

An abstract artwork featuring a large, irregular brown shape in the center-left, a large blue shape in the bottom right, and a red shape in the bottom left. Several black outlines and strokes are scattered around, including a large loop at the top left, a small blue shape at the top right, and a small blue shape near the bottom center. The text "MAGALI LARA" is written in black capital letters in the upper right area.

MAGALI LARA



galería **nina menocal**
ciudad de méxico

octubre, 2002





MAGALI LARA

An abstract artwork featuring a variety of shapes and colors. A large, irregular red shape is positioned in the lower-left corner. A large, irregular orange shape is in the center. A large, irregular blue shape is in the lower-right corner. Several smaller, irregular shapes in blue, black, and white are scattered around the larger ones. Some of these smaller shapes have internal details, such as concentric circles or lines. The background is a light, neutral color.





MAGALI LARA

SATORI

En el Budismo Zen SATORI es una iluminación producida por una ruptura en la lógica causal. Puede ser experimentada como una revelación instantánea, así como una experiencia intuitiva.

SATORI is the spiritual goal of Zen Buddhism. Satori roughly translates into individual enlightenment, or a sudden awareness. Satori is as well an intuitive experience.

SI LA SALIDA ES POR LA PUERTA,
¿POR QUÉ NADIE UTILIZA ESTE MÉTODO?

Confucio



TENGO una obsesión con la serie de películas *Alien*,¹ que comienza como una historia entre una mujer y su encuentro con un ser desconocido y peligroso. El tema del monstruo adentro de uno, el animal personal y ese otro que siento que me persigue, han sido temas constantes en mi experiencia y en mi trabajo. Cuando Ellen Ripley nos dice que puede ver con sus ojos y con los del monstruo, que están atrás de los de ella, reconozco esa doble mirada del adentro y el afuera, de la distorsión que a veces nos regresa a la infancia o al primer momento, como en *Los diarios de Edith* de Patricia Highsmith, en que empezamos a mentir. En la novela Edith escribe en su diario, hasta que llega un punto donde la vida parece contradecir lo que ella cree de sí misma y comienza a registrar la fantasía de su vida.

Ver con tus ojos y con los del otro. Ver lo que pasa y no acabar de entenderlo.

Hace unos años tuve un sueño: estaba acostada al borde de una habitación con un hombre, yo diría que ambos éramos casi niños, cuando aparecía ante nosotros un monstruo aterrador, una especie de personaje de la ópera de Pekín, pero con serpientes en la cabeza, escupiendo fuego. Pensé: es el padre y hay que matarlo, cuando se acercaba Judith, la del cuadro de Artemisia Gentileschi, y le cortaba la cabeza. Extrañada, como narradora de mi sueño, preguntaba: ¿por qué la cabeza no tendría que haber sido el falo? Entonces entendía que era a mí a quien se la habían cortado porque era como la de Medusa, monstruosa. Cuando esto estaba hecho, los niños empezaban a jugar en la cama. ¿Por qué Artemisia se retrata como Judith y le corta la cabeza a su amante? ¿Por qué ese cuadro resulta fascinante ya que se ve, creo que por primera vez, el esfuerzo físico que implica cortarle a alguien la cabeza? No es una gentil dama que con una gracia infinita rebana el cuello; aquí tienen que hacer uso de todas sus

¹ *Alien*, 1979, dirigida por Ridley Scott. *Aliens* (el regreso), 1986, dirigida por James Cameron. *Alien 3*, 1992, dirigida por David Fincher. *Alien resurrección*, 1998, dirigida por Jean Pierre Jeunet.

fuerzas aprendidas quizá en la cocina y son dos, ella y su sirvienta, quienes lo hacen. El asesinato implica mucha fuerza. La historia de Artemisia es curiosa porque huye de su padre y de su amante, mostrando la ambigüedad del amor que le ofrecen. En algunas versiones es el padre quien la rescata del seductor, pero en la película de Agnès Merlet (1998) es el amante quien la libera. ¿La libera de qué? Artemisia tiene que irse a otro lugar, no puede quedarse en la tierra de su padre y de su amante. Huir es la consecuencia de esta imposibilidad de discernir el sentido de identidad, de ambivalencia personal.

La sexualidad siempre ha sido poderosa en mí, a la vez que enigmática. Por el deseo, me atreví a salir de un cierto camino bien sabido, trazado desde la familia, pero que el despertar sexual lo oscureció con el primer amor o con la promesa de eso que nunca se cumple y que mi fantasía convirtió en una búsqueda de sensaciones que pudieran ayudarme a formar una imagen, un origen y un destino.

La serpiente ha sido recurrente en mis sueños, Medusa también. Si todas las mujeres artistas usamos nuestro lado masculino me imagino que tenemos un falo en la cabeza. Esto tiene su aspecto

aterrador, ya que la cabeza adquiere un peso tal que hace del cuerpo un lugar lejano y extraño. Las serpientes señalan algo de origen desconocido o un solo rasgo de la personalidad se apodera del todo. Te vuelves el animal que te posee. Medusa no permite la proximidad ni la intimidad, pero de su sangre nació Pegaso. De la sangre nació algo puro. La serpiente, la sangre, la luna. Tríada singular que me recuerda una ley antigua de continuidad y amor, pero que no me es posible reconstruir. Si el cuerpo ha sido el tema central de mi obra, debo decir que el placer erótico ha sido el lugar de confrontarme con mis personalidades secretas, mi ánimo de dominio, la convicción de que hay algo en la cama que permite volverme otro. Pero también el temor de ser atrapada por otro cuerpo, en otro cuerpo. Artemisia sólo podía pintarse a sí misma porque tenía prohibido el afuera, Frida Kahlo lo hace para sentirse vista, tocada, exhibe sus heridas con no poca coquetería. Ambas proponen una mirada que no esconde su subjetividad y su deseo de ser poseídas.

Alien cuenta una historia semejante: una mujer se da cuenta que hay algo de otro orden que los





demás no ven y lo pagan con la muerte. Ella sabe que algo se ha alterado. Lucha con eso en las cuatro películas, pero es obvio que desde el principio ella es la elegida. ¿Qué es el destino sino esa mano que se adhiere a tu cara, te sofoca y no te permite ver lo que le pasa a tu cuerpo? ¿Qué es lo que al salir te estalla el pecho? Se parecen a las emociones infantiles. A mis emociones infantiles donde no podía ver más que el desorden, hasta creer que eso era el orden. ¿Por qué el desorden crea monstruos? ¿Por qué los monstruos se nos parecen tanto? ¿Dónde habitan? ¿Adentro o afuera? Ripley ve, pero antes siente: al monstruo, al animal. Sabe que se ha apoderado de su vida, pero nunca se pregunta qué hizo o qué tuvo para atraerlo. Él la reconoce. A lo largo de los distintos directores, Ripley tiene que enfrentarse una

y otra vez como la única sobreviviente de esta amenaza que tiene la facultad de reproducirse a una gran velocidad causando la muerte de los cuerpos huéspedes. ¿No se parece esto a nuestra percepción del sida y de las enfermedades en general? Si nuestro sueño es la eterna juventud, la felicidad ante todo, la perfección física como una realidad al alcance de la mano, ¿no es agresiva la naturaleza, el proceso biológico al que nuestro cuerpo no puede escapar? ¿No es agresiva la maternidad donde somos indispensables para que otro ser autónomo consiga su fuerza? ¿No nos parece aterrador en esta época serle a alguien indispensable o renunciar a ciertas posibilidades para comprometerse con el otro? Todo indica que las mujeres estamos en tremenda desventaja. Nos gusta tener hijos, cuidamos a otras personas, el amor sigue siendo una sustancia misteriosa y apetecible. Quizá somos monstruosas porque no nos bastamos en nosotras mismas.

Zuluasky también sabe de esa relación entre los monstruos y las mujeres. En *Poseción* cuenta la historia de una bella mujer interpretada por Isabelle Adjani, quien se divide en dos seres idénticos pero sustancialmente diferentes: el azar y la fe.

Que uno sea el contrario del otro me pareció atrevido, aunque pensando en ello encuentro una lógica que efectivamente emparenta el azar con el caos, con el mal, y lo que carece de sentido o de forma. El azar empieza a cultivar algo, una imagen que nos recuerda otro film, ahora de Polanski, *Repulsión*, pero aquí está afuera, vivo y está siendo alimentado por ella. Como en *Alien*, la biología es aterrante, los procesos de interdependencia dan una tremenda sensación de asfixia. El marido la descubre cogiendo con *eso* y ella lo mira desde la cama, no se inmuta, no lo ve. Luego sabremos que *eso* se vuelve idéntico al marido.

El azar produce o reproduce al objeto de su amor, viene de su propio esfuerzo y aparta al depositario original, al otro. No puede reconocerlo en su pasión, sólo puede duplicarlo desde su fantasía.

Estos ejemplos hablan de un cuerpo poseído por algo extraño, por algo que se junta a nuestra naturaleza, pero que no somos nosotros o no nos identificamos con él. La biología podría ser el provocador de estos problemas, la biología y este vacío que tenemos y que no podemos explicar, pero que nos actúa en el cuerpo. En las

mujeres dicen que está localizado en el útero, pero los hombres también lo tienen. Es la melancolía o es el miedo. ¿Es melancolía o es miedo?

Continente Materno le llama Kristeva a todo eso que pertenece a la madre, no sólo su cuerpo o su amor sino aquello que nos parece perdido y deseable y de donde nos apartaron por la fuerza, o quizá nunca existió y sin embargo lamentamos como si lo hubiéramos conocido. Pero también es el mundo del horror, de los sentimientos atropellados, del odio y el rencor, de todo esto tan pesado que nos hace prisioneros de nuestro pequeño registro emocional; la madre como una serpiente que puede pronunciar la mentira más cruel o enseñarnos el placer. Da miedo la vida real, siempre es más fácil imaginar qué podría ser. Soy madre y sé lo que represento y, aunque puedo reconocer el sofoco de la pasión hacia mi hijo, me doy cuenta que me convierto en otras voces, unas muy lejanas que lastiman. Ver y no entender. Repetir hasta el cansancio gestos viejos que no son míos, pero que los transmito con la misma violencia y ambigüedad. No sé lo que prometo.

En el mundo de los símbolos el monstruo es el guardián del miedo, tienes que enfrentarlo para

llegar al otro lado. Pero el miedo reconoce dónde no te miras y ahí lanza el dardo. El miedo paraliza. ¿Qué sentía Medusa con esos otros seres vivos sobre su cabeza, viviendo todos juntos, alejándola de lo que su cuerpo necesitaba: amor, romance, ser tocada, hijos? Nada de criaturas extraordinarias o eventos heroicos sino puro cotidiano. Ripley hace el amor con un hombre en la tercera película, y el monstruo lo mata dando por hecho que ella es de él, aunque no sea la bestia original sino el hijo del hijo, tema que se repite en la última parte donde ella es una versión de sí misma, y ni siquiera la primera. Dos temas que se conjugan, el reconocimiento mutuo y el anulamiento de cualquier otra relación amorosa. Ella es una repetición. Soy una repetición, no puedo parar a menos que me identifique con eso tan repugnante que se parece a mí, como esos amores malos que resultaron ser las fantasías vivientes de tus miedos y que gracias a ellos podías creer que amabas cuando en verdad te la pasabas huyendo.

¿Por qué en esas películas son mujeres las que lidian con los monstruos? ¿Por qué me interesa tanto a mí?





IF THE EXIT IS THROUGH THE DOOR,
WHY DOES NO ONE USE THAT METHOD?

CONFUCIUS

I AM obsessed with the series of movies Alien,¹ which begins as the story of a woman and her encounter with an unknown and dangerous being. The theme of the monster within us, the personal animal and that other which I feel pursues me, have been recurrent aspects of my experience and my work. When Ellen Ripley tells us that she can see through her own eyes and through those of the monster, which are behind her own, I recognize that double gaze from within and without, that distortion which sometimes throws us back to our infancy or that primal moment, evoked in The Diaries of Edith by Patricia Highsmith, when we first began to confabulate. In the novel, Edith writes in her diary, until she reaches a point where life seems to contradict what she believes about herself, and instead she begins to record her fantasy about her life.

To see with ones own eyes and those of the other. To see what happens and not really understand it.

A few years ago I had a dream, I was asleep in the corner of a room with a man—I would say we were both almost children—when a terrifying monster appeared before us, something like a character from the Peking opera, but with serpents on its head, spitting fire. I thought: “It is the father and we must kill it”, when suddenly Judith appeared, the Judith of Artemisia Gentileschi’s painting, and she cut off the monster’s head. Surprised, and as if I were at once a participant and the narrator of my own dream, I asked, “Why the head? Shouldn’t it have been the phallus?”, but then I realized that it was my own head that had been cut off, because it was—like Medusa’s head—monstrous. When this was done, the children began to play on the bed.

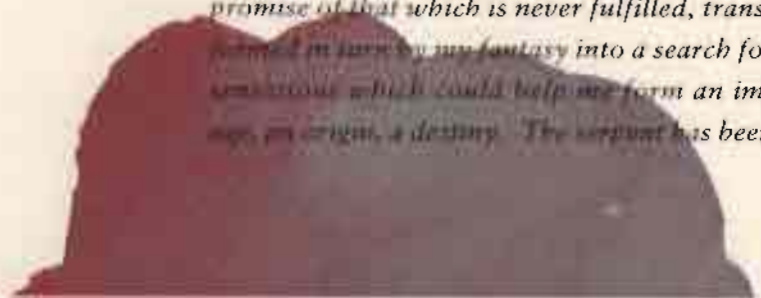
Why does Artemisia paint her herself as Judith and cut off the head of her lover? Why is this painting so fascinating? Because it shows for the first time, the physical effort required to cut off someone’s head? Judith is not a genteel

¹ *Alien*, 1979, directed by Ridley Scott. *Alien (return)*, 1986, directed by James Cameron. *Alien 3*, 1992, directed by David Fincher. *Alien Resurrection*, 1998, directed by Jean Pierre Jeunet.



lady who with infinite grace delicately slices her victim's neck. She has to muster all her strength, developed perhaps in the kitchen, and even then two women, Judith and her servant, are needed to do the job. Assassination requires a lot of strength. Artemisia's story is curious because she fled from her father and her lover, revealing the ambiguity of the love they offered. In some versions it is her father who rescues her from the seducer, but in Agnès Merlet's movie version (1998) it is the lover who liberates her. But liberates her from what? Artemisia has to leave her home; she cannot remain in the land of her father and her lover. Her flight is the consequence of that personal and social ambivalence which does not allow her to make decisions.

Sexuality has always been a powerful force within me, and an enigmatic one. Desire led me to leave the beaten path established by my family. My sexual awakening traced a new route, darkened by my first love, which then became a promise of that which is never fulfilled, transformed in turn by my fantasy into a search for something which could help me form an image, an origin, a destiny. The serpent has been



a recurrent element in my dreams, as has Medusa. If all women artists use their masculine side, I imagine we must have a phallus in our heads. This has its terrifying aspect, since the head acquires a weight which makes the body, in contrast, a strange and distant place. The serpents signify something of unknown origin, or a single personality trait which has taken control of everything. We become the animal which possesses us. Medusa's monstrous form forbade intimacy and contact, but from her blood Pegasus was born. From blood something pure is born. The serpent, the blood, the moon. A singular triad which recalls the ancient law of continuity and love which it is impossible for me to reconstruct. If the body has been the central theme of my work, erotic pleasure has been the place where I have confronted my secret personalities, my tendency towards domination, and the conviction that there is something in my bed which allows me to become the other. But also the fear of being trapped by another body, in another body. Artemisia could only paint herself because the outside world was forbidden to her. Frida Kahlo painted herself in order

to feel seen and touched, as well as to exhibit her wounds, though with considerable coquettishness. Both reveal a gaze which does not hide its subjectivity and its desire to be possessed.

Alien tells a similar story: a woman realizes that there is something else, of another order, which the others do not see, and pay for it with their death. She knows that something has changed. She fights this destiny during four movies, but it is obvious from the beginning that she is the chosen one. What is destiny if not that hand which adheres itself to your face, suffocates you and will not let you see what happens to your body? What makes your chest explode as it emerges? These sound like infantile emotions. I couldn't see anything but the disorder in my infantile emotions until I believed that they constituted an order, too. Why does disorder produce monsters? Why are the monsters so much like ourselves? Where do they live? Inside or outside? Ripley feels it even before she sees it: the monster, the animal. She knows it has taken control of her life but she never asks what she did or what she had that attracted it. It recognizes her. Throughout the versions of the film by different

directors, Ripley must confront herself once and again as the only survivor of this threat that has the ability to reproduce itself so quickly that it causes the death of the bodies it inhabits. Does this not recall our perception of AIDS and illness in general? If our dream is eternal youth, and happiness above all, physical perfection in the palm of our hands, then is not nature, the biological process which our bodies cannot escape, aggressive? Is not maternity, in which we are essential for another autonomous being to gain its strength, aggressive as well? Is it not terrifying in this day and age to be indispensable to someone, and to renounce certain possibilities in order to commit oneself to someone? All this suggests that as women we are at a tremendous disadvantage. We like to have children, take care of people, love continues to be mysterious and desirable to us. Perhaps we are monsters because we are not self-sufficient.

Zuluasky also articulates this relationship between monsters and women. In *Possession* he tells the story of a beautiful woman, interpreted by Isabelle Adjani, who divides herself into two identical but substantially different beings: chance and fate.

It seems daring to me to conceive these elements as opposites, though on considering it, I discern a logic which in fact ties chance to chaos, to evil, to that which lacks form and meaning. Chance begins to cultivate something, an image which recalls another film, this time by Polanski: *Repulsion*, only in this second case the enigma is outside the female protagonist, living and being nurtured by her. As in *Alien*, biology is terrifying, and the processes of interdependence cause asphyxia. Her husband finds her making love to that and she looks at him calmly from her bed; she doesn't see him. Later we discover that it becomes identical to her husband.

Chance produces and reproduces the object of her love, as a result of her own efforts, and estranges her from its original depositary, the other. She cannot recognize it in her passion, only duplicate it through her fantasy.

These examples speak of a body possessed by something strange, something which joins with our nature but which is neither ourselves nor something we identify with. Biology could be the cause of these problems: biology and that void which we have within us and cannot explain, but which acts in our body. In women it is located

in the uterus, but men also have it... it is melancholy or fear. Is it melancholy or is it fear?

Kristeva calls "maternal continent" all that which belongs to the mother, not only her body and her love but also that which seems to us lost or desirable and from which we are separated by force—or perhaps it never existed—and we lament our loss as if we had known it. But it is also the world of horror, of trampled feelings, of hate and resentment, of that burden which makes us prisoners of our tiny emotional reserve; the mother as a serpent which can pronounce the cruelest lie or show us pleasure. Real life is scary; it is always easier to imagine how it could be. I am a mother and I know what it represents, and though I recognize the suffocating passion I feel toward my son, I also realize that at times I incarnate other voices, some of them estranged and hurtful. To see and not understand. To repeat tirelessly old gestures that are not mine, and yet I transmit them with the same violence and ambiguity. I don't know what I promise.

In the world of symbols, the monster is the guardian of fear; you have to confront it to get to the

other side. But fear recognizes your blind spot, and that is where it throws its dart. Fear paralyzes. What did Medusa feel with those other living beings on her head, living with her and separating her from that which her body needed: love, romance, to be touched, children? Not extraordinary creatures and heroic events but ordinary daily life. Ripley makes love to a man in the third Alien movie, and the monster kills him, assuming that Ripley belongs to the alien—though this is no longer the original beast but the son of its son. This theme recurs in the final section where she is a version of herself, and not even the first version. Two subjects are joined: mutual recognition and the annulment of any other loving relationship. She is a repetition. I am a repetition, and I can't stop this unless I identify with that repulsive being which seems like me, like those tainted loves which turn out to be the living fantasies of your fears, and thanks to them you could imagine you were loving when you were really fleeing.

Why do women battle with monsters in these movies?

Why does it interest me so?

LECCIONES DE LÓGICA A PARTIR DE LA SERIE SATORI DE MAGALI LARA

Karen Cordero Reiman, 2002

“... HACIENDO MÁS UNAS PALABRAS DE TERESA GARBÍ,
TE CUENTO QUE EN LA ESCRITURA FEMENINA,
LA VIDA TRANSCURRE EN INTERIORES. ALLÍ LO REAL ES UN
INVENTO FANTÁSTICO; UN INVENTO QUE, TAL VEZ,
POR EL TENUE CLAROR QUE SE CUELA POR UNA RENDIJA,
ADQUIERE UN MISTERIO ENORME. POR ESO LA ESCRITURA
FEMENINA ES UN GOCÉ, MAS UN GOCÉ DIFÍCIL,
ASEGURA CIXOUS, PORQUE NO SE TRATA DE OLVIDARSE
DEL MUNDO, SINO DE ENFRENTARSE A ÉL; Y ENFRENTARSE
AL MUNDO DESDE UNOS PRESUPUESTOS DISTINTOS
A LOS QUE HASTA AHORA HAN SIDO PATRIMONIO
EXCLUSIVO DE LOS VARONES. LA ESCRITURA FEMENINA
REAPARECE ASÍ COMO UN ARGUMENTO ASOLADO.”¹

Satori... una iluminación que llega cuando la lógica se pierde... esto me ha dicho Magali Lara de esta serie. Pero para mí representa más bien la continuidad de una lógica diferente —abductiva— que ha animado su trayectoria artística. Y a la vez esta serie da un brinco, un despegue a partir de su obra anterior, como si se tratara de una depuración del lenguaje, un dejar de lado cada vez más —como bagaje innecesario en un viaje cuyo destino de repente pierde relevancia— las barreras entre la escritura, la pintura y el dibujo; entre el sujeto y el objeto; entre la vivencia y su representación. Este borramiento de límites libera y permite construir un nuevo paradigma no narrativo, donde el fin está en el proceso mismo. En esto sí corresponde al sentido del pensamiento zen... *Satori*.

En estas dibujo/pinturas de tamaño carta, la fluidez del *gouache* y la linealidad precisa del grafito se encuentran y se interpenetran gestos de una sola mano, que remiten tanto al impulso libre que no se ata a una intencionalidad predeterminada, así como al espiral obsesivo que regresa sobre sí mismo. Las formas se tocan y en otros casos se acercan sin tocarse, articulando espacios elocuentes e inquietantes sobre el soporte blanco. En unos casos parecerían aludir a referentes naturales y sin embargo se resisten a la simbolización, destacando una cualidad metamórfica.

“Nunca pude, a lo largo de toda mi vida, resignarme al saber parcelarizado, nunca pude aislar un objeto de estudio de su contexto, de sus antecedentes, de su devenir. He aspirado siempre a un pensamiento multidimensional. Nunca he podido eliminar la contradicción interior. Siempre he sentido que las verdades profundas, antagonistas las unas de las otras, eran para mí complementarias, sin dejar de ser antagonistas. Nunca he querido reducir a la fuerza la incertidumbre y la ambigüedad.”²

¹ María Carmen África Vello (Larumendi, “... Después de la postmodernidad? La escritura femenina”, en Rosa María Berlinguer Macada et al., *Y después de la postmodernidad, ¿qué?*, Barcelona: Anthropos/Universitat Valenciana, 1998, p. 254.

² Edgar Morin, *Introducción al pensamiento complejo*, Barcelona: Gedisa, 2001, p. 23.

Edgar Morin en su *Introducción al pensamiento complejo* revela un anhelo de ir más allá del pensamiento dicotómico, en una propuesta tal vez menos sorprendente desde una perspectiva femenina. Nuestra educación y nuestra experiencia nos entrenan a vivir la vida propia y la del otro, imaginar lo que el otro, los otros desean, necesitan, quieren que seamos, y esto nos facilita lo que en la contemporaneidad se ha convertido en objeto del deseo intelectual de las ciencias sociales y humanas, de la filosofía: reconocer al otro como un verdadero otro, como diría Levinas, rompiendo así los límites narcisos que aprisionan la identidad propia.³ Como diría Kristeva, reconocer al extranjero en uno mismo⁴ ... como dice Magali citando a Ripley de la película *Alien*, ver con sus propios ojos y los del monstruo. Esta cualidad reflexiva de la mirada es evocada también por María Carmen África Vidal como

punto de partida para sus reflexiones sobre la escritura femenina:

“... Como en el encuentro de Alicia con el unicornio, al mirar no tenemos más remedio que vernos a nosotros mismos y a los demás. Aunque sabemos, siguiendo a Borges, que esto puede llegar a ser una pesadilla. Los párpados separan el adentro del afuera...”⁵

La concepción del mundo desarrollada en el “pensamiento complejo” de Morin, que retoma elementos de investigaciones recientes en la biología y la física para argumentar la necesidad de un modelo alternativo al de las disciplinas atomizadas, requiere de nuevas representaciones, de “mapas conceptuales” que pretendan articular las interrelaciones entre diversos niveles y ámbitos de información. Estas interrelaciones, en un contexto tecnológico más avanzado, pueden traducirse en modelos cibernéticos de información donde los hipervínculos abren diversas posibilidades de lectura. Sin embargo, en términos perceptuales, estas representaciones mantienen la rigidez formal y conceptual de los diagramas científicos en aras de buscar “claridad”.⁶ La obra de Magali en cambio —informada también por una amplia e

inteligente lectura interdisciplinaria— encuentra, desde la vivencia más que desde la nueva ciencia, diferentes vías de representación de esta complejidad. Confronta y cuestiona nuestros presupuestos lógicos sobre nosotros mismos, al leer el mundo desde el cuerpo, ese cuerpo vivido desde su interior, tanto físico como mental —sin separarlos. Comparte la angustia que anima el discurso teórico de Morin, pero teoriza desde la imagen y sólo después busca explorar su sustento en palabras, en un discurso no-lineal donde sueños y reflexiones diurnas ocupan un mismo nivel.

Este lugar, más allá del pensamiento dicotómico, donde el nuevo pensamiento occidental ha entrado en un diálogo con la sabiduría oriental, es el lugar de esta obra de Magali, una morada encontrada a partir de la vivencia más que de la teoría. Sus imágenes nos advierten que no estamos tan en control de nuestro destino como pensábamos, y que esto puede ser no una amenaza, sino una belleza, un alivio. Nos puede llevar a otra concepción de nosotros mismos, de lo que es nuestra “entereza”, de la porosidad de nuestra “identidad”. Tanto la

³ Emmanuel Levinas, *Totalidad e infinito: ensayo sobre la exterioridad*, Salamanca, Sígueme, 1977.

⁴ Julia Kristeva, *Strangers to Ourselves*, New York, Columbia University Press, 1991.

⁵ Vidal Claramonte, *op. cit.*, p. 253.

⁶ Estas ideas tuvieron su germen en el proceso de lectura y discusión llevado a cabo en la primavera del 2002 en el Laboratorio de Pensamiento Complejo, coordinado por Jorge González Sánchez en la División de Investigaciones Interdisciplinarias de la Universidad Iberoamericana, en México, Distrito Federal.

maternidad como la enfermedad son frecuentemente los puntos de partida para este cuestionamiento del pensamiento binario. Sin embargo, es difícil superar los hábitos cartesianos que fundamentan nuestra conciencia occidental y patriarcal. Magali parece lograrlo cada vez más en estas obras, y nos invita a hacer lo mismo.

De hecho, esta búsqueda de un lenguaje “otro”, un lenguaje que se escapa al pensamiento dicotómico de la sociedad patriarcal, es una búsqueda que comparte Magali con otras creadoras feministas: Helene Cixous, Lucie Irigaray, Clarice Lispector, Judy Chicago, por mencionar sólo a unas cuantas, quienes “escriben [y pintan] con el cuerpo,... no saben quiénes son, pero... se esfuerzan por saberlo a través de la escritura [y la pintura]”.⁷

En un momento, en un México, en un mundo donde es de lo más común, incluso entre las mujeres, decir que hemos superado al feminismo, es refrescante el encuentro con una obra como la de Magali que asume el feminismo como un punto de partida vital, no una construcción dogmática o un fantasma monstruoso, sino una forma de pensarnos, aceptarnos, vivirnos,

confrontarnos y seguir enfrentando y transformando nuestras vidas, aunque de esto no se vislumbra una utopía (como la que imagina Marge Piercy en su novela *Woman on the Edge of Time*).⁸ La obra de Magali parte de ese anhelo también representado (aunque de una manera muy diferente y, en comparación, más retórica) en la obra de Judy Chicago de los setenta, ese anhelo de dar forma a la vivencia interna del cuerpo femenino. Pero mientras Chicago se interesa en particular por la evocación del orgasmo femenino, Magali lleva su búsqueda más allá, al lugar de las fantasías donde conviven lo que se ha llamado lo masculino y lo femenino dentro de nosotros, cuestionando su relación, la manera en que incorporamos lo que nos han enseñado a concebir como una dualidad, y las formas en que se ha representado este enigma.

La distancia íntima, como diría Rosemary Betterton,⁹ que esta obra de Magali establece con nosotros, tiene su punto de partida en una vulnerabilidad que no se rehuye ni se esconde. Y, aunque parezca contradictorio, la naturalidad con la que Magali y su obra bajan sus defensas es el resultado de un largo recorrido artístico

y personal. No es fácil llegar a la sencillez. La obra de Magali es engañosa en su aparente simplicidad, como una ficción que nos revela la verdadera historia. Sugiere, por el tamaño reducido de las imágenes y las cualidades semitransparentes que destacan en su factura, la ligereza decorativa de las acuarelistas domingueras —y no tiene miedo de esa alusión pasajera, que nos engancha en un viaje en donde el gesto y la mancha, como de repente la referencia figurativa nos remiten a una vivencia honda, visceral. No se trata de una pintura abstracta “universalizante” que omite articular su género, sino de una obra que asume su género con orgullo, a la vez que va más allá de una concepción binaria de los sexos y sus símbolos. Como comenta María Carmen África Vidal: “Se insiste hasta la saciedad en que no hay una sola mujer sino muchas, heterogéneas, plurales. No hay un modo ‘verdadero’ de ser mujer, porque de creerlo así le daríamos la razón al sistema

⁷ Vidal Claramonte, *op. cit.*, p. 257. Extiendo aquí el sentido de la cita para incluir a la pintura, aunque el texto de Vidal aborda únicamente la escritura.

⁸ Marge Piercy, *Woman on the Edge of Time*, New York, Ballantine Books, 1976.

⁹ Rosemary Betterton, *Intimate Distance: Women Artists and the Body*, London, Routledge, 1996.

patriarcal que hasta ahora nos ha querido encasillar.”¹⁰ No hay un principio de propiedad, ni un alarde de la técnica. Hay una confianza en el interior que no necesita ni exhibirse ni ponerse armaduras.

Magali aborda la dicotomía de género como algo construido, que separa y asocia con los órganos sexuales que nos distinguen, vivencias que en muchos casos comparten el hombre y la mujer. Una vez escribí, en ese caso refiriéndome a la experiencia del pintor masculino, que el acto de producción artística permite un periodo de borramiento de los límites afectivos y perceptivos impuestos por las convenciones sociales de género, límites rápidamente restituidos por el sistema artístico y sus instituciones, incluyendo la crítica y la historia del arte.¹¹ Magali se mete con este enigma, que se manifiesta en la fantasía, en la ficción, en el cine, y en nosotros, y lo cuestiona hasta romper la concepción binaria de la sexualidad.

¹⁰ Vidal Claramonté, *op. cit.*, p. 254.

¹¹ Karen Cordero Renman y Carmen Gómez del Campo, “Las artes plásticas como fuente de estudio de la masculinidad”, ponencia en el Primer foro interdisciplinario sobre estudios de la masculinidad, IAM Xochimilco, Área de Cultura y Sociedad, noviembre, 1996.

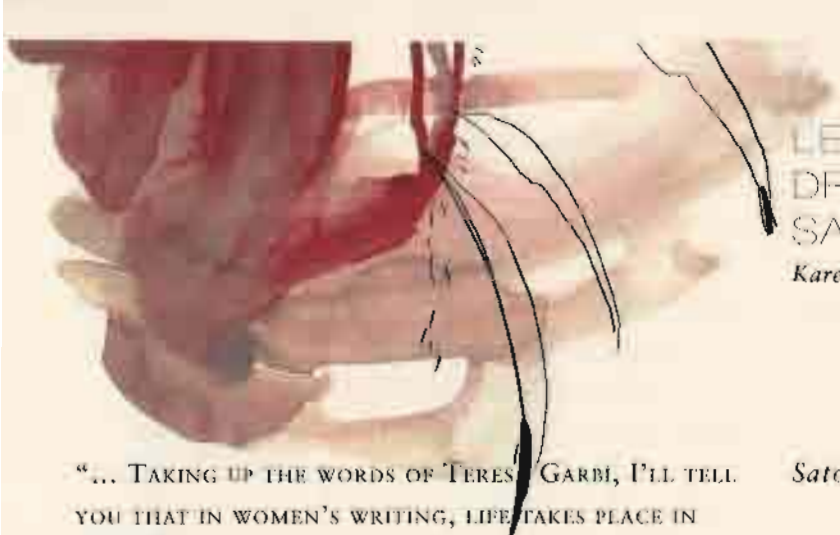
Nos sabemos fragmentos, no podemos percibirnos totalmente, y sin embargo en esta serie no se representa el cuerpo fragmentado, incompleto, desmembrado que venimos explorando desde el Dadá; sino gestos, huellas que en su conjunto, en el ordenamiento que de ellos hace Magali, tratan de evocar una vivencia más compleja y profunda a partir de la secuencia, el juego, la relación, la contraposición y la resonancia.

No está presente aquí el diálogo entre formas y palabras que en mucha de la obra anterior de Magali —al igual que en la obra de Chicago y otros— sugiere directamente la narración de una interioridad. *Satori* se vincula más cercanamente en este aspecto con el trabajo realizado por Magali hace unos años sobre los sentidos y los órganos sensibles como vías de conocimiento. Y sin embargo, en la selección y el ordenamiento de sus dibujo/pinturas en una exposición, en la animación *El ojo avisador* y en este libro —así como en la inclusión de un texto suyo en esta publicación— parece manifestarse e imponerse, al presentar la obra, un deseo de construir una narración por medio de ella. Es una narración

más allá de la cronología, de la lógica cartesiana; una narración desde el mismo lugar de donde surgieron las obras, pero que a la vez toma una distancia reflexiva con respecto al origen vital de cada pieza, al buscar dar un sentido a la serie en su conjunto, o en uno de sus posibles conjuntos.

¿Quién dibuja, Magali o el monstruo? ¿La bella o la bestia? ¿A quién da voz esta narración visual?





LESSONS IN LOGIC DRAWN FROM MAGALI LARA'S SATORI SERIES

Karen Cordero Reiman, 2002

"... TAKING UP THE WORDS OF TERESA GARBI, I'LL TELL YOU THAT IN WOMEN'S WRITING, LIFE TAKES PLACE IN INTERIORS, AND REALITY IS A FANTASTIC INVENTION, AN INVENTION WHICH, PERHAPS, TINGED BY THE TENUOUS LIGHT WHICH SEEPS THROUGH THE CRACKS, ACQUIRES A MYSTERIOUS QUALITY. THIS IS WHY FEMININE LITERATURE IS A SOURCE OF PLEASURE, BUT A DIFFICULT PLEASURE, CIXOUS ASSURES, BECAUSE IT ISN'T FOCUSED ON ESCAPING FROM THE WORLD, BUT RATHER ON CONFRONTING IT; AND CONFRONTING IT FROM A VANTAGE POINT DISTINCT FROM THOSE WHICH HAVE BEEN UNTIL NOW THE EXCLUSIVE PATRIMONY OF MEN. WOMEN'S WRITING REAPPEARS LIKE A LONGED-FOR ARGUMENT."¹

Satori . . . an illumination which comes when logic is left behind... that is what Magali Lara has told me of this series. But for me it represents, rather, a continuity of a different—non-linear—logic, which underlies her artistic development. And at the same time this series represents a leap in relation to her previous work, a refinement of visual language, leaving aside—like unnecessary baggage on a trip during which the destination suddenly loses importance—the dividing line between writing, painting and drawing, between subject and object, between experience and representation. This blurring of limits liberates new formal and expressive possibilities and permits the construction of a non-narrative paradigm, where the end is the process in itself. And in this it does correspond to Zen philosophy... *Satori*.

In these letter size drawings/paintings, the fluidity of *gouache* and the precise linearity of graphite meet and interpenetrate, gestures of a single hand which evoke both the libertine impulse which shirks any predetermined intention, and the obsessive spiral which turns back on itself. In some cases the forms touch and in others they approach one another without connecting, articulating eloquent and at times disquieting spaces against their pristine white background. A few seem to allude to natural objects, and yet resist any symbolic operations, assuming instead a metamorphic quality.

"Throughout my life, I could never resign myself to the fragmentation of knowledge, I could never isolate an object from its context, from its antecedents, from its future. I have always aspired to multidimensional thought. I have never been able to eliminate inner contradiction. I have always felt that the profoundest truths, which seem to contradict one another, were complementary, though still remaining in opposition to one another. I have

¹ María Carmen África Vidal Claramonte, "Y... ¿Después de la postmodernidad? La escritura femenina", in Rosa María Rodríguez Magda et al., *Y después de la postmodernidad, ¿qué?*, Barcelona, Anthropos/Generalitat Valenciana, 1998, p. 254. The translation is my own, exclusively for the purpose of this essay.

never wanted to assuage uncertainty and ambiguity by force."²

Edgar Morin in his *Introduction to complex thinking* reveals a desire to go beyond dichotomous models, in a proposal which is perhaps less surprising from our feminine perspective. Our education and our experience train us to live at once our own lives and those of the other, to imagine what the other, the others want, need, and want us to be; and this facilitates our connection to that which in recent years has become an "object of (intellectual) desire" for the social sciences and the humanities, for philosophy: the recognition of the other as a genuine other—as Levinas has said—in order to break down the narcissistic boundaries which imprison our identities.³ As Kristeva would say, the

recognition of the stranger in ourselves⁴... or as Magali writes, citing Ripley in the movie *Alien*, to see with one's own eyes and those of the monster. This reflexive quality of the gaze is evoked as well by María Carmen África Vidal as a point of departure for her essay on women's writing:

"... As in Alicia's encounter with the unicorn, when we look we have no choice but to see both ourselves and the others. Though we know, following Borges, that this can at times become a nightmare. Our eyelids separate the within from the without."⁵

Morin's proposal of transdisciplinary complexity as a model for a new theory of knowledge, which draws on recent research in biology and physics to argue the need for an alternative to atomized disciplines, requires new representations—mental maps—in order to articulate the conceptual interrelationship between levels of information. These interrelationships, in a more technologically advanced context, may be translated into cybernetic models of information where hyperlinks open up different possible readings. Perceptually, however, these representations maintain the

formal and conceptual rigidity of scientific diagrams in an aim for "clarity".⁶ Magali's work, in contrast—while also nurtured by a broad range of interdisciplinary readings—finds new ways to represent this complexity, which have their starting point in vital experience rather than recent science. These works confront and question our logical presuppositions about ourselves, reading the world through the body, the body experienced from within—at once physical and mental—without separating these spheres. They echo the anguish which underlies Morin's discourse, but theorize through the image. Only later Magali seeks to unravel what she has created in words, words articulated in a non-linear discourse where dreams and daily ruminations assume a parallel status.

This place, beyond dichotomous thinking, where new Western philosophy enters into a dialogue with Oriental wisdom, is the place from which Magali's work arises, a locus found more through vital experience than intellectual abstraction. Her images alert us that we are not so in control of our destiny as we thought, and that that fact need not be threatening; it

² Edgar Morin, *Introducción al pensamiento complejo*, Barcelona, Gedisa, 2001, p. 23. The translation is my own, exclusively for the purpose of this essay.

³ Emmanuel Levinas, *Totalidad e infinito: ensayo sobre la exterioridad*, Salamanca, Sígueme, 1977.

⁴ Julia Kristeva, *Strangers to Ourselves*, New York, Columbia University Press, 1991.

⁵ Vidal Claramonte, *op. cit.*, p. 253. The translation is my own, exclusively for the purpose of this essay.

⁶ These ideas were originally sparked by the process of reading and discussion in the Laboratory for Complex Thinking, coordinated by Jorge González Sánchez in the Division of Interdisciplinary Research at the Universidad Iberoamericana, during the period Spring, 2002.

can also be a relief, a joy. It can open up other ways of understanding ourselves, of conceiving our “totality” and the porous definition of our “identity”. Both maternity and illness are frequently points of departure for this questioning of binary thinking. However, to overcome the Cartesian habits which underlie our Western, patriarchal consciousness, is not easy. Magali seems to come close to it in this series, and invites us to do the same.

This search for an “other” language, a language which escapes binary conceptions, is a search which Magali shares with other feminist creators: Helene Cixous, Lucie Irigaray, Clarice Lispector, Judy Chicago, to mention only a few of those who “write (and paint) with the body,... do not know who they are, but... strain to discover it through writing (and painting)”.⁷

At a time, in a Mexico, in a world where it is common, even among women, to say that we have surpassed a need for feminism, it is refreshing to find work like Magali’s which takes feminism as its integral point of departure, not as a dogmatic construction or a monstrous

specter, but as a way of thinking, accepting, living with and confronting ourselves and as a basis for us to continue to face and transform our lives, though perhaps without the anchor of a utopian vision (such as that which Marge Piercy imagines in her novel *Women on the Edge of Time*).⁸ Magali’s work emerges from that same desire which is represented (though in a very different, and in comparison more rhetorical manner) in Judy Chicago’s work of the seventies, the desire to give form to the internal experience of living in a woman’s body. But while Chicago’s focus at that time was the visual evocation of female orgasm, Magali goes further, to the locus of those fantasies where the qualities identified as masculine and feminine abide within us, questioning their relation, the ways in which our vital experience incorporates what we have been acculturated to conceive of as a duality, and the modes in which this enigma has been represented.

The intimate distance, to take up Rosemary Betterton’s words,⁹ which this series by Magali establishes with its spectators, takes as its point of departure a blatant and unabashed

vulnerability. And, contradictory as it may seem, the naturalness with which Magali and her work open themselves to us is the result of a long artistic and personal trajectory. It isn’t easy to achieve simplicity, and Magali’s work is deceptive in this aspect, like a fictional narrative which reveals a true story. The reduced size and semi-transparent quality of the images suggests initially the decorative quality of the work of Sunday watercolorists—and Magali plays with this passing illusion in order to lure us onto a voyage where gestures, fluid stains and occasional figurative references evoke a profound, visceral level of experience. This is not “universal” abstraction which omits the articulation of its gender, but a work which assumes its gender with pride, while moving beyond a binary construction of sexual difference. As María Carmen África Vidal has commented, “It insists tirelessly that there

⁷ Vidal Claramonte, *op. cit.*, p. 23. I extend the scope of this quotation here to include painting, though Vidal’s text deals exclusively with writing. The translation is my own, exclusively for the purpose of this essay.

⁸ Marge Piercy, *Women on the Edge of Time*, New York, Ballantine Books, 1976.

⁹ Rosemary Betterton, *Intimate Distance: Women Artists and the Body*, London, Routledge, 1996.

is no one woman but many, heterogeneous and plural. There is no one 'real' way of being a woman, because if we believed that we would be confirming the patriarchal vision which until now has imprisoned us".¹⁰ There is no possessive posture here, nor a virtuoso display of technique, only the artist's confidence in her intuition, expressed in a manner which is neither exhibitionist nor defensive.

Magali addresses gender dichotomy as a construction, which separates and associates with our sexual organs, experiences which in many cases are shared by men and women. Once I wrote, with reference to the experience of male painters, that the act of artistic production permits a period of blurring of the emotional and perceptual limitations imposed by social conventions of gender, limits which are rapidly restored by the art system and its institutions, including criticism and art history.¹¹ Magali grapples with this enigma, which emerges in fantasy, fiction,

film and in our consciousness, and she questions it from different perspectives until she succeeds in breaking down the binary conception of sexuality.

We know we are fragments, that we cannot perceive ourselves as a totality, and yet this series does not represent the incomplete, fragmented, mutilated body which Western art has been exploring since Dadá; only gestures and imprints which, as a group ordered by Magali, move toward evoking a more complex and profound experience through their sequential interplay, their contraposition and resonance with one another.

The dialogue between image and word which in much of Magali's earlier work—as in that of Chicago and others—suggests the narration of inner experience, is not present here. *Satori* is closer in this respect to Magali's work a few years ago on the senses and sensory organs as vehicles of knowledge. And yet the selection and ordering of her drawings/paintings in an exhibition, in the animation entitled *El ojo avisador* and in this book—as well as the inclusion of a text of her own in this

publication—seems to manifest a desire to present the work in a narrative mode. It is a narration which goes beyond chronology and Cartesian logic, a narration founded in that same visceral locus from which the work emerges, but which at the same time establishes a reflexive distance with respect to the vital origins of each image, as it searches to make sense of the series in its totality, or in one of its possible totalities.

Who traces the path here, Magali or the monster? Beauty or the beast? To whom does this visual narrative give voice?

¹⁰ Vidal Claramonte, *op. cit.*, p. 254.

¹¹ Karen Cordero Reiman and Carmen Gómez del Campo, "Las artes plásticas como fuente de estudio de la masculinidad", paper presented in the First Interdisciplinary Forum for Studies of Masculinity, IIAI Xochimilco, Culture and Society Division, November, 1996.



MAGALI LARA

SATORI



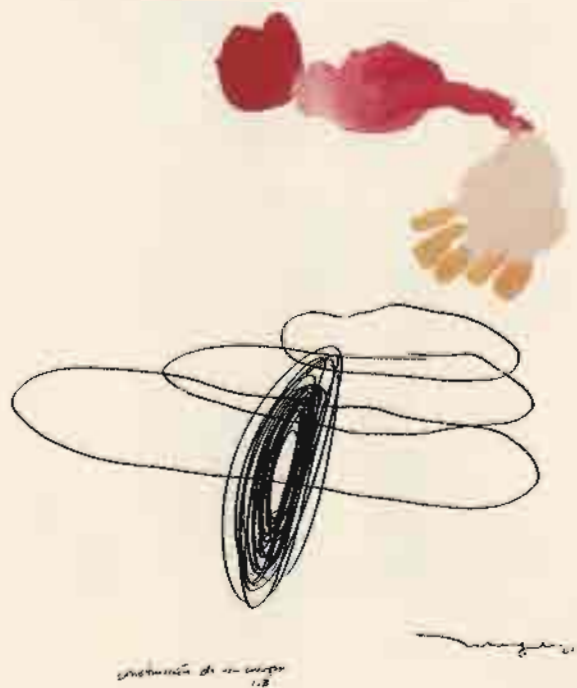


SERIE *Construcción de un cuerpo* 1.1, 2001
Gouache sobre papel
28 X 21,5 CM



SERIE *Construcción de un cuerpo* 1.2, 2001
Gouache sobre papel
28 X 21,5 CM





SERIE Construcción de un cuerpo 1.3, 2001
Gouache sobre papel
28 x 21.5 CM



SERIE Construcción de un cuerpo 1.4, 2001
Gouache sobre papel
28 x 21.5 CM



SERIE Construcción de un cuerpo 1.5, 2001
Gouache sobre papel
21.5 x 28 CM



SERIE *La otra [el monstruo]* 2.1, 2001
Gouache sobre papel
28 x 21,5 CM



SERIE *La otra [el monstruo]* 2.2, 2001
Gouache sobre papel
28 x 21,5 CM

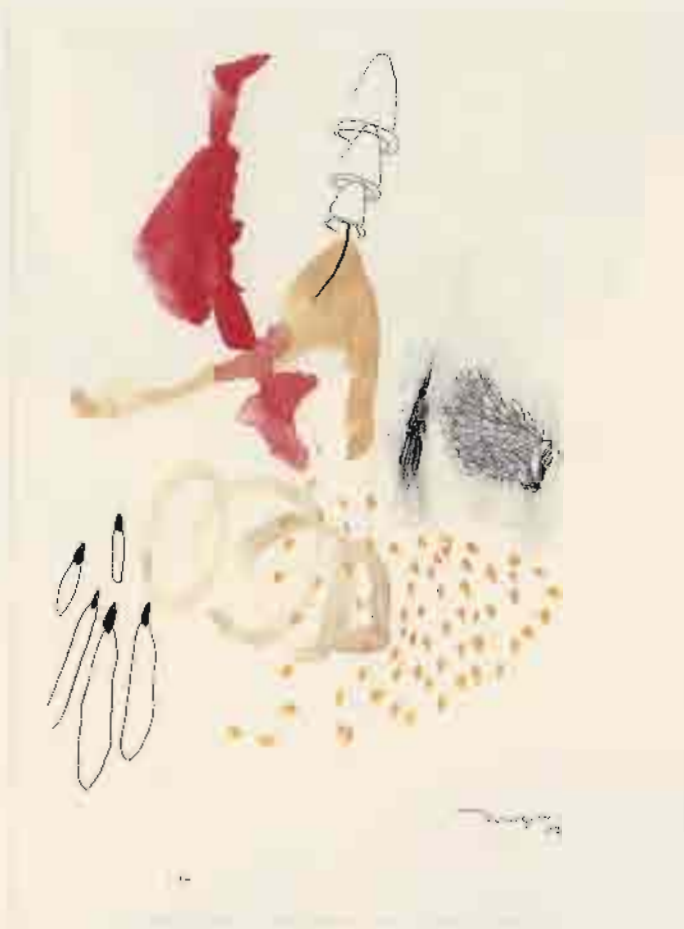


SERIE *La otra [el monstruo]* 2.3, 2001
Gouache sobre papel
28 x 21,5 CM

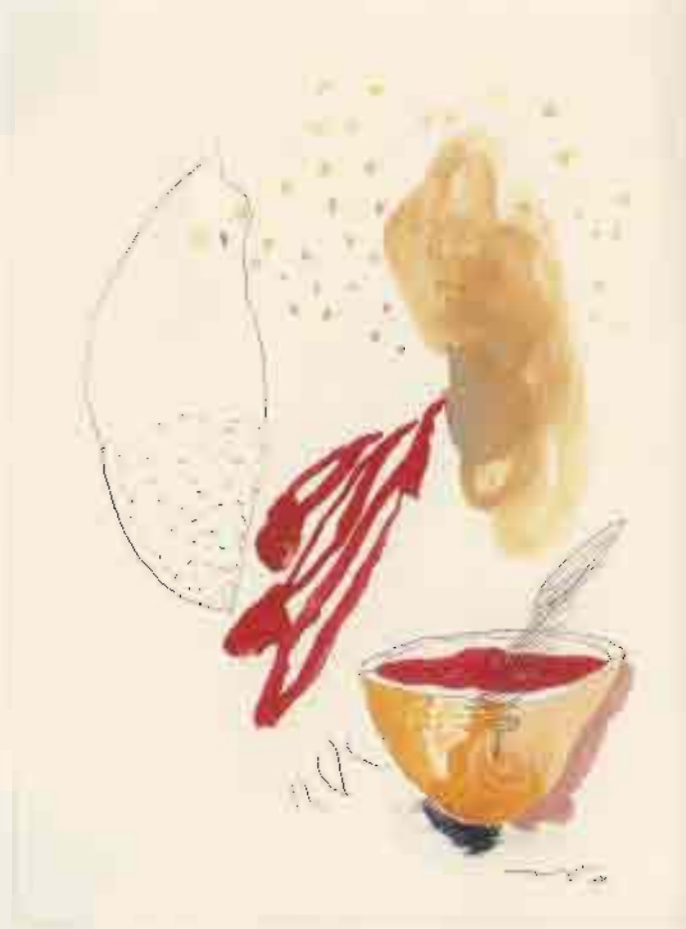




SERIE *La pregunta* 3.3, 2002
Gouache sobre papel
28 X 21.5 CM



SERIE *La pregunta* 3.4, 2002
Gouache sobre papel
28 X 21.5 CM



SERIE *La pregunta* 3.5, 2002
Gouache sobre papel
28 X 21.5 CM



SERIE *La pregunta* 3.6, 2002
Gouache sobre papel
28 x 21,5 CM



SERIE *La pregunta* 3.7, 2002
Gouache sobre papel
28 x 21,5 CM



SERIE *La pregunta* 3.8, 2001
Gouache sobre papel
28 x 21,5 CM





SERIE *La pregunta 3.9, 2002*
Gouache sobre papel
28 X 21.5 CM



SERIE *La pregunta 3.1, 2002*
Gouache sobre papel
28 X 21.5 CM



SERIE *La pregunta 3.2, 2002*
Gouache sobre papel
28 X 21.5 CM







4.1

SERIE *La punta de la lengua* 4.1, 2002
Gouache sobre papel
28 x 21.5 CM



4.2

SERIE *La punta de la lengua* 4.2, 2002
Gouache sobre papel
28 x 21.5 CM



4.3

SERIE *La punta de la lengua* 4.3, 2002
Gouache sobre papel
28 x 21.5 CM



SERIE *No tanto* 5.1, 2002
Gouache sobre papel
28 x 21,5 CM



SERIE *No tanto* 5.2, 2002
Gouache sobre papel
28 x 21,5 CM



SERIE *No tanto* 5.3, 2002
Gouache sobre papel
28 x 21,5 CM



84

SERIE *No tanto* 5.4, 2002

Gouache sobre papel

28 x 21,5 cm





SÉRIE *Romance* 6.1, 2002
Gouache sobre papel
28 x 21,5 CM



SÉRIE *Romance* 6.2, 2002
Gouache sobre papel
28 x 21,5 CM



SÉRIE *Romance* 6.3, 2002
Gouache sobre papel
28 x 21,5 CM



69

SERIE *Romance* 6.4, 2002

Gouache sobre papel

28 x 21,5 CM

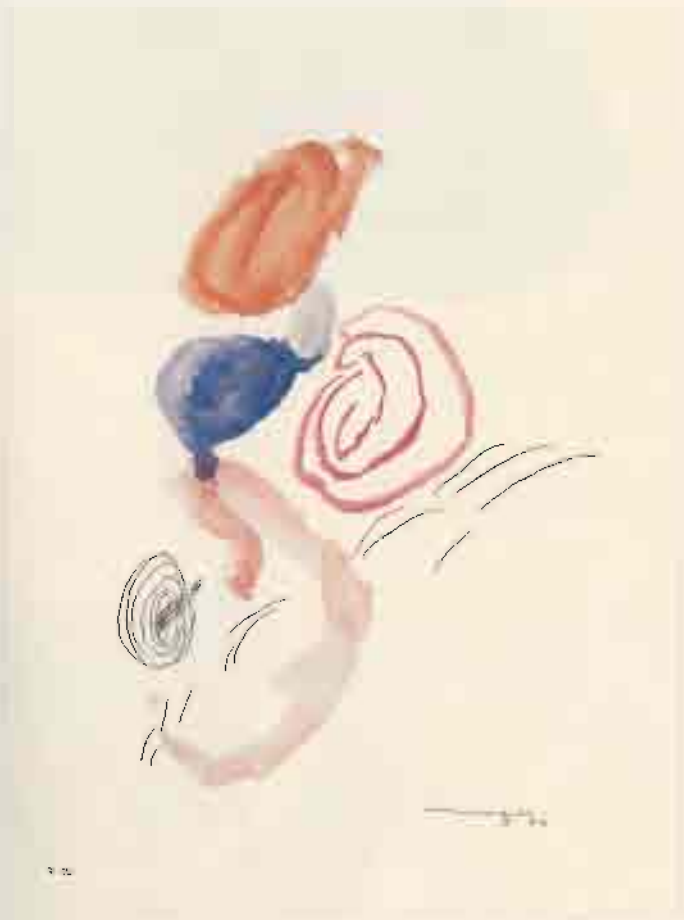




SERIE *El sol 7.1*, 2002
Gouache sobre papel
28 x 21.5 CM

MAGALI
LARA





SERIE *El sol* 7.2, 2002
Gouache sobre papel
28 x 21,5 CM



SERIE *El sol* 7.3, 2002
Gouache sobre papel
28 x 21,5 CM



SERIE *El sol* 7.4, 2002
Gouache sobre papel
28 x 21,5 CM

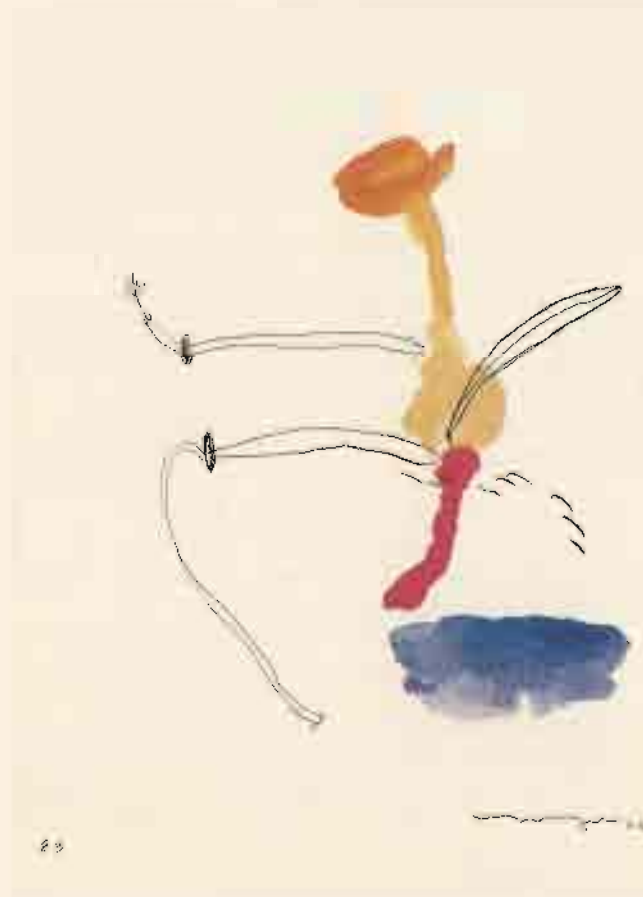
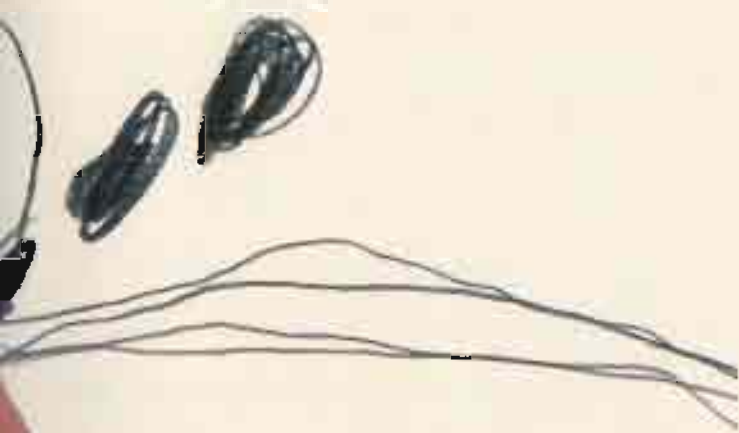


SERIE *Lo visceral* 8.1, 2002
Gouache sobre papel
28 x 21,5 CM

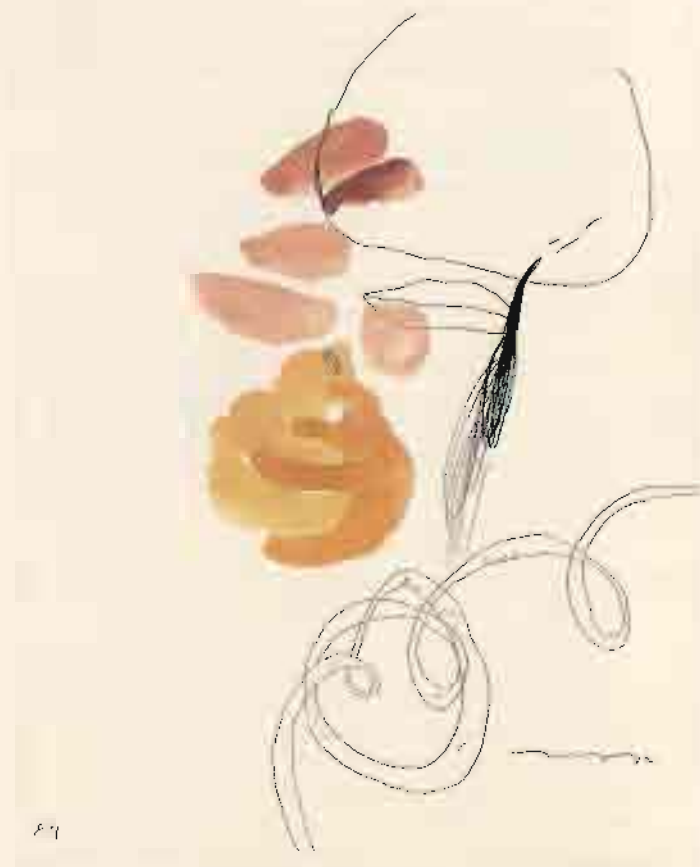


SERIE *Lo visceral* 8.2, 2002
Gouache sobre papel
28 x 21,5 CM





SERIE *Lo visceral* 8.3, 2002
Gouache sobre papel
28 x 21,5 CM



SERIE *Lo visceral* 8.4, 2002
Gouache sobre papel
28 x 21,5 CM

MAGALI LARA (*Margarita Rosa Lara Zavala*)

Nació el 5 de noviembre en la ciudad de México en 1956.
Pertenece al Sistema Nacional de Creadores del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes desde 1994 hasta 1999.

PREMIOS, BECAS Y DISTINCIONES

- 2002 Residencia Amate-Boreal Art/Nature, Boca del Cielo Chiapas, México.
- 2000 Residencia para Banff, Canadá Beca de Coinversión del FONCA.
- 1999 Residencia en Boreal Art/Nature, La Minerva, Québec, Canadá.
- 1997 Repite beca en el Sistema Nacional de Creadores.
- 1994 Pertenece al Sistema Nacional de Creadores.
- 1986 Mención honorífica, V Bialn Iberoamérica.

EXPOSICIONES INDIVIDUALES (SELECCIÓN)

- 2002 AIEN, Espacio Aragón y León 21, Cuernavaca, Morelos.
- 2001 CAFE, entre Estudio y Galería, Puebla, Puebla.
ALIMENTO, Galería Emma Molina, Monterrey, N. L.
- 2000 ALLA, Galería Nina Menocal, México, D. F. y Centre Culturel du Mexique, París, Francia.
TACTO, Galería Manolo Rivero, Mérida, Yucatán.
- 1999 OIR NO ES VER, Galería Ruta Correa, Freiburg, Alemania.
SERPIENTE Y KAPKA Y LA CAMA, Museo José Guadalupe Posada, Aguascalientes, Aguascalientes.
FLORES DEL CUERPO, Galería Emma Molina, Monterrey, N. L.
ALLA, Museo Hospicio Cabañas, Guadalajara, Jalisco.
- 1998 REPETIR, Galería de Arte Mexicano, México, D. F.
SERPIENTE, Museo de Arte Carrillo Gil, México, D. F.
OTRO PAÍS, Galería El Estudio, México, D. F.
MAGALI LARA, Tristans Gallery, Dundalk, Irlanda.
- 1997 LOS OJOS NO, Universidad de las Américas, Puebla, Puebla.
- 1996 VISIÓN DE FI, Galería Ruta Correa, Freiburg, Alemania.
RAMIFICACIONES, Galería de Arte Mexicano, México, D. F.
- 1995 DEL CIELO, Galería Rahn, Zürich, Suiza.
TRAZOS TEMPORALES, Jardín Borda, Cuernavaca, Morelos.
- 1994 EL ARBOL DEL CUERPO, Galería de Arte Mexicano, México, D. F.
- 1993 VIENTO, Galería La Gran x, Barcelona, España.

1992 HERBOLARIO, Curare, Espacio Crítico para las Artes, UAM.
Xochimilco, México, D. F. y Galería Tlapalli, Madrid, España.

- 1991 MAGALI LARA, Museo de Arte de El Paso, Texas, E. U.
- 1990 DEL CIELO, Galería Ruta Correa, Freiburg, Alemania.
- 1989 DEL CIELO, Centro Cultural de México, París, Francia.
- 1986 LA INFIEL, Museo de Arte Carrillo Gil, México, D. F.
- 1985 MAGALI LARA y BÁRBARA ALDRETE, Sullivan Bisenins Gallery, Denver, Colorado, E.U.
- 1983 TRES PROPUESTAS TEMÁTICAS, con Carlos Aguirre y Rowena Morales, Museo Nacional, La Habana, Cuba.
- 1982 HISTORIAS DE CASA, Galería Los Talleres, México, D. F.
- 1980 DIBUJOS DE MAGALI LARA, Casa del Lago, Sala 3, UNAM, México, D. F.
- 1978 DIBUJOS, *etcétera*, Galería Pro-Arte, México, D. F.
- 1977 TIJERAS, Escuela Nacional de Artes Plásticas, Galería 3, UNAM, México, D. F.

EXPOSICIONES COLECTIVAS (SELECCIÓN)

- 2002 AUTORRETRATO, Centro de las Artes, Monterrey, N. L.
- 2001 PROPUESTAS CARDINALES, Museo Amparo, Puebla, Puebla y Centro de las Artes, Monterrey, N. L.
LA PERSISTENCIA DE LA IMAGEN, Museo de Arte Carrillo Gil, México, D. F.
MIRADAS CRUZADAS, Centro Cultural Santo Domingo, Oaxaca, Oaxaca.
- 2000 VOCES VISUALES DE MÉXICO, Museum of Latin American Art, Long Beach, CA, Mexican Cultural Institute, Washington, DC, E.U. y Centro Cultural Tijuana, Tijuana, B. C., México.
HOMENAJE AL LAPIZ, Museo José Luis Cuevas, México, D. F.
PARADIGMAS, Galería de la Secretaría de Hacienda y Crédito Público, México, D. F.
QUAND LES IMPOTS DEVIENNENT, Centro Cultural de México, París, Francia.
SABROSA, Jardín Borda, Cuernavaca, Morelos.
6°. SALÓN DE ARTE BANCOMER, Centro Corporativo Bancomer, México, D. F., y varios sitios en provincia.
OBRA SOBRE PAPEL, Museo de Arte Contemporáneo de

Monterrey, N. L.

- TALLER TIEMPO EXTRA, Facultad de Artes y Letras, Universidad de la Habana, La Habana, Cuba.
- POESÍA ORGÁNICA, Galería Mexicanos, México, D. F.
- 20 JAHRE GALERIE RUTA CORREA, Galería Ruta Correa, Freiburg, Alemania.
- 1999 GROUNDSWELL: ARTISTS AND THE EARTH, Austin Museum of Art, Austin, Texas, E.U.
THE HIDDEN STONE, Residencia en Boreal/Art, La Minerva, Québec, Canadá.
DE MI COLECCIÓN, exposición itinerante en el interior de la República mexicana.
APUNTES PARA UNA COLECCIÓN DEL SIGLO XXI, con la Secretaría de Relaciones Exteriores, Polyforum Siqueiros, México, D. F.
- 1998 SEGUNDA BIENAL BIDIMENSIONAL, Centro Nacional de las Artes, México, D. F.
GATHERERS INTO EARTH, Whitman College, Walla, Walla, Washington, E. U.
EL ARTE DE LOS LIBROS DE ARTISTAS, Instituto de Artes Gráficas, Oaxaca, Oaxaca.
- 1997 TERCERA BIENAL DE MONTERREY, Museo de Monterrey, Monterrey, N. L.
- 1996 INNAIA NATURA, ARCO, Madrid, España y Galería Rahn, Zürich, Suiza.
REDISCOVERING THE LANDSCAPE OF THE AMERICAS, Gerald Peters Gallery, Santa Fe, Nuevo México, E.U.
SALÓN INTERNACIONAL DE ESTANDARTE, Centro Cultural Tijuana, Tijuana, B. C.
EL DESNUDO; TRADICIÓN Y MODERNIDAD, XII Festival del Centro Histórico de la Ciudad de México, Museo José Luis Cuevas, México.
AUTORRETRATO EN MÉXICO, Museo de Arte Moderno, México, D. F.
DONES Y PROMESAS, Centro Cultural Arte Contemporáneo, México, D. F.
- 1995 JUNTOS Y REVUELTOS, Hospicio Cabañas, Guadalajara, Jalisco.
LATIN AMERICAN BOOK ARTS, Center for Book Arts, New York; Wessel & Lieberman Booksellers, Seattle Washington;

- Minnesota Center for Book Arts, Minneapolis; Mexic Art Museum, Austin, Texas, E. U. y en The Papertrail y The National Library of Canada, Ottawa, Canadá.
- XI MOSTRA DA GRAVURA DE CURITIBA/MOSTRA AMERICA, Museu da Gravura de Curitiba, Paraná, Brasil.
- XI BIENAL DEL GRABADO LATINOAMERICANO Y DEL CARIBE, Antiguo Arsenal de la Marina Española, San Juan de Puerto Rico.
- 1994 SEGUNDA BIENAL DE MONTERREY, Museo de Monterrey, Monterrey, N. L.
- LA MUJER MEXICANA EN LAS ARTES PLÁSTICAS, Museum of Contemporary Art, San Diego, California, E. U.
- RENCONTRE, Centre d'exposition du Vieux-Palais, Montreal, Canadá.
- TRIENNALE MONDIALE D'ESTAMPES PETIT FORMAT, Musée de L'Art Contemporain de Chumalières, Francia.
- MÉXICO: UNA VISIÓN DE SU PAISAJE, Smithsonian Institution Traveling Exhibition Service, Washington, DC y The Mexican Cultural Institute, Washington, DC., E. U.
- A MULTIPLE WORLD: AN INTERNATIONAL SURVEY OF ARTIST'S BOOKS, The Atlanta College of Art, Atlanta, E.U.
- 1993 LA MUJER EN MÉXICO, Europolia, Bélgica.
- THICK AND THIN, Islip Art Museum, Long Island, New York, E.U.
- 1992 ARTIST BOOK IN MEXICO, Headlands Center for the Arts, Galería La Raza, San Francisco, California, E.U. y El Archivero, México, D. E. (The Rockefeller Foundation)
- 1991 WORKS ON PAPER, Carla Stellweg, New York, E.U.
- GRABADO MEXICANO CONTEMPORÁNEO, Galería Neslé, París, Francia.
- 1990 LA MUJER EN MÉXICO, National Academy of Design, New York, E.U. Centro Cultural Arte Contemporáneo, México, D. E. y Museo de Arte Contemporáneo, Monterrey, N. L.
- 1986 V BIENAL IBEROAMERICANA DE ARTE, Auditorio Nacional, México, D. E.
- VII BIENAL DE SAN JUAN DE GRABADO LATINOAMERICANO Y DEL CARIBE, Instituto de Cultura Puertorriqueña, San Juan, Puerto Rico.
- VIII BIENAL GRÁFICA INTERNACIONAL DE NORUEGA, Fredrikstad Bibliotek, Oslo, Noruega.
- V BIENAL IBEROAMERICANA DE ARTE, Auditorio Nacional, México, D. E.
- CONFRONTACIÓN 86, Museo del Palacio de Bellas Artes, México, D. E.
- MEMENTO MORI, Centro Cultural Arte Contemporáneo, México, D. E.
- III BIENAL RUFINO TAMAYO, Museo Rufino Tamayo, México, D. E.
- 1985 LIBROS ALTERNATIVOS, curaduría y montaje, Southwestern College, San Diego, California, E.U.
- DE LOS GRUPOS, LOS INDIVIDUOS, Museo de Arte Carrillo Gil, México, D. E.
- 17 ARTISTAS DE HOY EN MÉXICO, Museo Rufino Tamayo, México, D. E.
- SIN MOTIVOS APARENTES, Museo de Arte Carrillo Gil, México, D. E.
- FEVER UND FAREE, Kunsthhaus, Hamburgo, Alemania.
- 1983 PROPUESTAS TEMÁTICAS, curaduría junto con Mónica Mayer y Rowena Morales, Museo de Arte Carrillo Gil, México, D. E.
- 1982 LIBRO DE ARTISTA, Galería Pablo Ruiz Picasso, Madrid, España.
- UN BEACHTLICHE PRODUKTIONSFORMEN, Caja Colectiva, Künstlerhaus Bethanien, Berlín, R. F. A.
- Arteder'82, Bilbao, España.
- 1981 35 ARTISTAS MEXICANAS, Künstlerhaus Bethanien, Berlín, R.F.A.
- Curaduría junto con Emma Cecilia García y Gilda Castillo.
- BIOGRAFÍA IMAGINARIA, Foro de Arte Contemporáneo, México, D. E.
- PRIMER COLOQUIO DE ARTE NO-OBJETUAL, Museo de Arte Moderno, Medellín, Colombia.
- XVI BIENAL DE SAO PAULO, Fundación Bienal de Sao Paulo, Brasil.
- LIBRES D'ARTISTA, Galería Metronóm, Barcelona, España.
- 1980 LIBER, FACTOTUMBOOK, Florencia, Génova y Ferrara, Italia; Estocolmo, Suecia, y Nueva York, E. U.
- CURSOS, CONFERENCIAS, TUTORÍAS Y JURADOS
- 2001 Jurado en el concurso PRODUCCIÓN ARTÍSTICA DE DOCENTES E INVESTIGADORES, Centro Nacional de las Artes, México, D. E.
- Conferencia en la VII Conferencia Anual "La crítica y El Arte en México", Universidad de California, Irvine, California, E.U.
- 2000 Taller "INTRODUCCIÓN A LA AUTOCRÍTICA II", del 21 al 24 de junio.
- Jurado de la XII BIENAL DE ARTE PAIZ, Guatemala, Guatemala.
- Jurado en el XX ENCUENTRO NACIONAL DE ARTE JOVEN, Aguascalientes, Aguascalientes.
- 1999 Taller "INTRODUCCIÓN A LA AUTOCRÍTICA", del 8 al 12 de octubre, Tuxtla Gutierrez, Chiapas.
- UNA MIRADA, conferencia jueves 21 de octubre, Tuxtla Gutiérrez, Chiapas.
- Premio Nacional LUIS CARDOZA Y ARAGÓN para crítica de arte, Monterrey, N. L.
- 1997/99 Tutora de becarios estatales de artes visuales en el estado de Morelos.
- 1997 Jurado para las becas 1997-1998 en Artes Plásticas en el estado de Morelos.
- COLECCIONES
- Museo de Arte Carrillo Gil, México, D. E.
- Fundación Televisa, México, D. E.
- Fundación Miguel Alemán, México, D. E.
- Seguros América, México, D. E.
- Museo de Arte Moderno de Nueva York, Nueva York, E.U.
- IAGO, Oaxaca, México.
- Museo José Luis Cuevas, México, D. E.
- Museo de Arte Contemporáneo, UNAM, México, D. E.
- Coca-Cola, México, D. E.
- Galería de Arte Mexicano, México, D. E.
- Galería OMR, México, D. E.

MAGALI LARA

Coordinación editorial

KAREN CORDERO REIMAN

Traducción

RICARDO SALAS - FRONTESPIZIO, 2002

Diseño gráfico editorial

JAVIER HINOJOSA Y CÉSAR FLORES

Fotografía

GUADALUPE TOLOSA

Cuidado en la edición del texto

Agradecimientos

TULLIA BASSANI ANTIVARI

KAREN CORDERO REIMAN

CÉSAR FLORES

JAVIER HINOJOSA

NINA MENOCAL

D.R. MAGALI LARA - SATORI, 2002

© Satori, 2002



IMPRESO EN LITOGRAFÍA TURMEX

Ciudad de México

GALERÍA NINA MENOCAL

Ciudad de México

