



Making of. Boltaña, Pirineu aragonès, 2012

## ELOGI DE LA CARÍCIA

Escribo  
porque me ha tocado lo eterno  
con su dedo,  
me ha rozado el corazón y dilatado mi ser,  
me ha abrazado en su conocimiento.

Mapi Rivera, "Escribo" (2010)"

Allarga el braç, estira la mà i ofereix l'índex. La posició, la tensió dels músculs, tot ens porta cap a l'extrem del seu dit. En aquesta última falange s'establirà l'inici, perquè aquí es concentra la seva voluntat i s'hi congrien els seus anhels. És l'Adam pintat l'any 1511 per Miquel Àngel al centre del sostre de la Capella Sixtina, és clar, preparat per rebre la intel·ligència de mans del Creador, que també li allarga la seva destra. Són a prop, però encara no es toquen. El gest, aparentment inacabat, genera una tensió tan intensa que els visitants que alcen la mirada queden atrapats en el mínim espai entre els dos dits. Fascinats, presoners d'una insinuació no resolta, voldrien acabar l'acció, i per això no poden deixar de mirar. No és estrany: els artistes saben esbalair amb les tensions adequades —¿que no són tensions, també, l'aparició insolent i inesperada del mateix Velázquez a *Las Meninas* (1656), o l'equilibri matemàtic entre un blau i un vermell en una tela de Mondrian?

Corre l'any 1999 i l'artista Mapi Rivera (Osca, 1976) es vesteix d'arbre i aixeca els braços-branca amunt, cercant la llum solar que anticipa el seu cos auri. Aquesta acció seminal en vídeo titulada *Árbol dorado* pot entroncar, sí, amb una sèrie de preocupacions sobre el lloc de la dona,<sup>2</sup> però també i sobretot amb una forta arrel de caràcter espiritual. Mapi Rivera, en un gest d'escorça contemporània però amarat de saba atemporal, alça els braços, es ramifica cap al cel com ha fet tantes vegades l'ésser humà. Com fa l'Adam a la Sixtina. Com succeeix en el jeroglífic dedicat a una de les parts de l'ànima egípcia, el ka (jeroglífic D28 en la classificació Gardiner: ±),<sup>3</sup> on els braços componen una horitzontal terrenal i dues

verticals que amb les mans s'estenen cap a la volta celeste; així apareix, per a invocar una de les seves plas-macions artístiques més extraordinàries, coronant l'escultura del faraó Hor I (dinastia XIII) i fent que allò de baix i allò de dalt es toquin.<sup>4</sup> Convertida en arbre sagrat, Mapi Rivera reclama una comunicació amb l'astre rei on batega el mateix reconeixement a la força vivificadora de les regions superiors que es canta, entre tantes altres lloances d'èpoques i regions diverses, en l'antiquíssim *Himne a Aton*: “[en referència al déu-sol d'època del faraó Akhenaton] els teus raigs nodreixen tots els camps, / quan t'eleva; ells viuen i prosperen per a tu”.<sup>5</sup>

Mapi Rivera transita la idea de la carícia transcendent, de contacte entre el profà i el diví, des dels inicis de la seva trajectòria artística. La insistència en les mans que, estirades cap a quelcom invisible, volen anar més enllà d'allò tangible s'adverteix en obres tan primerenques com *Alas* (1998) —hi trobem unes llargues mànigues de les quals pengen tot de guants a mode de plomes—, *Árboles* (1998) —aquesta vegada, les mànigues finalitzen en dits ramificats en noves mans—, *Manos* (1998) —un vestit del qual sorgeixen braços acabats en mans obertes en amorosa invitació— o la molt particular, per encloure en una sola peça diverses constants en el pensament de l'artista, *Sol* (1998) —un vestit daurat d'on sorgeixen llargues protuberàncies tentaculars que tant poden ser braços amatents com rajos solars—.<sup>6</sup>

En els seus primers treballs, l'artista s'abilla amb vestits de profund sentit simbòlic dissenyats i confec-cionats per ella mateixa, i s'enregistra tot realitzant accions de marcat hieratisme —ja s'hi albira una ten-dència cap al sagrat en tant representació d'allò espiritual—,<sup>7</sup> situacions on els moviments més reiterats consisteixen a oferir el pit als elements, a la llum del sol, a la immensitat del cosmos: *Campo de trigo* (1999), *Árbol rojo I, II i III* (1999), *Acorazonabierto* (2000), *Burbuja* (2002), *Mariposas* (2002) i *Lanamor* (2002). Ara bé, en el seu afany per atansar-se a allò que no es pot tocar, Mapi Rivera comença a des-fer-se de les robes que abans ha necessitat teixir amb tant primor. És el torn de títols on l'acció finalitza en el moment en què l'artista es mostra lliure de tot allò que la cobria: *Des-co-ser* (2003), i *Pieles de paso* (2003), “on fa un acostament al cos com a espai de trànsit per a diferents sentiments, amors i mans: ‘¿Crees que es necesaria la piel? / —Sí, una piel fina y buena. / —¿Y de qué material? / —De amor””.<sup>8</sup>

En les sèries següents apareix gairebé sempre completament nua. Assenyalem, perquè és fonamental per copsar-ne el sentit, que Mapi Rivera mai no es mostra *despullada*, sinó *nua*, en el sentit que no es pre-senta com algú a qui, senzillament i banal, li manquen els vestits;<sup>9</sup> ben al contrari, s'erigeix en presència primigènia i immaculada.<sup>10</sup> A *Álitos* (2003) relaciona el seu cos amb la transparència i la puresa d'unes bombolles que a *Ilaluzes* (2003), *Estelaciones* (2004) i *Nua Condensaciones* (2004) es transformen en esferes cristal·lines. Aprofundint en la seva particular forma d'allargar els braços cap al cel, a partir d'aquí Mapi Rivera insisteix en la relació entre el seu cos nu i la llum, estigui representada per xàldigues i espur-nalls —*La semilla de la imagen* (en col·laboració amb Ramón Casanova, 2009)—, levíssim pa d'or —*Ema-naciones de luz* (2009)—, boira inflamada de blancor —*Nube del no saber* (2011), sèrie en la qual torna en algunes imatges a la branca com a idea de connexió entre la terra i el cel— o feixos resplendents —*Tiniebla de luz* (2011).

Les quatre sèries següents, culminades pel més recent conjunt *Sinapsis* (2014), que la Fundació Vila Casas exposa al Museu de Fotografia Contemporània (Palau Solterra de Torroella de Montgrí, del 28 de gener al 21 de maig de 2017), suposen tant la consolidació d'una aposta formal —l'autoretrat seriat sobre paisatge en format panoràmic,<sup>11</sup> retocat digitalment— com d'una recerca conceptual —el contacte amb allò que ultrapassa el coneixement humà a través de la unió entre el cos i la llum—. A *Heliosis del solsticio de verano* (2011) i *Heliosis del solsticio de invierno* (2011) els impressionants halos amb què es relaciona, dansarina lleugera, gairebé etèria, remetent a l'espetic fulgurant d'una experiència mística; en paraules de l'artista mateixa: “La luz de Helios (Él-yo), a la que hago referencia, alude tanto a la luz interna del corazón como a la luz exterior y solar. Al mismo tiempo, remite a una Luz que las trasciende a ambas, una Luz cósmica, original, misteriosa y mediadora, una Luz numinosa”.<sup>12</sup> A la sèrie *Mares sin orillas* (2013), realitzada a partir de fotografies preses a les costes marroquines d'Ifitry, recupera el vel marcadament al·legòric d'altres obres, com els vaporosos vestits de colors que es va traient a l'esmentada *Pieles de paso*; a *Mares sin orillas*, però, el vel té un sentit que abans potser només era intuït: el del verb àrab que vincula etimològicament el significat de “llevar el vel a la núvia la nit de noces” a la noció de *teofania*.<sup>13</sup> Aquí l'ar-tista s'ofrena tot esperant la carícia transformadora: “Al entregarme sin reservas, el ritual de descubrirme

ante el sol, de desvelarme ante su luz, cobró pleno sentido. Cada amanecer y cada atardecer celebraba unas nupcias sagradas. Me había convertido en una novia desnuda, ligera, libre, sin miedo a sumergirme en un océano de luz sin límites”.<sup>14</sup> Tal vegada, l'experiència mística es condensa en aquestes últimes sèries: el pas del món tangible al món espiritual, evocat metafòricament a les dues sèries d'*Heliosis*, es converteix en preludi a *Mares sin orillas* i, conseqüentment, en epíleg a *Sinapsis*, on el seu cos es veu unit al cel mitjançant llamps espectaculars, descàrregues engegadores del macrocosmos que remet a aquelles altres que en el microcosmos cel·lular del cervell es donen quan una neurona es comunica amb una altra mitjançant l'esclat elèctric anomenat *sinapsi*.

Tant la intel·ligència com el coneixement del sagrat, doncs, esdevenen gràcies a la tensió entre dos elements que es relacionen sense tocar-se del tot.<sup>15</sup> Ho veïem a la Capella Sixtina, també. I a les antigues imatges egípcies dedicades a la generositat del déu sol Aton, on els raigs de l'astre rei arriben en forma de mans a les persones que devotament i afectuosa els esperen: ens n'han arribat exemples meravellosos, com els relleus *Akhenaton i la seva família* o *Akhenaton oferint flors de papir al déu Aton* (ambdós datats del Regne Nou).

Braços enlaire, ofrenant el pit, Mapi Rivera cada vegada aconsegueix noves cotes d'intensitat: “De aquella Mapi/*árbol* del inicio, lastrada por la fuerza que la raíz ejercía sobre ella, elevando los brazos, con deseo de alcanzar cotas más altas, de volar, a la Mapi actual, audaz, valiente y atrevida, al tiempo que profunda y reflexiva”.<sup>16</sup> En la seva incessant defensa de la idea de connexió, de sinapsi enlluernadora, posa l'èmfasi en un aspecte inherent al fet artístic: la capacitat per relacionar idees, conceptes, situacions, obres, artistes, etc. Possiblement és així, a base de relacions, que funciona l'art —“cada vegada que contemplo el gosset de Van Eyck i em fixo en el seu somriure no em sé estar de pensar en la Gioconda”, ironitza molt seriosament l'artista Antoni Llena—. <sup>17</sup> També funciona així l'especial coneixement del món que ofereix l'art, basat més en la recreació que en la descripció; ho explica així l'escriptor Enrique Vila-Matas, tot parlant del seu procés de treball i el de l'artista Dominique González-Foerster: “reutilizamos materiales ya producidos, trasladamos piezas a sitios inesperados, colocamos en relación elementos muy

distintos. Parece que esto no sea gran cosa, pero no importa si lo es: esas conexiones —esas sinapsis— hacen girar lo que estaba estancado, resignifican aquello que empezaba a vaciarse de sentido...”.<sup>18</sup> Aquí —fins on es pot glossar amb paraules humanes, finites i contingents— rau part de la tensió sinàptica de l'obra de Mapi Rivera, que amb cada imatge construeix un món nou que remet a molts altres alhora.<sup>19</sup>

L'art és l'espurna, la descàrrega prometeica, els dits electricats per una mínima distància, el lligam subtil que dota de nous sentits la realitat. Per això ens ajuda a entendre-la, perquè *entendre*, que prové del llatí *intendere* (“estirar” o “dirigir cap a”), no implica un frec directe, sinó un acostament. És a dir, una carícia. Aquest és el gest o, més aviat, l'actitud que cerca posar en relació: una carícia veritable mai no és rotunda, sinó només una tensió entre el contacte físic i la guspira de l'emoció immaterial. Es fan avinents de nou, doncs, les mans alçades i l'estremiment de sentir una proximitat que no és, ni ha de ser, definitiva. Així, l'exercici de relacions que ofereix Marco Polo al Gran Khan a partir de la fusta d'una de les caselles del tauler d'escacs amb què juguen a *Les ciutats invisibles* (*Le città invisibili*, Italo Calvino, 1972)<sup>20</sup> és meravellós perquè no s'escapa en una explicació, sinó que esclata en les infinites possibilitats del suggeriment. També així, mirar l'obra de Mapi Rivera deixa els ulls plens de bellesa i el pit inflat d'emoció. Embeguts de la seva llum, si realment hem mirat la seva obra i ens hem deixat acariciar per la generositat de les seves mans invisibles, no ens queda més remei que obrir-nos amb el mateix goig amb què ho fa ella,<sup>21</sup> qui sap si rendits a l'evidència que, com diu Ananda K. Coomaraswamy en els seus escrits, l'artista és aquell que visita el cel.

**Pere Parramon,**  
Girona, 2016

---

<sup>1</sup> RIVERA, Mapi. “Escribo”, dins *PoAmario*, 2010, p. 105.

<sup>2</sup> Per exemple, amb certes obres de l'artista iraniana Shirin Neshat, que “a mesura que aprofundeix en el tema de la identitat nacional, retorna al concepte primitiu de martiri, aquell que es basa en un sacrifici relacionat amb la recerca d'una millora espiritual —és el cas de la dona transformada (autoimmolada) en arbre a *Tooba* (2003) i *Mahdokht*”. “A *Mahdokht* (2004, 13 min, 35 s) i *Zarin* (2005, aprox. 10 min), adaptant diverses parts de la novel·la de Shahrnush Parsipur *Zanan bedun-e mardan* [Dones sense homes] (1989), realitza dues històries sobre les aspiracions femenines. [...] *Mahdokht*, que és verge als 40, vol ser mare i està cansada de fer jerseis per als seus nebots [...]. Com que no pot realitzar les seves ànsies d'amor i procreació opta per abandonar el món i convertir-se en arbre. Finalitza la narració: 'Madojt golpeó su cabeza contra la pared, tantas veces que acabó echándose a llorar del dolor. En el medio del llanto, pensó que este año haría un viaje turístico a África, por si podía plantarse allí. Le gustaría ser un árbol de clima tropical. Eso era lo que su corazón quería y, precisamente, son las cosas del corazón las que conducen a uno hacia la locura.' PARRAMON, Pere. *Autorepresentació i identitat en l'obra de Shirin Neshat, Mona Hatoum i Randa Shaath* (Treball de recerca doctoral no publicat). Universitat de Girona, 2006, p. 125 i 102-103.

<sup>3</sup> WILKINSON, Richard H. KA, dins *Cómo leer el arte egipcio*. Barcelona: Crítica, 1995, p. 51.

<sup>4</sup> “El *Ka* era el medio que permitía unir el espíritu con la materia y la materia con el espíritu, lo de arriba con lo de abajo y lo de abajo con lo de arriba, que por sus naturalezas completamente antagónicas nunca se puede unir sin la ayuda de una realidad intermedia, que participe de ambos mundos. Este medio es el *Ka*, un *cuerpo espiritual* o un *espíritu corporificado*.” AROLA, Raimon. *Las estatuas vivas: Ensayo sobre arte y simbolismo*. Barcelona: Obelisco, 1995, p. 59-60.

<sup>5</sup> Des de l'anglesa de Norman de Garis Davies (1903-1908), existeixen diverses traduccions del *Gran Himne a Aton*. En castellà, en destaquem la següent: SÁNCHEZ RODRÍGUEZ, Ángel. “Gran Himno a Atón”, dins *La literatura egipcia: Breve antología*. Sevilla: Ediciones Egiptomanía, 2003, p. 147-152.

<sup>6</sup> “Existe una larga tradición, tanto en la historia de la espiritualidad como en las artes visuales o la literatura, de mujeres que han visualizado el cuerpo como *lugar* donde significar nociones como: la vida, el amor y, en el caso de las místicas, lo divino. Reconozco en las obras de Mapi Rivera signos de esta tradición que es también una lengua que fluye como un río, subterránea y serpenteante entre palabras e imágenes. [...] Lengua que trama el vestido más maravilloso que nunca tuve, el mismo con el que nací y con el que renazco cada vez que lo descubro en el armario de mi cuerpo y me

lo pongo para salir a la calle.” BASSAS VILA, Assumpta. *Mapi Rivera* (opuscle de l'exposició). Saragossa: Ajuntament de Saragossa, 2001.

<sup>7</sup> En referència a obres posteriors: “Estas fotos contienen un hieratismo de fuerte carga simbólica que no podemos disociar de las imágenes vinculadas en nuestro inconsciente visual a lo sagrado. Este esplendor femenino que se asienta voluntariamente en la fragilidad, consiguiendo la majestuosa presencia de las Madonas o las Inmaculadas de Murillo y Zurbarán, evocadas en este aire ingrátido contagiado de iconografía oriental y algo inocente. Se trata de la reivindicación del sentir como modo de conocimiento universal”. GUAL, Núria. “La epidermis de la esfera” (p. 9-15), dins *Ilaluzes* (catàleg de l'exposició). Saragossa: Govern d'Aragó, 2004, p. 14.

<sup>8</sup> PARRAMON, Pere. “Mapi Rivera”, dins Xavier Antich (ed.), *Lloc de pas: 8è Cicle d'Intervencions al Vestibul* (catàleg de l'exposició). Barcelona: Fundació La Caixa, 2003. Les paraules entre cometes simples són de l'artista.

<sup>9</sup> “The English language, with its elaborate generosity, distinguishes between the naked and the nude. To be naked is to be deprived of our clothes, and the word implies some of the embarrassment most of us feel in that condition. The word *nude*, on the other hand, carries, in educated usage, no uncomfortable overtone. The vague image it projects into the mind is not of a huddled and defenseless body, but of a balanced, prosperous, and confident body: the body reformed.” CLARK, Kenneth. *The Nude: A Study in Ideal Form*. Nova York: Pantheon Books, 1956, p. 3.

<sup>10</sup> Aquesta nuesa sagrada és especialment evident a la sèrie *Anuntius* (2006): “Mapi Rivera [...], com els artistes citats, utilitza el seu cos per donar a veure la divinitat, fent coincidir la pròpia carn amb l'obra artística; com tots ells, reconeix els seus sentiments en el simbolisme interpretat; fins i tot s'atansa a la mateixa iconografia cristiana. Divergeix, però, en el moment de la vida del Messies triat per a la identificació tripartida entre l'artista, l'obra i la religió: ella és Maria en l'instant sublim de l'Anunciació, en els minuts sagrats en què, segons l'artista, conflueixen una trobada, una concepció i un naixement a la llum de l'amor. Si Nitsch, Burden i Serrano se centren en el final de la vida terrenal del Redemptor, en el patiment i en l'obsenitat de la matèria moridora, Mapi Rivera se concentra en el seu origen, descrit en termes de fusió entre la feminitat immaculada de Maria, esposa de Josep de Natzaret, i l'afecte celestial transportat per l'arcàngel Gabriel”. PARRAMON, Pere. “Mapi Rivera, Mater Genetrix”. *Papers d'Art*, 91, 2006, p. 144-145.

<sup>11</sup> En les sèries immediatament anteriors les referències espacials es limiten, en alguns casos, només al cel. “Estas imágenes sin contextos adquieren la fuerza de formas idealizadas. Son representaciones femeninas que constituyen una imagen-espejo de sí misma, pero marcando las distancias, como si a través de la cámara quisiera mostrarnos aquello que

está ausente de lo real.” CANCELA RAMÍREZ DE ARELLANO, M. Luisa. “Presentación” (p. 5-7), dins *Ilaluzes* (catàleg de l'exposició). Saragossa: Govern d'Aragó, 2004, p. 6.

<sup>12</sup> Vegeu: [www.mapirivera.com](http://www.mapirivera.com). Quant al terme *numinós*, fa referència a l'aparició del sagrat. Veg.: OTTO, Rudolf. *Lo santo: Lo racional y lo irracional en la idea de Dios*. Madrid: Alianza, 2012.

<sup>13</sup> “El término árabe *yilwa* que quiere decir ‘quitar el velo a la novia en la noche de bodas’ está relacionado etimológicamente con la palabra *teofanía*, manifestación divina”. RIVERA, Mapi. “Enhebrar al sol”, dins BUIL SALAS, María Jesús. *Mapi Rivera: Mares sin orillas* (catàleg de l'exposició). Calatayud: UNED, 2013.

<sup>14</sup> *Ibid.*

<sup>15</sup> La plasmació visual del clímax místic mostrat per Mapi Rivera a *Sinapsis* com a cerca de coneixement es veu reforçat per la comparació entre els següents texts; d'una banda, l'inici clarament pentecostal de l'*Scivias* (c. 1152) de la mística Hildegard von Bingen, i de l'altra, el poema “Esta luz” (2010) de Mapi Rivera. “Sucedió en el año 1141 después de la encarnación de Jesucristo. A la edad de cuarenta y dos años y siete meses, vino del cielo abierto una luz ígnea que se derramó como una llama en todo mi cerebro, en todo mi corazón y en todo mi pecho. No ardía, sólo era caliente, del mismo que calienta el sol todo aquello sobre lo que pone sus rayos. Y de pronto comprendí el sentido de los libros, de los salterios, de los evangelios y de otros volúmenes católicos, tanto del antiguo como del nuevo testamento, aun sin conocer la explicación de cada una de las palabras del texto, ni la división de las sílabas, ni los casos, ni los tiempos.” CIRLOT, Victoria. *Vida y Visiones de Hildegard von Bingen*. Madrid: Ediciones Siruela, 1997, p. 198. “Esta luz / prendió mi corazón vacío, / yo no la llamé, / vino y me embriagó de dulzura, / vino y deshizo las fibras / de mi conocimiento, / vino y me convirtió en ella. / Yo no la llamé, / vino y, al tocarme el corazón, / abandoné el anonadamiento, / perdí lo que no tenía / y gané vida abrasadora. / Yo no la llamé, / simplemente vino, / eligiéndome. / Después corrí tras ella / y me perdí, / su recuerdo me dolía, / su ausencia era un abismo, / casi deseaba no haberla conocido, / pues, ahora, era yo una desconocida... / ...El mar primigenio era mi vida latente, / ahora como una Venus, / había sido concebida por la luz. / Yo no la llamé, / pero le abrí mi corazón, / Dije: ‘hágase en mí según tu luz’, / ella me inundó / y en mí permanece. / En mi pecho traspaso mi duelo / por una yo que no existe / y celebro la luz que vibra, / acariciándome con fuerza. / Mis lágrimas son ahora de luz.” RIVERA, Mapi. “Esta luz”, dins *op. cit.*, 2010, p. 90-91.

<sup>16</sup> BUIL SALAS, M. Jesús. *Mapi Rivera: Via solis* (catàleg de l'exposició). Calatayud: UNED, 2007.

<sup>17</sup> LLENA, Antoni. “Animals pintats”, dins *La gana de l'artista* (p. 37-41). Barcelona: Columna, 1999, p. 39.

<sup>18</sup> VILA-MATAS, Enrique. *Marienbad eléctrico* (edició en llibre electrònic *epub*). Barcelona: Seix-Barral, 2016, posició 799.

<sup>19</sup> Encara l'escriptor Enrique Vila-Matas, en referència a la Documenta de Kassel, reivindica la importància de la capacitat referencial de l'art: “Lo que no me gustaba era lo que no me remitía a nada”. REVUELTA, Laura. “Enrique Vila-Matas: Un día en la calle me preguntaron: ¿Pero cómo es que te gusta el arte contemporáneo?”. *ABC*, 24 de febrer de 2016. Recuperat de [http://www.abc.es/cultura/cultural/abci-calle-preguntaron-pero-como-gusta-arte-contemporaneo-201602242037\\_noticia.html](http://www.abc.es/cultura/cultural/abci-calle-preguntaron-pero-como-gusta-arte-contemporaneo-201602242037_noticia.html).

<sup>20</sup> “El teu tauler d'escacs, senyor, és una incrustació de dues fustes: banús i auró. El tac sobre el qual fixes la mirada il·luminada va ser tallat en un segment del tronc que va créixer en un any de sequera: ¿veus com estan disposades les fibres? Aquí es nota un nus que amb prou feines va deixar senyal: un botó que va intentar despuntar un dia de primavera precoç, però la gebrada de la nit el va obligar a desistir. [...] Aquí hi ha un porus més gran: potser era el niu d'una larva; no pas d'un corc, perquè així que hauria nascut hauria continuat excavant, sinó d'una eruga que va rosegar les fulles i va ser la causa que escollissin aquest arbre per abatre'l... Lebenista va fer aquesta incisió amb la gúbia perquè s'adherís al quadrat del costat, més prominent...” Citat a tomb del tema de l'exactitud en la literatura i l'art a: CALVINO, Italo. *Lliçons americanes: Sis propostes per al pròxim mil·lenni*. Barcelona: Edicions 62, 2000, p. 92.

<sup>21</sup> “Intentaré, desde el comienzo, corresponder a la pureza y la sinceridad que despliega el trabajo de Mapi con mi propia desnudez a la hora de desgranar unos párrafos que no se limiten a deambular por los tópicos de la crítica de arte.” BLAS, Susana. *Mapi Rivera: Elevaciones / Elevations* (catàleg de l'exposició). Madrid: Galería Fernando Latorre, 2005.





Árbol dorado, 1999	Campo de trigo, 1999	Burbuja, 2002	Pieles de paso, 2003	Anuntius, 2006	Nube del no saber, 2011
Árboles, 1998	Árbol rojo, 1999	Mariposa, 2002	Nua Condensaciones, 2004	La semilla de la imagen, 2009	Heliosis del solsticio verano, 2011
Sol, 1998	Acorazonabierto, 2000	Lanamor, 2002	Estelaciones, 2004	Tiniebla de luz, 2011	Mares sin orillas, 2013

## ELOGIO DE LA CARICIA

Escribo  
porque me ha tocado lo eterno  
por su me ha rozado el corazón y dilatado mi ser,  
me ha abrazado en su conocimiento.

Mapi Rivera, “Escribo” (2010)<sup>1</sup>

Extiende el brazo, estira la mano y ofrece el índice. La posición, la tensión de los músculos, todo nos lleva hacia el extremo de su dedo. En esta última falange se establecerá el inicio, porque aquí se concentra su voluntad y se gestan sus anhelos. Es el Adam pintado en el año 1511 por Miguel Ángel en el centro del techo de la Capilla Sixtina, por supuesto, preparado para recibir la inteligencia de manos del Creador, que le tiende también su diestra. Están cerca, aunque todavía no se tocan. El gesto, aparentemente inacabado, genera una tensión tan intensa que los visitantes que alzan la mirada quedan atrapados en el mínimo espacio entre los dedos. Fascinados, prisioneros de una insinuación no resuelta, querrieran terminar la acción, y por eso no pueden dejar de mirar. No es extraño: los artistas saben pasmar con las tensiones adecuadas —¿acaso no son tensiones, también, la aparición insolente e inesperada del propio Velázquez en *Las Meninas* (1656), o el equilibrio matemático entre un azul y un rojo en una tela de Mondrian?

Corre el año 1999 y la artista Mapi Rivera (Huesca, 1976) se viste de árbol y levanta los brazos-rama hacia arriba, buscando la luz solar que anticipa su cuerpo áureo. Esta acción seminal en vídeo titulada *Árbol dorado* puede entroncar, sí, con una serie de preocupaciones sobre el lugar de la mujer,<sup>2</sup> aunque también y especialmente con una fuerte raíz de carácter espiritual. Mapi Rivera, en un gesto de corteza contemporánea pero amarrado de savia atemporal, alza los brazos, se ramifica hacia el cielo como tantas veces ha hecho el ser humano. Como hace el Adán en la Sixtina. Como sucede en el jeroglífico dedicado a una de las partes del alma egipcia, el *ka* (jeroglífico D28 en la clasificación Gardiner:  $\pm$ ),<sup>3</sup> donde los brazos componen una horizontal terrenal y dos verticales que con las manos se extienden hacia la vuelta celeste; así aparece, para invocar una de sus plasmaciones artísticas más extraordinarias, coronan-

do la escultura del faraón Hor I (dinastía XIII) y haciendo que lo de abajo y lo de arriba se toquen.<sup>4</sup> Convertida en árbol sagrado, Mapi Rivera reclama una comunicación con el astro rey donde late el mismo reconocimiento a la fuerza vivificadora de las regiones superiores que se canta, entre tantas otras alabanzas de épocas y regiones distintas, en el antiquísimo *Himne a Aton*: “[en referencia al dios-sol de época del faraón Akhenaton] tus rayos nutren todos los campos, / cuando te elevas; ellos viven y prosperan para ti”.<sup>5</sup>

Mapi Rivera transita la idea de la caricia trascendente, de contacto entre lo profano y lo divino, desde los inicios de su trayectoria artística. La insistencia en las manos que, estiradas hacia algo invisible, quieren ir más allá de aquello tangible se advierte en obras tan tempranas como *Alas* (1998) —encontramos unas largas mangas de las que cuelgan guantes a modo de plumas—, *Árboles* (1998) —esta vez, las mangas finalizan en dedos ramificados en nuevas manos—, *Manos* (1998) —un vestido del que surgen brazos acabados en manos abiertas en amorosa invitación— o la muy particular, por incluir en una sola pieza varias constantes en el pensamiento de la artista, *Sol* (1998) —un vestido dorado del que surgen largas protuberancias tentaculares que tanto pueden ser brazos diligentes como rayos solares—.<sup>6</sup>

En sus primeros trabajos, la artista se prepara con vestidos de profundo sentido simbólico diseñados y confeccionados por ella misma y se graba realizando acciones de marcado hieratismo —ya se percibe una tendencia hacia lo sagrado en tanto representación de lo espiritual—,<sup>7</sup> situaciones en las que los movimientos más reiterados consisten en ofrecer el pecho a los elementos, a la luz del sol, a la inmensidad del cosmos: *Campo de trigo* (1999), *Árbol rojo I, II y III* (1999), *Acorazonabierto* (2000), *Burbuja* (2002), *Mariposas* (2002) y *Lanamor* (2002). Ahora bien, en su afán por acercarse a lo que no se puede tocar, Mapi Rivera empieza a deshacerse de las ropas que antes ha tenido que tejer con tanto primor. Es el turno de títulos donde la acción finaliza en el momento en el que la artista se muestra libre de todo lo que la cubría: *Des-co-ser* (2003), y *Pieles de paso* (2003), “donde hace un acercamiento al cuerpo como espacio de tránsito para diferentes sentimientos, amores y manos: “—¿Crees que es necesaria la piel? / —Sí, una piel fina y buena. / —¿Y de qué material? / —De amor””.<sup>8</sup>

En las siguientes series aparece casi siempre completamente desnuda. Señalamos, porque es fundamental para captar el sentido, que Mapi Rivera se muestra *desnuda*, en el sentido que no se presenta como alguien a quien, sencilla y banalmente, le faltan los vestidos;<sup>9</sup> todo al contrario, se erige en presencia primigenia e inmaculada.<sup>10</sup> En *Álitos* (2003) relaciona su cuerpo con la transparencia y la pureza de unas burbujas que en *Ilaluzes* (2003), *Estelaciones* (2004) y *Nua Condensaciones* (2004) se transforman en esferas cristalinas. Profundizando en su particular forma de extender los brazos hacia el cielo, a partir de aquí Mapi Rivera insiste en la relación entre su cuerpo desnudo y la luz, esté representada por chispas y centellas —*La semilla de la imagen* (en colaboración con Ramón Casanova, 2009)—, levisimo pan de oro —*Emanaciones de luz* (2009)—, niebla inflamada de blanca —*Nube del no saber* (2011), serie en la que vuelve en algunas imágenes a la rama como idea de conexión entre la tierra y el cielo— o haces resplandecientes —*Tiniebla de luz* (2011).

Las cuatro siguientes series, culminadas por el más reciente conjunto *Sinapsis* (2014), que la Fundació Vila Casas expone en el Museo de Fotografía Contemporánea (Palau Solterra de Torroella de Montgrí, del 28 de enero al 21 de mayo de 2017), suponen tanto la consolidación de una apuesta formal —el autorretrato seriado sobre paisaje en formato panorámico,<sup>11</sup> retocado digitalmente— como de una búsqueda conceptual —el contacto con aquello que ultrapasa el conocimiento humano a través de la unión entre el cuerpo y la luz—. En *Heliosis del solsticio de verano* (2011) y *Heliosis del solsticio de invierno* (2011) los impresionantes halos con los que se relaciona, danza ligera, casi etérea, remiten al fulgurante estallido de una experiencia mística; en palabras de la propia artista: “La luz de Helios (Él-yo), a la que hago referencia, alude tanto a la luz interna del corazón como a la luz exterior y solar. Al mismo tiempo, remite a una Luz que las trasciende a ambas, una Luz cósmica, original, misteriosa y mediadora, una Luz numinosa”.<sup>12</sup> En la serie *Mares sin orillas* (2013), realizada a partir de fotografías tomadas en las costas marroquíes de Ifitry, recupera el velo marcadamente alegórico de otras obras, como los vaporosos vestidos de colores que se va sacando en la mencionada *Pieles de paso*; aunque en *Mares sin orillas*, el velo tiene un sentido que quizá antes solo era intuido: el del verbo árabe que vincula etimológicamente el signi-

ficado de “quitar el velo a la novia la noche de bodas” a la noción de *teofanía*.<sup>13</sup> Aquí la artista se ofrenda esperando la caricia transformadora: “Al entregarme sin reservas, el ritual de descubrirme ante el sol, de desvelarme ante su luz, cobró pleno sentido. Cada amanecer y cada atardecer celebraba unas nupcias sagradas. Me había convertido en una novia desnuda, ligera, libre, sin miedo a sumergirme en un océano de luz sin límites”.<sup>14</sup> Tal vez, la experiencia mística se condensa en estas últimas series: el paso del mundo tangible al mundo espiritual, evocado metafóricamente en las dos series de *Heliosis*, se convierte en preludio en *Mares sin orillas* y, consecuentemente, en epílogo en *Sinapsis*, donde su cuerpo se ve unido al cielo mediante rayos espectaculares, descargas cegadoras del macrocosmos que remiten a esas otras que en el microcosmos celular del cerebro se dan cuando una neurona se comunica con otra mediante la descarga eléctrica llamada *sinapsis*.

Tanto la inteligencia como el conocimiento de lo sagrado, pues, devienen gracias a la tensión entre dos elementos que se relacionan sin tocarse totalmente.<sup>15</sup> Lo veíamos en la Capilla Sixtina, también. Y en las antiguas imágenes egipcias dedicadas a la generosidad del dios sol Atón, donde los rayos del astro rey llegan en forma de manos a las personas que devota y afectuosamente les esperan: nos han llegado ejemplos maravillosos, como los relieves *Akhenaton i la seva família* o *Akhenaton oferint flors de papir al déu Aton* (ambos datados del Reino Nuevo).

Brazos arriba, ofrendando el pecho, Mapi Rivera cada vez consigue nuevas cotas de intensidad: “De aquella Mapi/árbol del inicio, lastrada por la fuerza que la raíz ejercía sobre ella, elevando los brazos, con deseo de alcanzar cotas más altas, de volar, a la Mapi actual, audaz, valiente y atrevida, al tiempo que profunda y reflexiva”.<sup>16</sup> En su incansante defensa de la idea de conexión, de *sinapsis* deslumbrante, pone énfasis en un aspecto inherente al hecho artístico: la capacidad para relacionar ideas, conceptos, situaciones, obras, artistas, etc. Posiblemente es así, a base de relaciones, que funciona el arte —“cada vez que contemplo el perrito de Van Eyck y me fijo en su sonrisa no puedo dejar de pensar en la Gioconda”, ironiza muy seriamente el artista Antoni Llena—. <sup>17</sup> Funciona también así el especial conocimiento del mundo que ofrece el arte, basado más en la recreación que en la descripción; así lo cuenta



el escritor Enrique Vila-Matas, hablando de su proceso de trabajo y el del artista Dominique González-Foerster: “reutilizamos materiales ya producidos, trasladamos piezas a sitios inesperados, colocamos en relación elementos muy distintos. Parece que esto no sea gran cosa, pero no importa si lo es: esas conexiones—esas sinapsis—hacen girar lo que estaba estancado, resignifican aquello que empezaba a vaciarse de sentido...”<sup>18</sup> Aquí —hasta donde se puede glosar con palabras humanas, finitas y contingentes— está parte de la tensión sináptica de la obra de Mapi Rivera, que con cada imagen construye un mundo nuevo que remite a muchos otros a la vez.<sup>19</sup>

El arte es la chispa, la descarga prometeica, los dedos electrificados por una mínima distancia, el sutil vínculo que dota de nuevos sentidos la realidad. Por eso nos ayuda a entenderla, porque *entender*, que proviene del latín *intendere* (“estirar” o “dirigir hacia”), no implica un roce directo, sino un acercamiento. Es decir, una caricia. Este es el gesto o, más bien, la actitud que busca poner en relación: una verdadera caricia nunca es rotunda, sino solo una tensión entre el contacto físico y la chispa de la emoción inmaterial. Se hacen presentes de nuevo, pues, las manos alzadas y el estrechamiento de sentir una proximidad que no es, ni tiene que ser, definitiva. Así, el ejercicio de relaciones que ofrece Marco Polo al Gran Khan a partir de la madera de una de las casillas del tablero de ajedrez con el que juegan en *Les ciutats invisibles* (*Le città invisibili*, Italo Calvino, 1972)<sup>20</sup> es maravilloso porque no se agota en una explicación, sino que estalla en las infinitas posibilidades de la sugerencia. También así, mirar la obra de Mapi Rivera deja los ojos llenos de belleza y el pecho inflado de emoción. Embebidos de su luz, si realmente hemos mirado su obra y nos hemos dejado acariciar por la generosidad de sus manos invisibles, no nos queda más remedio que abrirnos con el mismo gozo con el que lo hace ella,<sup>21</sup> quien sabe si rendidos a la evidencia de que, como dice Ananda K. Coomaraswamy en sus escritos, el artista es aquel que visita el cielo.

**Pere Parramon**  
Girona, 2016

<sup>1</sup> RIVERA, Mapi. “Escribo”, en *PoAmario*, 2010, p. 105.

<sup>2</sup> Por ejemplo, con ciertas obras de la artista iraní Shirin Neshat, que “a medida que profundiza en el tema de la identidad nacional, vuelve al concepto primitivo de martirio, aquel que se basa en un sacrificio relacionado con la búsqueda de una mejora espiritual—es el caso de la mujer transformada (autoinmolada) en árbol en *Tooba* (2003) y *Mahdokht*”. “En *Mahdokht* (2004, 13 min, 35 s) y *Zarin* (2005, aprox. 10 min), adaptando varias partes de la novela de Shahnush Parsipur *Zanan bedun-e mardan* [*Mujeres sin hombres*] (1989), realiza dos historias sobre las aspiraciones femeninas. [...] Mahdokht, que es virgen a los 40, quiere ser madre y está cansada de hacer jerséis para sus sobrinos [...]. Al no poder realizar sus ansias de amor y procreación opta por abandonar el mundo y convertirse en árbol. Finaliza la narración: ‘Madojt golpeó su cabeza contra la pared, tantas veces que acabó echándose a llorar del dolor. En el medio del llanto, pensó que este año haría un viaje turístico a África, por si podía plantarse allí. Le gustaría ser un árbol de clima tropical. Eso era lo que su corazón quería y, precisamente, son las cosas del corazón las que conducen a uno hacia la locura.’” PARRAMON, Pere. *Autorepresentació i identitat en l’obra de Shirin Neshat, Mona Hatoum i Randa Shaath* (Trabajo de investigación doctoral no publicado). Universidad de Girona, 2006, p. 125 y 102-103.

<sup>3</sup> WILKINSON, Richard H. KA, en *Cómo leer el arte egipcio*. Barcelona: Crítica, 1995, p. 51.

<sup>4</sup> “El *Ka* era el medio que permitía unir el espíritu con la materia y la materia con el espíritu, lo de arriba con lo de abajo y lo de abajo con lo de arriba, que por sus naturalezas completamente antagónicas nunca se puede unir sin la ayuda de una realidad intermedia, que participe de ambos mundos. Este medio es el *Ka*, un *corpo espiritual* o un *espíritu corporificado*.” AROLA, Raimon. *Las estatuas vivas: Ensayo sobre arte y simbolismo*. Barcelona: Obelisco, 1995, p. 59-60.

<sup>5</sup> Desde la inglesa de Norman de Garis Davies (1903-1908), existen varias traducciones del *Gran Himno a Aton*. En castellano, destacamos la siguiente: SÁNCHEZ RODRÍGUEZ, Ángel. “Gran Himno a Atón”, en *La literatura egipcia: Breve antología*. Sevilla: Ediciones Egiptomanía, 2003, p. 147-152.

<sup>6</sup> “Existe una larga tradición, tanto en la historia de la espiritualidad como en las artes visuales o la literatura, de mujeres que han visualizado el cuerpo como *lugar* donde significar nociones como: la vida, el amor y, en el caso de las místicas, lo divino. Reconozco en las obras de Mapi Rivera signos de esta tradición que es también una lengua que fluye como un río, subterránea y serpenteante entre palabras e imágenes. [...] Lengua que trama el vestido más maravilloso que nunca tuve, el mismo con el que nací y con el que renazco cada vez que lo descubro en el armario de mi cuerpo y me lo pongo para salir a la calle.” BASSAS VILA, Assumpta. *Mapi Rivera* (opúsculo de la exposición). Zaragoza: Ayuntamiento de Zaragoza, 2001.

<sup>7</sup> En referencia a obras posteriores: “Estas fotos, contienen un hieratismo de fuerte carga simbólica que no podemos disociar de las imágenes vinculadas en nuestro inconsciente visual a lo sagrado. Este esplendor femenino que se asienta voluntariamente en la fragilidad, consiguiendo la majestuosa presencia de las Madonas o las Inmaculadas de Murillo y Zurbarán, evocadas en este aire ingravido contagiado de iconografía oriental y algo inocente. Se trata de la reivindicación del sentir como modo de conocimiento universal”. GUAL, Núria. “La epidermis de la esfera” (p. 9-15), en *Ilaluzes* (catálogo de la exposición). Zaragoza: Gobierno de Aragón, 2004, p. 14.

<sup>8</sup> PARRAMON, Pere. “Mapi Rivera”, en Xavier Antich (ed.), *Lloc de pas: 8è Cicle d’Intervencions al Vestíbul* (catálogo de la exposición). Barcelona: Fundació La Caixa, 2003. Las palabras entre comillas simples son de la artista.

<sup>9</sup> “The English language, with its elaborate generosity, distinguishes between the naked and the nude. To be naked is to be deprived of our clothes, and the word implies some of the embarrassment most of us feel in that condition. The word *nude*, on the other hand, carries, in educated usage, no uncomfortable overtone. The vague image it projects into the mind is not of a huddled and defenseless body, but of a balanced, prosperous, and confident body: the body reformed.” CLARK, Kenneth. *The Nude: A Study in Ideal Form*. Nueva York: Pantheon Books, 1956, p. 3.

<sup>10</sup> Esta desnudez sagrada es especialmente evidente en la serie *Anuntius* (2006): “Mapi Rivera [...], como los citados artistas, utiliza su

cuerpo para mostrar la divinidad, haciendo coincidir la propia carne con la obra artística; como todos ellos, reconoce sus sentimientos en el simbolismo interpretado; incluso se acerca a la propia iconografía cristiana. Aunque diverge en el momento de la vida del Mesías escogido para la identificación tripartida entre la artista, la obra y la religión: ella es María, en el instante sublime de la Anunciación, en los minutos sagrados en los que, según la artista, confluyen un encuentro, una concepción y un nacimiento a la luz del amor. Si Nitsch, Burden y Serrano se centran en el final de la vida terrenal del Redentor, en el sufrimiento y en la obscenidad de la materia perecedera, Mapi Rivera se concentra en su origen, descrito en términos de fusión entre la feminidad inmaculada de María, esposa de Josep de Natzaret, y el afecto celestial transportado por el arcángel Gabriel”. PARRAMON, Pere. “Mapi Rivera, Mater Genetrix”. *Papers d’Art*, 91, 2006, p. 144-145.

<sup>11</sup> En las series inmediatamente anteriores las referencias espaciales se limitan, en algunos casos, únicamente al cielo. “Estas imágenes sin contextos adquieren la fuerza de formas idealizadas. Son representaciones femeninas que constituyen una imagen-espejo de sí misma, pero marcando las distancias, como si a través de la cámara quisiera mostrarnos aquello que está ausente de lo real.” CANCELA RAMÍREZ DE ARELLANO, M. Luisa. “Presentación” (p. 5-7), en *Ilaluzes* (catálogo de la exposición). Zaragoza: Gobierno de Aragón, 2004, p. 6.

<sup>12</sup> Ver: [www.mapirivera.com](http://www.mapirivera.com). En cuanto al término *numinós*, hace referencia a la aparición de lo sagrado. Ver: OTTO, Rudolf. *Lo santo: Lo racional y lo irracional en la idea de Dios*. Madrid: Alianza, 2012.

<sup>13</sup> “El término árabe *yilwa* que quiere decir ‘quitar el velo a la novia en la noche de bodas’ está relacionado etimológicamente con la palabra *teofanía*, manifestación divina”. RIVERA, Mapi. “Enhebrar al sol”, en BULL SALAS, María Jesús. *Mapi Rivera: Mares sin orillas* (catálogo de la exposición). Calatayud: UNED, 2013.

<sup>14</sup> *Ibid.*

<sup>15</sup> La plasmación visual del clima místico mostrado por Mapi Rivera en *Sinapsis* como búsqueda de conocimiento se ve reforzado por la comparación entre los siguientes textos: por un lado, el inicio claramente pentecostal de *Scivias* (c. 1552) de la mística Hildegard von

Bingen, y por el otro, el poema “Esta luz” (2010) de Mapi Rivera. “Sucedí en el año 1141 después de la encarnación de Jesucristo. A la edad de cuarenta y dos años y siete meses, vino del cielo abierto una luz ígnea que se derramó como una llama en todo mi cerebro, en todo mi corazón y en todo mi pecho. No ardía, sólo era caliente, del mismo que calienta el sol todo aquello sobre lo que pone sus rayos. Y de pronto comprendí el sentido de los libros, de los salterios, de los evangelios y de otros volúmenes católicos, tanto del antiguo como del nuevo testamento, aun sin conocer la explicación de cada una de las palabras del texto, ni la división de las sílabas, ni los casos, ni los tiempos.” CIRLOT, Victoria. *Vida y Visiones de Hildegard von Bingen*. Madrid: Ediciones Siruela, 1997, p. 198. “Esta luz / prendí mi corazón vacío, / yo no la llamé, / vino y me embriagó de dulzura, / vino y deshizo las fibras / de mi conocimiento, / vino y me convirtió en ella. / Yo no la llamé, / vino y, al tocarme el corazón, / abandoné el anonadamiento, / perdí lo que no tenía / y gané vida abrasadora. / Yo no la llamé, / simplemente vino, / eligiéndome. / Después corrí tras ella / y me perdí, / su recuerdo me dolía, / su ausencia era un abismo, / casi deseaba no haberla conocido, / pues, ahora, era yo una desconocida... / ...El mar primigenio era mi vida latente, / ahora como una Venus, / había sido concebida por la luz. / Yo no la llamé, / pero le abrí mi corazón, / Dije: ‘hágase en mí según tu luz’, / ella me inundó / y en mí permanece. / En mi pecho traspaso mi duelo / por una yo que no existe / y celebro la luz que vibra, / acariciándome con fuerza. / Mis lágrimas son ahora de luz.” RIVERA, Mapi. “Esta luz”, en *op. cit.*, 2010, p. 90-91.

<sup>16</sup> BUIL SALAS, M. Jesús. Mapi Rivera: *Vía solis* (catálogo de la exposición). Calatayud: UNED, 2007.

<sup>17</sup> LLENA, Antoni. “Animals pintats”, en *La gana de l'artista* (p. 37-41). Barcelona: Columna, 1999, p. 39.

<sup>18</sup> VILA-MATAS, Enrique. *Marienbad eléctrico* (edición en libro electrónico *epub*). Barcelona: Seix-Barral, 2016, posición 799.

<sup>19</sup> Todavía el escritor Enrique Vila-Matas, en referencia a la Documenta de Kassel, reivindica la importancia de la capacidad referencial del arte: “Lo que no me gustaba era lo que no me remitía a nada”. REVUELTA, Laura. “Enrique Vila-Matas: Un día en la calle me preguntaron: ¿Pero cómo es que te gusta el arte contemporáneo?” ABC,

24 de febrero de 2016. Recuperado de [http://www.abc.es/cultura/cultural/abci-calle-preguntaron-pero-como-gusta-arte-contemporaneo-201602242037\\_noticia.html](http://www.abc.es/cultura/cultural/abci-calle-preguntaron-pero-como-gusta-arte-contemporaneo-201602242037_noticia.html).

<sup>20</sup> “Su tablero de ajedrez, señor, es una incrustación de dos maderas: ébano y arce. El taco sobre el que fijas la mirada iluminada fue cortado en un segmento del tronco que creció en un año de sequía: ¿ves cómo están dispuestas las fibras? Aquí se nota un nudo que apenas dejó señal: un botón que intentó despuntar un día de primavera precoz, aunque la escarcha de la noche le obligó a desistir. [...] Aquí hay un poro mayor: quizá era el nido de una larva; no de una carcoma, porque así que hubiera nacido habría continuado escarbando, sino de una oruga que mordió las hojas y fue la causa que escogieran este árbol para abatirlo... El ebanista hizo esta incisión con la gubia para que se adhiriera al cuadrado del lado, más prominente...” Citado a raíz del tema de la exactitud en la literatura y el arte en: CALVINO, Italo. *Lliçons americanes: Sis propostes per al pròxim mil·lenni*. Barcelona: Edicions 62, 2000, p. 92.

<sup>21</sup> “Intentaré, desde el comienzo, corresponder a la pureza y la sinceridad que despliega el trabajo de Mapi con mi propia desnudez a la hora de desgranar unos párrafos que no se limiten a deambular por los tópicos de la crítica de arte.” BLAS, Susana. *Mapi Rivera: Elevaciones / Elevations* (catálogo de la exposición). Madrid: Galería Fernando Latorre, 2005. *americanes: Sis propostes per al pròxim mil·lenni*. Barcelona: Edicions 62, p. 92.

<sup>21</sup> “Intentaré, desde el comienzo, corresponder a la pureza y la sinceridad que despliega el trabajo de Mapi con mi propia desnudez a la hora de desgranar unos párrafos que no se limiten a deambular por los tópicos de la crítica de arte”. Blas, Susana (2005): *Mapi Rivera: Elevaciones / Elevations* (catàleg de l'exposició). Madrid: Galería Fernando Latorre.

## A EULOGY TO THE CARESS

I write  
Because the eternal has touched me  
With its fingers,  
It has brushed my heart and dilated my being,  
It has embraced me in its consciousness.  
Mapi Rivera, *Escrito* (2010)<sup>1</sup>

He stretches out his arm and opening his palm, offers his forefinger. The position, the tension in the muscles, all leads us to the tip of this finger. In this last bone is established the beginning, because it is here his will is concentrated and his desires are formed. Obviously he is Adam, painted in 1511 by Michelangelo in the centre of the ceiling of the Sistine Chapel, ready to receive the knowledge from the hand of the Creator, who has his right hand outstretched. They are close, but not quite touching. The gesture, apparently caught in mid flow, generates such tension that visitors who look up find their gaze caught in the minute space between the two fingers. Fascinated prisoners of an unresolved insinuation, they would like to see the action completed, which is why they cannot stop looking. This should come as no surprise; artists know how to amaze with just the right amount of tension. Do not the insolent and unexpected apparition of Velázquez himself in *Las Meninas* (1656), or the mathematical balance between a section of blue and a section of red on a canvas by Mondrian also provide tension?

In 1999 the artist Mapi Rivera (Huesca, 1976) dressed as a tree and lifted her arms-branches aloft, reaching for the solar light that foreruns her golden body. While this seminal action on video entitled *Árbol dorado* (Golden Tree) is connected with a series of concerns about the place of women<sup>2</sup>, it is also of a strongly-rooted, spiritual character. Mapi Rivera, clad in a contemporary bark but drawing from a timeless energy, raises her divided arms up to the sky, just as humans have done so many times before. As does Adam in the Sistine Chapel. As in the hieroglyphic referring to *Ka*, part of the Egyptian soul. *Ka* (hieroglyphic D28 in Gardiner's classification: 𓀀)<sup>3</sup> with two arms creating a horizontal bottom line with two vertical lines ending in hands extended to heaven; shown here in one of its

most extraordinary artistic representations, crowning a carving of Pharaoh Hor I (XIII dynasty), causing what is below to come into contact with what is above.<sup>4</sup> Converted into a sacred tree, Mapi Rivera demands communication with the mighty sun where there is the same recognition of the life-giving force of the upper regions that is sung about in, as well as many other hymns of praise from different ages and places on Earth, the ancient *Hymn to the Aten*: [referring to the sun-god at the time of Pharaoh Akhenaten] “Your rays suckle every meadow, / when you rise, they live, they grow for you.”<sup>5</sup>

Mapi Rivera has explored the idea of the transcendent caress, of contact between the sacred and the profane, since the outset of her career. Her interest in hands reaching up to something invisible, wanting to go beyond the tangible, can be seen in works as early as *Alas* (Wings) (1998), showing a series of gloves hanging from elongated sleeves like feathers; *Manos* (Hands) (1998), a dress with arms emerging from the front with hands open in amorous invitation; or the very personal – from the point of view of encapsulating in a single piece several of the artist's concerns – *Sol* (Sun) (1998), a gold dress with large tentacle-like protuberances that could be arms hanging like rays of sun.<sup>6</sup>

In her early work the artist adorns herself in deeply symbolic clothes that she designed and made herself, and recorded herself performing markedly priestly gestures – already showing a tendency for the sacred by representing the spiritual<sup>7</sup> – the most common movements consist of her offering her breast to the elements, to the light of the sun, to the immensity of the cosmos: *Campo de trigo* (Wheat Field) (1999), *Árbol rojo I, II and III* (Red Tree I, II and III) (1999), *Acorazonabierto* (With Open Heart) (2000), *Burbuja* (Bubble) (2002), *Mariposas* (Butterflies) (2002) and *Lanamor* (Woolove) (2002). However, in her desire to reach out for all that cannot be touched, Mapi Rivera began to shed the clothes which before she had felt the need to make with such care. It is the turn of the titles where the action finished the moment the artist was shown to be free of all coverings; *Des-co-ser* (Un-Stitch) (2003) and *Pieles de paso* (Skins in Passing) (2003). “Where she approaches the body as a transit space for various feelings, loves and hands: Do you think skin is a necessity? / Yes, a thin, good skin. / And what's it made from? / From love.”<sup>8</sup>

In the series that follow she almost always appears completely nude. We should stress, since it is an important point to understand, that Mapi Rivera never shows herself as “naked”, only “nude”, in the sense that she does not present herself as someone who is, simply and banally, lacking clothing;<sup>9</sup> quite the opposite, she stands tall in her original and immaculate presence.<sup>10</sup> In *Alitos* (2003) she equates her body with the transparency and purity of bubbles which in *Ilaluzes* (2003), *Estelaciones* (2004) and *Nua Condensaciones* (2004) are transformed into crystalline spheres. With regards to her particular way of reaching her arms up to the sky, Mapi Rivera emphasises the connection between her nude body and light, whether it is represented by sparks and flashes, as in *La semilla de la imagen* (The Seed of the Image) (in collaboration with Ramón Casanova, 2009); almost weightless gold leaf, as in *Emanaciones de luz* (Emanations of Light) (2009); mist lit by whiteness, *Nube del no saber* (Cloud of Not Knowing) (2011), a series in which she returns to using tree branches in some pictures as the idea of connection between the earth and the sky; or resplendent beams of light, *Tiniebla de luz* (Obscurity of Light) (2011).

The following four series, culminating in the most recent set *Sinapsis* (Synapsis) (2014), on show at the Fundació Vila Casas Museum of Contemporary Photography (Palau Solterra in Torroella de Montgri, from January 28 to Mai 27, 2017), show both the consolidation of a formal approach – a series of digitally edited, self-portraits set in a panoramic landscape<sup>11</sup> – and conceptual research – contact with that which goes beyond human knowledge via the union between the body and light. In *Heliosis del solsticio de verano* (Heliosis of the Summer Solstice) (2011) and *Heliosis del solsticio de invierno* (Heliosis of the Winter Solstice) (2011) the impressive halos encircling her, a weightless, almost ethereal dancer, are suggestive of the lightning flash of a mystical experience; in the artist’s words: “The light of Helios (He-I), to which I refer, is an allusion to the internal light of the heart as much as to the exterior light from the sun. At the same time, it refers to a Light that transcends both, a cosmic Light that is primary, mysterious and mediating, a Light that is numinous.”<sup>12</sup> In the series *Mares sin orillas* (Seas without Shores) (2013), created with photographs taken on Ifrity beach in Morocco, she reuses the decidedly allegorical veil that appeared in previous works, such as the vaporous clothes of many colours she removed in the above-mentioned *Pieles de paso*. In *Mares*

*sin orillas* however, the veil has a meaning which was only hinted at before; that of the Arabic word which etymologically links the action of “removing the bridal veil on the wedding night” with the concept of “theophany”.<sup>13</sup> Here the artist offers herself up in the expectancy of a transformative caress: “Delivering myself unreservedly, the ritual of uncovering myself before the sun, of unveiling myself in its light, took on full meaning. At each dawn and dusk I performed a sacred nuptial ritual. I had become an unclothed bride, light and free, unafraid to dive into a limitless ocean of light.”<sup>14</sup> Perhaps mystical experience is condensed into these latest series. The transition from the tangible world to the spiritual world evoked by metaphor in the two *Heliosis* series becomes a prelude in *Mares sin orillas* and, subsequently, an epilogue in *Sinapsis*, where her body is seen joined to the sky by spectacular forks of lightning, blinding electrical discharges from the macro-cosmos reminiscent of others in the cellular microcosm of the brain, which occur when one neuron communicates with another by sending an electrical signal via what is known as a “synapse”.

Both the intelligence and the knowledge of the sacred, then, occur thanks to the tension between two elements that are in contact without completely touching each other.<sup>15</sup> We saw it in the Sistine Chapel too. And in ancient Egyptian images dedicated to the generosity of the sun-disk Aten, where the rays of the sun arrive in the shape of hands to those who devoutly and lovingly await them. Marvellous examples have survived, such as *Akhenaten and his Family* and *Akhenaten Offering Papyrus Flowers to the God Aten* (both dating from the New Kingdom).

Arms aloft, offering her breast, Mapi Rivera attains ever-increasing levels of intensity. “From that first Mapi/Tree, held down by her strong roots but with arms raised, striving to go higher and fly, to today’s Mapi, audacious, brave and daring, but also deep and thoughtful.”<sup>16</sup> In her continual advancement of the idea of connection, of flashing synapses, she emphasises an aspect that is part and parcel of artistic activity: the capacity to connect ideas, concepts, situations, works and artists, etc. It is possibly here, at the level of connections, that art functions. “Every time I look at Van Eyck’s little dog and fix on its smile, I cannot help thinking of the Mona Lisa,” as the artist Antoni Llena ironically, but seriously put it.<sup>17</sup> The special knowledge of the world offered by art also works like this, based more on recreation

than description. The writer Enrique Vila-Matas, talking about his and the artist Dominique González-Foerster’s work processes, described it as follows: “We reuse material that is already produced, we move pieces into unexpected spaces, we position very different elements side by side. It does not seem like much, but it does not matter either way: these connections – these synapses – set in motion things that are stuck, give new sense to that which was beginning to lose meaning...”<sup>18</sup> Here – up to the point where one can no longer express with human words, finite and provisional – is where part of the synaptic tension of Mapi Rivera’s work comes from. With each image she constructs a new world that simultaneously refers to many others.<sup>19</sup>

Art is the spark, the Promethean discharge, the fingers electrified across a minimal distance, the subtle connection endowing reality with new meanings. This is why it helps us understand reality, to apprehend it by an indirect approach. In other words, a caress. This is the action, or rather, the attitude that looks to find a connection; a true caress is never direct, only a certain tension between physical contact and an immaterial flash of emotion. Once again, hands aloft connecting with the thrill of feeling a closeness that is not, nor should be, definitive. In the same way, the exercise in connections Marco Polo offers the Great Khan based on the wood of one of the squares of a chess board they are playing on in Italo Calvino’s *Invisible Cities* (1972)<sup>20</sup> is astounding since it does not close itself off in an explanation but explodes into infinite possibilities of suggestion. This is also how viewing the work of Mapi Rivera leaves our eyes bursting with beauty and our chests heaving with emotion. Saturated in her light, if we have really looked at her work and have allowed ourselves to be touched by the generosity of her invisible hands, we have no choice but to open ourselves up with the same delight as she does,<sup>21</sup> and surrender to the evident that, as Ananda K. Coomaraswamy put it, the artist is she who visits heaven.

**Pere Parramon**  
Girona, 2016

---

<sup>1</sup> Rivera, Mapi (2010). *Escribo*. In *PoAmario*, p. 105.

<sup>2</sup> For example, with certain works by the Iranian artist Shirin Neshat, who “as she delves into the subject of national identity, returns to the primitive concept of martyrdom, that which is based on a sacrifice related to the search for a spiritual improvement – as in the case of the woman (self-immolated) transformed into a tree in *Tooba* (2003) and *Mahdokht*.” “In *Mahdokht* (2004, 13 min, 35 s) and *Zarin* (2005, approx. 10 min), adapting various passages of the novel by Shahrnush Parsipur *Zanan bedun-e mardan* (Women without Men) (1989), produced two stories dealing with female aspirations. [...] *Mahdokht*, who is a virgin at forty, wants to be a mother and is tired of making sweaters for her nieces and nephews [...]. Since she cannot make real her desire for love and procreation, she opts to leave the world and turn into a tree. The narration ends: “Madojit hit her head against the wall so many times that she ended up crying from the pain. In the midst of her sobs, she thought that this year she would go on a trip to Africa, to see if she could plant herself there. She would like to be a tree in a tropical climate. This was what her heart wanted, and it is exactly the things of the heart that lead one to madness.” Parramon, Pere (2006). *Autorepresentació i identitat en l’obra de Shirin Neshat, Mona Hatoum i Randa Shaath (Self Representation and Identity in the Work of Shirin Neshat, Mona Hatoum and Randa Shaath)* (Unpublished doctoral work). Universitat de Girona, p. 125 and p. 102-103.

<sup>3</sup> Wilkinson, Richard H. (1995). KA (p. 51). In *Cómo leer el arte egipcio*. (Reading Egyptian Art.) Barcelona: Crítica.

<sup>4</sup> Ka was the medium that allowed the spiritual to be united with the material and the material with the spiritual, the above with the below and the below with the above, all which, due to their completely opposing natures, can never be united except with the help of an intermediary reality that has a foot in both worlds. This medium is Ka, a “spiritual body” or a “bodily spirit.” Arola, Raimon (1995). *Las estatuas vivas: Ensayo sobre arte y simbolismo*. (Living Statues: An Essay on Art and Symbolism.) Barcelona: Obelisco, p. 59-60.

<sup>5</sup> There have been various translations of the *Great Hymn to the Aten* since the English one by Norman de Garis Davies (1903-1908). The

following is recommended in Spanish: Sánchez Rodríguez, Ángel (2003). *Gran Himno a Atón* (p. 147-152). In *La literatura egipcia: Breve antología*. Seville: Ediciones Egipciomanía.

<sup>6</sup> “There is a long tradition, both in the history of spirituality as well as visual arts and literature, of women who have seen the body as a “site” for signifying ideas such as: life, love and, in the case of mystics, the divine. I discern in Mapi Rivera’s work signs of this tradition which is also a language that flows like an underground river, snaking between words and images. [...] A language that weaves the most wonderful dress I have ever had, the same one I was born in and with which I am reborn every time I discover it in the wardrobe of my body and I put it on to step out in the street.” Bassas Vila, Assumpta (2001). *Mapi Rivera* (short exhibition text). Zaragoza: Ayuntamiento de Zaragoza.

<sup>7</sup> Referring to later works: “These photos contain a strongly symbolic hieratism, which we cannot disassociate from images connected in our visual unconscious with the sacred. This feminine splendour which voluntarily sites itself in fragility, attaining the majestic presence of the Madonnas and Blessed Virgins of Murillo and Zurbarán, evoked in weightless air that is infected with Oriental iconography and something innocent. It is about claiming feeling as a means of universal knowledge.” Gual, Núria (2004). *La epidermis de la esfera (The Epidermis of the Sphere)* (p. 9-15). In *llaluzes* (exhibition catalogue). Zaragoza: Gobierno de Aragón, p. 14.

<sup>8</sup> Parramon, Pere (2003). Mapi Rivera. In Xavier Antich (ed.), *Lloc de pas: 8è Cicle d'Intervencions al Vestíbul* (exhibition catalogue). Barcelona: “Fundació la Caixa”.

<sup>9</sup> “The English language, with its elaborate generosity, distinguishes between the naked and the nude. To be naked is to be deprived of our clothes, and the word implies some of the embarrassment most of us feel in that condition. The word ‘nude,’ on the other hand, carries, in educated usage, no uncomfortable overtone. The vague image it projects into the mind is not of a huddled and defenseless body, but of a balanced, prosperous, and confident body: the body reformed.” Clark, Kenneth (1956). *The Nude: A Study in Ideal Form*. Nova York: Pantheon Books, p. 3.

<sup>10</sup> This sacred nudity is especially evident in the series *Anuntius* (2006). “Mapi Rivera [...] like the previously mentioned artists, uses her body to give life to divinity, making her own flesh coincide with the artistic work; like all of them, she recognises her feelings in the interpreted symbolism; she even approximates Christian iconography. She differs, however, at the moment from the life of the Messiah chosen for the identification of the trinity between the artist, the work and the religion: she is Mary at the sublime instant of the Annunciation, during the sacred minutes in which, according to the artist, the meeting, conception and the birth of the light of love all converge. While Nitsch, Burden and Serrano concentrate on the final of Jesus’s earthly life, on the suffering and the obscenity of mortal flesh, Mapi Rivera concentrates on its origin, described in terms of fusion between the immaculate femininity of Mary, wife of Joseph of Nazareth, and the celestial love conveyed by the archangel Gabriel.” Parramon, Pere (2006). *Mapi Rivera, Mater Genetrix. Papers d’Art, 91, 144-145*.

<sup>11</sup> In the immediately preceding series spatial references are limited, in some cases, to nothing more than the sky. “These images without context acquire the force of idealised forms. They are feminine representations constituting an image/mirror of her, but as if via the camera she wanted to show us that which is missing in reality.” Cancela Ramírez de Arellano, M. Luisa (2004). Introduction (p. 5-7). In *llaluzes* (exhibition catalogue). Zaragoza: Gobierno de Aragón, p. 6.

<sup>12</sup> See: [www.mapirivera.com](http://www.mapirivera.com). Here the term “numinous”, refers specifically to the apparition of the divine. See: Otto, Rudolf (2012). *Lo santo: Lo racional y lo irracional en la idea de Dios*. Madrid: Alianza.

<sup>13</sup> “[...] the Arabic term “yilwa” – meaning “removing the bridal veil on the wedding night” – is etymologically connected with the word “theophany” – meaning “a visible manifestation to humankind of God or a god.” Rivera, Mapi (2013). *Enhebrar al sol (Threading the Sun)*. In Buil Salas, María Jesús, *Mapi Rivera: Mares sin orillas* (exhibition catalogue). Calatayud: UNED.

<sup>14</sup> Ibid.

<sup>15</sup> The visual depiction of mystical ecstasy shown by Mapi Rivera in *Sinapsis* as a search for knowledge is reinforced by comparing the

following texts; the clearly Pentecostal beginning of *Scivias* (c1552) by the mystic Hildegard von Bingen, and the poem *Esta luz* (This Light) (2010) by Mapi Rivera. “It happened in the year 1141 after the incarnation of Jesus Christ. At the age of forty-two years and seven months, an igneous light came down from an open sky and swept like a flame through my whole brain, all my heart and all my chest. It did not burn, but was only hot, in the same way the sun heats everything its rays touch. And suddenly I understood the meaning of the books, the psalters, of the gospels and other Catholic tomes, both the Old and the New Testament, although without knowing the explanation of each one of the words from the text, nor the division of syllables, nor the cases, nor the tenses.” Cirlot, Victoria (1997). *Vida y Visiones de Hildegard von Bingen* (The Life and Visions of Hildegard von Bingen). Madrid: Ediciones Siruela, p. 198. “This light / set fire to my empty heart, / I did not call it, / it arrived and intoxicated me with sweetness, / it arrived and unpicked the fibres / of my consciousness, it arrived and turned me into it. / I did not call it, / it arrived and, on touching my heart, / I was no longer bewildered, / I lost what I did not have / and gained burning life. / I did not call it, / it simply arrived, / choosing me. / Later I chased after it / and I got lost, / the memory of it was painful, / its absence was an abyss, / I almost wished I had never known it, / since, now, I was an unknown person... / The primeval sea was my latent life, / now like a Venus, / I had been conceived by the light. / I did not call it, / but I opened my heart to it, / I said, “Do to me according to your light,” / it flooded me / and remains in me. / My chest is rent with grief / for a me that does not exist / and I celebrate the light that vibrates, / forcefully caressing me. / My tears are now of light.” Rivera, Mapi (2010). *Esta luz*. In *op. cit.*, p. 90-91.

<sup>16</sup> Buil Salas, María Jesús (2007). *Mapi Rivera: Via solis (exhibition catalogue)*. Calatayud: UNED.

<sup>17</sup> Llana, Antoni (1999). *Animals pintats (Painted Animals)*. In *La gana de l'artista (The Hunger of an Artist)* (p. 37-41). Barcelona: Columna, p. 39.

<sup>18</sup> Vila-Matas, Enrique (2016). *Marienbad eléctrico (Electric Marienbad)* (epub electronic book). Barcelona: Seix-Barral, position 799.

<sup>19</sup> Again the writer Enrique Vila-Matas, referring to *documenta* in Kassel, stresses the importance of art’s referential capacity: “What I didn’t like was that it didn’t remind me of anything.” Revuelta, Laura (24 February 2016). Enrique Vila-Matas: Un día en la calle me preguntaron: ¿Pero cómo es que te gusta el arte contemporáneo? (*One day in the street I was asked, Why is it you like contemporary art?*) ABC. See [http://www.abc.es/cultura/cultural/abc-calle-preguntaron-pero-como-gusta-arte-contemporaneo-201602242037\\_noticia.html](http://www.abc.es/cultura/cultural/abc-calle-preguntaron-pero-como-gusta-arte-contemporaneo-201602242037_noticia.html).

<sup>20</sup> “Your chessboard, sire, is inlaid with two woods, ebony and maple. The square on which your enlightened gaze is fixed was cut from the ring of a trunk that grew in a year of drought: you see how its fibres are arranged? Here a barely hinted knot can be made out: a bud tried to burgeon on a premature spring day, but the night’s frost forced it to desist. [...] Here is a thicker pore: perhaps it was a larva’s nest; not a woodworm, because, once born, it would have begun to dig, but a caterpillar that gnawed the leaves and was the cause of the tree’s being chosen for chopping down... This edge was scored by the wood carver with his gouge so that it would adhere to the next square, more protruding...” Cited on the theme of exactitude in literature and art in, Calvino, Italo (1988). *Six Memos for the Next Millennium*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, p. 73.

<sup>21</sup> I will try, from the beginning, to match the purity and sincerity found in Mapi’s work, with my own nudity when producing paragraphs that are not limited to a ramble through the clichés of art criticism.” Blas, Susana (2005). *Mapi Rivera: Elevaciones / Elevations* (exhibition catalogue). Madrid: Galería Fernando Latorre.