

2026/02/28

·

2026/08/30

BEGIRADA  
DISIDENTE BAT  
UNA MIRADA DISIDENTE  
A DISSIDENT VIEW

# JUANA CIMA



*Juana Cima. Begirada disidente bat* erakusketa, bizi-jarrera batekiko hurbiltze proposamena da. Karibeko oroimena, Euskal Herrian jasotako prestakuntza eta espiritualtasun esploratzailea uztartzen dituen ibilbideaz gain, hirurogeita hamarreko hamarkadaren amaieratik, identitateari, ekologiari eta generoari buruzko funtsezko eztabaidak ere aurreikusi zituen jardunbide baten esplorazioa da. Ahots propioa dute Juana Fernández Cimaren (Caibarién, Kuba, 1951) lanek, sarritan arau heteropatriarkalaren ertzetatik jardunez, disidentzia poetiko eta erradikalezko unibertso estetikoak eraikitzen ditu, sorkuntza eta bizitza elkartuz, biak ala biak banaezin bihurtu arte.

Ikusgarritasun publiko handieneko aldiaren (1977-1997), haren lanak bilduma instituzionaletan sartu ziren —besteak beste, Eusko Jaurlaritzaren, Bizkaiko Foru Aldundiaren eta Gasteizko Udalarenetan—. Dena den, formalki aske jarduteko hautua egiteaz gain, bere lanetan bizipen afektiboak zein identitatearen bilaketa modu argiz islatzeagatik, kanon kritiko eta museistiko nagusiaren bazterretan kokatua izan da. Erakusketen-zirkuituetatik kontzienteki erretiratu ondoren —nahiz eta esparru pribatuan oraindik ere ekoizten jarraitu—, bere obra pixkanaka narrazio hegemonikotik kanpo geratu zen. Erakusketa honek gabezia hori agerian uztea, haren ekarpenaren garrantzia aldarrikatzea eta eztabaida garaikidean duen lekua itzultzea du helburu.

Bost eremutan antolatutako erakusketa honek (*Bilbo. Desioaren eta aldarrikapenaren lehen lurraldea; Lurralde mitikoak eta kontzientzia ekofeminista; Uharte-nortasuna eta mediterraneoko ezagutzak; Bide espirituala Indiaren eta budismoaren eskutik eta Erretiroa mendira*) ez ditu soilik Cimaren aldaketa biografiko eta geografikoak biltzen, baizik eta artistaren bilaketa trazezentala eta identitatearen finkapena osatu duten geruzen arteko ibilbide bat ere proposatzen du. Haietan agerian geratzen da artistak bestearekiko (gizaki, animalia, landare zein mineral) duen harreman-etika sakona, alteritateetik sortua eta haren praktika osoa zeharkatzen duena, pentsamendua, existentzia eta sorkuntza elkartzen direlarik.

Juana Cima 1975ean Bilbora joan zen Arte Ederretako Goi Mailako Eskolan ikasten hasteko eta hala, luzaroan desiatutako ametsa gauzatzeko: margolari izatea. Pausu hori ematearekin batera etenik izan ez duen jarduteari ekin zion, diziplina eta dedikazio handiarekin bere bizimodu osoa blaitu duena, esparru artistikotik gaindi. Trantsizioko zalaparta kultural betean etorri zen: irekiera, esperimentazio eta arte-hizkuntzen birdefinizio garaian. Testuinguru horretan, bere jardunbidea sendotu, euskal panorama artistiko hasi berriaren baitan lehen loturak ezarri eta bere ibilbidearen oinarriak finkatu zituen egikera autonomoari eta etengabeko bilaketari helduaz.

Azkar hazi zen haren presentzia eszenatoki artistikoan: erakusketa indibidual eta kolektiboetan parte hartu zuen eta Windsor Galeria, garai hartako erreferentziatzeko espazioetako bat zena, haren ordezkari izan zen. Cima bereziki margolaritzan aritu izan den arren, urte horietan esploratzeko pultsioa nagusitu zen bere lanetan, eta behar horrek askotariko teknikekin, ekintzekin eta instalazioekin esperimentatzera eraman zuen. Garai hartako sorkuntzen artean *Delika* soinudun instalazioa nabarmentzekoa da, 1983an Artederren aukeztua eta euskal testuinguruan genero horretako lehenengoetakotzat jotzen dena.

Baina Bilbo ez zen eremu profesional hutsa izan: baieztapen politikorako eta identitatea eraikitzeke gune ere bihurtu zen. Cimak hiriko disidentzia sexualeko lehen nukleoekin harremana izan zuen, eta hurbilekoak izan zituen esate baterako gayen topaleku zen el Balcón de la Lola —artelan bat ere eskaini zion (1980)—, eta Kotis taberna. Ingurune horretan, identitate lesbikoa ez zen bizipen intimo bat bakarrik izan, baizik eta jarrera hartze kontziente eta politiko bat, munduan egoteko modu bat, babes-sareak eta konplizitateak sortu eta sorkuntzan ere zuzenean eragin zuena. Horrela, hainbat artistekin ere lotura bereziak sortu zituen, Manolo Gandiarekin eta José Félix González Placerrekin, esaterako, harreman horietan adiskidetasuna, zaintza eta erresistentzia elkarrekin zihoazelarik. Lagunarte horietatik proiektu partekatuak ere sortu ziren, esate baterako, Cimak eta González Placerrek Txoko Lambda lokal gayari utzi zizkioten beren lanak aldi baterako, eta Gandia eta biak lankidetzan aritu ziren Basurtuko Ospitaleko muralean (1983).

Baieztapen pertsonaleko prozesu horretan, Cimak Cloti Murillo ezagutu zuen, eta elkartze horrek bere bizitza eta ekoizpen artistikoa eraldatu zituen. Plano intimoan ez ezik, laster izan zuen oihartzuna haren lanean ere. *Banco de Bizkaia* (1978-1979) pintura, fakultatean zegoela egina, inflexio-puntu bat izan zen, beren arteko harremana publiko egitea erabaki zutenean: margolanak hiriaren irudikapen soila izateari utzi zion baieztapen-keinu identitario eta politiko baten lekuko bihurtzeko. Emakumeen arteko maitasunaren legitimazio kulturalik ez zuen testuinguru batean, haien harremana forma hartzen hasi zen haren lanean. Izan ere, harrezkero, intimitatea (Clotiren erretratuak, etxeko eszenak edo *Amets egoera loak hartuta* (1981), non biak besarkatuta agertzen diren) sortzeko lurralde legitimo gisa eta agerikotasun politikoko ekintza esplizitu gisa eratu zen.

Horrekin batera, pentsamendu ekologikoarekiko konpromiso goiztiarra izan zuen, hori ere garaian nagusi zen gizarte-ordenaren aurkako erresistentzia-modu gisa ulertu daitekelarik. *Ria (Nervión. Campo de Volantín, Bilbao)* (1979) (1980ko Gasteizko pinturako eta eskulturako biurteko plastikoa saritua) lana adibide garbia da paisaiaren gaineko indarkeria industrialaren salaketan. Bere margolanetan pixkanaka material organikoak txertatzen hasi zen, harea eta korala besteak beste, ikuspegi material berri bat garatuz eta sentsibilitate ekofeministara hurbilduz; eta hala, materia, gorputza eta zaintza elkarren artean loturiko adierazpen-sistema berean integratuz. Testuinguru horretan, Vitoria-Gasteizko Udalarentzat egindako dimentsio muraleko lana (1980) bereziki adierazgarria da: haren konposizioak anatomia sinboliko bat iradokitzen du —bulba gisa antolatutako hiri-almendra, lur-geruzeko estratuz inguratua—, non lurraldea, gorputzasuna eta esperientzia elkarrekin loturik mantentzen diren.

Horrela, hasierako urte horietan, pintura borrokarako, aurkikuntzarako eta aldarrikapenerako espazio gisa eratu zen, identitateak eta ingurumen-kontzientziak forma hartu eta xede bilakatu ziren leku gisa.

BILBO. DESIOAREN ETA ALDARRIKAPENAREN LEHEN LURRALDEA



*Ría. (Nervión, Campo de Volantín, Bilbao), 1979.*

Juana Cimak pentsamendu ekofeministarekiko zuen interesa feminismoarekin izandako lehen harremanekin batera garatu zen ia, baina ez zen egitura militante edo erakunde egonkorretako kide izatera iritsi. Mugimenduarekiko hurbiltasuna ekintza zehatzetan agertu zen —pintadak eta lankidetzako grafikoak—, kidetasun ideologikoak eta erronka politikoak partekatzearen aitorpena agerian uzten dituztenak. Esparru horretan, euskal feminismoaren zati batek, ikuspegi ekofeministek eragindakoak, eta Cimak berak interes-bide berean egin zuten topo: patriarkatuaren aurreko mitologiaren berreskuraketan beste izateko modu batzuk irudikatze, diskurtso ez-hegemonikoak artikulatzeko eta subjektibotasun-modu alternatiboak aztertze gisa.

Françoise d'Eaubonne-ren proposamenek—1977ko Euskadiko lehen Jardunaldi Feministetan jada presente zeudenek— mugimendu feministako sektore jakin batzuetan patriarkatuaren aurreko genealogiak irudikatze eta erreferentzia sinboliko eta politiko gisa haietaz birjabetzeko interesa piztu zuten. Bilaketa hori Jose Migel Barandiaranen, Julio Caro Barojaren eta Jesus Altunaren lan antropologiko eta etnografikoetan oinarritu zen, lan horiek kristautasunaren aurreko sistema mitikoak arakatzeko gakoak eskaintzen baitzituzten. Esparru kontzeptual horretan, adibidez, Mari —lurrari lotutako eta menpekotasunik gabeko emakume-autoritatea— edo lamiak —urari, ezkutuko ezagutzei eta liminalitateari lotuak— erreferente sinboliko

bihurtu ziren identitateak, harremanak eta kidetasunak irudikatze beste modu batzuk artikulatzeko.

Iruditeria hori berehala zabaldu zen subjektibotasun feminista eta disidentearen esperimendazio-gune izan ziren praktika kultural, afektibo eta kokaleku zehatzetan. Gune erabakigarrietako bat Lamiak taberna izan zen, sare feministentzako eta *queer*-entzako topagunea zena. Cimak leku horrekin izan zuen harremana bereziki estua izan zen: *¿Amigas? ¿Familia?* (1981) han eduki zuen ikusgai Arteder 81-en aurkeztu ondoren; lokalak *Sugoi* (1985) pintura erosi zuen, eta artistak hainbat esku-hartze ere burutu zituen bertan —diseinu grafikoak, motibo mitikoekin zizelkatutako iragarkien kutxa, instalazioak eta programazioko lankidetzako jarraituak— lotura hori indartuz.

Giro horretatik abiatuta —militantzia sinbolikoaren, esperimendazio sentikorren eta genealogia alternatiboaren arteko erdibidean—, bere ekoizpen artistikoan euskal mitologiako irudiak, sinboloak eta atmosferak txertatzen hasi zen, betiere bere biografiaren eta begiradaren iragazkitik igarota. Mitoetara hurbiltzeko interes hori ez zen testuinguru kultural eta feministaren ondorioa bakarrik izan, Kubako haurtzarotik esparru magiko eta esoterikoarekiko izandako sentsibilitatearen jarraipena baizik. Oinarri horrek esanahi berriak sortzeko lur emankorra aurkitu zuen euskal iruditerian: aldaketa horren erakusgarri dira *Sugoi* (1985), *Zezengorri* (1985), *Sugoi 2* (1986) eta haietan murgiltzeko aukera eskaintzen duten baso itxiz osatutako mihise handiak. Eskalak —askotan tamaina naturaletik hurbilekoak— eta material organikoak gehitzeak, hala nola gainazal piktorikoan txertatutako harri txikiak, pieza horien alderdi erritual eta telurikoa areagotzen dute; lanak, irudikapen gisa ez ezik, esperientzia-eremu gisa ere uler daitezkeelarik. Honenbestez, mitoek, bizipen pertsonalek eta sorkuntzak bat egin zuten etapa hori erabakigarria izan zen artistaren ibilbidean, erresistentzia estetiko eta existentzialei bide emanez.

1980ko hamarkadaren erdialdean, Juana Cimaren bizitza eta ibilbide artistikoa paisaia eta pentsamendu-esparru berrietara zabaldu zen. 1980an Menorcara egindako lehen bidaia aldaketa sakon baten hasiera izan zen. Uhartearen ez zen halabarrezko patu bat izan, baizik eta barru-barruan eragin zion leku bat, denborarekin berarentzat eta bere bikotekidearentzat babesleku eta bizileku afektibo bihurtu zena. Euskal paisaia industrialak ez bezala, Menorcan, lurraldearekin, memoriarekin eta gorputzarekin harremantzeko beste modu batzuk aztertzeke ingurune patxadatsu eta arkaikoa eskaini zion.

Egonaldi haietan, Cimac dimentsio magikoari heldu zion berriro, orduko hartan Carlos Garridoren *Menorca mágica* argitalpena —arkeologia, mitoak eta narrazio herrikoiak elkartzen dituen— gidari hartuta. Historiaurreko guneak —*talayotak*, *navetak* eta santutegiak— eta,

bereziki, Torre d'en Galmés herrixka ezagutzeak paisaiarekiko harreman afektibo eta erritualizatua piztu zuen harengan. Esperientzia horretatik sortu zen *Amaiketako en Torre d'en Galmés* (1984); bertan, eguneroko keinu batek —*taula* baten aurrean otordu bat partekatzea— zeremonia kutsua hartzen du, egungo esperientziaren eta antzinako memoriaren arteko jarraitutasuna iradokiz.

Menorcarekin uztartzen ari zen harremanaren ondorioz, Mediterraneoko iruditeria ez-patriarkalekiko interesa ere handitu egin zitzaion. Mitologia klasikoak —eta, bereziki, Afroditak, desiraren eta maitasun-esperientziaren indar lotesle gisa ulertuak— paper garrantzitsua hartu zuen. Irakurketa horretatik abiatuta, *Balcón de Afrodita* (1986) sortu zuen Clotirentzat: labarrean zulatutako eremua, itsasoari begira egoteko eta maitasuna bizitzeko santutegi intimoa.

Esparru sinboliko hori are gehiago hedatu zen Kreta eta Grezia kontinentalean barrena egindako bidaiari esker, kristautasunaren aurreko kultuen aztarna material eta mitikoekin kontaktuan jarri zenean. Inpresio haiek geroago oihartzuna izan zuten irakurketa berrietan, horien artean Saforen testuak; haren ahotsa funtsezkoa izan zen artistarentzat: genealogikoki emakumeen arteko maitasuna legitimatu eta zentzu erritualez betetzen zituzten poemak ziren, isilune historikoak eta konbentzio sozial murriztaile garaikideak ezabatuz. Ahots poetiko horrek bere jardunean forma hartu zuen, bereziki tintaz egindako lan sail batean, Cimac emakumeen intimitate erotikoa argitasun, askatasun formal eta karga afektibo handiagorekin esploratu zuena.

Aldi berean, uhartearen egindako egonaldiek ezagutza esoteriko egituratuagoetara sarbidea zabaldu zioten. Nuria Moltók, Menorcan bizi zen harpa jotzaile eta astrologoak gidatuta kaban barneratu zen, hainbat irakurketa, meditazio eta ariketetan murgilduz, geroago bere zenbait lanetan ageriko elementu bihurtu zirenak. *La Gran Madre* (1990-1991), oinarritzat duen goranzko espiralarekin, sintesi horren adierazpenik argienetakoa izan daiteke, bertan materia, sinboloa eta espiritualtasuna keinu formal berean artikulatzen baitira.

Azkenik, Menorca bere uharte-izaerara itzultzea ahalbideratu zion gune sinbolikoa ere izan zen. Kuban jaioa eta haurtzaroan erbesteratua, artistak lotura afektiboaren berrespena aurkitu zuen Mediterraneoko uhartearen: lurralde hartan distantzia izateari utzi eta berezko lekua izatera igaro zen itsasoa. Harrezkero, uhartearen irudiak bere nortasunaren iruditeria egituratu zuen; garbi ikusten da hori bere lanetan bidaiari, sirena edo lurralde-gorputz gisa agertzen denean. Horrela, helmuga huts izateari utzi eta biziaren, sorkuntzaren eta pentsamenduaren lurralde bihurtu zen Menorca.

Aro berri baterako bidea barne-mugimendu batekin hasi zen: bere bizitza azpiko gain jarri, eta arrakala emozional eta existentziala ireki zion krisiarekin. Igarobide hori gainditzeko tresna bila, Cima ekialdeko praktiketara itzuli zen, lehendik ere hurbilekoa zuen eremura; arte-prestakuntzako lehen urteetan Edelmira Castrorekin egindako marrazketa-eskolek irakurketa taoistetara hurbildua baitzuten. Hauek, arrasto iraunkorra utzi zioten, eta bere lehen ekialdeko pentsamendu-liburua eskuratzera ere eraman zuten: *Lao Zi. El libro del Tao* (1978).

Hirurogeita hamarrek hamarkadaren amaieran, ekialdeko kulturarekiko interes hori esparru artistikoan ere nabarmendu zen, nahiz eta sarri azaleko bertsioetan izan, Hermann Hesserren *Siddharta* derrigorrezko

## BIDE ESPIRITUALA INDIAREN ETA BUDISMOAREN ESKUTIK

irakurketa

bihurtu zela zirudienean.

Cimarengan, ordea, harreman hura ez zen kultur keinu iragankorra izan, baizik eta hazten joan zen bilaketa baten parte. Laurogeiko hamarkadaren amaierarako, gorputz-diziplinan, meditazioan eta barne-behaketaren praktikan oinarritutako yoga, vedanta advaitaren filosofia eta praktika budista funtsezko tresna terapeutiko gisa txertatuak zituen bere bizitzan. Haien bitartez, munduarekin —eta pinturarekin— zuten harremana eraldatzen hasi zen.

K o l o r e a k ,

orduan, hizkuntza eta metodo gisa agertu ziren. Eta haien aukeraketak, erabaki formalak izatetik, energia-egoeren ondorio izatera pasa ziren. *Los colores* (1991) serieak markatu zuen aldaketa hori. Multzoko koadro monokromo bakoitza meditazio-espazio bat eta barne-egoera bereizi baten erregistroa zen. Pigmentuak, horrela, emozioen oreka lortzeko eta ezagutza gorpuzteko bide bilakatu ziren.

Prozesu hori 1994an bere bikotekidearekin batera Indiara egindako bidaiarekin sakondu egin zen. Han, Cimak, bere intuizioak berretsirik aurkitu zituen —izaki bizidunen arteko interdependentsia edo eguneroko bizitzatik ezin bereiz daitekeen espiritualtasuna—, Mendebaldean bazterrekotzat edo inozokeriatzat jotzen zirenak. Bahubali irudi jainista —beste izaki batzuei eragindako kalte orori uko egiteko zeinu gisa, landare igokariz estalia irudikatzen den aszeta— erreferentzia garrantzitsu bihurtu zen, eta izen bereko *Bahubali* (1994) lana sortu zuen, lasaitasunaren printzipio espiritualari ikusizko forma emanaz. Aldi berean, botere suntsitzailea, izaera ambigua eta indar babeslea duten jainkosekin —Kalirekin, esaterako— otzantasunari eta neurritasunari loturiko feminitatearen mendebaldeko eredu hegemonikoarekiko alternatiba sinbolikoak topatu zituen. Irudikapen horiek abiapuntutzat hartuta, artistak feminitate horren ahalmen emantzipatzailea aztertu zuen hainbat lanetan.

Bidaiaren ondoren, kolorea espazio piktorikoa egituratzen hasi zen. Zerrenda kromatiko horizontalek kontzientzia-maila gisa ordenatzen dute gainazala, Erdi Aroko Liebanako kodex koloreztatuaren sekuentzialtasuna gogora ekarriz. Horrela, pintura esperientzia espiritualeko eremu gisa eratu zen, objektu bisual hutsaren logikatik harago kokatuz.

1997an Amaste galerian aurkeztutako *Juana Cima. Bhavayojana. Infusión de emociones* erakusketa izan zen ibilbide horren mugarri nagusia. Harrera hotza izan zuen; izan ere, material eta hizkuntza berriekin esperimentatzera eta izaera kontzeptual nabarmeneko praktiketara bideratua zegoen artea garai hartan, eta erakusketaren izaera espiritualak ez zuen oihartzunik aurkitu mundu horretan. Handik gutxira, minbiziaren diagnostikoak bizkortu egin zuen ordurako ernetzen ari zen erabakia: erakundeen zirkuitutik aldentzea eta mendian erretiro-bizitza bat egitea, aspaldidanik bere baitan lantzen ari zen barne-bilaketarekin bat eginez.

Juana

C i m a r e n

bizitzaren eta lanaren azken garaia mendira egindako erretiroak markatu zuen. Ez zen ihesa izan, babes-bilaketa keinu bat baizik: zaurgarritasun egoera batean gorputza eta subjektibotasuna babesteko modu bat. Han, praktika artistikoak izaera intimo eta errituala hartu zuen. Margolanak erakusketa publikora bideratzeari utzi zion, eta errepikapenean eta lasaitasunean oinarritutako ariketa izatera igaro zen, prozesua emaitzaren gainetik jarritz. Iraunkortasun isil horretan jarraitutasuna, babesa eta egoteko modu apal bat aurkitu zituen.

Testuinguru berri horretan, naturarekin zuen harremana areagotu egin zen presentzia aktibo bihurtu arte, materia, gorputza eta lurraldea hierarkiarik gabeko elkarrekintzan ulertzea ahalbideratuz. Garai honetako bere lanetan, gizakiak, landareak eta lurra existentziaren forma baliokideak dira. Jarraitutasun-logika hori bera eguneroko bizitzara ere hedatu zen: Cloti Murilloekin, hurbileko ingurunearekin eta haiekin etxean bizi ziren animaliekin (Uri, Xina eta Miso) batera, gizakiaren mugak gainditzen zituen komunitate hedatu bat ehundu zuten.

Urte hauetako proiektu nagusia mendiko borda, beraien etxea izango zena, zaharberritzea izan zen. Etxebizitza bat baino gehiago, elkarrekin burututako lan bat izan zen, «borda-etxea»; bere bizimoduaren eta artearen ikusmoldearen luzapen gisa pentsatua, bizi izatea sortzeko modu bat ere izan daitekeela aditzera emanetz. Erabaki bakoitza —espazioaren banaketatik hasi eta xehetasun sinbolikoetaraino— sentsibiltate partekatuen emaitza zen, praktika artistikoa, espiritualtasuna eta eguneroko etika elkartzuz. Borda-etxea manifestu gisa eratu zen: hormetan eskulturak ageri dira —ahari-buru bat, hontz bat eta Murilloren erretratua—, estudioa aurrez zegoen zuhaitz baten inguruan taxutu zen, bizigune bihurtuta; eta kanpoaldean *pa kua* bat jarri zen oreka eta babes energetikoaren zeinu esplizitu gisa. Murillok diseinatutako lorategiak lotura hori indartu zuen, gizakiaren eta lurraren arteko jarraitutasun-espazioa sortuz, etxetiarraren eta basatiaren artekoa.

Sistema artistikotik aldentuta egon arren, Cimaren ez zion inoiz sortzeari utzi. Haren jarduna, isila izan arren, iraunkorra izan zen, esperientziari lehentasuna emanaz kanpoko aitortzaren aurrean. Aldi horretatik aipatzekoa da *La imagen de la felicidad* (2025), arte baten itzala horma zuri baten gainean dantzan dabilen bideoa. Narraziorik eta artifiziorik gabeko gertakizun soil horren oinarrian arreta betean, presentzian eta lasaitasunean, munduan egoteko modu batean oinarritutako sorkuntza bat dago. Bertan, bere espiritualtasunaren barne-dimentsioa, ingurunearekiko harreman estua eta geldotasuna sorkuntza-printzipio gisa hautatzeko erabaki kontzientea biltzen dira.

Juana Cimaren ibilbideak ez du logika lineal eta progresiboa jarraitzen; espiralean dagoen bizi-mugimendu bat da, bilaketek, etenek, eraldaketek eta itzulerek osatua. Bere lanean —joan-etorrietan, baieztapen-keinueta, intuizioan eta entzutean artikulatua— ez da irudiak sortzera mugatzen; aitzitik, munduan egoteko moduak proposatzen ditu. Egitearen eta bizitzearen arteko harreman-egokitasun iraunkor hori da haren ekoizpenaren muina: sortzea, aldi berean, erresistentzia, askatasuna eta norberarekiko koherentzia erradikala izan daitekeela adieraztea.



La exposición *Juana Cima. Una mirada disidente* propone una aproximación a una actitud vital. Supone una exploración de un recorrido configurado en la intersección entre su memoria del Caribe, su formación en el contexto vasco y una espiritualidad exploratoria que, desde finales de los años setenta, anticipa debates clave sobre identidad, ecología y género. Juana Fernández Cima (Caibarién, Cuba, 1951) se revela como una voz singular que, operando a menudo desde los márgenes de la norma heteropatriarcal, construye universos estéticos de disidencia radical y poética, en los que creación y vida se entrelazan hasta volverse indisolubles.

Durante el periodo de mayor visibilidad pública de su trabajo (1977-1997), sus obras ingresaron en colecciones institucionales —entre ellas las del Gobierno Vasco, la Diputación de Bizkaia y el Ayuntamiento de Vitoria-Gasteiz—. Sin embargo, la libertad formal, la franqueza afectiva y la ausencia de concesiones en su exploración identitaria la situaron en los márgenes del canon crítico y museístico dominante. Tras un retiro deliberado del circuito expositivo —pero no de la producción—, su obra quedó progresivamente excluida de la narrativa hegemónica. Esta exposición busca interpelar esa ausencia, reivindicar la relevancia de su contribución y restituir su lugar en el debate contemporáneo.

Articulada en cinco territorios (*Bilbao. El primer territorio del deseo y la reivindicación; Territorios míticos y conciencia ecofeminista; La identidad insular y saberes mediterráneos; El camino espiritual a través de la India y el budismo y El retiro en la montaña*) la muestra traza un recorrido no solo de giros biográficos y geográficos, sino de capas de búsqueda trascendental y consolidación identitaria. En ellos se revela una ética profunda de relación con el otro —humano, animal, vegetal o mineral— generada desde la alteridad, que atraviesa toda su práctica, en la que se entrelazan pensamiento, existencia y creación.

El traslado de Juana Cima a Bilbao en 1975 para ingresar en la Escuela Superior de Bellas Artes materializó un deseo largamente perseguido: convertirse en pintora. Ese gesto marcó el inicio de una dedicación sostenida, hecha de disciplina, constancia y una entrega que desbordaba lo estrictamente artístico. Su llegada coincidió con la ebullición cultural de la Transición, un tiempo de apertura, experimentación y redefinición de lenguajes. En este contexto, Cima consolidó su práctica, estableció sus primeros vínculos dentro del incipiente panorama artístico vasco, y sentó las bases de una trayectoria marcada por la autonomía creativa y la búsqueda.

Su presencia en el escenario artístico creció con rapidez: participó en exposiciones individuales y colectivas y fue representada por la Galería Windsor, uno de los espacios de referencia del momento. Si bien la pintura constituyó su medio principal, su trabajo en estos años se distinguió por una pulsión exploratoria que la llevó a experimentar con técnicas mixtas, acciones e instalaciones. Entre ellas destaca la instalación sonora *Delika*, presentada en Arteder en 1983, y considerada una de las primeras en su género dentro del contexto vasco.

Pero Bilbao fue más que un territorio profesional: se convirtió en un espacio de afirmación política y de construcción identitaria. Cima se vinculó a los incipientes núcleos de disidencia sexual de la ciudad, visible en espacios como el Balcón de la Lola —lugar de encuentro gay—, al que dedicó una obra (1980), o el bar Kotis. En ese entorno, la identidad lésbica no fue solo una vivencia íntima, sino un posicionamiento consciente y político, una forma de estar en el mundo que generó redes de apoyo, complicidad y creación. Surgieron así vínculos con artistas como Manolo Gandía y José Félix González Placer, alianzas donde amistad, cuidado y resistencia frente a la norma actuaban juntas. De ellas emergieron proyectos compartidos, como la cesión temporal de obras suyas y de González Placer al

local gay Txoko Lambda, o la colaboración con Gandía en el mural del Hospital de Basurto (1983).

En este proceso de afirmación personal, Cima conoció a Cloti Murillo, un encuentro que transformó su vida y su producción artística. La relación no solo tuvo consecuencias en el plano íntimo, sino que pronto encontró una traducción formal en su obra. Un punto de inflexión fue *Banco de Bizkaia* (1978-1979), realizado aún en la facultad, cuando ambas decidieron hacer pública su relación: el cuadro dejó de ser una representación urbana convencional para convertirse en testigo de un gesto de afirmación identitaria y política. En un contexto en el que la visibilidad del amor entre mujeres carecía de legitimación cultural, su vínculo comenzó a tomar forma en la pintura. Desde entonces, la intimidad —retratos de Cloti, escenas domésticas o piezas como *Amets egoera loak hartuta* (1981), donde ambas aparecen abrazadas— se configuró como un territorio legítimo de creación y un acto explícito de visibilidad política.

En consonancia con ello, emergió un temprano compromiso con el pensamiento ecológico, también entendido como forma de resistencia frente al orden social dominante. Obras como *Ría (Nervión. Campo de Volantín, Bilbao)* (1979) —premiada en la Bienal Plástica de Pintura y Escultura de Vitoria-Gasteiz de 1980— denuncian la violencia industrial sobre el paisaje. La incorporación progresiva de materiales orgánicos como arena o coral en su pintura abrió un giro matérico que dio lugar a una sensibilidad ecofeminista incipiente, en la que materia, cuerpo y cuidado comenzaron a operar como un mismo sistema de significación. En este contexto, la obra de dimensiones murales realizada para el Ayuntamiento de Vitoria-Gasteiz (1980), resulta especialmente reveladora: su composición evoca una anatomía simbólica —la almendra urbana organizada como vulva, rodeada de estratos que recuerdan capas de tierra— donde territorio, corporalidad y experiencia se mantienen en resonancia.

Así, en estos años iniciales, la pintura se configuró como espacio de lucha, descubrimiento y afirmación, un lugar donde identidad, deseo y conciencia ambiental encontraron forma y propósito.

El interés de Juana Cima por el pensamiento ecofeminista se desarrolló casi de manera simultánea a sus primeros contactos con el feminismo, aunque sin llegar a formar parte de estructuras militantes u organizaciones estables. Su proximidad al movimiento se manifestó en acciones concretas —pintadas y colaboraciones gráficas— que evidencian afinidades ideológicas y un reconocimiento compartido de desafíos políticos. En este marco, una parte del feminismo vasco, influido por perspectivas ecofeministas, y la propia Cima convergieron en una misma dirección: recuperar mitologías anteriores al patriarcado como herramienta para imaginar otros modos de existencia, articular discursos no hegemónicos y explorar formas alternativas de subjetividad.

Las propuestas de Françoise d'Eaubonne —presentes ya en las primeras Jornadas Feministas de Euskadi en 1977— despertaron en ciertos sectores del movimiento feminista un interés creciente por imaginar genealogías anteriores al patriarcado y reapropiarse de ellas como referentes simbólicos y políticos. Esta búsqueda se apoyó en los trabajos antropológicos y etnográficos de José Miguel Barandiarán, Julio Caro Baroja y Jesús Altuna, que ofrecían claves para rastrear sistemas míticos previos a la hegemonía cristiana. En ese marco conceptual, figuras como Mari —una autoridad femenina no subordinada y vinculada a la tierra— o las lamias —asociadas al agua, a los conocimientos ocultos y a la liminalidad— se convirtieron en referentes simbólicos para articular otras formas de imaginar identidad, relación y pertenencia.

Ese imaginario no tardó en materializarse en prácticas culturales, afectivas y espaciales que actuaron como espacios de experimentación de subjetividad feminista y disidente. Uno de los espacios decisivos fue el bar Lamiak; punto de encuentro para redes feministas y *queer*. La relación de Cima con este lugar fue especialmente estrecha: expuso allí su obra *¿Amigas? ¿Familia?* (1981) tras su presentación en Arteder 81; el local adquirió la pintura *Sugoi* (1985), y la artista realizó múltiples intervenciones —diseños gráficos, la caja de anuncios tallada con motivos míticos, instalaciones y colaboraciones continuadas en su programación— que fortalecieron ese vínculo.

Desde ese clima —a medio camino entre la militancia simbólica, la experimentación sensible y una búsqueda de genealogías alternativas— su producción artística comenzó a incorporar figuras, símbolos y atmósferas procedentes de la mitología vasca, filtradas siempre por su biografía y su mirada. Ese acercamiento a lo mítico no fue únicamente efecto del contexto cultural y feminista, sino la continuidad de una sensibilidad vinculada a lo mágico y lo esotérico que había cultivado desde su infancia en Cuba. Ese sustrato previo encontró en el imaginario vasco un territorio fértil desde el que generar nuevos significados. Obras como *Sugoi* (1985), *Zezen gorri* (1985) o *Sugoi 2* (1986), junto con una serie de grandes lienzos dedicados a bosques espesos y envolventes, evidencian este giro. Su escala —con frecuencia cercana al tamaño natural— y la incorporación de materiales orgánicos, como pequeñas piedras incrustadas en la superficie pictórica, acentúan la dimensión ritual y telúrica de estas piezas, concibiéndolas no solo como representaciones, sino como espacios de tránsito. Esta etapa constituye así un momento clave en el que mito, experiencia personal y creación se entrelazan para dar lugar a una forma de resistencia estética y vital.



*Sugoi 2*, 1986.

A mediados de la década de 1980, la trayectoria vital y artística de Juana Cima se abrió a nuevos paisajes y marcos de pensamiento. El primer viaje a Menorca en 1980 marcó el inicio de un cambio profundo en su práctica. La isla no fue un destino circunstancial, sino un lugar que interpeló de manera íntima, convirtiéndose con el tiempo en refugio y hogar afectivo para ella y su compañera. Frente al paisaje industrial vasco, Menorca ofreció un horizonte pausado y arcaico donde explorar otras formas de relación con el territorio, la memoria y el cuerpo.

Durante aquellas estancias, Cima retomó su vínculo hacia lo mágico, ahora guiada por la publicación *Menorca mágica* de Carlos Garrido, donde arqueología, mito y narración popular se entrelazan. La visita a enclaves prehistóricos —talayots, navetas y santuarios—, y

especialmente al poblado de Torre d'en Galmés, activó una relación afectiva y ritualizada con el paisaje. De esa experiencia surgió *Amaiketako en Torre d'en Galmés* (1984), donde un gesto cotidiano —compartir comida frente a una *taula*— adquiere resonancias ceremoniales, insinuando continuidad entre la experiencia presente y la memoria ancestral del lugar.

El contacto con Menorca derivó también en un interés creciente por imaginarios mediterráneos no patriarcales. La mitología clásica —y en particular Afrodita, entendida como fuerza vinculante del deseo y la experiencia amorosa— adquirió un papel central. Desde esa lectura, concibió para Cloti el *Balcón de Afrodita* (1986): un espacio excavado en el acantilado, concebido como santuario íntimo desde el que contemplar el mar y habitar el amor.

Este horizonte simbólico se amplió con un viaje por Creta y Grecia continental, donde entraron en contacto con huellas materiales y míticas de cultos precristianos. Aquellas impresiones hallarían más tarde un eco en nuevas lecturas, entre ellas Safo, cuya voz supuso una revelación decisiva: sus poemas ofrecían una genealogía en la que el amor entre mujeres aparecía legitimado y cargado de sentido ritual, desmontando silencios históricos y restricciones normativas contemporáneas. La recepción de esta voz poética encontró una traducción directa en su práctica, en una serie de tintas donde Cima exploró la intimidad erótica femenina con mayor explicitud, libertad formal y carga afectiva.

Al mismo tiempo, la estancia en la isla facilitó su acceso a saberes esotéricos más estructurados. Guiada por Nuria Moltó, arpista y astróloga residente en Menorca, se introdujo en la cábala, e incorporó lecturas, meditaciones y ejercicios que más tarde se traducirían en elementos visibles de su trabajo. *La Gran Madre* (1990-1991), con su espiral ascendente, es quizá una de las expresiones más claras de esa síntesis, donde materia, símbolo y espiritualidad se articulan en un mismo gesto formal.

Finalmente, Menorca actuó también como espacio de retorno simbólico a su propia condición insular. Nacida en Cuba y exiliada en la infancia, la artista encontró en la isla mediterránea una reparación afectiva: un territorio donde el mar dejó de ser distancia para convertirse en pertenencia. Desde entonces, la figura de la isla pasó a estructurar su imaginario identitario, visible en obras donde aparece como viajera, sirena o cuerpo-territorio. Menorca, así, dejó de ser destino para convertirse en territorio de vida, creación y pensamiento.

LA IDENTIDAD INSULAR Y SABERES MEDITERRÁNEOS

El tránsito hacia una nueva etapa comenzó con un movimiento interior: una crisis que desestabilizó su vida y abrió una grieta no solo emocional, sino también existencial. En la búsqueda de herramientas para atravesar ese umbral, Cima volvió la mirada hacia prácticas de procedencia oriental, un territorio que no le era ajeno. Durante sus primeros años de formación artística, las clases de dibujo con Edelmira Castro la habían acercado a lecturas taoístas que la marcaron de forma duradera y que la llevaron a adquirir su primer libro de pensamiento oriental, *Lao Zi. El libro del Tao* (1978).

A finales de los años setenta, ese interés por la cultura oriental también se hizo visible en el ámbito artístico, aunque con frecuencia en versiones superficiales, cuando *Siddharta* de Hermann Hesse parecía haberse convertido en lectura obligada. En Cima, sin embargo, aquel contacto no se tradujo en un gesto cultural pasajero, sino en una búsqueda que siguió creciendo. Ya a finales de los años ochenta, el yoga, la filosofía del vedanta advaita y la práctica budista se integraron en su vida como auténticas herramientas terapéuticas, sostenidas en la disciplina corporal, la meditación y la observación interior. A través de ellas, su relación con el mundo —y con la pintura— comenzó a transformarse.

El color emergió entonces como lenguaje y como método. Ya no operaba como decisión formal, sino como estado energético. La serie *Los colores* (1991) marcó este

desplazamiento. Cada cuadro monocromo del conjunto actuaba como espacio meditativo y como registro de un estado interior diferenciado. El pigmento operaba así como vía de acceso al equilibrio emocional y como forma de conocimiento encarnado.

Ese proceso se profundizó con un viaje a la India en 1994 realizado junto a su pareja. Allí, Cima encontró legitimadas intuiciones—la interdependencia entre los seres vivos o la espiritualidad inseparable de la vida cotidiana— que en Occidente se habían leído como marginales o ingenuas. La figura jainista de Bahubali —asceta cubierto por enredaderas como signo de renuncia a todo daño infligido a otros seres— se convirtió en una de las referencias centrales y dio origen a la obra homónima *Bahubali* (1994), donde la quietud como principio espiritual adquiere forma visual. Al mismo tiempo, el encuentro con divinidades femeninas dotadas de poder destructivo, dimensión ambigua y fuerza protectora —como Kali— abrió un horizonte simbólico alternativo al modelo hegemónico de feminidad occidental asociado a la docilidad y la contención, e inspiró varias representaciones en las que la artista exploró su potencial emancipador.

Tras el viaje, el color comenzó a estructurar el espacio pictórico. En varias piezas, franjas cromáticas horizontales ordenan la superficie como niveles de conciencia, evocando la secuencialidad de códices iluminados como los beatos medievales. La pintura se configuró así como espacio de experiencia espiritual, más que como objeto visual.

Este recorrido culminó en la exposición *Juana Cima. Bhavayojana. Infusión de emociones*, presentada en la galería Amaste en 1997. La recepción fue distante: el clima artístico, orientado entonces especialmente hacia la experimentación con nuevos materiales y lenguajes, así como hacia prácticas de marcado carácter conceptual, no encontró correspondencia con la dimensión espiritual que sostenía la muestra. Poco después, el diagnóstico de cáncer aceleró una decisión ya presentida: apartarse del circuito institucional y replegarse a una vida retirada en la montaña, en resonancia con la dirección interior que, desde hacía años, venía siguiendo.

EL CAMINO ESPIRITUAL A TRAVÉS DE LA INDIA Y EL BUDISMO

## EL RETIRO EN LA MONTAÑA

El proyecto central de estos años fue la rehabilitación de la cabaña en la montaña: su hogar. Más que una vivienda, fue una obra conjunta, una «cabaña-hogar» concebida como prolongación de su modo de vida y de su concepción del arte, afirmando que habitar puede ser también una forma de creación. Cada decisión —desde la distribución del espacio hasta los detalles simbólicos— respondía a una sensibilidad compartida, donde práctica artística, espiritualidad y ética cotidiana se entrelazaban. La cabaña-hogar se erigió como manifiesto: en sus muros aparecen esculturas —una cabeza de carnero, una lechuza y el retrato de Murillo—, el estudio se articuló alrededor de un árbol preexistente convertido en centro vital; y en el exterior se dispuso un *pa kua* como signo explícito de equilibrio y protección energética. El jardín diseñado por Murillo reforzó este vínculo, pues buscó generar un espacio de continuidad entre ser humano y territorio; entre lo habitable y lo salvaje.

A pesar del distanciamiento respecto al sistema artístico, Cima nunca dejó de crear. Su práctica, aunque silenciosa, permaneció constante y orientada a la experiencia más que al reconocimiento externo. De este periodo destaca *La imagen de la felicidad* (2025), un vídeo donde la sombra de una encina baila sobre un muro blanco. En esa acción mínima —sin narrativa ni artificio— se condensa una creación basada en la atención plena, la presencia y una calma que es forma de estar en el mundo. Allí resuenan su espiritualidad incorporada, la relación íntima con el entorno y la decisión consciente de crear desde la quietud.

La trayectoria de Juana Cima no responde a una lógica lineal ni progresiva, sino a un movimiento vital en espiral, compuesto de búsquedas, interrupciones, transformaciones y retornos. Su obra —articulada en desplazamientos, gestos de afirmación, intuición y escucha— no se limita a producir imágenes, sino que propone formas de estar en el mundo. Esa correspondencia sostenida entre hacer y vivir constituye el núcleo de su producción: una afirmación de que crear puede ser, al mismo tiempo, resistencia, libertad y una forma radical de coherencia con una misma.

La última etapa de la vida y obra de Juana Cima ha estado marcada por su retiro a la montaña. No fue una huida, sino un gesto de protección: una manera de resguardar el cuerpo y la subjetividad en un momento de vulnerabilidad. Allí, la práctica artística adquirió un carácter íntimo y ritual. La pintura dejó de orientarse a la exhibición pública y paso a ser un ejercicio sostenido por la repetición y la quietud, donde el proceso prevalecía sobre el resultado. En esa persistencia silenciosa encontró continuidad, refugio y una forma discreta de permanecer.

En este nuevo contexto, su relación con la naturaleza se intensificó hasta convertirse en presencia activa; un espacio donde materia, cuerpo y territorio se relacionaban sin jerarquías. En sus obras de este periodo, lo humano, lo vegetal y lo telúrico aparecen como formas equivalentes de existencia. Esa misma lógica de continuidad se trasladó a su vida diaria, que se fue tejiendo junto a Cloti Murillo, el entorno inmediato y los animales con quienes convivían —Uri, Xina y Miso—, y conformó una comunidad expandida que desbordaba los límites de lo humano.



*Amaiketako en Torre d'en Gaumes, 1984.*

The exhibition *Juana Cima: A Dissident View* offers an insight into a way of life. It involves the exploration of a journey shaped by the intersection of her memory of the Caribbean, her training within the Basque context, and an exploratory spirituality, anticipating key debates on identity, ecology and gender ever since the 1970s. Juana Fernández Cima (Caibarién, Cuba, 1951) emerges as a unique voice, often operating on the fringes of heteropatriarchal norms and constructing aesthetic universes of radical, poetic dissent in which creation and life intertwine to the point of indissolubility.

During her period of greatest public visibility (1977-1997), her works were added to the collections of several institutions, including the Basque Government, Bizkaia Provincial Council and Vitoria-Gasteiz City Council. However, her formal freedom, emotional openness and uncompromising approach to exploring identity placed her on the margins of the dominant critical and museum canon. After deliberately withdrawing from the exhibition circuit – although not from production – her work was progressively excluded from the hegemonic narrative. This exhibition seeks to challenge that absence, reclaim the relevance of her contribution and restore her place in current debate.

Structured around five territories – *Bilbao: the first territory of desire and protest; Mythical territories and ecofeminist awareness; Island identity and Mediterranean knowledge; The spiritual path through India and Buddhism;* and *Mountain retreat* – the exhibition traces a journey of not only biographical and geographical shifts, but also layers of transcendental searching and the consolidation of identity. These reveal a profound ethic of relating to others – human, animal, plant or mineral – generated from otherness that permeates her entire practice, intertwining thought, existence and creation.

When Juana Cima moved to Bilbao in 1975 to enrol in the city's Higher School of Fine Arts, she was finally able to pursue her long-held desire to become a painter. This gesture marked the beginning of her sustained dedication, forged through discipline, perseverance and a commitment that transcended the strictly artistic. Her arrival coincided with the cultural ferment of Spain's transition to democracy, a time of openness, experimentation and redefinition of artistic languages. It was against this background that Cima consolidated her practice, established her first connections within the burgeoning Basque art scene and laid the foundations for a career characterised by creative autonomy and exploration.

She rapidly became a prominent figure in the art scene, participating in solo and group exhibitions and being represented by the Windsor gallery, one of the leading spaces of the time. Although painting remained her primary medium, her work during this period was characterised by an exploratory drive that led her to experiment with mixed media, actions and installations. Notably, her sound installation *Delika*, presented at Arteder in 1983 and considered to be one of the first of its kind in the Basque Country.

But Bilbao was more than just a professional territory; it also became a space for political affirmation and identity construction. Cima became involved with the city's growing centres of sexual dissidence, which were visible in places such as the gay meeting place Balcón de la Lola, to which she dedicated a work in 1980, and Kotis bar. Lesbian identity in this environment was not only an intimate experience, but also a conscious, political stance, a way of being in the world that generated networks of support, complicity and creativity. This led to connections with artists such as Manolo Gandía and José Félix González Placer, partnerships in which friendship, care and resistance against

the norm acted together. These gave rise to shared projects, such as the temporary loan of works by Cima and González Placer to the gay bar Txoko Lambda, or her collaboration with Gandía on the Basurto hospital mural (1983).

During this period of self-affirmation, Cima met Cloti Murillo, an encounter that would transform her life and artistic production. The relationship had consequences not only on a personal level, but also found formal expression in her work. A turning point came with *Banco de Bizkaia* (1978-1979), produced while she was still studying, when both of them decided to make their relationship public: the painting ceased to be a conventional urban representation, becoming instead a testament to a gesture of identity and political affirmation. At a time when the visibility of love between women lacked cultural legitimacy, their bond began to take shape in her paintings. From then on, intimacy – portraits of Cloti, domestic scenes or works such as *Amets egoera loak hartuta* (1981), in which they appear embracing – became a legitimate territory for creation and an explicit act of political visibility.

In line with this, an early commitment to ecological thought emerged, similarly understood as a form of resistance against the dominant social order. Works such as *Ría (Nervión. Campo de Volantín, Bilbao)* (1979) – awarded at the 1980 Vitoria Biennial of Painting and Sculpture – denounce the industrial violence inflicted upon the landscape. The progressive incorporation of organic materials such as sand or coral into her paintings ushered in a shift in materials that led to an emerging ecofeminist sensibility, where matter, body and care began to function as a unified system of meaning. The mural-sized work she created for the Vitoria-Gasteiz City Council in 1980 is particularly revealing in this context: its composition evokes a symbolic anatomy – the urban core arranged as a vulva and surrounded by strata reminiscent of layers of earth – where territory, corporeality and experience resonate together.

During these early years, painting therefore became a space of struggle, discovery and affirmation, a place where identity, desire and environmental awareness found form and purpose.

Juana Cima's interest in ecofeminist thought developed almost simultaneously with her initial engagement with feminism, although she never joined activist structures or stable organisations. Her proximity to the movement manifested itself in specific actions – graffiti and graphic collaborations – that demonstrated ideological affinities and a shared recognition of political challenges. Within this framework, part of Basque feminism, influenced by ecofeminist perspectives, and Cima herself converged in the same direction: recovering pre-patriarchal mythologies as a tool for imagining other modes of existence, articulating non-hegemonic discourses and exploring alternative forms of subjectivity.

Françoise d'Eaubonne's proposals – already present at the first Feminist Conferences of the Basque Country in 1977 – awakened a growing interest in imagining and reappropriating pre-patriarchal genealogies within certain sectors of the feminist movement. This exploration drew on the anthropological and ethnographic work of José Miguel Barandiarán, Julio Caro Baroja and Jesús Altuna, who provided clues for tracing mythical systems predating Christian hegemony. Within this conceptual framework, figures

production began to incorporate figures, symbols and atmospheres from Basque mythology, always filtered through her biography and perspective. This approach to the mythical was not solely the result of her cultural and feminist context, but rather the continuation of a sensibility linked to the magical and the esoteric that she had cultivated since her childhood in Cuba. This pre-existing substrate found fertile ground in the Basque imaginary from which to generate new meanings. Works such as *Sugoi* (1985), *Zezengorri* (1985) or *Sugoi 2* (1986), as well as a series of large canvases depicting dense, enveloping forests, demonstrate this shift. Their often life-size scale and incorporation of organic materials, such as small stones embedded in the painted surface, accentuate the ritual and telluric dimension of these pieces, conceiving them not only as representations, but also as spaces of transit. This period thus constitutes a pivotal moment in which myth, personal experience and creation intertwine to give rise to a form of aesthetic and vital resistance.

such as Mari – linked to the earth and a non-subordinated female authority – or lamias – associated with water, hidden knowledge and liminality – became symbolic references for rehearsing other ways of imagining identity, relationships and belonging.

This imaginary soon materialised in cultural, affective and spatial practices that served as laboratories for dissident feminist subjectivity. One decisive space was the Lamiak bar, a meeting point for feminist and queer networks. Cima's relationship with this place was particularly close, exhibiting her work *¿Amigas? ¿Familia?* (1981) there following its presentation at Arteder 81. The venue acquired her painting *Sugoi* (1985), and the artist carried out numerous interventions that strengthened this connection: graphic designs, a carved advertising box with mythical motifs, installations and ongoing collaborations with the venue's programming.

It was from this atmosphere – a blend of symbolic activism, sensitive experimentation and a quest for alternative genealogies – that her artistic

34 MYTHICAL TERRITORIES AND ECOFEMINIST AWARENESS

In the mid-1980s, Juana Cima's life and artistic journey broadened to encompass new landscapes and frameworks of thought. Her first trip to Menorca in 1980 marked the beginning of a profound change in her practice. The island was not a circumstantial destination, but a place that resonated deeply with her, becoming over time a refuge and a loving home for her and her partner. Unlike the industrial Basque landscape, Menorca offered a tranquil, archaic setting in which to explore other ways of relating with the territory, memory and the body.

ISLAND IDENTITY AND MEDITERRANEAN KNOWLEDGE

During her stays there, Cima rekindled a connection to the magical, this time guided by the publication of Carlos Garrido's book *Menorca mágica*, in which archaeology, myth and folk narrative intertwine. Visits to prehistoric sites – talayots, navetas and sanctuaries – and especially to the settlement of Torre d'en Galmés, fostered an emotional and ritualised relationship with the landscape. It was from this experience that *Amaiketako en Torre d'en Galmés* emerged in 1984, in which an everyday gesture – sharing food in front of a taula – acquires ceremonial significance, suggesting a continuity between the present experience and the place's ancestral memory.

Contact with Menorca also sparked a growing interest in non-patriarchal Mediterranean imaginaries. Classical mythology – Aphrodite in particular, understood as the binding force of desire and the experience of love – acquired a central role. From this perspective, she created *Balcón de Afrodita* (1986) for Cloti: a space carved into the cliff face and designed as an intimate sanctuary from which to contemplate the sea and inhabit love.

This symbolic horizon was broadened by a trip to Crete and mainland Greece, where they encountered material and mythical traces of pre-Christian cults. These impressions later resonated in new readings, including Sappho, whose voice implied a decisive revelation: her poems offered a genealogy in which love between women appeared as legitimised and charged with ritual meaning, thereby dismantling historical silences and contemporary normative restrictions. The reception of this poetic voice found a direct translation in her practice, particularly in a series of ink drawings in which Cima explored female erotic intimacy with greater explicitness, formal freedom and emotional intensity.

Parallel to this, her time on the island also gave her access to more structured esoteric knowledge. Under the guidance of Nuria Moltó, a harpist and astrologer based in Menorca, she was introduced to the Kabbalah through readings, meditations and exercises that would later become visible elements in her work. *La Gran Madre* (1990-1991), with its ascending spiral, is perhaps one of the clearest expressions of this synthesis, where matter, symbol and spirituality are articulated in a single formal gesture.

Finally, Menorca also served as a space for a symbolic return to her own island condition. Born in Cuba and exiled as a child, the artist found emotional solace on the Mediterranean island: a territory where the sea ceased to represent distance to become belonging. From then on, the island's presence came to define the imaginary of her identity, as can be seen in works where she appears as a traveller, mermaid or body-territory. Menorca thus ceased to be a destination and became a territory of life, creation and thought.

# THE SPIRITUAL PATH THROUGH INDIA AND BUDDHISM

The transition to a new stage began with an inner movement: a crisis that destabilised her life and opened a chasm, both emotionally and existentially. In her search for tools to cross that threshold, Cima turned her attention to practices of Eastern origin, a field with which she was already familiar. During her early years of training, drawing classes with Edelmira Castro had introduced her to Taoist readings that left a lasting mark and led her to acquire her first book of Eastern thought: Lao Tzu's *Tao Te Ching* (1978).

In the late 1970s, this interest in Eastern culture also became apparent in artistic circles, albeit often in a superficial way, when Hermann Hesse's *Siddhartha* appeared to become a required read. For Cima, however, this encounter did not manifest as a passing cultural trend, but as an ever-growing quest. By the late 1980s, yoga, Advaita Vedanta philosophy and Buddhist practice had become integral to her life, serving as genuine therapeutic tools grounded in bodily discipline, meditation and self-reflection. Through them, her relationship with the world – and with painting – began to transform.

Colour then emerged as both language and method. It no longer acted as a formal decision, but as an energetic state. Her

series *Los colores* (1991) marked this shift. Each monochrome painting in the set acted as both a meditative space and a record of a distinct inner state. Pigment therefore served as a pathway to emotional equilibrium and a form of embodied knowledge.

This process was further strengthened by a trip to India in 1994 with her partner. There, Cima came across legitimised intuitions – the interdependence of living beings and the inseparable spirituality of daily life – that in the West had been interpreted as marginal or naïve. The Jain figure of Bahubali – an ascetic covered in climbing vines to signify the renunciation of all harm inflicted on other beings – became a key reference, leading to the eponymous work *Bahubali* (1994), in which the concept of stillness as a spiritual principle is visualised. At the same time, encountering female deities endowed with destructive power, ambiguous and a protective force – such as Kali – opened up an alternative symbolic horizon to the hegemonic Western model of femininity associated with docility and restraint, inspiring several representations in which the artist explored its emancipatory potential.

Following this trip, colour began to structure her pictorial space. In several pieces, horizontal chromatic bands organise the surface as if it were levels of consciousness, evoking the sequentiality of illuminated manuscripts, such as the medieval Beatus manuscripts. Painting thus became a space for spiritual experience rather than a visual object.

This journey culminated in the exhibition *Juana Cima. Bhavayojana. Infusión de emociones*, presented at the Amaste gallery in 1997, which received a lukewarm reception. The artistic climate at the time, geared towards experimentation with new materials and languages, as well as practices of a conceptual nature, did not resonate with the spiritual dimension that underpinned the exhibition. Shortly afterwards, a cancer diagnosis accelerated a decision she had already anticipated: to withdraw from the institutional art world and retreated to a secluded life in the mountains, in harmony with the inner path she had been following for years.

## MOUNTAIN RETREAT

The final stage of Juana Cima's life and work has been marked by her retreat to the mountains. This was not an escape, but a protective measure: a way to safeguard her body and her subjectivity at a vulnerable moment. There, her artistic practice adopted an intimate, ritualistic nature.

40 Painting ceased to be oriented towards public exhibition and became an exercise sustained by repetition and stillness, where the process prevailed over the result. In this silent persistence, she found continuity, refuge and a subtle way of remaining.

In this new context, her relationship with nature intensified until transforming into an active presence, a space where matter, body and territory interacted on an equal footing. In her works from this period, humans, plants and the telluric appear as equivalent forms of existence. This same logic of continuity extended to her daily life, which was intertwined with Cloti Murillo, their immediate surroundings and the animals they lived with – Uri, Xina and Miso – forming an expanded community that transcended human limits.

The main project of these years was renovating the mountain cabin, their home. More than just a dwelling, it was a collaborative endeavour, a “cabin-home” conceived as an extension of her way of life and conception of art, thereby affirming that inhabiting could also be a form of creation. Every decision, from the spatial layout to the symbolic details, responded to a shared sensibility where artistic practice, spirituality and everyday ethics were interwoven. The cabin-home stood as a manifesto: sculptures adorned its walls, including a ram's head, an owl and a

portrait of Murillo; the studio was arranged around a pre-existing tree that became its vital hub, and outside, a Pa Kua was placed as an explicit sign of balance and energetic protection. Murillo's garden design reinforced this connection, as it sought to generate a space of continuity between humans and the land, between the habitable and the wild.

Despite distancing herself from the art system, Cima never stopped creating. Her practice, although silent, remained constant and oriented towards experience rather than external recognition. A notable work from this period is *La imagen de la felicidad* (2025): a video in which the shadow of a holm oak tree dances on a white wall. This minimal action, devoid of narrative or artifice, distils a creation based on mindfulness, presence and calmness as a way of being in the world. There, her embodied spirituality, her intimate relationship with the environment and her conscious decision to create from stillness are all evident.

Juana Cima's trajectory follows neither an linear or progressive logic, but rather a vital spiralling movement composed of quests, interruptions, transformations and returns. Her work – articulated through displacements, gestures of affirmation, intuition and listening – is not limited to producing images, but rather proposes ways of being in the world. This sustained correspondence between doing and life constitutes the heart of her production: an affirmation that creation can simultaneously be resistance, freedom and a radical form of coherence with oneself.



*Izenbururik gabea. Sin título. Untitled. 1986*

**ARTIUM**

Euskal Herriko Arte Garaikidearen Museoa  
 Museo de Arte Contemporáneo del País Vasco  
 Museum of Contemporary Art of the Basque Country

Zuzendaria / Dirección / Director  
 BEATRIZ HERRÁEZ

Zuzendaritzako idazkaria / Secretaria de Dirección / Directorate Secretary  
 MENTXU PLATERO

Gerentea / Gerente / Manager  
 LUIS MOLINUEVO

Komisario burua / Comisaria jefa / Chief Curator  
 CATALINA LOZANO

Erakusketen koordinatzailea / Coordinadora de Exposiciones / Exhibitions Coordinator  
 AINHOA AXPE

Bildumaren kontserbatzailea / Conservador de la Colección / Collection Curator  
 ENRIQUE MARTÍNEZ GOIKOETXEA

Koordinazioa / Coordinación / Coordination  
 IXONE EZPONDA

Liburutegi eta Dokumentazio arduraduna / Responsable de Biblioteca y Documentación /  
 Head of Library and Documentation  
 ELENA ROSERAS

Koordinazioa / Coordinación / Coordination  
 JAIONE CORTÁZAR  
 ESTÍBALIZ GARCÍA

Ikerketa eta Programa publikoen komisarioa / Comisaria de Investigación y Programas públicos /  
 Research and Public Programmes Curator  
 ARANTZA SANTESTEBAN PEREZ

Hezkuntza arduraduna / Responsable de Educación / Head of Education  
 CHARO GARAIGORTA

Koordinazioa / Coordinación / Coordination  
 M<sup>a</sup> FRAN MACHÍN

Itzulpena eta edizioa / Traducción y edición / Copyediting and Translation  
 MARIA JOSE KEREJETA

Marketinaren, Garapenaren eta Publikoen arduraduna / Responsable de Marketing, Desarrollo y  
 Públicos / Head of Marketing, Development and Audiences  
 AINGERU TORRONTEGI

Koordinazioa / Coordinación / Coordination  
 AMAIA BARREDO

**MUSEOA**

Komunikazio-koordinatzailea / Coordinadora de Comunicación / Communication Coordinator  
 SONIA JIMÉNEZ VILLANUEVA

Azpiegitura eta Zerbitzuen arduraduna / Responsable de Infraestructuras y Servicios /  
 Head of Infrastructures and Services  
 JOSÉ RAMÓN ANGULO

Segurtasun, Prebentzio eta Espazioen Kudeaketa koordinatzailea / Coordinador de Seguridad,  
 Prevención y Gestión de Espacios / Security, Prevention and Space Management Coordinator  
 GUSTAVO ABASCAL

Finantza teknikaria / Técnica de Finanzas / Finance Officer  
 EDURNE AGUADO

Administrazioa / Administración / Administration  
 DAVA ÁBALOS  
 BEGOÑA GODINO  
 EVA PÉREZ

Vitoria-Gasteizen, 2026ko otsailaren 28tik abuztuaren 30era Artium Museoan, Euskal Herriko Arte Garaikidearen Museoan, ikusgai egondako *Juana Cima. Begirada disidente bat* erakusketaren harira egin da argitalpen hau.

Esta publicación se realiza con motivo de la exposición *Juana Cima. Una mirada disidente* producida por el Museo de Arte Contemporáneo del País Vasco, Artium Museoa y que se presenta en Vitoria-Gasteiz del 28 de febrero al 30 de agosto de 2026.

This publication has been produced to accompany the exhibition *Juana Cima: A Dissident View*, produced by Artium Museoa, Museum of Contemporary Art of the Basque Country and held in Vitoria-Gasteiz from 28 February to 30 August 2026.

## ERAKUSKETA

## EXPOSICIÓN

## EXHIBITION

Komisariotza / Comisariado / Curatorship  
GARAIZ ANSA-ARBELAIZ

Erakusketaren koordinazioa / Coordinación de la exposición / Exhibition Coordination  
AINHOA AXPE

Koordinazio-laguntzaileak / Asistencia a la coordinación / Coordination Assistance  
IBAI SCANBIT

Programa publikoa / Programa público / Public programme  
ARANTZA SANTESTEBAN PEREZ

Diseinu grafikoa / Diseño gráfico / Graphic Design  
RODRIGUEZ & NDUNGMANDUM

Muntaketa / Montaje / Installation  
GIROA S.A

Aseguruak / Seguros / Insurance  
ALKORA

Garraioa / Transporte / Transport  
CLOISTER SERVICES

Esker onez / Agradecimientos / Acknowledgements  
ARTE EDERREN BILBOKO MUSEOA / MUSEO DE BELLAS ARTES DE BILBAO  
AYUNTAMIENTO DE VITORIA-GASTEIZKO UDALA  
BATZAR NAGUSIAK / JUNTAS GENERALES DE BIZKAIA  
BRAULIO FERNANDEZ  
CLOTI MURILLO  
COLECCIÓN CARMEN DE VALLE  
DIPUTACIÓN FORAL DE BIZKAIA / BIZKAIKO FORU ALDUNDIA  
ENCARNA RUANO  
IBAI MOLERO  
MARTA BRANCAS ESCARTIN

## ARGITALPENA

## PUBLICACIÓN

## PUBLICATION

Koordinazioa / Coordinación / Coordination  
AINHOA AXPE

Testua(k) / Texto(s) / Text(s)  
GARAIZ ANSA-ARBELAIZ

Argazkiak / Fotografías / Images  
CLOTI MURILLO

Testuen edizioa / Edición de textos / Copyediting  
MARÍA JOSE KEREJETA (ES)

Itzulpena / Traducción / Translation  
MARÍA JOSE KEREJETA (ES > EU)  
PETER SOTIRAKIS (ES > EN)

Diseinu grafikoa / Diseño gráfico / Graphic Design and Layout  
RODRIGUEZ & NDUNGMANDUM

Inprimategia / Imprenta / Printing  
ARABAKO FORU ALDUNDIA  
DIPUTACIÓN FORAL DE ÁLAVA  
ÁLAVA PROVINCIAL COUNCIL

Edizio honen © / © de esta edición / © of this edition  
ARTIUM MUSEOA. EUSKAL HERRIKO ARTE GARAİKIDEAREN MUSEOA  
MUSEO DE ARTE CONTEMPORÁNEO DEL PAÍS VASCO  
MUSEUM OF CONTEMPORARY ART OF THE BASQUE COUNTRY

Testuen eta itzulpenen © / © de los textos y las traducciones / © of texts and translations

EGILEAK  
LOS Y LAS AUTORAS  
THE AUTHORS

Irudien © / © de las imágenes / © of images  
EGILEAK  
LOS Y LAS AUTORAS  
THE AUTHORS

Lege gordailua / Depósito legal / Legal deposit  
LG G 00055-2026

Ale kopurua / Número de ejemplares / Number of copies  
1500

**PATRONATUA · PATRONATO · BOARD OF TRUSTEES**

Presidentea / Presidente / Chairman

RAMIRO GONZÁLEZ VICENTE

Arabako diputatu nagusia  
Diputado general de Álava  
President of Alava Provincial Council

Presidenteordea / Vicepresidenta / Deputy Chairwoman

ANA DEL VAL SANCHO

Kultura eta Kirol Saileko foru diputatua. Arabako Foru Aldundia  
Diputada Foral de Cultura y Deporte. Diputación Foral de Álava  
Chair of Culture and Sport. Alava Provincial Council

**KIDEAK · VOCALES · MEMBERS**

IBONE BENGOETXEA OTAOLEA

Lehenengo lehendakariordea eta Kultura eta Hizkuntza Politika sailburua. Eusko Jaurlaritza  
Vicelehendakari primera y consejera de Cultura y Política Lingüística. Gobierno Vasco  
First Vice-President and Minister of Culture and Linguistic Policy. Basque Government

CRISTINA GONZÁLEZ CALVAR

Enplegu, Merkataritza eta Turismo Sustapenaren eta Foru Administrazioaren Saileko foru diputatua.

Arabako Foru Aldundia

Diputada Foral de Fomento del Empleo, Comercio y Turismo y de Administración Foral.

Diputación Foral de Álava

Chair of Employment, Trade, Tourism and Provincial Administration Promotion.

Alava Provincial Council

ITZIAR GONZALO DE ZUAZO

Ogasun, Finantza eta Aurrekontu Saileko foru diputatua. Arabako Foru Aldundia  
Diputada Foral de Hacienda, Finanzas y Presupuestos. Diputación Foral de Álava  
Chair of Treasury, Finance and Budget. Alava Provincial Council

ANDONI ITURBE AMOREBIETA

Kultura sailburuordea. Eusko Jaurlaritza

Viceconsejero de Cultura. Gobierno Vasco

Deputy Minister of Culture. Basque Government

SONIA DÍAZ DE CORCUERA

Kultura eta Hezkuntza Sailaren zinegotzi ordezkaria.

Vitoria-Gasteizko Udala

Concejala delegada del Departamento de Cultura y Educación.

Ayuntamiento de Vitoria-Gasteiz

Delegate Councillor of the Department of Culture and Education.

Vitoria-Gasteiz City Council

MARÍA INMACULADA SÁNCHEZ ARBE

Kultura zuzendaria. Arabako Foru Aldundia

Directora de Cultura. Diputación Foral de Álava

Director of Culture. Alava Provincial Council

MERCEDES ROLDÁN SÁNCHEZ

Estatuko Museoen zuzendariorde nagusia. Kultura Ministerioa  
Subdirectora general de Museos Estatales. Ministerio de Cultura  
Deputy Director General of State Museums. Ministry of Culture

MARÍA GOTI CIPRIÁN

El Correo S.A. egunkaria

Diario El Correo S.A.

SILVIA GARCÍA DE GARAYO DÍAZ

Vital Fundazioa

Fundación Vital

**IDAZKARIA · SECRETARIA · SECRETARY**

SUSANA GUEDE ARANA

Arabako Foru Aldundia

Diputación Foral de Álava

Alava Provincial Council

ERAKUNDE SORTZAILEA · PATRONO FUNDADOR · FOUNDER MEMBER



ERAKUNDE BABESLEAK · PATRONOS INSTITUCIONALES · INSTITUTIONAL MEMBERS



BABESLE PRIBATUAK · PATRONOS PRIVADOS · PRIVATE PATRONS



ENPRESA BABESLEAK · EMPRESAS BENEFACTORAS · BENEFACTOR COMPANIES



Juana Cima *Balcón de Afrodita*-n. Juana Cima en el *Balcón de Afrodita*. Juana Cima at the *Balcón de Afrodita*. Menorca. 1986

