

HILDEGARD HAHN

VER Y MOSTRARSE

CLARA MUÑOZ

No es fácil trazar el recorrido de la obra de una artista como Hildegard Hahn, estructurar unas vías de aproximación que nos sirvan para comprender toda la dimensión de su línea discursiva. Ello se debe, en parte, a que nuestra memoria se estimula a partir de determinadas sensaciones e imágenes que nos sirven para ir tejiendo una serie de argumentos, siempre subjetivos, con los que poder seguir la trayectoria de su trabajo. Pero, sobre todo, a la imposibilidad de abarcar una personalidad compleja como la suya con sus preocupaciones intelectuales y las propias conclusiones que ella deduce de la experiencia que tiene ante su proceso creativo. El trabajo de Hildegard Hahn pone en juego múltiples registros para reflexionar en torno a una serie de problemáticas que le interesan, al tiempo que genera un flujo permanente de ideas que se pueden plasmar utilizando la pintura, el dibujo, la fotografía o la instalación, que ella prefiere definir como escenario.

Afincada en Las Palmas, es una artista de formación sólida (estudios de Bellas Artes y Filosofía en Stuttgart, Alemania) que llegó a las Islas a mediados de la década de los setenta. Aquí encontró un paisaje cautivador del que muy pronto se enamoró. El mar ha sido una de las fuentes que más le ha inspirado. Corría el final de la década de los ochenta cuando empieza la serie *Cuentos Atlánticos*, que incluye doce cuadros sobre madera. A la playa llevó tablas, cola, pigmentos, y, colocando todo el material en la orilla, dejó que las olas se manifestaran plásticamente, que el paisaje se dibujara a sí mismo. "Cuando llegué a las Islas Canarias" –afirma la propia artista– "empecé una nueva etapa creativa que se apartaba de los trabajos abstractos que había realizado en Alemania. En Canarias quedé impresionada con el paisaje, sobre todo con el mar. Traté de mostrar un mar vivo, que se apartaba de las marinas normales". Esta obra marca un punto de inflexión en su trayectoria artística ya que pasa de ver el mar como protagonista del cuadro a convertirse en el mismo autor de la obra. Dejándose a un lado ella misma en un acto de enorme generosidad y modestia, introduce el azar en el proceso de realización de la obra. Este hecho la vincula con las reflexiones llevadas

It is not easy to trace the path pursued by the work of an artist like Hildegard Hahn, or to construct lines of approach to give us an insight into the full dimension of her discourse. In part, this is because our memory is stimulated by certain sensations and images with which we gradually spin a series of arguments so as to follow the direction of her work. But, above all, it is because it is impossible to embrace a personality as complex as hers, with her intellectual concerns and the conclusions she draws from the



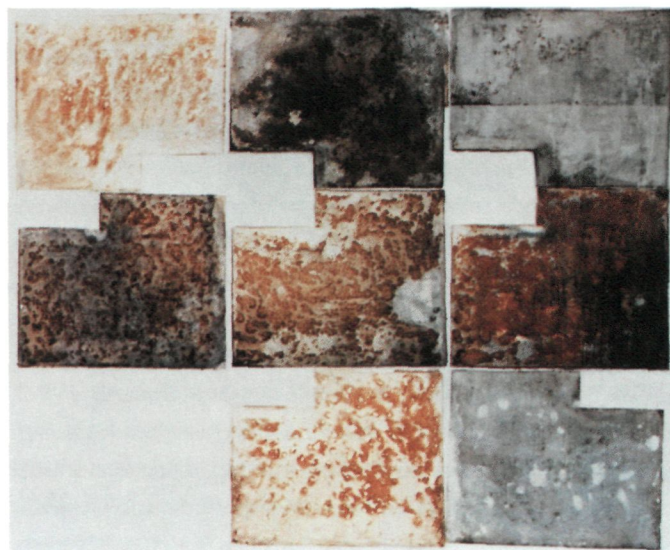
HILDEGARD HAHN. Proyecto | Project *Cuentos Atlánticos*, 1990.
12 cuadros de | 12 paintings of 122 x 94 cm. Técnica mixta sobre madera –elaborado “en” la orilla del mar– con la participación del movimiento del mar | Mixed media on wood –produced “on” the sea shore– with the help of the movement of the sea.

a cabo por muchos artistas desde los años cincuenta en adelante. Recordemos las experiencias de música concreta en la que se grababa directamente el sonido de la calle y de la naturaleza. Con esta misma metodología realiza el diptico titulado *Comportamiento urbano* en 1990 en el que captura el rastro marcado por los coches que circulan por la carretera. Hildegard Hahn deja en la calle dos planchas de madera que son estampadas con pintura blanca y alquitrán por los vehículos que pasan por encima. Con esto congela un instante del día a día y eleva un momento de cotidianidad, robado al azar, a la categoría de arte. A partir de ahora comienza a dar protagonismo al proceso creativo introduciéndose en el tiempo, atrapando instantes a la ciudad, realizando experiencias vivenciales directas en la calle o en el paisaje.

El azar o posibilidad de que una cosa suceda sin que inter venga directamente la propia artista y la experimentación como aproximación al hecho creativo a través de la investigación y la experiencia, serán dos vías de trabajo que la acompañarán desde entonces. Una apuesta que, sin duda, mantiene una actitud deudora de la memoria procesual. En la serie *Bacchus*, realizada desde finales de la década de los ochenta y durante los noventa, estudia las calidades texturales que se producen al imprimir, sobre la tela blanca del lienzo, las múltiples huellas dejadas por planchas de hierro que han sido oxidadas con vinos y licores. "Se trata" –asegura Hildegard Hahn– "de un juego entre manipulación, procesos químicos, el azar y referencias míticas". El tiempo



HILDEGARD HAHN. *Comportamiento del hombre urbano*, 1990.
Díptico | Diptych. 122 x 244 cm. Foto | Photo: Nacho González.



HILDEGARD HAHN. *Bacchus*, 1992.
Óxido sobre lienzo preparado | Rust on prepared canvas. 114 x 146 cm.

experience of her creative process. Hildegard Hahn's work brings into play an array of references prompting reflection on a number of problems which have aroused her interest. At the same time, it generates a permanent flow of ideas that lend themselves to expression through painting, drawing, photography and *the installation*, or as she prefers to put it, *the scenario*.

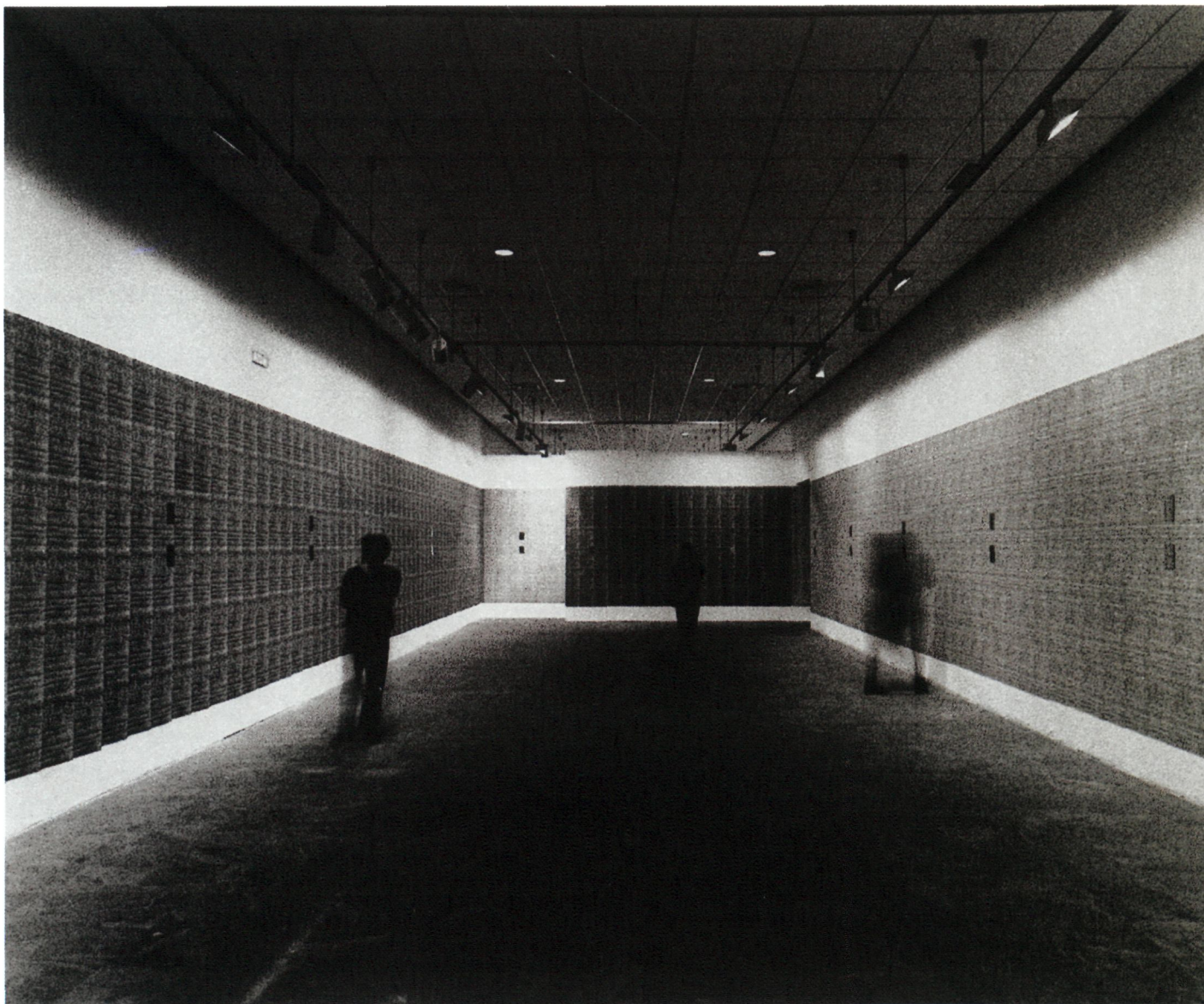
Having received a thorough grounding in Stuttgart, Germany, where she studied the Fine Arts and Philosophy, this artist decided to settle in Las Palmas. She visited the islands in the seventies and it was not long before she fell in love with the stirring landscape she found there. The sea became one of her main sources of inspiration. Towards the end of the eighties, she started the series, *Cuentos Atlánticos*, which includes 12 pictures on wood. Laden with boards, glue and colours, she set off for the beach and, arranging her equipment along the shoreline, she left the waves to assume their own descriptive expression and the scenery to draw itself. "When I came to the Canary Islands," she says, "I embarked on a new creative stage in which I broke away from the abstract work I had done in Germany. In the Canary Islands, I was fascinated by the scenery, especially the sea. I tried to reflect a living sea, one that differed from the usual seascapes." This work marks a turning point in her artistic evolution in that she ceases to look on the sea as the picture's central theme but to make it into the actual author of the work. In an admirable act of unselfishness and modesty, she stands to one side and brings the element of chance into the execution of the work, thereby linking up with the reflections of many artists from the fifties onwards. We might recall the concrete music experiences, when the sounds of the street and nature were recorded directly. This was the methodology she used in the diptych titled

es ahora el protagonista principal de una obra que ha sido elaborada dejando reposar, durante unos días, distintos trozos de hierro con sinuosas formas geométricas. De esta manera consigue crear un universo, de texturas irregulares, que tiende a desplazarse por diferentes puntos del lienzo.

A partir de entonces Hildegard Hahn empezará a trabajar con el espacio creando obras tridimensionales que necesitan ser recorridas y que ella llama *escenarios*. En estos nuevos trabajos muestra una gran preocupación por la posición del hombre frente al mundo. En *La milésima parte y uno*, exposición realizada en el Centro Insular de Cultura (Las Palmas de Gran Canaria, 1994), empapela las paredes de la sala de exposiciones con fotocopias donde aparecen figuras humanas que se repiten de forma ordenada, listas interminables de seres, esquemáticamente dibujadas en blanco y negro, como símbolos errantes de nuestro tiempo. La utilización de fotocopias añade la posibilidad de obtener am-

Comportamiento Urbano (1990), where she captured the tracks left by cars as they were driven along the road. Hildegard Hahn placed two pieces of wood on the road, in such a way that they would be stained by white paint and tar as the vehicles passed over. She thus succeeded in freezing an instant from day-to-day life, raising a split second of daily existence, stolen from chance, to the category of art. And so she started assigning a central role to the creative process by stepping into time, stealing instants from the city and staging direct existential experiences in the street or landscape.

From then on, chance or the possibility of something happening without the artist's direct intervention, coupled with experimentation as an approximation to the creative act through exploration and experience, would become two constants in her work. Clearly, this line of approach relies to some extent on the process of memory. In the series titled *Bacchus*, executed in the



HILDEGARD HAHN. *La milésima parte y uno*, 1991-94.
Instalación | Installation.

pliaciones. Con ellas enfoca ya directamente al hombre. Su capacidad para acercarnos a él, mostrándonos en su lugar unas manchas difusas, constituye uno de los principales ejes de su reflexión: ya no hay lugar para el individuo. A pesar de ello Hildegard Hahn sigue insistiendo en buscarlo y sitúa unos espejos que dupliquen las imágenes, prolongando al espectador en esa maraña de hombres agrupados.

Una fracción importante de la población mundial que corresponde a la milésima parte de los 6 mil millones de personas que lo componen está presente, cuestionando el papel del hombre en un planeta cada vez más poblado. Hildegard Hahn hace una reflexión sobre la dimensión humana del mundo y coloca pequeños espejos para que todo el que entre en la sala pueda reconocerse como perteneciente a ese orden cósmico donde se combina el tiempo y el espacio. El visitante se siente inducido a observarse, a identificarse, es entonces cuando toma conciencia de lo insignificante que es: un pequeño garabato entre los múltiples grafismos que, fijados en la pared, le envuelven. Los espejos duplican las imágenes, prolongan unos cuerpos sobre otros, alargan las sombras y los reflejos e incorporan al hombre entre la maraña de cuerpos anónimos que integran el escenario. El peso del género humano se manifiesta con intensidad ante el espectador de forma que su espacio y su tiempo pueden resultar incluso ridículos, apenas nada frente a la inmensidad del mundo.

La propuesta de esta creadora no está exenta de la angustia y la incertidumbre que configura la escena de nuestro tiempo. Sus personajes han perdido sus rasgos identificativos para convertirse en integrantes anónimos de la gran aldea global. Son seres que han quedado reducidos a un esquema, a un gesto, configurando la visión unificadora de un mundo al que parece que inevitablemente nos dirigimos, una unidad que se aleja de la recuperación de todos los particularismos: nacionales, éticos y religiosos... mostrándonos un planeta sin fronteras, universal y uniforme que nos viene dado como un territorio fruto del colonialismo cultural y sociopolítico del presente.

En *Ciccer: retrato de un paisaje*, exposición mostrada por vez primera en La Regenta (Las Palmas de Gran Canaria, 1997), vuelve nuevamente a trabajar en la Playa de Las Canteras. Interesada por reproducir el paisaje de la Isla, ve la necesidad de acercarse otra vez al mar para establecer un diálogo buscando la manera de expresarlo sin prescindir de su magia y su sensualidad. Para ello acude a la playa durante los 365 días del año a recolectar trozos de cristales erosionados por las olas y las corrientes que matizan el uniforme colorido de la arena húmeda con texturas, colores, formas y brillos. Similares a piedras preciosas, reflejan los cristales la luz solar, transparentes como agua sólida, como gotas hechas de piedra, quedan atrapados en la arena cuando la marea se retira. El mar se desprende de sus tesoros al extenderse sobre la playa y así, es el mar el que genera, con cada movimiento un nuevo paisaje, una orilla distinta, un dibujo ondu-

late eighties and the nineties, she studies the textural qualities produced when the countless marks left by pieces of sheet iron rusted with wines and liqueurs are printed on the white cloth of the canvas. According to Hildegard Hahn, "It is a playful combination of manipulation, chemical processes, chance and mythical allusions." Time has now become the central figure in a work which has come about by leaving various pieces of iron in sinuous geometric shapes to rest for a few days. In this way, she creates a universe of irregular textures with the ability to travel along different parts of the canvas.

After this, Hildegard Hahn will turn her attention to space by creating what she calls *scenarios*: three-dimensional works requiring the viewer to explore them. In these new creations, she shows a deep concern towards man's position vis-à-vis the world. In *La milésima parte y uno*, an exhibition held at Centro Insular de Cultura (Las Palmas de Gran Canaria, 1994), she papers the exhibition room walls with photocopies showing human figures in uniform repetition, endless lists of beings, schematically sketched in black and white, as wandering symbols of our time. The use of photocopies adds the possibility of making enlargements. With them, she brings man directly into focus. Her ability to bring us closer to him, showing vague blotches in his place, is one of the key components of her reflection: there is no longer any room for the individual. Nevertheless, Hildegard Hahn insists on searching for that room, setting up a number of mirrors to duplicate the images and drawing the viewer into the maze formed by groups of men.

Here we find a considerable fraction of the world's inhabitants – one thousandth of a total six million people – questioning man's role on a planet whose population is growing all the time. Hildegard Hahn engages in a reflection on the world's human dimension, installing small mirrors so that anyone entering the room may recognise himself as belonging to the cosmic order in which time combines with space. The visitor,



HILDEGARD HAHN. *Ciccer, retrato de un paisaje*, 1992-94.
Camouflage-mimikry. Instalación | Installation.



HILDEGARD HAHN. *Ciccer, retrato de un paisaje*, 1992-94.
Rupestre. Instalación | Installation.

lante hecho de agua, arena y cristales. Incapaces de disolverse con rapidez como la sal, necesitan décadas para desaparecer y romperse en millones de pequeños granos de arena. Cada vidrio se desliza en el agua hasta que se funde con propio el medio natural, el líquido. Una vez en el fondo del mar, se camufla entre las piedras y la arena, y después de un tiempo vuelve a la playa. En un largo proceso de desleimiento, el mundo parece descomponerse primeramente en pequeños fragmentos que acaban siempre por reunirse debajo del agua hasta su desaparición total.

En esta obra, sin duda una de las más líricas de su producción, realiza la experiencia de formar parte de un paisaje al introducirse en el mecanismo y la lógica de la naturaleza para generarlo. Por ello, la actuación de esta creadora es tan importante para entender su obra como el propio resultado plástico y directo de la muestra de los vidrios recogidos, clasificados, introducidos en tarros de cristal y estructurados en un nuevo paisaje, elaborado esta vez en la sala de exposiciones. Paisaje que sigue siendo la consecuencia lógica de ese mecanismo profundo y maravilloso que tiene la naturaleza para crearlo. Hay una parte sistemática y científica en este trabajo que convive con el aspecto poético de la misma. De hecho, a los tarros con cristales acompaña una documentación estadística precisa en donde contabiliza el número de vidrios que recogía cada vez que salía a la playa. Este aspecto aproxima este proyecto al del investigador que necesita reflexionar sobre los datos obtenidos en el trabajo recuperando así cierta concepción del arte como ciencia.

En *Ciccer* muestra por primera vez sus fotografías descubriéndonos una parcela creativa que todos desconocíamos. Su interés por los momentos que parecen carecer de relevancia cobra vida sobre el papel fotográfico. La gran carga poética que esta obra posee es el de su propio recato. El blanco y negro le sirve para atrapar instantes que nunca más serán iguales y con los que

feeling compelled to observe himself, to identify himself, thus becomes aware of how insignificant he is: a tiny scrawl amid all the other signs and symbols looking down at him from the wall. The mirrors duplicate the images; they overlap one body with another; they lengthen the shadows and reflections and draw man into the tangle of anonymous bodies making up the scenario. The weight of mankind is presented to the viewer with such intensity that his space and time may even seem inconsequential, practically negligible in the face of the immensity of the world.

This artist's proposal is not unrelated to the anguish and uncertainty characteristic of the context of our time. Its characters have lost their signs of identity to form anonymous components of the huge global village. They are beings reduced to a diagram, a gesture, configuring the unifying vision of a world towards which we are inevitably heading, a unity which is moving away from the retrieval of all specific features, be they national, ethical or religious... We are looking at a universal, uniform planet without borders, a territory born of the cultural and socio-political colonialism of the present.

In *Ciccer: retrato de un paisaje*, an exhibition first held at La Regenta (Las Palmas de Gran Canaria, 1997), Hildegard Hahn returns to the beach known as Playa de las Canteras to work. Keen on reproducing the island's scenery, she feels the need to go back to the sea to establish a dialogue, searching for the way to express it while retaining its magic and sensuality. Firm in her purpose, she goes to the beach every single day of the year to collect bits of crystal which, eroded by the waves and currents, embellish the uniform colour of the wet sand with textures, hues, shapes and shimmers. Rather like precious stones, the crystals reflect the light of the sun. Transparent like solid water, like droplets made from stone, they lie trapped in the sand when the tide goes out. As the sea rolls back and forth across the sand, it leaves its treasures behind, creating a new scenery, a new shore, with every movement: a rippling drawing made from water, sand and crystals. Unable to dissolve quickly like salt, the crystals take years to disappear and disintegrate into a million grains of sand. Each particle slides into the water to blend in with its natural milieu: liquid. When it reaches the bottom of the sea, it hides away among the pebbles and sand and, in the course of time, returns to the beach. In a long process of dilution, the world seems first to break up into tiny fragments which unflinchingly gather beneath the water's surface until they finally disappear altogether.

In this work, unquestionably one of her most lyrical, the artist tries out the experience of forming part of a landscape by stepping inside the mechanism and the logic used by nature to produce it. That is why, when seeking to understand this artist's work, her own involvement is just as important as the direct, evocative result of the display of crystals collected, classified,

vivimos cotidianamente sin darnos cuenta. Formas huidizas que cambian continuamente, sombras, luces, reflejos... En unos tiempos en que parece que sólo se da importancia a cuestiones trascendentales que transforman el curso de la historia, presta atención a esos instantes de la vida diaria, a esos momentos de la propia muerte cotidiana que el resto de la humanidad parece despreciar. Ella captura esos tiempos íntimos y fugaces del presente que nunca más se repetirán. La muerte cotidiana de lo ínfimo viene acompañada por las nuevas cosas que van surgiendo y de las que nosotros formamos parte. En el fondo no somos más que sombras, dentro de unos años no seremos nada y nadie nos recordará entonces. Incluso los momentos trascendentales de la historia no son más que sombras que se diluyen sin que nos demos cuenta frente a la inmensidad del universo.

La comunicación es otra de las cuestiones que preocupan a esta artista. En *La Torre de Babel*, instalación que pudo verse en el Centro Atlántico de Arte Moderno (CAAM) durante la exposición *Convergencias-Divergencias* (Las Palmas de Gran Canaria, 1999) crea un escenario donde aparecen pequeñas piedras de mármol blanco cogidas en la Playa de Las Canteras donde han si-

stored in glass jars and structured into a new scenery, staged on this occasion in an exhibition room. This scenery is equally the logical consequence of the profound, spectacular mechanism deployed by nature in its creation. In the work, a systematic, scientific element exists alongside its poetic aspect. In fact, just by the jars of crystals, we find precise, statistical details as to the number of crystals she collected each time she went down to the beach. The project thus brings to mind the work of a researcher who needs to reflect on his findings. In a way, it goes back to the idea of art as a science.

In *Ciccer*, she displays her photographs for the first time, unveiling a creative facet of which we were all quite unaware. Her interest in moments of seemingly no relevance comes into its own on photographic paper. The great poetic content of this work is born of her own diffidence. She uses black and white to capture instants that will never be the same again; moments with which we co-exist without even realising it. Fleeting forms in constant change, shadows, lights, reflections... . At a time like the present, when it seems that all that matters questions of weight that change the course of history, she focuses on those tiny instants of



HILDEGARD HAHN. *La Torre de Babel*, 1999. Instalación | Installation.



HILDEGARD HAHN. Danza de piedras, 2000-2001. Piedras encontradas, lijadas | Stones found, sanded. Instalación | Installation.

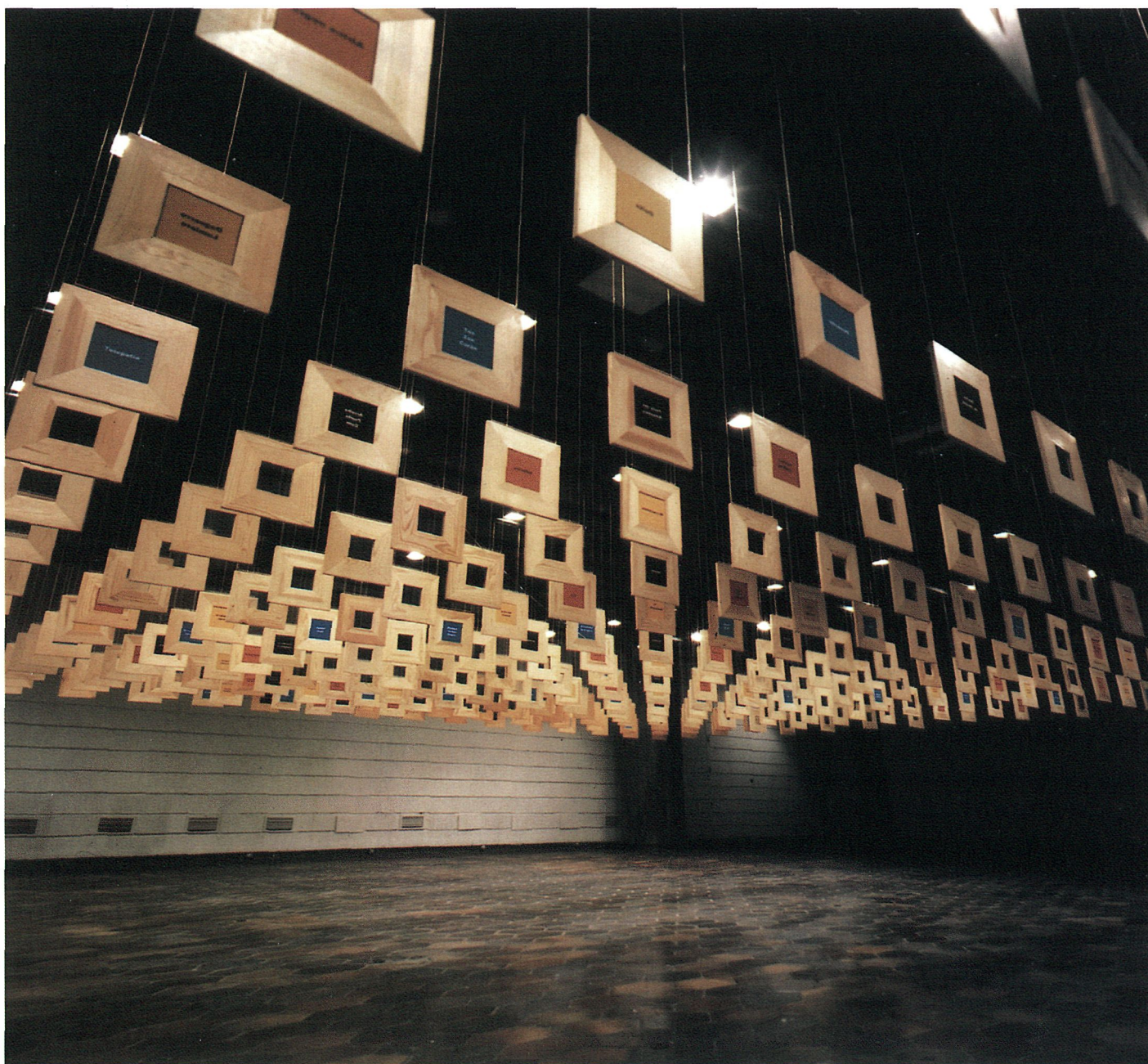
do escritas, en finta china, palabras en distintos alfabetos de escrituras arcaicas y actuales. El lenguaje es el motor que conduce nuestro pensamiento. Por ello, desde la época antigua el hombre ha querido expresar todas aquellas cosas que le interesaban. La gran cantidad de signos, de formas de expresión, de alfabetos, de símbolos, de marcas que escribe en las piedras le sirven para hablarnos de la enorme complejidad que conlleva, todos los matices que tiene el lenguaje y la escritura a través de la historia. Si queremos reflexionar sobre la comunicación no podemos constreñirnos a los conceptos occidentales, tenemos que valorar toda la precisión de determinados signos y lenguajes que han definido todas las facetas de nuestra existencia. En todos los idiomas hay un lenguaje escrito que sirve para reflexionar sobre el amor, el odio, la amistad, el cariño, la admiración, el poder... o sobre cualquier otro aspecto del comportamiento humano. Incluir todas esas escrituras nos acerca a los conceptos precisos que las distintas culturas han aportado al conocimiento. Los diferentes lenguajes poseen cantidad de matices que revelan la enorme capacidad que posee el ser humano para definir lo que le rodea. Los occidentales estamos demasiado limitados por nuestra concepción del mundo y Hildegard Hahn nos invita a descubrir otras culturas que son igualmente ricas en su visión y análisis sobre la vida. Escribir sobre mármol, soporte que también se utiliza en las tumbas donde se graba el nombre de los muertos, le sirve para vincular el lenguaje con la memoria. La piedra es el protagonista de un drama antiguo, tiene su origen en algo muy arcaico que lleva consigo el paso del tiempo y de millones de años de evolución. Hildegard Hahn escribe miles de palabras sobre un elemento natural. La escritura será lo primero que el paso de los años acabará borrando, quizás para albergar nuevos signos sobre huellas anteriores o tal vez dejando a la piedra seguir su rumbo por la vida y erosionarse hasta disolverse en el tiempo.

En *La Danza de Piedras*, propuesta que aún no ha sido mostrada en público, pone ante nosotros un trabajo sobre gravedad y equilibrio. El potencial plástico de las piedras, material con el que ha trabajado en varias ocasiones, le sirve también para reflexionar sobre la idea de fragilidad. Con este soporte crea un paisaje de gran carga sensual logrado al manipular ligeramente las piedras con leves modificaciones que remarcan sus aristas y sus curvas. Nos descubre entonces un universo maravilloso y sensible, un mundo inestable que posee el potencial lírico de los parajes más alejados. Artificio y naturaleza danzan sin parar al son de la misma música. La dureza y resistencia de la piedra permite también descubrir su fragilidad. Hildegard Hahn actúa en la naturaleza con respeto, comprendiendo las cualidades de la materia. Una mínima intervención del hombre basta para revelar la magia del universo. La forma surge como consecuencia de la observación y la reflexión. El proceso se limita a la elección del material y el análisis de su sustancia deriva en un certero golpe que convierte la piedra en objeto de la ensoñación. Apenas una ac-

daily life, on those moments of day-to-day death apparently scorned by the rest of humanity. She captures the intimate, fleeting instants of the present that are never to be repeated. The day-to-day death of the insignificant comes hand in hand with the appearance of new things of which we form part. Ultimately, we are nothing but shadows. In a few years' time, we shall be nothing and by then, no one will remember us. Even the important moments of history are nothing but shadows that fade away before the immensity of the universe without our realising it.

Communication is another of the issues to draw this artist's attention. In La Torre de Babel, an installation set up at Centro Atlántico de Arte Moderno (CAAM) during the exhibition, Convergencias-Divergencias (Las Palmas de Gran Canaria, 1999), she created a scenario with small, white, marble pebbles, collected on the beach, Playa de las Canteras. On the pebbles, words in various archaic and current alphabets had been written in Chinese ink. Language is the driving force behind our thinking process. This is why, since ancient times, man has sought to express everything that aroused his interest. The vast amount of signs, forms of expression, alphabets, symbols and marks he inscribes on stones are the vehicle through which he conveys to us the tremendously complex nuances acquired by language and writing as history has unfolded. If we intend to reflect on communication, we cannot limit ourselves to Western concepts; we must consider the precision of certain signs and languages that have defined all the facets of our existence. All tongues possess a written language that enables us to reflect on love, hate, friendship, affection, admiration, power... or any other aspect of human behaviour. The consideration of all these writings gives us a greater understanding of the precise concepts contributed to knowledge by different cultures. The countless nuances contained in the various languages reveal man's great capacity to define his surroundings. In the West, we are too limited by our conception of the world and Hildegard Hahn invites us to discover other cultures whose stores of ideas as to visions and analyses of life are just as rich. By writing on marble, the material of tombstones bearing the names of the dead, she links language to memory. The stone is the central figure in an ancient drama; its origin goes back through the tunnels of time; it mirrors the passing of the centuries and millions of years of evolution. Hildegard Hahn writes thousands of words on a natural element. Writing will be the first thing to be erased by the passing of the years, perhaps to make room for new signs in the space occupied by earlier ones; or perhaps leaving the stone to go its own way through life and erode until it dissolves in time.

In La Danza de Piedras, as yet not exhibited publicly, we find a work about gravity and balance. This time, the artist uses the descriptive potential of stones, a material she has worked with on several occasions, to reflect on the idea of fragility. By making slight alterations to the stones so as to heighten their edges and



HILDEGARD HAHN. *ECO. Parlamento y Polifonía*, 2001-2002. Instalación | Installation.

tuación para revelarnos el enorme potencial plástico de aquellos elementos que componen el paisaje de un mundo cuya materia nos hace ver la artista a través de su interpretación poética.

En la obra *ECO. Parlamento y Polifonía* presentada en la exposición *Pieles* (La Regenta, 2003) nos encontramos con un trabajo que hace referencia a la diferencia entre el lenguaje escrito y la palabra. Doscientos cincuenta y seis conceptos, y cada uno de ellos ha sido vinculado a un color atendiendo a una temática concreta. Blanco sobre fondo negro: palabras y expresiones de la vida cotidiana. Blanco sobre azul: términos en relación con la vida espiritual y religiosa. Negro sobre fondo amarillo: el lenguaje científico. Negro sobre rojo: la política y su forma verbal.

curves, she creates a scenery of tremendous sensual content, showing us a wonderful, sensitive universe, an unstable world endowed with the lyrical potential of faraway places. Artifice and nature dance on and on to the beat of the same music. At the same time, the stone's hardness and resistance become the key to its fragility. Because of her understanding of the qualities of matter, Hildegard Hahn behaves respectfully towards nature. The slightest intervention by man suffices to reveal the magic of the universe. *Form appears as a result of observation and reflection.* The process is limited to the choice of material and, in her analysis of its substance, she succeeds in making the stone into a subject for daydreaming. With the slightest action on her part,

En *ECO* se presenta la obra colgando del techo, a la misma distancia y en hilera, todas las palabras y frases que configuran la pieza de tal manera que cada unidad esté formada por un solo concepto. Las palabras enmarcadas son utilizadas como vehículos que estructuran el espacio siguiendo un máximo de orden. En el reverso de cada una de ellas hay un espejo donde se reflejan las palabras que están justo delante y en los alrededores. Frases hechas, tópicos y nombres de productos comerciales, lugares comunes, nombres de accidentes geográficos, nombres de distintas regiones, etc. escritos en diferentes idiomas (inglés, español, alemán y francés) configuran una estructura reticular por donde el espectador puede pasear. El visitante deambula siguiendo las distintas calles paralelas que se generan en la obra.

Todas las palabras y frases escritas conforman un "corpus real" de pensamiento sobre el mundo, una larga lista de nombres silenciosos que esperan la lectura del espectador. Las palabras penden de finos hilos desde el techo y parecen flotar, en su inestabilidad, en su equilibrio ambiguo como una encrucijada de signos en el espacio. El contexto, sin embargo, aporta a cada una un enunciado preciso y concreto. Esa estabilidad solamente se produce en la mente del espectador al relacionarse con otras palabras. Por eso, la forma aparece tras el proceso. No se establece un relato *a priori*, pero sí un sistema perfectamente estructurado y ordenado por temáticas que la mente se encarga de jerarquizar y relacionar. La subjetividad aparece aquí como nuestra propia imagen que dificulta el entendimiento objetivo, porque nosotros somos también palabras que interfieren en la percepción de aquellas frases con las que definimos el mundo y las ideas.

En *ECO. Parlamento y Polifonía*, en *La milésima parte y uno* y en *Huis Clos* incorpora espejos invitando al espectador a acercarse y verse. En *Huis Clos -A puertas cerradas-*, trabajo presentado recientemente en la Sala de Exposiciones de Mapfre en Las Palmas, e inspirado en el libro de Jean-Paul Sartre del cual tomó el título, los espejos muestran el microcosmos de las cajas, de los pequeños resquicios que se ven entre las grietas y las líneas que lo atraviesan, haciendo posible que el espectador viaje a través de ellas y descubra un recinto oculto y hermético. Ventanas que nos permiten penetrar en ese otro lado donde todo es silencio y calma. Se trata, de alguna manera, de poder traspasar la luna para reconocer detrás de ella el mundo del interior de una caja, de una habitación que posee una intimidad que nunca se acaba de revelar del todo.

Existe una realidad que sólo habita en el espejo. Ventana abierta en el interior para ver el interior y en el exterior para ver el exterior, duplica la visión del mundo, nos permite percibir al mismo tiempo lo que está delante y lo que está detrás de nosotros mismos. Pero Hildegard Hahn consciente de que el truco de los espejos no le permite adaptarse por sí solo a la vida onírica, nos revela su truco: carece de profundidad. La resistencia del cristal no permite traspasarlo. Detrás no hay nada. Por eso la artista sitúa

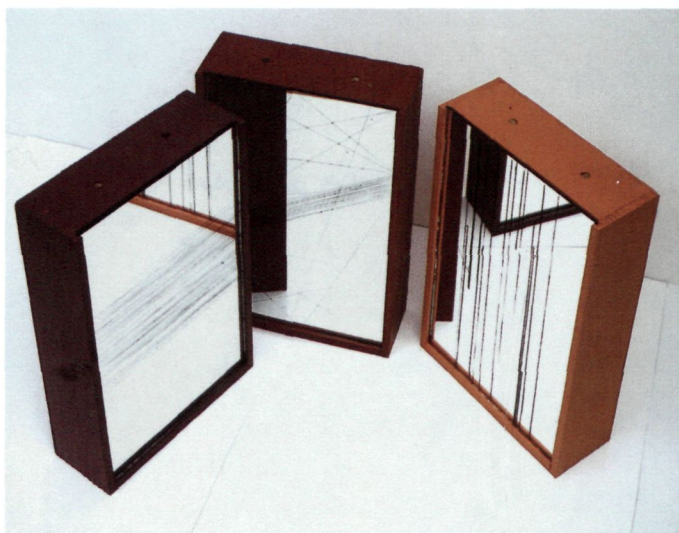
she makes us aware of the huge expressive potential of the elements making up the scenery of a world seen through the eyes of her own poetic interpretation.

The work, *ECO. Parlamento y Polifonía*, presented at the exhibition titled *Pieles* (La Regenta, 2003), alludes to the difference between written language and the word. Taking 256 concepts, she assigns a colour to each of them in accordance with a specific theme. White on a black background: words and expressions from daily life. White on blue: terms related to spiritual and religious life. Black on a yellow background: scientific language. Black on red: politics and its verbal form.

In *ECO*, all the words and phrases constituting the piece are hung from the ceiling in rows at the same distance, in such a way that each unit is formed by a single concept. The framed words are used as vehicles to impart a structure to the space in strict order. On the back of each one there is a mirror reflecting the words positioned in front and in the surrounding area. Idioms, clichés and trade names, commonplaces, the names of geographical features, the names of different regions and so on, written in various languages (English, Spanish, German and French), go to make up a reticulate structure through which the viewer may walk. The visitor wanders about, following the various parallel streets deriving from the work.

All these written words and phrases assume the form of a "real body" of thought about the world, a long list of silent names waiting to be read by the viewer. The words hang from fine threads attached to the ceiling and, in their lack of stability, in their ambiguous equilibrium, they seem to be afloat like a crossroad of signs in space. However, the context assigns each one a precise, specific meaning. This stability occurs solely in the viewer's mind when it relates to other words and, as a result, form appears after the process. No account is established beforehand. Instead, there is a perfectly structured system, ordered by themes to be arranged and related by the mind. Here, subjectivity appears as our own image hindering objective understanding because we too are words that interfere in the perception of the phrases we use to define the world and our ideas.

In *ECO. Parlamento y Polifonía*, in *La milésima parte y uno* and in *Huis Clos*, the artist uses mirrors to invite the viewer to move nearer and see himself. *Huis Clos* (*Behind Closed Doors*), inspired by the book of the same name by Jean-Paul Sartre, was recently presented at the Mapfre Exhibition Rooms in Las Palmas. In this work, the mirrors show a microcosm made from boxes, from the tiny chinks appearing between the cracks and lines crossing it from side to side, enabling the viewer to travel through them and discover a concealed, hermetic enclosure. Windows leading us through to the other side where all is silence and tranquility. In a way, it is like being able to walk through the moon and, from the other side, recognise the world of the inside



una caja tras él. La eliminación parcial del producto aplicado al vidrio formando bandas de delicadas transparencias deja ver la existencia de un pequeño recinto tras el espejo. Espejo que al ser mayor que el hueco donde se ubica permite al espectador contemplar lo que hay detrás: la sala, las fotografías, el recinto de la exposición filtrado a través de ese pequeño rectángulo geométrico que nos obliga a agudizar la vista y a imaginarnos todo aquello que no nos permite ver pero que sabemos que existe. Esta superposición de imágenes reales, imágenes filtradas e imágenes reflejadas nos aporta una visión deformada del espacio expositivo en el que el espectador participa en la formación de los dos términos de la dialéctica "ver" y "mostrarse".

Al desvelar el engaño de nuestro propio subconsciente a través del artificio de un espejo que puede ser traspasado con la mirada o, en caso contrario, puede ser atravesado por la luz que fluye en el interior de la caja, materializa una imagen soñada: la del "narcisismo activo". La complacencia de esta observación es la de vernos en el mundo, como parte del mundo. Esta creadora nos invita a ver de forma explícita. ¿Cuánta dificultad para acceder con la mirada al espacio interior e íntimo de una sola caja? El acceso a la intimidad, a todo aquello que compone el mundo nos está vedado. Quizás también tengamos prohibido el paso a esas áreas difusas de nuestra propia intimidad. La luz que emana de las cajas a través de las ranuras del espejo puede dificultar la visibilidad a veces, pero, ubicados en determinados ángulos, y sobre todo frente al espejo, nos alumbra el rostro. Tal vez en ese momento nos podamos ver más claramente. Puede que sea en ese instante cuando nos gustemos más y tengamos necesidad de proteger esa imagen con la que nos sentimos tan cómodos. También puede que, como *La Venus del espejo* de Velázquez, únicamente veamos nuestros cuerpos dolientes, inmersos en las turbulentas aguas del erotismo, protegidos del mundo por complejos artificios. La artista nos sirve amablemente la tentación. Puede que entonces Oscar Wilde tenga razón y la mejor forma de vencer la tentación sea caer en ella.

HILDEGARD HAHN. *Tres cajas*, 2002-2003.
34 x 25,5 x 9,5 cm
Cajas pintadas y espejos perforados | Painted
boxes and perforated mirrors.

of a box, of a room whose privacy is never completely revealed.

There is a reality which exists only in the mirror. A window opened in the interior to see the interior and in the exterior, to see the exterior, duplicates the vision of the world, allowing us to see what is in front of us and behind us at one and the same time. However, aware that, in itself, the trick of the mirrors does not enable her to adapt to oneiric life, Hildegard Hahn reveals her ploy to us: it lacks depth. The glass is so resistant that we cannot walk through it. Behind, there is nothing. This is why the artist places a box there. The partial elimination of the product applied to the glass so as to form bands of delicate transparencies allows us to see the existence of a small enclosure behind the mirror. As the mirror is larger than the hollow in which it is situated, the viewer is able to see what there is behind: the room, the photographs, the exhibition enclosure filtered through the small geometrical rectangle, forcing us to look more closely and imagine all that we are not allowed to see but know to exist. This superposition of real images, filtered images and reflected images gives us a deformed view of the exhibition space, where the visitor plays a part in the formation of the two terms constituting the "seeing" and "appearing" dialectic.

As the deception of our own subconscious is revealed to us through the artifice of a mirror that can be crossed with a glance or, in the opposite case, by the light flowing in the box's interior, a dreamlike image materialises: that of "active narcissism". The pleasing thing about this observation is that we see ourselves in the world, as part of the world. The artist invites us to see in an explicit manner. To gain access, by means of a look, to the inner, intimate space of a single box is no mean feat! We are forbidden access to intimacy, to everything that makes up the world. Perhaps we are also forbidden to step into the hazy areas of our own intimacy. The light coming from the boxes through the slits in the mirror may at times hamper visibility but, if we stand at certain angles, especially directly opposite the mirror, our faces are lit up. Perhaps it is at this instant that we can see ourselves most clearly. It could be that this is the instant when we like ourselves most and feel the need to protect the image with which we feel so much at ease. Then again, it could be that, like the *Venus in Velázquez's mirror*, we see only our aching bodies, immersed in the turbulent waters of eroticism and protected from the world by complex artifices. The artist very kindly offers us the temptation. And so it could be that Oscar Wilde was right when he said that the only way to get rid of temptation is to yield to it.



HILDEGARD HAHN. *B.-encontrarse*, 2003. Para *Espacios mestizos* en la finca de Osorio | For *Hybrid Spaces* in the estate of Osorio. *Instalación* | *Installation*.