



Sandra
del Pilar
**Both Eyes in My
Two Hands**

Sandra
del Pilar
**Both Eyes in My
Two Hands**

11 September – 14 November 2020
Zilberman | Berlin

Contents | *Inhalt* | *Índice*

19	Sandra del Pilar: Both Eyes in My Two Hands Introduction by Lotte Laub
21	Sandra del Pilar: Both Eyes in My Two Hands Einleitung von Lotte Laub
23	Sandra del Pilar: Both Eyes in My Two Hands Introducción de Lotte Laub
25	The devil made me become a painter... Margo Glantz
28	Der Teufel hat mich zur Malerin gemacht... Margo Glantz
32	El diablo me ha metido en ser pintora... Margo Glantz
56	Treat Me Like A Human Being Political Dimensions in Sandra del Pilar's Art Norbert Reichel
61	Treat Me Like A Human Being Politische Dimensionen in der Kunst Sandra del Pilars Norbert Reichel
65	Treat Me Like A Human Being Dimensiones Políticas en el Arte Sandra del Pilar Norbert Reichel
75	A highlight of 'Both Eyes in My Two Hands': Project Space Istanbul
88	Biographies of the authors
90	CV Sandra del Pilar

Verde embeleso

Sor Juana Inés de la Cruz

Verde embeleso de la vida humana,
loca esperanza, frenesí dorado,
sueño de los despiertos intrincado,
como de sueños, de tesoros vana;

alma del mundo, senectud lozana,
decrépito verdor imaginado;
el hoy de los dichosos esperado,
y de los desdichados el mañana:

sigan tu sombra en busca de tu día
los que, con verdes vidrios por anteojos,
todo lo ven pintado a su deseo;

que yo, más cuerda en la fortuna mía,
tengo en entrambas manos ambos ojos
y solamente lo que toco veo.

Green Enchantment

Sor Juana Inés de la Cruz

Green enchantment of human life,
mad hope, golden frenzy,
intricate sleep of the sleepless,
filled with vain dreams, vain treasures;

world soul, youthful old age,
decrepit green delusion,
the today expected by the lucky,
and by the wretched, the tomorrow;

they chase your shadow in search of a new day
those who wear green glasses,
see everything painted by their own desire;

but I, fortunately more sane,
hold both eyes in my two hands
and see only what I can touch.

Bezaubernd grünendes Gewächs

Sor Juana Inés de la Cruz

Bezaubernd grünendes Gewächs des Lebens
Und goldner Wahn, berückende Berückte,
In Schlaf und Traum mit wachem Aug' Verzückte,
Dein Schauen, Deine Schätze all vergebens!

Weltseele du und Schlawheit unsres Strebens,
Im Welken Grünende und Scheingeschmückte,
Dem Fröhlichen ein Jetzt, und für Bedrückte
Ein Morgen in dem Zeitlauf ihres Webens,

Mit Eintagskindern magst du Schattenspielen,
Durch grüne Gläser ihre Welt gestalten,
Nach Wunsch und Lust sie hin und wider drehen:

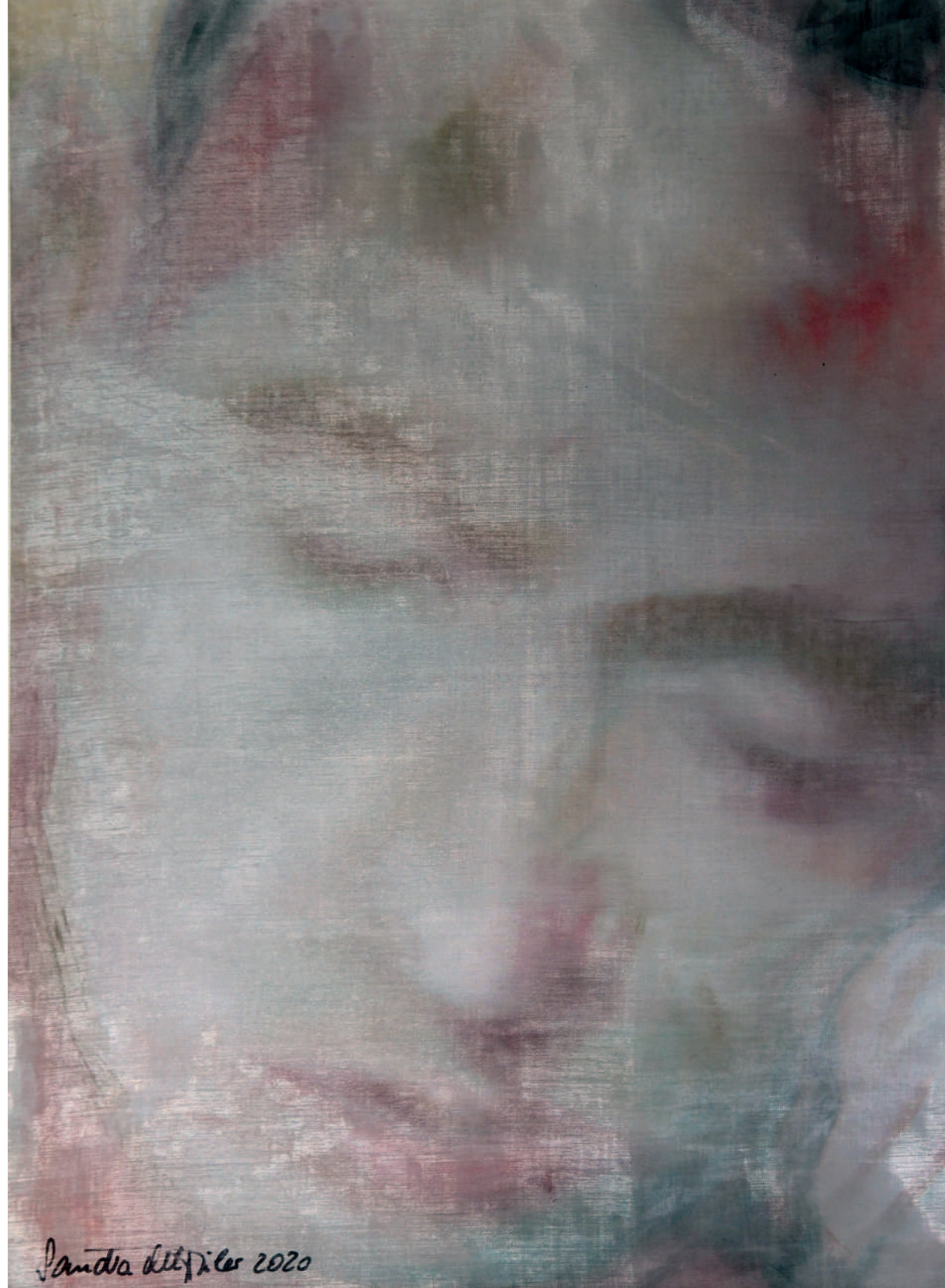
Ich will im Schicksalsdämmer sicher zielen,
Mit beiden Händen beide Augen halten
Und nichts, als was ich so begreife, sehen.



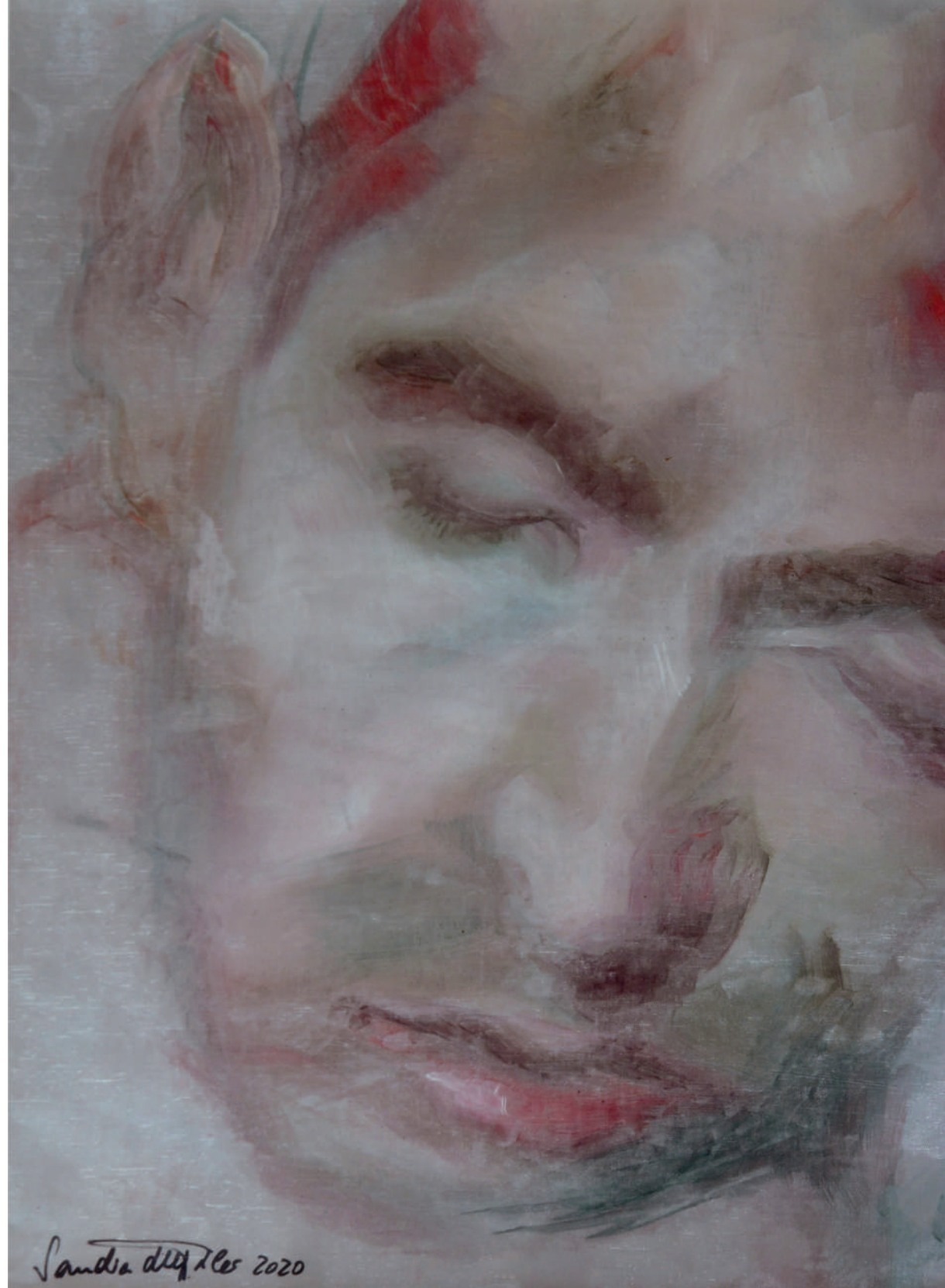
Sandra del Pilar 2020

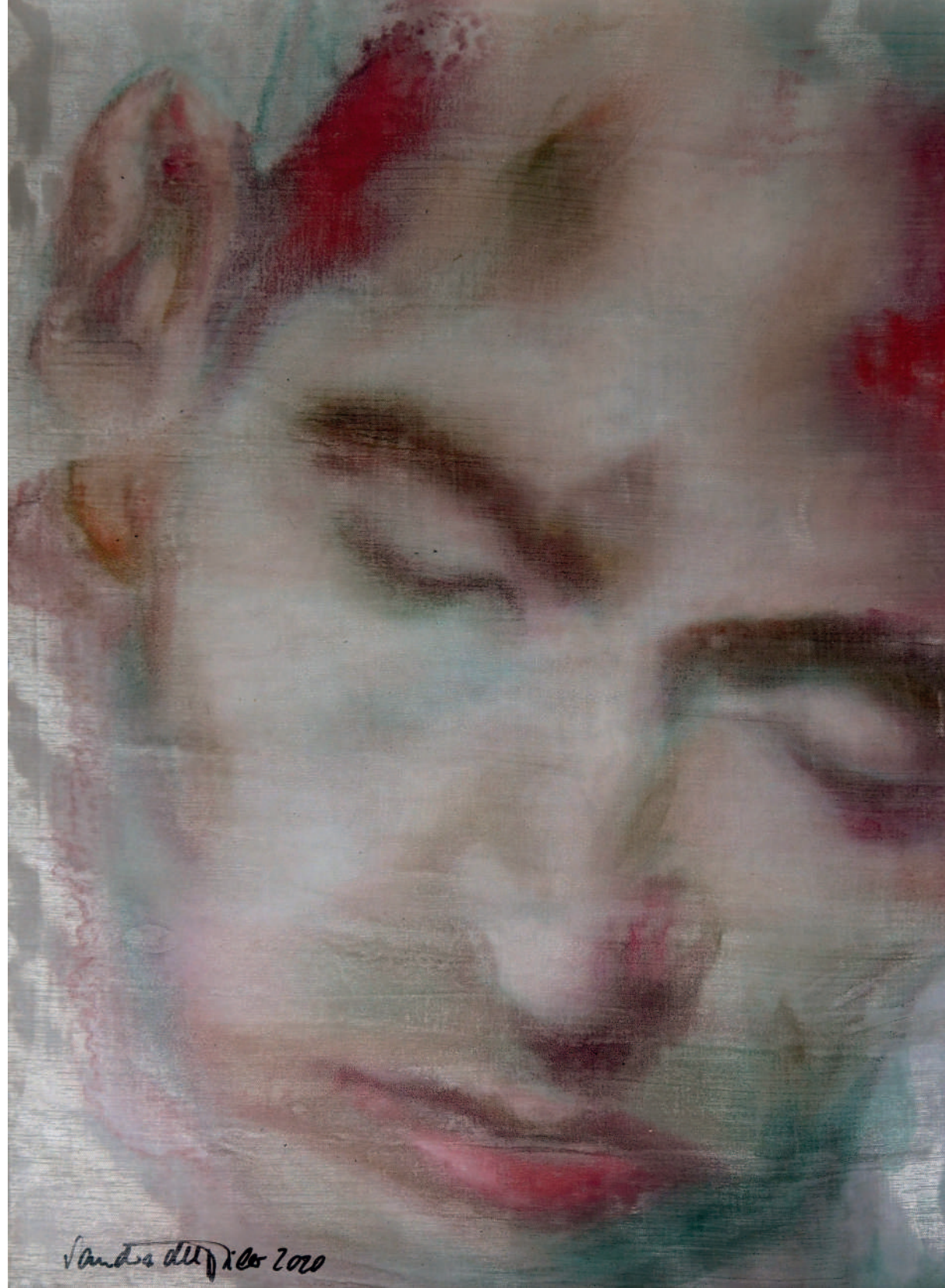


Sandra Dupier loco



Pamela Kelly 2020





Vanda del 10/10/2020

Sandra del Pilar

Both Eyes in My Two Hands

Introduction by Lotte Laub

Sandra del Pilar's exhibition title – *Both Eyes in My Two Hands* – is taken from a sonnet by the Mexican poet Sor Juana Inés de la Cruz (1648–95): “tengo en entrambas manos ambos ojos/y solamente lo que toco veo” (“I hold both eyes in my two hands/and see only what I touch”). The sonnet questions whether reality can actually be seen with the eyes, and understood through reason, or whether both aren't rather a dreamlike illusion. Shouldn't we approach the world with the other senses, for example haptically, with the hands?

These are also precisely the questions that Sandra del Pilar looks at in her paintings. How does the image capture reality? What role is played by the blurs of memory, dream and oblivion, which the body (more than the eye) traces?

In her paintings, Sandra del Pilar deals with events that she encounters in everyday life or in the media, and often they are stories of oppression and injustice. She investigates perpetrator-victim relationships, violent acts in the private and public domain, and the draconian punishments of Mexican drug cartels (*Giganten – I*, 2020), and she remembers the missing and the forgotten. In sequences that seem dreamlike and unreal, Sandra del Pilar allows the current and the historical, the private and the political, individual and collective memory, and the real and the fictitious to meet. Her paintings bring together ways of thinking and feeling from various traditions in intellectual history: lyrical texts, motives from the Baroque era (*vanitas, memento mori*) or Greek mythology, figures from the Bible (John the Baptist), and metaphors and allegories are interwoven with each other across and beyond time and space.

The paintings are often preceded by long phases of research: Sandra del Pilar conducts interviews with people, with both victims and perpetrators, e.g. prison inmates. She adopts the perspectives of others and in her portrayals uses her own face as a stand-in for others who wish to remain anonymous. At the same time, she is aware of her own partiality; she gets involved. She painted the faces of the missing children in the work *Olvido* (2014) from memory, having seen the faces on posters in public places in Cuernavaca in Mexico. She coats her representations with a layer of wax, which on the one hand blurs the faces, like fading memories, but at the same time also preserves them. The arrangement of 30 plates forms the word 'Olvido', in translation 'forgetting'

or 'I forget', but it actually serves as a direct reminder of the missing children. Sandra del Pilar's approach raises an ethical claim, as if she wants her pictures to do justice, to restore dignity to the victims of violence.

The life-size painting *Wer bin ich und wieviel?* (Who am I and How Much?, 2019) depicts a group of figures intertwined in each other or drawn on top of each other to different scales, and labelled with dollar prices as in a window display. How do we evaluate a human being today, in an era in which everything is expressed in terms of monetary value? Sandra del Pilar forms something that is beyond the visible. Her focus is on what can't be seen, but which nonetheless persists *perceptibly* in the imagination. The observer is often overstrained by a wealth of details. The eye and reason reach their limits. Correlations are broken; observers can only perceive fragments that they have to reconstruct themselves in accordance with their own criteria.

This fragmented perception arises through working with multiple image layers. The first layer is the oil painting on canvas over which the artist stretches or hangs a layer or several layers of a transparent synthetic material. The transparent layers are painted in part, elements are repeated from the first layer, or new image elements are introduced. Observers have to move back and forth in front of the painting. It demands their active involvement, since there's no fixed observational standpoint affording them an overview. On the contrary, the depiction becomes unstable. The image layers shift against each other and observers are physically enmeshed in the work. The correspondence between the layers takes the focus beyond each individual layer and also activates the tactile sense. The observers' gaze is guided towards the material surface, which they 'view' both visually and haptically before plunging into the illusionistic depth of the image. Sandra del Pilar thus establishes a somatic-phenomenological relationship between the observer and the painting. Meaning is no longer generated merely referentially; instead, it is the signifiers in their bodily materiality that are themselves the bearers of meaning.

Both Eyes in My Two Hands creates an arc from *Olvido* via *Wer bin ich und wieviel?* to Sandra del Pilar's installative works, including *Almost a butterfly* (2020). A painted canvas and several layers of painted transparent fibre are hung in an old wardrobe, giving the impression of a cocoon in which something more sensorially discernible rather than clearly visible is developing. The canvas and the thin layers of material are protective sheaths. The work addresses the state of being physically interwoven with nature, with the process of emergence between past and future.

In an era of uncertainty that, on the one hand, is paralysed by global crises such as the Corona pandemic, climate change, migration and nationalism, and on the other hand is whipped up by protests against racism, dictatorship, environmental degradation, corruption and lots more besides, a tendency towards the formation of binary antinomies emerges. By contrast, Sandra del Pilar creates works that are highly complex and ambivalent.

Translated from the German by Nickolas Woods

Sandra del Pilar Both Eyes in My Two Hands

Einleitung von Lotte Laub

Sandra del Pilars Ausstellungstitel *Both Eyes in My Two Hands* ist einem Sonett der mexikanischen Dichterin Sor Juana Inés de la Cruz (1648-95) entnommen: „tengo en entrambas manos ambos ojos/y solamente lo que toco veo“ („Mit beiden Händen beide Augen halten/Und nichts, als was ich so begreife, sehen“). Das Sonett hinterfragt, ob Wirklichkeit mit den Augen geschaut und dem Verstand erfasst werden kann, oder ob nicht beides traumartige Illusion ist. Sollte man sich der Welt nicht mit den anderen Sinnen, wie den tastenden Händen, nähern?

Eben das sind auch die Fragen, mit denen sich Sandra del Pilar in ihrer Malerei auseinandersetzt. Wie stellt sich das Bild zur Wirklichkeit? Welche Rolle spielen die Unschärfen von Erinnerung, Traum und Vergessen, denen unser Körper (mehr als unser Auge) nachspürt?

Sandra del Pilar beschäftigt sich in ihren Gemälden mit Ereignissen, denen sie im Alltag oder in den Medien begegnet. Oft sind es Geschichten von Unterdrückung und Ungerechtigkeit. Sie untersucht Täter-Opfer-Beziehungen, Handlungen von Gewalt im privaten und öffentlichen Bereich, drakonischen Strafen der Drogenkartelle in Mexiko (*Giganten – I*, 2020), erinnert an die Vermissten und Vergessenen. In traumartig-irreal wirkenden Sequenzen lässt Sandra del Pilar Gegenwärtiges auf Historisches, Privates auf Politisches, individuelles auf kollektives Gedächtnis, Reales auf Fiktives treffen. In ihren Gemälden verbinden sich Gedanken- und Gefühlswelten verschiedener geistesgeschichtlicher Traditionen: Lyrische Texte, Motive aus dem Barock (*vanitas, memento mori*), der griechischen Mythologie oder Figuren aus der Bibel (Johannes der Täufer), Metaphern und Allegorien werden über Zeiten und Räume hinweg miteinander verwoben.

Den Gemälden gehen oft lange Recherchen voraus, Sandra del Pilar führt Interviews mit Menschen, mit Opfern sowie Tätern, z.B. Gefängnisinsassen. Sie versetzt sich in die Perspektiven der anderen und verwendet in ihren Darstellungen ihr eigenes Antlitz in Stellvertretung für andere, die anonym bleiben wollen, zugleich ist sie sich ihrer eigenen Parteilichkeit bewusst, sie mischt sich ein. Die Gesichter der vermissten Kinder in der Arbeit *Olvido* (2014), deren Abbildungen die Künstlerin in Cuernavaca in Mexiko auf Aushängen im öffentlichen Raum begegnete, malte sie aus dem Gedächtnis. Sie überzieht ihre Darstellungen mit einer Wachsschicht, womit die Gesichter wie verblassende Erinnerungen einerseits entrückt, zugleich aber konserviert werden. In ihrer Anordnung ergeben die

dreißig Bildtafeln den Schriftzug ‚Olvido‘, übersetzt: ‚das Vergessen‘ oder ‚ich vergesse‘. Der Schriftzug ruft die vermissten Kinder jedoch gerade ins Gedächtnis zurück. Sandra del Pílar's Ansatz erhebt einen ethischen Anspruch, als wolle sie mit ihren Bildern Gerechtigkeit herstellen, den Opfern von Gewalt ihre Würde zurückgeben.

Das lebensgroße Gemälde *Wer bin ich und wieviel?* (2019) zeigt eine Gruppe von ineinander verschlungenen bzw. in verschiedenen Maßstäben übereinander gezeichneten Figuren, die wie in einer Schaufensterauslage mit Dollarpreisen ausgezeichnet sind. Wie bewerten wir einen Menschen heutzutage, in einer Zeit, in der alles in Geldwert ausgedrückt wird? Sandra del Pilar gestaltet etwas, was jenseits des Sichtbaren liegt. Es geht ihr um das Nicht-Sichtbare, das Nicht-Sagbare, das rational Nicht-Begreifbare, das jedoch *fühlbar* in der Imagination fortbesteht. Oft wird der Betrachter überfordert mit einer Vielzahl an Details. Das Auge und die Ratio kommen an ihre Grenzen. Zusammenhänge werden aufgebrochen, der Betrachter kann nur noch Fragmente wahrnehmen, die er selbst nach eigenen Kriterien rekonstruieren muss.

Diese fragmentierte Wahrnehmung wird durch das Arbeiten mit mehreren Bildschichten hervorgerufen. Die erste Schicht bildet das Ölgemälde auf Leinwand. Darüber spannt oder hängt sie ein bis mehrere Schichten eines transparenten Synthetikstoffs. Die transparenten Schichten werden teilweise bemalt, Elemente aus der ersten Schicht wiederholt, oder es werden neue Bildelemente eingebracht. Der Betrachter muss sich vor dem Gemälde hin und her bewegen, das Gemälde verlangt sein aktives Handeln, es gibt keinen festen Betrachterstandpunkt, von dem man einen Überblick gewinnen könnte, sondern im Gegenteil, die Darstellung wird instabil. Die Bildschichten verschieben sich gegeneinander, der Betrachter ist physisch mit dem Bild verstrickt. Die Korrespondenz zwischen allen Schichten führt über jede einzelne hinaus und aktiviert auch den taktilen Sinn. Der Blick des Betrachters wird auf die materiale Oberfläche gelenkt, er tastet sie mit dem Blick ab, bevor er in die illusionistische Tiefe des Bildes zu tauchen versucht. Damit stellt Sandra del Pilar ein somatisch-phänomenologisches Verhältnis des Betrachters zum Gemälde her. Bedeutung wird nicht mehr nur referentiell generiert, stattdessen sind die Signifikanten in ihrer leiblichen Materialität selbst bedeutungstragend.

Both Eyes in My Two Hands spannt einen Bogen von *Olvido* über *Wer bin ich und wieviel?* bis hin zu Sandra del Pílar's installativen Arbeiten, darunter *Almost a butterfly* (2020). In einen alten Schrank sind eine bemalte Leinwand und mehrere Schichten bemalter Transparentfaser eingehängt, die den Eindruck eines Kokons erwecken, in dem sich etwas eher sinnlich Ahnbares als deutlich Sichtbares entwickelt. Die Leinwand, die dünnen Stoffschichten sind schützende Hülle. Adressiert wird das leibliche Verwobensein mit der Natur, der Prozess der Entstehung zwischen Vergangenheit und Zukunft.

In einer ungewissen Zeit, die einerseits durch globale Krisen wie Corona-Pandemie, Klimawandel, Migration, Nationalismus lahmgelegt und andererseits aufgepeitscht von Protesten gegen Rassismus, Diktatur, Umweltzerstörung, Korruption und vieles andere mehr, entsteht eine Tendenz zur Bildung binärer Antinomien. Sandra del Pilar dagegen schafft Werke von hoher Komplexität und Ambivalenz.

Sandra del Pilar Both Eyes in My Two Hands

Introducción de Lotte Laub

El título de la exposición *Both Eyes in My Two Hands* (*Entrambas manos ambos ojos*) se inspira en un soneto de la poetisa mexicana Sor Juana Inés de la Cruz (1648–95): „tengo en entrambas manos ambos ojos/y solamente lo que toco veo“. El soneto plantea la pregunta si la realidad se comprende a través de la visión y la razón o si ambas nos sumergen, más bien, en una ilusión onírica. ¿No será que nos deberíamos aproximar al mundo confiando también en los demás sentidos, como en las manos a tientas?

Estas son precisamente las preguntas a las que Sandra del Pilar se enfrenta en su pintura. ¿Cómo se vincula la pintura con la realidad? ¿Qué papel desempeña lo borroso que son los recuerdos, el sueño y el olvido que nuestro cuerpo logra percibir mejor que nuestros ojos?

En sus pinturas Sandra del Pilar retoma acontecimientos de la vida cotidiana o los medios de comunicación, a menudo son historias de opresión e injusticia. Investiga las relaciones entre víctima y victimario, indaga los actos de violencia privada y pública, los escarmientos de los narcos en México (*Gigantes* – I, 2020), nos hace recordar a los desaparecidos y a los olvidados. Sandra del Pilar les da seguimiento en imágenes que parecen haber surgido de sueños irreales, en las cuales yuxtapone el presente al pasado, lo privado a lo político, la memoria individual a la colectiva, lo real a lo ficticio. Sus pinturas entrelazan los imaginarios de diversas tradiciones e ídoles: Textos líricos, tópicos del Barroco (*vanitas*, *memento mori*), personajes de la mitología griega o bíblicos (San Juan Bautista), metáforas y alegorías se entretrejen trascendiendo tiempos y espacios.

Las pinturas suelen ser el resultado de intensas investigaciones, en las cuales Sandra del Pilar lleva a cabo entrevistas con sus modelos, ya sean víctimas, perpetradores o reclusos, por ejemplo. Se pone en su lugar y se vale de su propio rostro para representar en sus obras a aquellos que prefieren permanecer en el anonimato. Mientras tanto, toma consciencia de la subjetividad de su perspectiva, que la hace tomar cartas en el asunto. Para realizar la obra *Olvido* (2014), la artista pintó de la memoria los rostros de aquellos niños cuyas fotografías había observado en las plantillas de personas desaparecidas, colocadas en los espacios públicos de Cuernavaca, México. Recubriendo cada pintura con una fina capa de cera, por un lado desvanece las caritas, como suele desvanecerse un recuerdo. Por el otro lado, las conserva. En conjunto, las treinta piezas forman la palabra ‚Olvido‘ lo que, paradójicamente, provoca precisamente que a los niños desaparecidos se les recuerde.

El enfoque de Sandra del Pilar se basa en un anhelo ético que busca reestablecer en sus obras, cierta justicia, que busca re-dignificar a las víctimas.

En el cuadro de tamaño natural *¿Quién soy yo y cuánto?* (2019) aparece un grupo de figuras a diferentes escalas, que se superponen entrelazándose unas con otras. Como en un escaparate llevan sus precios en dólares. ¿En qué criterios nos basamos para cuantificar a un ser humano en esta actualidad, que a todo pretende asignarle un valor monetario? Sandra del Pilar plasma lo que se ubica más allá de lo visible. Enfoca lo in-visible, lo in-decible, lo in-inteligible que, sin embargo, es palpable a través de la imaginación. El espectador a menudo se siente desbordado por una demasía de detalles plásticos. La visión y la razón llegan a sus límites. La ruptura de contextos conduce a una percepción fragmentada que el espectador puede reconstituir sólo en base a sus propios criterios.

Este efecto se debe a una técnica que opera con varias capas pictóricas superpuestas. La primera se pinta en óleo, sobre el lienzo. Encima se tensan o cuelgan otras que consisten en un textil sintético transparente. Estos velos se intervienen pictóricamente, duplicando ciertos elementos de la primera capa o introduciendo nuevas configuraciones. Al espectador se le invita a cambiar de posición frente al cuadro que, así, exige una interacción activa. Deja de existir un punto de vista fijo desde el cual el espectador logre captar la imagen en su totalidad, al contrario: la representación se vuelve inestable. Debido a la interacción de las capas, cada una de ellas se trasciende a sí misma y despierta, también, el sentido táctil del espectador. Su mirada es conducida hacia la superficie material, que palpa con los ojos antes de sumergirse en la profundidad ilusoria de la pintura. De esta manera, Sandra del Pilar establece una relación somático-fenomenológica entre el espectador y la obra. Son los significantes los que se vuelven – con todo el peso de su materialidad física – significativos.

La exposición *Both Eyes in My Two Hands* (Entrambas manos ambos ojos) abarca un amplio espectro de obras, desde *Olvido* (2014) hasta *¿Quién soy yo y cuánto?* y las instalaciones pictóricas como *Casi una mariposa* (2020). Un antiguo ropero alberga un lienzo y varias mallas transparentes, que se tendieron en su interior, una detrás de la otra. Las imágenes superpuestas, en su conjunto, sugieren una especie de capullo, en el cual parece gestarse algo que si bien apenas se discierne con la mirada, se vislumbra intuitivamente. El lienzo y las delgadas mallas parecen envolverlo, proporcionándole protección. La obra apela a los nexos entre nuestros cuerpos y la naturaleza y a los procesos del devenir, que unen el pasado al futuro.

Presenciamos una época de incertidumbre. Por un lado paralizada por múltiples crisis mundiales – como la pandemia del Coronavirus, los cambios climáticos, la migración, el nacionalismo. Por el otro lado, se ve sacudida por las protestas contra el racismo, las dictaduras, la destrucción del medio ambiente, la corrupción, etc. Tiempos como estos tienden a buscar soluciones simples basadas en antinomias binarias. Sandra del Pilar, no obstante, crea obras de gran complejidad y ambivalencia.

Traducido del alemán por Betzabé Favela-Wettengel

The devil made me become a painter...

Margo Glantz

In her postdoctoral visual arts thesis, Sandra del Pilar states:

“When we talk about the *transparent level* and *opaque level* of a work of art, we allow the possibility that both are interwoven in a flexible and variable relationship. Neither suggests a prevalence of one over the other, but rather an equilibrium, while including something else that I consider fundamental: the part of perception, a complementary element of the work of art. The terms *transparent* and *opaque* are not exclusive to the two-dimensional image either, but are applicable to all artistic expressions, including film, installations, performance, object-art, and even theatre.”

I use this quote to begin my own essay because I believe it defines both the materiality of painting and its phantom. That phantom literally expresses what Freud called *die Umheimlichkeit*, a term that is difficult to translate into other languages as observed in the uncertain and loose translations that have been made of the concept in English—*weirdness*, *uncanny*, *eeriness*—or, less precisely but with more versions, in Spanish, which, to start, does not proffer an adjective, but rather a description of a sensation: “feel goosebumps”. It then proceeds to allocate very expressive and simultaneously ambiguous terms with the aim of transferring the Freudian word into Spanish: *das Unheimliche* is the “lugubrious, grim, tenebrous, disturbing, mysterious”. I have already used the latter two terms to describe the exhibition: “In addition to being an extraordinary draftsman, the singularity of Sandra del Pilar’s painting is the clever technique that allows for a redimensioning of reality to make it even more disturbing and mysterious.”¹

“In dreams and in memories”, says Sandra, “time is something else; it is superimposed like a palimpsest: everything exists at the same time. Its images become imprinted in our soul like a scar, a wrinkle or a tattoo imprinted on our skin. And painting can materialize them.” And yet I ask myself whether the adjectives I have chosen are sufficient to describe and understand her painting.

I turn to Sandra again, who, as noted in the extensive quote at the beginning of this essay, offers a theoretical analysis of her own creation and explains the meaning of her work both philosophically and concretely. In other words, she *clarifies*—a key word in the piece *The Little Girls’ Army*, self-defined as a materialized interplay between transparency and opacity—*clarifies* what her own paintings are for her and reveals the techniques used, as well as the concrete processes that made them possible.

For example, consider the five portraits reproduced five times in a horizontal or vertical line in the work *The Loss of the Other*, literally "taken from a photograph on the internet showing a body dismembered by drug dealers in the dessert". The five faces are presented in different positions and unfold, take on other proportions, transform and disappear, becoming simple spots as the spectator changes places while observing them, and, as the artist herself notes, thanks to the superposed synthetic fibers that create effects of dissolution and disarticulation of the object. Moreover, when approaching the images, the represented face becomes the face of the person looking at the painting; in other words, a bloody and deformed Narcissus, a compulsory conscious subject. This way Sandra breaks with the traditional image of the myth that in her theoretical texts and in a recent exhibition in Germany she calls *Narcissus at the Window*, who, rather than seeing his reflection in the water like the mythical Narcissus, sees it in a window with a cracked pane.

"Every painter paints himself", wrote the great Florentine architect Brunelleschi in a sonnet. And Savonarola, the sinister Savonarola, added: "It is said that every painter paints himself. Not as a man, but as a painter; in other words, according to his notion".

This alternation of images and gazes that play with transparency and opacity, these multiple moving layers that offer several versions of the same figure, violate it, dismantle it, assemble it again, and add more lugubrious, grim and sinister connotations, but also add multidimensionality, underlining the beauty of the image, its mysterious versatility, the delicate or strident use of colour, the surprise of multiple and varied perceptions that the painting offers the spectator and the proud exhibition of a wisely administered technique. "The pictorial surface is fragmented in countless small atoms, forms, lines and unintelligible spots", the artist informs us. I refer now to a term coined by Roland Barthes in his essay on photography *Camera Lucida (La chambre claire)*:

"Photography is unclassifiable: there is no reason to *mark* [sic] this or that of its occurrences [...] it aspires, perhaps, to become as crude, as certain, as noble as a sign, [...] but for there to be a sign there must be a *mark*: *deprived of a principle of marking* [...] whatever it grants to vision and whatever its manner, a photograph [...] is always invisible; it is not it that we see."²

Although I do not entirely agree with Barthes' categorical affirmation concerning photography, I am interested here in the use of the underlined term: a photograph does not leave a *mark*, yet, this is precisely what *does* occur in the painting I am referring to, one I have chosen among many other possibilities, called *What will The Neighbours Think*. This piece allegorically and realistically represents the disappearance of 43 young university students from Ayotzinapa, a terrible event that has never been clarified, but that has *left its mark* on the national imagination. Let me explain: if we contemplate one of the thousands of photographs that the press offers us on a daily basis related to violence in general and to the murders perpetrated by the drug cartels over several decades in Mexico, we immediately succumb to mere statistics. To *mark that violence* as del Pilar does, in addition to underlining the beauty that the painting manages to confer to the photograph transfigured in quintuples, bestows a much more profound meaning; in turn an aesthetic manifestation and a politicized one, which *marks it, makes it unique*.

To complete this brief approach to certain paintings in this exhibition, I ask myself: Why did the artist choose the second last line of the verse "Green Enchantment of Human Life," written by Sor Juana Inés de la Cruz and catalogued as a philosophical moral sonnet? I refer first to the answer given by Sandra del Pilar to a question asked by a journalist for a Mexico City newspaper:

"In *Green Enchantment*, Sor Juana links abstract terms such as 'enchantment' and 'frenzy' to the colours green and gold. But they do not add clarity to the situation; instead they tinge it with our own desire, with how we wish to see, just as 'those who wear green glasses/see everything painted by their own desire.' While Sor Juana may have been referring to her own era in the seventeenth century, I feel that her words still resonate today. We see only what we wish to see, the rest lingers in the shadows, in the darkness; in other words, in places where we must depend on our touch, on our smell, on our proprioception and thermoception, etc. My paintings entreat that sensorial and sensitive perception, which shows us the path of intuition and emotions."

Sor Juana painted so much in her poetry. There are countless examples in her work of this yearning to transfer painting or music into words, to colour her verses with different colours, to add them to the green or the gold of the aforementioned verse, whether she was "painting" a portrait of her muse, the Countess de Paredes, or playing at "painting" amusing self-portraits or burlesque verse parodies of other contemporary poets, who described feminine beauty with clichés. Oddly, (footnote) the sonnet chosen by Sandra was not included in the three volumes of Sor Juana's works, published in her time. Instead, it was inscribed in a famous portrait that in 1713 was commissioned to the New Spanish painter Miguel Cabrera by his convent San Jerónimo as a reproduction of a previous painting made in Spain by Juan de Miranda.

The sonnet chosen by Sandra alludes to an emblem often used in Sor Juana's era, prone to allegory: "But I, fortunately more sane/hold both eyes in my two hands/and see only what I can touch."

Yes, wise words that can be read in their most absolute literality, but also a reminder to avoid self-deception, a warning against falling under the enchantment or under the illusion of the colour like "those who wear green glasses/see everything painted by their own desire." Yes, green, the colour of hope and desire, which in reality eventually fades, dissolves and reveals how fragile the "enchantment" really is: ¿So how should we look at a painting by Sandra del Pilar through our own desire if our own gaze is fragmented into a thousand pieces and our perception vacillates?

Translated from the Spanish by Jaqueline Robinson

¹ Leticia Sánchez Medel: „Las nuevas reglas para las exposiciones en el mundo ante el covid-19", in: *Milenio*, 25.08.2020.

² Roland Barthes: *Camera Lucida*, translated by Richard Howard, New York: Hill and Wang, 1982, p. 6.

Der Teufel hat mich zur Malerin gemacht...

Margo Glantz

In ihrer zweiten Dissertation in Malerei schreibt Sandra del Pilar:

„Wenn wir bei einem Kunstwerk die *transparente* und die *opake* Ebene betrachten, eröffnet sich uns die Möglichkeit, beide in eine flexible und variable Beziehung miteinander zu bringen, ohne dass eine der beiden Ebenen über die andere dominiert. Beide stehen in einem ausgewogenen Verhältnis zueinander und beziehen zudem, was ich für fundamental halte, auch die Wahrnehmung als komplementären Bestandteil des Kunstwerks mit ein. Die Begriffe *transparent* und *opak* sind zudem nicht auf zweidimensionale Bilder beschränkt, sondern lassen sich auf alle künstlerischen Gattungen anwenden bis hin zu Film, Installations- und Objektkunst, Performance, und sogar Theater.“

Ich beginne meinen Text mit diesem Zitat, weil ich denke, dass er sowohl den materiellen Aspekt von Malerei definiert als auch ihr *Phantasma*, den unmittelbaren Ausdruck dessen, was Freud als „das Unheimliche“ bezeichnet hat. Der Begriff ist schwer zu fassen, wie die unscharfen Übersetzungen in andere Sprachen zeigen: „weirdness, the uncanny, eeriness“ im Englischen oder, im Spanischen, die ausführlichere, aber noch ungenauere Annäherung, die kein Adjektiv bemüht, sondern mit der Beschreibung eines Gefühls operiert, „sentir escalofríos“ („erschauern“), um den Freud'schen Terminus mit ausdrucksstarken und zugleich mehrdeutigen Begriffen ins Spanische zu übertragen und so zu konturieren, was das *Unheimliche* als „das Finstere, das Unheilvolle, Düstere, Verhängnisvolle, Unerklärliche, Beunruhigende, Mysteriöse“ auszulösen vermag. Mit den beiden letztgenannten Begriffen habe ich die Ausstellung schon einmal beschrieben: „Sandra del Pilar ist eine ganz außergewöhnliche Künstlerin, und das Einzigartige an ihrer Malerei ist ihre innovative Technik, mit der sie der Realität eine neue Dimension verleiht, die sie noch beunruhigender und mysteriöser macht.“¹ Mit Sandras Worten:

„Im Traum und in der Erinnerung funktioniert Zeit völlig anders; verschiedene Zeitschichten überlagern sich wie in einem Palimpsest, alles ist gleichzeitig. Temporale Traum- und Erinnerungsbilder schreiben sich unserer Seele ein, wie Narben, Falten oder ein Tattoo in unsere Haut. Und das kann Malerei materialisieren.“ Dennoch frage ich mich, ob die von mir gewählten Adjektive ausreichen, um Sandras Malerei erklären und verstehen zu können?

Deswegen komme ich noch einmal auf Sandras theoretische Auseinandersetzung mit ihrer eigenen Arbeit zurück, in der sie das eigene Schaffen zur Disposition stellt und es sowohl philosophisch als auch konkret in seiner Bedeutung erläutert. Sie *bringt zum Vorschein* („*esclarece*“) – ein Schlüsselwort insbesondere in einem ihrer Werke (*Die Armee der kleinen Mädchen*), das sich als Wirklichkeit gewordenen Spiel zwischen *Transparenz* und *Opazität* definiert – sie *macht offenbar*, was ihr Malerei bedeutet und legt von Anfang an die von ihr verwandte Technik dar sowie die bildtheoretischen Überlegungen, die dieser zugrunde liegen.

Dies lässt sich am Beispiel der fünf Porträts verdeutlichen, die in horizontaler oder vertikaler Reihung gehängt das Werk mit dem Titel *Der Verlust des Anderen* bilden. Sie „gehen zurück auf ein Internetfoto, das eine von der Drogenmafia zerstückelte Leiche in der Wüste zeigt.“ Die fünf Gesichter sind jeweils unterschiedlich im Bild positioniert, und wenn der Betrachter seinen Blickwinkel ändert, spalten sie sich auf, erhalten eine andere Dimension, verändern sich, verschwinden, verschwimmen zu unscharfen Flecken. Der Effekt des sich auflösenden und zerfallenden Bildsujets gelingt, wie die Künstlerin selbst erläutert, durch Schleier, die über spiegelnde Oberflächen gespannt werden. Tritt man näher an die Arbeiten heran, verwandelt sich das Gesicht der dargestellten Figur in das Gesicht desjenigen, der das Bild schaut: Der Betrachter wird zu einem blutig entstellten Narziss, zu einem auf sich selbst zurückgeworfenen Subjekt. Auf diese Weise wird mit dem traditionellen Narziss-Mythos gebrochen, was Sandra in ihren wissenschaftlichen Texten und in einer neueren Ausstellung in Deutschland mit dem Begriff „Narziss am Fenster“ bezeichnet hat. Dabei geht es um einen Narziss, der sein Spiegelbild, anders als im Mythos, nicht im Wasserspiegel eines Teichs betrachtet, sondern in einem Fenster mit zersplitterter Scheibe.

„Jeder Maler malt sich selbst“, schrieb der große Florentiner Architekt Brunelleschi einst in einem Sonett. Und Savonarola, der unheimliche Savonarola, fügte hinzu: „Es heißt, jeder Maler malt sich selbst. Aber er malt sich nicht als Mensch, sondern als Maler. Er malt also die Repräsentation seiner selbst.“

Dieser Wechsel von Bildern, Vorstellungsbildern und Blickwinkeln im Spiel von Transparenz und Opazität, diese vielen bewegten Schichten, die unterschiedliche Facetten derselben Figur zeigen, verletzen sie, demontieren sie, setzen sie wieder neu zusammen und fügen ihr Konnotationen hinzu, die finsterner, unheimlicher und unheilvoller sind. So erlangt das Bild seine Vielschichtigkeit, seine Schönheit, seine mysteriöse Mehrdeutigkeit, die Betonung seiner zarten oder schrillen Farbgebung. Gleichzeitig laufen überraschend vielfältige und facettenreiche Wahrnehmungsprozesse ab, die das Ergebnis einer offen ausgestellten und klug angewandten Technik sind.

„Die Bildeoberfläche bricht in unendlich viele kleine Atome, Formen, Linien und undurchdringliche Flächen auf“, erklärt die Künstlerin.

An dieser Stelle möchte ich auf einen Terminus von Roland Barthes zurückgreifen, den er in seinem Essay *Die helle Kammer* (*La chambre claire*) geprägt hat:

„Die Photographie ist nicht klassifizierbar, weil es keinerlei Grund gibt, diesen oder jenen Fall ihres Auftretens zu *markieren* [sic]; sie würde vielleicht gern ebenso mächtig, so sicher, so erhaben wie ein Zeichen werden [...]; doch um ein Zeichen zu schaffen, bedarf es einer Markierung; bar eines solchen Prinzips ist ein Photo, was immer es dem Auge zeigt und wie immer es gestaltet sein mag, doch allemal unsichtbar: es ist nicht das Photo was man sieht.“²

Obwohl ich mit dieser kategorischen Bestimmung der Fotografie von Barthes nicht in jeder Nuance einverstanden bin, möchte ich dennoch den hier kursiv gesetzten Begriff verwenden. Ein Foto hinterlässt keine *Markierung*. Doch das ist genau das, was in Sandras Werk geschieht, das ich oben beispielhaft beschrieben habe. Dies lässt sich mit einer weiteren Arbeit belegen (viele andere wären hier denkbar): *Was sollen denn die Nachbarn denken*. Das Gemälde verweist allegorisch und zugleich realistisch-unmittelbar auf die Entführung und anschließende Ermordung von 43 jungen Studenten der mexikanischen Hochschule in Ayotzinapa. Dieses schreckliche Ereignis wurde bis heute nicht aufgeklärt. Als Spur, Narbe oder *Markierung* hat es sich aber tief in das kollektive Gedächtnis der Mexikaner eingebrannt. Um es noch einmal deutlicher zu machen: Wenn man eines der vielen tausend Bilder ansieht, mit denen die Presse seit Jahrzehnten tagtäglich über die Gewalt im Allgemeinen und die Morde der Drogenmafia im Besonderen berichtet, dann wird man unmittelbar auf eine rein statistische Betrachtung zurückgeworfen. Die Gewalt selbst aber zum *Zeichen* zu machen und das Bild dabei mit einer Schönheit zu versehen, wie es Del Pilar in ihren Werken tut, verleiht dem einzelnen fotografierten Opfer – hier in ein fünffaches Gemälde übersetzt – eine wesentlich tiefere Bedeutung. Es wird zu einem ästhetischen Manifest, das das fotografische Ereignis politisiert, (im Sinne von Roland Barthes) *markiert* und individualisiert.

Zum Abschluss meiner Ausführungen möchte ich mich mit der Frage beschäftigen, warum die Künstlerin als Ausstellungstitel den vorletzten Vers des als moralphilosophisch klassifizierten Sonetts „Verde embeleso de la vida humana“ (Grüner Zauber des menschlichen Lebens) der mexikanischen Dichterin Sor Juana Inés de la Cruz ausgewählt hat. Um dieser Frage nachzugehen, zitiere ich zunächst, was Sandra del Pilar einer Journalistin in einem Interview für eine mexikanische Zeitung erläutert hat:

„In dem Gedicht verknüpft Sor Juana abstrakte Begriffe wie ‚Zauber‘ (embeleso) oder ‚Taumel‘ (frenesí) mit den Farben Grün und Gold. Das trägt jedoch keineswegs dazu bei, die Situation besser verständlich zu machen, sondern je nach unseren Wünschen wird sie *eingefärbt*, je nach dem, wie wir sie sehen wollen: ‚Durch grüne Gläser ihre Welt gestalten/ Nach Wunsch und Lust sie hin und wider drehen‘. Auch wenn sich Sor Juana damit auf ihre Zeit bezog (das 17. Jahrhundert), glaube ich, dass ihre Worte uns auch heute noch etwas Wichtiges zu sagen haben: Wir sehen nur, was wir sehen wollen, alles andere bleibt im Schatten und Dämmerlicht, also da, wo wir uns auf unseren Tastsinn, unseren Geruch verlassen müssen, auf die Wahrnehmung unseres Körpers im Raum und auf die uns umgebende Temperatur. Mit meinen Gemälden spreche ich diese sinnliche und *sensible* Wahrnehmung an, die uns den Weg zu Intuition und Emotionen zeigt.“

In gewisser Weise ‚malte‘ Sor Juana oft in ihren Gedichten. Zahlreiche Beispiele in ihrem Oeuvre belegen, mit welcher Lust sie Malerei und Musik in Worte verwandelte und ihre Verse, wie bei dem schon erwähnten Grün- und Goldton, in ganz unterschiedliche Farben tauchte, wenn sie ihre Muse, die Gräfin von Paredes, *portraitierte*, wenn sie ein humoristisches Selbstbildnis dichtete oder in burlesken Versen ihre zeitgenössischen Dichterkollegen parodierte, die mit den immergleichen Worten die weibliche Schönheit priesen. Nebenbei sei angemerkt, dass das von Sandra ausgewählte Sonett nicht in den drei Bänden der gesammelten Werke von Sor Juana enthalten war, die noch zu ihren Lebzeiten veröffentlicht wurden. Spannend genug: Es taucht stattdessen in einem berühmten Portrait auf, das Sor Juanas Kloster San Jerónimo bei dem mexikanischen Maler Miguel Cabrera 1713 in Auftrag gab und das ein anderes Bild zitiert, das zuvor der spanische Maler Juan de Miranda angefertigt hatte. Das von Sandra ausgewählte Sonett spielt auf ein Motiv an, das zur damaligen Zeit, in der man häufig Allegorien verwendete, äußerst beliebt war: „Ich will im Schicksalsdämmer sicher zielen/Mit beiden Händen beide Augen halten/Und nichts, als was ich so begreife, sehen.“

Weise Gedanken, die man durchaus wörtlich nehmen kann, doch sie lassen sich auch als Offenlegung einer Täuschung lesen, als Warnung davor, der Faszination und der Illusion von Farbe vollständig zu erliegen: „Durch grüne Gläser ihre Welt gestalten/Nach Wunsch und Lust sie hin und wider drehen“. In der Tat, Grün ist die Farbe der Hoffnung und des Begehrens, die im Angesicht der Wirklichkeit verblasst und entschwindet und so die Zerbrechlichkeit des visuellen Zaubers entbirgt. Und wie sollte man ein Gemälde von Sandra del Pilar betrachten, wenn unser wunschgefärbter Blick dabei in tausend Splitter zerbricht und unsere Wahrnehmung ins Wanken gerät?

Übersetzt aus dem Spanischen von Elisabeth Körner-Székelyhidi und Ariane Stark

¹ Leticia Sánchez Medel: „Las nuevas reglas para las exposiciones en el mundo ante el covid-19“, in: *Milenio*, 25.08.2020.

² Roland Barthes: *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie* (1980), übers. v. Dietrich Leube, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1989, S. 13f.

El diablo me ha metido en ser pintora...

Margo Glantz

En su tesis de posdoctorado en artes, Sandra del Pilar afirma:

"Si hablamos del *nivel transparente* y del *nivel opaco* de una obra, nos abrimos a la posibilidad de que ambas partes tengan una relación flexible y variable entre ellos. No sugieren ninguna prevalencia de alguno de los dos, sino un equilibrio, e incluyen, lo cual considero fundamental, también la parte de la percepción, como elemento complementario de la obra de arte. Los términos *transparente* y *opaco* tampoco se atienen a la imagen bidimensional, sino que son aplicables a todas las expresiones artísticas, incluyendo el cine, la instalación, el performance, el arte objeto y hasta el teatro."

Cito este texto para empezar el mío, creo que define al mismo tiempo la materialidad de la pintura y su fantasma, ese fantasma que expresa de manera literal lo que Freud llamó *das Unheimliche*, termino difícil de traducir a otros idiomas como puede verse en la incierta y aproximativa traducción que se ha hecho de este concepto: "weirdness, the uncanny, eeriness", en inglés, o, en español, una versión aún menos precisa pero más abundante: para empezar no se consigna un adjetivo, sino la descripción de una sensación: "sentir escalofríos", para seguir consignando los muy expresivos y a la vez ambiguos términos que pretenden trasladar al español la palabra freudiana: lo *das Unheimliche* es lo "lúgubre, ominoso, tétrico, siniestro, tenebroso, inquietante, misterioso". Por mi parte, utilicé los dos últimos adjetivos para definir en pocas palabras también la exposición: "Además de ser una extraordinaria dibujante, lo más singular de la pintura de Sandra del Pilar es una ingeniosa técnica que permite redimensionar la realidad para hacerla aún más inquietante y misteriosa."¹

"En los sueños y en la memoria", dice Sandra, "el tiempo es otro, se superpone como en un palimpsesto, todo existe al mismo tiempo. Sus imágenes se inscriben en nuestra alma, como se inscribe una cicatriz, una arruga o un tatuaje en nuestra piel. Y la pintura las puede materializar."

Pero me cuestiono, ¿basta con utilizar los adjetivos que he elegido para explicar y entender su pintura?

Recurro de nuevo a Sandra que, como muy bien se advierte en la extensa cita con que comencé este escrito, propone un análisis teórico de su propia creación, explica tanto

filosófica como concretamente el sentido de su quehacer, es decir, *esclarece* - palabra clave en una obra (*El ejército de las niñas*) que se autodefine como un juego materializado entre la transparencia y la opacidad -, *esclarece* lo que son para ella sus propias pinturas y revela de entrada la técnica empleada y el proceso concreto que las hizo posibles.

Tomemos por ejemplo los 5 retratos que se reproducen cinco veces en hilera horizontal o vertical en la obra intitulada *La pérdida del otro*, literalmente, "retomados de una foto de internet que mostraba un cadáver descuartizado por los narcos en el desierto." Los cinco rostros están en posiciones diferentes y se desdobl原因, se redimensionan, se transforman, desaparecen, se vuelven puramente manchas a medida que el espectador cambia de posición al contemplarlos, y, como la misma artista lo aclara, gracias a los velos textiles superpuestos, se logra un efecto de disolución y desarticulación del objeto; además, al acercarse a las imágenes, la cara del representado se convierte en la cara de quien contempla el cuadro, es decir, se transforma en un narciso sangriento y deformado, en un sujeto obligatoriamente consciente. De esta forma rompe con la imagen tradicional del mito que, en sus textos teóricos y en una exposición reciente en Alemania, Sandra denomina "Narciso en la ventana", un Narciso que no se refleja en el estanque como el Narciso mítico sino en una ventana cuyo cristal está fracturado.

"Todo pintor se pinta a sí mismo", escribió en un soneto Brunelleschi, el gran arquitecto florentino. Y Savonarola, el siniestro Savonarola, agrega: "Se dice que todo pintor se pinta. No se pinta en tanto que hombre, sino que se pinta en tanto que pintor, es decir, según su concepto."

Esta alternancia de imágenes y de miradas que juegan con la transparencia y la opacidad, esas múltiples capas movilizadas que ofrecen varias versiones de la misma figura, la violentan, la desarman, vuelven a armarla y le agregan connotaciones más lúgubres, tétricas y siniestras, pero a la vez que la multidimensionan, subrayan la belleza de la imagen, su misteriosa polivalencia, el uso delicado o estridente del color, la sorpresa de las múltiples y variadas percepciones que la obra ofrece al espectador y la exhibición orgullosa de una técnica sabiamente administrada.

"La superficie pictórica se fragmenta en un sinfín de pequeños átomos, formas, líneas y manchas ininteligibles", avisa la artista.

Acudo ahora a una terminología acuñada por Roland Barthes en su ensayo sobre la fotografía: *La cámara lúcida (La chambre claire)*:

"La Fotografía es inclasificable por el hecho de que no hay razón para *marcar* una de sus circunstancias en concreto; quizá quisiera convertirse en tan grande, segura y noble como un signo... pero para que haya signo es necesario que haya *marca*; privadas de un principio de marcado... una foto es siempre invisible: no es a ella a quien vemos."²

Aunque no esté del todo de acuerdo con esta tajante afirmación de Barthes sobre la fotografía, me interesa aquí utilizar el término subrayado, una fotografía no deja *marca*,

y es justamente lo que *sí* sucede en el cuadro al que me estoy refiriendo como ejemplo, tomo además, entre otros muchos posibles y en esta vena, el cuadro llamado *Qué pensarán los vecinos*, en donde vuelve a representarse de manera alegórica y realista la desaparición de los 43 jóvenes estudiantes de Ayotzinapa, un acontecimiento terrible que nunca se ha elucidado, pero *ha dejado una marca* en el imaginario nacional. Me explico: si contemplamos una de las miles de fotos que la prensa cotidiana nos ofrece sobre la violencia en general y los asesinatos perpetrados por los narcotraficantes durante varias décadas en México, caemos de inmediato en la simple estadística, *marcar esa violencia* como lo hace Del Pilar, además de subrayar la belleza que el cuadro logra conferirle a la foto transfigurada en quintuple pintura, le otorga a ésta un significado mucho más profundo, es una manifestación estética pero también la politiza, *la marca, la hace única*.

Y para terminar mi breve acercamiento a ciertas pinturas de esta exposición, me pregunto ¿por qué eligió la artista como título el penúltimo verso de "Verde embeleso de la vida humana", nombre de un poema de Sor Juana Inés de la Cruz, catalogado como soneto filosófico moral?

Me remito primero a la respuesta que dio Sandra del Pilar a una pregunta que le planteó una entrevistadora para un periódico de la Ciudad de México:

"En 'Verde embeleso', Sor Juana vincula términos abstractos como 'embeleso' o 'frenesí' con colores: el verde y el dorado. Pero ello no esclarece la situación, sino al contrario, la tiñe con nuestro deseo, con cómo la queremos ver 'con verdes vidrios por anteojos/todo lo ven pintado a su deseo'. Si bien Sor Juana hablaba de su época, en el siglo XVII, siento que en sus palabras siguen siendo ciertas aún hoy en día. Vemos sólo lo que queremos ver, lo demás queda en las sombras, en la penumbra; es decir, en lugares donde tenemos que valernos del tacto, del olfato, de la propiocepción, de la termocepción, etc. Mis pinturas apelan a esa percepción sensorial y sensible, que nos muestra el camino de la intuición y de las emociones."

Sor Juana pintó mucho en su poesía, numerosos ejemplos hay en su obra de este afán por trasladar a palabras la pintura o la música, por colorear sus versos de diferentes colores, añadiéndolos al verde y al dorado del verso al que aludimos, ya fuera que *retratara* a su musa, la condesa de Paredes, o cuando juega a *autorretratarse* humorísticamente o a parodiar versos burlescos de otros poetas contemporáneos, cuyas palabras trilladas describen la belleza femenina. Curiosamente (nota al pie) el soneto elegido por Sandra no estaba incluido en los 3 volúmenes de la obra sorjuanina, publicados en su tiempo, estaba inscrito en un famoso retrato que en 1713 le fuera encargado desde San Jerónimo, su convento, al pintor novohispano Miguel Cabrera, una reproducción de la pintura que en España hiciera antes Juan de Miranda.

En el soneto elegido por Sandra se alude a un emblema muy frecuentado en su época, tan proclive a la alegoría, "... que yo más cuerda, en la fortuna mía/tengo en entrambas manos ambos ojos/y solamente lo que toco veo."

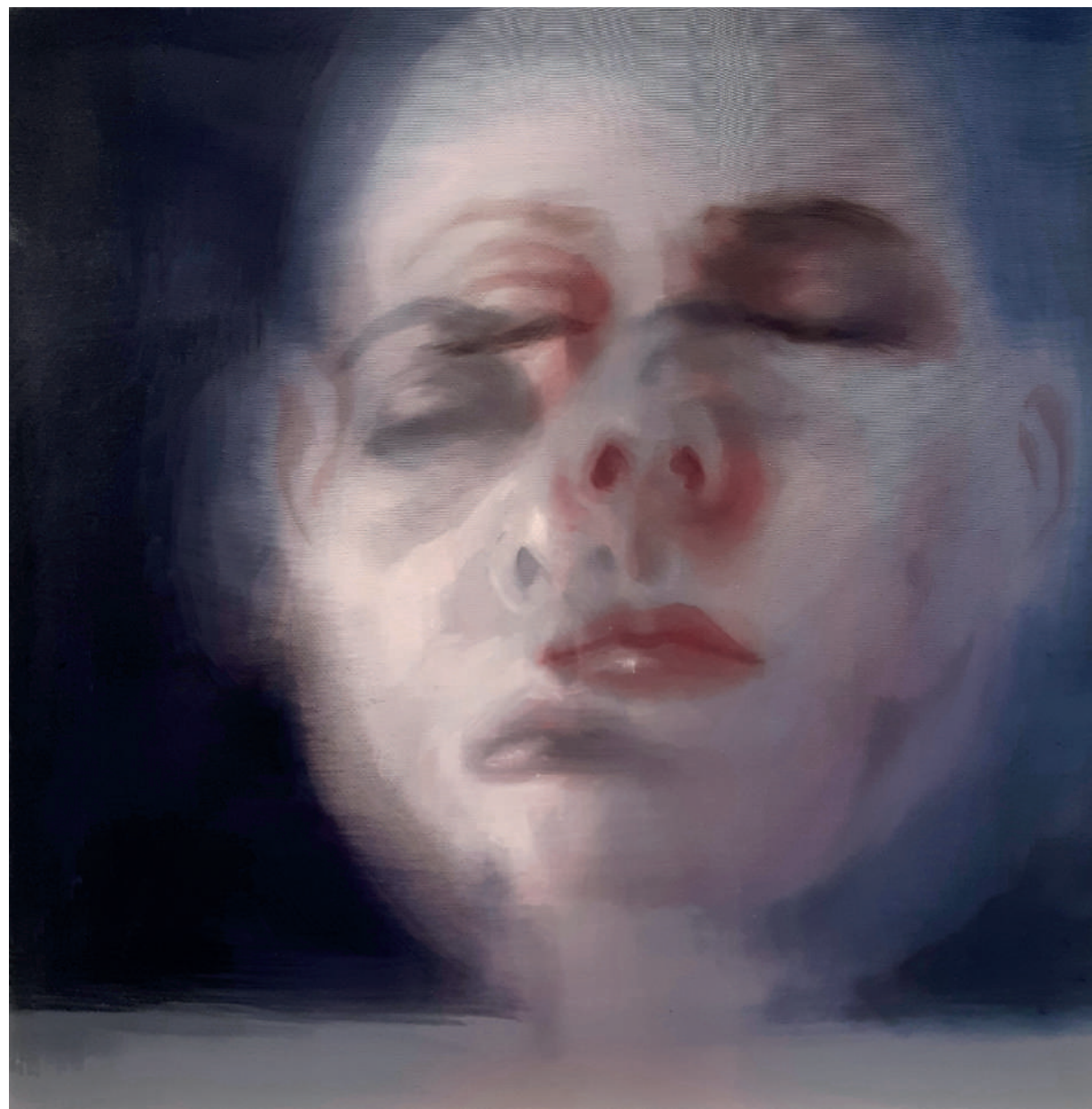
Si, palabras sabias que pueden leerse en su literalidad más absoluta, pero también como una reiteración del desengaño, una advertencia contra dejarse fascinar o ilusionar por ese color, "...con verdes vidrios por anteojos/todo lo ven conforme a su deseo" , sí, el verde, color de la esperanza y el deseo, que en la realidad se decolora, se desvanece y devela la fragilidad del "embeleso":

¿Y cómo ver según nuestro deseo una pintura de Sandra del Pilar si nuestra mirada se fragmenta en mil pedazos y nuestra percepción vacila?

¹ Leticia Sánchez Medel: „Las nuevas reglas para las exposiciones en el mundo ante el covid-19“, in: Milenio, 25.08.2020.

² Roland Barthes: *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*, Barcelona/Buenos Aires/México: Paidós Ibérica, 1990, p. 34.

El lugar de mi ausencia I
(The Place of My Absence I), 2020
Oil on paper and transparent synthetic fibers
34 x 34 cm





OLVIDO
(Oblivion), 2014
Oil and wax on cardboard
30 pieces, 28 x 28 cm (each)



Der Verlust des Anderen
(The Loss of the Other), 2020
Oil on transparent synthetic fiber above mirror
5 pieces, 54,5 x 44,5 cm (each)





Wer bin ich und wieviel?
(Who Am I and How Much?), 2019
Oil and acrylic on canvas and transparent synthetic fibers
195 x 305 cm

Casi una mariposa

(Almost a Butterfly), 2020

Oil on canvas and transparent synthetic fibers in a wooden cabinet

Synthetic fibre: 200 x 150 cm (each)

Wooden cabinet: 210 x 145 x 64,5 cm







Nut-Case, 2020
Oil on canvas and transparent synthetic fiber
in a wooden showcase
27 x 27 x 20,5 cm

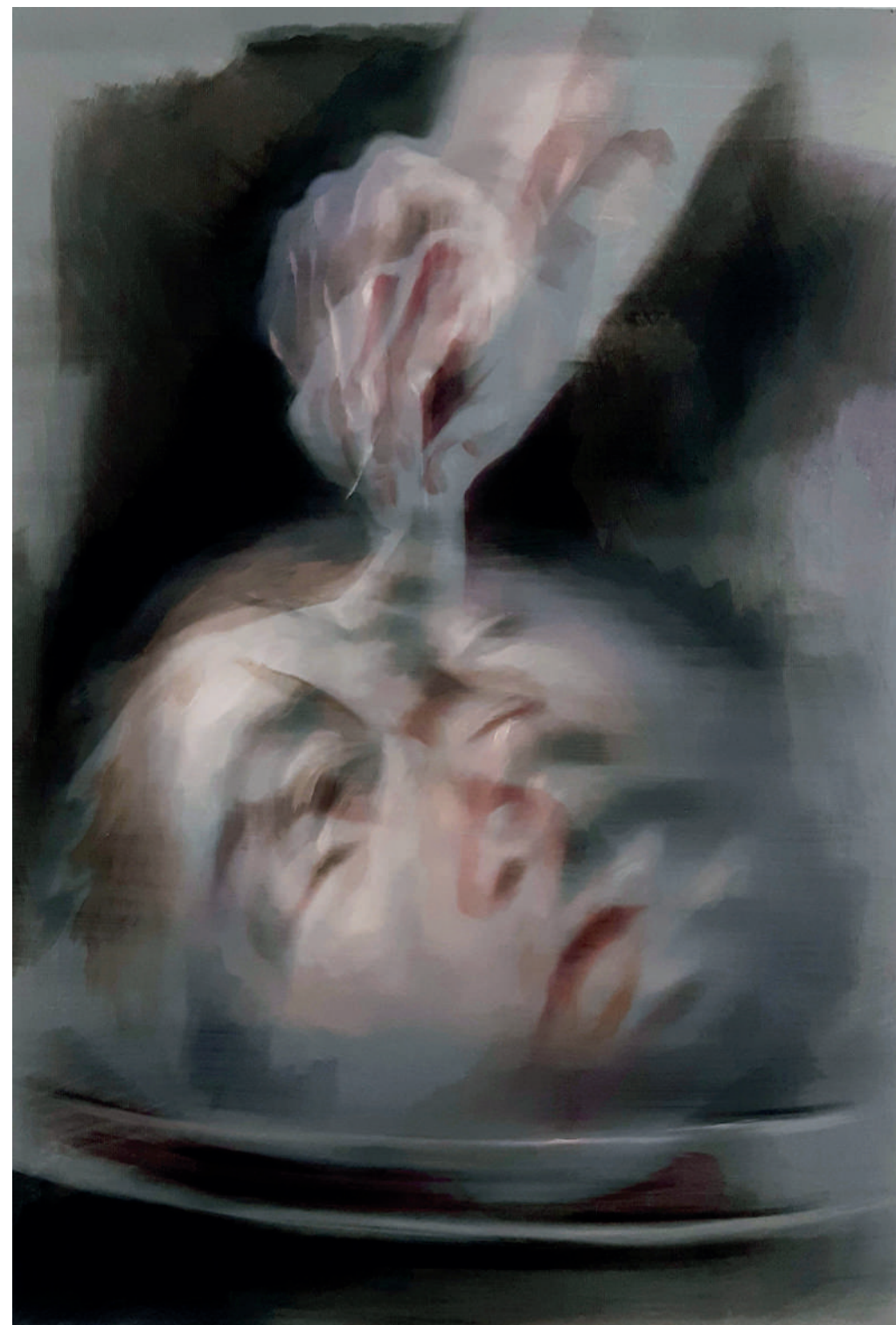


Giganten I
(Giants I), 2020
Oil on canvas and transparent synthetic fiber
150 x 150 cm





Giganten II
(Giants II), 2020
Oil on canvas and transparent synthetic fiber
80 x 60 cm



Treat Me Like A Human Being

Political Dimensions in Sandra del Pilar's Art

Norbert Reichel

"Who among us here is Oedipus? Who is the Sphinx? It seems to be a tryst between questions and question marks. And could one believe that we are finally the ones to whom it seems as if the problem has never been posed up to now, as if we were the first ones to see it, to fix our eyes on it, and to dare confront it?"¹

The name of the exhibition is the penultimate verse from a poem by Sor Juana Inés de la Cruz: "tengo en entrambas manos ambos ojos". Touching one's own eyes? Separating them from one's face and carrying them around with oneself? The final verse of the poem explains why: "y solamente lo que toco veo" ("and see only what I can touch"). Which senses do I need to capture reality? This isn't just a philosophical question but also the basic issue confronting all artists, that "specific difference between images and natural perception".²

"La reine des facultés"

We think we have five senses revealing reality to us, but there are a few more, too. Sandra del Pilar names, for example, the sense of balance, somatic awareness and the perception of warmth and cold. We're often unaware of how and how much we make use of our senses. In any case, it may be art that makes it possible, occasionally, to appreciate them and the perception associated with them, and thereby to expand our intellectual capacity.

To gain comprehensive knowledge, it may help "to remember my history in all its dimensions" (Sandra del Pilar: "Conocerme a mí misma significa recordar mi historia en todas sus dimensiones"³). This not only covers one's own personal history but also "the history of my city, my country, my continent, my culture, my world." Self-knowledge is only the beginning of an eternal process in our efforts to gain knowledge.

In this sense, the depictions of our world in Sandra del Pilar's works are universal: in *Golgotha* as well as in the portraits of missing children she created from memories of photographs in Mexican banks, buses and supermarkets. These are the children whose suffering the investigative journalist Lydia Cacho Ribeiro exposed and documented in her book *Los demonios del Eden* (The Demons of Eden).

In Sandra del Pilar's works, we often see people lying down. We don't know if the reclining figures are alive or sleeping. We should hope that they're sleeping and that we can awaken them. And we should awaken from our own sleep – the one that we, the neighbours of the maltreated, the murdered, sleep (*Was sollen denn die Nachbarn denken?* (What Should the Neighbors Think?)) or (*El sueño de la cazadora* (The Dream of the Huntress)). We should free ourselves from the threads we've become entangled in so that we can learn to see (more) clearly (*Wer bin ich und wieviel?* (Who Am I and How Much?)).

But any clarity is fragile. In the portraits in the *Olvido* or *Mujeres castigadas* series, the reality of suffering becomes blurred in a chiaroscuro of many possible pasts and uncertain remembrances. Whether we succeed in surmising what's alluded to, but is never directly visible, is down to us as observers, to our imagination, and to our willingness to do it.

In novels, the changing events can be perceived successively in time and space. We create these images ourselves in, and by means of, our imagination, the imagination that Charles Baudelaire described as the "Queen of all Faculties" ("la reine des facultés"). In poems, the events compress themselves into a type of snapshot in which each word may refer to spaces and times that we have to decipher. The reader of a poem, or the observer of a picture or sculpture, becomes a *flâneur* who could saunter past windows but is instead invited to look inside and discover what's happening, or has happened, behind the panes of glass.



Golgotha, 2017, oil on canvas and transparent synthetic fibers, 75 x 140 cm

Deliquescent realities

Since traditional painting permits only two dimensions, Sandra del Pilar looks for openings into the third and fourth dimensions. Adopting an idea by Leon Battista Alberti, the third dimension arises in the way she sees her pictures as windows where both the reality of the subject portrayed and the realities of the artist and the observers flow into each other. She superimposes layers on top of each other by hanging or stretching a type of transparent, synthetic fibre over the canvas onto which the same motif is transferred, always in a slightly altered form. Both images interact and change, depending on the observers' position in the room. A light gust of wind can change what we see, so that through the spatial effect, the third dimension, the fourth dimension emerges: time.

This results in a "double truth of the image", the "doble verdad de la imagen". The changeable and the unchangeable are visible to the same extent at the same time. Sandra del Pilar reflected upon her techniques in her dissertation *Más allá de la visión*.⁴ She removes the separation of form and content. Form is not any beautiful accessory. Aesthetic and content are not separated from each other or hierarchically arranged. Technique is content, technique creates content. To a certain extent, "the medium is the message" (Marshall McLuhan) but even that is only part of the truth. The truth only emerges fully in the very dialogue between observer, artist and artwork.

The artwork becomes an independent "personality" made up of different partial messages and making what's non-transparent visible and recognisable, but changing in each constellation, from each angle. Sandra del Pilar's technique achieves something that only very few people have achieved: four-dimensional synaesthetic perception that becomes real in the image, not only in what's seen but also in what may be perceived, in what may arise in and by any of our senses, or, as Sandra del Pilar would say, what may be "sensed by walking and seeking in front of the works" like a *flâneur* does. Nothing is what it seems; each step closer is a synaesthetic experience, a synaesthetic deliquescence of realities that are always coming together anew.

Beyond metaphors

We should steer clear of interpretation. Susan Sontag's warning *Against Interpretation* also applies to Sandra del Pilar's work. Some of her pictures make me think of Paul Celan's *Todesfuge (Death Fugue)*, the "interpretation" of which sets off – in an exemplary, radical way – a fatal estrangement process for our memory. Generations of literary experts and schoolchildren – in Germany, this poem is read in schools – have sought metaphors and allegories in this poem, but it doesn't contain a single metaphor or allegory. Every word is real: "schwarze Milch" ("black milk"), "Meister aus Deutschland" ("Master from Germany"), "aschenes Haar" ("ashen hair"), "Grab in den Wolken" ("grave in the sky"). It is what it is, namely real, unparalleled, complete and utter horror: the everyday food of the prisoners in the Nazis' concentration and extermination camps, the SS men and the burial of the people burned in the crematorium.



Discourse on Power: Guantánamo I, 2007, oil on canvas, 180 x 200 cm

The Sleep of Reason Produces Monsters – this capriccio from Francisco Goya could also characterise Sandra del Pilar's art. In her pictures, we see birds that could have flown out of Goya's dreams – the Spanish word *sueño* means both dream and sleep. It's birds, no more and no less, that can fly away, communicate with each other – we call this "singing" – and maybe allow their bellies and wings to be stroked. Messengers of freedom, dreams and death – this is only what observers turn birds into, but it's not what they are. Sandra del Pilar works in a similar way to Paul Celan and Francisco Goya: she creates an ambiguity that makes the horror of violence visible beyond allegorical interpretation and metaphors. However, the colours and forms of the birds in Sandra del Pilar's pictures also imply a hint of hope, at least.

Clear, ambiguous

What fascinates me in Sandra del Pilar's works is the ever-changing relationship between the artist, the observers and the people portrayed. Each glance at one of her

pictures is clear and ambiguous at one and the same time. In the large-format pictures on Guantánamo and Abu Ghraib that were created based on photographs that are known throughout the world, she strips bare the figures and the rooms. There's nothing left that could serve to remind us of a prison, and yet the prison is more present than it was before. The snarling dog from Guantánamo is missing and she reduces the people to nakedness, the bare minimum that makes a person a person, namely the body. Violence, torture and suffering become more elemental and universal.

Gustave Flaubert's sentence "Madame Bovary, c'est moi" is often cited. Sandra del Pilar cites her Soest-based colleague Paolo Martinuzzi of blessed memory: "My figures are always me." Sandra del Pilar can often be seen in her works as the ever-available model, also as a painter – sometimes in front of a picture, sometimes in the picture, occasionally several times. She has put herself in the victims' and perpetrators' positions, spoken with victims (*Mujeres castigadas*), with perpetrators (*Anderwelt*), and assimilated their lives, their suffering, violence and death. She portrays the dreams that influence many of her works, reveals what's concealed, unveils and veils, masks, and opens up windows to new, other worlds that are in turn nothing other than a facet of the world we know but can't recognise, or maybe also don't wish to recognise, with our limited powers of perception.

Sandra del Pilar's works are highly political in a way that is wholly consistent with the meaning of the term "historical-political" that I use in my blog with a hyphen and in a single breath.⁵ Her art brings "historical-political" analysis to life. She "dis-covers" the truth of our times: Auschwitz is unparalleled, and yet Auschwitz is everywhere, in Abu Ghraib, in Guantánamo, in Ciudad Juárez. "*History is a history of victims.*" (Aslı Erdoğan). If we want there to be no more victims, we have to recognise what it is that could turn us into perpetrators.

Translated from the English by Nickolas Woods

¹ Friedrich Nietzsche: *Jenseits von Gut und Böse*, cited from the edition by Karl Schlechta, Vol. II, p. 568, Darmstadt – Lizenzausgabe für die Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1973; translation by Ian Johnston, 2011.

² Stephan Schwan: "Psychologie", in: *Bildwissenschaft, Disziplin, Themen, Methoden*, ed. by Klaus Sachs-Homburg, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2005.

³ Sandra del Pilar: *Recuerdos de un tiempo expandido*, exhib. cat. Palacio de Versailles, Ciudad de Mexico, Aldama Fine Art, 2019.

⁴ Sandra del Pilar: *Más allá de la visión. La pintura como acontecimiento estético sensible*, unpublished doctoral dissertation, Universidad Nacional Autónoma de México 2019.

⁵ For more on this, see the author's blog: www.demokratischer-salon.de.

Treat Me Like A Human Being Politische Dimensionen in der Kunst Sandra del Pilars

Norbert Reichel

„Wer von uns ist hier Ödipus? Wer Sphinx? Es ist ein Stelldichein, wie es scheint, von Fragen und Fragezeichen. – Und sollte mans glauben, dass es uns schließlich bedünken will, als sei das Problem noch nie bisher gestellt – als sei es von uns zum ersten Male gesehn, ins Auge gefaßt, gewagt?“¹

Die Ausstellung trägt als Titel den vorletzten Vers eines Gedichts von Sor Juana Inés de la Cruz: „tengo en entrambas manos ambos ojos“. Die eigenen Augen berühren, vom Gesicht trennen und mit sich tragen? Der letzte Vers des Gedichts sagt warum: „y solamente lo que toco veo“ („und nur das, was ich berühre und ertaste, sehe ich“). Mit welchen Sinnen erfasse ich Wirklichkeit? Eine nicht nur philosophische Frage, sie ist die Grundfrage aller Künstler*innen, die Frage nach der „spezifische(n) Differenz von Bildern zur natürlichen Wahrnehmung“.²

„La reine des facultés“

Wir denken, wir hätten fünf Sinne, mit denen sich uns Wirklichkeit erschlosse. Es gibt jedoch einige mehr. Sandra del Pilar nennt beispielhaft Gleichgewichtssinn, Körpergefühl, Wahrnehmung von Wärme und Kälte. Wie und in welchem Umfang wir unsere Sinne nutzen, ist uns oft kaum bewusst. Allerdings vermag es mitunter die Kunst, sie und die mit ihnen verbundene Wahrnehmung spürbar zu machen und so unser Erkenntnisvermögen zu erweitern.

Für eine umfassende Erkenntnis hülfe es, sich „an meine Geschichte in allen ihren Dimensionen zu erinnern“ (Sandra del Pilar: „Conocerme a mí misma significa recordar mi historia en todas sus dimensiones“³), und dies umfasst nicht nur die eigene persönliche Geschichte, auch die „Geschichte meiner Stadt, meines Landes, meines Kontinents, meiner Kultur, meiner Welt“. Selbsterkenntnis ist nur der Anfang eines ewigen Prozesses unserer Bemühungen um Erkenntnis.

In diesem Sinne sind die Darstellungen unserer Welt im Werk Sandra del Pilars universell, in *Golgotha*, in den Portraits der vermissten Kinder, die sie aus der Erinnerung an Fotografien in mexikanischen Banken, Bussen und Supermärkten erstellte. Es sind die Kinder, deren Leiden die Investigativjournalistin Lydia Cacho Ribeiro aufdeckte und in ihrem Buch *Los demonios del Eden* (Die Dämonen des Paradieses) dokumentierte.

Oft sehen wir bei Sandra del Pilar liegende Menschen. Wir wissen nicht, ob die Liegenden leben oder schlafen. Wir sollten wünschen, dass sie schlafen und wir sie erwecken können. Und wir sollten aus unserem eigenen Schlaf erwachen, den wir als Nachbar*innen der Misshandelten, der Gemordeten schlafen (*Was sollen denn die Nachbarn denken?* oder *Der Traum der Jägerin*). Wir sollten uns aus den Knäueln befreien, in denen wir uns verfangen haben, damit wir klar(er) sehen lernen (*Wer bin ich und wieviel*).

Aber jede Klarheit ist fragil. In den Portraits der Serien *Olvido* oder *Mujeres castigadas* verwischt die Wirklichkeit des Leids in einem Chiaroscuro vieler denkbarer Vergangenheiten und des ungesicherten Erinnerns. Es liegt an uns Betrachter*innen, unserem Vorstellungsvermögen und unserer Bereitschaft, ob es gelingt, das stets Angedeutete, nie unmittelbar Sichtbare zu erahnen.

In Romanen lässt sich der Wandel der Geschehnisse sukzessive in Raum und Zeit wahrnehmen. Die Bilder dieser Geschehnisse schaffen wir selbst, in und mit unserer Vorstellungskraft, der Imagination, die Charles Baudelaire als „Königin aller Fähigkeiten“ („la reine des facultés“) bezeichnete. In einem Gedicht verdichten sich die Ereignisse, in einer Art Momentaufnahme, in der jedes Wort auf Räume und Zeiten verweisen kann, die wir entziffern müssen. Wer ein Gedicht liest, ein Bild oder eine Skulptur betrachtet, wird zum Flâneur, der an Fenstern vorbeischlendern könnte, aber aufgefordert ist, hineinzusehen, das zu entdecken, was hinter der Scheibe geschieht oder geschehen ist.

Zerfließende Wirklichkeiten

Da traditionelle Malerei nur zwei Dimensionen zulässt, sucht Sandra del Pilar nach einer Öffnung in die dritte und die vierte Dimension. Die dritte Dimension entsteht, indem sie – in Aufnahme eines Gedankens von Leon Battista Alberti – ihre Bilder als Fenster versteht, in dem nicht nur die Wirklichkeit des Dargestellten, sondern auch die Wirklichkeit der Künstlerin und der Betrachter*in ineinander verfließen. Sie nutzt übereinander gelegte Schichten, indem sie die Leinwand mit einer Art durchsichtiger Synthetikfaser überhängt oder überspannt, auf die sie dasselbe Motiv, stets leicht abgewandelt, überträgt. Beide Bilder interagieren und verändern sich je nach dem, von welcher Position im Raum man*frau sie betrachtet, ein leichter Windstoß kann das, was wir sehen, verändern, sodass sich über die räumliche Wirkung, die dritte Dimension, die vierte ergibt, die Zeit.

Es entsteht eine „doppelte Wahrheit des Bildes“, die „doble verdad de la imagen“. Das Wandelbare und das Unwandelbare werden gleichermaßen und gleichzeitig sichtbar. Sandra del Pilar hat ihre Techniken in ihrer Dissertation *Más allá de la visión*⁴ reflektiert. Sie hebt die Trennung von Form und Inhalt auf, Form ist nicht schönes Beiwerk, Ästhetik und Inhalt werden nicht voneinander getrennt, sind nicht hierarchisch einander zugeordnet, Technik ist Inhalt, Technik schafft Inhalt. Das „Medium“ ist in gewisser Weise „Botschaft“ (Marshall McLuhan), aber auch das ist nur ein Teil der Wahrheit. Wahrheit entsteht in ihrer Fülle erst im Dialog zwischen Betrachter*in, Künstler*in und Kunstwerk.

Das Kunstwerk wird zur eigenständigen „Persönlichkeit“, die sich aus verschiedenen Teil-Botschaften zusammensetzt, das Undurchsichtige sichtbar, erkennbar macht, aber in



El sueño de la cazadora
(The Dream of the Huntress), 2019
Oil on canvas and synthetic fiber
160 x 200 cm

jeder Konstellation, aus jedem Blickwinkel sich wandelnd. Die Technik Sandra del Pilars erreicht etwas, das nur wenigen Menschen gegeben ist: synästhetische Wahrnehmung in vier Dimensionen, die im Bild real wird, nicht nur in dem, was man*frau sieht, auch in dem, was man*frau ertasten, sich mit welchem Sinn auch immer erschließen oder wie Sandra del Pilar es nennen würde „erlaufen“ könnte. Nichts ist was es scheint, jede Annäherung ist ein synästhetisches Ereignis, synästhetisches Zerfließen von Wirklichkeiten, die sich immer neu zusammenfügen.

Jenseits der Metaphorik

Wir sollten uns davor hüten zu interpretieren. Die von Susan Sontag ausgesprochene Warnung *Against Interpretation* gilt auch für das Werk von Sandra del Pilar. Ich denke bei manchen ihrer Bilder an die *Todesfuge* von Paul Celan, bei deren „Interpretation“ sich ein für unsere Erinnerung fataler Entfremdungsprozess exemplarisch und radikal vollzieht. In diesem Gedicht suchten Generationen von Literaturwissenschaftler*innen und Schüler*innen – das Gedicht ist in Deutschland Schullektüre – Metaphern und Allegorien, doch enthält es nicht eine einzige Metapher, nicht eine Allegorie. Jedes Wort ist real: „schwarze Milch“, „Meister aus Deutschland“, „aschenes Haar“, „Grab in den Wolken“, es ist was es ist, reales ultimatives einzigartiges Grauen, die tägliche Nahrung der Häftlinge in den Konzentrations- und Vernichtungslagern der Nazis, die SS-Männer, die Bestattung der im Krematorium verbrannten Menschen.

„Der Schlaf der Vernunft schafft Monster“ – dieses Capricho Francisco Goyas könnte auch die Kunst Sandra del Pilars charakterisieren. In ihren Bildern sehen wir Vögel, die Goyas Träumen – im Spanischen bedeutet *sueño* Traum und Schlaf – entfliegen sein könnten. Es sind Vögel, nicht mehr und nicht weniger, die davonfliegen können, miteinander kommunizieren – wir nennen das „Singen“ – und sich vielleicht über Bauch und Flügel

streicheln lassen. Bot*innen der Freiheit, des Traums, des Todes – das werden sie erst durch die Betrachter*innen, aber sie sind es nicht. Sandra del Pilar arbeitet ähnlich wie Paul Celan, wie Francisco Goya, sie schafft Mehrdeutiges, das jenseits von Allegorese und Metaphorik das Grauen der Gewalt und des Todes sichtbar macht. Allerdings implizieren Farben und Formen der Vögel in den Bildern Sandra del Pilars auch einen Hauch von Hoffnung, immerhin.

Eindeutig, mehrdeutig

Mich fasziniert an den Arbeiten von Sandra del Pilar die sich immer wieder neu gestaltende Beziehung zwischen Künstlerin, Betrachter*in sowie dargestellten Menschen. Jeder Blick auf eines ihrer Bilder ist eindeutig und mehrdeutig zugleich. In den großformatigen Bildern zu Guantánamo und Abu Ghraib, die nach weltweit bekannten Fotografien gestaltet wurden, entkleidet sie die Personen und die Räume. Es gibt nichts mehr, das an ein Gefängnis erinnern könnte, und doch ist das Gefängnis präsenter als es je war. Der die Zähne fleischende Hund aus Guantánamo fehlt, die Nacktheit der Menschen reduziert sie auf das Minimum, das einen Menschen ausmacht, den Körper. Gewalt, Folter, Leid werden elementar und universell.

Von Gustave Flaubert wird oft der Satz zitiert: „Madame Bovary, c'est moi.“ Sandra del Pilar zitiert ihren Soester Kollegen Paolo Martinuzzi sel.A.: „Meine Figuren, das bin immer ich.“ Sandra del Pilar ist auf ihren Bildern oft zu sehen, als das ihr immer verfügbare Modell, auch als Malerin, manchmal vor einem Bild, manchmal im Bild, gelegentlich mehrfach. Sie hat sich in die Opfer, in die Täter hineinversetzt, mit den Opfern (*Mujeres castigadas*), mit Tätern (*Anderwelt*) gesprochen, deren Leben, ihr Leiden, die Gewalt, den Tod in sich aufgenommen. Sie bringt die Träume, die viele ihrer Bilder prägen, ins Bild, enthüllt Verhülltes, entschleiern und verschleiern, maskiert, öffnet Fenster zu neuen, anderen Welten, die ihrerseits wiederum nichts anders sind als eine Facette der Welt, die wir kennen, doch mit unserer begrenzten Wahrnehmungskompetenz nicht erkennen können oder vielleicht auch nicht erkennen wollen.

Die Arbeiten Sandra del Pilars sind höchst politisch, durchaus im Sinne des Begriffs „historisch-politisch“, den ich in meinem Blog verwende, mit Bindestrich in einem Atemzug.⁵ Ihre Kunst erweckt die „historisch-politische“ Analyse zum Leben. Sie ent-deckt die Wahrheit unserer Zeit: Auschwitz ist einzigartig, und dennoch: Auschwitz ist überall, in Abu Ghraib, in Guantánamo, in Ciudad Juárez. „Die Geschichte ist eine Geschichte der Opfer“ – so die türkische Autorin Asli Erdoğan. Wenn wir wollen, dass es keine Opfer mehr gibt, müssen wir erkennen, was uns zu Täter*innen machen könnte.

¹ Friedrich Nietzsche: *Jenseits von Gut und Böse*, zitiert nach der Ausgabe von Karl Schlechta, Bd. II, S. 568, Darmstadt – Lizenzausgabe für die Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1973.

² Stephan Schwan: „Psychologie“, in: *Bildwissenschaft, Disziplin, Themen, Methoden*, hrsg. v. Klaus Sachs-Homburg, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2005.

³ *Sandra del Pilar. Recuerdos de un tiempo expandido*, Ausst.-Kat. Palacio de Versailles, Ciudad de Mexico, Aldama Fine Art, 2019.

⁴ Sandra del Pilar: *Más allá de la visión. La pintura como acontecimiento estético sensible*, unv. Diss., Universidad Nacional Autónoma de México 2019.

⁵ Näheres hierzu im Blog des Verfassers: www.demokratischer-salon.de.

Treat Me Like A Human Being Dimensiones Políticas en el Arte Sandra del Pilar

Norbert Reichel

“¿Quién de nosotros es aquí Edipo? ¿Quién Esfinge? Es éste, a lo que parece, un lugar donde se dan cita preguntas y signos de interrogación. – ¿Y se creería que a nosotros quiere parecernos, en última instancia, que el problema no ha sido planteado nunca hasta ahora, – que ha sido visto, afrontado por vez primera por nosotros? ¿osado?”¹

La Exposición lleva como título el penúltimo verso de un poema de Sor Juana Inés de la Cruz: “tengo en entrambos manos ambos ojos”. ¿Tocarse los propios ojos, separarlos de la cara y llevárselos consigo? El último verso del poema nos explica el por qué: “y solamente lo que toco veo”. ¿Con qué sentidos capto yo la realidad? Esto no es sólo una cuestión filosófica, es la pregunta fundamental de todos los artistas, la pregunta sobre la “diferencia específica entre las imágenes y la percepción natural”.²

“La reine des facultés”

Creemos que tenemos cinco sentidos con los cuales se nos revela la realidad. Pero aún hay varios más. Sandra del Pilar menciona como ejemplos el sentido del equilibrio, la sensación corporal, la percepción del calor y del frío. Frecuentemente, casi no somos conscientes de cómo y hasta qué punto utilizamos nuestros sentidos. El arte, no obstante, a menudo es capaz de hacer que los sintamos junto con la percepción inherente a ellos, ayudándonos así a expandir nuestra facultad cognitiva.

Para obtener una visión completa, sería conveniente “recordar mi historia en todas sus dimensiones” (Sandra del Pilar: “Conocerme a mí misma significa recordar mi historia en todas sus dimensiones”³), y esto abarca no sólo la propia historia personal, sino también “la historia de mi ciudad, de mi país, de mi continente, de mi cultura, de mi mundo”. Conocerse a sí mismo es sólo el comienzo de un eterno proceso en nuestro anhelo de conocimiento.

En este sentido, las representaciones de nuestro mundo en la obra de Sandra del Pilar son universales, en *Gólgota*, en los retratos de los niños desaparecidos que ella creó basándose en el recuerdo de fotografías que había visto en bancos, autobuses y supermercados mexicanos. Estos son los niños cuyo sufrimiento la periodista investigativa Lydia Cacho Ribeiro descubrió y documentó en su libro *Los demonios del Edén*.



Mujeres castigadas: R_PK, (Punished Women: R_PK), 2010/ 2011, oil on paper, mounted on wooden board, 49 x 65 cm

En la obra de Sandra del Pilar, a menudo vemos a personas yacentes. No sabemos si las personas acostadas están vivas o están durmiendo. Nos gustaría pensar que estuvieran dormidas y que nosotros pudiésemos despertarlas. Y también nosotros deberíamos despertar de nuestro propio sueño en el que estamos sumidos como hombres y mujeres vecinos de los que son maltratados y asesinados (*¿Qué van a decir los vecinos? o ¿El Sueño de la Cazadora?*). Deberíamos liberarnos de la maraña en la que nos hemos enredado, para que así podamos aprender a ver (más) claro (*¿Quién soy yo y cuánto?*).

Sin embargo, toda claridad es frágil. En los retratos de la serie *Olvido* o *Mujeres castigadas*, la realidad del sufrimiento se difumina en un claroscuro de muchos pasados imaginables y de recuerdos inciertos. De nosotros los espectadores, de nuestra imaginación y nuestra voluntad depende intuir lo que siempre se está insinuando pero que nunca es inmediatamente visible.

En las novelas, el transcurso de los acontecimientos se puede percibir de manera sucesiva en el espacio y el tiempo. Las imágenes de estos acontecimientos son creadas por nosotros mismos en y mediante nuestra propia fantasía, la imaginación que Charles Baudelaire describió como "La reina de las facultades" ("la reine des facultés"). En un poema, los acontecimientos se aglutinan en algo así como una toma instantánea en la cual, cada palabra puede referirse a espacios y tiempos que nosotros tenemos que descifrar. Cualquiera que lea un poema, mire un cuadro o una escultura se convierte en un flâneur o paseante que podría andar paseando, divagando por las ventanas pero está invitado a echar un vistazo hacia adentro para descubrir lo que está sucediendo o ha sucedido detrás de los cristales.



Mujeres castigadas: R_I, (Punished Women: R_I), 2010/ 2011, oil on paper, mounted on wooden board, 49 x 65 cm

Realidades que fluyen

Dado que la pintura tradicional sólo permite dos dimensiones, Sandra del Pilar se da a la búsqueda de una apertura hacia una tercera y cuarta dimensión. La tercera dimensión surge cuando ella – apoyándose en una idea de Leon Battista Alberti – comprende sus cuadros como si fueran ventanas en las que fluyen, entrelazadas, no sólo la realidad de la persona retratada sino también la realidad de la artista y del espectador. Utiliza capas superpuestas, colgando o estirando sobre el lienzo una especie de fibra sintética transparente a la que ella transfiere el mismo motivo siempre levemente modificado. Ambas imágenes interactúan y se transforman según la posición en la que se encuentre la persona que las está viendo. Una leve ráfaga de viento puede cambiar lo que estamos viendo de modo tal, que a través del efecto espacial, la tercera dimensión dé lugar a la cuarta, o sea, al tiempo.

El resultado es una "doble verdad de la imagen" Lo mutable y lo inmutable se hacen visibles de la misma manera y al mismo tiempo. Sandra del Pilar presentó una reflexión sobre sus técnicas en su tesis doctoral *Más allá de la visión*.⁴ Suprime la separación de la forma y del contenido, la forma no es un accesorio bello, la estética y el contenido no están separados el uno del otro ni están subordinados jerárquicamente, la técnica es el contenido, la técnica crea el contenido. El "Medio" es hasta cierto punto el "Mensaje" (Marshall McLuhan), pero incluso eso es sólo parte de la verdad. La verdad no surge en toda su plenitud sino hasta que tiene lugar un diálogo tripartito entre el espectador, la artista y la obra de arte.

La obra de arte adquiere su propia "Personalidad" que se compone de distintos mensajes parciales que hace que la opacidad sea visible y reconocible, pero que se transforma en cada constelación y desde cualquier ángulo. La técnica de Sandra del Pilar, que sólo se da en muy pocas personas, es: la percepción estético sensible en cuatro dimensiones que en el cuadro es real, no sólo por lo que uno está viendo, sino también por lo que está palpando, según el sentido con el que se pudiese explorar, o como la misma Sandra del Pilar lo diría "andando". Nada es lo que parece ser, todo acercamiento es un acontecimiento estético sensible, una disolución sinestética de la realidad que está siendo reensamblada constantemente una y otra vez.

Más allá de lo Metafórico

Hay que tener mucho cuidado con interpretar las cosas. La advertencia *contra la interpretación* emitida por Susan Sontag se puede aplicar a la obra de Sandra del Pilar. Algunas de las pinturas me hacen pensar en *La Fuga de la Muerte* de Paul Celan, en cuya "Interpretación" se efectúa un proceso ejemplar y radical de alienación que es fatal para nuestra memoria. En este poema, generaciones de eruditos literarios y estudiantes – en Alemania, este poema es lectura obligatoria en las escuelas secundarias – han buscado metáforas y alegorías, pero el poema no contiene ninguna metáfora, ni una sola alegoría. Cada palabra es real: "negra leche", "maestro de Alemania", "cabellos de cenizas", "tumba en las nubes", es lo que es: un verdadero y único horror, la comida diaria de los prisioneros de los campos de concentración y exterminio nazis, los hombres de las SS, el entierro de la gente quemada en el crematorio.

"El Sueño de la Razón produce Monstruos" – este Capricho de Francisco de Goya podría caracterizar el arte de Sandra del Pilar. En sus cuadros vemos pájaros que podrían haberse escapado de los sueños de Goya – en español *sueño* significa soñar y dormir. Se trata de pájaros ni más ni menos, que podrían alzar el vuelo, comunicarse los unos con los otros – a eso lo llamamos "cantar" – y que quizás se dejen acariciar el vientre y las alas. Mensajeros y mensajeras de la libertad, de los sueños, de la muerte – sólo se convierten en eso a través de los espectadores y espectadoras, pero en realidad no lo son. Sandra del Pilar trabaja de manera similar a Paul Celan y como Francisco Goya, ella crea ambigüedades que yendo más allá de los elementos alegóricos y metafóricos, hacen visible el horror de la violencia y de la muerte. No obstante, los colores y las formas de los pájaros en los cuadros de Sandra del Pilar también implican, a pesar de todo, un soplo de esperanza.

Sin ambigüedades, ambiguo

Lo que a mí me fascina de las obras de Sandra del Pilar es la relación entre la artista y los espectadores y espectadoras que se configura constantemente de nuevo al igual que con los seres humanos retratados. Cada mirada a una de sus pinturas es inequívoca y ambigua al mismo tiempo. En los cuadros de gran formato sobre Guantánamo y Abu Ghraib, creados a partir de fotografías mundialmente famosas, desnudó a las personas y los espacios. No queda nada que pueda recordar una prisión y, sin embargo, la prisión está más presente

que nunca. Se echa de menos el perro de Guantánamo pelando los dientes, la desnudez de las personas las reduce a lo mínimo que una persona es, o sea, al cuerpo. La violencia, la tortura y el sufrimiento se vuelven elementales y universales.

A menudo se cita a Gustave Flaubert diciendo: "Madame Bovary, c'est moi". Sandra del Pilar cita a su colega de Soest Paolo Martinuzzi.: "Yo soy siempre mis personajes". A Sandra del Pilar se le puede ver a menudo en sus cuadros como una modelo siempre disponible para ella, también se le ve como pintora, a veces delante de un cuadro, a veces en el cuadro, a veces reiteradamente. Se ha puesto en el lugar de las víctimas, en el lugar de los perpetradores, ha hablado con las víctimas (*Mujeres castigadas*), con los perpetradores (*Anderwelt*), ha absorbido su vida, su sufrimiento, la violencia, la muerte. Ella pone de relieve en sus cuadros los sueños que caracterizan a muchos de ellos, revela lo que está velado, quita y pone velos, enmascara, abre ventanas hacia mundos nuevos y diferentes, que a su vez no son más que una faceta del mundo que conocemos, pero que con nuestra limitada facultad perceptiva no logramos o quizás no queremos reconocer.

Las obras de Sandra del Pilar son supremamente políticas, ciertamente en el sentido del término "histórico-político" que yo utilizo en mi Blog, arrastrando el guión en el mismo respiro.⁵ Su arte da vida al análisis "histórico-político". Des-cubre la verdad de nuestro tiempo: Auschwitz es algo único y, sin embargo: Auschwitz está en todas partes, en Abu Ghraib, en Guantánamo, en Ciudad Juárez. "La historia es una historia de víctimas" – según la autora turca Aslı Erdoğan. Si queremos que ya no haya más víctimas, debemos darnos cuenta de lo que podría convertirnos en perpetradores.

Traducido del alemán por Betzabé Favela-Wettengel

¹ Friedrich Nietzsche: *Jenseits von Gut und Böse*, citado de la edición de Karl Schlechta, vol. II, p. 568, Darmstadt – Edición autorizada por la Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1973. Texto y citas trasladados al español por la traductora.

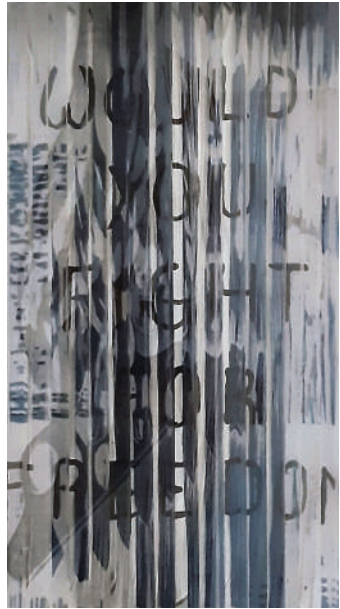
² Stephan Schwan: "Psicología", en: *Bildwissenschaft, Disziplin, Themen, Methoden*, editado por. Klaus Sachs-Homburg, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2005.

³ *Sandra del Pilar. Recuerdos de un tiempo expandido*, ed. cat. Palacio de Versailles, Ciudad de México, Aldama Fine Art, 2019.

⁴ Sandra del Pilar: *Más allá de la visión. La pintura como acontecimiento estético sensible*, unv. Diss., Universidad Nacional Autónoma de México 2019.



Choose Your Own Chains, 2020
Mixed media
30 x 26 cm



Would You Fight for Freedom, 2020
Mixed media
30 x 26 cm

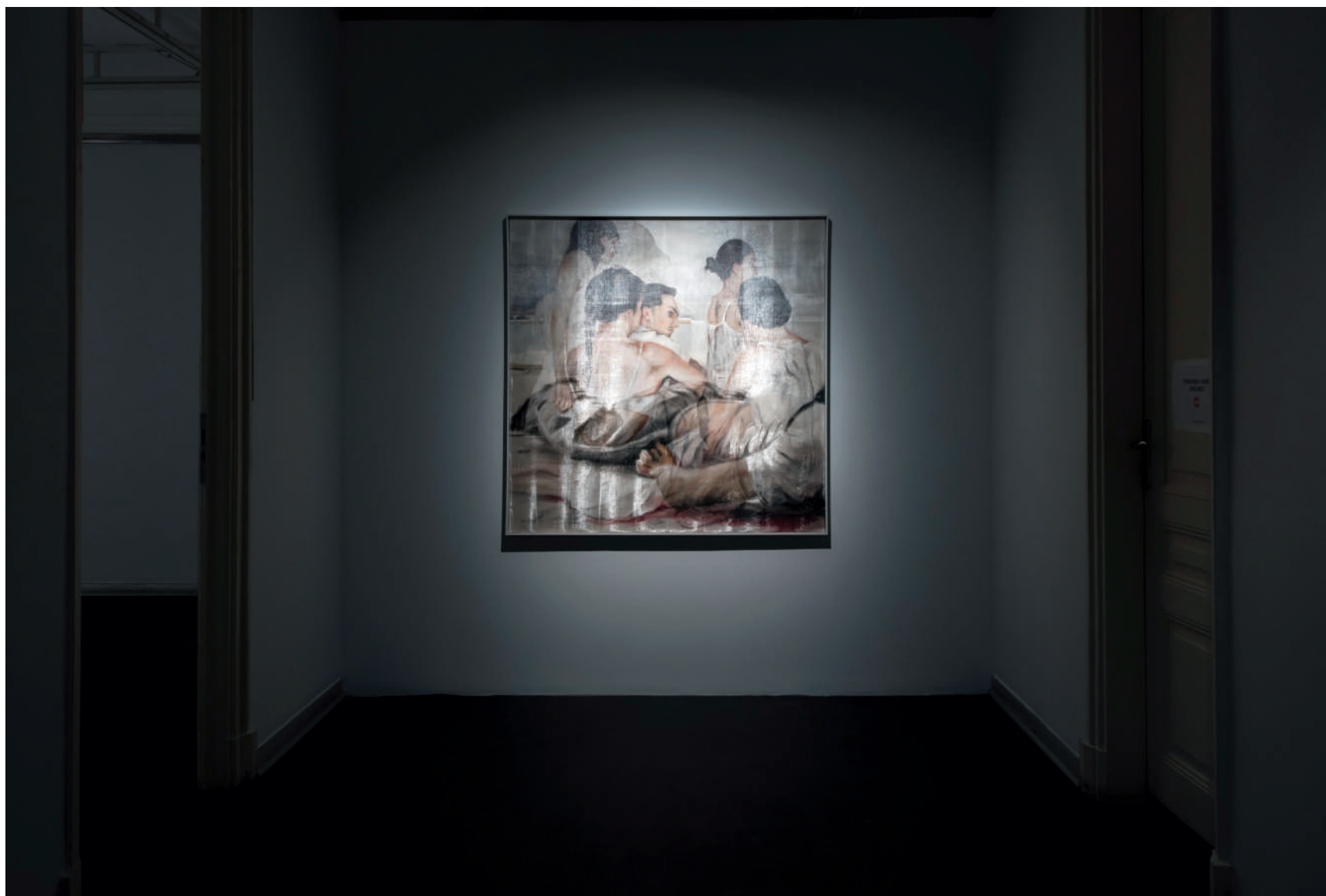
Sandra
del Pilar
**A Highlight of:
Both Eyes in My
Two Hands**

18 September – 02 December 2020
Zilberman – Project Space | Istanbul



Sandra del Pilar
A highlight of "Both Eyes in My Two Hands"
18 Eylül / September – 2 Aralık / December 2020

Absurdistan, 2018
Oil on canvas and transparent synthetic fibers
145 x 85 cm



Los Distráidos III
(The Distracted), 2015
Oil on canvas and transparent synthetic fibers
152 x 152 cm



Muñeca para amar
(Doll to Love), 2016
Oil on canvas and transparent synthetic fibers
25 x 46 cm





Was sollen denn die Nachbarn denken?
(What Should the Neighbors Think?), 2019
Acrylic and oil on canvas and transparent synthetic fiber
195 x 305 cm



Margo Glantz is a writer, professor and academic who was born in Mexico City in 1930. Her voluminous body of work contains fiction and essays. She has taught at UNAM (Universidad Nacional Autónoma de México) and was guest professor at Princeton, Yale, Harvard, Stanford and at several universities throughout Europe and Latin America. Her research and essays on Sor Juana Inés de la Cruz are well disseminated. Her novels include *Apariciones*, *El Rastro*, *Saña*, *Coronada de moscas*, *Yo también me acuerdo*, *Por breve herida*, *Por mirarlo todo, nada veía* and *El texto encuentra el cuerpo*. The Louvre Museum has published several of her essays on art.

Margo Glantz ist Schriftstellerin, Professorin und Akademikerin, geboren 1930 in Mexiko-Stadt. Ihr umfangreiches Werk umfasst Romane und Essays. Sie unterrichtete an der UNAM (Nationale Autonome Universität von Mexiko) und war Gastprofessorin in Princeton, Yale, Harvard, Stanford, sowie an verschiedenen Universitäten in Europa und Lateinamerika. Ihre Forschungen und Essays über Sor Juana Inés de la Cruz fanden weite Verbreitung; unter den fiktionalen Werken ragen folgende heraus: *Apariciones* (Erscheinungen), *El rastro* (Die Spur), *Saña* (Groll), *Coronada de moscas* (Von Fliegen gekrönt), *Yo también me acuerdo* (Auch ich erinnere mich), *Por breve herida* (Durch kurze Wunde), *Por mirarlo todo, nada veía* (Vor lauter Schauen sah ich nichts) und *El texto encuentra el cuerpo* (Der Text findet den Körper). Das Louvre-Museum veröffentlichte einige ihrer Essays über Kunst.

Margo Glantz – escritora, profesora y académica, nacida en la Ciudad de México en 1930 – ha escrito numerosas obras de ficción y ensayo. Ha enseñado en la UNAM (Universidad Nacional Autónoma de México) y fue profesora invitada en Princeton, Yale, Harvard, Stanford, además, en diversas universidades de Europa y América Latina. Sus investigaciones y ensayos sobre Sor Juana Inés de la Cruz han sido muy difundidos: Entre sus obras de ficción destacan *Apariciones*, *El rastro*, *Saña*, *Coronada de moscas*, *Yo también me acuerdo*, *Por breve herida*, *Por mirarlo todo, nada veía* y *El texto encuentra el cuerpo*. El museo del Louvre ha publicado algunos de sus ensayos sobre arte.

Lotte Laub is a Berlin-based curator and arts writer. Since 2016, she has been Program Manager at Zilberman Gallery, Berlin. She obtained her PhD at the Friedrich Schlegel Graduate School of Literary Studies at the Freie Universität, Berlin with her dissertation *Gestalten durch Verbergen. Ghassan Salhab's melancholischer Blick auf Beirut in Film, Video und Dichtung* (Revealing by Concealing. Ghassan Salhab's Melancholic Glimpse at Beirut in Film, Video and Poetry), published by Reichert Verlag in 2016. In 2010, she received a research fellowship from the Orient-Institut Beirut and in 2015, after completing her PhD, an Honours Postdoc Fellowship from the Dahlem Research School at the FU Berlin. She worked previously at the Gropius Bau in Berlin.

Lotte Laub lebt als Kuratorin und Autorin in Berlin. Seit 2016 ist sie Program Manager der Zilberman Gallery, Berlin. Sie promovierte an der Friedrich Schlegel Graduiertenschule für literaturwissenschaftliche Studien der Freien Universität Berlin mit der Dissertation *Gestalten durch Verbergen. Ghassan Salhab's melancholischer Blick auf Beirut in Film, Video und Dichtung*, 2016 beim Reichert Verlag erschienen. 2010 war sie Forschungsstipendiatin am Orient-Institut in Beirut und erhielt nach ihrer Promotion ein Honors Postdoc Fellowship an der Dahlem Research School, FU Berlin. Zuvor war sie für den Gropius Bau in Berlin tätig.

Lotte Laub vive en Berlín y trabaja como curadora y autora. Desde 2016 es Directora de Programa de la Galería Zilberman, Berlín. Se doctoró en la Escuela Superior de Estudios Literarios Friedrich Schlegel de la Universidad Libre de Berlín con la tesis doctoral *Gestalten durch Verbergen. La melancólica visión de Ghassan Salhab sobre Beirut en el cine, el video y la poesía*, publicada por la editorial Reichert Verlag en 2016. En 2010, obtuvo una beca de investigación en el Orient-Institute de Beirut. Después de su doctorado recibió una beca postdoctoral de honor en la Escuela de Investigación Dahlem, FU Berlín. Antes de eso trabajó para Gropius Bau en Berlín.

Norbert Reichel graduated after completing Romance studies, German studies, comparative literary studies and educational theory at the University of Bonn. He has worked at the university's Romance Seminar, at a grammar school in Montabaur, at the German Federal Ministry of Education and at the Ministry of Education in North Rhine-Westphalia, most recently as the head of the *Sustainable Educational Policy, Prevention and Integration, Churches and Religious Communities* group. He has led several working groups of the KMK (the Standing Conference of Ministers of Education and Cultural Affairs of the Länder in the Federal Republic of Germany) on historical-political education (remembrance culture, democracy, human rights education, Jewish history, religion and culture, together with the Central Council of Jews). He is active voluntarily and, since July 2019, as a freelance author via his blog *Demokratischer Salon* (Democratic Salon) (www.demokratischer-salon.de). He lives in Bonn and Berlin, and in literature.

Norbert Reichel promovierte nach seinem Studium der Romanistik, Germanistik, Vergleichenden Literaturwissenschaften und der Pädagogik an der Universität Bonn, arbeitete am dortigen Romanischen Seminar, an einem Gymnasium in Montabaur, im Bundesbildungsministerium und im Schulministerium NRW, dort zuletzt als Leiter der Gruppe *Nachhaltige Bildungspolitik, Prävention und Integration, Kirchen und Religionsgemeinschaften*. Er leitete mehrere Arbeitsgruppen der KMK zur historisch-politischen Bildung (Erinnerungskultur, Demokratie, Menschenrechtsbildung Jüdische Geschichte, Religion und Kultur, diese gemeinsam mit dem Zentralrat der Juden). Er engagiert sich ehrenamtlich sowie als freier Autor seit Juli 2019 mit seinem Blog *Demokratischer Salon* (www.demokratischer-salon.de). Er lebt in Bonn, in Berlin und in der Literatur.

Norbert Reichel obtuvo su doctorado tras sus estudios de Lenguas y Literatura Románicas, Lengua y Literatura Alemana, Literatura Comparada y Educación en la Universidad de Bonn. Trabajó en el Seminario Local de Lenguas Románicas, en un Instituto de Enseñanza Secundaria en Montabaur, en el Ministerio Federal de Educación y en el Ministerio de Educación de Renania del Norte-Westfalia, donde, más recientemente fue Director del Grupo de *Política de Educación Sostenible, Prevención e Integración, Iglesias y Comunidades Religiosas*. Dirigió varios grupos de trabajo de la KMK sobre educación histórico-política (Cultura de la Memoria, Democracia, Educación en Derechos Humanos, Historia, Religión y Cultura Judías, en colaboración con el Consejo Central de los Judíos). Trabaja como voluntario y autor independiente desde julio de 2019 con su Blog *Democratic Salon* (www.demokratischer-salon.de). Vive en Bonn, en Berlín y en el mundo de la Literatura.

SANDRA DEL PILAR

b. 1973, Mexico-City, Mexico
lives and works in Mexico and Germany

EDUCATION

- 2016–2019 PhD, Visual Arts, Faculty of Arts and Design, National Autonomous University of Mexico (UNAM), Mexico City, Mexico
- 2007–2009 MFA, Visual Arts, Academia de San Carlos, National Autonomous University of Mexico (UNAM), Mexico City, Mexico
- 2002–2005 PhD, Art History, Heinrich-Heine-Universität, Düsseldorf, Germany
- 1992–1998 MA, Art History, Heinrich-Heine-Universität, Düsseldorf, Germany

SOLO EXHIBITIONS

- 2020 Both Eyes in My Two Hands, Zilberman | Berlin, Germany
A Highlight of: Both Eyes in My Two Hands, Zilberman – Project Space | Istanbul, Turkey
Feindbilder, Kunstraum, Hilden, Germany
- 2019 Memories of an expanded time, Galeria Aldama Fine Arts, Mexico City, Mexico
Narcissus at the window, Ahlen Art Museum, Ahlen, Germany
Beyond the Plan, Stadthausgalerie, Hamm, Germany
- 2017 Otherworld III, Wilhelm Morgner Art Museum, Soest, Germany
The Lost Paradise, Galeria NUUN Espacio de Arte, Oaxaca, Mexico
- 2016 Oblique Looks, Museo del Pueblo, Guanajuato, Mexico
Your words are dancing shadows, Galería Contreras, Autonomous University of the State of Morelos (UAEM), Cuernavaca, Mexico
- 2015 Otherworld II, Museum Kloster Bentlage, Rheine, Germany
The other face of Painting, Museo de la Ciudad de Cuernavaca, Cuernavaca, Mexico
- 2014 Otherworld I, Museum Siegburg, Siegburg, Germany
- 2013 Just like that, Museo Pedro Coronel, Zacatecas, Mexico
Social Textures, Galería Contreras, Autonomous University of the State of Morelos (UAEM), Cuernavaca, Mexico
- 2012 Social Textures, Galería Contreras, Autonomous University of the State of

Morelos (UAEM), Cuernavaca, Mexico
Punished Women I + II, Museo de la Bandera y Santuario a la Patria, Iguala, Mexico
Punished Women II, Galería de la Universidad Pedagógica Nacional, Cuernavaca, Mexico

- 2011 Punished Women II, (Solo Show in representation of Mexico) VII International Biennial of Art SIART, La Paz, Bolivia
Punished Women I, Galería Azularte, National Pedagogical University, Mexico City, Mexico
- 2010 Punished Women I, Museo de la Ciudad, Cuernavaca, Mexico
- 2009 Homeland Allegories, Wilhelm Morgner Art Museum, Soest, Germany
Discourse on power, Galerie Burg Stolberg, Stolberg, Germany
- 2005 Sandra del Pilar, Galerie Analoog, Bruges, Belgium
- 2004 Sandra del Pilar, Galerie im Morgner-Haus, Soest, Germany
- 2003 Peinture, Galerie Clermont, Clermont, Belgium

SELECTED GROUP EXHIBITIONS

- 2019 Painting Biennial Rufino Tamayo XVIII, Museo Rufino Tamayo, Mexico City, Mexico
Latitudes, Museo Morelense de Arte Contemporáneo Juan Soriano, Cuernavaca, Mexico
Convergence of Looks, Galería Eclipse, Mexico City, Mexico
Painting Biennial Rufino Tamayo XVIII, Museo de Arte Octavio Ocampo, Celaya, Mexico
Painting Biennial Rufino Tamayo XVIII, Museo de la Ciudad de Irapuato, Guanajuato, Mexico
- 2018 Here and Now, Gustav-Lübcke-Museum, Hamm, Germany
Painting Biennial Rufino Tamayo XVIII, Museo de Arte Contemporáneo, Oaxaca, Mexico
The search for an Ideal, Museo de la Historia Mexicana, Monterrey, Mexico
- 2017 We started with a kiss, Museo Universitario del Chopo, Mexico City, Mexico
1917 – A fight without end, Museo Nacional de la Revolución, Mexico City, Mexico
- 2016 Evocations, Museo de Arte de Querétaro, Mexico
Poetry seen by art, Pinacoteca de Nuevo León, Nuevo León; Casa Redonda Museo Chihuahuense de Arte Contemporáneo, Chihuahua; Instituto Cultural Cabañas, Guadalajara, Mexico
Tension points, Galería Myl, Mexico City, Mexico
- 2015 Poetry seen by art, Museo del Carmen, Mexico City, Mexico

- 2014 Rage, Museum Sinsteden, Rommerskirchen, Germany
National Biennial of Painting and Engraving Alfredo Zalce IX, Museo de Arte Contemporáneo Alfredo Zalce, Morelia, Mexico
National Biennial of Visual Arts Yucatán VI, Centro de Artes Visuales Yucatán, Mérida, Mexico
- 2013 Painting Biennial Rufino Tamayo XV, Museo de Arte Contemporáneo Rufino Tamayo, Mexico City, Mexico
- 2012 Painting Biennial Pedro Coronel III, Museo Pedro Coronel, Zacatecas, Mexico
Painting Biennial Rufino Tamayo XV, Galerías del Sistema Municipal de Arte y Cultura de Celaya, Celaya; Instituto Tamaulipeco para la Cultura y las Artes, Ciudad Victoria; Museo Chihuahuense de Arte Contemporáneo Casa Redonda, Chihuahua, Mexico
- 2011 Different, Museo Universitario del Chopo, Mexico City, Mexico
Painting Biennial Rufino Tamayo XV, Museo de Arte Contemporáneo, Oaxaca, Mexico
- 2010 Fable of two Conflagrations, Museo Universitario del Chopo, Mexico City
- 2009 Unique, Kunstbunker, Mönchengladbach, Germany
- 2008 NordArt 08, Kunst in der Karlshütte, Germany
Here and Now, Gustav-Lübke-Museum, Hamm, Germany
Artnauts, Al-Kahf Gallery, International Centre of Bethlehem, Bethlehem, Palestine
Generation Exhibition, Galería de la Academia de San Carlos, Mexico City, Mexico
Game over, Gallery Emilia Cohen – Arte Contemporáneo, CAD, Mexico City, Mexico; Foro Cultural Efraín Rebolledo, Pachuca, Mexico
Extraordinary appearances, Secretaría de Economía, Mexico City, Mexico
- 2007 Divergent Interventions, Museo de la Ciudad de Querétaro, Querétaro, Mexico
Finalist Exhibition Wilhelm-Morgner-Price, Kunstmuseum Wilhelm Morgner, Soest, Germany
Centres and Borders, Ningxia Exhibition Center, Yinchuan; Gallery of School of Fine Arts, Yinchuan, China
National Biennial of Painting and Engraving Alfredo Zalce VI, Museo de Arte Contemporáneo Alfredo Zalce, Morelia, Mexico
2o Festival of Independent Art, Espacio Cultural Independiente, Antiguo Dormitorio de Monjas, Mexico City, Mexico
- 2006 Large art exhibition in North Rhine Westphalia, Museum Kunstpalast, Düsseldorf, Germany
- 2005 Large art exhibition in North Rhine Westphalia, Messe Düsseldorf Halle 8, Düsseldorf, Germany
- 2004 Here and Now, Gustav-Lübcke-Museum, Hamm, Germany
- 2003 Wilhelm Morgner's Heirs, Kunstmuseum Wilhelm Morgner, Soest, Germany

HONORS, GRANTS, AWARDS AND SCHOLARSHIPS

- 2019–2022 Scholarship, Sistema Nacional de Creadores de Arte, Fondo Nacional para la Cultura y las Artes
- 2016 First Prize, Hammer Kunstpreis
- 2015 Production Grant, Grandweg 32a, Soest
- 2014 Catalog Grant, Otherworld, LVR (Landschaftsverband Rheinland), Museum Siegburg (2014), Museum Kloster Bentlage (2015), Kunstmuseum Wilhelm Morgner (2017)
- 2012 First Prize, Biennial for Painting by the Museo Pedro Coronel, Zacatecas, Mexico
- 2011 First Prize, Concurso de Artes Visuales José María Covarrubias, Museo Universitario del Chopo, Mexico
- 2009 Production Grant, Homeland Allegories, Soester Kulturparlament, Germany
- 2004 Prize, Wilhelm Morgner's Heirs, Kunstmuseum Wilhelm Morgner, Germany
Production Grant, Experimental Communication Model, Soester Kulturparlament, Germany
Scholarship, DAAD, Germany
- 2002–2005 Scholarship, Studienstiftung des Deutschen Volkes
- 1997 Scholarship, DAAD, Germany

PANELS, LECTURES AND COLLABORATIONS WITH UNIVERSITIES

- 2020 Lecture, *Feindbild Bild*, interdisciplinary conference, organized by Freunde des Instituts für Kunstgeschichte der Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf, Hilden, Germany
- 2019 Lecture, *Longing for Life. The Consequences of an Ancient Dream in Fine Arts*, Research workshop, Universität Bayreuth, Bayreuth, Germany
- 2018 Lecture, *The insoluble Promise of absolute transparency*, Congress *México en el mundo y el mundo en México*, Ruhr-Universität Bochum, Bochum, Germany
Master Conference, First Congress of Plastic Arts, *A look at contemporary art*, Autonomous University of the State of Querétaro, Mexico
- 2017 Lecture, *Sense and Sensibility*, International Research Center Interweaving Performance Cultures of the FU Berlin, Germany
- 2016 Lecture, *The Senses that Paint*, Symposium *The Senses*, Colegio Nacional de México Humboldt College, Mexico City, Mexico
Consultant for publications, Faculty of Arts and Design, National Autonomous University of Mexico (UNAM), Mexico City, Mexico
Director of the Galleries Antigua Academia de San Carlos, Mexico City, Mexico

- 2015 Visiting professor, *Measured Freedom*, with Dr. Matthias Burchard, University of Cologne, Cologne, Germany
 Consultant for publications, Faculty of Arts and Design, National Autonomous University of Mexico (UNAM), Mexico City, Mexico
- 2014 Lecture, *Art and Society? What can painting do today?*, Bergische Universität Wuppertal, Wuppertal, Germany
- 2013 Lecture, *So close and yet so far. Reflections on the concept of distance in the visual arts*, University of Cologne, Cologne, Germany
 Curating Wilhelm-Morgner-Prize, Wilhelm Morgner Art Museum, Soest, Germany
- 2012 First placement professorship in painting, Alanus University of Art and Society, Alfter / Bonn, Germany
 Lecture, *I see something you don't know*, lecture series Nuda Veritas, Alanus University of Art and Society, Alfter / Bonn, Germany
- 2011 Lecture, National Pedagogical University, Mexico City, Mexico
 Visiting professor, *Propaganda and Press: The Manipulation of Public Opinion*, with Prof. Dr. Jochen Krautz and Prof. Dr. Silja Graupe, Alanus University, Alfter/ Bonn, Germany
 Lecture, *Postconceptual painting*, symposium on the VII International Biennial of Art SIART in La Paz, Bolivia
 Lecture, *The Power of Images*, symposium on the VII International Biennial of Art SIART La Paz, Bolivia
- 2009 Lecture, Enkidu Summer Conference *Storytelling, Memories an Identity Constructions*, Mexico City, Mexico
 Lecture, at the 4th International Conference on the Arts in Society, *Art and Transnationalism*, Venice, Italy
- 2002 Visiting Professor for Design and Communication, La Salle University, Cuernavaca, Mexico
 Lecture series, National Pedagogical University of Morelos, Cuernavaca, Mexico

PUBLICATIONS

- 2020 Sandra del Pilar, *Sehnsucht nach Leben. Die Konsequenzen eines uralten Traums in der bildenden Kunst*, in: S. Plontke, A. Utler & C. Kölbl (ed.), *Psychosozial: Bilderflut*, 43. Jg., Nr. 160, 2020, Heft II, S. 31–44.
- 2019 Sandra del Pilar, *Werkbuch*, Dortmund: AdSignum.
 Sandra del Pilar, *Recuerdos de un tiempo expandido*. Exhibition catalogue, Aldama Fine Arts, Mexico City, Mexico.
- 2017 Sandra del Pilar, *Der Blinde Schrei des Pferdes. El grito ciego del caballo*, Universität Düsseldorf (ed.).
 Sandra del Pilar, *La paradoja de la transparencia*, in: *Revista Artediseño*,

- Universidad Nacional Autónoma de México (ed.), Mexico City, Mexico.
 Sandra del Pilar, *Das Bild als leibliches Phänomen*, in: Jochen Krautz, *Beziehungsweisen und Bezogenheiten. Relationalität in Pädagogik, Kunst und Kunstpädagogik. Imago. Zeitschrift für Kunstpädagogik*, S. 393-405.
- 2016 Sandra del Pilar, *Los sentidos que pintan*, in: *Die Sinne/ Los sentidos*.
 Sandra del Pilar, *Tus palabras son sombras danzantes*. Project catalog, Universidad Autónoma del Estado de Morelos (ed.), Cuernavaca.
 Sandra del Pilar, *Meine Figuren, das bin immer ich*, in: *Paolo Martinuzzi*. Exhibition catalog, Kunstmuseum Wilhelm Morgner (ed.).
- 2015 Sandra del Pilar, *La Crisis en el Arte*, series of 6 articles, in: *La Jornada de Morelos*, 2015/2016.
 Sandra del Pilar, *Die Wahrheit ist etwas, das verschwindet, wenn man sich ihr nähert*, in: *Sinisa Lordan*. Ausstellungskatalog, Galerija Sv. Krsevana.
 Sandra del Pilar, *Die Sichtbarkeit des Unsichtbaren*, in: *Arnulf Rainer. Malerei, Arbeiten auf Papier*, Ausstellungskatalog, Kunstmuseum Ahlen (ed.), pp. 7–32.
- 2014 Sandra del Pilar, *Anderwelt*, exhibition catalog, Stadtmuseum Siegburg (ed.), Sendenhorst: Bernstein-Verlag.
- 2011 Sandra del Pilar, *Realidad imaginada. El desarrollo del discurso patrio a través de la hiperpictorialidad en la pintura mexicana desde el siglo XVI hasta la actualidad*, in: *Mitteilungen. Jahrbuch der Carl-Justi-Vereinigung*, Bettina Marten et al. (ed.).
- 2009 Sandra del Pilar, *Vaterlandsallegorien*, project catalog, Bonn: Arthellweg.

COLLECTIONS

- Gustav-Lübcke-Museum, Hamm, Germany
 Museo Universitario del Chopo, Mexico City, Mexico
 Mexico Museo Pedro Coronel, Zacatecas, Mexico
 Grupo Milenio, Mexico City, Mexico
 Kunstmuseum Ahlen, Ahlen, Germany
 Kunstmuseum Wilhelm Morgner, Soest, Germany
 Stadtmuseum Siegburg, Siegburg, Germany
 Museum Kloster Bentlage, Rheine, Germany
 Col. Altarte, Cuauhtémoc, Mexico

Imprint

This catalogue is published in conjunction with the exhibition / Dieser Katalog erscheint begleitend zur Ausstellung:

Sandra del Pilar: *Both Eyes in My Two Hands*

Zilberman | Berlin

11.09.2020–14.11.2020

and

Sandra del Pilar: *A Highlight of 'Both Eyes in My Two Hands'*

Zilberman – Project Space | Istanbul

18.09.2020–02.12.2020

Text: Margo Glantz, Lotte Laub, Norbert Reichel

Translation: Betzabé Favela-Wettengel, Elisabeth Körner-Székelyhidi, Jaqueline Robinson, Ariane Stark, Nickolas Woods

Proofreading: Marie-Luise Artelt, Evfrosiniya Bumazhnova, Lotte Laub, Sandra del Pilar

Design: Bülent Bingöl

Photo: Chroma (pp. 38-54), Kayhan Kaygusuz (pp. 76-79, 82-85),

Carlo Sintermann (pp.9–17, 57, 71, 73, 86), Jorge Vertiz (pp.63, 80–81)

Printing House: A4 Ofset

Coordination with the printing house: Gürem Özcan

This exhibition catalog is published by Zilberman. All rights reserved.

© 2020, Zilberman

No part of this publication may be reproduced, translated, stored in a retrieval system or transmitted in any form or by any means, electronic, mechanical, photocopying or recording or otherwise, without the prior permission of Zilberman.



ZILBERMAN
I S T A N B U L | B E R L I N



Sandra Gil 2019