

CONVERSACIÓN

Conversación entre Eulàlia Valldosera y Amparo Lozano

Conversation between Eulàlia Valldosera and Amparo Lozano

Amparo Lozano

Universidad de Castilla-La Mancha

Recibido: diciembre 2016

Aprobado: enero 2017

Resumen

Eulàlia Valldosera (1963) es una artista española que trabaja con distintos medios como la performance, la instalación y el vídeo. A través de ellos reflexiona en torno al cuerpo femenino, la cotidianeidad y la intimidad. En esta conversación que tuvo lugar en octubre de 2016 con la crítica y comisaria de exposiciones Amparo Lozano, conversa sobre su trayectoria artística, centrándose en sus proyectos performativos y expresando sus opiniones sobre otros temas como el contexto español después de la Transición y el panorama del arte contemporáneo.

Palabras clave: cuerpo, performance, arte de acción, videoperformance, transitoriedad

Abstract

Eulàlia Valldosera (1963) is a Spanish artist who works with different media such as performance, installation and video. Through them she reflects on the female body, the everyday life and intimacy. During this conversation that took place in October 2016 with art critic and curator Amparo Lozano, she talks about her artistic practice focusing on her performative projects, and expressing her opinions on other issues like the Spanish context after the “Transición” and the contemporary art scene.

Key words: body, performance, action art, video-performance, transience.



Amparo Lozano: Tu formación académica (pictórica) coincidió con la llamada “Transición” en nuestro país. En alguna ocasión has resaltado una de las carencias que esta tuvo: no conociste los proyectos de lxs artistas de las décadas anteriores. Centrándonos en la performance como herramienta de creación, me parece interesante saber cuándo conoces los proyectos realizados por artistas españolas de los años setenta, como Esther Ferrer y tantas otras. ¿Cómo influyeron en tu concepto de arte performativo y qué diferencias crees que existen entre su concepto de performance y el tuyo?

Eulàlia Valldosera: Me estás hablando de artistas de los años setenta. Yo lxs conocí muy tarde, hasta que no lxs expusieron en el MACBA... creo que fue a mediados de los 2000. No recuerdo la fecha concreta, pero el término “influir” no sería cierto, yo ya había hecho el grueso de mi trabajo.

A. L.: En 1989 decides trasladarte a Ámsterdam. ¿Qué te motivó para hacerlo y qué supuso para ti esta experiencia? ¿Fue tu acercamiento a la práctica de la performance?

E. V.: Me motivó, por un lado, que conocía la mecánica del *welfare*, del estado del bienestar de este tipo de países. Me sentí como una emigrante económica, es decir, con lo que yo hacía, aquí no tenía perspectiva, no había ayudas. Estamos hablando de 1989. La Generalitat de Catalunya daba tres becas al año, se las daba a conocidos, a teóricos. Una de la becas era para estudios en el extranjero —en concreto para Holanda—, de modo que ir allí era la única forma de conseguirla. Aun así, por ser una desconocida, es decir, por no tener padrinos, no me la dieron hasta tres años después. Tenemos que pensar en el contexto español de ese momento para una artista que empezaba.

A. L.: En aquel momento todavía no tenías galería, ¿no?

E. V.: No, no tuve galería hasta diez años después.

A. L.: Fue la Galería Antoni Estrany...

E. V.: Hice una muestra en Antoni Estrany en 1991, pero me echó de la galería...

A. L.: Lo sé.

E. V.: No me querían. El tipo de trabajo que yo hago no es comercial. Me busqué la vida hasta que tuve a mi hijo y decidí apostar, en 1999, entre las galerías Fúcares

y Helga de Alvear.

A. L.: Retomando el tema de tu trabajo performativo y atendiendo, como tú misma has señalado, al desconocimiento de *performers* españolxs de décadas precedentes a tus proyectos, ¿podrías considerar a Marina Abramović y a Ulay como referentes?

E. V.: Absolutamente. Con ellos tuve un diálogo personal, sobre todo con Ulay. Un diálogo muy profundo, él estaba viendo todo lo que yo estaba produciendo; conocía mi proceso. Hacer presente la acción era como presentar el nexo de unión de una serie de objetos que se generaban a partir de una acción que yo estaba haciendo a puerta cerrada. Ulay me empujó a hacerlo de cara al público.

Digamos que yo tuve mi primer contacto con el mundo de la performance en Holanda. El director de la escuela era un *performer*, los *teachers* eran artistas, entre ellos Ulay. A través de él me aceptaron en la escuela como invitada. Fue muy curioso porque el trabajo de Ulay y Marina lo conocí porque la habitación que fui a ocupar en Ámsterdam la acababan de vaciar y había una serie de elementos tirados en la calle cuando llegué. De entre ese montón de cosas tiradas en la calle vi un libro; ese libro era un catálogo de Marina y Ulay. Cuando lo miré no podía creer lo que estaba viendo. Así descubrí a Marina y Ulay, a él lo conocí después personalmente en la escuela. Cuando vio mi trabajo me abrió las puertas, evidentemente. Dos años después conocí a Marina en Barcelona porque coincidimos ambas en la primera muestra de performance, que se hizo en 1992, después de un *impasse* muy grande. Me influyó, sí, digamos porque me puso en contacto no solo con una metodología de trabajo sino con el arte conceptual en general, del que yo no tenía una información directa. Evidentemente, mis conversaciones con Ulay fueron básicas para que yo diera el paso de realizar performances en público.

A. L.: Un inciso acerca de tu relación con el arte conceptual: creo que en algunas ocasiones has manifestado que la intencionalidad de tus trabajos no es tanto suscribirlos dentro de una práctica “conceptual” cuanto que estos sean “sofisticados a nivel intelectual”, ¿me equivoco?

E. V.: Mi trabajo tiene relación con las prácticas conceptuales anglosajonas. Yo sentía que culturalmente no pertenecía al medio en que habían surgido y, por diferencia, es decir, por sentirme una inmigrante que no encajaba culturalmente con los parámetros que se barajaban en los medios, bajo el poder anglosajón (lo más avanzado en el arte contemporáneo), decidí hacer un arte que entrara por los sentidos: enraizado en lo físico, enraizado en lo objetual. Y es a partir de la manufactura o la creación de esos objetos que genero las acciones, una acción en

pos de fabricar algo externo a mí, ya sea una imagen o una proyección, pero algo que se pueda llamar instalación o trabajo en proceso.

A. L.: Esto es una curiosidad... me llama mucho la atención qué pocas veces te he oído hablar de performance; hablas de acción.

E. V.: Es que para mí no hay diferencia... ¿Cómo traduces al castellano “performance”? No hay traducción. La traducción es un tema de *nomenclatura ante una palabra*, de hecho de origen francés. Si buscamos una palabra autónoma en español... no la hay. Puede ser actuación, pero actuación ya te lleva muy cerca del teatro; acción es la palabra que se usa aquí.

A. L.: En 1991 estuve presente en la Galería Estrany-de la Mota cuando realizaste la performance/acción *El melic del món*. Lo recuerdo perfectamente. Me gustaría que me hables de esta pieza que, desde mi perspectiva, considero bastante emblemática. De hecho, creo que fue una pieza que en el contexto barcelonés, catalán y luego nacional, fue como un punto de inflexión respecto a tu trabajo y mucha gente nos interesamos por tu trabajo, por hacerte un seguimiento, etc. Me gustaría que me hablaras de esta pieza en concreto y... la has definido alguna vez como objeto efímero. Vuelvo a insistir; reitero: ¿objeto efímero como sinónimo de performance?

E. V.: No. La acción en sí tiene un carácter de ritual en esa pieza, la acción de hecho empieza cuando yo pido colillas a distintas personas fumadoras. Exhibí unos contenedores que para mí eran muy importantes porque la hacían una pieza participativa. Durante más de un mes pedí a lxs fumadorxs que fueran depositando sus colillas dentro de esos contenedores; como un ritual a cambio de una imagen. Esta acción encierra toda una declaración de intenciones. La galería cuestionó la presentación de los *containers*, pero no tenía elección. Lo que querían era pegarlo, poner un cristal y venderlo, como un Tàpies. O sea, se generó mucha fricción por una no aceptación de esa dinámica por su parte, sobre todo porque el resultado tenía que ser un vídeo... ellos decían que eso no era arte y, de hecho, lo que hice fueron fotografías porque el proyecto inicial era grabar una pieza que estaba depositada en el suelo, que mide cuatro por cuatro metros, cubierta de colillas. Supuso una semana de trabajo situando las colillas, porque es un trabajo de óptica para grabar el proceso de construcción y luego el de deconstrucción en la barrida de ese suelo, colocando una cámara en el techo enfocada hacia abajo. Eso tenía que verse una vez hecha la barrida inicial, tenía que haberse proyectado al mismo tamaño en un espacio adyacente. El galerista censuró la pieza; por tanto me vi obligada a hacer las fotos: fotos de ese suelo antes de ser barrido desde diversos puntos de vista. Luego sí hice la acción, porque ahí me puse terca; la acción se

grabó, pero con cámara en mano.

Esto es indicativo del contexto español de ese momento, muy cerrado. Incluso se me dijo que las fotos no eran profesionales, que tenían que ser piezas únicas porque se tenían que vender como una pintura porque si no, no podían considerarse parte del mercado... No había mercado, es que fue todo... Querer abrir determinadas puertas y encontrarme con gente que me iba poniendo candados fue muy duro. Cinco años más tarde, llegó la artista *british* de turno y expuso un vídeo, pero era *british*, no del país. Esa es la química de nuestro país, eso es lo que me he encontrado en las galerías. Respecto a las instituciones, para mí han funcionado como un *museo* que me ha dado por “muerta”. Han dicho: recoge lo que has hecho durante los últimos diez años y ponlo aquí...

A. L.: ¿Te refieres, por ejemplo, a la Fundación Tàpies o el MNCARS? ¿Las pones en ese paquete?

E. V.: Sí. Ambas muestras han sido retrospectivas. Cuando haces una retrospectiva se puede olvidar que eres una artista actual. Parece que ya lo has hecho todo. Yo pasé de “no estar” a “haber pasado ya” (risas).

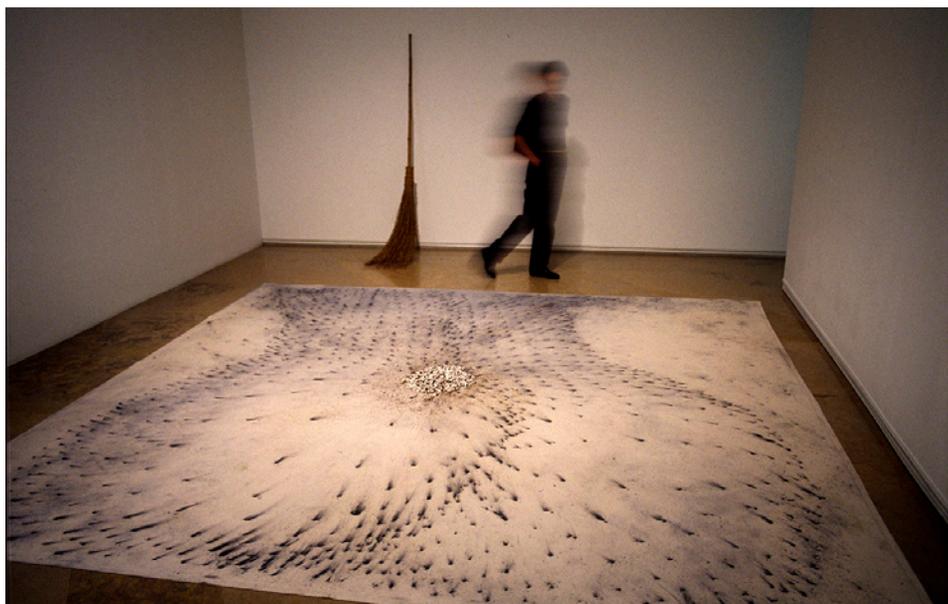


Imagen 1. Valldosera, E. (1991-2001). *Barrida #3 (El melic del món #3: El cul del món)*. Acción realizada en la Fundació Antoni Tàpies en 2001, Barcelona. Imagen cedida por la artista.

A. L.: Entonces, por concretar: ¿Consideras *El melic del món* como tu primera performance/acción?

E. V.: Para mí es una obra en proceso. Este tipo de obra implica que hay objetos, como fotografías, contenedores, un texto escrito, suelo barrido y un vídeo. En realidad todo son objetos, satélites de una acción que tuvo lugar: esta es la performance, pero no la pieza. La pieza no es la performance: es un *work in progress*.

A. L.: ¿Te puedo preguntar cómo has vendido ese *work in progress*?

E. V.: Se ha vendido el suelo junto con las fotografías...

A. L.: El suelo... ¿te refieres a una imagen fotográfica?

E. V.: No, el suelo barrido se ha fijado, eso se conserva. Todo lo que queda son testimonios de una acción que tuvo lugar en pos de destruir un trabajo.

A. L.: Ese suelo, perdóname que insista, pero no acabo de entenderlo, ese suelo ¿dónde está físicamente?

E. V.: Está en la Fundación Cal Cego.

A. L.: La imagen de *El melic del món* es la de un cuerpo femenino. ¿Cuál es para ti la relación entre performance-cuerpo?

E. V.: Una performance es para mí una actividad en cierta forma ceremonial, es decir, que necesita de la coparticipación del espectador para convertirla en lo que es, en algo no ordinario sino extraordinario, y el cuerpo-actuación suele ser el agente principal. Se trata de cómo la actuación de un cuerpo modifica un estado de cosas. También hay acciones que son puramente gestualidad u oralidad, hay muchas versiones. Años después se han hecho acciones solo para la cámara, las primeras acciones no fueron apenas documentadas.

A. L.: Te refieres a una lectura histórica, no a las tuyas...

E. V.: No a las mías, sino en general. Tú lo sabes muy bien, en la época de los setenta lo importante de las acciones era realizarlas, y eso ha cambiado mucho.

A. L.: En este sentido, recuerdo que también tuve la fortuna de ver en directo tu proyecto *Vendajes* (1992)... ahí es la primera vez que tú utilizas la cámara, ¿me equivoco?

E. V.: No, no te equivocas; es la primera vez.

A. L.: Me interesa mucho que me comentes... porque, claro, ya hay un cambio; eres tú misma quien mueve la cámara, o sea, tú grabas. ¿Me cuentas ese giro?

E. V.: Era un sueño, el acceso a la tecnología era muy complicado. Yo hice una película con 16 mm y las cámaras de vídeo eran unas bestias, todo era cuestión de inversión, de dinero. Con *El melic del món* yo cierro una etapa, simbólicamente la escoba es ese pincel que pinta pero borra, barre, borra, y también borra un mito: el de la materialidad tal y como la concibe un Tàpies. En este sentido, ahí sí hay una referencia a mis raíces, al informalismo, a lo sensual, las texturas, el polvo... y acto seguido doy el salto, decido que la luz va a ser mi material de trabajo, esa luz proviene del fuego apagado de las colillas.

El siguiente trabajo que hago será coger esas colillas y horadar la tela, la misma tela que estaba en el suelo, que los espectadores vieron cómo barría. Realicé una serie de quemaduras y puse un foco para que atravesara esa serie de agujeros y proyectara en la pared la forma del cuerpo femenino. A partir de esta pieza, en las siguientes que he trabajado el material principal es la luz. Posteriormente, tengo una serie de experimentos con la cámara fotográfica en los que yo soy el modelo y proyecto determinados rectángulos de luz en mi cuerpo y los voy haciendo también a puerta cerrada, con proyección de la que aparecen partes de mi cuerpo y desaparecen gracias a la luz... y el salto siguiente es trasladar eso a la cámara de vídeo cuando filmo un cuadrado de luz que circula por mi cuerpo. De alguna manera yo estaba haciendo un plan en el que el punto, la línea y el plano convergen. Estuve trabajando con la línea, con el *traveling* (desplazamiento). Venía de trabajar con el punto, esas colillas eran el punto; el lenguaje reducido al máximo en lenguaje visual es un punto. Digamos que yo me hice este programa obvio del lenguaje del arte abstracto según Kandinsky. Creo que los pasos fueron bastante rápidos en los primeros años, sobre todo por la tecnología. *El melic del món* necesita de la tecnología para existir, si yo no hubiera hecho ni hubiera grabado no existiría, existiría un suelo. La tecnología, en cuanto permite realizar un documento, pasa a ser el motivo central.



Imagen 2. Valldosera, E. (1992). *Vendajes*. Performance. Imagen cedida por la artista.

A. L.: ¿Consideras pues que tu proyecto *Vendajes* significa un punto de inflexión en la utilización de la cámara en las performances? ¿Este es el origen?

E. V.: Sí, de alguna manera, cuando te enfrentas a un trabajo procesual, son varios los estadios; es decir, no hay uno específico que sea más “obra” que otro, incluso el estado definitivo está lejos de ser el mejor. Hay estadios intermedios que visualmente tienen mucho poder, mucha información. Por ello, como herramienta propia de trabajo en mi taller, yo utilizaba la cámara para hacer un seguimiento de ellos, o sea, voy estudiando los pasos que doy y guardo esos documentos. Digamos que el uso de la tecnología permite mostrar procesos sin tener que ejecutarlos de cara al público cada vez desde cero. También en esa década de los años noventa se dio la popularización de las cámaras fotográficas y de vídeo; las cámaras digitales se popularizan y muchxs nos pusimos a hablar de qué hacer con esos medios, porque estaban creando un idioma nuevo.

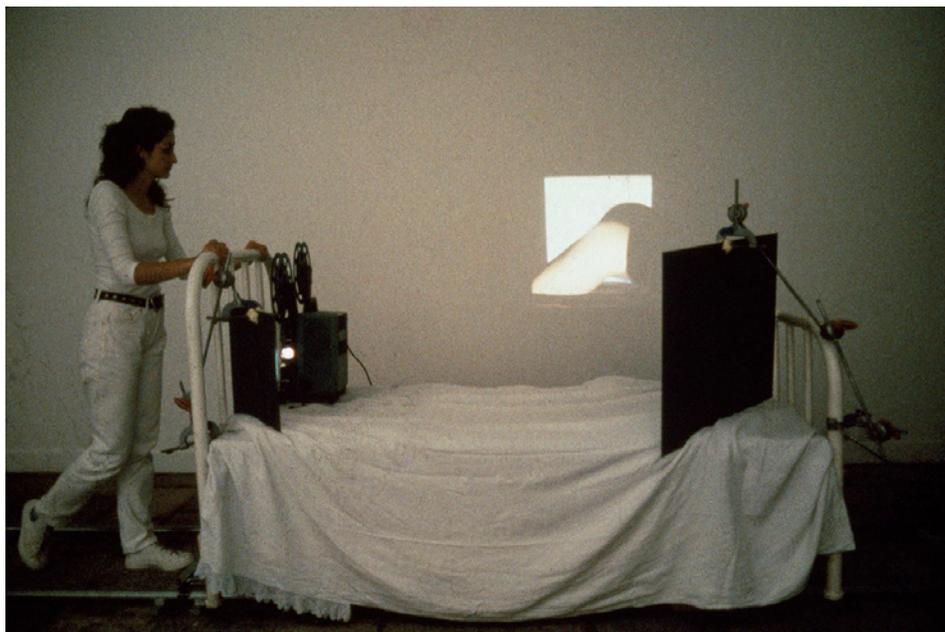


Imagen 3. Valldosera, E. (1992). *Vendajes*. Performance. Imagen cedida por la artista.

A. L.: En la exposición retrospectiva *Dependencias* que pudimos ver en el MNCARS en 2009, me llamó mucho la atención el proyecto que daba nombre a la muestra. Me trasladó a la performance mencionada: *Vendajes*, realizada en la Sala Montcada de la Fundació “la Caixa” en 1992 porque volvías a utilizar una especie de *carrito* parecido al que utilizaste en *Vendajes*. ¿Qué era exactamente?

E. V.: En *Vendajes* utilicé una cama de hospital encima de ruedas colocadas sobre unos carriles. En *Dependencias* utilicé un carro de supermercado.



Imagen 4. Valldosera, E. (2009). *Dependencias*. Fotografía tomada en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid. Imagen cedida por la artista.



Imagen 5. Valldosera, E. (2009). *Dependencias*. Fotografía tomada en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid. Imagen cedida por la artista.

A. L.: ¿En ambos casos pretendías significar la idea de movimiento?

E. V.: De transitoriedad más bien. Alude a la importancia de los espacios públicos, que son espacios de tránsito, que, por cierto, han sido ocupados por lo privado: aeropuertos, supermercados, residencias... Las imágenes mostraban este tipo de lugares. Me interesaba la visión en tránsito. El hecho de que tú (espectador) empujes y marques el ritmo que quieras, es como una partitura.

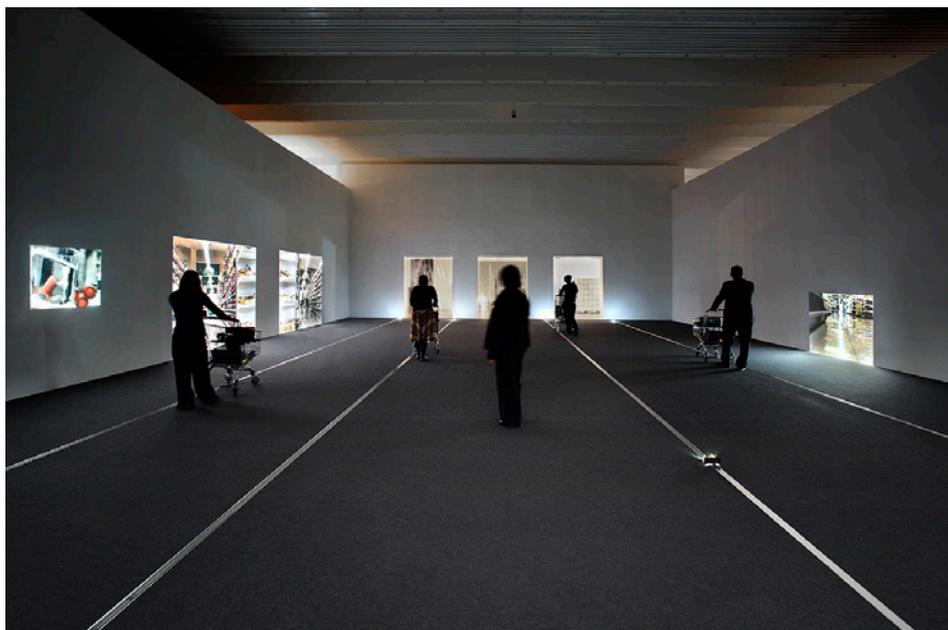


Imagen 6. Valldosera, E. (2009). *Dependencias*. Fotografía tomada en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid. Imagen cedida por la artista.

A. L.: Retomando el tema de la práctica de la performance, son varias las cuestiones que se pueden abordar, entre ellas su carácter único, su documentación, su consideración como objeto efímero y también cómo coleccionarla. ¿Qué opinas de todo ello?

E. V.: No es fácil. El mercado no es un invento de los artistas, sus intereses son generados por otro tipo de agentes. Su objetivo principal no es preservar la memoria; es otro. Por otro lado, existen las prácticas institucionales que carecen de metodología fiable de guardar memoria, lo digo porque nada de lo que he hecho lo han documentado correctamente. Por tanto, a mí lo que me interesa es generar un estado de opinión, un acto, no me interesa el objeto, me interesa, como digo, generar los actos que gracias al nombre objeto tienen lugar: encuentros con el público. Lo que se haga después con el objeto no soy yo quien lo puede dirigir;

me viene dado.

A. L.: Respecto a cómo coleccionar una acción, ¿te ha preocupado en algún momento? Porque en teoría si es una acción y es un proceso, ¿cómo puede estar una performance en una colección?

E. V.: En mi caso, en cada exposición las cosas cambian bastante, la única manera es pactar con la institución la documentación. Parece que se documenta muy mal. En mi caso, grabar las intervenciones, acciones, etc., normalmente recae en mí, lo cual llevo como puedo porque mi interés en ese momento es la actuación, que requiere todo mi foco de atención.

A. L.: En 2013 Cabello/Carceller presentaron en Artium el vídeo *Performer*, en él se plantean (además de cómo coleccionar lo inmaterial —entre otros conceptos y cuestiones—) si un/a *performer* es un actor o hasta qué punto se le puede considerar así, ¿qué opinas al respecto?

E. V.: Bueno, en todo caso lo/la considero un autor de su actuación. Una performance puede incurrir en puro lenguaje teatral y sigue siendo una performance, el tema es la autoría. Si un actor que va a una escuela de actores actúa un papel, ¿es autor de la situación? Para mí el tema de la categoría no es relevante, es el contexto; si yo actúo dentro de un teatro se me va a ver como escenógrafa o como autora de una pieza, o sea, se me va a ver dentro de esos parámetros... es un tema de decisión previa. Lo que yo estoy haciendo últimamente también está entre dos aguas porque, por un lado, he adquirido técnicas como sanadora; la ejecución de esas dotes a distancia implica una gestualidad. Lo estoy llevando al terreno de lo artístico, aunque participe en el lenguaje de la sanación. No me preocupa, lo que me preocupa es juntar mundos, crear puentes. Me interesa que venga un señor y diga: “me estás enseñando un lenguaje específico” o que venga alguien relacionado con el mundo del arte y se admire porque estás entrando en un territorio nuevo...

A. L.: Para terminar, creo interesante detenernos en dos cuestiones, la primera es la relativa al carácter efímero de algunas de tus propuestas. Respecto a este aspecto y retomando de nuevo el tema de la posibilidad de coleccionar un trabajo performativo, ¿cuál es tu opinión? Quizás puedes matizar lo que ya has expuesto... Dicho de otro modo, ¿se puede vender y/o coleccionar una performance? ¿Cómo? ¿Se queda algo en el camino?

E. V.: El mercado lo puede comprar todo... ¿Qué significa coleccionar? ¿Es coleccionable un valor de mercado? ¿Es un valor patrimonial de legado cultural? ¿Es una actividad especulativa? Tú sabes que cada artista junto con sus agentes

decide en cada momento cómo. Para mí, la performance siempre va a poner en duda y en crisis el mercado, por eso tiene tanto valor y por eso va en aumento. Opino que es una herramienta con gran poder porque preserva de alguna manera la autenticidad del gesto inicial, que es gratuito, porque todo arte nace en ese gesto. Apuesto porque la objetualidad alrededor de ese gesto sea también efímera. Me interesa esa radicalidad porque tiene que ver con preservar la llama, el fuego inicial del arte. El carácter casi ritual, propiciatorio, sanador, celebratorio, para lo cual el hombre necesita situarse en el contexto arte. Es un tema de sacralizar la vida, para mí el arte es sacralizar la vida, esa necesidad está desde el origen de los tiempos.

También podemos entrar en ese terreno en el que hay acciones que sólo tienen lugar en los medios, vídeo-performance... entonces no hay diferencia entre eso y una pintura, solo que hay un medio reproducible, igual que la fotografía; tiene la misma problemática que todos los medios de reproductibilidad.

A. L.: Buscando información sobre tus proyectos he visto que en un momento determinado empiezas a definir tus trabajos como vídeo-performances. Siguiendo la misma vía de análisis, me interesa este término por lo que representa como objeto a coleccionar.

E. V.: Digamos que es un género nuevo, que es actuar para la cámara.

A. L.: ¿Cuál es el trabajo primero que denominas así?

E. V.: Diría que *Loop* (1996). Existe la acción y la vídeo-acción, que es una interpretación de esa acción. Ambas consideraciones, como tales, me pidieron comprarlas; de modo que vendí esa vídeo-acción, como yo la llamo. Posteriormente, he hecho acciones que no han ocurrido en público, sino solo en el vídeo, y creo que aquí tenemos que ir a *Dependencia Mutua* (2009), que es una acción en la que pido a una mujer de la limpieza que limpie las estatuas del Museo Antropológico de Nápoles.

A. L.: Sí, la he visto. Una más que interesante “pieza”. Me gustaría saber en qué estás trabajando, o sea, el nuevo proyecto que estás desarrollando ¿cómo lo estás formalizando?, ¿también con cámara?

E. V.: Sí, el motivo principal es una investigación que estoy llevando a cabo sobre las sibilas y las tecnologías psíquicas de canalización y sanación. He ido a un santuario específico donde está la Sibila de Cumas... voy leyendo las piedras y recibo un mensaje para hacer una acción específica para limpiar de memorias

oscuras ese lugar. Estoy haciendo un vídeo que muestra ese proceso de cuando voy a buscar información a la Sibila y de cuando voy a efectuar esta acción, aunque es un vídeo muy subjetivo porque, en realidad, no hay nadie viéndome actuar, han sido actuaciones hechas en solitario.

A. L.: Pero en el exterior, no en el interior, lógicamente...

E. V.: En el exterior.

A. L.: Ese puede ser también un cambio respecto a otras...

E. V.: Total, por fin.

A. L.: ¿No lo tienes documentado?

E. V.: No tengo documentado el momento. Quizás haga un libro, en el que escribiré toda la información que he obtenido. También voy a hacer una serie de piezas en relación.

A. L.: Esto me traslada a tu performance *Loop*. ¿Alguna relación con ella?

E. V.: El agua y la luz siempre han sido temas con los que conecto muy bien. De alguna manera he ido ampliando mi campo de acción, este ahora ya deja de ser el individual, las luces y las sombras de la psique humana. Ya son las luces y las sombras del planeta a nivel de este y de ecología... de gran grupo, de familia humana. He dado el salto al exterior y ahora la luz que utilizo es la luz solar. Aun así, voy a estar utilizando ledes y mecanismos electrónicos porque para todas esas acciones y fotos estoy saliendo al exterior.

A. L.: Por último, la cuestión es relativa a una declaración tuya. Me voy un poco hacia atrás. En la época en que tú empezaste a trabajar, finales de la década de los ochenta y principios de los noventa, sabes que se habló mucho de “el nuevo espectador”. Tu afirmación es la siguiente: “La experiencia es siempre efímera, el arte se acaba en el espectador”. Yo te pregunto, ¿qué complicidad crees que los espectadores pueden tener en tus trabajos performativos?

E. V.: En algunos lo he intentado de forma especial. Por ejemplo, en las botellas que podías escuchar en la exposición *Dependencias* (MNCARS) (2009).

A. L.: Muchas gracias Eulàlia.

Cita Recomendada

Lozano, A. (2017). Conversación entre Eulàlia Valldosera y Amparo Lozano. *Sin Objeto*, 00, 110-124.

Doi: http://dx.doi.org/10.18239/sinobj_2017.00.07

Biografías

Amparo Lozano Cercós

Universidad de Castilla-La Mancha
amparo.lozano@uclm.es

Amparo Lozano (1957) es crítica y comisaria de exposiciones independiente. Ha comisariado exposiciones como el ciclo *Tejido inacabado* en la Sala Montcada de la Fundació “la Caixa” (1996). Entre sus últimos comisariados cabe mencionar *Locuras contemporáneas* en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (2007). Es profesora en el departamento de Filosofía, Antropología, Sociología y Teoría y Estética de la Facultad de Bellas Artes de Cuenca (UCLM) desde 2006.

Eulàlia Valldosera

(Vilafranca del Penedès, 1963)
Artista

Eulàlia Valldosera estudió en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Barcelona y en los 90 se trasladó a Ámsterdam donde continuó sus estudios en la Gerrit Rietveld Academie. Entre los años 1999 y 2000 residió en Berlín, y actualmente vive y trabaja en Barcelona. Desde los años noventa ha participado en numerosas bienales, como las de Gwangju en Corea del Sur (1995), Sídney (1996), Manifesta I en Rotterdam (1996), SITE Santa Fe en Nuevo México (1997), Estambul (1997), Johannesburgo (1997), Yokohama en Japón (2001), São Paulo (2003), Skulptur Projekte en Münster (1997) y Venecia (2001), entre otras. En 2001, el Witte de With de Rotterdam y la Fundació Antoni Tàpies de Barcelona organizaron una retrospectiva de su trabajo y en 2009 lo hizo el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid. Su obra forma parte de múltiples colecciones como el FRAC PACA (Fonds Régional d’Art Contemporain, Provence-Alpes-Côte d’Azur) de Marsella, la Fundació “la Caixa” de Barcelona, el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid, el Museo de Bellas Artes de Álava, el Museo de Arte Contemporáneo de León, la Colección Artium de Vitoria y el MACBA de Barcelona.