

EXPOSICIÓN

Promueve:

Ayuntamiento de Zaragoza
Área de Derechos Sociales

Organiza:

Concejalía Educación e Inclusión
Servicio de Igualdad

Título de la muestra:

Muerte a los Grandes Relatos
Un proyecto de María Bastarós
y Álvaro Albajez

Espacio:

Sala Juana Francés
Casa de la Mujer
Don Juan de Aragón 2

Coordinación:

Maite Solanilla

Periodo:

7 marzo - 20 abril 2017

Montaje:

Brigadas del Ayuntamiento de Zaragoza

Seguro:

Gil y Carvajal

CATÁLOGO

Edita:

Concejalía Educación e Inclusión
Servicio de Igualdad

Coordinación y Diseño Gráfico:

María Bastarós

Fotografía:

© de las artistas

Textos:

María Bastarós
Patricia Mayayo

Impresión y encuadernación:

Gráficas Vela

sala juana francés

7 marzo / 20 abril 2017

MUERTE A LOS GRANDES RELATOS



S FAITH RINGGOLD?

¿QUIÉN COMO ES FAITH RINGGOLD?

S FAITH RINGGOLD?

¿QUIÉN COMO ES FAITH RINGGOLD?

¿QUIÉN COMO ES FAITH RINGGOLD?

S FAITH RINGGOLD?

¿QUIÉN COMO ES FAITH RINGGOLD?

¿QUIÉN COMO ES FAITH RINGGOLD?

Como todas las Historias del mundo, la del arte tiene una versión ortodoxa y millones de relatos subsidiarios que no encajan con su discurso y son eliminados por molestos e improcedentes, por suponer pequeñas fisuras a una narración que se quiere sin mácula y que es protegida y perpetuada por una Academia y una cultura occidental cuyas opresiones son rastreables en todo mito fundacional o relato que generan. La Historia del Arte, elevada a la categoría de Disciplina, no es sino una gran narración gestada en el privilegio: el hombre blanco heterosexual de clase media-alta se alza como Sujeto Universal, con la capacidad de crear arte desde la libertad que le otorga su posición, mientras el resto de sujetos potencialmente creativos son condenados a la invisibilidad.

La mujer, en su condición de sujeto oprimido, automáticamente se convierte en creadora *outsider*, en sujeto *underground*. Las actividades creativas históricamente impuestas a las mujeres (tejeduría, artes decorativas, pintura de pequeño formato, etc) se sitúan -o han sido situadas- en el último escalafón de lo artístico, reservándose el Gran Arte para las manos masculinas. A la mujer le es vetada la formación artística reglada, se le prohíbe el acceso a las clases de dibujo al natural, se le niega un papel en la historiografía y se relega su presencia a asignaturas optativas, como si los frutos artísticos de más de la mitad de la población fueran meramente anecdóticos.

Desde la contemporaneidad, numerosos estudios e iniciativas feministas tratan de reparar el daño que esta invisibilización de la producción artística de la mujeres ha generado tanto a nivel teórico como en la praxis. La falta de bibliografía que explique los condicionantes que apartaron a las mujeres de la esfera artística revierte no sólo en un desconocimiento de las relaciones de poder que rigen nuestra sociedad en todos sus ámbitos, sino que tiene sus consecuencias a la hora de que las creadoras se identifiquen a sí mismas como artistas, valoren su trabajo o sean remuneradas y publicitadas en igualdad de condiciones.

La plataforma cultural *Quién Coño Es* nace en mayo de 2015 con la intención de visibilizar la producción artística de las mujeres desde una perspectiva historiográfica, interviniendo el espacio urbano y universitario mediante carteles que nos remiten a artistas como Angelica Kauffmann, Faith Ringgold o Jenny Holzer. Sumándose a las publicaciones que *Quién Coño Es* edita periódicamente, la presente muestra pretende llevar el espíritu de la plataforma al terreno expositivo.

Muerte a los Grandes Relatos repasa la Historia del Arte desde una perspectiva de género. Mediante la vinculación de artistas actuales a creadoras del pasado, la muestra subraya la necesidad de fomentar una didáctica que incluya a las mujeres como objeto de estudio y de visibilizar la creación contemporánea de las artistas que trabajan en el ámbito nacional, para así deconstruir el Gran Relato que rige nuestra visión actual del arte y difundir otras realidades que no son las apuntaladas por los poderes históricos.

María Bastarós Hernández

(Licenciada en Historia del Arte por la Universidad de Zaragoza, Máster en Gestión Cultural por la Universidad Carlos III de Madrid y promotora de *Quién Coño Es*)

EL SEXISMO Y LA HISTORIA DEL ARTE. NUNCA MÁS OTROS 200 AÑOS SIN MUJERES EN EL MUSEO DEL PRADO.

“200 años sin mujeres hasta hoy. Clara Peeters rompe el tabú del Prado”. Éste era el titular con el que el periódico *El Confidencial* saludaba en octubre de 2016 la inauguración en el Museo del Prado de una exposición dedicada a la artista flamenca Clara Peeters. La muestra era noticia por partida doble: porque proporcionaba a los visitantes del museo la oportunidad de disfrutar del trabajo de una de las bodegonistas más interesantes del siglo XVII; pero también porque se trataba de la primera exposición individual que la pinacoteca madrileña dedicaba a una mujer en sus 200 años de historia. “El Museo del Prado tiene obra de más de 5.000 artistas hombres frente a 41 mujeres, a las que habría que sumar otras 12 contemporáneas, de las que atesora unas 70 obras- proseguía el artículo. Solo siete están expuestas en sus colecciones (...) Por eso, no es de extrañar que la historia del arte esté tachada, y con razón, de machista”.

En efecto, la Historia del Arte oficial no escapa al sexismo ni a las lógicas de poder patriarcales. Como han venido mostrando las historiadoras del arte feministas desde hace décadas, las mujeres artistas han sido excluidas o relegadas a una posición marginal en los libros de Historia del Arte y en las colecciones de los museos. Incluso hoy, el canon artístico sigue estando formado por una sucesión de grandes nombres de sexo masculino. ¿Qué habría pasado —se preguntaba la historiadora norteamericana Linda Nochlin en un artículo rompedor de 1971— si Picasso hubiese sido una mujer? ¿Se habría molestado su padre, el Señor Ruiz, en estimular y apoyar a una pequeña “Pablita”? Es necesario acabar —añadía— con el mito romántico del genio autosuficiente que crea en la soledad de su estudio: la creación artística se inscribe en un marco institucional en el que se reproducen las mismas desigualdades de clase, de género o de raza que operan en el conjunto de la sociedad.

Un ejemplo muy claro lo encontramos en las dificultades que, durante siglos, tuvieron las mujeres artistas para acceder al estudio del desnudo. Desde el Renacimiento hasta el siglo XIX, el dibujo del cuerpo humano desnudo (ya fuese a partir de vaciados en yeso de famosas estatuas de la Antigüedad o a partir de modelos vivos) era un elemento central en la formación de cualquier artista. No obstante, hasta finales del siglo XIX, a las mujeres les estuvo prácticamente vedado el trabajo con modelos desnudos (masculinos, pero también en muchos casos femeninos). En la Royal Academy de Londres, por ejemplo, hubo que esperar a 1893 para que las “damas” pudiesen asistir a las clases de dibujo del desnudo e incluso después de esta fecha sólo se les franqueaba la entrada si el modelo estaba “parcialmente vestido”. En términos prácticos, esto significaba que las mujeres artistas (salvo contadas excepciones) no podían dedicarse a los géneros mejor considerados en la época, como la pintura de historia o la pintura mitológica (que implicaban un conocimiento pormenorizado del cuerpo humano), y se veían obligadas a cultivar otros géneros tachados de “menores”, como el retrato, el paisaje o la naturaleza muerta.

A estos problemas se añadía la estrecha relación existente durante siglos, en el imaginario occidental, entre el genio y la masculinidad. Ya en los textos de los filósofos de la Antigüedad, nos encontramos con alusiones a la presunta inferioridad artística de las mujeres: a éstas les corresponde la procreación y a los hombres, en cambio, la creación. Es fácil entender así la “alabanza” que el pintor Hans Hoffmann le dedicó a una de sus alumnas más aventajadas, Lee Krasner: que su trabajo era “demasiado bueno para ser obra de una mujer”. Desde la tratadística del Renacimiento hasta bien entrado el siglo XX, las mujeres artistas fueron presentadas como una anomalía histórica, una “excepción” dentro de una genealogía que era, por naturaleza, masculina. Hubo que esperar a la llamada Segunda Ola del movimiento feminista, a finales de los años sesenta, para que una generación de historiadoras empezase a rescatar del olvido toda una larga lista de mujeres artistas relegadas por la historia. Gracias a este trabajo, conocemos hoy la obra de Sofonisba Anguissola, Artemisia Gentileschi, Lavinia Fontana, Clara Peeters, Elizabeth Vigée-Lebrun, Elizabeth Thompson, Rosa Bonheur, Lluïsa Vidal, Vanessa Bell, Romaine Brooks, Maruja Mallo y muchísimas otras.

Aunque es indispensable insistir en las barreras que han tenido que sortear las mujeres artistas a lo largo del tiempo, creo que es importante no considerarlas sólo como víctimas de la opresión patriarcal. Sin duda, las mujeres se han tenido que enfrentar a muchos obstáculos, pero esos obstáculos -lejos de aplastarlas o anularlas- les han servido a veces como estímulo para explorar nuevas vías creativas. En otras palabras, ha sido precisamente la necesidad de crear desde los márgenes o “a contrapelo” la que ha llevado en ocasiones a las mujeres a cuestionar los discursos dominantes de una forma más radical que sus compañeros varones, que podían moverse sin dificultad dentro de las fronteras de lo establecido.

Veamos algunos ejemplos. En el Renacimiento y el Barroco, una gran mayoría de mujeres artistas se formaron en talleres familiares, que les ofrecían la posibilidad de acceder a una formación gratuita y disponer de pigmentos y otros materiales que les hubiera resultado muy difícil conseguir por otros medios. La lista de mujeres educadas en el taller de sus padres, hermanos, tíos o primos es amplísima. Puede que estos talleres funcionasen, en parte, como espacios de sumisión en los que las artistas aprendían a imitar al gran “maestro”, pero también, por otra, eran una especie de terreno franco en el que las creadoras se podían permitir jugar con los límites que el decoro imponía a su sexo. En ese territorio más permisivo, tuvieron más facilidad para contratar a modelos desnudas que posasen para ellas o para explorar algunos de los géneros tradicionalmente reservados al sexo masculino. Aprovechando esta posibilidad, algunas de ellas no se limitarán a reproducir los modelos al uso, sino que reelaborarán las convenciones de la pintura de historia o la pintura mitológica desde una óptica diferente a la de sus colegas varones.

Dado que en estos talleres, como hemos dicho, tan solo podían trabajar con modelos de sexo femenino y movidas también, quizá, por la empatía que podían sentir hacia las historias de otras mujeres, algunas pintoras como Elisabetta Sirani o Artemisia Gentileschi mostraron una fascinación particular por retratar a las grandes heroínas de la historia antigua o de la Biblia. Sirani se interesó por el tema de Judith, Porcia o Timoclea; Gentileschi inmortalizó a Esther, Susana, Betsabé, Judith, Lucrecia o Cleopatra y destacó por el tratamiento poco convencional que confería a sus protagonistas. Un ejemplo interesante lo encontramos en su lienzo *Susana y los viejos* (Castillo Weissenstein, Alemania, ca. 1610). La historia de Susana, una joven judía acosada sexualmente por dos ancianos, amigos de su marido, había sido utilizada tradicionalmente como excusa para retratar la exhuberancia del cuerpo de la joven, que se ofrecía, desnudo y accesible, a la mirada del espectador; Gentileschi, por el contrario, se centrará en evocar, como ha señalado Mary D. Garrard, “el sufrimiento de la víctima y no el placer anticipado de los villanos”. Susana ya no aparece representada como una mujer disponible, sino como una joven angustiada, cuya vulnerabilidad se halla reforzada por la extraña contorsión de su figura. Gentileschi fue criticada en su época por sus licencias “atrevidas” con respecto a la tradición y, sin embargo, es esa capacidad de alejarse de los caminos trillados, la que hoy nos hace apreciar su pintura por su originalidad.

Otro caso ilustrativo que merecería la pena analizar es el de la relación de las artistas de la vanguardia con las llamadas “artes decorativas”. Desde época victoriana, la ideología burguesa había insistido en presentar a la mujer ideal como “un ángel del hogar”: el papel de la mujer “honesta” era el de ser hija, esposa y madre; la casa, su lugar natural. No es extraño, así, que algunas artistas de las vanguardias intentasen reformular ese espacio de la domesticidad al que la tradición las había confinado, interesándose por la decoración de interiores, el diseño de trajes, la ilustración gráfica y, en general, por todo un tipo de prácticas que abogaban por una estetización de la vida cotidiana. Desdeñadas muchas veces como marginales, estas prácticas respondían, en realidad, a las exigencias de renovación propias del nuevo ideal de modernidad. En este sentido, algunas mujeres consiguieron romper de forma más radical que sus colegas de sexo masculino con las antiguas jerarquías académicas, cultivando un sincretismo creador que integraba en el campo del arte actividades relegadas hasta entonces al ámbito del diseño y de las artes menores.

Examinemos el caso concreto de la artista de origen ruso Sonia Delaunay, casada desde 1910 con el pintor Robert Delaunay, con el que mantuvo una estrecha colaboración artística. Aunque siempre resulta difícil calibrar la aportación individual de cada uno de los miembros de una pareja en una unión de este tipo, la mayor parte de los historiadores del arte no han dudado en proponer una y otra vez la misma versión: mientras Robert, el gran pintor, pionero de la abstracción, se dedicaba a experimentar con su teoría de los “contrastes simultáneos”, inspirada en las investigaciones sobre el color de los neoimpresionistas, Sonia, más práctica, esposa solícita y admiradora del espíritu visionario de Robert, se consagraba a “aplicar” las teorías estéticas de su marido al campo de las artes decorativas y a crear un entorno acogedor para los numerosos amigos y colegas de la pareja.

Lo curioso es que basta escarbar un poco en la historia de los Delaunay para descubrir que hay muchos datos que no concuerdan con la versión oficial. Mientras que Robert pasó por largos periodos de bloqueo creativo, Sonia se mostró más capaz de adaptarse tanto a las circunstancias cambiantes de su vida como a los ideales vanguardistas. Cuando a raíz de la Revolución de Octubre la pareja se vea privada de las rentas que recibía de Rusia, Sonia se introduce de lleno en el campo del arte “comercial”: diseños de “vestidos simultáneos”, decorados y trajes teatrales, estampado de telas y pañuelos, cubiertas para libros y carteles, pantallas para lámparas... La idea de romper la división entre arte y artesanía había sido defendida en el XIX por movimientos precursores de la Vanguardia como el Arts and Crafts de William Morris o la Secesión vienesa; por otra parte, el impulso de trasladar los principios de la simultaneidad al terreno de la moda, organizando sus figuras abstractas de modo que resaltaran el movimiento natural del cuerpo, era una forma, para Sonia, de reconocer las limitaciones de un medio estático como la pintura para plasmar el movimiento y la velocidad característicos de la vida moderna. Dicho de otro modo, lo que la crítica ha tendido a caracterizar como “menor” o “secundario” en la obra de Sonia es precisamente lo que hacía de ella una artista más innovadora y puramente vanguardista.

En conclusión, hagamos una historia del arte más inclusiva que otorgue el lugar que se merecen no sólo a las mujeres artistas, sino también a los artistas de color, los creadores no occidentales y a toda una serie de figuras marginadas por un discurso oficial cargado de tintes imperialistas y heteropatriarcales. Pero hagamos también una historia “en positivo”, que sirva para destacar la forma en la que estas creadoras y creadores han sabido releer las tradiciones “a contrapelo”, abriendo grietas, desde los márgenes, en los modelos y prácticas establecidos.

Patricia Mayayo Bost

*(Máster en Historia del Arte por la Case Western Reserve University, Ohio
y Doctora en Historia del Arte por la Universidad Autónoma de Madrid)*



APARTADAS DE LA EDUCACIÓN REGLADA

María Melero homenajea en la presenta obra a Artemisia Gentileschi, pintora nacida en Roma en 1593. El hecho de que su padre regentara un taller propio permitió a Gentileschi formarse como artista en un momento en el que las mujeres tenían vetado el acceso a las Academias de Bellas Artes. A los diecisiete años, firmó su primera obra, *Susana y los Viejos*, un tema usual en la pintura religiosa. Mientras otros autores lo empleaban como excusa para mostrar el desnudo femenino y retratar a la mujer como un ser pasivo al servicio de una mirada masculina y voyeur, Gentileschi plasma de forma muy explícita el rechazo de Susana hacia sus agresores, construyéndola como un personaje activo y centrándose en la naturaleza violenta del suceso.

El talento de Gentileschi para el tenebrismo llevó a su padre a asignarle un preceptor, Agostino Tassi, que debía continuar con su educación artística. A los diecinueve años Gentileschi fue violada por éste, hecho al que siguió un juicio en el que fue torturada física y psicológicamente a fin de probar la veracidad de su testimonio.

En su producción observamos un tratamiento renovador de los personajes femeninos, alejándose de la cosificación habitual de la que éstos eran objeto. La artista escoge temas que le permiten presentar a las mujeres como figuras empoderadas y capaces -como evidencian *Judith decapitando a Holofernes* o *Sansón y Dalila*- lo que ha propiciado una lectura feminista de su obra desde la contemporaneidad.





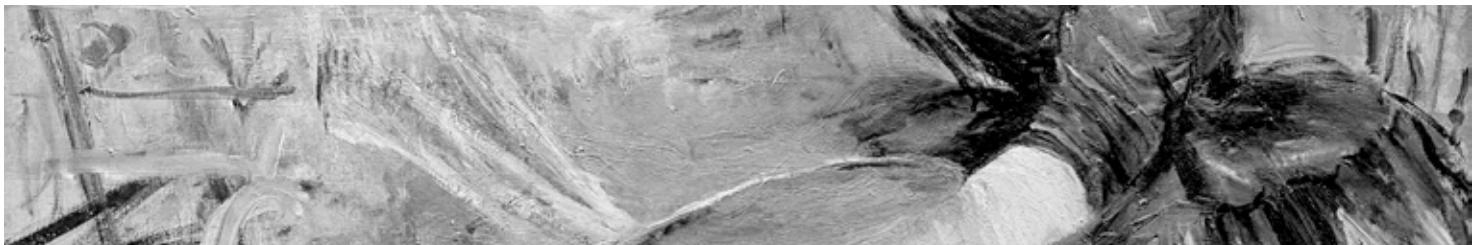


PRIVILEGIOS DENTRO DE LA OPRESIÓN

Clara Sancho-Arroyo retrata en la presente obra a Berthe Morisot, una de las pocas artistas incluidas en el relato oficial de la Historia del Arte, hecho que podemos vincular de forma directa a su condición privilegiada de mujer burguesa.

Morisot tuvo su espacio en el círculo impresionista, al que se adhirió participando en todas sus exposiciones. La producción impresionista se centró en imágenes de la vida cotidiana sobre las que sus miembros experimentaron a través del tratamiento de la luz y el color, y aunque invita al análisis formal por encima del de contenido, éste último nos permite, desde una perspectiva de género, rastrear las contundentes diferencias entre los espacios frecuentados por hombres y mujeres en el SXIX. Las producciones pictóricas de Berthe Morisot, así como las de las también impresionistas Eva Gonzales o Mary Cassat, nos remiten de forma constante al espacio doméstico y a la condición de la mujer como Ángel del hogar. Escenas de interior, bodegones y retratos de niños se contraponen al bullicio de los espacios públicos retratados por los hombres.

Sobre esta circunscripción al hogar de los temas cultivados por mujeres se construyó una jerarquía paralela de géneros pictóricos que relegó el arte al que éstas podían dedicarse a un segundo plano: escenas de interior, retratos infantiles y naturalezas muertas se consolidaron como géneros menores, obstaculizando a posteriori la vinculación entre las mujeres y el arte considerado válido por la historiografía.







PIONERAS OLVIDADAS

Mamen Moreu homenajea en la presente obra a la artista sueca Hilma Af Klint, formada en la Real Academia Sueca de las Artes y actualmente reivindicada como pionera de la abstracción pictórica. Nacida en 1862, desde los treinta y cuatro años comenzó a interesarse por el ocultismo y formó un grupo que, aún fundamentado en la fascinación por lo espiritual, tiene lecturas feministas obvias: el grupo de Las Cinco. Af Klint y cuatro compañeras se reunían para celebrar sesiones de espiritismo durante las cuales entraban en contacto con aquéllos a los que denominaban “maestros elevados”. Todas practicaban la escritura y el dibujo automáticos, tratando de hacer fluir el inconsciente a través del trazo y las palabras, como harían Andre Breton y los surrealistas – a los que Af Klint se adelantó de forma contundente- ya en el SXX.

La certeza del carácter extremadamente pionero de su producción, basada en la representación de ideas espirituales complejas mediante la geometría, llevó a Af Klint a insistir en que su obra no fuera expuesta públicamente hasta al menos veinte años después de su muerte, considerando que su arte no sería comprensible ni debidamente apreciado por sus coetáneos. Sus series más célebres, *Los Cuadros para el Templo*, *Parsifal* y *Átomo*, son hoy consideradas precursoras de la abstracción total que años más tarde alcanzarían Malevich, Mondrian o Kandinsky.







ECLIPSADAS POR SUS COMPAÑEROS

Marina Rubio homenajea con esta obra a la escultora Camille Claudel, nacida en Fère-en-Tardenois (Francia) en 1864. Claudel se formó en la Academia de Bellas Artes de París mostrando un talento que le abriría las puertas del taller de Auguste Rodin, junto al que trabajó durante más de una década.

Claudel participó en la realización de las figuras de las Puertas del Infierno, el célebre grupo escultórico monumental encargado a Rodin para servir como acceso al futuro Museo de Artes Decorativas de París, y obtuvo el reconocimiento del público mediante obras como La edad madura, protagonizando variados artículos en prensa y exponiendo con frecuencia en la capital francesa. Sin embargo, su aventura con Rodin, del que fue amante además de colaboradora, ha trascendido muy por encima de su propia carrera, tratándose siempre su figura desde un paternalismo que niega su valía como creadora independiente.

Claudel forma parte de la larga lista de mujeres cuya personalidad artística ha sido, en mayor o menor medida y ya sea por la Academia o la cultura popular, eclipsada por la de sus parejas o compañeros, como es el caso de la expresionista Lee Krasner o la artista vinculada al grupo Fluxus, Yoko Ono.







EL MACHISMO EN LOS GRUPOS DE VANGUARDIA

A través del uso del fotomontaje, la artista actual Laura Holdein queda vinculada a la pionera de dicha técnica, la dadaísta Hannah Höch.

Aunque los dadaístas afirmaban hallarse a favor de la emancipación de las mujeres, no eran proclives a la inclusión de éstas en su círculo, siendo Höch la única integrante oficial del mismo. Trabajando el fotomontaje como herramienta política, la artista denunció la misoginia imperante tanto en la sociedad alemana como en el propio grupo dadaísta. Ácida y polifacética, Höch trabajó como percusionista en la Antisinfonía de Jefim Golyscheff y cultivó la literatura en obras como *El Pintor*, en la que evidencia la hipocresía machista de su amante, el también dadaísta Raoul Hausmann, al que retrata sufriendo una crisis existencial motivada por la insistencia de su mujer en que friegue los platos.

Otra de sus principales preocupaciones fue la defensa del concepto de la Nueva Mujer en el marco de la República de Weimar. Incorporadas al mundo laboral durante la Primera Guerra Mundial, las mujeres alemanas comenzaron su proceso de autosuficiencia; una situación sin precedentes que motivó las reservas y el rechazo del sector masculino. En el plano artístico, el miedo de los hombres a la pérdida de sus privilegios cristalizó en el estereotipo de la *Femme Fatale*, reflejado en películas como *Metrópolis* (1927) o *La Caja de Pandora* (1929).





© 2015-2016
Lance



LA IDENTIDAD DE GÉNERO COMO LIMITACIÓN

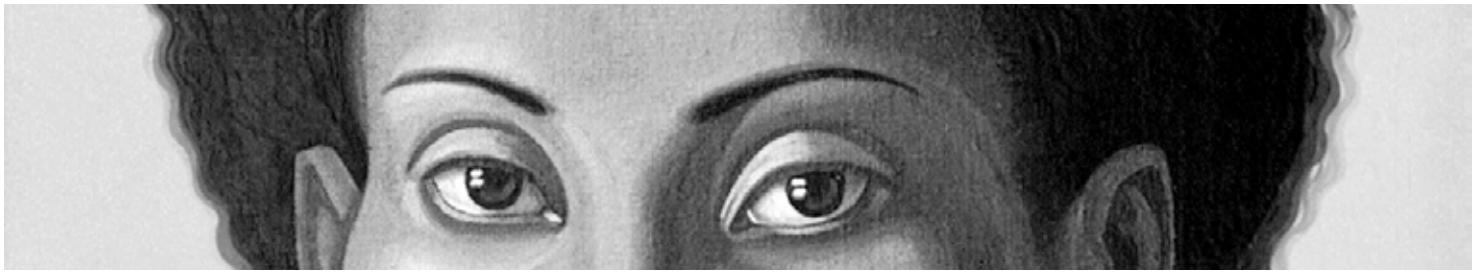
La fotógrafa Laura Gimeno nos remite mediante la presente obra a Lucy Schwob, artista, escritora y activista judía nacida en Nantes en 1894. Su producción fotográfica fue probablemente ejecutada en colaboración con su pareja, Suzanne Malherbé.

Ambas emplearon la fotografía como una herramienta artística y política mediante la que cuestionar la validez de los conceptos estancos *hombre* y *mujer*. A través del retrato y bajo los pseudónimos Claude Cahun y Marcel Moore, las artistas presentan masculinidad y feminidad como dos mascaradas impuestas que condicionan el libre desarrollo de la personalidad y generan profundos conflictos en las personas que no se sienten representadas por ellas. Las variadas poses, trajes y maquillajes que Cahun adopta en sus fotografías ilustran su interés por repensar el sujeto desde una óptica no binaria, fluida y mutante.

A las connotaciones políticas de su fotografía, las artistas sumaron un activismo más explícito que tuvo su mayor expresión durante la ocupación alemana de la isla de Jersey. Mediante la creación e infiltración de panfletos ficticios, Cahun y Moore trataron de sembrar el desconcierto entre las filas del nacional-socialismo, lo que condujo a su condena a muerte por la Gestapo en 1944. Liberada al concluir la invasión, Cahun se fotografió, con gesto desafiante, mordiendo el galón de un soldado alemán.







EXCLUIDAS DE LA DISCIPLINA

Julia Prat evoca a la pintora de origen gallego Maruja Mallo a través de esta obra. Mallo es un ejemplo muy ilustrativo de artista silenciada a nivel historiográfico, pues en el círculo intelectual coetáneo tuvo un papel trascendental que sin embargo no ha sido reflejado con justicia en estudios y manuales de arte redactados a posteriori.

Mallo entró con veinte años en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (Madrid). Allí entabló amistad con Buñuel, Lorca y Dalí, trío considerado como el mayor exponente de una vanguardia de la que han sido eliminados los nombres femeninos, y del que Mallo formó parte integral. Su pintura, en la que hallamos concesiones al surrealismo y al realismo mágico, además de una tendencia al contenido social, escapa a toda clasificación y le valió protagonizar la única exposición organizada por *La Revista de Occidente*.

Tras su exilio en Argentina regresó a España en 1965, y a pesar de su gran popularidad durante los años veinte y treinta, el país la recibió con frialdad. En la España del franquismo no había hueco para una mujer, no sólo artista, sino trasgresora en todos los ámbitos de su vida. Igual que su íntima amiga Concha Méndez, escritora de referencia obligada a la hora de hablar de Mallo, la artista fue borrada del relato de la llamada *Generación del 27*, como ha sucedido con otras artistas como Margarita Manso, Remedios Varo, María Blanchard o Delhy Tehero, recientemente reivindicadas por el documental *Las Sin Sombrero*.







PATOLOGIZAR EL TALENTO

Melanie Aliaga ofrece su particular visión de la obra de la fotógrafa neoyorkina Vivian Maier, cuya producción artística creció en paralelo a su trabajo como niñera y pasó inadvertida hasta la casual adquisición de sus negativos en un mercadillo de segunda mano. A menudo, la capacidad económica de Maier no era lo suficientemente holgada como para revelar sus carretes, lo que nunca supuso un cese en su actividad. Este hecho atestigua el deseo de la fotógrafa de documentar la realidad no con una intención contemplativa, sino como un acto válido en sí mismo.

Su fotografía callejera, centrada en los personajes que poblaban los paisajes urbanos de Nueva York y Chicago, se caracteriza por una actitud de fascinación ante lo cotidiano que se ve reforzada por el uso de un ángulo poco frecuente: situando su cámara Rolleiflex a la altura de las caderas, Maier generaba imágenes ligeramente cenitales que parecen proyectarse a través de una mirada infantil que se topa a menudo con lo extraño e incluso lo monstruoso.

El tratamiento otorgado a Maier desde la prensa y el cine se ha dirigido a construirla como un sujeto extremadamente *outsider*, retratándola como una mujer con desequilibrio mental y síndrome de Diógenes y casi juzgando su talento como otro de tantos síntomas vinculados a una patología más compleja.





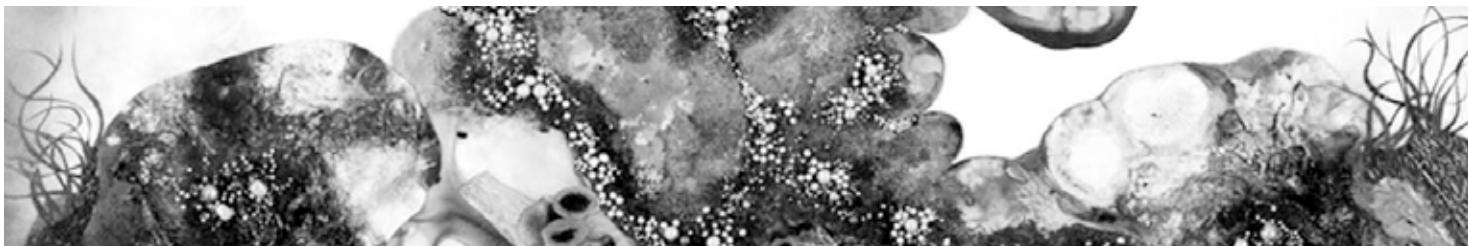


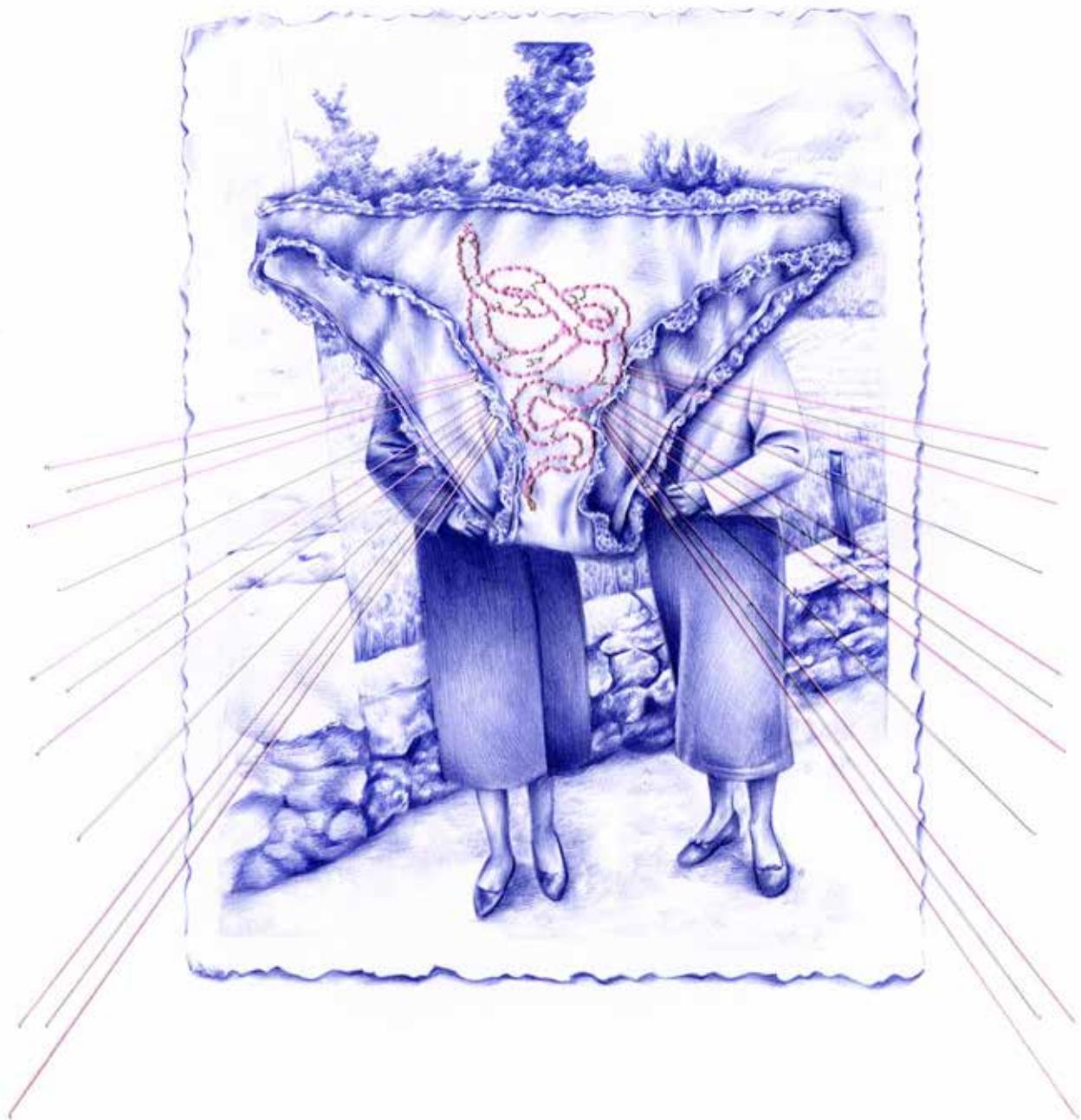
OPRESIONES TRANSVERSALES

Nuria Riaza toma como punto de partida la producción de la artista Wangechi Mutu, nacida en Kenia y afincada en Brooklyn, para elaborar la presente ilustración.

Mutu trabaja actualmente las disciplinas de la *performance*, el vídeo, la animación digital y el collage y basa su obra en la creación de distintos mundos ficcionales que le sirven para proyectar nuevas perspectivas de futuro. Para Mutu, el cuerpo femenino es portador de las cicatrices de una represión histórica que abarca desde la mutilación genital a las prácticas autolesivas e hiperconsumistas que persiguen la adaptación a unos cánones de belleza impuestos y perniciosos. Construyendo personajes que beben de la tecnología y el cyborg, Mutu presenta en su obra mujeres que aspiran a un nuevo estadio evolutivo desde el que superar el determinismo que actualmente suponen cuerpo, género y raza en nuestra trayectoria vital. La mujer protagonista de su producción artística es una mujer deconstruida y reconstruida en un nuevo sujeto femenino negro, pero también una mujer mutilada y en constante lucha por su liberación.

La obra de Mutu es el ejemplo de una tendencia contemporánea denominada Afrofuturismo, que pretende reescribir y reinventar la experiencia de las mujeres negras. Este movimiento puede enmarcarse dentro de un alegato colectivo, instigado desde terrenos no occidentales, al que se suman otros movimientos como el *chicanafuturism* o el *gulf-futurism*, que subrayan lo limitado y empobrecido del imaginario artístico que manejamos en Europa.







ARTE Y ACTIVISMO TRANSFEMINISTA

Inés Ballesteros toma como inspiración a la artista Lia García para elaborar la presente obra. Nacida en 1990, Lia es originaria de la Ciudad de México, activista feminista y mujer transexual. Su obra se basa principalmente en la *performance*, a la que otorga una capacidad didáctica que la convierte, más allá de su valía artística, en una herramienta de transformación colectiva apuntalada en la *práctica amorosa radical* sobre la que la artista reflexiona a lo largo de toda su producción.

En la pieza *Cuidador de Bebés*, García criticó la división por géneros que le había impedido realizar sus prácticas como estudiante en un área de maternidad reservada para mujeres cis*. Mediante la interacción con el público, el arte de García revierte en un mayor conocimiento y empatía para con las identidades no normativas.

En su serie más comprometida, *Cuerpo en Construcción*, la artista toma los arquetipos de La Quinceañera y La Novia, marcadores del paso de niña a mujer en México, y se los apropia para narrar su propia transición en el marco de un mundo hegemónico. Dentro de esta serie se gesta su personaje Lia la Novia Sirena: adoptando el aspecto de este ser mitológico de identidad mixta ampliamente difundido por la cultura popular, García se reivindica y se celebra desde la no normatividad.





ARTISTAS INVITADAS

Clara Sancho-Arroyo
Zaragoza, 1982.

Inés Ballesteros
Zaragoza, 1993.

Julia Prat
Cádiz, 1985.

Laura Höldein
Castellón de la Plana, 1982.

Laura Gimeno Lerín
Zaragoza, 1988.

Nuria Riaza
Albacete, 1990.

Mamen Moreu
Huesca, 1985.

María Melero
Jerez de la Frontera, 1989.

Marina Rubio
Zaragoza, 1986.

Melanie Aliaga
Zaragoza, 1988.



Gracias a Patricia Mayayo y a todas las artistas participantes en la instalación colectiva convocada a través de Facebook.

casa de la **mujer** *

Don Juan de Aragón 2
976 72 60 40
casamujer@zaragoza.es
www.zaragoza.es

Sala Juana Francés
7 marzo 2017 / 20 abril 2017
De lunes a viernes de 12 a 14 y de 18 a 21 h