

Laura Torrado

Leche negra del alba

MARIANO NAVARRO*



The Insides (Legs Still Life), 2005

La fotografía ha adquirido tal predominio a la hora de evocar el trabajo de Laura Torrado (Madrid, 1967), que tendemos a olvidar que sus orígenes, y me atrevo a decir sus principios, en el doble sentido del término, son escultóricos –con obras realizadas en materiales blandos, flexibles y frágiles, papel, telas, fieltros, terciopelos, plastilina– y, también, que el vídeo y la performance, así como un delicado a la vez que intrincado vínculo con la poesía y la voz poética, la danza, la representación y la escenografía, son elementos constituyentes de su trabajo a la misma altura y con la misma profundidad que aquella. Es igualmente cierto, y se ha advertido adecuadamente, que “la imagen fija” es, sin embargo, su «herramienta de herramientas, aquella que comprende las diferentes necesidades que demanda su trabajo, un medio integrador».¹

Esa predilección por la ductilidad y maleabilidad entrevistada en las cosas y en las relaciones personales informan de alguna manera toda y a la vez su, no muy numerosa, producción. Incluso en obras próximas a estos últimos años, como *The insides*, de 2008, el instrumento principal es una máscara de plastilina, que la artista aplasta contra su cara y en la que hace como puede una abertura para la boca, privada de grito; de unos pocos años antes es, también, *The Insides (Still Life)* y *The Insides (Legs Still Life)*, ambas de 2005, las primeras unos extraños cuerpos tubulares hechos de tela y rellenos supongo de lana o gomaespuma, que pueden doblarse y retorcerse, adoptando formas vagamente anatómicas, las segundas, esas mismas ortopedias simuladas, adosadas a las piernas o a la cadera de la modelo fotografiada.

Las primeras imágenes tuyas que recuerdo haber visto eran de ciertos motivos escultóricos hechos por ella misma y retratados en lugares determinados por el abandono y la ruina; curiosamente al título común de *Sin título*, añadía entre paréntesis la palabra “objetos”.

Igualmente impactante, o quizás más, fue la serie *Transhulance*, 1993, de la que conozco cuando menos tres tomas, la primera de las cuales muestra a la propia artista, tumbada, en posición fetal, sobre una gran tela carmesí en forma de vulva o útero; en las otras dos, la modelo se oculta envolviéndose en la tela que, estirada y suspensa de algún accidente arquitectónico –una pared, una columna– conforma la remembranza pura de un cuerpo esculpido, un volumen signficante.

En esas obras más o menos primerizas reconozco un grupo más bien amplio en el que, por una parte, la artista rinde homenaje a otros precedentes o contemporáneos, así *M. Sélavy*, *To R. Horn* o *To L. Bourgeois*² y, por otra, construye oníricos escenarios en los que se desarrollan actos propios de una



Habitación I, 1995

performance de la que es protagonista, así las series *El amante*, *Durmiente*, *La escalera*, *En el espejo* o *La celda*, unas y otras fechadas entre 1994 y 1995, y que en todas o casi todas las formas o los lugares hechos con papel desempeñan un rol fundamental. Su suave ductilidad le permite configurar formas orgánicas adheridas a su cuerpo, mientras que en dimensiones mayores facilitan la construcción de decorados sino invisibles, sí desprovistos de todo artificio que no sea el del sustantivo inmediato —escalera, celda, ventana, cortinajes, ropa de cama— que quiere representar. Unas y otras nos remiten a una misma noción de ortopedia, que hemos explorado al hablar de ciertas obras recientes, y que en éstas más antiguas, sin embargo, adquiere en el caso de los homenajes un carácter decidido y agresivo, como si los adminículos trazasen el patrón de la conducta; y al hablar de los decorados, cupiese establecer cierta hilazón entre la sencillez del lugar y la importancia de los acontecimientos que han de desarrollarse en su interior.

Desde mediados de los noventa hasta el final de la década el autorretrato será el instrumento fundamental de trabajo de Laura Torrado, aunque en su centro, entre 1995 y 1996, realizó dos series que siempre he considerado especiales y de lo más atractivo de su labor, *Habitación* y *Hamman*, que como ocurrirá luego, con las series colectivas iniciadas con el nuevo siglo, ampliarán los límites, hasta entonces fijados a lo narrativo, a nuevos y más complejos horizontes, sin que por ello se pierda ese anclaje en el rostro propio, que en 2004 e incluso 2007 deparará piezas enigmáticas, como los dípticos de la serie *Bajo la piel* o tan intensas y atormentadas como las de los primeros *The insides*.

Ya sea con el rostro cruzado por plastelina modelada como gotas o como ramas o esquejes, o sobrepintado con el esquema de una escalera de mano (que repite a su vez la simulada existente en la escena), ya sea insinuando la desnudez mientras el rostro se cubre con un simulacro de rizos, ya conmovida por el grito o tan violentamente agitada que la cara se difumina en puro movimiento, la sucesión de imágenes que nos proporciona Laura Torrado compone un vademecum de modos de sentirse mujer y ofrece un escaparate desde el que calibrar los sentimientos del espectador. En una ocasión, un visitante ocasional, decía que más que mirar él las fotos, eran las fotos, la artista misma, la que le miraba a él, como un perpetuo interrogante sobre su verdadera sensibilidad.

Habitación y *Hamman* constituyen dos modalidades diferentes de abordar un tema que le es igualmente propio y que ha sido felizmente reiterativo en su obra posterior: la intimidad entre mujeres, la confiada proximidad femenina.

Habitación es realmente el dormitorio de su abuela —y así, *El dormitorio*, tituló la exposición que las presentaba en su galería madrileña; en mis notas de entonces³ aludí a otros dos conceptos no tan extraños al de intimidad, el tiempo y la memoria, configuradores del presente, desde luego, y provisos de los intermitentes ingredientes de un relato que adereza el sentimiento de lo transitorio con la pervivencia del estar mujer, y la conciencia exacta de pertenecer a dos tiempos distintos, unidos por una misma sumisión, aunque parezca exagerado, a la belleza. Bella la anciana. Bella la joven. Ambas fatigadas por un reloj singular e independiente. Las dos frágiles

en su semidesnudez, y por esta, diferenciadas para la mirada del hombre y de la mujer. Las mujeres quizás se reconozcan en las ocupantes de la alcoba, los hombres inevitablemente nos convertimos en intrusos oyentes de confidencias ajenas.

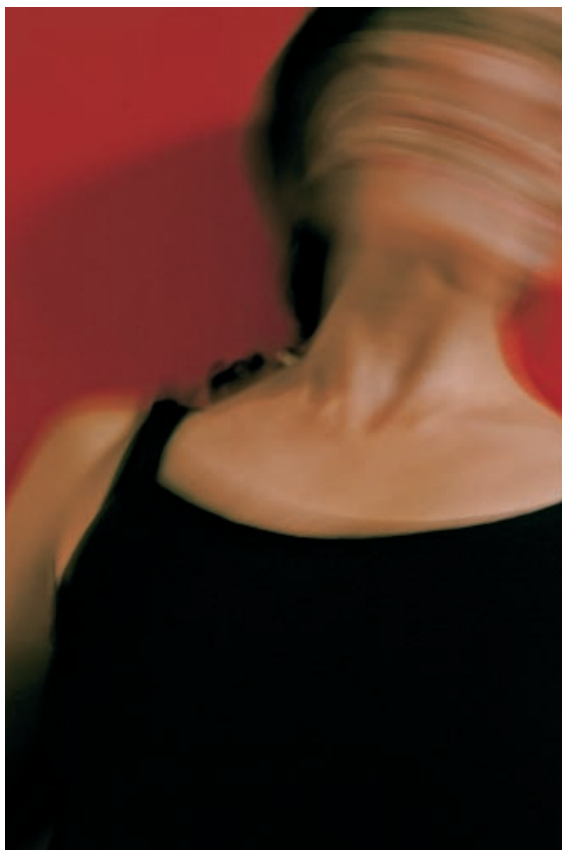
Por el contrario, la nutrida serie *Hamman*, recoge en su secuencia otra intimidad, la de los cuerpos desnudos, ocupantes de un simulacro de baños hecho en el recinto vulgar de una pescadería, laxos e indolentes, ofrecidos, curiosamente, a la turbada mirada ajena, mientras apenas si cruzan los ojos entre ellas. En el seno de la serie se revelan ciertas controversias. La más evidente enfrenta la claridad del motivo —no cabe no pensar en Ingres o en Picasso— con la contemporaneidad de las mujeres que posan, y que se descubre tanto en algún detalle inesperado, como una boquilla y un cigarrillo artificial en la mano, y también, lo que me parece más importante, en la sucesión de diferencias entre sus posturas y gestos y las que serían decorosas en una visión antigua. Nada hay explícito, es más, arriesgo a decir que pese al atractivo desnudo de las mujeres, tanto el erotismo como la sensualidad son compañeros involuntarios o ausentes. *Hamman VI* arroja sobre el mostrador, alineadas como pescados, invisibles las cabezas y componiendo, sin embargo, un implosivo friso de gélidos desnudos.

Por el contrario, en *La Sibila*, realizada una década después, en 2005, las muchachas exhiben grados distintos de desnudez, que centran puntos de fruición, cuatro de ellas parecen rodear, aunque sólo una la mira directamente, a una quinta, embarazada, que ocupa el centro de la escena, acaecida en un dormitorio comunal, y que, como lo hace una segunda que se muestra frontal y sin depilar, miran directamente al espectador, interrogándole más que ofreciéndole promesas de futuro alguno que pudiese ser planteado, salvo una, la ininterrumpida continuidad de la vida.

Con el nuevo siglo, como hemos anticipado, y casi hasta la fecha, sin periodicidad fija, fueron surgiendo series ajenas a su presencia e integradas por tomas de grupos femeninos en disposiciones generalmente estáticas, las más de las veces independientes unas participantes de otras en su gesto y actitud, y en otras ocasiones, por el contrario, involucradas en un acto común, sin que nunca quede meridianamente claro si sus



La rosa de papel, 2007.



The Endless Story IV, 1999.

ademanes se inclinan hacia la sensualidad quieta o la violencia contenida.

En las primeras, priman, por así decirlo, las formas y los volúmenes, como si las mujeres conformasen, ya lo hemos dicho, frisos o galerías de poses y movimientos diferenciados, sin que en muchos casos falten referencias al mundo clásico y al papel mítico de las féminas y, en otros, más subyugantes la presencia inquietante de los cabellos femeninos, sus entrelazamientos y nudos, su promesa de caricias. Sus títulos se preñan de sugerencias, *Sherezades*, 2008, *Las mil y una noches*, 2003, *Filles modernes*, 2001, *La rosa de papel*, 2007.

En las segundas, reunidas en la prolífica serie *Pequeñas historias bucólicas*, 2006, el cuento, fragmentado, roto en su secuencia natural, se delimita según momentos fricativos e irritantes, en varias ocasiones confrontados a una escena estática, ajena y generalmente floral, que actúa de compañero de díptico; las mujeres, muy rara vez semidesnudas, disfrazadas de personajes de cuento –la madrastra de Blancanieves–, de animales de fábula –la oveja, el cerdo– o de dibujo animado –Bugs-Bunny–,

se enfrentan, se tocan, componen cuadros que no me atrevo a decir morales, pero sí que representan teatralmente sentimientos.

La serie tiene su complemento o paráfrasis en el vídeo del mismo título, *Pequeñas historias bucólicas*, realizado entre 2005 y 2007, en el que tres actrices –una de ellas parcialmente cubierto el rostro por una máscara– interpretan con instrumentos infantiles, una flauta de pan de plástico, o improvisados, una bomba de bicicleta con un globo en la boca, una estridente y convulsa sonatina, tan irritante de ver como de oír, obsesiva, y de la que se desprende una triste melancolía, como si comprobásemos que a los adultos nos resulta imposible compartir la feliz confianza de las alegrías de la niñez y que aquel lugar paradisiáco en verdad jamás existió.

Uno de los grupos más peculiares es *Masculinos*, de 2007, cuatro mujeres de edad adulta vestidas de ejecutivos y en poses propias de hombres de negocios o *brookers*, que bien podrían ser paráfrasis o respuesta diferida a un vídeo y unas tomas de 2004, *The members*, una de sus excepcionales obras con protagonistas masculinos, que atestigua, fehaciente y palpablemente, la violencia como constituyente esencial de las relaciones laborales y, más ampliamente, el comportamiento masculino paternal, al que no le es imprescindible el machismo para cargarse, ominosamente, de agresividad.

Al inicio de estas notas apuntaba la importancia de la poesía y la escenificación en el trabajo de Laura Torrado, perceptible en las fotografías y más incisivamente aún en algunos de los vídeos que ha realizado. Un extraño y un tanto asfixiante abrazo que se autoexplora biográficamente, por más que lo haga doblemente enmascarada, de forma tanto física como suplantándose en otros.

Jardín féerique, de 2009, resume la importancia erótica y sensual del cabello femenino, que ya he señalado en distintas ocasiones, y asume una sensualidad directamente sexual, enclaustrada en sus propios límites carcelarios, nunca hasta entonces tan crudamente expuesta en su obra. Jardín encantado, ciertamente, pero también campo de hechizos.

De ese mismo año, como un lazo entre el gozo y la fatalidad, es *Fuga de muerte*, dos figuras femeninas, una de ellas la propia artista, efectúan una diría andarina y dislocada danza, mientras una tercera efectúa ciertos pasos de baile, y un actor declama, leyendo directamente del libro, *Amapola y memoria*, uno de los poemas incluidos por Paul Celan en su primer poemario editado.

Leche negra del alba
la bebemos al atardecer,
la bebemos al mediodía y a la mañana
la bebemos de noche
Bebemos y bebemos,
Cavamos una fosa en el aire, allí no hay estrechez.

En *Conversations*, 2010, charlan Virginia Woolf y Sylvia Plath, dos mujeres, dos escritoras, dos suicidas. En el Capítulo 2 –que, por cierto, se inicia con el balanceo de una bolsa de tela transparente rellena de uvas, que me remite a esculturas y objetos iniciales y a ciertos homenajes–, Plath, que recuerda que Woolf tenía un bonito rostro y esta le responde con el mismo

halago, le pregunta, «¿por qué te ahogaste?», y confiesa de pronto: «quiero dormir. Creo que no me he reconstruido». Woolf, por su parte, lee fragmentos de *Las olas* y cuenta, de un futuro que nunca pudo ver, lo importante que sería para la joven Plath su ingreso el 27 de septiembre de 1950 en el Smith College, su necesidad de ser aceptada y popular, de respetar las reglas colectivas, pero ser distinta para poder escribir.

La estructura del relato y, sobre todo, el modo de narrarlo o los modos de narrar en las obras en vídeo son por completo diferentes a las composiciones fotográficas, no porque sobrevenga aquí continuidad o trama capaz de cubrir expectativas creadas por el mismo relato, sino por la mayor proximidad a la certeza en el espectador de lo que le está sucediendo y los sentimientos que lo conmueven.

En algunos momentos de *Conversations* aparecen extrañas y conmovedoras naturalezas muertas con cuyos postulados, coincidentes entonces, o posteriormente llevados al extremo, ha configurado Laura Torrado su última serie de trabajos, *Vida suspendida*, que podríamos, tanto en el caso de aquellos en los que intervienen personas, como en las naturalezas muertas propiamente dichas, considerarlas modernas *vanitas*, donde, de nuevo, cobran importancia fundamental los tejidos blancos –ahora dueños y augures de un pasado quizás también autobiográfico–, las flores, de las que intuyo un aroma denso, en la frontera de lo agostado, materias y consistencias blandas y, por último, aunque absolutamente imprescindible, un fondo negro de pizarra en la noche sobre el que la composición frontalmente iluminada emerge como la última imagen visible antes de la inminente tiniebla. Leche negra sin alba.

*Mariano Navarro es crítico de arte y comisario independiente.

Todas las imágenes son cortesía de la artista.

NOTAS

- 1.- Murria, Alicia. "Laura Torrado. Las ficciones que nos habitan", *Laura Torrado*, La Fábrica, Madrid, 2005.
- 2.- También, aunque con un objetivo diferente, la breve serie *El presentimiento*, 1995, en la que comparece un desnudo de Modigliani.
- 3.- Navarro, Mariano. *Laura Torrado*, El Cultural, 14 de noviembre de 1999.



Hammam V, 1995.

Vida suspendida I, 2011.



Mujer escalera I, 1994.



Laura Torrado

Black Milk of Daybreak

MARIANO NAVARRO*

Photography has acquired such predominance when evoking the work of Laura Torrado (Madrid, 1967), that we tend to forget that her origins, and, I venture to say, her beginnings/principles, were in sculpture –with works made in soft, flexible and fragile materials like paper, fabrics, felt, velvet and Plasticine– and, also, that video and performance art, as well as a delicate while complex link with poetry and the poetic voice, dance, representation and stage design, are constituent elements of her work, and with the same standard and depth of her photography. It is also true, and she has warned of this enough, that “the fixed image” is, however, her tool of tools, that which covers the different needs that her work demands, an integrating media”.¹

That predilection for ductility and malleability glimpsed in things and in personal relationships characterizes in some way all of her, not very large, production. Even in recent works, like *The Insides*, 2008, the main instrument is a mask of Plasticine, which the artist squashes against her face and in which she makes, as best she can, an opening for the mouth, without a voice; from a few years earlier is, also, *The Insides (Still Life)* and *The Insides (Leg's Still Life)*, both from 2005, the first some strange tubular bodies made of fabric and filled, I suppose, with wool or foam rubber, that can be doubled or twisted, adopting vaguely anatomical forms, and the second, those same simulated orthopaedic limbs, attached to the legs or hips of the photographed model.

The first of her images that I remember seeing were of certain sculptural motifs made by her and portrayed in places fixed upon by their desolation and ruin; curiously, to the title *Sin título*, had been added the word “objects” in brackets.

Equally, or even more striking, was the series *Transhumance*, 1993, of which I know at least three shots, the first of which shows the artist herself, lying in the foetal position, on a large crimson cloth in the shape of a vulva or uterus; in the other two, the model hides herself by wrapping herself in the cloth which, stretched and suspended from some architectural feature –a wall, a column– shapes the pure remembrance of a sculpted body, a significant volume.

In those more or less early works I identified a rather wider group in which, on one hand, the artist paid tribute to earlier or contemporary artists like *M. Sélavy*, *To R. Horn* or *To L. Bourgeois*² and on the other, constructed dreamlike stages on which acts typical of a performance were staged in which she played the leading role, such as the series *El amante*, *Durmiente*, *La escalera*, *En el espejo* and *La celda*, all dated between 1994 and 1995, in which all or almost all the forms or places made of paper carry out a fundamental role. Its soft



Pequeñas historias bucólicas, 2006.



Installation for *Doméstico'00*, 2000.

ductility permits her to shape organic forms stuck to her body, while in larger dimensions they facilitate the construction of sets which, if not invisible, are devoid of all artifice which is not of the immediate substantive –stairs, cell, window, curtains, bed linen– that she wishes to represent. One and another they send us to a same idea of orthopaedics, which we have explored when speaking of certain recent works, and which in these older works, however, acquire, in the case of the tributes, a decided and aggressive character, as if the accessories trace out the pattern of conduct; and, speaking of the sets, a certain connection could be established between the simplicity of the place and the importance of the events which must take place in their interior.

From the middle of the 1990s until the end of the decade the self-portrait was the fundamental work instrument for Laura Torrado, although halfway through, between 1995 and 1996, she carried out two series which I have always felt to be special and among the most attractive of her works, *La habitación* and *Hamman*, which as occurred later with the collective series which began with the new century, were to widen limits, focused until then on the narrative, to new and more complex horizons, without losing that anchorage to the face itself in the process, and that in 2004 and even in 2007 provided us with enigmatic pieces like the diptyches of the series *Bajo la piel* and such intense and tormented pieces as those of the first *The Insides*.

Either with the face crossed by Plasticine modelled like drops or branches and cuttings, or painted with the outline of a stepladder (which repeats in its turn the simulated one on stage), which whether hinting at nakedness while the face is covered with false curls, or moved by the cry or so violently agitated that the face blurs into pure movement, the succession

of images brought to us by Laura Torrado makes up a vade mecum of ways to feel like a woman and offers a window through which to gauge the feelings of the spectator. On one occasion, a casual visitor said that rather than he himself looking at the photo, it was the photos, the artist herself looking at him, like a perpetual questioning of his real sensitivity.

La habitación and *Hamman* constitute two different ways of tackling a theme which applies to her and which has been happily reiterative in her later work: intimacy between women, confident feminine closeness.

La habitación is really her grandmother's bedroom –and thus, *El dormitorio*, the title of the exhibition that presented them in her Madrid gallery; in the notes I took then³ I alluded to two other concepts not so unknown to intimacy, time and memory, configurators of the present, of course, and providers of the intermittent ingredients of a tale which adorns the feeling of the transitory with the survival of being a woman, and the exact consciousness of belonging to two distinct times, united by a same submission, although it would seem exaggerated, to beauty. Beautiful, the old lady. Beautiful, the young girl. Both fatigued by a singular and independent clock. The two fragile in their semi-nudity, and therefore, different for the man's gaze and for that of the woman. Women perhaps recognise themselves in the occupants of the bedroom, we men inevitably become intruders listening to others' secrets.

On the other hand, the large series *Hamman*, includes another intimacy in its sequence, that of naked bodies, occupants of a simulated bathroom set in a commonplace fishmonger's, slack and indolent, offered, curiously, to the bewildered gaze of others, while hardly exchanging glances. Certain

controversies are revealed at the core of the series. The most obvious confronts the classic nature of the motif –one cannot but think of Ingres or Picasso– with the contemporaneity of the women who are posing, and which is revealed both in some unexpected detail, like a cigarette holder and a fake cigarette in a hand, and also, which to me seems more important, in the succession of differences between their poses and gestures and those that would be decorous from an ancient point of view. Nothing is explicit, what's more, I venture to say that in spite of the women's attractive nakedness, both eroticism and sensuality are involuntary or absent companions. In *Hamman V* they are thrown across the counter, lined up like fish, their heads invisible, making up, however, an implosive frieze of icy nudes.

On the other hand, in *La Sibila*, made a decade later, in 2005, the girls exhibit different levels of nudity, which centre on points of delight, and, although only one looks directly at her, four of them seem to surround a fifth, pregnant girl, who occupies the centre of the stage in a communal bedroom, and who, as does a second girl who is seen face on and ungroomed, looks directly at the spectator, more questioning him than offering him any future promises that could be made, except that of the uninterrupted continuation of life.

With the new century, as we have anticipated, and almost up to the present moment, with no regularity, series have emerged which are unconnected to their presence and made up of shots of groups of women, generally in static arrangements, mostly with the participants independent of each other in their pose and attitude, and on other occasions, on the contrary, involved in a common act, without it ever becoming completely clear if their positions incline towards quiet sensuality or contained violence.

In the first groups, forms and volumes predominate, so to speak, as if the women shape, as we have already said, friezes or galleries of differentiated poses and movements, in many cases not without reference to the classical world and the mythical role of women and, in others, more dominated by the disturbing presence of female hair, its intertwining and knots, its promise of caresses. Their titles are filled with suggestion, *Sherezades*, 2008, *Las mil y una noches*, 2003, *Filles modernes*, 2001, *La rosa de papel*, 2007.

In the second, collected together in the prolific series *Pequeñas historias bucólicas*, 2006, the fragmented story, its natural sequence broken, is delimited according to fricative and irritating moments, sometimes confronted by a static scene, strange and generally floral, which acts as companion to the diptych; the women, very occasionally semi-nude, disguised as storybook characters –the stepmother of Snow White–, as animals from fables –the sheep or the pig– or those drawn in comics –Bugs Bunny–, confront each other, they touch each other, they form pictures that I would not venture to call moral, but which do theatrically represent feelings.

The series has its complement or paraphrase in the video with the same title, *Pequeñas historias bucólicas*, made between 2005 and 2007, in which three actresses –one of them with her face partially covered by a mask– act with children's instruments, plastic pipes of Pan, or improvised instruments such as a bicycle pump with a balloon over its mouth, a strident and convulsed rattle, as irritating to see as to hear, obsessive, from which issues a sad melancholy, as if we realise that adults are unable to share the happy confidence of childhood joys and that that heavenly place never really existed.

One of the strangest groups is *Masculinos*, from 2007, four adult women dressed as executives and in the typical poses of businessmen or brokers, who could well be the paraphrase or different response to a video and some shots from 2004, *The members*, one of her exceptional works with male protagonists, which irrefutably and palpably attests to violence as an essential part of labour relations and, more widely, the paternal masculine behaviour, in which *machismo* is not essential in order to ominously load it with aggressiveness.



The Members, 2004. Video



Sherezades (el abrazo), 2008.

At the beginning of these notes I pointed out the importance of poetry and staging in Laura Torrado's work, perceptible in the photographs and even more incisively in some of the videos she has made. A strange and rather suffocating embrace that self-explores biographically, however much she does it doubly masked, in a physical way or impersonating it in others.

Jardin féérique, from 2009, sums up the erotic and sensual importance of female hair, which I have already pointed out on several occasions, and which assumes a directly sexual sensuality, shut away in its own prison limits, never before so crudely exhibited in her work. Enchanted garden, certainly, but also a field of spells.

From that same year, like a tie between enjoyment and fatality, is *Fuga de muerte*, in which two female figures, one of them the artist herself, carry out what could be called a walking and dislocated dance, while a third makes certain dance steps, and an actor recites, reading directly from the book

Amapola y memoria, one of the poems included by Paul Celan in his first published book of poems.

Black milk of daybreak
 we drink it at nightfall
 we drink it at noon in the morning
 we drink it at night
 drink it and drink it
 we are digging a grave in the sky it is ample to lie there.

In *Conversations*, 2010, Virginia Woolf and Sylvia Plath chat, two women, two writers, two suicides. In chapter 2—which, incidentally, begins with the swinging of a transparent cloth bag full of grapes, which reminds me of sculptures and initial objects and certain tributes—, Plath remembers that

Woolf had a pretty face to which Woolf responds with the same compliment, and then asks her, “Why did you drown yourself?”, and suddenly confesses: “I want to sleep. I believe that I have not reconstructed myself”. Woolf, for her part, reads fragments of *Las olas* and tells of a future that she could never see, the importance that the admittance to Smith College on the 27th of September, 1950, would have for the young Plath, her need to be accepted and popular, respecting collective rules, but being different in order to be able to write.

The structure of the story and, above all, the way of narrating it or the ways of narrating in video works are completely different from those of photographic compositions, not because here there is a continuity or link able to cover expectations created by the same story, but because of the greater proximity to certainty on the part of the spectator of what is happening and the feelings that move it.

Sometimes in *Conversations* strange and moving still lifes appear with whose assumptions, coincidental then, or later taken to the extreme, Laura Torrado has shaped her last series of works. *Vida suspendida*, which we could, both in the case of those in which people appear, as in the still lifes strictly speaking, consider to be modern *vanitas*, where, again, white fabrics achieve fundamental importance –now owner and augurs of a past which is perhaps also autobiographical–, flowers, from which I sense a dense aroma, bordering on the faded, materials and soft consistencies and, lastly, although absolutely essential, a black slate background in the night on which the composition, illuminated from the front, emerges like the last image visible before the imminent darkness. Black milk with no dawn.

*Mariano Navarro is an art critic and independent curator.

All the images are courtesy of the artist

NOTES

- 1.– Murría, Alicia. “Laura Torrado. Las ficciones que nos habitan”, *Laura Torrado*, La Fábrica, Madrid, 2005.
- 2.– Also, although with a different objective, the brief series *El presentimiento*, 1995, in which a nude by Modigliani appears.
- 3.– Navarro, Mariano. *Laura Torrado*, El Cultural, 14th of November, 1999.



Sin título (objetos), 1994.