

Louisa Holecz

Souvenir d'exil

Textos de
Chus Tudelilla



Louisa Holecz

Souvenir d'exil

textos de
Chus Tudelilla

IAACC PABLO SERRANO

Jorge Azcón
Presidente del Gobierno de Aragón

Tomasa Hernández Martín
Consejera de Educación, Cultura y Deporte

Pedro Olloqui
Director General de Cultura

Fernando Sarría
Jefe de Servicio de Archivos, Museos y Bibliotecas

Susana Spadoni Márquez
Directora honorífica del IAACC Pablo Serrano

Julio Ramón Sanz
Director del IAACC Pablo Serrano

Louisa Holecz. Souvenir d'exil.

IAACC Pablo Serrano. Enero–marzo de 2024

EXPOSICIÓN

Producción	Gobierno de Aragón
Organización y coordinación	IAACC Pablo Serrano
Comisariado	Chus Tudelilla
Gráfica exposición	Fernando Lasheras
Transporte	Queroche
Montaje	Robert???
Producción gráfica	Z3???
Seguro	Arabrok

CATÁLOGO

Edición	Gobierno de Aragón
Coordinación	IAACC Pablo Serrano
Textos	Chus Tudelilla
Diseño y maquetación	Fernando Lasheras
Fotografía	Javier Broto
Impresión	La Imprenta

© de esta edición	Gobierno de Aragón
© de los textos	Chus Tudelilla
© de las fotografías	Javier Broto

ISBN	978-84-8380-508-4
DL	Z 2146-2024

Souvenir d'exil 09

Elogio de la duda 11

Bibliografía 59

Relación de obras en exposición 63

Coda 69



Hamadryades, 2024

Souvenir d'exil

El proyecto ***Souvenir d'exil*** comenzó en 2019 cuando, con motivo de la exposición *Viaje al manicomio* celebrada en la galería La Casa Amarilla de Zaragoza, Louisa Holecz presentó la pintura ***Clotho***, actualmente en la colección del IAACC Pablo Serrano. ***Clotho*** alude a la escultura realizada por Camille Claudel en 1893 y al jardín del manicomio de Montdevergues donde murió en 1943, tras un encierro de treinta años. Existen fotografías de aquel jardín, pero ¿cómo lo veía y sentía Camille Claudel? Louisa Holecz lo pinta seco y estéril como las hebras que surcan hirientes el cuerpo de la escultura *Clotho*, la moira del destino.

Clotho marcó el inicio de un profundo y complejo ejercicio de reflexión pictórica en la trayectoria de Louisa Holecz, al que acompañó el estudio del legado de Camille Claudel, escasamente apreciado en los ensayos dedicados a la escultura

del siglo xx y siempre supeditado al de Rodin. El lenguaje del arte no es ni una historia lacrimógena ni un cuchicheo confidencial, quiso dejar claro Linda Nochlin; de la misma opinión es Louisa Holecz y con el propósito de atender a las claves que singularizan la decisiva aportación de Camille Claudel a la escultura europea, centra su proyecto ***Souvenir d'exil*** en atender al «enigma Claudel», cuyo desvelamiento invita a plantear determinadas cuestiones decisivas en el ámbito de la creación visual contemporánea, tales como el reconocimiento efectivo en el sistema arte de las obras realizadas por mujeres, la necesidad urgente de establecer un diálogo entre los diferentes ámbitos de la cultura, o la constatación de que, como ya anotara Giorgio Agamben, lo contemporáneo no puede más que revelarse en el espesor de temporalidades entrelazadas desde el que percibir la actualidad.

Las obras incluidas en el proyecto ***Souvenir d'exil*** configuran una cartografía visual organizada en diferentes estadios que dan testimonio de la intensa meditación que Louisa Holecz realiza sobre la pintura desde el puro acto pictórico, una posición de vértigo, siempre al borde del naufragio, en el anhelo incierto de recuperar desde el imaginario la memoria de lo perdido.

Elogio de la duda

Una fría mañana de diciembre de 1612 tuvo lugar el encuentro fortuito del joven Nicolas Poussin y el anciano maestro Frenhofer, en el taller de François Porbus, protagonistas de *La obra maestra desconocida* (1831) de Honoré de Balzac. Contemplar la pintura de María Egipciaca era el motivo de la visita. Frente a la admiración sin reservas del joven, el anciano no duda en pedir a Porbus su paleta para corregir los errores que percibe en una obra a la que achaca falta de vida. Empieza la lección. «Estos tonos son buenos para tirarlos por la ventana con quien los haya mezclado, son de una crudeza y de una falsedad escandalosas, ¿cómo se puede pintar con esto?». Pero es lo que hay, y el anciano moja la punta del pincel en las diferentes masas de colores, a toda velocidad y de modo apasionado. Sigue la lección. «¡Paf, paf, paf! ¡Así es como hay que untar esto, joven! ¡Y este tono glacial, así es como hay que

enrojecerlo con ligeras pinceladas! Vamos, ¡pom! ¡pom! ¡pom! –exclamaba dando calor a las partes donde había advertido una falta de vida, haciendo desaparecer con algunas capas de color las diferencias de temperamento, y restableciendo la uniformidad de tono que requería una ardiente Egipciaca– ¿Ves muchacho?, sólo cuenta la última pincelada. Porbus ha dado cien, y yo sólo he dado una. Nadie sabría decirnos lo que hay debajo. ¡No lo olvides nunca!». Exultante les invitó a almorzar en su casa. «¡Y a pesar de los malos tiempos que corren charlaremos de pintura!», que de eso entendían. Pasados tres meses Porbus hizo una visita a Frenhofer; lo encontró presa de un profundo desánimo motivado por el vano intento de acabar su misterioso cuadro en el que llevaba trabajando diez años. Las dudas le impedían avanzar y descansar; era preciso, pensaba, emprender el viaje en busca de la modelo adecuada. Porbus tenía una posible solución: que Gillette, la amante de Poussin, mujer bella y perfecta, posara para él. Finalmente, cuando creyó tener resuelta la pintura, Frenhofer les invitó a contemplarla: «Estáis ante una mujer y buscáis un cuadro. Hay tanta profundidad en esta tela, el aire es tan real, que no podéis distinguirlo del aire que nos rodea. ¿Dónde está el arte? ¡Perdido, desaparecido!». Poussin no veía nada, sólo «colores confusamente mezclados dentro de una multitud de líneas extrañas que forman un muro de pintura». Porbus se acercó y vio en una esquina de la tela la punta de un pie desnudo que sobresalía de aquella niebla informe, de aquel caos de colores, de tonos y de matices indecisos. ¡Un pie vivo!, había escapado a la lenta y progresiva destrucción. «¡Hay una mujer ahí debajo!» exclamó Porbus, haciendo observar a Poussin las superposiciones de colores con que Frenhofer había sobrecargado la figura en su propósito de perfeccionarla. No veían nada. Frenhofer contempló la obra en la que había trabajado diez años. «¡No he creado nada!». Lloró. Y tras cubrir el cuadro con una tela verde, echó de su taller a los pintores acusándoles de querer robárselo. Cuando a la mañana siguiente Porbus acudió preocupado a visitar al anciano, supo que había muerto la noche anterior después de haber quemado todas sus obras.

El relato de Balzac ha motivado a lo largo del tiempo numerosas reflexiones teóricas; George Didi-Huberman le dedicó el ensayo *La pintura encarnada* con el propósito de desentrañar el enigma de la «lección Frenhofer», el pintor inventado que, asimismo, ha fascinado a diferentes artistas como Cézanne o Picasso. A Cézanne la historia del anciano Frenhofer le conmovió en lo más profundo, si atendemos al recuerdo de Émile Bernard cuando le habló del trágico héroe, que Rilke confió por carta a su esposa Clara, el 9 de octubre de 1907: «(...) en mitad de la comida se levantó una vez, cuando este [su visitante Émile Bernard] habló de Frenhofer, el pintor que, con una previsión increíble de futuras evoluciones, inventó Balzac en su novela corta *Le chef d'oeuvre inconnu* (de la

que ya te hablé), donde lo hace naufragar en una tarea imposible, tras el descubrimiento de que no existen contornos entre sí, sino solamente transiciones oscilantes. Al oír esto, el viejo Cézanne se levantó de la mesa (...) y sin voz por la excitación se apuntó a sí mismo varias veces claramente con el dedo, a sí mismo, sí, por muy doloroso que esto fuera. No, Zola no había entendido de qué iba; era Balzac quien había intuido cómo pintando se puede de improviso llegar a encararse con algo enorme, que nadie pueda ante ello. Pero, a pesar de ello, al día siguiente reemprendía su empeño».

Que Zola no había entendido nada, lo supo Cézanne cuando leyó su novela *L'Oeuvre,* inspirada en *Le chef d'oeuvre inconnu* y en él mismo, para narrar la trayectoria de un pintor tan enloquecido en la búsqueda de lo absoluto que acabó suicidándose. El de Frenhofer es un trabajo, opina Alberto Ruiz de Samaniego, que consiste en *des-obrar,* un radical ejercicio de borradura y supresión semejante al realizado por Cézanne, quien por momentos parece estar hablando por boca de Frenhofer. Porque, insiste, no se trata de una operación a ciegas sino de una tarea extremadamente compleja que, además de percibir y destacar los matices, supone un enorme esfuerzo de visión que exige una mirada escrutadora.

En 1927 Picasso recibió de Ambroise Vollard el encargo de ilustrar la narración de Balzac, cuya lectura le animaría a alquilar años después el edificio de la calle de Grands-Augustins

de París, donde el escritor había situado el domicilio de Porbus en el que se dieron cita Poussin y Frenhofer, cuya residencia se localizaba muy cerca de allí, junto al puente de Saint-Michel. En Grands-Augustins, donde vivió desde 1936 a 1955, Picasso pintó el *Guernica,* siempre acompañado, dice la leyenda, del espíritu de Frenhofer.

¿Por qué se desea siempre el acabamiento de la pintura?, se pregunta Didi-Huberman convencido de que la pintura sólo revelará su tema cuando lo presente velado, oscurecido, enterrado, emparedado; cuando, en definitiva, lo recubra en un lecho de colores fatalmente informes, cuando lo enrede en un caos. Frenhofer personifica la duda, la conciencia desgarrada, en un mundo visible inestable, anota Didi-Huberman, en el que toda forma deberá su existencia casi al azar de una concreción espectral, que esa es la naturaleza del pintor inventado por Balzac. La tensión no era exclusiva de aquel tiempo. Ya el teólogo medieval Juan Escoto decía que todo lo pensado y sentido no es otra cosa que la afirmación de lo negado, la comprensión de lo incomprensible, el acceso de lo inaccesible, la forma de lo informe. Y Mallarmé, después de Balzac, encontró en la poesía el único medio capaz de calmar la tensión entre la voluntad de unidad y la experiencia de la fragmentación: «Después de haber encontrado la Nada, encontré la Belleza»; y sobre su concepción de la belleza escribió: «Pintar, no la cosa, sino el efecto que ha producido...».

Aquel pie milagrosamente salvado del naufragio de la imagen, ¿es quizás el último vestigio de algo soberbio que existió y que ya no está?, se pregunta Ruiz de Samaniego que ve en ese pie el sostén del caos pictórico, de un mundo reducido a escombros. Y lindar con el desastre, escribe, es topar con el desastre como eterna latencia de la obra.

En *Los emigrados* de W. G. Sebald hallamos a Max Feber, pintor obsesionado en un proceso de trabajo destructivo que continuamente debía volver a comenzar:

> Su manera de dibujar vehemente y apasionada, que a menudo le llevaba a gastar en muy poco tiempo hasta media docena de sus carboncillos de madera de sauce, tanto ese modo de dibujar y ese ir y venir sobre el grueso papel apergaminado como el hecho, asociado a aquella su forma de dibujar, de que al poco volviera a borrar con un paño de lana totalmente impregnado de carbón lo que acababa de dibujar, en realidad no era más que una singular producción de polvo que sólo se interrumpía durante la noche. Cada vez me maravillaba de nuevo cómo Ferber, hacia el final de una jornada de trabajo, lograba componer con las pocas líneas y sombras que se habían salvado de la acción destructiva un retrato de gran espontaneidad, y todavía más me maravillaba que a la mañana siguiente, tan pronto el modelo había ocupado su puesto y él le había echado la primera ojeada, volviera sin falta a borrar aquel retrato para desenterrar de nuevo del fondo ya muy

> castigado por los continuos estragos los rasgos y ojos, que en esencia, como solía decir, le resultaban incomprensibles, de la persona –a menudo bastante afectada por este método de trabajo– que tenía enfrente. Cuando Ferber se decidía por fin, después de haber desechado quizá cuarenta variantes –o de haberlas reducido frotando a ras del papel y tapado con nuevos bocetos–, a desprenderse del cuadro, no tanto por el convencimiento de haber acabado como por una sensación de fatiga, al observarlo daba la impresión de que hubiera emergido de una larga estirpe de rostros grises y cenicientos que seguían rondando como fantasmas por el papel maltratado.

Como Didi-Huberman ha señalado sobre Frenhofer, la existencia de Feber se debe casi al azar de una concreción espectral. Ambos forman parte de una historia mítica; también Cézanne y Camille Claudel. «Modelando, de la mañana a la noche, figuras que destruye casi de inmediato, busca, en el ahínco de un trabajo enfebrecido, la fórmula definitiva de su sueño» escribió en 1893 Armand Dayot en *Figaro Illustré*. Mathias Morhardt notificó en *Mercure de France*, en 1898, la intensa creatividad de Claudel y su intensa necesidad de destruir: «Las escayolas se hacen trozos. Los esbozos se reducen a polvo. Los dibujos se queman».

A la estirpe de artistas que dudan pertenece Louisa Holecz. Sus cuadros de enormes dimensiones abren las entrañas de la pintura desvelando el espesor de los múltiples lechos

de pigmentos de colores irascibles que, voraces, anhelan sucumbir al caos; finalmente, todo remite cuando la artista aquieta la desestabilizadora fiereza carnal de la pintura y consigue controlar su tiranía, mensajera del fracaso que obliga a destruir lo realizado y conmina a volver a empezar, hasta que el eco de lo que permanece oculto se desvele. En la duda reside la quimérica búsqueda del arte. También lo sabía Fermín Aguayo, otro destructor confeso de sus pinturas, a quien sólo interesaba el momento en que, repentinamente, aparecía en la superficie del cuadro algo que no sabía estar buscando.

Louisa Holecz pinta imágenes que desfiguran la figuración, enormes masas arbóreas cuya visión espectral se materializa y desvanece simultáneamente, hasta disolverse en el fluido que las fertiliza. Los brotes de los árboles que pinta con colores fisiológicos preservan en su configuración fantasmática la conexión del mundo exterior y el mundo interior, en el empeño de asistir, siquiera a través de la imagen pintada, al «origen común». Para Bachelard la imaginación es un árbol. Louisa Holecz pinta imágenes especulares de árboles que ocupan la totalidad del espacio de algunos de sus cuadros, y no teme adentrarse en las aguas espectrales para dominar lo cercano y lo remoto. Sus cuadros no son pinturas de paisajes en sentido estricto, pues su interés no es representar la visión exterior del territorio, sino proyectar en las imágenes sus ideas y ensueños.

Un paisaje enmarañado y oscuro señala el horizonte sin lejanía, un muro de pintura, que recibe y ante el que se sitúa el espectador de esta exposición. ***Hamadryades*** es su título, en referencia a una escultura desaparecida de Camille Claudel dedicada a las ninfas que habitan en los árboles. Las ninfas son el propio árbol o su espíritu, y cuando el árbol muere, la *hamadryade* a él asociada muere también. La enorme masa arbórea de chopos negros era el límite que separaba el último taller-vivienda de Camille Claudel, en el 19 del Quai Bourbon de París, donde se instaló en 1899, del mundo. Desde hacía mucho tiempo la soledad era la única aspiración que le permitía crear sus propias obras, «para ella», según decía. Poco a poco se fue alejando de todo, también de Rodin con quien rompió definitivamente en 1898. «A la sombra de los grandes árboles no crece nada», dicen que dijo Brancusi cuando se negó a entrar en el taller de Rodin. Mathias Morhardt escribió sobre la triste experiencia de la artista en *Mercure de France*, en 1898: «El sentimiento de soledad que experimenta es tan fuerte que a veces tiene la extraña angustia de olvidar el uso de la palabra. Y habla en voz alta, con el fin de tranquilizarse». En torno a 1905 empezaron las fugas y la sistemática destrucción de sus obras, auténticos autos de fe que realizaba para exorcizar sus males. Quizás el desconcierto, el miedo y los delirios alteraron su voz, irreconocible para su hermano Paul, aterrado ante lo que no comprendía. El 10 de marzo de 1913



Hamadryades, 2024

la madre firma el consentimiento para encerrarla en el sanatorio de Ville-Evrard. Aquel día el viento agitó las ramas de los grandes chopos negros, consagrados a la diosa muerte.

Hay quienes dicen, cuenta Luis Sagasti, que cuando uno muere debe atravesar capas y capas de oscuridad, cada vez más densas. El cuerpo ha dejado el aire en un último suspiro y comienza a nadar hacia arriba en un mar invertido. Cada vez más oscuro.

A la sombra de los grandes árboles no crece nada. Louisa Holecz los pinta en la soledad de su estudio.

§

Y dijo la Monelle de Marcel Schwob: te hablaré de la destrucción.

> Esta es la palabra: destruye, destruye, destruye. Destruye en ti mismo, destruye a tu alrededor. Haz sitio para tu alma, y para las demás almas (...) Destruye, porque toda creación procede de la destrucción (...) Y para imaginar un arte nuevo, hay que romper el arte antiguo. Y también el arte nuevo parece una especie de iconoclastia. Porque toda construcción está hecha de despojos y nada nuevo hay en este mundo sino las formas.

Marcel Schwob y Camille Claudel se admiraban y celebraban sus obras. Camille Claudel pudo leer *El libro de Monelle* cuando

se publicó, en 1894; por entonces, recuerda Armand Dayot, la artista modelaba durante todo el día figuras que destruía casi de inmediato, en busca de una fórmula definitiva de su sueño, de su imaginación. Los efectos de la *ola Baudelaire* que todo lo atraviesa, al decir de Roberto Calasso, están en Marcel Schwob y Camille Claudel. Baudelaire fue el primero que olió a destrucción.

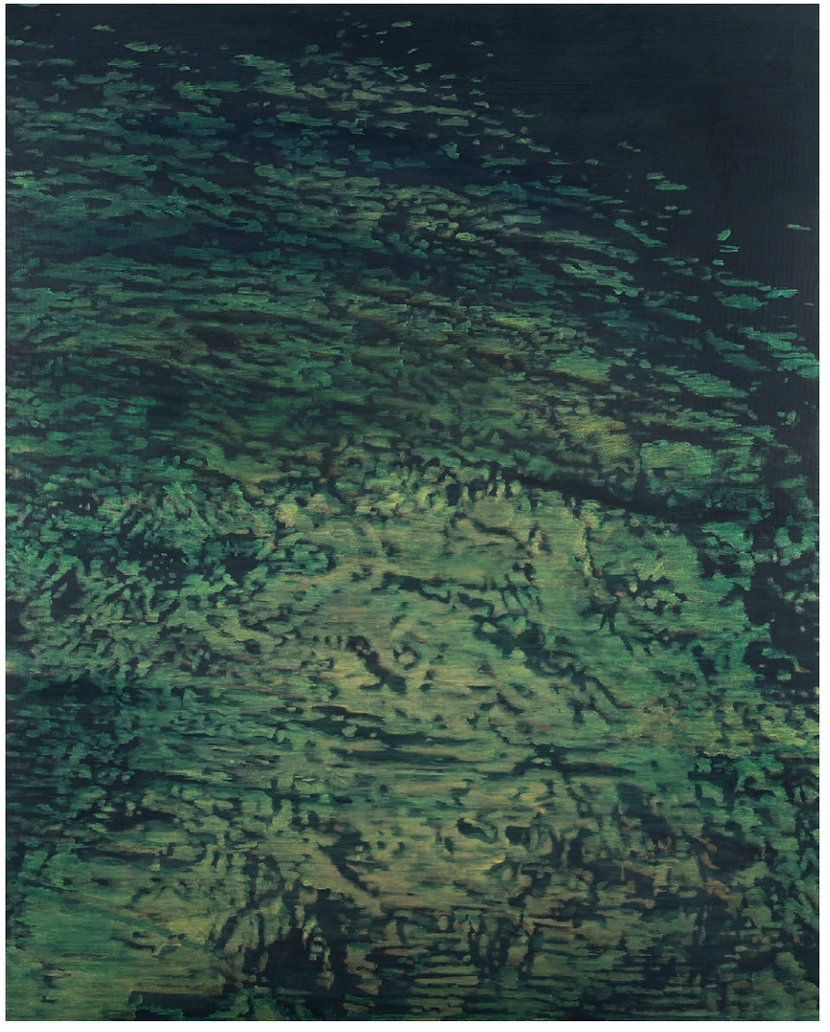
En la soledad de su taller, convertido en laboratorio alquímico, Louisa Holecz persevera en el hallazgo del color acorde con la representación pictórica que provoca la destrucción de una imagen según sea su materia. No hay interés en representar la imagen sino la acción y los efectos de su destrucción. Es así como el proceso de construcción de la obra se sustenta en el acto mismo de la destrucción que ha de ser recompuesto con cierta unidad para evitar el desmoronamiento de una operación siempre en el límite de la ruina. Louisa Holecz investiga el arte de la transmutación de la materia mediante la experimentación con diferentes pigmentos cuyo resultado presenta en la serie de pinturas del ciclo ***Peintures de destruction,*** en alusión a las cuatro fases del proceso alquímico, del que toman también el título: Nigredo (ennegrecimiento), Albedo (blanqueamiento), Citrinitas (amarilleamiento) y Rubedo (enrojecimiento). El color remite, asimismo, al modo en que Camille Claudel destruía sus esculturas según fuera su material. Las escayolas se hacen trozos, los esbozos se reducen a polvo, los dibujos se queman; las esculturas modeladas en barro



***Nigredo*, 2022**
Serie: *Peintures de destruction*



***Albedo*, 2022**
Serie: *Peintures de destruction*



***Citrinitas*, 2022**
Serie: *Peintures de destruction*



***Rubedo*, 2022**
Serie: *Peintures de destruction*

regresan al barro, imagina Louisa Holecz, y los bronces son arrojados al Sena.

«Destruye, destruye, destruye» escribió Schowb, «porque toda creación procede de la destrucción». Camille Claudel como Schwob sintieron la necesidad de romper con todo lo anterior para crear algo nuevo en una época compleja de la historia que anunciaba cambios en todos los órdenes de la vida pública. Y en el arte francés sólo existía una alternativa: inventar o morir, pregonó Roger Marx en 1899. Camille Claudel formaba parte indiscutible de la comunidad intelectual del momento. Entre los documentos de la artista en el Museo Rodin se conserva el llamado «Álbum de confesiones», con fecha del 16 de mayo de 1888. Se trata del conocido como cuestionario Proust, que desvela la personalidad de quienes dan respuesta a los interrogantes planteados. Cabe señalar en que aquel año todo parecía ir bien para Camille Claudel: en enero se había mudado al taller del número 113 del Boulevard d'Italie y su obra *Sakountala* triunfó en el Salón de 1888. La crítica estaba de su lado y Camille Claudel no dudó en imaginarse más que confesarse. Virtudes ninguna, todas son aburridas. Las cualidades de un hombre, obedecer a la mujer, y las de la mujer hacer rabiar al marido. Su ocupación favorita: no hacer nada; ella, que no encontraba las horas suficientes para realizar sus obras. La idea de miseria, ser madre de muchos hijos. Su color favorito, el que más cambia; y su flor favorita

la que no cambia. De no ser ella le gustaría ser un caballo de tiro de París. Su poeta favorito, el que no hace versos. Héroes en la vida real: Pranzini o Troppman, dos conocidos asesinos en serie que murieron guillotinados; y en la ficción: Ricardo III. Su heroína en la vida real, la anarquista Louise Michel, «la virgen roja»; y en la ficción, Lady Macbeth. Nada como la comida de Merlatti, artista del hambre italiano conocido por sus ayunos públicos. En cuanto a su estado mental, «demasiado difícil de decir». Sólo tolera sus defectos, en absoluto los de los demás. Su lema: más vale *pájaro en mano.*

El destino fue uno de los temas que más preocuparon a la artista. Y eligió a ***Clotho*** para dar forma a la idea. Las crónicas cuentan que cuando la presentó en el Salón de 1893, los visitantes retrocedían horrorizados ante la escultura de una mujer vieja y decrépita con los mechones del cabello enredados en la piel que apenas cubría sus huesos. Se dice que la obra surgió del laberinto de la demencia. Artista maldita, como sus compañeros de generación; así reconoce Debussy a Claudel, asombrado por su apariencia casi espectral. El camino estaba libre para seguir trabajando sin maestros. En la figura de ***Clotho*** está la referencia inmediata a la figura mitológica y también, si recordamos que lady Macbeth era su heroína favorita, las brujas de la tragedia *Macbeth* de Shakespeare, cuyas profecías causaron la ruina y la locura de quienes traicionaron por ambición. Nada tenía que ver ya ***Clotho*** con la obra de Rodin

de quien tanto había aprendido; ***Clotho*** sólo era su más cruel venganza hacia el maestro. La crítica animó a la artista a desarrollar sus nuevas ideas, a las que llamó «apuntes sacados del natural»; pero todo se precipitó.

En 2019 Louisa Holecz pintó el jardín del manicomio de Montdevergues, donde Camille Claudel murió en 1943. Podía haber utilizado las fotografías que se conservan del lugar, si bien, tras varias tentativas de construcción-destrucción-construcción, la superficie del cuadro desveló en sus intersticios la profunda aspereza de las hebras que surcan el cuerpo de ***Clotho***. Las hebras que caen como peso insoportable configuran los sucesivos horizontes de un escenario seco y estéril, de un azul tan profundo que la vista incita al tacto. A ***Clotho*** acompañan ***Lachésis*** y ***Atropos***, las implacables moiras del destino que extienden el paisaje de la existencia teñidas de color oro y plata.

De la estirpe de la Noche, como las Moiras, procede la diosa Lete, pareja opuesta de Mnemosine, la diosa de la memoria. Desde muy temprano, la genealogía de Lete cede en importancia ante Leteo, un río del infierno que concede el olvido a las almas de los muertos. En el suave fluir de las aguas mágicas se disuelven los recuerdos. Dante recorre en su *Divina Comedia* los reinos del más allá: Infierno-Purgatorio-Paraíso, y conversa con las almas de los muertos cuyas historias almacena en su memoria para contarlas a los lectores de sus versos. La memoria es omnipresente en la obra de Dante, algo lla-



Clotho, 2023
Serie: *Moiras*



Lachésis, 2023
Serie: *Moiras*



Atropos, 2023
Serie: *Moiras*



Niobide abandonée, 2024

mativo, advierte Harald Weinrich, si se tiene en cuenta que por aquel paisaje cósmico discurre Leteo, la corriente mítico-poética cuyas aguas borran la memoria del pecado, aunque no todas las almas estaban sometidas al olvido, quizás debido al efecto de otro río gemelo a Leteo, el Éunoe, que significa buena memoria, y permitía recordar las cosas buenas.

Louisa Holecz almacena en su memoria la historia de Camille Claudel, a quien acompaña a lo largo de su trayectoria recuperando del olvido con sus pinturas las esculturas destruidas y arrojadas a la corriente del río Sena. ***Niobide abandonée***, una de las últimas obras de Claudel, titula la reflexión pictórica de Holecz configurada por varias pinturas que sacan a la luz del lecho fluvial formas fugaces y espectrales, «las lágrimas de las cosas» que cantó Virgilio.

En el paisaje de horizontes interminables y aguas profundas habita la extensa secuencia de pinturas sobre papel, ***Sédiments***, realizadas con los mismos materiales, reducidos a polvo, que Camille Claudel utilizó para sus esculturas, con el propósito de recuperar siquiera la cualidad sensitiva de la materia, y la fugaz e indubitable gestualidad cromática.

§



Femme accroupie, 2021
Serie: *Sédiments*



La Fortune, 2021
Serie: *Sédiments*



La profunde pensée, 2021
Serie: *Sédiments*



***L'Ecume*, 2023**
Serie: *Sédiments*



***La Vague*, 2023**
Serie: *Sédiments*



Persée et la Gorgone, 2023
Serie: *Sédiments*



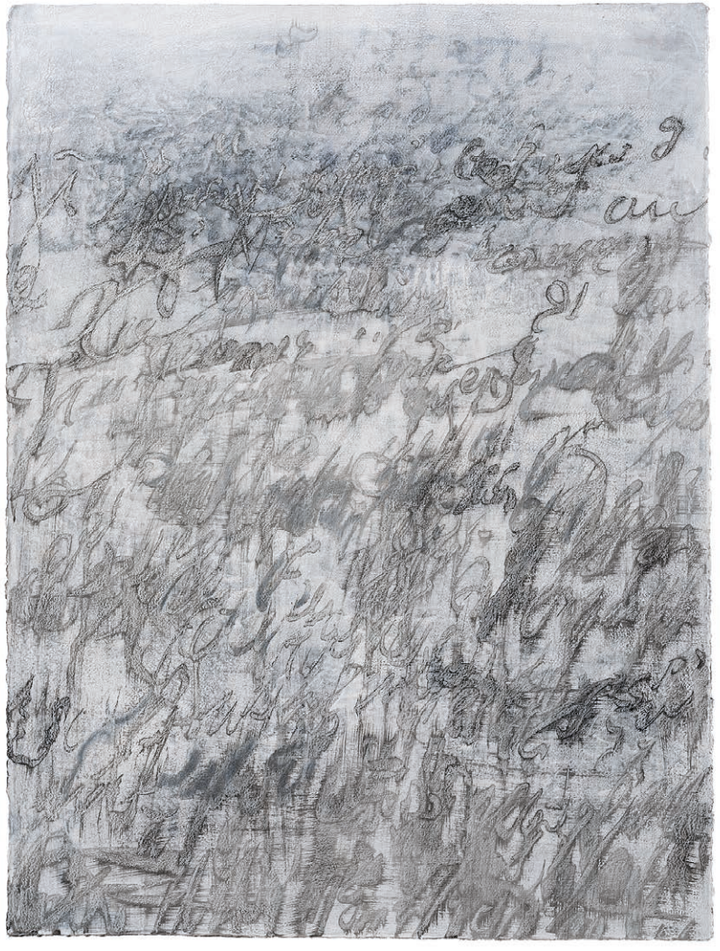
Tête de vieil aveugle chantant, 2021
Serie: *Sédiments*

El *Atlas Mnemosyne* fue el gran proyecto de Aby Warburg. En noviembre de 1918 sitúa Warburg los primeros síntomas de su enfermedad mental que consistía, según escribió durante su estancia en la clínica psiquiátrica Bellevue, el 16 de julio de 1921, «en perder la capacidad de conectar las cosas en sus simples relaciones casuales, lo que se refleja tanto en lo espiritual como en las cosas concretas». Aquel hombre que pretendió recopilar el atlas de imágenes del mundo, reflexiona Fernando R. de la Flor, sintió cómo el polo del lenguaje y de la escritura misma se desestructuraba antes sus ojos; literalmente se derruía, girando hacia el lado terrible de la afasia y la agnosia, que incluso llegó a impedirle reconocer con claridad los signos que había aprendido a trazar en la escuela. Frente a la desaparición y la muerte, la imagen permanece obstinadamente.

Sostiene Ramón Andrés que el silencio, la no presencia del lenguaje, deja la identidad en vilo. En la soledad de su taller, y en silencio, Louisa Holecz pinta la pérdida de identidad en la serie ***Mots d'exil*** mediante un proceso pictórico que convierte en imágenes el progresivo desgajamiento de una escritura suspendida, incapaz ya de custodiar la memoria. Sobre una capa de yeso blanco, Holecz delinea la grafía cambiante, distorsionada, vacilante, caótica, balbuceante y en declive de las cartas que Camille Claudel envió desde el psiquiátrico. Nadie reconocía su voz y era complicado entender su escritura demente... Cómo escribir cuando el frío impide



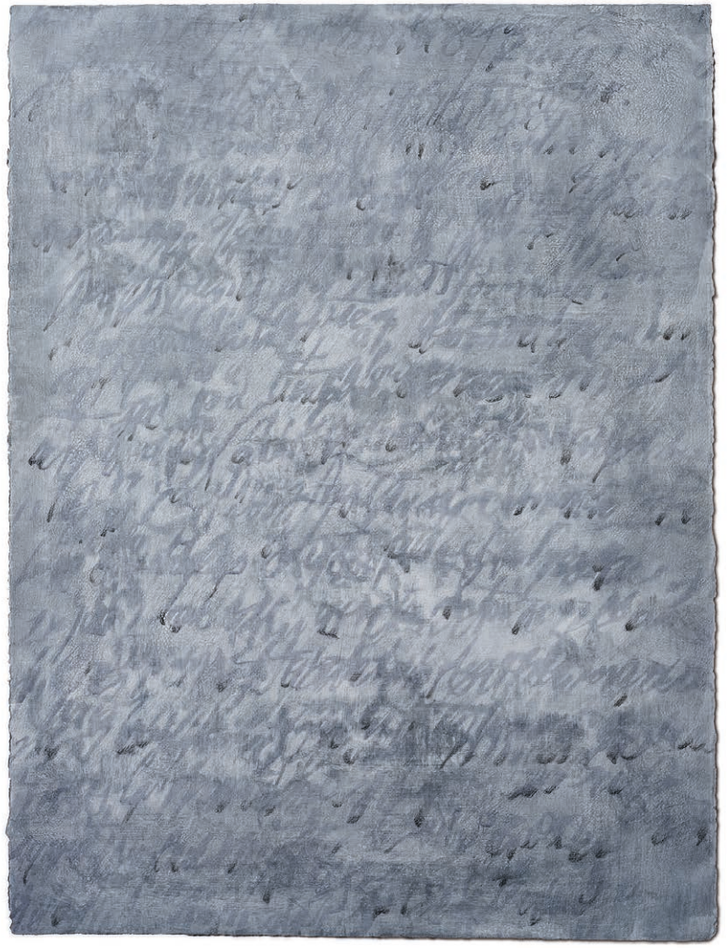
Mots d'exil I, 2023



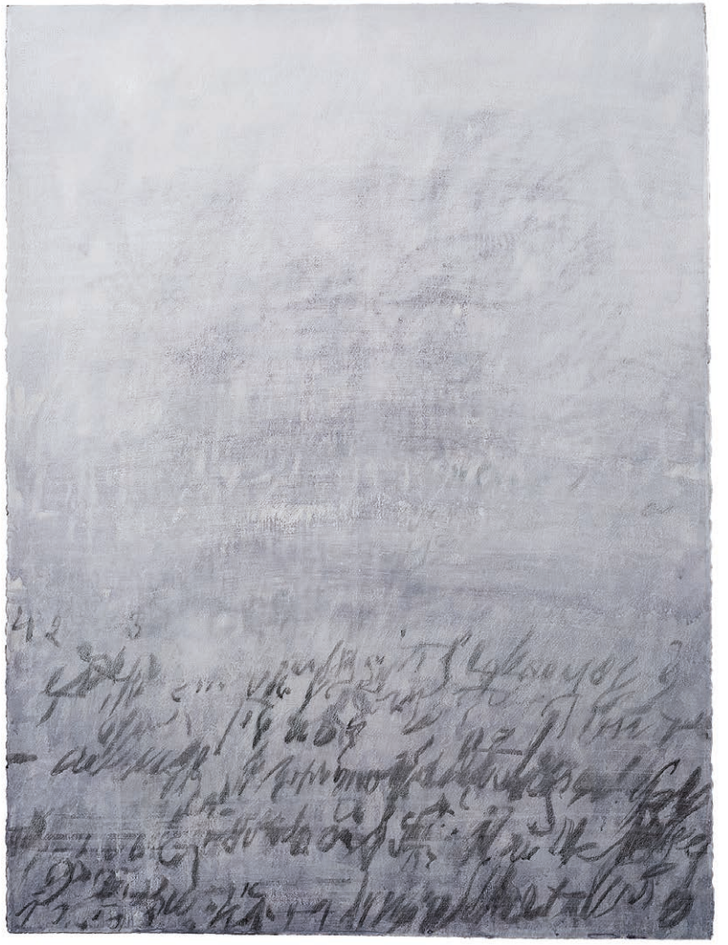
Mots d'exil II, 2023



Mots d'exil III, 2023



Mots d'exil IV, 2023



Mots d'exil V, 2023



Mots d'exil VI, 2023



Mots d'exil VII, 2023

sostener la pluma; qué decir cuando la lengua está en retirada. Se negó a crear, dicen. Pero nunca dejó de expresar el que fue su mayor deseo, regresar a Villeneuve-sur-Fère, el lugar de su infancia, donde siempre se había sentido a salvo. Louisa Holecz protege en esta secuencia de pinturas la memoria de Camille Claudel, rescatándola del olvido; que no es sino la expresión, como sucede en todos los proyectos que Louisa Holecz ha desarrollado durante su trayectoria, de la necesidad de pertenencia con el ánimo de fortalecer su identidad poniéndola a salvo mediante imágenes. El exilio, como dice el verso del poema «Utopía del exilio» de Francisco Jarauta, inventa su propia escritura.

El exilio inventa su propia escritura.

Esta comienza en el momento
en el que decir deviene imposible.

La ausencia arrastra el silencio y la voz se retira.

Sólo la escritura se atreve a perderse
en el laberinto de la memoria.

Durante el largo proceso de creación del proyecto *Souvenir d'exil*, Louisa Holecz utilizó una sábana sobre la que se fueron depositando los restos de pintura. Sucede que de improviso una imagen del pasado regresa espontáneamente

y toma posición revelándose capacitada para sacudir nuestro imaginario. La sábana *vela* el recuerdo de las imágenes pintadas que ocuparon la secuencia de lienzos y papeles, y en el anhelo de dar amparo a la *desaparición*, Louisa Holecz envuelve el paño en organza y borda con hilos de color las manchas que señalan el límite entre lo visible y lo invisible, protegiendo los pliegues de la tela de la pérdida que anuncia el olvido.

Con esta obra, ***Abîme***, Louisa Holecz pone fin a su reflexión pictórica sobre la trayectoria y obra de Camille Claudel, cuyos restos fueron sepultados en el cementerio comunal del manicomio donde murió el 19 de octubre de 1943, a los 79 años. No poseía nada. Al cabo de un tiempo su tumba desapareció. Un cuerpo sin tumba.

Abîme, 2023



Bibliografía

Roberto Calasso, *La Folie Baudelaire*, Barcelona, Anagrama, 2011.

Georges Didi-Huberman, *La pintura encarnada*, Valencia, Pretextos, 2007.

Francisco Jarauta, *Poéticas del fragmento*, Murcia, Lancelot, 2024.

Aline Magnien y Véronique Mattiusi (comisarias), *Camille Claudel. 1864-1943*, Madrid, Fundación Mapfre y Musée Rodin, 2007.

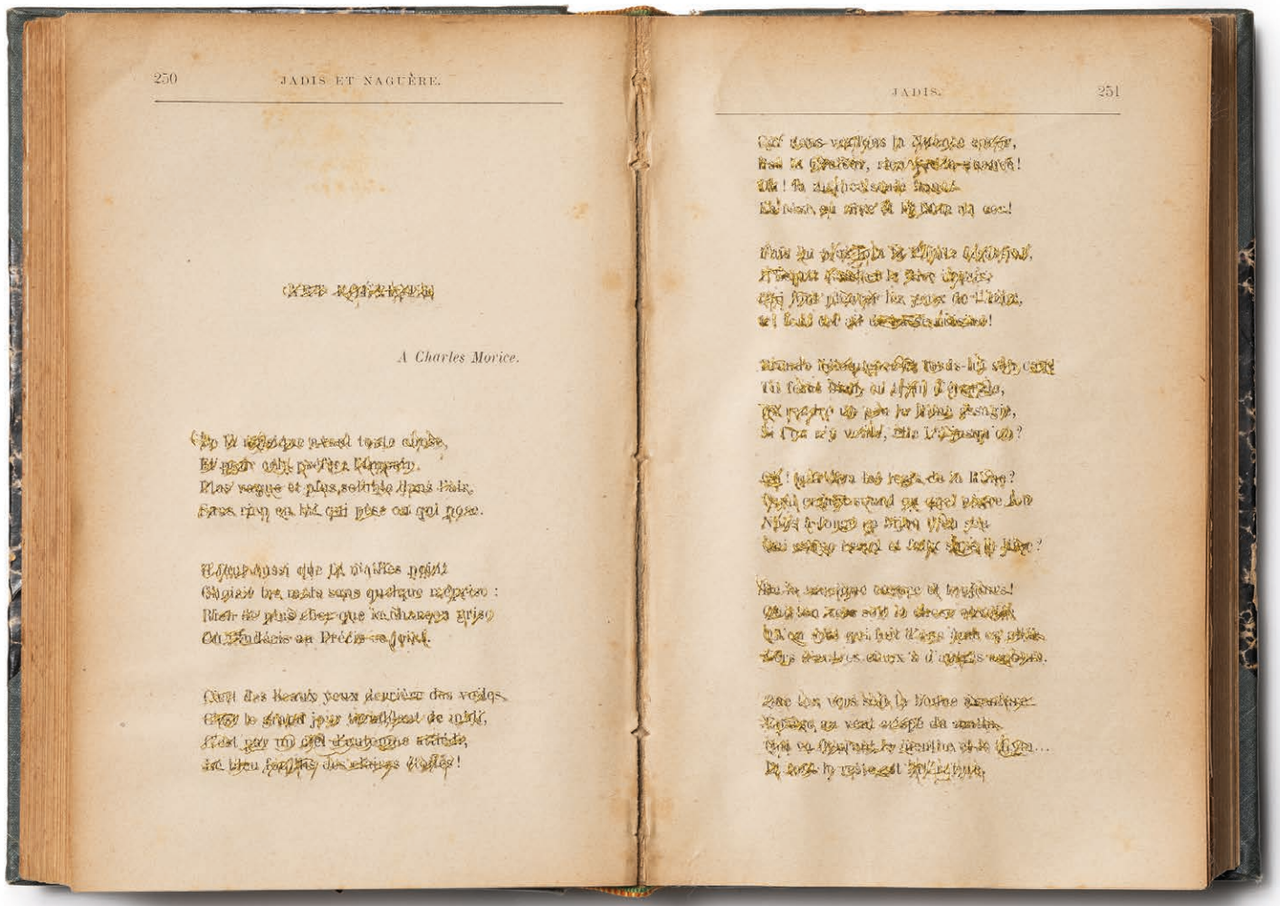
R. M. Rilke, *Cartas sobre Cézanne*, Barcelona, Paidós, 1986, p. 35.

Alberto Ruiz de Samaniego, «Frenhofer y la mujer del cuadro», en *Pintores de la vida moderna*, Valencia, Shangrila, 2021, pp. 72-86.

Luis Sagasti, *Lenguas sagradas*, Madrid, Eterna Cadencia Editora, 2023.

W. G. Sebald, *Los emigrados*, Barcelona, Debate, 2003.

Harald Weinrich, *Leteo. Arte y crítica del olvido*, Madrid, Siruela, 1999.



Jadis et Naguère, 2024
Libro intervenido: Paul Verlaine, C*hoix de poésies. Amour* (ed. 1891)

PÁGINAS ANTERIORES
***Jadis et Naguère*, 2024**
Libro intervenido: Paul Verlaine, C*hoix de poésies. Amour* (ed. 1891)

Relación de obras en exposición

Louisa Holecz | Souvenir d'exil

***Hamadryades*, 2024**
Tríptico. Polvo de mármol, yeso y carboncillo sobre lienzo
195 x 450 cm

Peintures de destruction

***Nigredo*, 2022**
Polvo de mármol, yeso, óxido de hierro, pastel en barra metálica sobre lienzo
162 x 130 cm

***Albedo*, 2022**
Polvo de mármol, carbonato de calcio, yeso, acuarela en barra y lápiz metálico sobre lienzo
162 x 130 cm
Colección particular, Valencia

Citrinitas, 2022
Pigmento puro, yeso, acuarela en barra y lápiz metálico sobre lienzo
162 x 130 cm
Colección particular, Zaragoza

Rubedo, 2022
Pigmento puro, yeso y acrílico sobre lienzo
162 x 130 cm

Moiras

Clotho, 2019
Pigmento, yeso, cera fría y grafito sobre lienzo
200 x 200 cm
Colección IAACC Pablo Serrano, Zaragoza

Lachésis, 2023
Pigmento, yeso, acuarela, pastel en barra y lápiz metálico sobre lienzo
200 x 200 cm

Atropos, 2023
Pigmento, yeso, cera fría, pastel en barra y lápiz metálico sobre lienzo
200 x 200 cm

—

Niobide abandonée, 2024
Díptico. Pigmento puro, yeso y acrílico sobre lienzo
195 x 390 cm

Sédiments

Femme accroupie, 2021
Carbonato de calcio, yeso, óxido de hierro y pastel sobre papel Arches
76 x 56 cm

La Fortune, 2021
Cera fría, yeso, pigmento y lápiz sobre papel Arches
76 x 56 cm

La profunde pensée, 2021
Polvo de mármol, yeso y acuarela sobre papel Arches
76 x 56 cm

L'Ecume, 2023
Polvo de mármol, cera fría, pigmento metálico y lápiz
sobre papel Arches
76 x 56 cm

La Vague, 2023
Polvo de mármol, tinta china, pigmento metálico y lápiz
sobre papel Arches
76 x 56 cm

Étude pour Sakountala, 2021
Polvo de mármol, yeso, acuarela y carboncillo
sobre papel Arches
76 x 56 cm

Tête de vieil aveugle chantant, 2021
Cera fría, carbonato de calcio, yeso y acuarela sobre papel Arches
76 x 56 cm

La petite de l'Islette, 2021
Polvo de mármol, yeso, pigmento y tiza sobre papel Arches
76 x 56 cm

Persée et la Gorgone, 2023
Polvo de mármol, yeso, cera fría, pigmento metálico y lápiz
sobre papel Arches
76 x 56 cm

Femme lisant une lettre, 2023
Yeso, cera fría, pigmento y carboncillo sobre papel Arches
76 x 56 cm

L'Aurore, 2023
Cera fría, tinta china y pigmento metálico sobre papel Arches
76 x 56 cm

Mots d'exil

Mots d'exil I - VII, 2023
Yeso, tinta china y lápiz sobre papel Arches
76 x 56 cm

Livres

Sakountala, 2022
Libro intervenido: Vyasa, *Sakountala* (ed. 1894)
Anillo e hilo de viscosa
17 x 27 x 1 cm

Fleurs du mal, 2024
Libro intervenido: Charles Baudelaire, *Les fleurs du mal* (ed. 1917)
Alambre, seda, hilo abalorios
18 x 27 x 2 cm

Jadis et Naguère, 2024
Libro intervenido: Paul Verlaine, *Choix de poésies. Amour* (ed. 1891)
Hilo metálico
27 x 15 x 5 cm

—

Abîme, 2023
Sábana con restos de pinturas de la serie *Souvenir d'exil* protegida con
organdí y cosida con hilo de colores sobre lienzo
195 x 130 cm

Coda

Louisa Holecz nació en Londres en 1971. Estudió diplomatura de arte y diseño en Harrow College of Higher Education y se licenció en Bellas Artes en West Surrey College of Art and Design, con premio extraordinario fin de carrera.

En 2000 trasladó su residencia a Zaragoza.

Celebró su primera exposición individual en la galería Zaragoza Gráfica, en 2009. Desde entonces su obra se ha presentado en diferentes muestras individuales organizadas por galerías de arte y salas institucionales, y ha participado en proyectos colectivos. En la actualidad su trabajo está representado por la galería La Casa Amarilla de Zaragoza.

Si atendemos a los temas que vertebran la trayectoria artística de Louisa Holecz, más allá de las técnicas que en cada momento elija para expresarlos, la memoria ocupa lugar principal. Consciente de la extrema fragilidad que envuelve

los recuerdos frente a la acción implacable del olvido, Louisa Holecz encuentra en el arte el único sostén que le permite afianzar su sentimiento de pertenencia. «El lenguaje es una parte de nuestro organismo» escribió Wittgenstein. Louisa Holecz dibuja y borda caligrafías a la deriva para retrasar su pérdida inevitable. Y pinta imágenes con el anhelo incierto de *revelar* lo *velado*.



Máscara I, 2010
Técnica mixta sobre lienzo. 200 x 200 cm

«Una venda sobre los ojos, una venda muy ceñida, cosida sobre el ojo,
cayendo inexorable como postigo de hierro desplomándose sobre ventana.
Pero es con su venda con lo que ve.
Es con todo su cosido con lo que descose, con lo que vuelve a coser,
con su carencia con lo que posee, con lo que toma».

Henry Michaux, *La vida en los pliegues*.



***Still*, 2011**
Técnica mixta sobre lienzo. 200 x 200 cm

«Lanza tu cordón umbilical, para que pueda escalar de regreso».

Kurt Cobain, *Heart-Shaped Box*.



***Damask Diptych*, 2012**
Técnica mixta sobre lienzo. 195 x 300 cm

Recuerda Louisa Holecz las escenas que siguieron a la Primavera Árabe. Le impactaron sobre todo aquellas que presentaban cuerpos de personas muertas envueltas en mantas o alfombras con motivos adamascados. Holecz pinta las mortajas.



Home with Catheter, 2013
Serie: *Hospital de día*
Técnica mixta sobre papel. 20,5 x 14 cm

«La enfermedad es el lado nocturno de la vida».

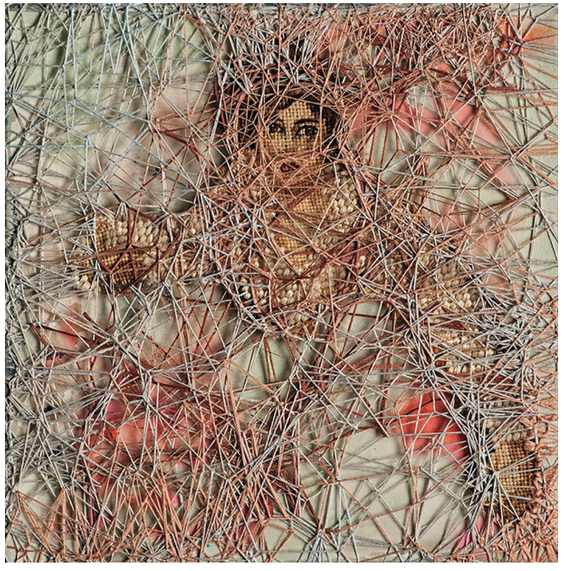
Susan Sontag, *La enfermedad y sus metáforas*.



Autorretrato, 2014
Acrílico sobre lienzo. 110 x 130 cm

«Autorretrato. Mi sombra sorprendida de serlo».

Rafael Argullol, *Breviario de la aurora*.



Daughter's Mother, 2015
Acrílico, tapiz e hilo sobre lienzo. 20 x 20 x 4 cm

Las mujeres de la familia de Louisa Holecz bordaban.

Los vínculos emocionales retornan en las puntadas repetitivas, casi obsesivas, que el hilo dibuja sobre la tela cuando cose o borda.

Louisa Holecz no conoció a su abuela paterna, que murió cuando su padre tenía siete años. Vivía en Szentgotthárd, Hungría, muy cerca de la frontera con Austria. Su vivienda fue ocupada por los soldados rusos durante la desocupación nazi. En aquel tiempo era costumbre decorar las casas con telas bordadas con escenas domésticas junto a refranes y dichos húngaros. Cuando Louisa Holecz las encontró, las polillas ya habían dejado sus rastros por lo que decidió restaurarlas con bordados que aportaran nuevas historias a las originales, recuperando del olvido la historia familiar.

Házasság elôtti (Prenupcial), 2016

Szilvás gombóc (Gnochhi de ciruela), 2016

Serie: *Nagymama (Abuela)*
Bordado sobre tela de algodón.
55 x 80 cm y 57 x 72 cm







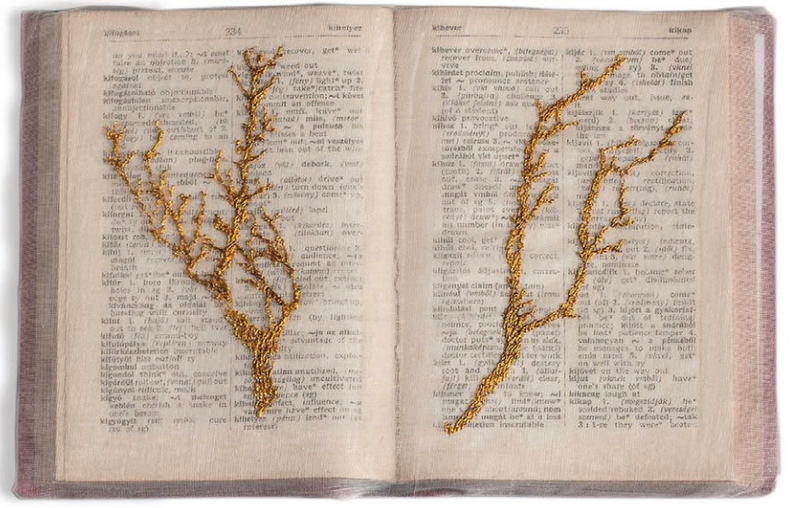
Füst (Humo), 2016
Serie: *Nagymama (Abuela)*
Bordado sobre tela de algodón. 62 x 82 cm



Nem úgy gondoltam (Lo siento), 2016
Serie: *Nagymama (Abuela)*
Bordado sobre tela de algodón. 58 x 76 cm



Carbon, 2017
Diccionario portugués-inglés, organza bordada e hilo de seda
12 x 18 x 2 cm



Kikap, 2017
Diccionario húngaro-inglés, organza e hilo dorado de bordar
15 x 22 x 2 cm

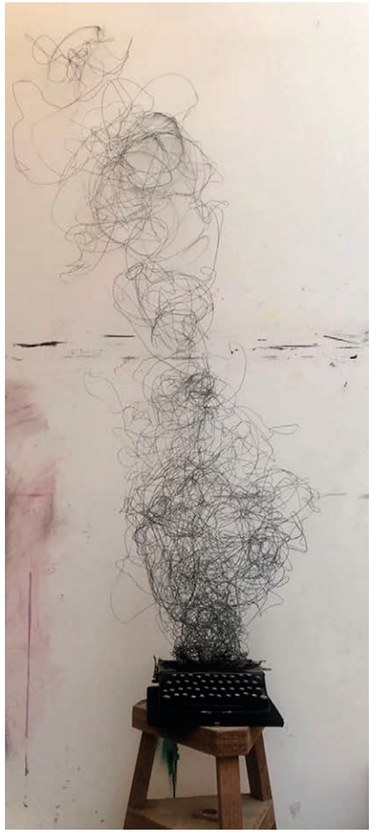
En 2017 Louisa Holecz rescató de la casa de sus padres los dos diccionarios que emplearon a su llegada a Londres, cuando estaban a punto de ir a la basura. El diccionario portugués-inglés pertenecía a su madre, y el húngaro-inglés a su padre. Una vez recuperados los abrió por determinadas páginas que fijó cosiendo organza alrededor, con el propósito de preservar la memoria.

«Escribir/dibujar –la etimología griega lo expresa bien,
Graphein– son una sola y misma cosa.

El dibujo tiene una magia añadida:
conserva la memoria no de las palabras,
sino del rumor anterior a las palabras
y lleva en sí la huella de nuestro cuerpo.

Pero uno y otro, escribir/dibujar,
coinciden en la distancia y en la obsesión,
buscan ambos fijar el rastro de las cosas,
llámese nombre o huella».

Francisco Jarauta, «Escritura suspendida» , en *Poéticas del fragmento*.



Slices of Myself, 2018
Máquina de escribir, alambre, lana negra e hilo
Dimensiones variables

«Como frágil brote de árbol, tiembla mi alma
con el frío intenso de la soledad.
Penetra en mis oscuridades
el pánico a la eterna soledad».

Forugh Farrojzad, «La tristeza de la soledad», en *Eterno anochecer.*



Floaters II, 2019
Lápiz de grafito y pigmento sobre lienzo. 200 x 200 cm

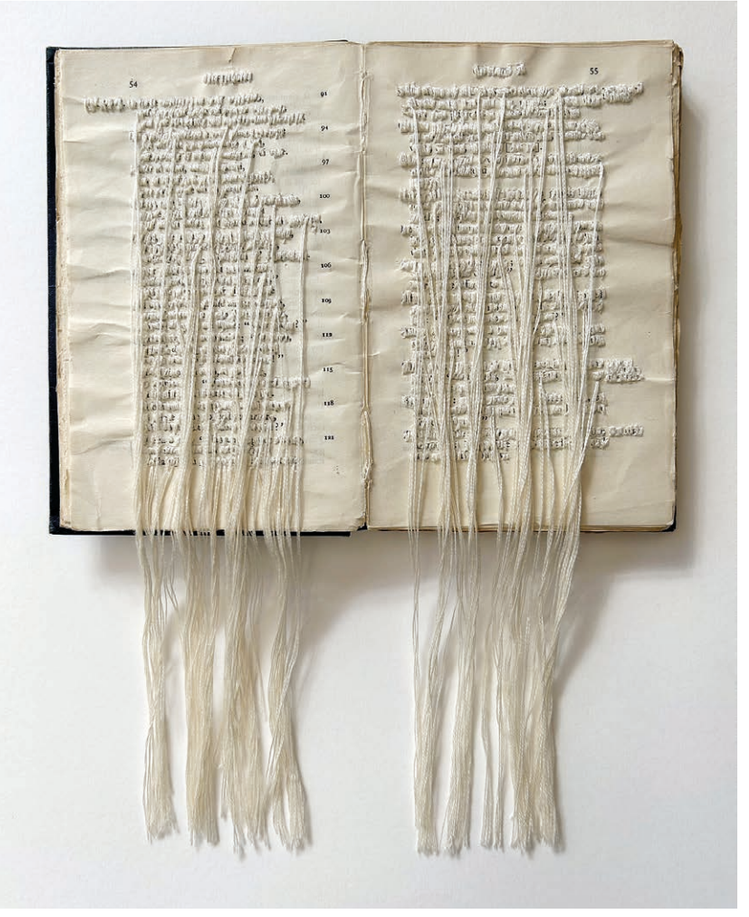
La incertidumbre y extrañeza emocional que nos acompañaron durante el periodo de confinamiento, y continúan presentes en el lento regreso a una normalidad que no reconocemos, incitan a reflexionar sobre el miedo a la enfermedad y sus consecuencias en todos los ámbitos, privados y colectivos. Louisa Holecz interviene *Un mundo feliz*, la distopía de Huxley, convirtiendo el libro en icono desnudo de nuestro tiempo, como Malévich llamó a su *Cuadrado negro*.



Algo sobre nada, mayo 2020
Libro intervenido: *Un mundo feliz* de Aldous Huxley
Tela transparente, acuarela metálica, tinta en polvo y yeso
18 x 11 x 2 cm

«Y mientras un espíritu así hablaba,
lloraba el otro, tal que de piedad
desfallecí como si me muriese;
y caí como un cuerpo muerto cae».

Dante Alighieri, «Canto V», Círculo II, en *Divina Comedia*. *Infierno*

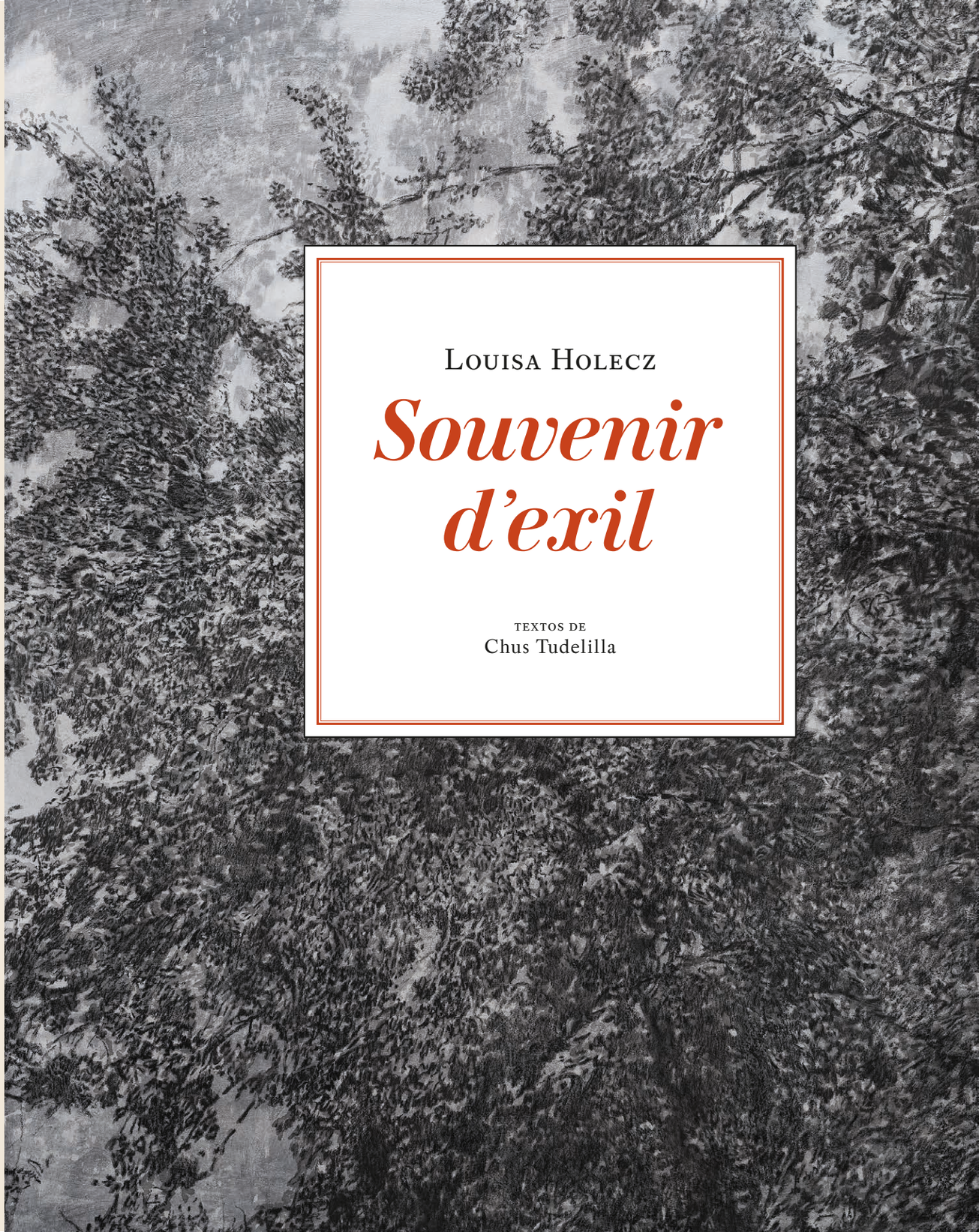


Canto V, 2022
Libro intervenido: Dante Alighieri, *The Inferno* (ed. 1929)
Hilo de seda. 27 x 20 x 2 cm

Este libro se presentó
en enero de 2025
con motivo de la exposición
Souvenir d'exil de Louisa Holecz
en el IAACC Pablo Serrano de Zaragoza,
cien años después de que Camille Claudel
pudiera recordar en su encierro
la luz filtrada entre los álamos
del número 19 del quai
de Bourbon de París.

§





Louisa Holecz

Souvenir d'exil

TEXTOS DE
Chus Tudelilla

Abîme, 2023

