave rise to what Mieke Bal has rightly called an "anti-romantic attitude",⁶ which can be regarded as one of the mostly deeply rooted traditions in art produced by women up to Tracey Emin, a line of action in which we can include Sonia Navarro. It is no accident that sculpture and geometric abstraction merged in that piece from 2000.

Right from these early works, movement and its absence are called into question. She never resorts to kineticism, but rather focuses on stasis. In 2000, also in *Verónicas*, she showed shoes with cobblestones for soles (the idea of the city is already present here). They were actually almost immovable soles held by strips of leather. Despite the strength of the material it was almost impossible to walk in them; the artist herself put them on and walked around the room in them, in the manner of a performance.⁷ There were two possible readings of this seminal and unusually mature work, both of them autobiographical: on the one hand, her brother Marcos's paralysis, and on the other, the reality of women in her environment. In both cases, the impossibility of movement was a supervening factor, deliberate and unwished-for. Those infinitely heavy shoes were a landscape, in a sense; they were the environment, the surrounding reality of her life up to that point. On this first stone an investigation grew, with clear and luminous phases. Nacho Ruiz wrote about this idea in 2007:

*"Some works originate from travel, others from introspection, from looking at the inner landscape, the familiar world: then there are others, a few, that arise from that process of looking at yourself and your surroundings and then grow into a constant journey. These are the most difficult, since making the leap that takes you away from home is not easy, and even less so if you intend never to lose touch with your own roots."*⁸

The cobblestone shoes are accompanied by another early work constructed on an orthopaedic corset, referring to Marcos and, again, to movement. In this less we-

4. *Mujer, arte y sociedad* (Barcelona: Destino, 1999), 191.

Originally published as *Women, Art, and Society* (London: Thames & Hudson, 1990).

5. Ibid., 323.

6. In *Louise Bourgeois: La sage femme*

(Murcia: Consejería de Cultura, Juventud y Deporte, 2007), 27.

7. There is another version of this piece with soles of iron and gelatin, which lead us to think of impossible steps.

ll-known piece we can identify the link that enables us to adduce her clearest references, once again to Louise Bourgeois, with whom she also shares the fact that her childhood was connected with sewing through her family. As with Bourgeois, Sonia Navarro's works are not only visual. The installational use of this element forms a bridge between two symbolic ideas of forced constriction, of limitation: between her brother and the historical situation of confinement suffered by women. They are two parallel absences of movement which are read today as a kind of programmatic manifesto that seems to belong to the now remote date of 2000 but which constitute the framework of her art, and this framework, like every internal structure, is static.

The dummy's arms extend down to the floor and are fixed. One cannot walk like that. The beauty of this woman with an endless neck conceals the impossibility of movement. Suddenly everything takes on a different meaning and the reading of art history becomes clear; it demolishes walls of indifference, of masculine readings of the beauty inherent in femininity, and once again it revolves around the revolutionary nature of movement for those who cannot exercise it.

Both the shoes and the corset, though they are not present in the exhibition and are such early and little-known pieces, are crucial to the subsequent development of her work, which is so closely connected with movement or its absence, as we shall see.

Sonia Navarro does move. Every year since those distant days in 2000 she has spent a period constantly travelling to communities of all kinds, where she studies the construction of feminine identity through textile forms, feminist implications and representations of femininity.⁸

The link between stasis and power mechanisms is obvious. The latter, in turn, are endowed with inertia. Opposing this inertia is movement, as a form of confrontation, a response to established power. When she presented *Puntos en común* [Points in Common] at the Spanish Cultural Centre in Guatemala (CCE/G) in 2010, she reprised an idea that she had used in 2009 in a project presented at ARCO, in which her grandmothers, her mother and her aunts sewed the work with her. Sonia was making the women in her family visible, and through them other women sewing in their homes; they sewed in a black felt cubicle in front of an audience who watched them in amazement, in a space as unconventional for the purpose as an art fair. She and the women of her family made a red felt dress, and when it was finished, as she had already done with the cobblestone shoes in 2000, she put it on and walked around the fair in it as a performance, with the difficulty involved in moving as a result of the tailoring of

8. *Salzillo XXI*, catalogue of the exhibition held at Verónicas in 2007 curated by Lorena Martínez de Corral (Murcia: Consejería de Cultura, Juventud y Deporte, 2007), 112.

9. Ibid.

the long-sleeved dress; she presented us with women tied to the past, dresses that are a second skin and a form of protection.

In Guatemala, the co-authors of the project, a collective work, were indigenous women. They are never assistants; they always share the status of fellow artists, as was the case in *Tirar del hilo [Pulling the Thread]*, a project for the world music festival La Mar de Músicas in 2013 in Cartagena. On that occasion there were twelve women who defined the itinerary of the piece and traced it on the wall with threads, which are the genesis of Sonia Navarro's recent works on paths and light. We can say that the idea of collective work by women gradually took shape between 2010 and 2013 and has returned powerfully in the last two years, when she has begun working with female esparto weavers. This recovery of an ancestral industry like esparto, which at the same time is so closely linked to her geographical area, is no coincidence; it is a technique that originally arose through the necessities of working and domestic life and has been in grave danger of disappearing in favour of the use of plastic materials. On either side of the high altar and in one of the side chapels we have two works produced in esparto, *Atocha* and *Spartaria*; unlike *Palmete [Palmette]* they are abstract pieces, in which Navarro treats the esparto with a plasticity unusual in this material; compared with the rigidity of *Palmete*, they really seem to adopt much softer, more elastic textures, close to fabric. Faced with these pieces we once again find ourselves with work that resists categorisation. The development of a two-dimensional support into a sculptural medium amounts to a kind of rejection of the rules. This questioning of the support, creating works that explore spaces outside standard practice, is a constant feature.

In 2011 she moved to Rome with the aid of a scholarship from the Spanish Academy. It was there that walking acquired graphic form, through maps. Rome is made for strolling, walking in search of iconic landmarks to find that the essential things sometimes lie between the two points marked on the tourist map and not in the most visited sights. A year of walks, of discoveries, produced an important series of works. She bought series of photographs by the Alinari Brothers, images of Rome from the early twentieth century, and sewed itineraries on them. The walk takes on a graphic form that necessarily invokes Guy Debord, Asger Jorn, the Situationist International, and of course Constant's *New Babylon/Amsterdam*. The Debordian idea of the psycho-geographical *dérive* (drift) is a necessary principle in Navarro's routes, because it refers to walking as a reaction to alienating work. It is an old idea, derived from Baudelaire and the *flâneur*. Debord took up this idea of the *flâneur* and invested it with political significance, which was given graphic expression in 1959 in *Mémoires*, a joint work by Debord and Jorn. This abstract work is a map, an itinerary, in the form of a *dérive* in its incidental resemblance to a plan. In *The Naked City* Debord established the idea of psychogeography, originating in a *dérive* as the "study of the precise effects of the

geographical milieu, consciously organised or not, acting directly on the affective behaviour of individuals".¹⁰ The map is used as an experience, in which the itineraries are seen as a discovery and a form of knowledge. Debord shows us the possible routes on the map as narrative options of the journey and of our experience with our immediate surroundings and daily lives. This naked city consists of nineteen sections of a plan of Paris rearranged according to one of these hypothetical itineraries.¹¹ There is an obvious relationship between Sonia Navarro's Roman series and *The Naked City* in the idea, although the material realisation is different. In Debord the idea of total construction of a "milieu in dynamic combination with behavioural experiences" takes precedence, while in Sonia the autobiographical becomes aesthetic in the conjunction of a preexisting image and her itinerary. On the basis of this first series, walking became a new cornerstone of that internal structure of Sonia Navarro's work. From the impossibility of movement to this rereading of the capitalist object as protest in *détournement*, steps have been taken in several directions and the reading of the historical position of women has flowed tangentially with the idea of movement. In a sense, the original dummy we were discussing at the beginning represents a fork in the path leading to the pouffes she produced years later. In the Roman walks the two ideas, movement and stasis, converge once more and give rise to another that again has a place in Situationism: playfulness.

In Constant and his *New Babylon/Amsterdam*, nomadism and play are combined. As against this, Sonia Navarro presents the urban and then rural itineraries of women in their daily work. There is a nuance that amounts to a great distance between the two ideas. While in *Playgrounds*,¹² the exhibition held at the Reina Sofía Museum in 2014, playfulness was addressed as a means of subversion, it also raised the possibility of delusion in utopia through the process of turning free time into consumption time. In Constant this idea is central; in Sonia Navarro it is the fact that the walk is defined by someone who lives outside the idea of that walk as an answer.

In 2016 she created the light installation *Recorridos [Pathways]*, a work executed on the façade of Vistabella market in Murcia as part of the programme of the Light project (SOS.20), and defined a strategy that has led to the current project for the high altar in Verónicas. On the basis of so simple an idea as illuminating the routes taken

10. Hal Foster, Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois and Benjamin H. D. Buchloh, *Arte desde 1900: Modernidad, antimodernidad, posmodernidad* (Madrid: Akal, 2006), 394.

11. Ibid.

12. Manuel Borja-Villel, Teresa Velázquez, Tamara Díaz Bringas, Lars Bang Larsen, Linda Nochlin, Lady Allen of Hurtwood, Rodrigo Pérez de Arce, Beatriz Colomina, Aldo van Eyck, Constant, Robert Filliou, Pier Vittorio Aureli, Marcelo Expósito, Graham St. John, *Playgrounds: Reinventar la plaza* (Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía & Siruela, 2014).

by the women of the neighbourhood to reach the market, she once again established a contrast between the static nature of the esparto and movement converted into a still image, in which the women of Blanca are working, producing her work for Manifesta entitled *Palmete*, referring to the technique used to produce it, which we can now see in the enclosed area of the church: a response in terms delimiting a political reading of movement in women, to which she cyclically returns.

In 2018 she took this idea to Genalguacil, and the movement of women in the urban fabric took on the character of a homage. At night in the Genal valley, on the façade of the cemetery, were points of light connected by cables which were pathways, walks that some women would not be able to trace on a map but draw every day with their footsteps. Walking as a performance, art and life as the model of a static work. Everyday life led to an artistic gesture; the idea of a repeated pattern is inherent in all her work.

Knowledge of this process was necessary to understand the reasons for Sonia Navarro's work, to carry the gaze beyond a aestheticising façade: the dynamics, the movements, the concept of a *dérive* described in the work on the high altar of a building that was also necessary. The Convent of the Verónicas in Murcia was an enclosed house. It is a space of internal dérives of cloistered women. The fact that in 2020 the space of enclosure serves as a support for Sonia Navarro's vision of movement and its impossibility, and through light to festivity, is like closing the circle, completing a cycle.





The Un-beyond.
Sonia Navarro Peralta.

Claudia Rodríguez-Ponga Linares

Who has never dreamed of flying?

Witches (those mythical night flyers) grabbed the broom by the handle and became “rara avis”, even in spite of the consequences that followed. But how many others haven’t allowed themselves the same freedom, either by night or by day? Or perhaps it is exactly the reverse: flying could be precisely the only freedom some women have been able to allow themselves.

Flying possible has to do with doing in the sky what cannot be done while having your feet on the ground. Using sewing patterns could be a way to travel around territories that you haven’t been able to navigate with your own body. Sonia told me an anecdote that I have not been able to get out of my mind: when her mother and grandmothers came to see her in Madrid, she gave them a map of the city so that they could find their way around, a map they were unable to decipher, despite the fact that, as Sonia remarked, the highly complex patterns in *Burda Style* magazine hold no mystery for them. Leaving aside the obvious moral of this fable (we live surrounded by abstractions that we naturalise) and even going beyond the gender reading (there are still women who do not know how to use the basic codes of autonomy, because what’s the point), for me the anecdote remained stuck in “repeat” mode, like a scratched record, perhaps because it suggests to me the image of sewing as an alternative form of cartography, like a parallel dimension or reality to which fewer and fewer people have access, including myself. I am suddenly struck by a sinister and wonderful feeling: that there is another world, another geography unknown to me that opens out like a network of secret passages accessible only to a caste of women who, like priestesses, guard a secret I am never going to understand and can scarcely even glimpse.

While bourgeois women read novels about places they would never set foot in, confined as they were to a home where ornamentation and oppression went hand in hand, rural women devoted themselves to another kind of knowledge that was closer to writing than reading, weaving stories that other women in their sphere were capable of “reading” and that were entirely inaccessible to men. Men who seemed unable to grasp that behind those crocheted or patchwork quilts—or inscribed in the bobbin lace like a coded message in an Inca quipu—was the formula for flight?

Flying is an exceptional spiritual activity for some and an exceptional dia-

bolic activity for others. The difference is clearly linked to gender. “Spiritual” or “supernatural” would be the adjectives most commonly associated with male flight, that is, with mystical levitation or the flight of a superhero. In the case of women, however, flying is a heretical activity and is far from symbolising privileged contact with the divine or superhuman development of personal abilities. Women must fly, therefore, with extreme restraint, keeping the experience strictly to themselves. Sewing could be a perfect cover-up, since it is halfway between the spiritual and the mundane and both aspects cancel each other out. Historically, this provided women with a perfect camouflage, an indispensable alibi to avoid being considered too unworldly, or worse, too “worldly”, since for both these accusations could easily end up with them at the stake.

So what better venue than a deconsecrated church to get to the heart of such a matter? Halfway between spirituality and worldliness; deconsecrated and then consecrated again, but this time with art, and specifically with Sonia’s “handiwork”. From the altar, a virgin of light, or perhaps it is a bird, or perhaps the holy spirit (and by the way, what a great alternative trinity: *mother, bird and tongue of fire*), keeps watch like a kind of moon over the tradition to which this artist belongs: the tradition of make-do and mend. The realm of enraptured needlework can indeed be a kind of heaven on earth: a worldly heaven. A heaven that has nothing to do with the Judeo-Christian imaginary. An entirely material form of the infinite, accessible by way of doing: an activity very few people have access to nowadays, since doing has increasingly become impossibly outsourced, a fragmented process in which the autonomy of doers and their authority over what they do are eliminated so that doing is reduced to a fleeting intervention on an assembly line. This obsolete doing, this *here and now*, is where the artist, heir to a dynasty of doers, resists. Not only through her own sewing, but also through her insistence on including other craftswomen in what she produces, such as the esparto weavers from Blanca, who represent an ancestral industry on the verge of extinction. It might seem that Sonia is trying to dignify these crafts by touching them with the magic wand of contemporary art, but more than that, they are processes she turns to because working collectively (as she has done on so many other occasions with her mother, her grandmothers, her aunts and her cousins) comes naturally to her, like breathing.

But to return to heaven: the “escal” in Sonia’s series entitled “Luci in the escaí” refers us to the classic armchair or sofa in synthetic leather (known as *escaí* in Spanish) which was typical of many Spanish homes for decades. But it also refers to the sky, representing freedom of movement, and as if that were not enough, it alludes to a hallucinogenic experience,¹ a “trip”, which in this case

has everything to do with needlework. Because although the opposite may seem to be the case, this association between tripping and sewing is not as crazy as it may seem. As anyone who has seen elaborate crochet work and taken a psychotropic substance will know, there is at the very least an undeniable formal affinity. Moreover, the geometric patterns are, broadly speaking, quite similar to the motifs found in the art of other so-called “indigenous” cultures, such as the Wixarika art of Mexico, for example. But we do not need to go to these psychotropic or anthropological extremes: just by looking at the sun with our eyes closed we could experience some of these “miserable miracles”,² so “miserable” that they can happen to us without moving from our synthetic leather armchair.

As Ángel González García says in his magnificent essay on visionary experience in art,³ it is not a matter of having “waking dreams”, as some honourable members of the Surrealist movement believed, but rather a form of visionary daydreaming, a tradition that González García doesn’t completely attribute to the feminine gender, though he does refer to women such as the embroiderers in Rilke’s *Malte Laurids Brigge*, the paranormal painters Hélène Smith and Madge Hill, the medium and embroiderer with “chronic hallucinatory psychosis” Jeanne Trippier, and other “mental” patients with whom Dubuffet worked, such as Elisa Lemercier or Marguerite S, who wove her own wedding dress “using threads extracted from old rags”.⁴ González García quotes the words of the inventor of Art Brut on this dress, which seemed to him to have been made by someone “drowsy or dreamy”, someone “who follows a logic [...] whose imperatives are evidently not ours”. Dubuffet also refers to “an order alien to our human order” and cites, specifically, “fabrics woven by birds”.⁵ Not by spiders or caterpillars, note, but no less than by birds, the quintessential flying animals, those that will always symbolically fly in our imagination. Another dress also appears in this text by González García: one made by Madge Hill, of which the author says that “it seems to have been planned to achieve a thickness more suited to a carpet than a dress” by superimposing pieces of different fabrics.⁶

1. “Luci in the escaí”, the title of a series of collages by Sonia, is a reference to the Beatles’ song about LSD, “Lucy in the Sky with Diamonds”.

2. *Miserable Miracle* is the title of Henri Michaux’s book on mescaline.

3. Ángel González García, “Evidentemente”, in *Pintar sin tener ni idea y otros ensayos sobre arte* (Madrid: Lampreave y Millán, 2007).

4. Ibid., 72.

5. Dubuffet, quoted in González García, “Evidentemente”, p. 73.

6. Curiously enough, in this respect it resembles the esparto dress that Sonia is showing in this exhibition.

This gender angle taken by González García's text echoes something recently put forward by Aurora Fernández Polanco in her *Critica visual del saber solitario* when she suggests the dialectic relationship between the masculine academic tradition of *Bildung* and the feminine tradition of *Reverie*. "Dreamlike attention"⁸ is proposed in this essay as a multidimensional and deliberately diffuse form of knowledge, which instead of isolating itself in an ivory tower participates phenomenologically from existence. Fernández Polanco cites, among others, the peripheral perspective of Silvia Rivera Cusicanqui, who considers that diffuse attention always includes the corporeal dimension.⁹ Dreamlike attention is a domestic form of knowledge, but this does not mean that it is self-enclosed; on the contrary, it never loses sight of the collective dimension. Though rather than "losing sight" we could say that it never ceases to feel or sense that very collectivity. So the fact that Sonia works with her mother and her aunts and cousins or with the esparto weavers from Blanca is not even a "conceptual" question or a "statement", but rather has to do with the tradition she belongs to, which makes it impossible for Sonia to produce her work within an ivory tower.

In Fernández Polanco's essay this porous state of being-in-the-world is depicted iconographically in opposition to the philosopher who only has eyes for his books. Analysing this dreamlike and symbolically feminine knowledge enables us to think of a whole genealogy of knowledge that has been traditionally ignored by the status quo. However, there is a visionary dimension to this form of existence that is absent from Fernández Polanco's text, and this is why I am interested in crossing it with González García's little essay, which boldly surveys this "miserable" dimension of the visionary "miracle". It is in the intersection between the two that I find the measure of the genealogy to which Sonia belongs.

Interlude

*There is always a point in writing (or at least I often find myself at this cross-roads) when or where it feels as if I have come up against an enormous knot. Though admittedly it is not exactly a knot. Like Duchamp's character in Maya Deren's film *The Witch's Cradle*, I suddenly look at my hands and find myself holding a tremendous tangle. Several skeins of coloured threads, all mixed together, all unwoven, but already doomed to form together a clumsy tapestry.*

7. Ibid., 74.

8. Fernández Polanco, *Critica visual del saber solitario* (Bilbao: Consonni, 2019), 72.

9. Ibid., 43–46.

There is undoubtedly a visionary dimension of this dreamlike, diffuse attention; no one sees figures in clouds or the future in a crystal ball on the basis of pure, concentrated intellect. Actually, it is quite possible that we might find the visionary experience that this dreamlike knowledge offers a little disappointing, accustomed as we are to special effects. We will almost certainly not see the four horsemen of the Apocalypse, at least initially. As González García recalls, the visions in question can be fairly abstract, like those recorded by the anthroposophists Besant and Leadbetter, “who did not have the figurative and stereotypically enigmatic type of visions that people then expected of clairvoyants [...] but glimpses of feelings and thoughts in the form of rather simple figures”. These were signs that “could be freely combined and reveal what was happening inside”, and could do so, moreover, without the slightest hint of Satanism: “reverently”, says González García, “like someone praying”.¹⁰

These are also forms of trance, but unspectacular ones, with no levitations or convulsions. They are visions “of the familiar and accustomed”, “a vision of the visible rather than the invisible, and that belong to this world rather than to the next”. González García divides these trances into those “of a chemical nature” and others “that we could describe as bodily techniques”. Sewing is not normally included among the latter, despite the fact that it certainly belongs to this category, along with other better-known techniques such as “self-hypnosis, meditation or rhythmic activity”. As the author acknowledges, “certain types of needlework [...] constitute a rhythmic, monotonous activity that can come to be as demanding and exhausting as the interminable dances and chants of some shamans, and can therefore induce an ecstatic trance”.¹¹ But he goes even further, stating that “human beings could have learned to weave under the inspiration of those visions produced by the cerebral cortex that constituted the first hallucinations”.¹²

Flying, weaving, hallucinating and “tripping”. In short, *dreaming*. It may seem a somewhat inconsequential association of ideas, but daydreaming, as Fernández Polanco reminds us, is a “potential seat of resistance in the matrix of capitalist life”, since “from factories to schools, attention is related to control and routine, discipline and coercion”.¹³ This being the case, it is interesting that Deleuze and Guattari see textiles as initially representative of a space of oppression that they call “striated” and associate with sedentary lifestyle. It is in their

10. González García, “Evidentemente”, 61.

11. Ibid., 69

12. Ibid., 73

13. Fernández Polanco, *Crítica visual del saber solitario*, 64

famous text on the smooth and the striated¹⁴ that warp and weft come to signify that space of control and not the space of dreamlike resistance to which we have been referring all along. Although perhaps the philosophers are not so wide of the mark and it is precisely because there is oppression that this traditionally feminine form of escapism develops,¹⁵ in which case sewing would be linked both to oppression and to liberation, as they themselves seem to admit later on.

In Deleuze and Guattari's text, "woven" (striated) space is defined in contrast and by opposition to smooth space, which is seen as a desert space, without boundaries: quintessentially nomad space, symbolised by felt, in which there is no warp or weft and which the philosophers present as "anti-fabric". The interesting point, however, comes when they explain that "there are many interfacings, mixes between felt and fabric". Crochet, for instance, which "draws an open space in all directions, a space that is prolongable in all directions—but still has a center". But still more significant of this hybridisation between smooth and striated space, according to the authors, is patchwork, "with its piece-by-piece construction, its infinite, successive additions of fabric". They are particularly interested in what they call "crazy patchwork", a technique "which fits together pieces of varying size, shape, and color, and plays on the *texture* of the fabrics", because there is no centre and because it liberates "uniquely rhythmic values". In short, despite belonging to the world of the woven, these forms of needlework, to them, are much more symptomatic of smooth space: smooth, but not homogenous; on the contrary, it is an "amorphous, nonformal" space which is also linked to a "female collectivity".¹⁶

Deleuze and Guattari go on to say that joining together scraps and remnants is inevitably associated with scarcity and also with the history of poverty-stricken migrants. The celebrated authors speak of the quilts of settlers, the classic "scrap bag", and even more interestingly, the representation of displacement,¹⁷ as if the patchwork itself were a kind of travel diary or memoir of the migrations of these settlers. On the basis of this last observation, it occurs to me that perhaps women shut away in their homes using leftover scraps of material are a kind of remnant of a nomad lineage forced to be more sedentary than anyone else. As if seamstresses, even without moving, had always insisted on traveling, on linking

14. Gilles Deleuze and Félix Guattari, "1440: The Smooth and the Striated", in *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*, translated by Brian Massumi (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987), 474–500.

15. Less spectacular and heroic than Harry Houdini's escapism.

16. Deleuze and Guattari, "1440: The Smooth and the Striated", 476–77.

17. Ibid., p. 477

themselves to our origins as hunter-gatherers. As Deleuze and Guattari also point out in this text, nomad art has been defined as giving primacy to “close-range vision” and to “tactile” or “haptic space”,¹⁸ which are, in short, the same characteristics attributed for centuries to feminine sensibility. They are therefore sensibilities—the nomad and the feminine—that curiously overlap and help us to think about that journey to the un-beyond that we have been discussing.

This is, I insist, a very different journey from the ascent to the Christian heaven. González García quotes a passage from *The Notebooks of Malte Laurids Brigge*, by Rilke, in which Malte, entranced by the pieces of lace his mother shows him, declares that “the women who made these have certainly gone to heaven”. “To heaven?”, his mother replies, surprised. “I think they are completely in these laces. Each one, looked at in the right way, can become an eternal bliss. We know so little about it.” What Malte Laurids Brigge’s mother is saying to him is very significant: the afterworld of these seamstresses, their eternal life, is in their own needlework. Neither smooth nor striated: the seamstress’s journey to the in-beyond is inseparably connected with both concepts. She gains access to the freedom of smooth space from her striated native soil and never stops producing unique weaves or patterns because she brings that creative freedom back with her from the open space in which motives are never exhausted. What is clear is that there is a journey and many limitations which encourage it, because very few women would have chosen to embark on that “odyssey” of their own free will.

Travelling to the un-beyond is as difficult as travelling to the afterworld and returning, and the two journeys have something in common, something which Malte notes by referring immediately to heaven: death. As González García says, “the vision of death is common in hallucinations [...] as if in order to continue our wonderful journey we first had to confront death”.¹⁹ The black felt banners hanging from the balconies of this chapel remind us of it. Felt, moreover, is the quintessential fabric of smooth space (as it is formed by an entanglement of unwoven fibres), and is perhaps the element we were missing in order to close this exhibition that combines esparto, patchwork, *escaí* (synthetic leather) and felt. With these materials Sonia composes a picture that is both rooted in local customs and transgressive, dreamlike, feminine and, precisely for this reason, naturally ensconced in a resistance which is more or less a given by now. And all this crowned by a light map which is not so much a moon as a kind of lunar map: a possible itinerary for those women who (as the popular Spanish children’s song says) want to fly as high as the moon and who, in a sense, do so.

18. Ibid., p. 492

19. Ángel González García, “Evidentemente”, 55.

Sonia Navarro:
Lindes, Camino, Memoria.

Obra





Atocha, 2019
Esparto y piel
120 x 206 x 26 cm

Entre lo espiritual y mundano, 2018 /2019
Collage de pvc cosido (tríptico)
190 x 130 cm















Spartaria I, 2020
Esparto y estructura
340 x 440 x 50 cm





Spartaria II, 2020
Esparto y estructura
300 x 425 x 50 cm

Hilo de Luz, 2020
Tubo de neón led
1500 x 1200 cm











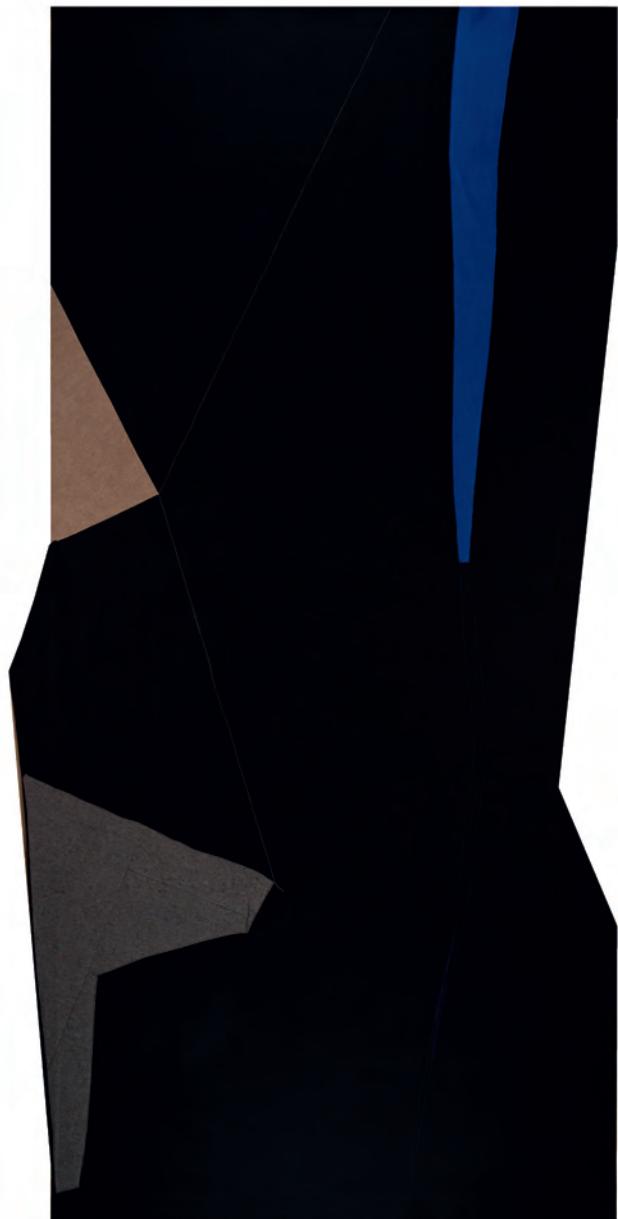
Balcón I, 2020
Fiel tro cosido
350 x 184 cm





Balcón II, 2020
Fiel tro cosido
350 x 184 cm





Balcón III, 2020
Fieltro cosido
395 x 184 cm



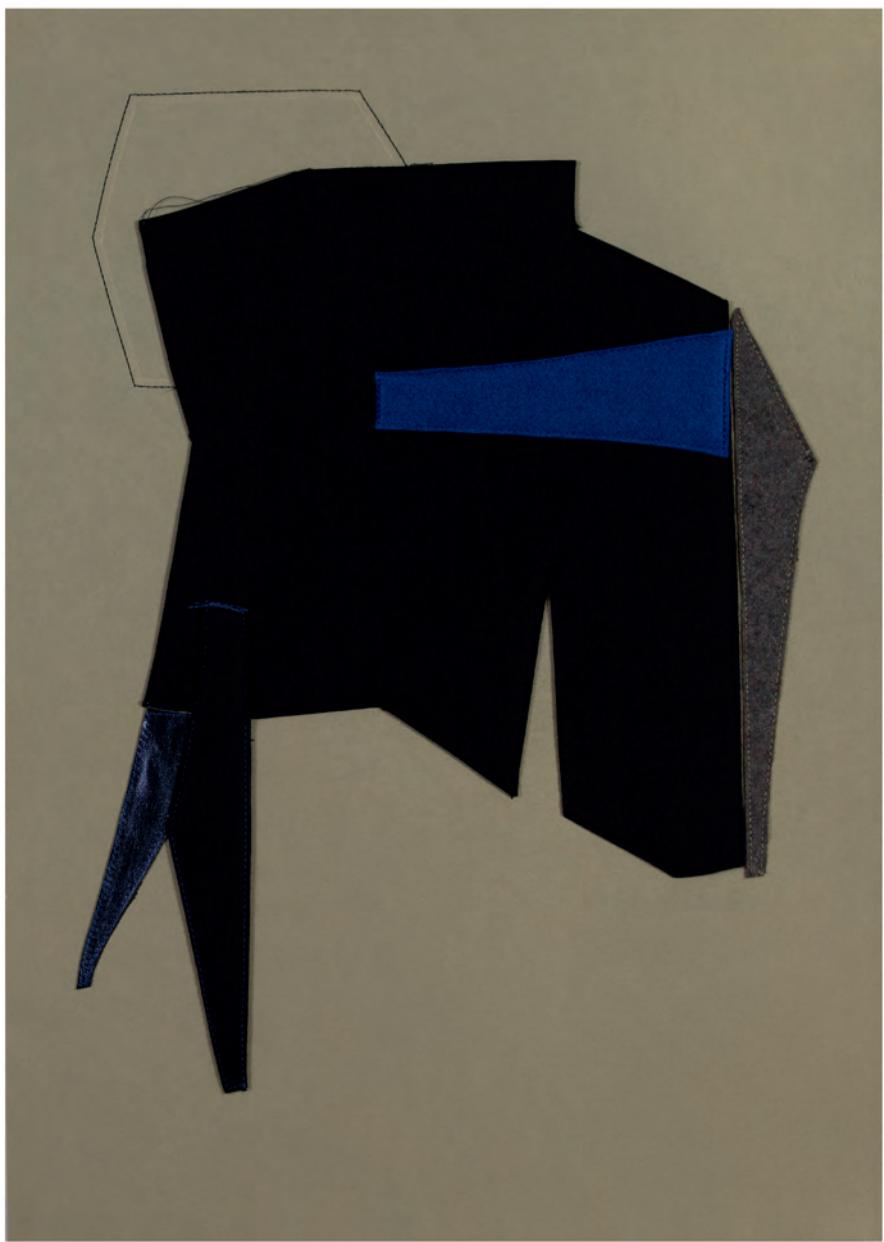


Balcón IV, 2020
Fiel tro cosido
350 x 184 cm

Luci in the escaï tornasol, 2020
Papel, escaï y fieltro (6 unidades)
70 x 50 cm clu







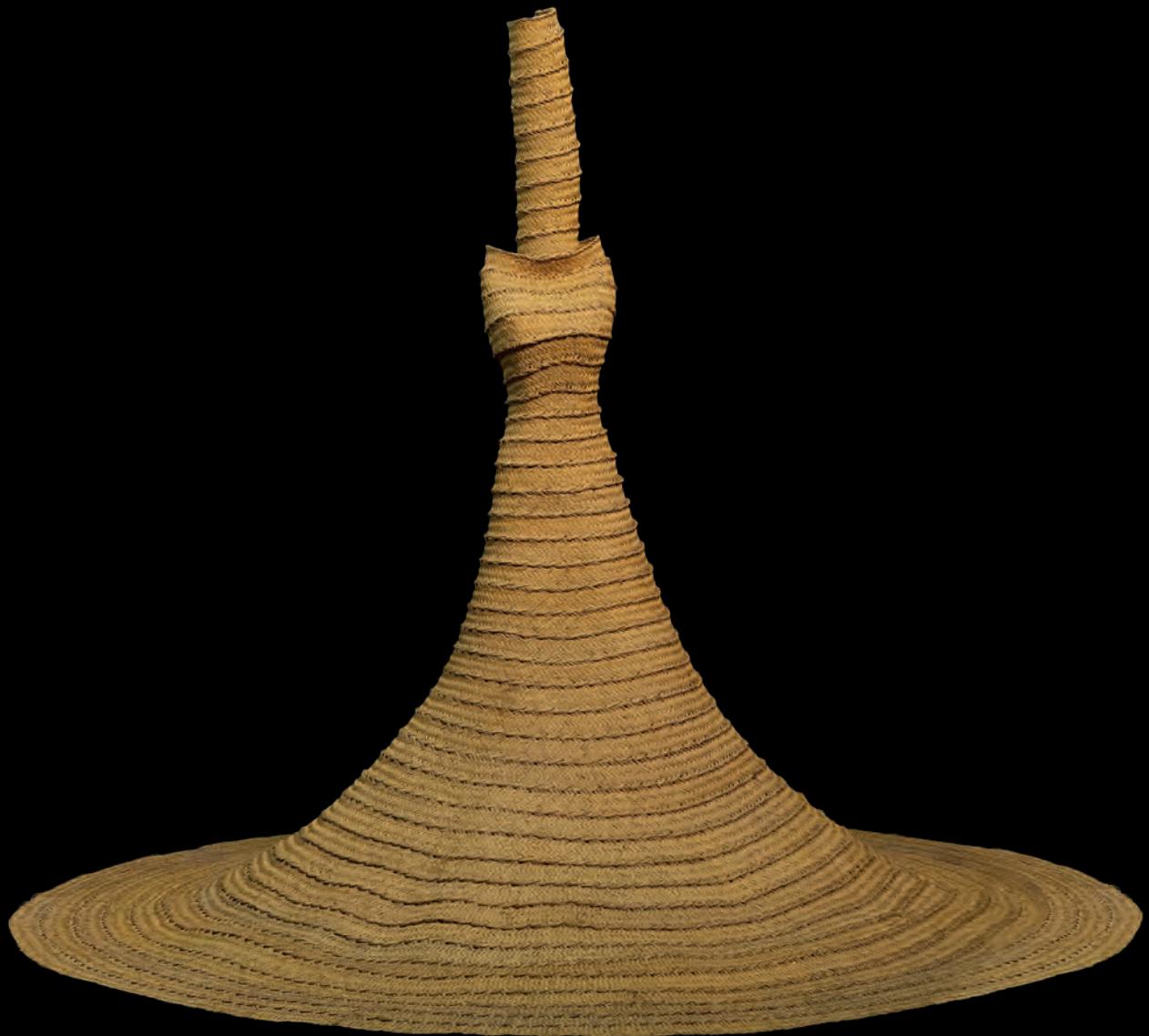








Palmete, 2010
Esparto y armazón de hierro
270 x 350 cm













Curriculum

Sonia Navarro, Puerto Lumbreras, 1975

Exposiciones individuales

- 2020 · Lindes, Camino, Memoria. Sala Verónicas. Murcia.
2017 · STROIM, Scan Proyect Room, Londres
2016 · Utpictura, Galería 6más1, Madrid.
· Quehaceres y equilibrio. Torres Hejduk.
Cidade da Cultura, Santiago de Compostela.
2015 · Una luz que viaja conmigo. Intraescolar. Murcia
2014 · Habitar la Huella. Palacio Consistorial de Cartagena. Murcia.
· Fuera de Lugar. Galería T20. Murcia.
· Itinerario Alternativo. Ybakatu. Curitiba. Brasil.
2013 · Tirar del hilo. La Mar de Músicas. Cartagena..
2011 · Infinitas Hechuras. Galería T20. Murcia.
2010 · Estudio Compartido/Lugar Ocupado. Mas Art. Barcelona.
· Wall Papers. Galería T20. Pac. Murcia.
· Conversación con las agujas. Stand Comunidad de Murcia.
Arco. Madrid.
· Manifesta 08. Murcia. Spain. A Cada quien lo suyo.
CCE Guatemala.
2008 · La dirección del hilo. Ybakatu. Curitiba. Brasil.
2007 · Ausentes. Espacio AV. Murcia.
2006 · La robe. Cité Internacional. París. Francia.
2005 · De raíz. Galería Pedro Oliveira. Oporto. Portugal.
2004 · El vestido habla. Galería T20. Murcia.
2003 · Entredós, Centre Manuel Sanchis. Ontinyent. Valencia.
2002 · Sobre ruedas. Galería Ad Hoc. Vigo.
2001 · Siéntense. Galería T20. Murcia.
· Clausura. Patio de las Claras. Murcia.

Exposiciones colectivas

- 2020 · Old Master. Galería T20. Murcia.
2019 · Multiplos. Ybakatu. Curitiba. Brasil.
· Ecos, Fundación Banco de Santander. Madrid.
· A la manera de. Galería Rafael Ortiz, Sevilla
· Ese Objeto de deseo. IKB191. Madrid.
· La Gravedad y la Gracia. Sala Caballerizas. Murcia.
· Lumen. Genalguacil. Málaga.
2018 · Murcia que hermosa eres. Puente Génave. Jaén.
· Drift. Miradas cruzadas entre el diseño y
el arte contemporáneo. Mac. Coruña
· Tiempo Material, Instituto Cervantes de Beijing, China.
· Movers & Markers. Hans Hoetink Fine Art. Madrid.
· Nepotismo Ilustrado, la Carolina, Jaén
· Futura, Nave Oporto, Madrid.
· Mano sobre mano, ABC Cultural. Arco. Madrid.
2017 · Creo que a Joseph Beuys no lo tengo en facebook.
· Sala Atán Aya. Sevilla.
· Bienal Miquel Navarro. Mislata. Valencia.
· IX PBIFC PILAR CITOLER. Sala Vimcorsa. Córdoba.
· Piedra Papel Tijera, 6más1, Madrid.
· Ut Pictura, 6+1. Madrid
· Del Rígido en la Ciencia. Colección DKV.
Centro Parraga. Murcia.
· Mundo Dios. Nave Oporto. Madrid.

2016 · CrossRoad, Londres.

- Pintura i Altres Impureses Centro de arte Maristany.
- Sant Cugat del V. Barcelona.
- Fin (De la primera parte) Galería herrero de Tejada. Madrid.
- Forjando el espacio. Colección DKV Mupam. Malaga.
- O+F Galería 6más1. Madrid.
- Grandes éxitos Nave Oporto. Sos 4.8. Murcia
- Gramáticas de la Temporalidad, La Conservera. Murcia.
- El Barco de Teseo, Universidad de León. León y cce Nicaragua
- 2015 · 20 años Ybakatu .Curitiba, Brasil.
· Saturación, La carolina Cordoba.
- El Oficio del Gesto, Fundación P. C. Blanca, Murcia.
- PreVIEW(Panorámica pictórica).
- Galería Justo Giner. Marbella
- Hacia la geometría desde la abstracción.
Colección DKV. VIMCORSA. Córdoba.
- Nectum, Lab. Murcia.
- Saturación, Galería Coperfield, Londres.
- Artlima, Lima Perú
- Verdad con el arte: Ababol 500, Museo Ramón Gaya. Murcia.
- El Barco de Teseo. Injuve. Madrid
- 2014 · Identidad. Del retrato al cuerpo como campo de batalla
Mubam. Murcia.
- SP Arte. São Paulo. Brasil.
- 2013 · AADK. Intervención IV. Blanca. Murcia.
· Proyecto 20/94. Galería T20. Murcia.
- BR. Museo de Calcografía. Madrid.
- La pintura Actual en España 1900-2012.
Molina del Segura. Murcia.
- El dibujo como estrategia en el arte español
contemporáneo. El Batel. Cartagena.
- Festina Lente. Museo Arqueológico. Murcia.
- Freestyle. La Naval. Fundación Caja Murcia. Cartagena
- 2012 · Wip. Real Academia de España en Roma. Roma. Italia.
· SP Arte. Ybakatu. São Paulo. Brasil.
- Spazzi Aperti 10. A. Rumanía. Roma. Italia.
- Swab. Mas Art. Barcelona.
- Mostra Borsisti. Real Academia de España en Roma. Roma.
- Efectos Navales. Arcua. Cartagena.
- Paisajes después de la Tormenta. Itinerancia.
- 2011 · Outras Formas. Museo de Curiba. Brasil. 2010.
· 25 años de Injuve. Tabacalera. Madrid.
- Wunderkammer. Galería T20. Murcia.
- Caravana para un colecciónista nómada. C. M. Madrid.
- 2009 · Madrid. Pulse. Miami. EEUU.
- 2008 · Generación 08. La casa encendida. Madrid.
· Doméstico 08. 1+1 multitud. Madrid.
- 2007 · Salzillo 21. Verónicas. Murcia.
· Las Fisuras del Tiempo. C.A.S. Sevilla.
- Escudos de Papel. Museo Universidad de Alicante.
- Arco 07. Solo Pintura. Galería T20. Murcia.
- 2006 · La Robe. Maison Internationale. París. France.
- Gestores. Galería La Nave. Valencia.
- Papers. Galería Mas Art. Barcelona.
- 2005 · Contaminaciones. Palacio de Guevara. Lorca. Murcia.
· Colectiva de verano. Galería Luis Adelantado. Valencia.
- 50 aniversario. Galería T20. Murcia.
- Explum. Sala P.L. Murcia.

- C.Dibujo Gregorio Prieto. Museo de la Ciudad.
- 2004 · Muestra de Arte Injuve. Círculo de Bellas Artes. Madrid.
 - Paisaje después de la tormenta. Galería T20. Murcia.
 - Generación 2004. La casa encendida. Madrid.
 - 100 años 100 artistas. Las Claras. Murcia.
- 2003 · Circuitos de arte joven. Sala Avda. de América. Madrid.
 - Los quince de la Opinión. Sala Díaz Cassou. Murcia.
 - Arte actual. Galería T20. Sevilla.
 - 100 Obras para Galicia. Círculo de Bellas Artes. Madrid.
- 2002 · PHE02. Femeninos. Efti. Madrid.
 - El tamaño no importa. Galería T20. Murcia.
- 2001 · II Premio de la Cámara de Comercio de Murcia.
 - IV Premio Párraga. Las Claras. Murcia.
 - 20 Pintores. Palacio Almudí. Murcia.
 - Rprstación. Granada Exposición de pintura.
 - Centro de Arte. Museo de Almería.
 - Mediterráneo. Museo de la Ciudad. Murcia.
 - Exposición "Premio Párraga". Sala de Cajamurcia. Madrid.
 - A.A.V. Galería T20. Murcia. Premios Alonso Cano. Centro Gran Capitán. Granada.
- 2000 · Germinal. Iglesia de Verónicas. Murcia Rprstación. Granada.
 - Que viene el calor. Sala de Verónicas. Murcia.
 - Villa de San Juan. Casa de la Cultura. San Juan Alicante.
 - Indisciplinas. Sala Caballerizas. Murcia.
 - Taller con Juan Genovés. Uni. Rey Juan Carlos. Madrid.
 - Veinticuatro. Colegio San Bartolomé. Granada.
 - Las edades del Oxido. Entreplantas. Málaga.
 - Pasen y vean. Galería T20. Murcia.
 - Mostra D' Arte para Mozambique. Palermo. Italia.
- 1999 · Spagnolo – Italiano. Puerto Lumbreras. Murcia.
 - El tiempo de Párraga. Galería detrás del Rollo. Murcia.
 - 1998. Jóvenes Creadores. Puerto Lumbreras. Murcia. 1992. De 360 a 780 milimicras. Aula de Cultura de Lorca. Murcia.

Becas recibidas

- Beca MAE. Real Academia de España en Roma. Ministerio de Asuntos Exteriores. 2011.
- Beca de Artes Plásticas para el Taller de Concha Jerez. Comunidad Autónoma de Murcia. 2009. Blanca. Murcia.
- Beca de Injuve para el Taller de Marta y Publio. Círculo de Bellas Artes de Madrid. 2009. Ministerio de Trabajo y asuntos Sociales.
- Beca de Artes Plásticas y Fotografía. Especialidad Artes Plásticas. Ministerio de Cultura. Colegio de España de la Cité Internationale Universitaire Paris. 2006.
- Beca para taller de serigrafía Experimental. Centro Párraga. Murcia. 2005.
- Beca de la UIMP para el taller de Juan Uslé y Victoria Civera. 2002
- Beca de la Comunidad Autónoma de Murcia para el taller de Mitsuo Miura. 2001.
- Beca Murcia Joven Artes Plásticas 2000. Dirección General de Juventud de la Comunidad Autónoma de Murcia.
- Beca de la Comunidad Autónoma de Murcia para el taller de Alfonso Albacete. 2000
- Beca de la Universidad Rey Juan Carlos para el taller de Juan Genovés. 2000.

Otros proyectos y premios

- Lumen, Genalguacil. Málaga.
- Estirar las costuras, Fundación Cerezales Antonino y Cinia León 2016.
- Luz, SOS4.8, Murcia, 2016.
- Intraescolar, Murcia, 2015.
- Open Studio. Madrid. 2013 /2014/ 2015.
- Intervención Pública. Punto a Punto. Aptitudes Córdoba. 2010.
- Intervención Pública. Puntos en Común. CCE Guatemala. 2010.
- Wall Papers. Galería T20. PAC. Murcia.
- Conversación con las agujas. C. M. Arco 2010. Madrid.
- Manifesta 08. Murcia.
- Taller/Exposición Tirar del Hilo. La Mar de Músicas. Cartagena.
- Generaciones Caja Madrid. La Casa Encendida. 2008
- Premio de Grabado Contemporáneo. Consejería de Mujer de la Comunidad de Madrid. 10 de Noviembre de 2005.
- Premio minicuadros. Elda. Alicante. 2005.
- Circuitos de la Comunidad de Madrid. 2003.
- Mención de Honor en el XXXVIII Premio de Pintura. San Juan. Alicante. 2000.
- Premio Murcia Joven Artes Plásticas 2000. Dirección General de Juventud de la Comunidad Autónoma de Murcia.
- Premio Cámara de Comercio de Murcia. 2000.

Obra presente en colecciones públicas

- Comunidad Autónoma de la Región de Murcia.
- Universidad Rey Juan Carlos. Madrid.
- Cajamurcia.
- Universidad de Granada.
- Ayuntamiento de Blanca.
- Ayuntamiento de Murcia
- Ayuntamiento de Puerto Lumbreras
- FEVAL. Institución Ferial de Extremadura.
- Ministerio de Trabajo y Asuntos Sociales.
- Explum. P.L. Murcia
- Ministerio de Cultura.
- Ministerio de Asuntos Exteriores.
- DKV Seguros
- Colección Entrecanales
- Scan London

Publicaciones

- 2007 · *Ausentes*, Alicia Murria, Comunidad de Murcia,
· *Afinidades selectivas y otras heredadas*, Pedro Medina
- 2011 · *Manifesta 8*, Eventos Paralelos, Ana García Alarcón, Cendeac,
- 2015 · *Habitar la Huella*, Ayuntamiento de Cartagena, Nacho Ruiz,
· *Pintar con Tijeras*, Tania Pardo.
- 2016 · *Pintura y Otras Impurezas*. Centre d'Art Maristany.
Ana García Alarcón, David Armengol, Isabel Durante
y Carlos García Osuna.
- 2018 · *Drift*. Fundación Naturgy. David Barro.



Sonia Navarro learned sewing and tailoring from her grandmothers, before getting a Bachelor of Fine Arts degree and an MFA in Photography. She has been the recipient of several awards and scholarships such as Murcia Joven 2000 Fellowship Award and The visual Arts and Photography award by the Ministry of Culture.

She has shown individually at local and international galleries, such as T20 (Murcia), Mas Art, (Barcelona) Ad Hoc (Vigo), Ybakatu, (Curitiba, Brazil) and Galería Pedro Oliveira (Oporto, Portugal); also at the Cité de Paris (France). She has worked in specific projects for Manifesta 08; Open Studio Madrid; Puntos en común, CCE Guatemala; Estirar las costuras, Fundación Ce-rezales Antonino y Cinia, León; and Tirar del Hilo, La Mar de Músicas, Cartagena.

For over a decade, through different media, such as sculpture, installation, photography and drawing, Navarro has been creating works that challenge and confront the mechanisms of power and their institutions, especially those that have contributed to the establishment of a hierarchy amongst genres, relating women with housework and the impossibility of mobility, reflecting on the constant struggle of women against established social conventions.





