



arte y cultura visual

10

junio-agosto 2014

M-arte y cultura visual

Edita:

MAV Mujeres en las Artes Visuales

C/ Almirante nº 24

28004 Madrid

www.mav.org.es

ISSN: 2255-0992

www.m-arteyculturavisual.com

ÍNDICE

EXPOSICIONES

Marina Abramovic: Holding Emptiness. Maite Méndez Baiges	5
Carolee Schneemann. Obras de Historia. María Álvarez	10
Concha Jerez: Interferencias en los medios. María Álvarez	13
Invisible Nude, Hacia lo salvaje y Touch and Go de Cristina Lucas. María José Aranzasti	17
Vanessa Winship. La fragilidad del límite. María Rosón Villena	26
Intempestivas. En el recuerdo. Carlos Jiménez	34
Un desamparo redimible. Ana Gallardo. Carlos Jiménez	39
Susana Solano o el arte de no narrar. M ^a Ángeles Cabré	43
Eguraldi ona bizitzan / Buen tiempo en la vida, Zuhar Iruretagoiena. María José Aranzasti	47
Barbara Stammel: Manchas humanas y El perro y la luna. María José Aranzasti	53

ENTREVISTAS

Entrevista a Carolina Rojo. María José Magaña Clemente	59
La fuerza catenaria. Entrevista a Manuela Pedrón Nicolau. Desirée Martínez	65

TEORÍA

Mediterraneidad: alteridad de género e identidades locales. Erika Bornay	71
Arte, conocimiento y sangre menstrual. Miriam Garlo	83

CULTURA VISUAL

El piropo. Manuela Alonso Laza	113
Gerda Taro: fotografía de guerra. Van García	116

EVENTOS

De paseo por ArteSantander 2014. Marta Mantecón	119
Art Open Views: ¿Hay vida más allá del museo? Desirée Martínez	131

PROYECTOS

Mujeres: territorios artísticos de resistencia. Irene Ballester Buigues	137
Mi Biografía Roja. Kika Fumero	141
Acompañar al viento. Johanna Caplliure	145

PATRIMONIO

El Greco, Sofonisba Anguissola y la autoría de La dama del armiño.	
El arte no tiene sexo, pero el artista sí. África Cabanillas Casafranca	147
Las cuatro del Prado. Marta Mantecón	156
Un nuevo Artemisia re-descubierto. Isabel Tejeda Martín	162
Circa XXI en IAAC Pablo Serrano. La donación de Pilar Citoler al patrimonio aragonés. Redacción	165

PUBLICACIONES

Lluïsa Vidal, la Berthe Morisot del Modernismo. M ^a Ángeles Cabré	167
Rescatar del olvido. Diccionario biográfico de mujeres artistas en Canarias. Ángeles Alemán Gómez	171

NOTAS

Woman. Redacción	173
Michèle Magma. Interstices. Nira Santana Rodríguez	177
Dominica Sánchez. Pintura. Verónica Coulter	179
Hacia el silencio. Glenda León. Verónica Coulter	181
Todo dormía como si el universo fuera un error. Roni Horn. Verónica Coulter	183
Retrospectiva de Lluïsa Vidal. Verónica Coulter	184
Nina Danino. Paisajes emocionales. Redacción	185
Estela de Castro en Tabacalera. Redacción	187
Ana Casas, Kinderwunsch. Redacción	189

LA VENTANA

Entrevista a Roxana Popelka. Johanna Speidel	191
--	-----

EL BLOG

Abramovic: The Female Artist is Absent. Maite Méndez Baiges	193
Recluidas en el Mediterráneo. Rocío de la Villa	196

MARINA ABRAMOVIC: HOLDING EMPTINESS

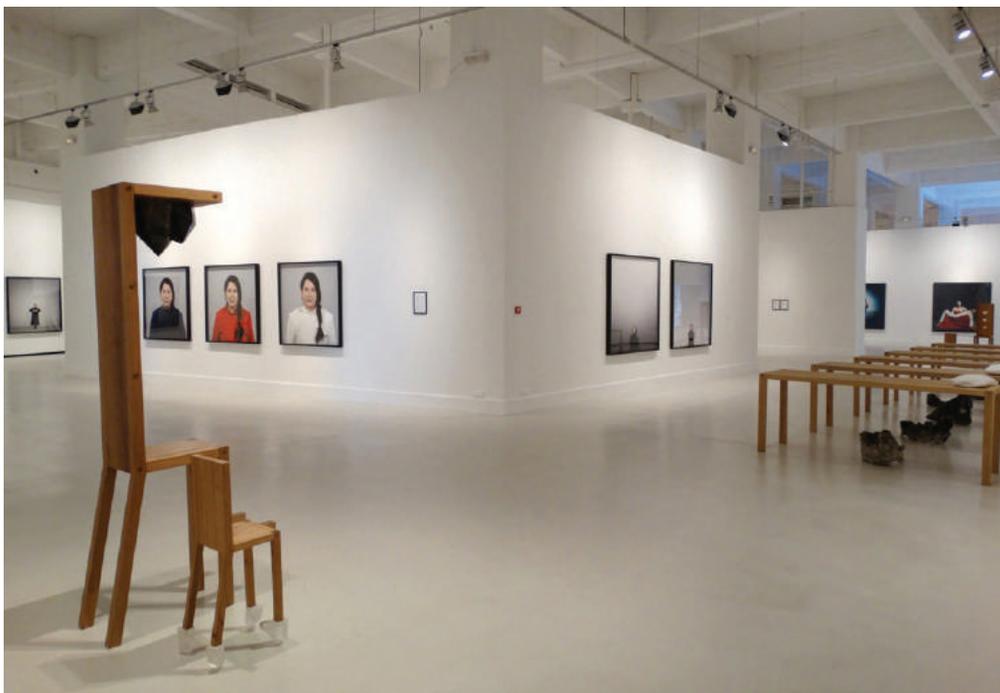
Maite Méndez Baiges



exposiciones

El Centro de Arte Contemporáneo de Málaga acoge una retrospectiva de Marina Abramovic, una de las supervivientes de esa modalidad de arte conceptual que en los setenta planteó la *performance* y el uso del propio cuerpo como principales herramientas del discurso artístico. El arte conceptual brotó en ese momento como un intento de desmaterialización del arte, esto es, con la voluntad de producir no objetos aptos para su comercialización como productos de lujo, sino ideas y discursos que habrían de impactar en la conciencia y el mundo emocional de los espectadores, invitados a ser partícipes del proceso creativo. La presencia del artista en una acción efímera parecía constituir una de las armas vitales para el logro de esos objetivos. Así lo subrayó la propia artista en la rueda de prensa que precedió a la inauguración de *Marina Abramovic: Holding Emptiness*.

Desde sus inicios, la práctica de acciones artísticas dejaba un rastro material de documentación, en forma de fotografías, textos, dibujos, objetos, mapas, etc., que no solo quedaban como testigos de la *performance*, sino que venían a trastocar los límites de lo que hasta el momento se había considerado “obra de arte”, pues producían una expansión de lo artístico que ya no se podía identificar con un objeto. Es este tipo de documentación, más que nada fotografías, lo que se presenta aquí, con la pretensión de que el espectador experimente mediante ellas “el flujo de energías” que emana de la producción de Abramovic.



Más que una retrospectiva de toda su trayectoria, se ofrecen aquí imágenes de algunos de sus *highlights*. El itinerario se abre con tres fotografías de un primer plano de la artista en su acción más mediática: *The artist is present* del MoMA (2010). Es, de hecho, la que le hizo famosa entre el gran público (cuando, además, se proyectó un documental de esta acción en salas de cine comerciales), por eso podemos pensar que no es casual que se abra de este modo. En cada una va vestida de un color distinto: azul, rojo y blanco, símbolos nada enigmáticos de los estados de ánimo que necesitó durante cada uno de los meses que duró la acción. Casualmente –y aquí sí creo que es casualidad–, los colores de la bandera estadounidense. A partir de esta obertura, los espacios laterales del CAC Málaga acogen fotografías en color de las acciones más recientes, como las de la serie *With eyes closed I see happiness* (2012), mientras que la sala central ofrece imágenes en blanco y negro de algunas de las más antiguas, y ya míticas, como *Art must be beautiful. Artist must be beautiful* (1975) en la que se cepillaba furiosamente la melena, o *Rhythm 10*, en la que se sirvió de un amplio repertorio de cuchillos que clavó a un ritmo frenético entre los dedos de su mano izquierda (lo que recuerda el juego con el que se entretenía Dora Maar cuando Picasso la vio por primera vez). Entre las fotografías recientes, me gustaría destacar una realizada en *Stromboli, Nude in the cave* (2005), en la que su cuerpo hierático y robusto pero frágil y diminuto, obedeciendo a la ley de la frontalidad y con las manos situadas a los lados de los muslos, me evoca la imagen de un *kouros* arcaico en un ninfeo. De hecho, contemplada la obra de Abramovic como se puede ver aquí, en fotografía, brinda a menudo esta posibilidad de asociarla a formas o motivos bien arraigados en la historia del arte.

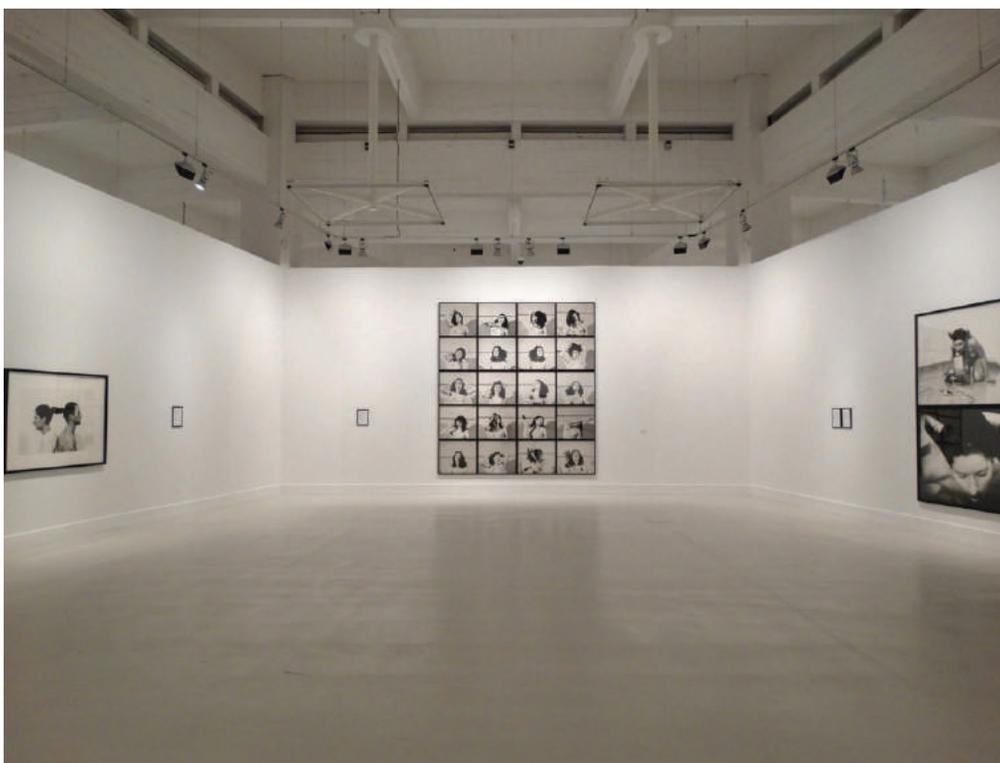
Las salas del centro de arte contemporáneo malagueño se ven también ocupadas por “objetos transitorios”, esto es, camillas y sillas de madera, dispuestas con la intención de que sean usadas por el cuerpo y el alma del visitante, y acompañadas de minerales, convocados por su asociación inmemorial con la emisión de energía.

La exposición se completa con tres vídeos correspondientes a *performances* realizadas sin público.

Marina Abramovic define la *performance* como un tipo de arte inmaterial, una estructura mental y física que se crea ante el público en un momento y en un lugar concretos. De hecho, en una gradación de las artes de la más espiritual a la más material, la artista considera que la música ocuparía el primer escalón, y que la *performance* vendría inmediatamente a continuación. Se trata, especialmente, de crear una situación *hic et nunc*, aquí y ahora. La *performance*, asegura Abramovic, solo se puede experimentar con la vida, no es un objeto colgado como un cuadro. El itinerario de la exposición

exposiciones

también traza un recorrido desde la materia al espíritu, pues las obras de los setenta partirían de la voluntad de experimentar los límites del cuerpo, poniéndolo a prueba a través de la agresión física, y las últimas, en cambio, mucho más calmadas, explorarían el ámbito de lo espiritual. Su próxima acción, que tendrá lugar en junio en la Serpentine Gallery, nace del deseo de realizar la acción artística más inmaterial que quepa imaginar: no habrá nada en las salas de la Serpentine salvo su presencia y la del público, solo material viviente. ¿Qué puede surgir de la nada? se pregunta intrigada Abramovic. Nadie lo sabrá hasta entonces, cuando emprenda este viaje al fondo de lo ignoto en el que tiene depositada tanta ilusión; y tanta promoción.



Marina Abramovic: Holding Emptiness es precisamente todo lo contrario: solo presenta objetos. Por eso es muy probable que el visitante eche en falta el material viviente. Y es que no se puede ocultar la incomodidad que produce la paradoja o la contradicción a la que se nos enfrenta: la insistencia en la necesidad de la presencia física del artista en la práctica performativa contrasta demasiado clamorosamente con una exposición hecha de imágenes y objetos que son solo sus huellas, los testimonios mudos de un “aquí y ahora” que el espectador solo podrá experimentar como un “allí y entonces”.

La acción era una presentación que requería su participación; aquí solo le queda la posibilidad de contemplar una representación. A quien visita esta exposición se le reserva el consuelo de encontrarse consigo mismo como única materia viva, que no es poco, para lo cual la invitación a tumbarse en una de las camillas, con cascos aislantes del ruido y una aséptica bata blanca, puede resultar tanto una tentación como un sucedáneo descafeinado para suplir la ausencia de artista y de acción. Quizá anhele los ecos de la multitud que el día de la inauguración abarrotó entusiasmada las salas del CAC Málaga para experimentar la epifanía de la artista más célebre del momento, "Marina Superstar". Un *vernissage* que parecía una *performance*, solo que no sería original: pues cuenta Warhol en *Mi filosofía de A a B y de B a A* que en una ocasión acudió tanta gente a la inauguración de una de sus exposiciones, que hubo que descolgar los cuadros. Quién sabe si fue entonces cuando se decidieron el origen y el destino de la desmaterialización del arte.

Marina Abramovic: *Holding Emptiness*, Centro de Arte Contemporáneo, Málaga.
Del 23 de mayo al 31 de agosto de 2014.

Lee en nuestro blog "Abramovic: The Female Artist is Absent":

<http://blog.m-arteyculturavisual.com/abramovic-the-female-artist-is-absent/>

exposiciones

CAROLEE SCHNEEMANN. OBRAS DE HISTORIA

María Álvarez



Carolee Schneemann, *Precarius*, 2004

No resulta fácil reinventar un género artístico tan consolidado –y, en gran medida, manido– como la pintura histórica. Menos aún cuando el arte pretende ejercer como testigo directo de sucesos contemporáneos a su propia creación y pretende utilizar para ello lenguajes técnicos novedosos, desde el vídeo hasta el *happening* y la *performance*.

Carolee Schneemann (Fox Chase, 1939) lo ha logrado desde los años sesenta, década en la que se convirtió en una de las artistas más comprometidas con su contexto político y social. No obstante, su mayor mérito radica en formar parte de la primera generación de mujeres que defendieron el arte creado por mujeres en una época donde solo mencionar la emancipación femenina provocaba cuando menos miradas de desconcierto.

La exposición monográfica *Carolee Schneemann. Obras de historia* se adentra en el universo crítico, histórico y feminista de esta artista que ha hecho del mundo mismo y de la mujer sus herramientas de trabajo desde hace cinco décadas. En su ideario artístico confluyen dos intenciones fundamentales que se han mantenido intactas a lo largo de su dilatada trayectoria: por un lado ofrecer al público una crónica de los sucesos sociopolíticos paralela a la oficial y, por otra, defender el papel de la mujer como parte activa de la obra de arte y de la propia sociedad. *Viet Flakes*, collage sonoro que define la posición pacifista de la artista ante la Guerra de Vietnam, es uno de los ejemplos que ilustra esa necesidad de analizar y plasmar la historia desde un punto de vista personal e independiente, especialmente en el caso de conflictos bélicos. También *Terminal Velocity* utiliza ese enfoque sorprendente, con sus treinta y cinco imágenes secuenciadas de varias víctimas del 11-S precipitándose desde las ventanas del World Trade Center como muñecos de trapo en una caída interminable que ningún medio de comunicación se ocupó de convertir en protagonista. Esa labor cronística sustentada en un punto de vista íntimo es, precisamente, la que le lleva a reflexionar sobre el exceso de información, no siempre veraz, que recae sobre la sociedad en el mundo actual, sacudida a menudo por un bombardeo de datos inabarcables que, como en su obra *More Wrong Things*, aturden y desconciertan al espectador, dispersando su atención intencionadamente.



Carolee Schneemann, *More Wrong Things*, 2000-2001

exposiciones

Por otra parte, junto a ese papel documentalista, destaca su labor reivindicativa a favor de la mujer (su conocida performance *Interior Scroll* en la que extrajo de su propia vagina un manifiesto feminista la convirtió en 1975 en un icono de este movimiento) así como en abanderada de un concepto liberado de la sexualidad y todos sus tabúes. Muestra de ello son las obras *Snows* (un vídeo y trece fotografías donde la figura femenina cobra un especial protagonismo) y, sobre todo, su emblemática *Meat Joy*, grabación de la performance del mismo nombre. En ella, se reproduce la interpretación llevada a cabo por varios jóvenes semidesnudos que bailan una danza desinhibida rodeados de trozos de carnes crudas y objetos que completan una especie de bacanal donde el erotismo, los instintos primarios y la música se unen para satisfacer el placer de los sentidos.



Carolee Schneemann, *Meat Joy*, 1964

Schneemann critica su mundo, se compromete con la sociedad que envuelve su propia vida y defiende sus ideas desde un lenguaje plástico que no deja indiferente a nadie. Sus obras no concluyen en el final del proceso creativo, si no que reclaman las emociones del espectador para completar su sentido provocador y reivindicativo. Buscan, como la historia misma, cualquier reacción excepto la indolencia.

Carolee Schneemann, *Obras de historia*, MUSAC, León. Del 19 de julio al 7 de diciembre de 2014.

Comisaria: Annabelle Ténèze.

CONCHA JEREZ: INTERFERENCIAS EN LOS MEDIOS

María Álvarez



Concha Jerez, instalación en MUSAC

Cuando en el siglo XVIII Edmund Burke bautizó a la prensa como *El cuarto poder* seguramente ignoraba el carácter profético de aquel nuevo concepto. Desconocía que, con el paso del tiempo, la influencia de los medios de comunicación sobre la sociedad contemporánea consolidaría su apelativo de manera aplastante. Hoy, tres siglos después, el periodismo se ha convertido en la actividad profesional que no solo transmite información, sino que la gesta, la crea y la destruye al amparo de una supuesta objetividad.

Los llamados *mass media* configuran en sus trastiendas la realidad que debe percibir la sociedad y se la ofrecen con la rotundidad necesaria para que no surjan dudas, críticas ni reflexiones al respecto. Lo que aparece publicado en las noticias no es

exposiciones

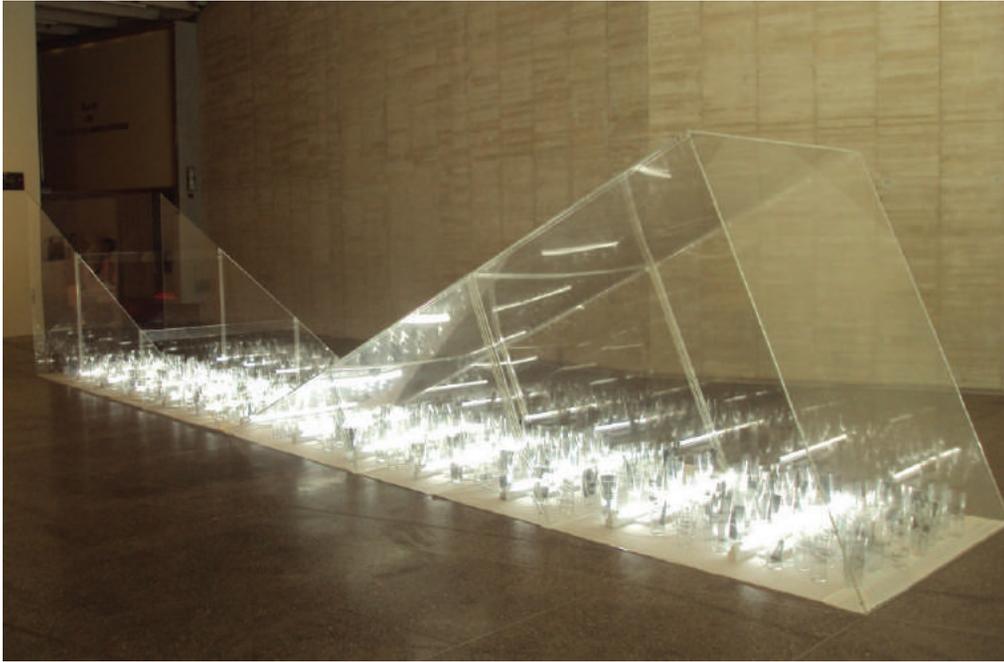
objeto de discusión, como si hubiese pasado todos los filtros de veracidad y sentido común. Sin embargo, en medio del silencio general que otorga y consiente ese engaño velado, a veces se escuchan gritos rebeldes que cuestionan la legitimidad de ese poder. Tal es el caso de Concha Jerez (Las Palmas de Gran Canaria, 1941), pionera en el arte conceptual español, que ha dedicado una importante parte de su carrera profesional a analizar el papel de los medios de comunicación en la construcción de la sociedad actual.

Bajo el discurso crítico que caracteriza su trayectoria, la exposición *Concha Jerez: Interferencias en los medios* constituye un sugerente recorrido a través de veintiuna obras articuladas sobre el enorme poder que ejercen los medios en la creación de nuestra supuesta realidad. Alrededor de ese concepto orbitan sus instalaciones, sus fotografías, sus *performances*... y para darle forma ha utilizado, a lo largo de los años, diversos medios técnicos que abarcan desde el papel y el trazo escrito hasta complejos procedimientos tecnológicos, pasando por objetos reciclados y materiales adquiridos en tiendas de bajo coste. Todo sirve si ayuda a transmitir su mensaje reivindicativo, estructurado en tres ejes no cronológicos que articulan la exposición.

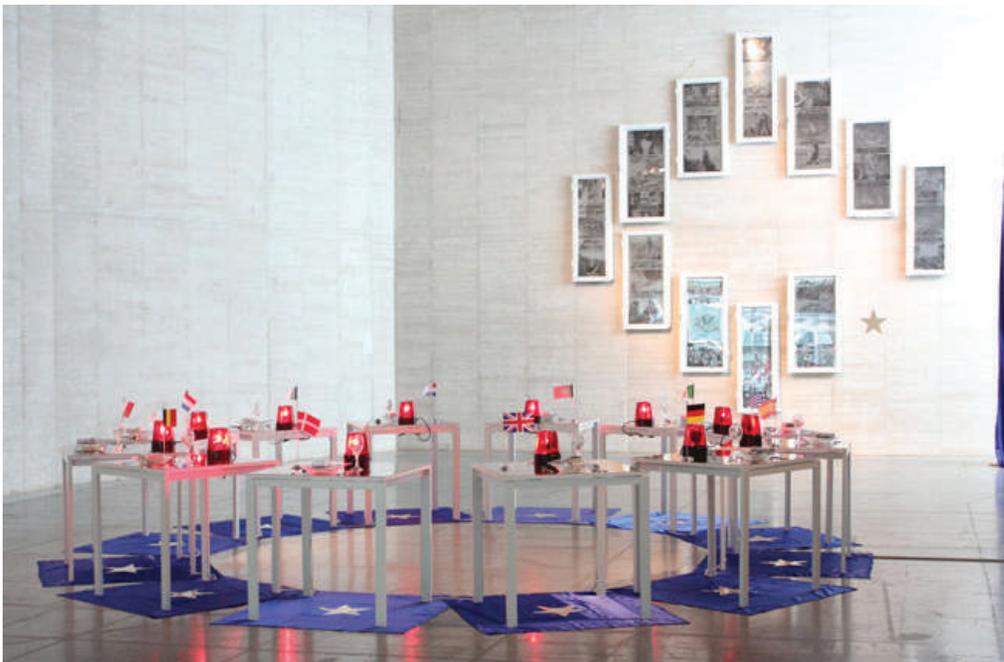
Con piezas como *Propuesta sobre la significación del estilo*, Concha Jerez muestra su particular interpretación sobre el vínculo que une el arte y la crítica, analizando el papel de la censura en la España de los años setenta, época de silencios impuestos en la que resultaba una proeza expresar a través de sus obras cualquier idea alejada de las tendencias ortodoxas.

Que nos roban la memoria o *Jardín de ausentes* ahondan en la influencia que ejercen los medios de comunicación sobre nuestro pasado histórico y nuestros recuerdos colectivos, sumiendo en el olvido aquellos nombres y momentos que no conviene desempolvar ante la sociedad. Del mismo modo que *Caja de cotidianidad* y *Música diaria* homenajean a todas aquellas mujeres cuyos méritos culturales, sociales e, incluso, políticos han sido ignorados o silenciados a lo largo de la historia en favor de la supremacía masculina.

Sin embargo, quizás su crítica más feroz sea la que recibe el propio sistema económico y político occidental. Mediante instalaciones como *Paisaje de interferencias* o *Golden Stars' Media Food* la artista lleva a cabo una irónica interpretación del bombardeo informativo y burocrático que sacude a la sociedad de consumo no solo desde la televisión sino también desde las altas instancias gubernamentales, interesadas en adormecer a la población desde la publicidad y controlarla mediante una engañosa libertad democrática.



Concha Jerez, *Caja de cotidianidad*, 1998-2014



Concha Jerez, *Golden Stars' Media Food*, 1994-2014

exposiciones

Interferencias en los medios supone, en definitiva, una deconstrucción de los discursos oficiales canalizados a través de los medios, un desmantelamiento artístico de aquellos valores que el cuarto poder ha logrado imponer como preceptos inviolables al servicio de un interés superior.

Concha Jerez, *Interferencias en los medios*, MUSAC, León. Del 19 de julio de 2014 al 6 de enero de 2015.

Comisaria: Alicia Murría.

INVISIBLE NUDE, HACIA LO SALVAJE Y TOUCH AND GO DE CRISTINA LUCAS

María José Aranzasti



Cristina Lucas, *Desnudo en El Prado*, serie *Desnudos en el Museo / Nudes at the Museum*, 2011. 120 x 180 cm

Invisible Nude es el título de la serie de fotografías *Desnudos en el Museo* de la artista con gran reconocimiento internacional Cristina Lucas (Jaén, 1973), que se presentan en la Galería Vanguardia de Bilbao, obras realizadas entre los años 2010 y 2012, en color siliconado.

En esta exposición se muestran las fotografías *Desnudo en el Prado*, *Desnudo en el Museo Nacional de Arte Antiga de Lisboa*, *Desnudo en el Louvre*, *Desnudo en el Kröller Muller*, en la ciudad de Otterlo en Holanda, y *Desnudo en la Walker Art Gallery Liverpool*, con una edición de tirada de 5 ejemplares de cada una.

exposiciones

Todas estas fotografías tienen en común entre sí la normalidad con la que las obras artísticas de desnudos cuelgan en las paredes de los museos, pero donde el desnudo real es siempre cuestionado.

La acción desarrollada por la artista es sencilla, en la cultura occidental siempre ha estado presente la belleza del cuerpo humano. Las fotos son el resultado de una *performance* llevada a cabo con distintos modelos en estos museos, a los que salvo en el Museo del Prado no se pidió permiso para sacar las fotos. Los guardianes vigilantes que aparecen van pixelados.

Los modelos en cada una de las fotos adoptan alguna similitud con las obras representadas, con guiños en las posturas y, en definitiva, un diálogo con las obras de desnudos elegidos, muy relevantes en la historia del arte.

Con estas fotos se pone en relación y en comunicación los desnudos, el real de la acción y el de las obras, a la vez que se establece una presencia importante de los vigilantes del museo que, según la artista Cristina Lucas, siempre se mostraban muy tensos, incluso enfadados, o bien acudían al *chef curator* o, en última instancia, al director, que siempre se comportaba “muy razonablemente”.

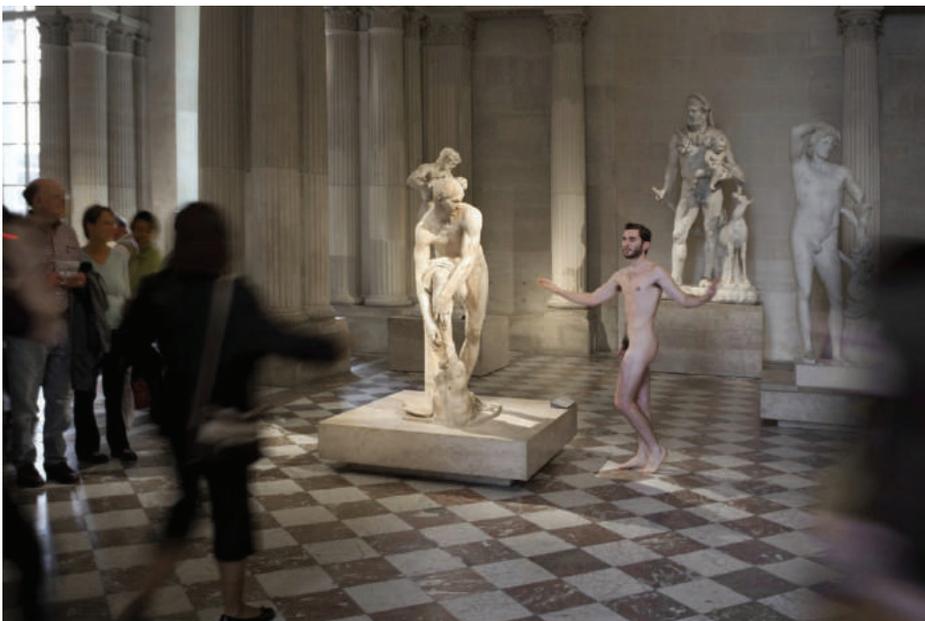
Para poder introducir la máquina de fotos en el Museo del Prado y sin especificar qué fotos se iban a sacar, la artista debió cumplir con una serie de requisitos, como firmar que no se iba a comer ni a beber en el museo aunque, obviamente, no aparecía ninguna alusión al hecho de desnudarse. Tuvo que ser muy rápida la artista, ya que la modelo no tuvo tiempo ni de desprenderse totalmente del abrigo, “cuestión de dos segundos” afirma Cristina Lucas. Hay un intento de postura de equivalencia en el gesto de la modelo con la *Maja desnuda* de Goya.

En el Museo de Arte Antiga de Lisboa, frente al impactante *Martirio de San Bartolomé* de José de Ribera, el vigilante, enfadado, mira directamente a la artista, contrastando su postura con la del modelo, que mira hacia el suelo. La comunicación entre el desnudo del San Bartolomé, que según el martirologio romano fue desollado vivo, con el del modelo en postura cabizbaja y la del vigilante es evidente.

Junto a *Hermes atándose la sandalia* (s.IV a.C.), seguramente copia romana de un original griego en bronce de Lisipo, se muestra con una marcada y amanerada pose este modelo desnudo masculino, construyéndose una comunicación de este con la obra y con la sombra de la vigilante, mientras el público asistente sonríe.

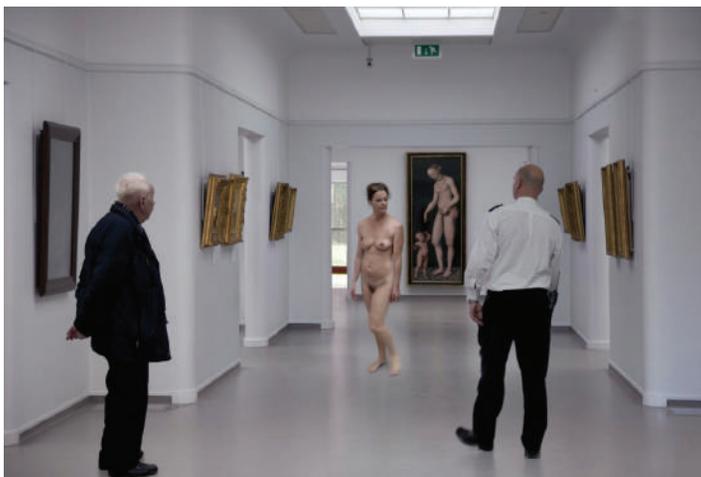


Cristina Lucas, *Desnudo en el Museo Nacional de Arte Antiga*,
serie *Desnudos en el Museo / Nudes at the Museum*, 2011. 120 x 180 cm



Cristina Lucas, *Desnudo en el Louvre*, serie *Desnudos en el Museo / Nudes at the Museum*, 2011. 120 x 180 cm

exposiciones



Cristina Lucas, *Desnudo en el Kroller Müller*, serie *Desnudos en el Museo / Nudes at the Museum*, 2011.
120 x 180 cm

La modelo desnuda se sitúa de manera tan precisa que deja visualizar la obra de *Venus con Cupido* de Lucas Cranach el Joven (1537), creando un juego de miradas con el vigilante y el personaje mayor que miran detenidamente a la modelo, a la vez que el espectador participa también de esta acción desde el exterior, pero formando un hilo conductor en este juego de participación. La artista reconoce que el vigilante de este museo se sorprendió en un principio, no puso gran resistencia y dejó hacer la acción.



Cristina Lucas, *Walker Art Gallery Liverpool*, serie *Museos / Museums*, 2010. 120 x 180 cm

En esta sede, que fue la primera, los guardias –comenta la artista– corrieron despavoridos hacia el guardia jefe, quien se mostró muy enfadado. La modelo, totalmente desnuda, se encuentra en la misma línea al lado de *La expulsión de Adán y Eva del paraíso*.

Hacia lo salvaje es un vídeo realizado en 2012, con una edición de seis ejemplares, que estuvo presente también en Bilbao en la exposición del *Barroco exuberante* del Guggenheim en 2013 junto con otra importante obra en su trayectoria, *Más luz* (2003), sobre el alejamiento de la Iglesia como institución mecenas del arte contemporáneo.

Con una duración de 16 minutos el espectador asiste en esta película a la aparición, justo al inicio, de la figura del “salvaje” en la majestuosa fachada del palacio renacentista de Guadalajara, hoy Museo, y al emplumamiento de una mujer, tras cortarle el verdugo su hermosa cabellera, en un acto solemne, al ritmo del sonido machacón e insistente del tambor. A continuación, a esta joven se le unta por todo el cuerpo con brea, para que las plumas se adhieran hasta convertirse en una especie de ave.

Este monstruo es una metáfora de cómo, por iniciativa propia, “por algo personal, como señala Cristina Lucas, se elige salir de ese camino de la Ilustración, que nos ha llevado en Occidente a guerras, violencia, amoralidad política, a un fracaso de esta civilización occidental”.

El castigo o suplicio otorgado a las personas emplumadas que debían ir extramuros de la ciudad al destierro para no poder volver más, se convierte en este magistral vídeo en un escaparse hacia lo salvaje, a una naturaleza donde este ser, casi animal, se camufla en un lugar bellissimo y paradisiaco donde se integra perfectamente.

Asistimos y nos adentramos con el vídeo en una naturaleza mágica, en la que el bosque, en pleno esplendor otoñal, se conjuga con el agua limpia y cristalina que fluye mientras la joven *mujer/ave* se mimetiza con el paisaje. Una metamorfosis en un entorno de armonía total, en una naturaleza en la que encuentra otro ser, en la que ya no va a estar sola porque hay más seres como ella, en una naturaleza inserta en este planeta que nuestra civilización está destruyendo día a día.

La música de *Tristán e Isolda* de Wagner, la *Sonata nº 14* de Rachmaninov, *Venus* de Gustav Holst, *Cuarteto para cuerda en Fa mayor* de Ravel y *Cabalgata Nocturna y Amanecer opus 55* de Jean Sibelius, que acompañan a esta obra, se suman al sentimiento de la emoción y, en algunos momentos, incluso de lo sublime.



Cristina Lucas, *Hacia lo salvaje*, 2012

Touch and Go es otro vídeo de 2012, encargo de la Bienal de Liverpool, también con una edición de 6 ejemplares. La ciudad de Liverpool, al igual que la de Manchester, fue el epicentro de la revolución y desarrollo industrial con la proliferación de fábricas de manufacturas. En la actualidad, Liverpool reúne un escenario de edificios industriales abandonados como si fueran fantasmas, porque la mano de obra es más barata en otros países como China, la India, etc. En estos dos lugares se forjaron, a través de los sindicatos, los derechos de los trabajadores en continuas protestas que derivarían luego a Marx a escribir *El Capital*, temática muy interesante dentro de la trayectoria de Cristina Lucas, que ha cursado con el mismo título su reciente exposición en Matadero, Madrid.

Para Cristina Lucas los obreros saben perfectamente cómo tirar piedras contra un sistema para lograr sanidad, educación, horarios de trabajo de 8 horas, descanso semanal, vacaciones. Los derechos se han conquistado tirando piedras. Ahora los derechos de los trabajadores salen muy caros, por eso las empresas se trasladan a otros lugares donde no tienen cabida.

Europeasure International LTD es una de esas empresas fantasmas cerradas en la época de Margaret Thatcher, además de ser la protagonista principal de este vídeo, y por ella desfilan antiguos trabajadores, mujeres y hombres, solos o acompañados, uno tras otro tirando piedras y rompiendo los cristales. Si en la época de Thatcher, Liverpool contaba con más de un millón de habitantes, hoy son medio millón de habitantes en una ciudad reconvertida al sector servicios, a la cultura del entretenimiento, la de la propia Bienal, la de los partidos de fútbol, de los Beatles, los turistas y los bares... “La cultura como rescatadora de una ciudad”, tal como señala Cristina Lucas.

Touch and Go, tocado y hundido, resulta ser un vídeo plásticamente muy hermoso. Cristina Lucas alude en la etimología de la palabra *touch* de tocar, pero también de emocionarse. Tuvo la suerte la artista de poder contar con un gran entendido y técnico al utilizar una cámara especial para crear unos efectos muy lentos, la cámara Phantom (captura 3000 imágenes por segundo) y la de un compositor local que creó una música verdaderamente mágica, una versión de *Revolution* de los Beatles por medio de un organillo, a modo de pianola antigua. Eso es de lo que se trata en esta película, precisamente, de Revolución.

Enlace a *Touch and Go*:

<https://vimeo.com/19866497>

exposiciones



Cristina Lucas, *Touch and Go*, 2010



Cristina Lucas, *Touch and Go*, 2010

Cristina Lucas, por todas sus obras artísticas realizadas hasta la fecha, ha sabido situarse en el panorama internacional del arte desde unos postulados en los que la ironía y el humor están siempre presentes, junto a una profunda reflexión sobre la instrumentación del poder, el cuestionamiento de la libertad, poniendo siempre en relieve las problemáticas y enfrentamientos que día a día asolan y se instalan cómodamente en nuestra sociedad contemporánea sin que por ello nos deje de emocionar y conmover a través de sus *performances*, fotografías, vídeos, instalaciones o dibujos.

Cristina Lucas, *Invisible Nude*, Galería Vanguardia, Alameda de Mazarredo 19, Bilbao. Hasta el 17 de junio de 2014.

www.galeriavanguardia.com

VANESSA WINSHIP. LA FRAGILIDAD DEL LÍMITE

María Rosón Villena



El pasado 30 de mayo de 2014, con la primera exposición retrospectiva del trabajo fotográfico de Vanessa Winship, se inauguró la nueva sala de exposiciones de Fundación Mapfre, esquina al Paseo de Recoletos 27. Esta institución da así continuidad a la programación fotográfica que desde 2009 desarrollaba en la sala Azca, hoy ya cerrada. Como subrayó en la rueda de prensa Pablo Jiménez Burillo, director de la Fundación Mapfre, que la fotografía venga al centro de la ciudad es una clara apuesta de esta institución por el medio, aunque centraliza aún más la oferta cultural de la capital en la “milla del arte”.

Vanessa Winship (Barton-upon-Humber, Reino Unido, 1960) es una fotógrafa formada en la década de los ochenta en la Polytechnic of Central London (actualmente Westminster University) en cine, vídeo y fotografía. Se graduó en 1987 con un trabajo fin de carrera sobre cine, titulado *Crime and Punishment of the Masculine Woman*, lo

que ya evidencia el interés de Winship sobre la construcción de las identidades de género a través de la cultura visual, aspecto que desarrollará en su praxis fotográfica posteriormente. Esto no nos ha de extrañar, pues durante estos años de estudiante, entra en contacto con esa “posmodernidad de resistencia” que tuvo a la fotografía en el centro del debate angloamericano —especialmente desde la revista *October*—, e iniciarse en líneas de pensamiento como el posestructuralismo, el psicoanálisis (lacaniano particularmente) o el feminismo. Adquiere una sólida base teórica donde el medio fotográfico ya no se entiende como documento sino como construcción y representación, y las preocupaciones que acompañan a la fotógrafa en su recorrido creativo, aquellas que pasan por la identidad, el cuerpo y la vulnerabilidad, surgen, pues, de estos años de intensos cuestionamientos. De igual modo, su elección del blanco y negro también se debe a esta contestación hacia la percepción social de la fotografía como medio que reproduce “lo real”, pues para Winship el mundo lo vemos en colores, frente al blanco y negro fotográfico que ya nos alerta que estamos frente a una convención visual. Durante esos años conoce a George Georgiou, fotógrafo británico de origen chipriota que se convertirá en su pareja y compañero, desarrollando una producción artística en colaboración pero siempre diferenciada, sin fundirse el uno en el otro como otras parejas fotográficas, por ejemplo los Becher.

Su trabajo fotográfico se ordena por series; las fotografías no tienen título, pero en muchas ocasiones pequeños textos poéticos seleccionados por la propia artista acompañan a las fotografías, para abrir o ajustar, según el caso, el significado polisémico de la misma. Lamentablemente, en la exposición el montaje no ha atendido a esta cuestión y solo podremos disfrutar de este aspecto o bien gracias al audiovisual sobre el Mar Negro que se encuentra en la sala, donde la inolvidable voz de la fotógrafa va leyendo los textos a medida que las fotografías van pasando, o bien gracias al catálogo, magníficamente editado.

En 1999, Winship se traslada a la región de los Balcanes, justo en el momento en que se inicia la diáspora de albanokosovares desde Serbia a territorios colindantes. Surge desde ese año y hasta 2003, la primera serie que podemos ver en la exposición, titulada *Estados y deseos imaginados. Travesía de los Balcanes*. A través de microhistorias subjetivas, completamente alejadas de cualquier pretensión informativa totalizadora, Winship aborda el drama de los refugiados a través de un lenguaje poético, ciertamente onírico. Su imaginario es prolífico, desde el monumento conmemorativo procedente del periodo comunista a la mitología, como es el caso del muchacho que tuerce su cuello para mirarse en un espejo de una barbería improvisada en un campo kosovar en Albania, el cual es comparado con Narciso en el texto que acompaña a la fotografía. Inspirada por la literatura de Ismaíl Kadaré y el cine de Theo Angelopoulos

exposiciones

o Emir Kusturica, la serie nos muestra una recolección de instantes que, en definitiva, indagan sobre la fragilidad de las fronteras en un mapa geopolítico convulso, y el efecto que esto tiene sobre las personas: un hombre que acarrea una pesada maleta, metáfora de su identidad, o esa niña mirando de reojo sobre la que se refleja un militar y la propia fotógrafa inclinada, que distinguimos con su cámara réflex de 35 mm; un símbolo de las miradas oblicuas o de las distintas capas de significado sobre ese complejo mapa humano de los Balcanes que recompone fragmentariamente Winship.



“Era una ciudad sorprendente que, como un ser prehistórico, parecía haber surgido bruscamente en el valle una noche de invierno y, arrastrándose penosamente, se había aferrado a la falda de la montaña. No resulta fácil ser niño en esta ciudad”.
Ismaíl Kadaré, *Crónica de Piedra*.

Mar negro, entre la crónica y la ficción es la serie a la que se dedica entre 2002 y 2010, recogiendo las regiones bañadas por el Mar Negro de los países de Turquía, Georgia, Rusia, Ucrania, Rumanía y Bulgaria, a pesar de que en ningún momento va a indicar a qué Estado pertenece cada fotografía. Esta elección viene motivada porque, para Winship, este mar oscuro y mítico, protagonista absoluto de todas las fotos, deviene una frontera, pero esta vez natural, una entidad emocional e identitaria como

ha estudiado Neal Ascherson, que contribuye con un texto al catálogo de la muestra. Un complejo y poético mosaico de imágenes donde impera el retrato humano de los territorios y las gentes separadas y unidas por el Mar Negro a lo largo del tiempo, donde la fotografía problematiza, de nuevo, la frontera geopolítica inscrita en el mapa y aborda un viaje, literal y metafórico, a través del Pontus Axenos [el mar inhóspito], o también, por la orillas del “patio trasero de Europa”, como escribe Carlos Martín en el catálogo.

El abordaje masivo al retrato comienza en esta serie con la contraposición de los positivos de los luchadores turcos y las invitadas de boda ucranianas, donde la construcción de la masculinidad y feminidad se hace evidente a través de las poses, repetidas y serializadas, captadas con una cámara de placas de gran formato. La feminidad parece que viene definida por el adorno, en referencia a la mascarada, frente a la semidesnudez de los luchadores. En *Georgia. Semillas que el viento lleva* (2008-2010), junto a retratos individuales donde investiga rostros que ella misma califica de “ancestrales, distinguidos y completos”, encontramos las únicas imágenes en color de la exposición: fotografías de retratos en pintura que están situados en las tumbas de los cementerios. Pero, sin duda, la culminación del género del retrato se produce con *Sweet Nothings: escolares de la Anatolia oriental* (2007), un trabajo clave en su producción, que la dio a conocer definitivamente en el panorama internacional y que consideramos su serie más brillante.

Sweet Nothings se trata de un conjunto, casi seriado, de retratos de niñas escolares uniformadas en una zona rural del este de Anatolia, en interiores o exteriores despojados; una zona que, desde una perspectiva occidental, identificamos casi como “remota”, entre las estribaciones meridionales del Cáucaso y el inicio de la meseta persa. Caracterizada por la desbordante variedad étnica y pluralidad de fenotipos, lo que llamó la atención de Winship fue la presencia del uniforme, que se señala como una estrategia de homogenización. Este marco de acción, el uniforme, es una manera de profundizar en la pose, el gesto y el sentido de grupo y comunidad de estas escolares que habitan zonas fronterizas. Y darles, a través del retrato, un espacio donde ellas se sintieran importantes. También la serie indica, a través de su título, la posibilidad de resistencia frente a la homogenización. *Sweet Nothings* significa “naderías de amor” o “vanas lisonjas” y se refiere a las frases de amor, extrañamente escritas en inglés, que aparecen bordadas en los uniformes de las muchachas. Junto a los cuellos, esos bordados diferencian a las escolares, pues cada madre ha “customizado” el uniforme de hija de manera diversa y así la diferencia. La identidad individual emerge, como micropolítica de resistencia, frente a la radical homogenización que pretende el Estado y con ella la pluralidad.



She dances on Jackson (2011-2012) constituye otro de sus trabajos más potentes. Gracias al prestigioso galardón de la Fondation Henri Cartier-Bresson –ha sido la primera mujer en recibir este premio– emprende otro viaje, esta vez, tal y como hizo Telémaco cuando fue a buscar a su padre Ulises, de oriente a occidente, y nótese que el padre de Winship falleció al tiempo que ella desarrollaba esta serie, lo cual, como es evidente, tiñe las fotografías de desasosiego y melancolía. Un viaje por los Estados Unidos para enfrentarse al declive del “sueño americano”, tal y como hicieron grandes nombres de la fotografía como Robert Adams, Robert Frank o Walker Evans, lo cual supone un inevitable diálogo y ciertamente un desafío. Estados Unidos, ese territorio que pensamos conocido, se convierte en lugar desconocido a través de la extraña mirada de Winship, marcada por la decepción y la fragilidad. Encontramos cada vez menos retratos, aunque reflejan una madurez que pasa por la búsqueda de la inmediatez, al tiempo que consigue la penetración psicológica y la conexión íntima, a favor del paisaje. Un paisaje siempre humanizado, generalmente anodino y lleno inscripciones, pues de alguna manera el tema que subyace en muchas de las fotografías es la marca, ya sea la grieta sobre el territorio o el tatuaje sobre la piel.

La preeminencia del paisaje sobre el retrato es total en *Humber* (2010), una serie dedicada al paisaje del estuario del río Humber, situado en su tierra natal, donde volver siempre es difícil, tal y como afirmó la artista. Cada vez más abstracta, nos muestra ese paisaje despojado y un tanto lunar que bien podría asemejarse a un paisaje emocional interno.

Por último, en 2014, el último trabajo de Winship se centra en Almería. Producido por la Fundación Mapfre e inspirada por *Campos de Níjar* de Juan Goytisolo (1960), Almería se convierte en la intersección de tantas cosas: la mina de oro –hoy abandonada–, las canteras de mármol, el *spagueti western* o la huerta de plástico, allí donde lo que falta es el agua. Esta serie, de nuevo, nos lleva a través de esos paisaje humanos a una suspensión entre la historia y el espacio.

Desde sus primeras series, el trabajo de Winship se dedica a explorar conceptos tan significativos como la identidad, la vulnerabilidad, el cuerpo y la frontera dentro de una concepción de la fotografía que lejos de tratar de referirse a la “realidad” o el “documento” es una superficie de construcción e inscripción subjetiva marcada por quién la realiza.

Sin embargo, las personas que aparecen en sus fotografías no son actores y sus paisajes no son escenografías, de ahí ese lugar *in-between* que ocupa su trabajo entre la ficción y la crónica, la historia y la memoria.



Estas reflexiones se encarnan tanto en personas como en lugares, pues podemos indagar a través de sus fotografías cómo los procesos históricos se inscriben en la piel, cómo los rasgos nos hablan de las normas culturales y sus herencias, cómo los uniformes determinan la pertenencia al grupo, aunque siempre exista la posibilidad de resistencia.

Su trabajo indaga en cómo las personas nos relacionamos con el territorio, ya sea a través de la geopolítica y su investigación sobre la frontera, ya sea a través de la indagación subjetiva sobre la experiencia y la identidad. De aquellos lugares “remotos” más allá del Danubio –territorios donde en el inconsciente colectivo de muchos europeos se sitúa el “otro”, el “oriental”– a otro territorio fronterizo entre Europa y África, Almería, pasando por un Estados Unidos de decepción y recesión, el viaje fotográfico que nos presenta Winship se localiza en la fragilidad del límite y la frontera de la historia, la política, la identidad y la memoria.

Vanessa Winship, TEA, Santa Cruz de Tenerife. Del 7 de noviembre de 2015 al 22 de febrero de 2016.

Vanessa Winship, Centro Andaluz de Fotografía, Almería. Del 29 de abril al 28 de junio de 2015.

Vanessa Winship, Sala de Exposiciones San Benito, Valladolid. Hasta el 13 de octubre de 2014.

Vanessa Winship, Fundación Mapfre, C/ Bárbara de Braganza 13, Madrid. Del 30 de mayo al 31 de agosto de 2014.

INTEMPESTIVAS. EN EL RECUERDO

Carlos Jiménez



Piedad Isla, *Niños jugando*, 1956 © Fundación Piedad Isla & Juan Torres

Piedad Isla (1926-2009) hizo fotografía cuando era muy difícil que las mujeres del común pudieran hacerlo y eligió como motivo recurrente de la misma a la sierra palentina, sus paisajes, sus gentes, sus hábitos, sus ritos de paso y sus artes y sus oficios, fijados en imágenes que hoy son los testigos incólumes de un mundo desaparecido. La España aldeana y campesina de la que parecen separarnos muchos siglos y no solo unas cuantas décadas contantes y sonantes.

Se comprende entonces que las cinco artistas españolas contemporáneas –elegidas por los comisarios Julio César Abad Vidal y Oliva María Rubio– hayan puesto las obras con las que le rinden homenaje bajo el signo de la recuperación de la memoria de los estragos del olvido. O, por el contrario, por los de la certificación de esos estragos.



Ana Teresa Ortega, *Albatera, Alicante*, 1937

Como lo ha hecho Ana Teresa Ortega que enseña, en esta exposición en el Jardín Botánico de Madrid, una serie de sobrias fotografías en color que muestran escuelas, internados y hospitales que, tras de su apacible apariencia actual, ocultan el hecho de que en los cruentos años de la guerra civil y la durísima posguerra fueron presidios improvisados donde se hacinaban los prisioneros republicanos, muchos en espera de la ejecución y el tiro de gracia. Rosell Meseguer adopta una táctica semejante, aunque su objetivo se centra en las ruinas de la Batería de Atalayon, en Cabo Tiñoso, que durante muchos años fue una pieza importante del cinturón defensivo de Cartagena, la última plaza fuerte de la República en caer en manos de los sublevados.



Rosell Meseguer, *Batería de Atalayón I*, 2004

exposiciones



Linarejos Moreno, *Destrucción de proyecciones (detalle I)*

Linarejos Moreno es más audaz y en vez de limitarse a estas meticulosas comprobaciones intenta conjurar los fantasmas que asedian a las ruinas y a los edificios abandonados. En su caso, antiguas fábricas con sus máquinas en desuso, cuyas imágenes son alteradas por la inquietante intromisión de los cuerpos incorpóreos de las obreras que en su día las pusieron en marcha, haciéndolas funcionar. Y es por gracia de esta intromisión que estas composiciones fotográficas resultan sintomáticas de la sedicente condición posmoderna, caracterizada tanto porque “todo lo sólido se desvanece en el aire” como porque la clase obrera ha sido arrojada a las tinieblas exteriores de una conciencia social formateada radicalmente por los media y el resto de los omnipresentes dispositivos telemáticos que se apoderan de nuestro presente quitándole toda sustancia.

Beatriz Ruibal también se ocupa abiertamente del conflicto sin fin entre el recuerdo y el olvido en el vídeo en blanco y negro *Los espacios que fuimos* y en un conjunto de fotografías en color que catalogan morosamente los nimios objetos cotidianos que amueblan los escenarios de su intimidad.



Beatriz Ruibal, serie *Madre*, 2010-2012



Pilar Beltrán, *Madres e hijos, Tiempo de Espera II*, 1999-2006

exposiciones

Pilar Beltrán cierra este ciclo con unos dípticos fotográficos que juntan una foto antigua con una versión contemporánea de la misma, en un esfuerzo evidentemente alegórico por corporizar o figurar esos inasibles tempos existenciales que nombramos con expresiones como *Tiempos de espera* o *Tiempos de partida*. Tiempos en los que realmente sentimos que pasa el tiempo. O que “caemos en el tiempo”, como diría sabiamente Cioran.

Piedad Isla, Ana Teresa Ortega, Rosell Meseguer, Linarejos Moreno, Beatriz Ruibal y Pilar Beltrán, *En el recuerdo*, Jardín Botánico, Madrid. Del 4 de junio al 27 de julio de 2014.

UN DESAMPARO REDIMIBLE. ANA GALLARDO

Carlos Jiménez



Ana Gallardo. Vídeo, 9' 20"

Cuando a la artista argentina Ana Gallardo le concedieron una beca para realizar un proyecto dedicado al geriátrico Xochiquetzal de la Ciudad de México no pudo ni siquiera imaginar que en la realización del mismo se vería abocada a una situación en la que la célebre consigna de Antoni Muntadas, *Atención: la percepción requiere participación*, adquiriría un significado perturbador. Ella lo que en principio pretendía era documentar el día a día de la vida en el que es probablemente el único geriátrico de América Latina que alberga a antiguas prostitutas callejeras. Un propósito congruente con su duradero interés en los temas de la precariedad y la marginalidad. Y que sin embargo no pudo satisfacer de inmediato porque la dirección del geriátrico decidió que solo le permitiría realizar el proyecto si previamente atendía durante dos meses a una de las internas con salud física y mental más deteriorada.

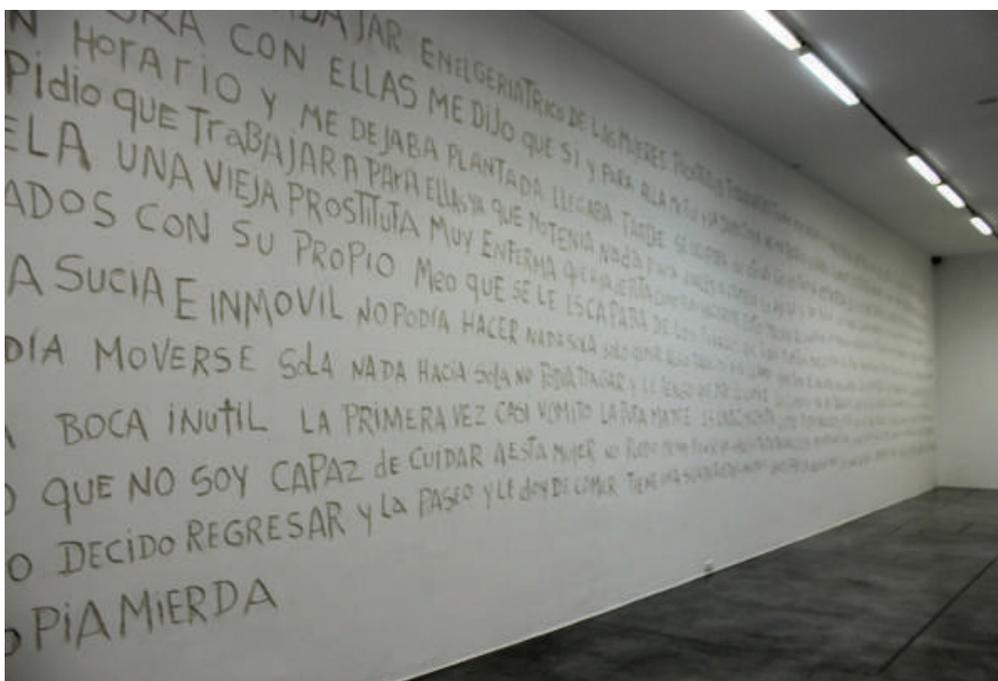
exposiciones

“Fue una experiencia terrible, extenuante –cuenta Ana Gallardo– porque aquella mujer era un ser balbuceante e inerte para quien era tan difícil coordinar las palabras como controlar sus esfínteres”. El trato cotidiano con las miserias de este despojo humano la llevó a cuestionarse seriamente qué hacía desempeñando un papel más propio de una enfermera o de un asistente social que de una artista, por lo menos en el sentido en el que habitualmente entendemos qué es una artista. Y la expuso igualmente a la insólita interpretación que de la advertencia de Muntadas hacía la dirección del geriátrico, obligándola a implicarse en la cruda realidad de este último, de una manera muy distinta a la habitualmente distanciada del artista, del analista o del observador especializado. Le tocó poner toda la carne en el asador, para decirlo con una expresión que evoca, en este caso, la humarada irritante y el chirrido de las gotas de grasa cayendo sobre las brasas al rojo vivo. También le permitió asomarse a los recovecos de un geriátrico cuya turbia realidad no corresponde exactamente a la muy idealizada que probablemente tendrán de él las ONG y las organizaciones feministas americanas y europeas que lo financian. Xochiquetzal fue fundado por una prostituta callejera que, sin embargo, fue defenestrada y expulsada del geriátrico por la actual dirección, que la acusó de malversación de fondos. O sea, del mismo delito que, según la fundadora, hoy es igualmente cometido por dicha dirección.



Ana Gallardo, instalación en galería Oliva Arauna, Madrid, 2014

El resultado de estas experiencias desasossegantes puede verse ahora en *Pencas*, el título de la exposición de Ana Gallardo en galería Oliva Arauna de Madrid. La parte más importante es una larga y entrecortada parrafada que pertenece a una ardiente requisitoria de la prostituta desahuciada contra el mundo y que la artista ha grabado arduamente con sus propias manos en uno de los muros blancos y habitualmente impolutos de la galería. La otra parte la forman unos dibujos de gran formato hechos con carboncillo sobre papel, a partir de fotos bajadas de internet que muestran a prostitutas anónimas en el momento de ser arrestadas por la policía, en unas de sus consabidas redadas moralizantes. Su factura desmañada responde, al igual que la tosquedad de la caligrafía de la parrafada, al deseo de Ana Gallardo de utilizar esa clase de acabado para hacer justicia de la manera más visceral posible al desamparo irredimible de la prostitución callejera.



Ana Gallardo, instalación en galería Oliva Arauna, Madrid, 2014

Ana Gallardo, *Pencas*, Galería Oliva Arauna, Madrid. Del 31 de mayo al 15 de julio de 2014.

exposiciones



Ana Gallardo

SUSANA SOLANO O EL ARTE DE NO NARRAR

Ma Ángeles Cabré



*Susana Solano, **Joguines per a la Marina Amador Magraner, 1998***

Una se pregunta si el hecho de que un artista/una artista relevante exponga tan sólo cada diez años en su ciudad natal es buena o mala señal, y aunque no sea esta la sede para debatirlo, quizás resulte cuanto menos sospechoso y un reflejo de que el sistema del arte no puede presumir por aquí precisamente de una salud de hierro. Sin contar la instalación-homenaje “Cantata”, dedicada al recientemente fallecido Eugenio Trías que Susana Solano (Barcelona, 1946) realizó el año pasado en la universidad catalana donde este enseñaba, la Pompeu Fabra, hay que remontarse a 2004 para encontrarla en el LOOP, el festival barcelonés de videoarte, y a 2003 para hallarla exponiendo en la Galería Senda, una de las mecas de la ahora debilitada calle Consejo de Ciento, en su día eje vertebrador del arte en la Ciudad Condal.

exposiciones

En esta última década ha sido pues escasa la presencia de Solano en su tierra, aun siendo uno de los nombres más señeros de nuestro panorama: entre otras cosas expuso junto a Oteiza en la edición de 1988 de la Biennale de Venecia, en cuya tradición de trabajo del hierro forjado se inscribe. De hecho, lo es hasta el punto de haber sido una de las únicas tres catalanas que ha tenido el privilegio de exponer individualmente en el MACBA –en este caso junto a Àngels Ribé y a Eulàlia Grau–, cosa que sucedió en 1999. Dicha exposición, "Muecas", reunía dibujos, esculturas, fotografías y también instalaciones realizadas a lo largo de los 80 y los 90, con un especial interés en revelar la variedad de materiales empleados por la artista, de modo que se configuraba en una suerte de antológica, habiendo expuesto Solano por primera vez en 1978.

En esta misma línea se hallan las piezas de cuya contemplación podemos disfrutar ahora en la primera planta de la Fundación Suñol, una selección de obras de naturaleza dispar que también se presentan como un generoso abanico de los muchos materiales de que la escultora se sirve, pero en este caso con un rasgo en común: la horizontalidad. Acero, hierro, aluminio, PVC e incluso la tela metálica o el mimbre se dan cita aquí para confirmar lo que ya sabíamos: que Solano es una artista enemiga de la mimesis y que el suyo es el arte, claramente, de no narrar.

Un no narrar que no consiste en no decir nada, sino en no decir con los instrumentos clásicos de la narración, en el germen primigenio del arte abstracto, sin duda, el que cultiva Solano con pulso firme. Que las piezas expuestas en la Suñol sean heterogéneas, y que tengan como único común denominador su condición de piezas yacentes o planas, ayuda y mucho a evidenciar esa voluntad de negarse a la representación, de no querer que el espectador establezca con estas el diálogo del significado discursivo. Y ello muy a pesar de que Miró dijera que una forma nunca era algo abstracto, sino que siempre era un hombre, un pájaro u otra cosa.

Solano insiste con sus formas, destinadas en todo caso a dialogar con el espacio mismo, en que no nos esforcemos en interpretar sus títulos o en querer leer en ellas lo que no dicen. Bien es cierto que, por ejemplo, las piezas que descansan en el suelo de la terraza nos remitan a fragmentos de una suerte de aeroplano bélico en construcción/deconstrucción, y que parece reproducir una canoa la pieza de hierro y mimbre "Oromo III", mas acabamos por rendirnos a la evidencia de que dicen lo que vemos y no más (lo que no es poco).

Y es que, y apeo casi las citas, Malevich afirmaba que una obra no perduraba por lo que representaba, sino por su pura sensibilidad plástica.



Vista de la sala

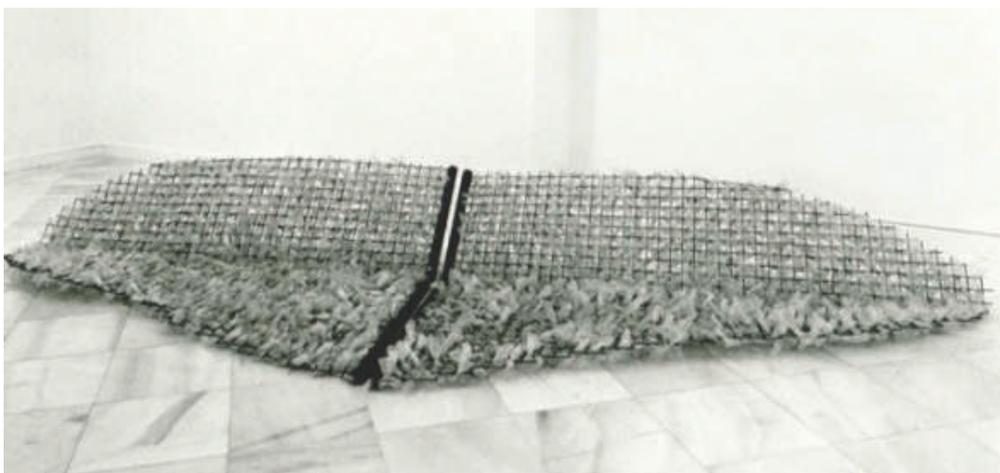
Marta Llorente, especialista en composición arquitectónica y estudiosa del espacio de la mujer, que ya le había dedicado a Susana Solano un libro, abre el extenso texto del catálogo con una cita de Susan Sontag que sirve muy bien a esta idea y que acaba con esta frase: “En lugar de una hermenéutica, necesitamos una erótica del arte”. O lo que es lo mismo, quienes se paseen por la Suñol entre las piezas “horizontales” de Solano, mejor que se abstengan de interpretar y se limiten a gozar del placer estético que estas suscitan: se trata de piezas que, como digo, son lo que son y no precisan interpretación. Insistiendo en esta filosofía, en unos apuntes Solano le pide a la escultura “que no sea inmediata en su lectura”.

“Bura IV”, forma cilíndrica de ratán con extremidades cerrada y a la vez abierta; “Lo oculto”, piezas cónicas de acero encabalgadas unas con otras como paperinas de papel; “Kapokier”, tela metálica arrugada y prendida con pinzas, de la misma serie de una pieza casi idéntica que posee el MOMA; “África”, la gran estructura de hierro y PVC que remite a un puzzle de geometrías; las metálicas formas recortadas que amagan levedad; los esquemáticos “Dibujos Giotto”... Un gran ejercicio de contundencia y sobriedad este de Solano, una propuesta personal y alejada radicalmente de la representación, que como ella misma admite tanto abunda (y tanto cansa).

exposiciones



Susana Solano, *Kapokier*, 1997



Susana Solano, *Don José I*

Susana Solano, *Vol rasant*, Fundación Suñol, Barcelona. Del 23 de mayo al 6 de septiembre de 2014.

EGURALDI ONA BIZITZAN / BUEN TIEMPO EN LA VIDA, ZUHAR IRURETAGOIENA

María José Aranzasti



Eguraldi ona bizitzan / Buen tiempo en la vida es la última exposición creada por Zuhar Iruretagoiena (Zarautz, 1981), artista que ha logrado premios importantes como los de Ertibil Bizkaia, Artistas Noveles de Gipuzkoa, Generaciones de Caja Madrid o Muro del Guggenheim, entre otros, en una trayectoria interesante y compleja. La exposición ha hecho su itinerancia por la Sala Horno de la Ciudadela de Pamplona, la Sala Oxford de Zumaia y se presenta ahora en el nuevo espacio de la Factory de Irún.

Buen tiempo en la vida es el fruto de una investigación sobre los estudios llevados a cabo por Wilhelm Reich (1897-1957) sobre la energía orgónica que, según este psicoanalista convertido en científico, es la energía que recorre nuestro cuerpo, la que comparte el ser humano, la que poseen todas las cosas, incluso las estrellas,

exposiciones

siendo la energía orgónica universal. La palabra orgón deriva de organismo y orgasmo. “El orgón es la energía de todo el organismo. Es la fuerza motora del reflejo del orgasmo”, según Reich.

La exposición consta de una instalación formada por una serie de piezas metálicas de aluminio, cobre, hierro y latón con unos reversos de madera, siguiendo unos planos de construcción de la cabina orgónica del propio Wilhelm Reich, un acumulador de orgonita que Zuhar no construye sino que muestra en partes despiezadas, aunque sí presenta en la pared las instrucciones precisas creadas por Reich para llevarlo a cabo. El acumulador de energía orgónica captura la energía del cosmos y lo que hacía Reich era introducir a sus pacientes con problemas psíquicos en su interior, haciéndoles pasar una serie de sesiones para que la radiación de esa energía orgónica les curase al fluir por el cuerpo. Por esta práctica, hacia 1947 la FDA (Food and Drug Administration) lo detuvo en EEUU acusado de peligro para la salud pública, secuestrando y destruyendo más de 300 acumuladores de energía orgónica y quemando todos sus libros, artículos y escritos. Reich murió un día antes de salir de la cárcel, lo encontraron muerto en su celda y en su legado dejó establecido que sus archivos fueran puestos a disposición del público 50 años después de su muerte, en 2007.

El interés de Zuhar viene por la atracción del personaje, curioso, inquietante, primero perseguido por los nazis, por su libro *Psicología de masas del fascismo* (1933), y después expulsado del partido comunista. “Me parecía que esa problemática de utilizar sus métodos científicos –explica Zuhar Iruretagoiena– se podía salvar desde un acercamiento estético, desde el arte; si es verdad o no y si funciona o no, no es lo relevante”, señala la artista. Reich defendía que para tener una salud completa y equilibrada, el ser humano tenía que mantener la capacidad de ser creativo, como una liberación de mente/cuerpo. “Hay un laboratorio en Maine, donde hice el documental –prosigue Zuhar–, otro laboratorio que visité en Girona, donde siguen haciendo estudios y tratando a pacientes a través de un médico colegiado que utiliza estos métodos que podríamos llamar alternativos”.

“En el centro Orgonon –señala Zuhar–, mantuve una entrevista y les intenté explicar cuál era mi intención, un acercamiento hacia Reich desde el arte, pero no me dejaron grabar nada en el interior”. La artista tuvo que alquilar una avioneta y grabar desde el aire las imágenes, sobrevolando la zona donde se encuentra el centro Orgonon. “Fue una pena que no pudiera grabar –apunta Zuhar–, al decir que el dinero para realizar el viaje era del Gobierno Vasco, y ‘gobierno’ lo interpretaron mal”.



La artista realiza una serie de piezas colocadas en una mesa, a modo de piedras formadas a través de moldes de la cavidad bucal, posturas de mandíbula, de la pelvis y de otras zonas estratégicas de partes del cuerpo, siguiendo los principios de Reich para que las ondas magnéticas del exterior no nos influyan de forma negativa. Están hechas en poliéster con cuarzo, virutas de hierro y mantienen una escala humana y un poder especial, como de piezas fetiche.

Otra parte de la exposición es la serie de fotos de paisaje en la zona de los lagos realizadas durante la estancia de una semana en Rangaley, en el condado de Maine, EEUU, investigando *in situ* sobre las teorías de Reich sobre el Cloudbuster, sobre la meteorología emocional de las nubes con una temperatura en el mes de febrero de -15° C. Primero era construir el Cloudbuster, el rompe nubes o bombardeo de nubes, colocarlo y sacar fotos del cielo y registrar ese absurdo que es lo real fotográfico. Una serie de fotos a modo de documentación y expuestas a la vez por las dos caras, sujetadas por imanes, como símbolo de energía, con las nubes como protagonistas.

exposiciones



En el documental, presentado a modo de tríptico, se condensan varios vídeos en los que de manera simultánea se nos presenta información directa de las investigaciones hechas por Zuhar en la Fundación Reich en Rangaley, entrevistas a personajes de la ciudad que conocieron y tenían información sobre Wilhelm Reich, incursiones en la biblioteca pública de Rangaley y en la biblioteca de Boston para conocer documentos y libros de Reich, la visita a la clínica de medicina orgónica de Borrassá en Girona, etc. Para realizar el documental la artista dispuso de dos cámaras y un técnico de sonido.

Zuhar Iruretagoiena, *Buen tiempo, buen tiempo en la vida*, Irun Factory, José Antonio Loidi Bizkarrondo, Irún, Gipuzkoa. Hasta el 4 de julio de 2014.

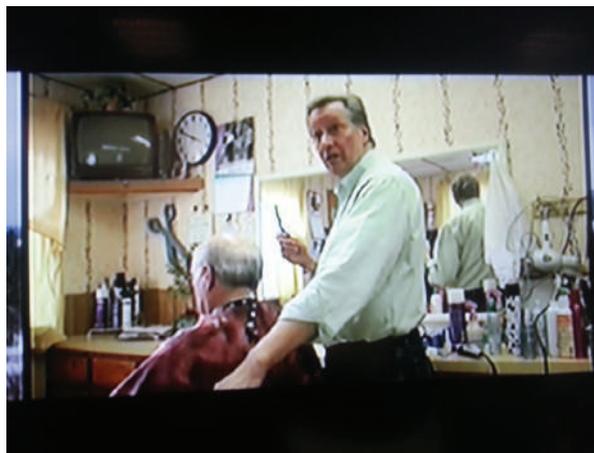
Web de la artista: www.zuhar.es



exposiciones



Fotos del documental



BARBARA STAMMEL: MANCHAS HUMANAS Y EL PERRO Y LA LUNA

María José Aranzasti



Barbara Stammel, *Manchas humanas*, Ganbara

“Siéntate frente a otra persona y mírala a los ojos. Durante largo tiempo. Se te permite respirar, pero tienes prohibido pronunciar palabra. Tienes prohibido reírte. Tienes prohibido tocar a la otra persona. Aguanta esas ganas incontrolables de huir...”

Uxue Alberdi

En la Ganbara del Koldo Mitxelena se encuentra la exposición *Giza Orbanak / Manchas Humanas / Human Stains* de la artista alemana Barbara Stammel, afincada desde hace dos décadas en Getaria. El espacio de la Ganbara es muy acogedor, impera el silencio que solo se rompe con el ruido sugerente de la madera que cruje bajo los pies. Desfilan ante nuestros ojos los diferentes retratos de personajes, cercanos a la artista, bien por círculos familiares o de amistad, pero que luego, aunque procedan de una inspiración real, se convierten en el lienzo en personajes propios, creados por las manchas, texturas, colores de la pintura, en definitiva, por la especificidad artístico-plástica.

exposiciones

Son personajes ficticios, inventados, recreados, pero sin duda alguna –y de ahí quizás, también su atractivo misterioso–, que podrían ser auténticamente reales. Y eso es precisamente lo que el espectador siente al verlos y a la vez, al ser vistos por ellos, de frente, con esas miradas tan insistentes, incluso incisivas que nos pueden hacer adoptar posturas de tensión.

Es justo una sensación inquietante la que se experimenta porque estos personajes parecen tener vida propia y nos hacen cuestionarnos a nosotros mismos. Como dije en el catálogo de *Demonios en el jardín*, exposición de la artista en la Ciudadela de Pamplona: “Nadie, ninguna persona, eso sí que es seguro, saldrá indiferente de una exposición de Barbara Stammel y tampoco lo hará de esta”.

Barbara Stammel (Söcking-Starnberg, Alemania, 1960) alberga unas vetas de claro expresionismo que se manifiestan en su trayectoria pictórica de manera contundente, fuerte y poderosa, como lo es toda su pintura. Nos adentramos en la historia de la pintura y buscamos raíces desde el *Autorretrato con caballete* de 1926 de Otto Dix (1891-1969), que a su vez entronca con los de Alberto Durero, sobre todo con el *Autorretrato de Munich* de 1500, con los vibrantes, coloristas y tensos retratos de Emil Nolde (1867-1956) y con muchos otros expresionistas alemanes, para llegar a concepciones más contemporáneas, con planteamientos también brutales sobre la soledad del ser humano, la búsqueda profunda de la psique, plasmando lo más descarnado del ser humano: los abismos sondeados y emprendidos por otros artistas como Francis Bacon (1909-1992), Lucian Freud (1922-2011) o Georg Baselitz (1938), entre otros.

Las obras sobre papel de Barbara Stammel tienen una colocación especial. Muchas de sus presentaciones requieren elementos móviles para poder trasladarlas, necesitan de ayuda, de nuestra ayuda. Se producen asimismo aparentes paradojas: ruedas de granito que hacen de equilibrio a unas pesas a través de un sistema de poleas como si fueran relojes, que en su silencio de piedra nos expresan su tic tac incesante, continuo, infinito, implacable. Esta serie de retratos en papel, las *Manchas humanas* (2014), evocan muchas de ellas el pasado, las vidas transcurridas. No en vano, la artista también realiza una serie de *vanitas* o naturalezas muertas, ejemplos presentes tanto en el KM como en la galería Ekain, realizadas sobre espejo. Unos bodegones que, como siempre, a lo largo de la historia del arte evocan el paso del tiempo, la fugacidad de la vida. Al igual que estas *Manchas humanas*, a una persona, a una vida, le sucede otra y así sucesivamente. La artista juega con el espectador en este soporte del espejo. Casi como un espejismo, el autorretrato del espectador se perfila evanescente en la propia *vanitas*.



Barbara Stammel, *Vanitas*

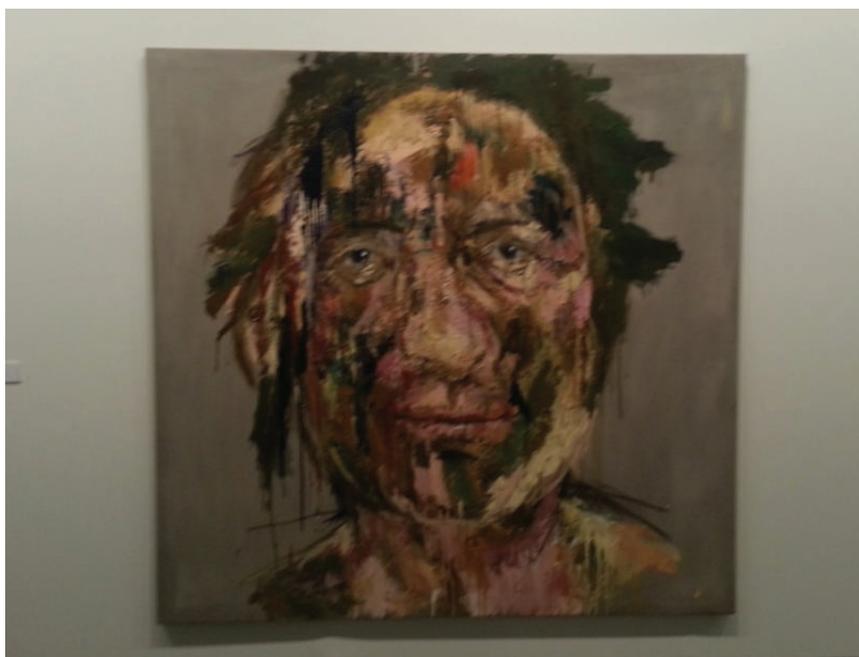
“La vida no está en nuestras manos –señala la propia artista–, existen influencias exteriores”. A lo largo de la trayectoria artística de Stammel encontramos temáticas recurrentes, como la obra de la entrada del KM: *Gente mirando al mar*. Colgados de un artilugio inestable, rítmico, casi cojo, que el espectador puede mover, zarándendolo un poco, aparecen una serie de retratos, que también miran. Es la problemática del emigrante, la de personas que ansían otras tierras, otros horizontes, otros mares. Las alusiones al tema de las pateras es evidente a lo largo de la obra de Barbara Stammel, sobre todo en estos últimos años. Por eso, en su obra también aparecen estos náufragos contemporáneos, en su viaje a ninguna parte. Por sí solos no tienen salida, ni son dueños de su destino: no tienen futuro sin nuestra ayuda.

La serie *Maddchen* (2008-2010) estaba inscrita en una gama de colores claros, grises, incluso del fondo neutro de la lona. La desproporción de muchos de sus retratos, algunos de tamaños descomunales, también provoca al espectador un ambiente tenso en un inquietante escenario.

exposiciones



Barbara Stammel, *Mädchen*, 2008-2010



Barbara Stammel, *Coloured people*, 2012-2013

Con la serie *Still slips* (2013-2014), de menor tamaño, la artista ha ido incorporando nuevos colores, más vivos e intensos, para adentrarse en los ocres, malvas, rosas, rojos, naranjas, azules...

En la serie *Coloured people* (2012-2013), se deja llevar por las texturas y por más densidad pictórica, utilizando espátulas de diferente tamaño, usando a veces pinceles planos, marcando surcos, grietas, diferentes huellas que se enriquecen con el empleo de los dedos, de ciertas imperfecciones y salpicaduras.

En la galería Ekain, en pleno corazón de la Parte Vieja, la artista presenta otra docena de retratos, procedentes de las mismas series señaladas anteriormente que se arrojan bajo el sugerente título del *El perro y la luna*, que alude al lugar en el que habita y trabaja la artista, en pleno campo en Getaria.

Si como dice la artista, en sus trabajos hasta la fecha “al lado de los personajes está la nada”, a partir de ahora intuye un proceso de continuación en los retratos, con incorporación de más capas pictóricas y una intromisión en la temática de los paisajes.

La artista tiene obra en el Museo Artium, CAB de Burgos, Colección de Artes Plásticas del Área de Cultura de Pamplona, Museo de Arte Moderno de Tarragona y Fundación Enrique Leote (Portugal), entre otras colecciones.

Bibliografía reciente:

Demonios en el jardín, Ciudadela, Pamplona, 2009.

Barbara Stammel. Papers moon-papers, Sala Aroztegi, Bergara, 2013.

Giza Orbanak / Manchas humanas / Human Stains, Koldo Mitxelena, Donostia, 2014.

Barbara Stammel, *Manchas humanas*, Ganbara KM Koldo Mitxelena, Urdaneta 9, Donostia. Hasta el 6 de septiembre de 2014.

Barbara Stammel, *El perro y la luna*, Galería Ekain, Iñigo 4, Donostia. Hasta el 13 de septiembre de 2014.

ENTREVISTA A CAROLINA ROJO

María José Magaña Clemente



entrevistas

Carolina Rojo dirige su propia galería de arte en Zaragoza desde el año 2010. Este año ha apostado por un local mejor situado, en el Paseo de Sagasta, y por ofrecer propuestas diferentes para un público amplio y variado.

Su propósito principal es alentar al coleccionismo, en un contexto complicado y poco receptivo, así como apoyar a los artistas aragoneses, sin olvidar el ámbito internacional. Inauguró el nuevo espacio en marzo, dentro del Festival Miradas de Mujeres, con una exposición de Charo Pradas titulada *La casa del alma*.

¿Has tenido otros trabajos antes de ser galerista?
¿Qué sentido crees que tiene dedicarse a esta profesión hoy en día?

Para mí, lo más importante es aprender. Al poco tiempo de acabar Derecho y tras ejercer la abogacía durante un año y medio en Frankfurt, me di cuenta de que no era eso lo que me interesaba y dirigí mis pasos hacia el ámbito de la comunicación, el marketing y las relaciones públicas, en el que trabajé durante ocho años en Barcelona. En un momento dado, decidí con mi pareja viajar al extranjero para desarrollarnos personal y profesionalmente. Fue entonces cuando empecé a interesarme por el arte contemporáneo. Antes de abrir la galería en Zaragoza, en 2010, dirigí una empresa que había creado en Ámsterdam junto con una socia mexicana; nos especializamos en el intercambio cultural entre Europa y Latinoamérica, mediante la gestión de exposiciones y actos culturales.

A mi regreso a Zaragoza, tuve muy claro qué es lo que quería hacer y decidí abrir mi propia galería de arte con varios objetivos: difundir y promover

el coleccionismo a partir de los artistas a los que represento. Esta nueva etapa de crecimiento es también la de una mayor profesionalización del proyecto.

¿Crees que tu trabajo tiene algo que ver con la reivindicación o la necesidad de dar visibilidad a la mujer en el ámbito del arte? ¿Consideras que la perspectiva de género es una línea a tener en cuenta para la programación de exposiciones en tu espacio?

Siempre he estado muy atenta al trabajo realizado por las mujeres, como no podía ser de otra manera. Sin embargo, en la definición de la línea de actuación de la galería concedo el mismo interés a la obra realizada por las mujeres que a la obra realizada por los hombres. No obstante, soy muy consciente de la discriminación que las mujeres sufrimos en todos los sectores, por lo que no dudo en participar en todas aquellas iniciativas que, como el Festival Miradas de Mujeres, ponen el foco en la urgencia por darnos visibilidad, siempre desde el rigor. También me gustaría comentar lo complicado que resulta compatibilizar mi trabajo como madre de dos niños pequeños, con la entrega que requiere este trabajo, al que dedico mucho tiempo. Lo logro gracias a un gran esfuerzo y la ayuda externa, lo que no evita que algunas veces sienta momentos de incertidumbre. Y aquí quiero resaltar la importancia del papel que ocupa mi madre en mi forma de plantear la vida; ella me enseñó a trabajar con pasión, pues era una mujer luchadora y trabajadora, que me sirve de modelo y apoyo en todo momento.

¿Te encuentras bien ubicada en lo que se considera la periferia? ¿Tu proyecto es individual, o cuentas con el trabajo y el apoyo de un equipo?

La periferia, como los márgenes, son excelentes lugares para trabajar y también para ver desde allí a quienes creen estar en el centro... No en vano la idea de periferia surge desde el centro, y en estos momentos hay demasiado centro y centralismo, que en modo alguno nos beneficia. Lo cierto es que me siento bien en mi ciudad, me reconozco en ella y estoy convencida de que, siendo perseverante y con la ayuda de los nuevos modos y medios de comunicación, se puede hacer el mismo trabajo aquí que en el centro de todos los centros. Lo que importa son las obras de los artistas y el trabajo que la galería ha de hacer en su promoción y difusión hacia el exterior para la correcta activación del coleccionismo. Tareas para las que cuento con la colaboración de artistas y de un equipo de profesionales de primer nivel. Gracias a ellos es posible seguir adelante.



Parece que tienes claro ya con qué artistas vas a trabajar, ¿nos podrías hablar de qué criterios has seguido para elegirlos? Por otro lado, ¿has tenido en cuenta a la hora de la elección contar con un número equilibrado de mujeres y hombres?

El cambio a un local de mayores dimensiones era fundamental para el proyecto de futuro de la galería que tenía ideado.

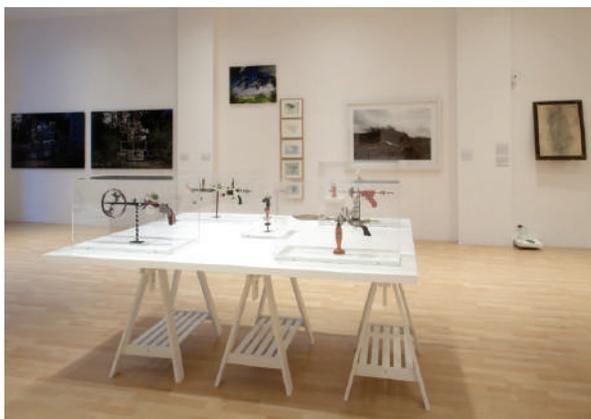
Ahora es posible presentar el contenido de las exposiciones de un modo más acorde con lo que estimo ha de ser uno de los objetivos de toda galería de arte: colaborar en el conocimiento de las manifestaciones artísticas actuales para su correcta valoración, un factor que es determinante en la dinamización del coleccionismo. La definición de la línea de trabajo de la galería viene determinada por las obras de los artistas representados, que han ido despertado mi interés en el tiempo que llevo siguiendo su trayectoria, casi todos nacidos en Aragón, la mayoría con una sólida trayectoria a nivel nacional e internacional, y otros escondidos en el margen. Entre los artistas con los que cuento están: Almalé y Bondía, Mariano Anós, Nacho Bolea, Jorge Fuembuena, Louisa Holecz, Yann Leto, Fernando Martín Godoy, José Noguero, Charo Pradas, Enrique Radigales, Jorge Usán y Cecilia de Val. Con los trece artistas me siento muy comprometida, pero también estoy abierta a otros autores, como es el caso de Gordillo, con quien inauguramos en este mes de junio.

¿Tienes algunos lenguajes o procesos de creación preferidos o lo que te interesa sobre todo es la trayectoria del artista sin importar en qué disciplina se maneja?

Me interesa el discurso de cada artista, y cómo lo expresa; la manera en que lo haga, no es relevante. Precisamente, en relación a esta pregunta, viene a cuento comentar la exposición que hemos tenido en los meses anteriores, titulada "Yo etcétera", en la que aparte de los artistas visuales de la galería, hemos contado con la colaboración de escritores como Carlos Castán, Manuel Vilas, músicos como Eduardo López Banzo, filósofos como José Luis Rodríguez o cineastas como Blanca Torres, entre otros.

entrevistas

Al fin y al cabo, lo que nos interesa es comunicar y buscar complicidades. También buscamos un cierto equilibrio entre lo que puede interesar al público en general y propuestas algo más arriesgadas o experimentales.



¿Nos podrías describir brevemente cuáles van a ser tus planes cercanos? Aparte de la labor comercial y la difusión de los artistas, he leído que tienes otros planes como la edición, la didáctica encaminada a educar y sensibilizar a un público no iniciado en el arte, invitar a conocer la ciudad de otra manera a través de unos itinerarios, etc.

Has leído bien; el proyecto de la galería creo que es muy ambicioso, y se fundamenta sobre todo en nuestro interés por acercarnos a la gente y motivar al público para que pierda el miedo a las galerías de arte, por crear un espacio que resulte cómodo a la vez que estimulante. Para ello el calendario expositivo se acompañará de una amplia programación de actividades dirigidas a fortalecer el conocimiento del arte contemporáneo y fomentar su coleccionismo. El ciclo “El ojo que piensa. Ámbito para la reflexión” tiene como objetivo alumbrar el pensamiento y acompañar al

análisis plástico y visual de los artistas convocados en la programación de la galería. Este se concreta en las visitas comentadas que todos los miércoles reúnen en la galería a historiadores, críticos de arte, escritores, músicos o filósofos para hablar sobre las obras expuestas. Todos los miércoles ocurren cosas diferentes, lo que anima a repetir la experiencia. Otro programa interesante es “Itinerarios. Zaragoza, 20-21” que atiende —a través de conferencias, paseos por la ciudad y visitas a museos y centros de arte—, a algunas de las manifestaciones que han convertido a la ciudad de Zaragoza en capital de la cultura a lo largo de los siglos XX y XXI.

Un ciclo importante es “Coleccionar” que incluye tres conferencias cada tres meses, con la participación de coleccionistas de arte contemporáneo, como por ejemplo Alicia Ventura, directora artística de la colección DKV, o Chus Tudelilla, que disertó sobre el papel histórico de los coleccionistas.

Y, por último, me interesa destacar el programa “Infancia y Arte” que, con carácter anual, inaugurará la temporada artística de la galería, convencida como estoy de que la educación y la cultura son las mejores aliadas del arte. El programa consta de un taller de creación para niños y niñas de entre 4 y 10 años, coordinado por artistas actuales, y la exposición de las obras realizadas en la galería. Elisa Arguilé será la primera artista que coordine el taller y el montaje de la exposición. Señalar, también, que la primera edición de “Infancia y Arte” estará dedicada a la memoria del pedagogo y experto en arte Carlos Pérez, cuyo libro “Buffalo Bill. Romance”, editado por Media Vaca, se presentará durante la exposición en la galería.

¿Nos podrías dar tu opinión sobre la situación actual de las galerías de arte en España? ¿Existe para ti alguna galería, o profesional de este medio, que puedas resaltar por su trayectoria o interés de propuestas?

La situación actual es muy complicada, pero decir esto no es descubrir nada nuevo. Y como de lo que se trata es de atisbar nuevos horizontes no nos queda otra que seguir trabajando, a pesar de la situación tan nefasta y del poco apego por la cultura que demuestran los actuales responsables de las instituciones políticas. En cuanto a modelos, claro que los tengo, y muchos, pero más que de modelos y de dar los nombres —la mayoría suficientemente conocidos—, de quienes han desempeñado una labor fundamental en el sector galerístico en nuestro país, me interesa subrayar el respeto que siento hacia todos mis compañeros y compañeras del sector.

Me interesa trabajar en colaboración con otras galerías, y entre mis planes a medio plazo está el de establecer redes de trabajo con galerías de otros lugares y asistir a ferias de arte. Además hay que tener en cuenta que en Zaragoza en los últimos años ha disminuido el número de galerías de manera muy evidente, perdiendo incluso la presencia en ARCO.

¿Y algún artista del contexto internacional que te interese especialmente y por qué?

Fíjate que el primer nombre que me surge es el de Teresa Margolles, cuyo trabajo conozco bien. Creo que su obra conjuga de manera singular dos ideas que me conmueven: intensidad y radicalidad.

¿Y qué hay de los críticos? ¿Y de los comisarios?

Pues bien en general. Tengo la suerte de contar con el apoyo y estímulo intelectual de algunos de los que considero más valiosos.

Y a nivel de contexto más general, ¿cómo ves la situación del arte en España, y en relación al contexto internacional?

Extraordinariamente frágil; siempre lo ha sido, aunque haya habido momentos que parecía lo contrario.

¿Podrías destacar alguna institución o entidad que te parezca modélica en cuanto al uso de buenas prácticas en su gestión respecto a los artistas? ¿Y de lo contrario?

Me gusta hablar de lo que conozco de primera mano. Puedo darte mi opinión de las llamadas buenas prácticas que, si bien sientan unas bases firmes para trabajar, se pasan por alto en la mayoría de las ocasiones, incluso cuando parece que todo funciona bien. Ejemplos de malas prácticas: todos los días y en todos los centros y museos de arte. Sin excepción.

¿Qué planes tienes a largo plazo?

Trabajar, trabajar y trabajar para resistir en la continuidad de un proyecto avalado por el trabajo extraordinario de los artistas a quienes represento. Y, por supuesto, asentarme en el mercado.



Galería Carolina Rojo

LA FUERZA CATENARIA. ENTREVISTA A MANUELA PEDRÓN NICOLAU

Desirée Martínez



"Guerrilla de expectación", *Manual de Comportamientos Incívicos en el Museo*, Colectivo Catenaria, 2012

Entrevistamos a Manuela Pedrón Nicolau, componente del Colectivo Catenaria junto a Elena Fernández-Savater y Marta Echaves, con motivo de haber sido seleccionadas para Inéditos 2014 con su proyecto expositivo *Be virus, my friend*, el cual podremos encontrar en La Casa Encendida hasta el 7 de septiembre de 2014.

¿Cómo nace el Colectivo Catenaria y cuál es vuestra trayectoria hasta el momento?

En marzo de 2011, cuando estábamos acabando la carrera, nos agrupamos algunos alumnos –al principio éramos ocho personas– de Historia

del Arte y Filosofía de la Universidad Autónoma de Madrid. Nos dijeron que en la Tabacalera necesitaban gente para organizar unas salas y sirvió de empujón para crear el colectivo que ya venía pensado de atrás. Luego resultó que en la Tabacalera no necesitaban a nadie, sino que tenía un par de salas a las que no le estaban dando uso. Fue un chasco por una parte porque queríamos apoyar ese espacio y trabajar en que funcionase, pero también es cierto que programar para una sola sala es muy limitado, así que decidimos crear un colectivo independiente y no depender de ningún espacio. Pensamos entonces hacer un proyecto usando esa sala y organizamos una primera exposición (*Concatenados*) en torno a la idea del trueque y el intercambio de obras. Resultó ser una experiencia bastante divertida de fin de carrera, fue el verano de 2011 coincidiendo con el 15 M y fue una locura. Después empezamos a hacer trabajos por nuestra cuenta, quedándonos seis chicas finalmente. Organizamos un ciclo de actividades que no llegó a salir y en 2012 nos apuntamos a un seminario en el Museo Reina Sofía que organizaba Subtramas, una plataforma sobre el estudio de la imagen. Los participantes del seminario podíamos presentar nuestros proyectos y nosotras organizamos *Manual de Comportamientos Incívicos en el Museo*, que era un trabajo colaborativo con toda aquella gente a la que le interesara analizar las normas de conducta en el museo de forma totalmente empírica y

entrevistas

organizamos varias acciones que están todas registradas en el blog: <http://amanolonolegustaque.wordpress.com/>. Aquí concebimos varias sesiones de trabajo en las que íbamos al museo con todos los que venían –el grupo iba variando en cada acción– y diseñábamos distintas estrategias para estudiar esas formas de conducta. También organizamos una charla entre personas que habían estudiado de forma más académica y formal todo este tema. Presentamos el proyecto en la zona de investigación de Subtramas a finales de 2012. Desde entonces no nos habíamos vuelto a reunir, el trabajo de Catenaria es bastante intermitente. En octubre de 2013 volvimos a quedar Elena, Marta y yo –las que continuábamos en Madrid– y decidimos presentarnos a Inéditos.

¿Diríais que Catenaria tiene unos ideales concretos?

Creo que la idea que en un principio compartíamos todos –además de no saber qué hacer– fue buscar una alternativa a las prácticas no remuneradas, una forma de empezar a investigar qué tipo de profesionalización en el mundo del arte queríamos, que fuera alternativa a las prácticas de las galerías y los museos, que era lo que hacía todo el mundo y que nos parecía que no te formaba tanto ideológica como profesionalmente. Entonces, por un lado, funcionó como una forma de aprendizaje y, por otro lado, también teníamos en mente la figura del comisario, que no teníamos claro lo que era, pero a todos nos parecía divertido, aunque al mismo tiempo la idea que teníamos en ese momento –los comisarios de un museo– tampoco nos interesaba. Pensábamos en qué era un comisario, qué se podía comisariar, qué no, en la idea de empezar con una exposición extraña, seguir con actividades, acabar haciendo una cosa

quizá más educativa o pedagógica –como es el caso del *Manual de Comportamientos...*– para volver a hacer una exposición, pero siempre cuestionándote cuáles son tus labores como comisario. Esta era una pregunta que tuvimos desde el principio: qué es un comisario, qué tipo de comisario quieres ser y si quieres reinventar la idea.

¿Os definiríais entonces como comisarias independientes?

Creo que sí. Había un momento que hablábamos de “comisariado experimental”, un ejercicio para aprender y para ver qué se podía hacer y experimentar. El *Manual de Comportamientos...* era más una acción, un proyecto de investigación colaborativa, no era comisariado, pero al mismo tiempo estábamos hablando de públicos y pensábamos en la exposición, nos metíamos en los espacios expositivos del Reina Sofía, no era estar en el jardín. Era una acción para pensar en futuros comisariados y hacernos una imagen de lo que era el público y las conductas.

Inéditos 2014 es vuestra primera experiencia como comisarias en una institución. ¿Qué ha significado para vosotras formar parte de ella? ¿Cómo está siendo vuestra experiencia en La Casa Encendida?

Aprendes cómo funcionan las instituciones por dentro, cómo es trabajar con una institución como externo. Yo tuve una experiencia previa con Jaime González Cela en Barcelona (*Comisart*) que suponía trabajar con la colección de La Caixa. Inéditos me aporta el trabajar con artistas directamente, con obras muy recientes. Las obras son totalmente específicas para la exposición, no

tienen una materialidad fija, entonces el trabajo de diálogo con los artistas ha sido bastante intenso, pero a la vez muy interesante. También todo lo que es trabajar con la empresa de producción de montaje, prever todos los gastos, todo lo que necesitas, es muy duro, pero aprendes mucho. Ha sido mucho trabajo, a veces parecía que no había una institución detrás.

¿Por qué el tema del virus?

En primer lugar, cada una de nosotras seleccionó un listado de artistas que le interesaban en general y fuimos viendo dónde estaban los puntos de conexión. Poco a poco fue creándose un núcleo: nos interesaba la idea de investigar las formas de colaboración y participación, que era algo que siempre habíamos trabajado en Catenaria y era como una línea que estaba bien seguir analizando y que unía nuestros intereses. Entonces, nos pareció que la idea del virus podía ayudarnos a plantear una forma de participación en la exposición que intentase escaparse de la idea participativa instrumentalizadora, de circo.

Nos parecía interesante esa idea de *viralidad*, que las obras pueden ser replicadas, se pueden utilizar, llevar a otros ámbitos y reproducir siempre que quieras. Son propuestas, pero si no quieres hacer nada el proyecto tiene entidad por sí mismo, tú te lo puedes apropiarse y desarrollarlo, pero vas a la sala y aun así entiendes cómo funciona, no hace falta que estés trabajando para que se complete la obra, no es ese tipo de participación, sino que es más una participación por contagio. De esa forma también podíamos unir formatos muy distintos, desde vídeos que tienen esa idea de que tú puedes reproducir esa acción hasta cosas más materiales.

La obra de *Declinación Magnética*, por ejemplo, tiene una parte en la que tú te puedes sentar y dibujar si quieres. La exposición tiene muchas capas de lectura.

He entendido que con este concepto de lo viral habláis también del contagio de ideas, del uso que se hace de ellas en Internet, que las ideas posiblemente estén dejando de tener dueño... ¿por qué creéis necesario hablar de este tema en el arte contemporáneo?

Queríamos investigar formas de comunicación, la comunicación viral viene de una preocupación personal de cada una, de cómo nos relacionamos a través de Internet, cómo se relacionan nuestras ideas, cómo se crea cultura en Internet y que todo eso al final te influye como creador.

Creo que los artistas con los que trabajamos no pensaban que su obra estuviera en una exposición en que el tema fuera este. Respecto a que las ideas no tengan dueño, considero que las ideas se replican, se modifican, las coges, las copias, las modificas, las vuelves a lanzar y otra persona las puede también tomar como propias. Cada obra propone una *viralidad* diferente, la de Virginia Lázaro Villa tiene esa idea más abierta, la de Daniel Silvo –con las instrucciones de doblar el dinero– es bastante concreta y –aunque se *viraliza* como una forma de expansión– al final no muta tanto la idea, puedes aprender a hacer otras figuras de papel. La tesina sobre los protocolos de actuación de los mossos de escuadra de la que parte la obra de Núria Güell ya era un viral en sí mismo, ya estaba distribuyéndose por Internet desde hacía tiempo y nos parecía interesante analizar cómo un viral así entra en el mundo del arte.

entrevistas



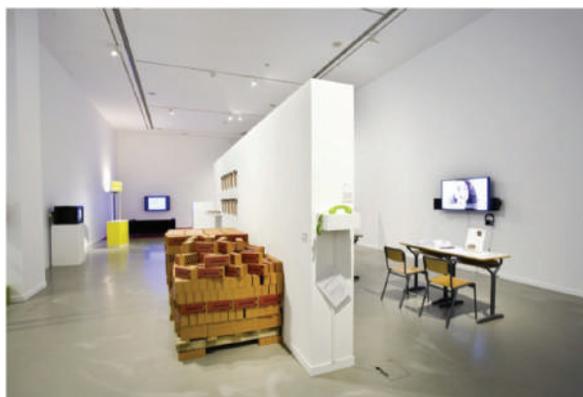
Vista de la exposición *Be virus, my friend*, Inéditos 2014
La Casa Encendida

Si lo viral es la metáfora de nuestro tiempo, ¿de qué crees que estamos contagiados?

Creo que estamos contagiados de esa cultura viral y de la idea de compartir contenido. Se habló mucho sobre el tema de la autoría, pero al final ya se ha visto que la *viralidad* y compartir contenido no van en contra de ella, sino que se trata de producir más contenidos y de abrir la información. Yo ya venía investigando desde mi trabajo fin de máster todo el tema de las prácticas colaborativas en Internet y de la cultura *hacker*, y prácticas de este tipo que llevan desarrollándose desde los sesenta y ahora las ves en la calle, son la recuperación de formas de procomún anteriores, no son nuevas. Esa idea del contagio se expande a la cultura, las formas culturales como las recetas se van pasando por contagio y se van modificando, cada uno en su casa las va haciendo a su manera. La difusión cultural siempre ha sido por contagio, quizá Internet y crear otra imagen de cada individuo nos ha hecho repensar otra vez todas esas formas de compartir.

¿Cómo se relacionan las obras de la exposición con Internet?

Prácticamente creo que todas las obras –menos la de *Declinación Magnética*– tiene una forma específica en Internet, puedes tener un contacto con esas obras a través de Internet porque están pensadas para ser difundidas, su formato digital ya era interesante. Nos proponíamos qué aportaba la muestra, por qué hacer algo así y con la obra de Virginia (*Iconoclastia 2: Herramientas*) era interesante, tiene todo un manual de comportamientos subversivo-agresivos –cómo subvertir las conductas para crear un espectador totalmente opuesto a la norma, totalmente agresivo– y la obra era un experimento, en formato manual, donde ella te invita a descargarte unas pegatinas en Internet para pegarlas sobre unos ladrillos y utilizarlas sobre obras de arte si quieres. Pensamos en cómo sería si las materializábamos y estuvieran en la sala. Aquí en lugar de utilizar los martillos, ladrillos y cerillas sobre otras obras de arte, a los cinco minutos de inaugurar la gente empezó a coger martillos y a reventar los ladrillos.



Vista de la exposición *Be virus, my friend*, Inéditos 2014
La Casa Encendida

¿Y eso no estaba pensado previamente?

Sí. Lo que nos ha pasado con La Casa Encendida es que nosotras pensábamos que trabajaban de forma más consciente en relación a sus limitaciones como espacio institucional.

Nosotras desde el primer momento expusimos qué obras creíamos que entraban en conflicto con el espacio expositivo convencional y quizá con las medidas de seguridad de la exposición, y esta era una de ellas.

Ellos dijeron que no nos preocupásemos, que luego la gente nunca toca nada. Desde el primer día de montaje allí estaban los ladrillos, mazas y cajas de cerillas, y nadie pensó que iba a pasar algo. La obra es eso, Virginia estaba encantada, pero a los diez minutos se empezaron a poner nerviosos por si podía caerse la gente y yo no quería interferir en el trabajo del guardia de seguridad. La jefa de sala también se puso muy nerviosa y a los tres cuartos de hora de la exposición ya nunca más se pudo romper nada. Acabaron, incluso, echando a gente por quemar papeles.

En realidad que rompieran la obra de Virginia me pareció interesante, porque ella lo había hecho para romper otras obras y al final la primera conexión mental que la gente había hecho –sin leer las pegatinas– fue romper los ladrillos con los martillos. Fue como si Virginia probase su propia medicina.

Eso habla también de las conductas, de cómo comportarte en las salas de un museo y de los límites que tiene el espectador en ellas.

Sí, da mucho que pensar en ese sentido. Me sorprendió que en La Casa Encendida tengan la idea de que nadie toca nada en las exposiciones, ya que mi experiencia es que en todas las instituciones la gente está muy cabreada porque la gente no para de tocar las obras, es una lógica extraña. Hay muchas cosas para interactuar con las obras, con la de Núria Güell puedes fotocopiar la tesina y hay gente que se fotocopia la mano, la cara..., pero luego sí que hay gente que se fotocopia la tesina. La gente está teniendo interés y se está acabando todo lo que habíamos producido. Teníamos miedo de que fuera una *expo-flayer* en la que no hubiera más que papelitos, pero creo que está teniendo sentido y la gente que se lleva algo es porque realmente le interesa.

Veo que en todos los proyectos de Catenaria pretendéis cambiar las reglas del espacio museístico, ¿os posicionáis entonces en contra de la sala convencional?

En contra no, creo que hay que ampliar las posibilidades. Es interesante que haya mucha diversidad de formatos y de perspectiva comisarial, y creo que también es importante que los espacios expositivos sean variados. En realidad, el espacio está ya más que abierto, no somos las primeras, pero sí nos gusta experimentar e intentar que el espacio responda a la idea que nosotras planteamos en relación a cómo presentar esas obras. Diría que nos interesa mucho la comunicación entre obra, artista, comisario, espectador y visibilizar toda la estructura que hay detrás de una exposición. Buscamos entonces líneas distintas, formatos diferentes y formas de conectar, y esto nos ayuda a hablar de comunicación y a ver cómo se relaciona todo.

entrevistas

¿Buscáis también que el espectador sea más activo?

Más que activo, consciente de su papel de espectador y de dónde está. Por eso pusimos la obra de Virginia al empezar la exposición y a la derecha la obra de Castagnino+macro (*Recetas*), luego no hay un discurso o recorrido concreto, pero sí queríamos que el espectador recibiera al principio estas dos obras para posicionarle como espectador. A partir de ahí, actúa como creas, como quieras. Nosotras mismas hemos sido espectadoras y piensas en las salas como algo cerrado y tampoco te planteas todas las personas que confluyen ahí. Igual que a un nivel más global me parece fundamental que seamos ciudadanos conscientes y saber en qué ámbito nos movemos, en una exposición es lo mismo: ser consciente de que estás ahí como espectador y qué quieres hacer.

¿Tenéis nuevos proyectos a la vista?

De momento no, estamos un poco dispersas. Elena está en Londres, Marta en Barcelona, yo aquí en Madrid. Pero todas tenemos en mente que en el momento que necesitemos la fuerza Catenaria nos organizaremos.

MEDITERRANEIDAD: ALTERIDAD DE GÉNERO E IDENTIDADES LOCALES

Erika Bornay



Salvador Dalí, René Char, Gala Dalí y Nusch Éluard en Cadaqués. Fotografía de Paul Éluard, 1935

Interrelaciones entre la comunidad de artistas extranjeros y la población nativa. Cadaqués y Tossa de Mar (1930/1950)*

Este artículo, enmarcado dentro del concepto de mediterraneidad entendido como instrumento de comunicación entre culturas, ha estado elaborado a partir de una investigación sobre el posible diálogo entre los artistas que llegaron a la Costa Brava en el arco de tiempo que transcurre de 1930 a 1950-60 y los nativos del lugar. Se trataba de averiguar quiénes fueron estos artistas, su encuentro y relaciones con los autóctonos, y concretamente en los espacios geográficos de Cadaqués y Tossa de Mar, territorios de peregrinaje de muchos creadores tanto del país como extranjeros.

Desbaratando una apriorística hipótesis, de que una posible permeabilidad mutua, más o menos acusada, se había dado por igual entre los foráneos y los residentes de estas dos poblaciones (hipótesis poco fundamentada seguramente porque mi especialidad –la historia del arte– se aparta un poco de este tipo de estudio), la bibliografía consultada e investigaciones posteriores, apoyadas además por diversos contactos y entrevistas, si bien, en parte, confirmaron algunas de mis previas suposiciones, por otra pusieron de relieve que esta permeabilidad y aproximación a la disolución de las distancias entre las culturas de los extranjeros y los autóctonos, se había producido de manera mucho más relevante en la villa de Tossa de Mar durante los años previos a la guerra civil, que en Cadaqués. En esta permeabilidad cultural hay que destacar el papel sobresaliente de la escritora inglesa Nancy Johnstone de quien trataré líneas más adelante y que llegó a Tossa en el verano de 1934 acompañada de su marido Archie Johnstone.

La comunidad cadaquense

Como tantos otros pueblos de la Costa Brava, los habitantes de Cadaqués, basaban su economía en la pesca, el cultivo de la viña y los olivares. Sus ingresos económicos, aunque de subsistencia, les permitían, sin embargo, disponer de unos remanentes con los que poder continuar celebrando sus fiestas tradicionales y todos los festejos religiosos. Eran muy populares los bailes de sardanas que, incluso cuando los años de hierro de la dictadura, siempre pudieron realizarse, como así lo testimonia uno de sus cronistas, “haig de recalcar que mai foren prohibides” (Gispert, 1998, p. 179). También había las fiestas marineras, las carreras de natación y las regatas de remo y de vela. Incluso hasta la llegada de los años sesenta, era bastante frecuente por parte de los hombres jóvenes ir a cantar bajo el balcón de la muchacha a la que cortejaban los domingos, a la salida del baile de noche (Gispert, *ibíd.*, p.184).

Y asimismo, existía un coro de una cincuentena de personas de ambos sexos, muy apreciado por los cadaquenses que lamentablemente también se disolvería más adelante. El último concierto fue en el año 1970 (Gispert, *ibíd.*, 181). De igual modo fueron desapareciendo la mayoría de las otras celebraciones, cuando la población empezó a dedicarse a las actividades turísticas con la finalidad de acceder a un mejor nivel de vida.

No procede, o escapa del marco de este trabajo, hablar de la obra artística de Salvador Dalí, pero sí debe señalarse que, contrariamente a una creencia generalizada, el “descubrimiento” de Cadaqués no es atribuible al famoso pintor figuerense, sino a la familia Pichot, una saga de artistas (Brugués y Vidal, pág. 53), el primero de los cuales, Ramón Pichot (artísticamente, Pitxot) atrajo a esta localidad, desde los primeros años del pasado siglo, al mundo artístico barcelonés. Unos años más tarde, cuando se instaló en Port Lligat, fue Dalí quien tomó el relieve de anfitrión de este rincón ampurdanés, y quien pasó a desempeñar durante largo tiempo, el mismo papel para otras generaciones de creadores que había iniciado la familia de los Pichot.

Dalí fue una fuerza centrípeta que atrajo ya en los años veinte a algunos de sus compañeros de la Residencia de Estudiantes (García Lorca, Buñuel, etc.) y en 1929 al grupo de los surrealistas de París (Magritte, Arp, Éluard, Gala, Goemans). Fue él quien probablemente invitó por primera vez a Duchamp a Cadaqués en los años treinta y este a su vez, trajo a su propio círculo que incluía a Richard Hamilton, pionero del arte pop británico, y al compositor John Cage, que fue uno de los grandes innovadores musicales del pasado siglo. Y siguiendo la tradición, como el eslabón más de una cadena, Hamilton, hizo llegar a aquel rincón del Mediterráneo, entre otros, a Marcel Broodthaers y a Dieter Roth, pero esto fue ya bastante más adelante de la época a tratar.

Ahora bien, aunque Duchamp, después de Dalí, fue la figura más relevante y conocida en Cadaqués por los muchos y largos veranos que pasó allí (concretamente, desde 1958 hasta su muerte en 1968), los cadaquenses, por otra parte bastante ignorantes de su reconocimiento internacional como artista, sólo lo vieron como una figura exótica y ajena, aunque Joan Josep Tharrats lo describe como un “hombre muy asequible” (p. 108), y dando a entender que bastante más integrado a la vida del pueblo de lo que se supone. Duchamp era un habitual del Café Melitón donde pasaba los días jugando al ajedrez, en muchas ocasiones incluso con los pescadores. Era esta actividad de ocio a la que dedicaba buena parte de su tiempo desde que, en 1923, había abandonando (más adelante se revelaría que no tan aparentemente) toda producción artística formal, mientras su mujer Alexina Sattler (Teeny) paseaba en barca con una artista que fue asidua de Cadaqués donde tenía una casa (Tomkins, p. 210).



Mary Callery

Se trata de la escultora norteamericana Mary Callery (1903-1977), que formó parte del movimiento de la New York Art School. Amiga del matrimonio Duchamp (lo fue asimismo de Picasso y Georgia O'Keeffe, de quien hizo una escultura de su cabeza), Callery no se separaba del grupo de norteamericanos y sentía una total indiferencia no sólo por los cadaquenses, sino también por los artistas locales. Tharrats incluso llega a afirmar que para ella "Cadaqués era como un exótico feudo americano" (p. 122).



Duchamp en Cadaqués

Aunque Duchamp, como ya hemos señalado, prácticamente se había retirado de la creación de arte, fue sin embargo en aquel rincón mediterráneo donde fue meditando y gestando en silencio su sorprendente obra *Étant donnés* (1946-1966), para la cual adquirió una vieja puerta de madera que halló en las afueras del pueblo y que envió a Nueva York para incluirla en el montaje de esta pieza (Tomkins, p. 214). El compositor John Cage, a indicación de Duchamp, de quien era gran admirador, acudió varios veranos a Cadaqués y con él aprendió a jugar al ajedrez en el Café Melitón. En cuanto a Richard Hamilton, llegó a adquirir una casa junto a la rectoría de la iglesia.

Se han puesto de relieve estos pequeños sucesos de la vida en el pueblo de estos extranjeros, ya que permitían suponer que, precisamente, como consecuencia de ellos, se habían de originar ciertas necesidades prácticas de la vida cotidiana, que daban pie a este contacto intercultural que hubiera podido materializarse en mutuas influencias, pero no fue así o fue muy poco. Incluso al margen de su contacto con los cadaquenses, su relación con los artistas catalanes que iban sobre todo a pintar paisajes, tampoco se tradujo en un diálogo, ni siquiera en el aspecto artístico, pues no hubo casi relación, a excepción de la que nació entre Marcel Duchamp y J. J. Tharrats. Aquellos artistas (entre los que hay que incluir entre otros, aunque con estancias menores, a Man Ray y a Max Ernst) pertenecían a la vanguardia artística más radical de la que estaba excluida todo motivo figurativo, por consiguiente, no les despertaba tampoco interés alguno la pintura de tema paisajístico o costumbrista que, al margen de alguna que otra excepción (J. J. Tharrats), tal vez podría haber dado lugar a un intercambio de ideas artísticas.

Su estancia en Cadaqués era puramente de recreo, de evasión y huida del ajetreo y tráfago de las grandes ciudades donde desarrollaban mayoritariamente su actividad. En general, no parece que demostraran interés alguno por cuestiones antropológicas o meramente sociales. Los cadaquenses los tenían por personas excéntricas, gentes curiosas, e incluso a algunos como “degenerados morales” (conversación con J. Vehí). Realmente los veían como la otredad acentuada por el hecho de la imposibilidad de cualquier diálogo al existir la barrera del idioma. Es decir, cualquier posibilidad de permeabilización cultural era inexistente. También en lo que se refiere a la población nativa, se ha de tener en cuenta que hasta la llegada del turismo en la década de los años sesenta, Cadaqués, por su situación geográfica era un pueblo muy aislado, e incomunicado culturalmente. Opinamos que no hay motivos para creer que existió un sustrato de mentalidad colonial en la mayoría de esta población extranjera. En todo caso, no eran conscientes de ella. Sus objetivos eran simplemente y como ya hemos indicado, la huída, el alejamiento de sus centros de trabajo, y el descanso y ocio en un lugar bello y tranquilo.

Tossa de Mar

Un artículo de referencia para conocer la vida artística de esta localidad costera durante la década de los años treinta es del pintor y crítico de arte Rafael Benet titulado: "Tossa, Babel de les Arts".

A principios de aquella década, el malestar político europeo, unido al cambio favorable de la moneda, y a unas elogiosas referencias sobre el lugar, propició una llegada de artistas e intelectuales forasteros, que convirtieron muy pronto a Tossa de Mar en un centro de descanso y recreo a la manera de Cadaqués. Refiriéndose al año 1934, escribe Benet, "el desplaçament de Montparnasse a la nostra platja ha pres unes proporcions extraordinaries" (p. 4).

Pero no fue esta la primera llegada de artistas extranjeros a aquella localidad. En realidad, el origen de esta nueva oleada de visitantes, al margen de la situación política europea, la hemos de hallar en la divulgación de las bellezas de Tossa por otros artistas que años atrás habían también encontrado refugio allí buscando huir de la primera guerra mundial.



Olga Sacharoff, *Sardana*

Entre 1915 y 1917, escapando de un París amenazado, llegaron a Cataluña muchos artistas de la vanguardia. La mayoría se instalaron en Barcelona. Entre ellos cabe destacar a Olga Sacharoff, Otho Lloyd, Albert Gleizes, Francis Picabia y los Delaunay, entre otros. Para algunos la vida cultural de la capital catalana les ofreció una renovación de energías estimulante, aunque otros fueron más críticos con el nivel y las perspectivas culturales de la ciudad. Los primeros en descubrir Tossa de Mar fueron Olga Sacharoff y su amante Otho Lloyd, y su comentada admiración por aquel lugar hizo que se les unieran muchos de los artistas extranjeros de las vanguardias afincados en aquel momento en la capital catalana.

Como acabamos de señalar, en los años treinta se sucede otra numerosa llegada de visitantes, principalmente artistas judíos huyendo del régimen nazi, así como otros creadores e intelectuales disidentes. Tossa acoge pues, por segunda vez, una serie de artistas que iban a tener un papel importantísimo en el desarrollo imparable de las vanguardias.



Kars y Chagall en Tossa de Mar

Centrándonos en el hecho que nos concierne del interculturalismo, obviamente nos interesa poner de relieve a los que hicieron largas estancias porque ello daba lugar a la posibilidad de un contacto mutuo de permeabilización real. De entre ellos cabe resaltar a Marc Chagall, Oscar Zúgel, George Kars, André Klein, Jean Metzinger y André Masson, a los que el Museo Municipal de Tossa ha rendido tributo exponiendo algunas de sus obras, entre las que destaca la conocida pintura de Chagall, *El violinista celeste*, que realizó en Tossa. El artista ruso era otro personaje que huía también del horror nazi. Se instaló en aquella villa en los veranos de 1933 y 1934. Fue él quien la definiría como “el paraíso azul”.

El pintor André Masson y su mujer Rose vivieron allí de junio de 1934 a noviembre de 1936.

El pintor bretón Jean Metzinger llegó a Tossa en 1933 y pintaría en clave cubista las torres de la Vila Vella. Iba acompañado de su esposa, la también pintora Suzanne Phoca, de la que poco se sabe, sólo que era una francesa de origen griego que durante su estancia realizó unos grabados a la punta seca como los que había hecho un año antes para ilustrar las *Fábulas* de La Fontaine (Raigorodsky, p. 2).

Respecto a las mujeres artistas, quisiera resaltar que Rafael Benet señala que lamentó no poder conocer la obra de la canadiense Regina Seiden, muy valorada en su país, debido a “l’estrany pudor artístic que he pogut constatar en la majoria de les dones pintores que han passat per Tossa” (p. 24).

Oscar Zügel, un pintor abstracto que montó su estudio en el granero de una vieja casa, como a Chagall, la villa le tiene una calle dedicada.

Por su parte, el pintor checo George Kars, fue uno de los propulsores y fundadores del Museo Municipal. Su vivienda todavía se conserva. La idea de crear un museo, que se inauguró el primero de septiembre de 1935, fue gestada por un grupo de intelectuales y artistas, entre ellos, además del mismo Rafael Benet, estaba Kars, que figura como uno de sus fundadores. Su participación en la fundación del museo, así como las donaciones de otros extranjeros, es relevante porque indica la necesaria relación de aquellos, no sólo, obviamente, con los artistas catalanes que veraneaban allí, sino también con los nativos del lugar.

En cuanto a Fritz Marcus, un reputado arquitecto alemán, que había sido profesor de la Bauhaus, regentaba un bar en Tossa y fue quien dirigió la construcción del hotel Johnstone. Marcus, había renovado una vieja masía catalana y había conseguido mantener el ambiente de una casa de payés y a la vez de un bar decorado con elementos rurales, en cuyas paredes su mujer había pintado unos mosaicos con caricaturas de celebridades locales (Johnstone, p. 29). Este bar era frecuentado por todo el mundillo internacional, pero “on van també, a vegades, els pescadors de la vila a fer llur cantades estridents” (Benet, p. 24). En general eran habaneras y algunas viejas canciones catalanas.

Alemanes (casi todos de origen judío), franceses, italianos, rusos y personas del resto de Europa contribuyeron a aquella etapa de consolidación de Tossa de Mar como un centro de importancia, no sólo turística, sino también cultural. Pero esta concentración de gente tan heterogénea, con tantas diferencias de actitud, de ideas, de diversidad de lenguas y procedencia, provocó, además de un sugerente bullir de ideas y estimulantes controversias (Raigorodsky, p. 4), también equívocos de todo tipo.

Sus lugares de encuentro eran el Cafe d'en Biel que sería el equivalente del Melitón de Cadaqués y el bar de Marcus.



Archie y Nancy Johnstone con Walter Leonard

El Hotel Johnstone

En el verano de 1934, llega a Tossa el matrimonio Johnstone con el propósito de edificar un pequeño hotel para la colonia de artistas extranjeros que buscaban allí el paraíso perdido. Él, Archie, es un periodista del *News Chronicle* de Londres, y ella, Nancy, una incipiente escritora. Casi de inmediato a su llegada, Nancy Johnstone, empezará a escribir bajo el formato de diario, lo que se convertirá en un par de excelentes libros que se publicarán en Londres en 1937 y en 1939, en inglés, obviamente, y lejos de una España en guerra (un compendio de los dos y en catalán, no se traducirá hasta 2012). Es una excelente narradora, espontánea y de fina ironía que, además, impulsada por su curiosidad, recogerá cuanta pasa a su alrededor.

Ella se convertirá en el hilo conductor que pondrá en comunicación a la cultura local con la foránea, casi todos extranjeros, especialmente ingleses, que se alojan en su hotel. Docenas de anécdotas recogidas en las páginas de su libro, ponen constantemente de relieve este acercamiento de diálogo integrador entre unos y otros.

Esta interrelación se va conformando en el vivir cotidiano, pues, además, lógicamente, y como consecuencia de la construcción de su hotel, Nancy Johnstone y su marido requieren y necesitan del trabajo y la colaboración de las gentes de Tossa.

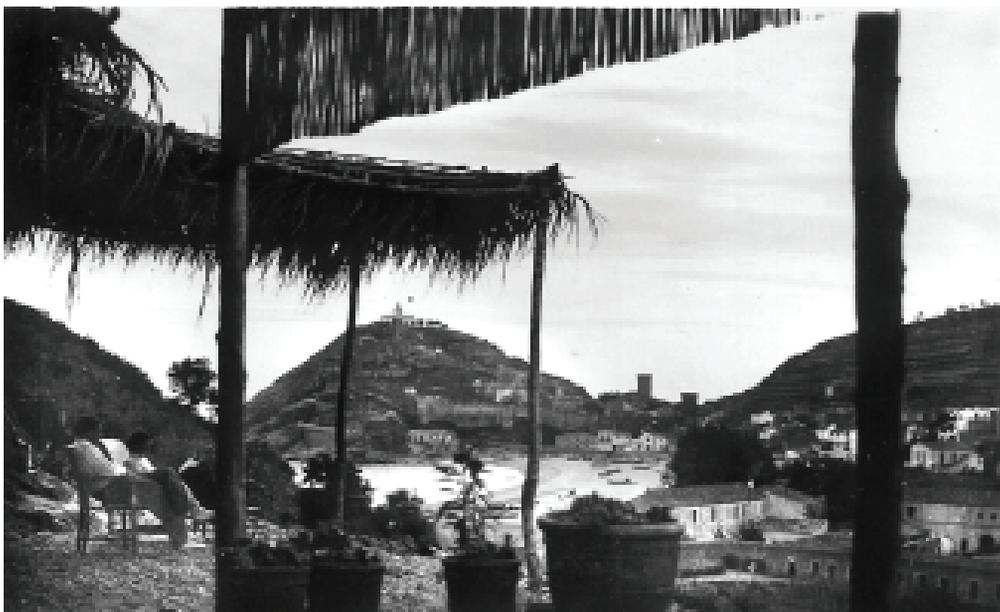
Su entusiasmo, quizá algo ingenuo por los nativos del lugar y por sus costumbres, iba a contribuir a aquella interrelación de culturas, en las que ella, especialmente, sería el eje, pues facilitaba e impulsaba la relación de las gentes del pueblo con la colonia extranjera.

Así vemos cómo junto con las cocineras que había contratado, aprende la cocina del lugar y la introduce en los menús del hotel: “més endavant en vaig llançar a fer l'escudella catalana (...) descobrint totes les seves possibilitats (...) els clients ho trobaven tot bo” (p. 82). A las hijas del telefonista de Tossa les enseña cómo hacer un suéter cuyo modelo querían copiar (p. 35). Lleva a gente a bailar al bar de su amigo el arquitecto alemán del que dice: “Una de les coses bones que tenia el bar d'en Marcus era que s'hi barrejaven la gent del poble i els turistes” (p. 112), y donde muchas veces, con un tocadiscos, se organizaban veladas de sardanas, baile que ella aprendió y en el que trató de introducir a más de un extranjero (p. 149). Y es que, como confiesa, le gustaba participar en los actos festivos del pueblo. De todas estas páginas se desprende que no sólo eran ella y su esposo Archie quienes se habían integrado en el lugar y adoptado algunas de sus costumbres, sino que también las hicieron conocer a muchos extranjeros y también se infiere que, en particular, la gente joven del pueblo, empezaba a responder a aquella permeabilización adoptando algunas de las costumbres y modos de comportamiento que les llegaba de aquella colonia foránea.

Dramáticamente, la guerra puso fin a aquel tímido principio de interculturalidad.

En tres ocasiones un crucero británico se detuvo delante la playa de Tossa para recoger a los súbditos ingleses. Los Johnstone se negaron siempre a abandonar el pueblo, y convirtieron su hotel, ya vacío de clientes, en una casa de acogida de una treintena de niños refugiados de guerra que huían de España, camino de Francia. Finalmente en 1936 los Johnstone se fugaron en un camión conduciendo a todo el grupo de niños al país vecino. Tossa caía bajo las tropas fascistas dos días después.

Regresando al punto de partida de este artículo, concluyo estas líneas añadiendo que es difícil inferir hasta qué punto aquellos contactos interculturales incidieron en las identidades locales, pero sí es evidente que en un grado u otro, en un momento u otro, en Tossa de Mar, parte de aquellas alteridades se fundieron bajo el entusiasmo y el trabajo de Nancy Johnstone.



Hotel Johnstone

Bibliografía:

Benet, Rafael (1934): "Tossa, Babel de les Arts", en *Art*, Junta Municipal d'Exposicions d'Art, Barcelona, vol. II, octubre, pp. 3-30.

Bosch i Mir, Gloria (1986): *Museu Municipal de Tossa. Secció d'art modern*, Ajuntament, Tossa de Mar.

Brugués, Ll. y Vidal, E. (2012): "La Nissaga dels Pichot", en *Revista de Girona*, nº 271, pp. 52-56.

Corredor-Matheos, J. et altri (1992): *Las vanguardias en Cataluña, 1906-1939*, Fundació Caixa de Catalunya, Barcelona.

Gispert, Heribert (1998): *Cadaqués autèntic*, Ed. Joventut, Barcelona.

Gispert, Heribert (2002): *Des des banc des Portal*, Ed. Joventut, Barcelona.

Groenenboom, Roland (2006): *Galeria Cadaqués. Obras de la colección Bombelli*, Museu d'Art Contemporani, Barcelona.

teoría

Johnstone, Nancy (2011): *Un hotel a la Costa Brava (Tossa de Mar, 1934-1936)*, Tusquets editors, 1ª edición en inglés en 1937 y 1939, Barcelona.

Martín, Manuel (2002): *El Cadaqués de Peer Harnden y Lanfranco Bombelli*, Col.legi d'Arquitectes de Catalunya, Girona.

Puig, August (1991): *Memorias de un pintor*, Ed. Hacer, Barcelona.

Santos Torroella, R. (1984): *La miel es más dulce que la sangre*, Editorial Seix Barral, Barcelona.

Santos Torroella, R. (1986): *Ramón Pichot*, Ambit, Barcelona.

Tharrats, J. J. (1981): *Cent anys de pintura a Cadaqués*, Ed. del Cotal, Barcelona.

Tomkins, Calvin (1996): *Duchamp: A Biography*, H. Holt and Company, New York.

VV.AA. (2006): *Galeria Cadaqués. Obras de la colección Bombelli*, Museu d'Art Contemporani, Barcelona.

VV.AA. (2007): *Berlín, Londres, París, Tossa. La tranquil·litat perduda*, Fundació Caixa, Girona.

VV.AA. (2008): *Rafael Benet i el Paradís Blau*, Centre Cultural Caixa, Terrassa.

VV.AA. (2009): "Costa Brava art d'avantguarda", en *Bonart*, nº 112, pp. 38-53.

Raigorodsky, Santiago: "Artistas e intelectuales judíos en Tossa de Mar", en *Arte Judío*:

<http://www.tarbutsefarad.com/tarbut-arte/4801-artistas-e-intelectuales-judios-en-tossa-de-mar.html>

Entrevistas:

Norman Narotzky, Barcelona, 13 enero 2012.

Joan Vehí, Cadaqués, 14 mayo 2012.

Heribert Gispert, Cadaqués, 15 mayo 2012.

* *La mediterraneidad en la producción de espacios turísticos: contacto intercultural, alteridad de género e identidades locales*. Proyecto I+D+i dirigido por Mary Nash.

ARTE, CONOCIMIENTO Y SANGRE MENSTRUAL

Miriam Garlo

Doctora en en Bellas Artes UCM



“La sangre menstrual está constituida por dos sustancias especialmente maravillosas: sangre y endometrio. La sangre es nuestro líquido más preciado y el endometrio es la piel interna del útero, encargada de recibir y nutrir al futuro ser. ¿Cómo es posible que estas dos sustancias, fuentes de vida, puedan producir asco o aversión? Si fuésemos más sabios y más justos dedicaríamos las más anchas avenidas y los más encendidos poemas a glosar esta magnífica mezcla que produjo las condiciones necesarias para que germinásemos en el interior del seno de nuestra madre”¹.

Introducción

Es bien sabido que existe entre el arte y la sangre un íntimo vínculo que proviene de tiempos ancestrales. En la actualidad, por medio de determinados avances tecnológicos, numerosas teóricas/os confirman que las primeras pinturas rupestres –surgidas de la necesidad humana de generar y compartir conocimiento– fueron desarrolladas específicamente a partir del pigmento natural más espontáneo y agradecido de producir: la sangre menstrual. Con ella, nuestros ancestros representaron la vegetación autóctona de sus alrededores, los animales con los que convivían, rituales que desarrollaban, situaciones que les preocupaban, etc.; por lo tanto la menstruación era factor principal para mantener viva la relación entre el *arte* y el *conocimiento*. Sin embargo, algunos siglos de dominación patriarcal han provocado que dicho vínculo simbólico haya ido perdido su carácter sagrado y funcional.

En un intento por rescatarlo, este ensayo visibiliza obras y artistas que lo materializan a través de diversas disciplinas; y todas ellas sitúan a la sangre menstrual, ya sea formal o discursivamente, como centro neurálgico de las propuestas artísticas. Asimismo, se considera que las artistas protagonistas son, de forma simultánea, conscientes de la importancia de revalorizar el vínculo mencionado, así como resultado de la propia naturaleza que insta a recuperarlo. El arte, el conocimiento, la menstruación y el mundo en que convivimos forman parte de una red que poco a poco se ha ido destrenzando; por ello, en la actualidad, marcada por la desconexión y pérdida de valores y funciones humanas, es de vital importancia volver a hilvanar los conceptos y generar un cambio de paradigmas que suponga un viraje en el rumbo del planeta.

Desde el ámbito artístico son ya muchas las artistas que están reflexionando en torno a esta cuestión, lo que indica que, afortunadamente, cada vez más mujeres menstruantes² se atreven a compartir su sabiduría. Los discursos emitidos y el alto carácter afín y sincrónico entre mensajes procedentes de diferentes lugares y comunidades del planeta señalizan, en su mayoría, una dirección cognitiva y existencial similar.

Notas sobre la menstruación consciente

La menstruación es la única sangre producida de forma loable, puesto que, en realidad, se trata de un óvulo con capacidad para producir la vida pero que no ha sido fertilizado. Consiste entonces en una ofrenda, ya que los cuerpos de las mujeres menstruantes devuelven a la propia naturaleza el potencial dotado para generar la vida de manera natural. La maravillosa interrelación a la que me refiero, se demuestra cuando al verter sangre menstrual sobre una planta frutícola, podemos observar cómo el aspecto y estado de esta mejora, así como la apariencia y sabor del fruto con el que nos honra. En los laboratorios también se ha comprobado que, en base a los índices y valores de carencias y excesos que se encuentran en una sangre menstrual, la planta frutícola que la recibe pasa a acrecentar nutritivamente las cualidades de su fruto. De manera que el cuerpo femenino menstruante que donó su sangre y la planta frutícola que la recibió, conforman un vínculo o ciclo donde ambas cooperan, ayudándose mutuamente, para la mejora y supervivencia de ambas especies³.

En sí, la sangre menstrual es el resultado de una energía fascinante que implica la vida y la muerte, como fuerzas complementarias y antagónicas necesarias, para producir el equilibrio de todos los ciclos, por lo que inevitablemente deben cooperar, asociándose, la energía destructora y la renovadora. Así pues, esfuerzo, agitación, reposo, sacrificio,

lucidez, serenidad, abstracción, templanza, etc. serán imprescindibles en este intento por rescatar lo saludable y que, al mismo tiempo, conlleva la reconciliación con lo natural. En esta danza de energías, interiormente, se está procediendo a la sustitución de paradigmas y estructuras antiguas por las que ahora hacen falta: las nuevas. Conviene matizar que el cuerpo femenino menstruante disfruta, a través de su ciclo, de la conexión esencial a la que me refiero, porque está interconectado de manera muy directa a la Tierra, la Luna y el flujo oscilante de las mareas. Pero en mayor o menor medida todos los cuerpos humanos lo están o deberían estarlo; siempre que no hayan olvidado, de manera drástica, el origen de la vida.

Cuando la sangre menstrual aparece indica un punto, una parte del proceso cíclico que cada cuerpo menstruante experimenta de forma diferente; pero donde en todos ellos se asiste al desprendimiento de sedimentos y depósitos que se alojaban en las paredes uterinas. Estos, a modo de colchón mullido, se construyeron previamente para alojar una nueva vida en el supuesto de que el óvulo fuese fecundado. Así, el cuerpo femenino menstruante se recicla renovándose cada mes, de modo que las asociaciones entre esto y la muda de piel de cualquier ser vivo, fruto o estación responden a lo mismo: la necesidad del cambio, inherente a la supervivencia. En ese instante se da cabida a lo nuevo, despidiendo lo antiguo antes de que pueda consolidarse; para evitar que se establezca un sistema perenne, monolítico e inmanente que produciría un funcionamiento pobre, acomodaticio y de escasa fortaleza.

Por ello, en el interior del cuerpo las hormonas alcanzan la temperatura necesaria para perecer y regresar de nuevo a la existencia; y el cuerpo menstruante, de ser consciente, se permitirá el aislamiento encerrándose en sí mismo para concentrarse y dar posibilidad a acoger el cambio que está por llegar; esta mutación le proporcionará otra perspectiva y función de su propio instinto.

Así, los cuerpos femeninos menstruantes actúan como canales naturales por los que migra un determinado material simbólico al tiempo que producen sangre menstrual, y conectan la información del ámbito terrestre y el planetario. Sin embargo, el disfrute del ciclo femenino menstruante solo puede ser llevado a cabo a partir de la autoconexión, reflexión introspectiva, interpretación de las intuiciones personales, y un entorno equitativo y adecuado.

Uno de los factores que más preocupa a las mujeres menstruantes es, precisamente, el dolor. Este aspecto se desarrollará con mayor profundidad en el apartado siguiente; pero, a grandes rasgos, involucra al miedo, desprecio, rechazo, bloqueo y la no aceptación de la muerte como proceso necesario para que resurja la vida. Dicho

con otras palabras, el rechazo y bloqueo del dolor menstrual implica, asimismo, la impugnación a transitar la muerte y fluir en ella, bajo el pretexto de que es un estado doloroso; pero solo así respetamos el ciclo y sentimos la fuerza creadora y conservadora de la naturaleza.

Por ende, este complejo trabajo introspectivo también conlleva el desactivar psíquicamente el miedo al dolor, prescindiendo de medicamentos, y evadir la pretensión de vivir la menstruación únicamente como proceso placentero; puesto que de ser así se eclipsarían los múltiples sentires y percepciones que van surgiendo durante el proceso.

Del mismo modo, en algún momento del ciclo, uno de los estados comunes en los cuerpos femeninos que menstrúan es la tristeza o nostalgia. Este estado –que al igual que el dolor ha sido estigmatizado para cooperar en la desacralización del ciclo femenino por parte del pensamiento patriarcal– es absolutamente imprescindible, ya que es la única emoción fría que experimentamos.

Además, la tristeza necesita de la inteligencia para sobrevivir, puesto que nos avisa de una pérdida; a través de ella se nos anticipa el esfuerzo y carácter de la destreza que debemos adoptar para equilibrarnos física, psíquica o espiritualmente, por medio de nuevos caminos o soluciones.

Por tanto, una facultad innata como la tristeza será básica para permitirnos mejorar porque nos ayuda a intuir y preguntarnos qué debemos hacer realmente, estudiando la situación mediante diferentes vías de reflexión interna como la elección, observación, estructuración, actualización y disociación de vivencias y experiencias que nos permiten encontrar o inventar, de manera consciente, opciones ante cualquier pérdida. Bautizar a ese estado imprescindible como suele hacerse, como síndrome SPM o síndrome premenstrual, solo denota la perspectiva ignorante y arrogante que tenemos de nuestra propia especie.

En definitiva, la clave de la menstruación se basa en la aceptación, el cuidado y cariño hacia una misma que, en ocasiones conlleva un alto grado de autocrítica y responsabilidad. Si se admite la muerte, el dolor y el desprendimiento, también se permite la superación, el avance, la vida y el crecimiento. Además, atravesar el dolor desde la valentía supone que una vez que salgamos de él, lo podemos revisar valorando lo que nos ha enseñado y el cambio que hemos sufrido. Solo así podemos ser conscientes de la fortaleza y potencialidad interna de la que estamos dotadas y las múltiples funciones y percepciones que podemos desplegar.

La menstruación como tabú en las sociedades actuales

En las sociedades patriarcales la menstruación es considerada símbolo de contaminación, porque con el tiempo, y a base de determinadas lógicas de pensamiento respaldadas por la religión, la filosofía o la ciencia –todas de perspectiva androcrática–, se ha vertido sobre la sangre menstrual infinidad de erróneos argumentos y paradigmas. Sin embargo, tales razonamientos han terminado por ser socialmente asimilados sin tener en cuenta que provienen de cuestiones meramente culturales. De este modo se ha estigmatizado tanto a la menstruación como a los cuerpos femeninos menstruantes, hasta el punto de considerar a ambos como *impuros*. Asimismo, cuestiones como que esta sangre brote sin estar relacionada con una herida y que, además, no provoque la muerte de la persona, son algunas de las causas que desde antaño han trascendido hasta nuestros días, colaborando en concebir al ciclo femenino menstruante como un magnánimo tabú social. Sin embargo el miedo, asco y los muchos prejuicios vertidos sobre la menstruación indican y dan fe de los procesos complejos y de extrema profundidad de la vida, al mismo tiempo que desvelan que, en realidad, es imposible controlar desde la dominación u opresión, la vida y los ciclos de la Tierra.

Entre otras cuestiones, algunos textos bíblicos argumentan en sus páginas que la mujer menstruante debe estar hasta trece días aislada, bajo el precepto de ser un peligro para la comunidad; lo que contrasta con las creencias de comunidades ancestrales donde las mujeres menstruantes se aislaban de manera voluntaria respaldadas por el apoyo de la comunidad. Durante estos aislamientos desarrollaban meditaciones individuales y colectivas, y reflexionaban compartiendo los conocimientos e intuiciones que experimentaban. Tras el sangrado, la comunidad acogía de nuevo a las mujeres, con honor y respeto, puesto que de ellas y sus revelaciones, entre otras cosas, dependería el futuro de la tribu⁴. Sin embargo las diferencias en cuanto a las razones de estos aislamientos y el trato que se viene dando a los cuerpos menstruantes en la actualidad, provoca la tergiversación de los valores y significados de la sangre menstrual en sí misma, así como del ciclo y potencialidades femeninas. Al mismo tiempo la organización social adoptada en las últimas décadas, la familia nuclear de cuatro miembros compuesta por madre, padre y dos criaturas, no solo no facilita sino que fomenta la vigencia del tabú social al que nos referimos.

Retomar el concepto de tribus o clanes como colectivos que amalgaman relaciones consanguíneas y relaciones elegidas, integradas por individuos de notable diversidad, origina que quienes están menstruando puedan compartir sus experiencias y exploraciones, mientras reflexionan subjetiva y comunitariamente sobre los

conocimientos que van transitando. Así también, estas estructuras sociales permiten revisar el modelo de maternidad y crianza, que la sociedad androcéntrica ha conferido desde una perspectiva individualista.

Volviendo a los textos bíblicos, algunas religiones indican que el origen de la impureza femenina proviene de la matriz, porque se considera a esta como desagüe o cloaca por donde desfilan, acumulándose, los despojos y residuos abyectos del cuerpo femenino menstruante. De este modo, la sangre menstrual, acorde a estos parámetros, de nuevo, no puede ser otra cosa más que infecta pero, además, es importante matizar que las sociedades de perspectiva androcéntrica tienden a establecer un invisible vínculo específico entre el cuerpo abyecto y el cuerpo femenino. A diferencia de estas concepciones en las sociedades ancestrales, que veneraban la sangre menstrual, además de por las razones ya mencionadas, porque les permitía llevar un control sobre el paso del tiempo y la vida por medio de la calendarización. Un tiempo y ritmo cíclicos, pero siempre diferentes y, por tanto, únicos, que a su vez les facilitaba información sobre los astros, estrellas, etc. Estas comunidades embalsamaban la sangre menstrual en recipientes naturales donde la dejaban secar, y en caso de herida o fractura de alguna/o miembro de la comunidad, la rociaban con agua o savia, y esta recuperaba sus elevadísimas propiedades curativas, cooperando en la sanación de la/el convaleciente⁵.

Desde algunas religiones se plantea una imagen demoníaca de la sangre menstrual por medio de imágenes del cuerpo femenino como ser anómalo e imperfecto; y, al mismo tiempo, se vierte una interminable lista de supersticiones que, sobre todo en ámbitos tradicionales y conservadores, aún se mantienen con total legitimidad. Por ello se sigue mal creyendo que una mujer que menstrúa corre el riesgo de cortar el ajo o la mayonesa, esterilizar las cosechas, provocar desastres meteorológicos, inducir al aborto a una hembra embarazada e, incluso, provocar la muerte en caso de mantener relaciones sexuales durante la menstruación. Estas y otras creencias han sido desde hace siglos, escritas y transcritas una y otra vez por estudiosos y teólogos de la historia occidental, que como en el caso de *Maléfico Maleffarium*⁶ que llegó a venderse como *best-seller* de la época, han configurado un imaginario colectivo al respecto de la sangre menstrual, los cuerpos femeninos menstruantes, las brujas, la sexualidad femenina, etc. falso; pero con la consistencia necesaria como para que sus creencias pervivan hasta nuestros días. Este tipo de violencia y miedo ha sido eficaz para relegar con total impunidad a los cuerpos femeninos a un lugar subalterno y precario. Y demuestra la aprensión inconsciente que las sociedades androcéntricas sienten al respecto de que las mujeres menstruantes se conecten consigo mismas y valoren su interconexión, lo imprescindibles que son, el cuidado del que son capaces, etc.

O lo que es lo mismo, que estas manejen su ciclo para fines comunitarios y personales diferentes a los actuales, ya que quizás se sustituirían los cuidados por las guerras, las relaciones afectivas por el dinero, la creación por la destrucción, el disfrute por la competitividad, etc. Por lo tanto, en apariencia, representa un peligro que las mujeres menstruantes mantengan sintonía entre sus ciclos y los ciclos cósmicos, perciban el poder de su cuerpo y sexualidad, sus capacidades intelectuales y creadoras, y transiten la intuición femenina.

Otro aspecto de gran calado, que sirve para rechazar la naturaleza de las mujeres menstruantes y deslegitimarlas mediante un proceso de demonización de su sexualidad y fecundidad, es precisamente el uso que las sociedades androcráticas establecen sobre el dolor. Este concepto cultural plantea dos cuestiones de enorme envergadura; por un lado las sociedades androcráticas estructuran, en base a su lógica de pensamiento, que existen ciertos aspectos del dolor, del cuerpo, de la muerte, del sufrimiento, etc. que se deben reprimir, frente a otros que, por contra, se ensalzan. Y por otro, siempre se elogian valores, significados, conceptos, ámbitos, etc. que se ajusten a la masculinidad del discurso hegemónico normativo, en detrimento de todo aquello que se adapte o esté relacionado con lo femenino.

En definitiva, es conveniente revisar que el sistema capitalista y patriarcal en el que convivimos, determina espacios concretos que catalogan el tipo y contexto del dolor, donde se veneran u oprimen los dolores en base a unas tipologías que los clasifica en espectaculares o, por el contrario, vacíos de espectáculo. Esta jerarquización de los tipos y contextos del dolor se sintetiza en dos campos concretos: el que se espectaculariza es aquel que ensalza la destrucción y el que se concibe como vacío de espectáculo está relacionado con la creación; algunos ejemplos nos ayudan a comprender lo expuesto. No se admira la fuerza que conlleva un parto pero sí –y además teatralizándola de manera grotesca– la que se produce en un ring de lucha; se pone en tela de juicio el derecho al aborto de las mujeres, pero al mismo tiempo se consiente y venera la caza y a los cazadores; se hacen reiterativas películas donde el héroe acaba con todo lo que tiene vida, concibiéndolo como acción y espectáculo, pero no se facilita la difusión de películas con contenidos reflexivos sobre ámbitos o situaciones de gran complejidad, sitios singulares, dinámicas tolerantes, la construcción de nuevas identidades con necesidades particulares, etc. Los valores y conceptos manejados en esta lógica de pensamiento, que ningunea lo inclusivo y lo femenino para supeditarlos a lo masculino, han calado en profundidad durante muchas generaciones mediante la coacción, estructurando nuestros imaginarios colectivos y familiares hasta el punto de formar parte de nuestra subjetividad, sin que haya sido imprescindible el consentimiento consciente o voluntario por nuestra parte.

Artistas femeninas, obras y sangre menstrual

A continuación se revisan obras de seis artistas femeninas de muy diferentes orígenes y paradigmas culturales que, sin embargo, coinciden en la restauración del vínculo ancestral sangre menstrual-conocimiento; lo que origina una rica diversidad de perspectivas al respecto. Por su parte, todas ellas comparten el denominador común de estructurar un pensamiento de notables aspectos revolucionarios a través del lenguaje artístico.

Vanessa Tiegs: *Menstrala* (2003)

En 2003, Vanessa Tiegs daba por terminado un proceso creativo que duraba 3 años y le había permitido la producción de *Menstrala*; proyecto donde la artista de origen neoyorkino, tomaba como principal objetivo “crear una imagen positiva de la menstruación”⁷. Integrado por obras de las que no se vende ninguna pieza original sino copias en litografía, *Menstrala* consiste en 88 pinturas ilustrativas de un alto carácter misterioso y fascinante; resultado de una combinación de conocimientos que abarcan arqueología del neolítico, astrología, mitología, psicología arquetípica femenina de Jung, intuiciones y significados ocultos de los sueños de la propia artista. Así, a modo de diario visual, las pinturas de Vanessa Tiegs aluden, poniendo de manifiesto al mismo tiempo, el periodo cíclico de renovación del cuerpo femenino menstruante. Para ello, la artista pinta a partir de un único pigmento que ella misma produce y posteriormente aglutina, sangre menstrual y médium, un barniz abrillantador que provoca la impermeabilización de la sangre deteniendo su proceso natural. De este modo, se asegura que las pinturas siempre conserven el color rojo intenso propio de la menstruación.



*Galaxy crossing*⁸ / *Seeing through other eyes*⁹ / *Ecstatic Flight*¹⁰

Las palabras de la propia artista nos ayudan a contextualizar su obra:

“Es bien sabido que las mujeres hemos utilizado nuestra sangre menstrual para muchos propósitos, y uno de ellos es el arte. [...] Pero cuando este tipo de creaciones, trasciende el ámbito de la intimidad y es compartido en una exposición pública, la estructura patriarcal –que se ha empeñado en convencernos de que la menstruación es avergonzante–, tiembla hasta el tuétano, e intentando poner orden, desde sus anquilosadas maneras, lanza una perorata de descalificaciones en contra de la que osó salirse de lo permitido, de lo decente, de lo pulcro, de lo admisible...”¹¹.

Llamando *Menstrala* al proyecto, la artista incita a que esta palabra sirva para bautizar un nuevo concepto de perspectiva femenina y feminista. *Menstrala* sugiere lo universal e imprescindible que es para la vida “el ciclo rojo brillante de la renovación”¹², como lo llama la propia Vanessa Tiegs. De este modo, interpela a las culturas androcáticas que reniegan y soterran la menstruación por considerarla irrelevante u obscena. Y reflexiona:

“De vez en cuando, se me acusa de hacer arte ofensivo, arte de choque. Sin embargo, mi intención en la creación y publicación de mi revista menstrual, no es ofender a las personas o disgustarlas con obras de arte hechas de sangre, sino de presentar las imágenes acerca de la menstruación en una forma reflexiva. Imágenes positivas de la mujer y la sangre de la menstruación no son tan fáciles de encontrar como las imágenes de la sangre derramada de la violencia”¹³.

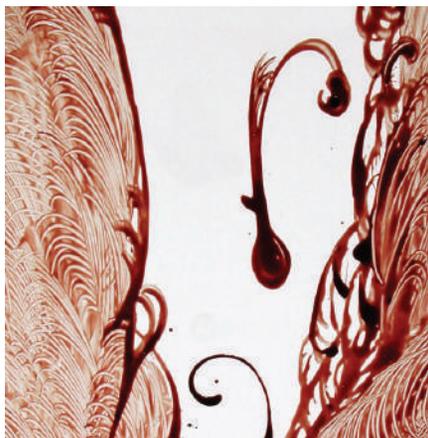
Muy al contrario de la sangre varonil y heroica que las sociedades androcáticas festejan, Vanessa Tiegs plantea el registro de un ciclo de evolución y aprendizaje que demuestra la capacidad pacífica, creativa y creadora de las mujeres menstruantes. Y en una entrevista, la propia artista puntualizaba: “cada ciclo de renovación es un ciclo único y específico, por ello cada pintura, representa y simboliza una situación, emoción e intuición concreta. Esto es debido a que se experimentan diferentes percepciones dependiendo de la alineación lunar y planetaria, de modo que ese momento del ciclo lunar y menstrual, ya nunca volverá a repetirse”¹⁴.

La artista pone en jaque directo los paradigmas culturales de sociedades androcáticas que homenajean la sangre de batalla; la que simboliza el poder supremo reservado al *hombre* de virilidad hegemónicamente normativa. En este caso el *hombre* precisamente se convierte en héroe al conseguir la sangre por medio de la batalla, la guerra, la destrucción y la atrocidad. Sin embargo, *Menstrala* plantea todo lo contrario, ya que no se considera heroínas a las mujeres menstruantes cuando producen sangre

menstrual sin existir herida y, por tanto, sin miedo a desangrarse. Y, además, la sangre que producen no es pérdida sino una creación que ofrendan a la naturaleza, a quien, en mayor o menor medida, todas están unidas.

En la actualidad, Vanessa Tiegs trabaja por la redirección del sentimiento premenstrual en los cuerpos femeninos menstruantes, en base a tratamientos holísticos que abarcan desde la alimentación hasta dinámicas de meditación y reflexión del concepto cultural aprehendido como dolor, sufrimiento, sacrificio, etc.

Finalizando el análisis de *Menstrala* cabe matizar que la artista, mediante su técnica pictórica y conceptual, está propiciando también que el público reabra el debate y reestructuración de lo que se considera arte o no; al mismo tiempo que implica las razones por las que su obra pudiera ser denostada. O lo que es lo mismo, si la crítica, el público y las instituciones abordan *Menstrala*, se confrontarán a ella con todos los valores y cambios de perspectivas que supone e implica, pero de ser rechazada, una vez más, los rígidos y empobrecedores parámetros que las sociedades andrococráticas establecen acerca del arte, el conocimiento y la sangre menstrual continuarán disfrutando de sospechosa vigencia. Afortunadamente, algunas de las opiniones que podemos encontrar dejan claro la importancia del vínculo que la artista de modo implícito está formulando y recalcando, el de sangre menstrual y conocimiento por medio del poder creativo y creador. Así, una espectadora matiza: “la idea de la pintura con un medio tan personal, simbólico me inspira y me hace reconsiderar mi propia relación con mi sangre. Creo que su obra de arte lleva un mensaje muy positivo para la feminidad en sus alas”, y otra reflexiona: “dan placer, provocan el pensamiento y son una fiesta para los ojos”¹⁵.



Far from the tonic¹⁶ / Timandra y Bulis

Cecilia Vicuña: *Quipu menstrual. La sangre de los glaciares* (2006)

La artista chilena que vive y trabaja en New York desde 1980, realizaba en 2006 la obra *Quipu menstrual. La sangre de los glaciares*. Este proyecto, complejo y controvertido a partes iguales, aborda el activismo político explícitamente, planteando así una nueva perspectiva respecto al vínculo arte, conocimiento y sangre menstrual muy diferente a la desarrollada por Vanessa Tiegs. Cecilia Vicuña es poeta, performancera, escultora, etc. y toma como punto de partida un concepto originario de las sociedades indígenas chilenas, el *quipu*. La palabra *quipu* proviene del quechua y significa *nudo* pero, de forma más específica, se trata de un sistema de comunicación a base de diversos nudos hechos en ramales de diferentes colores. Este método permite a la población informarse, a modo de pizarra, del registro de cálculos o anotaciones que les facilitan el orden cotidiano de la cotidianidad, así como anotar poemas, cuentos, acuerdos, noticias, etc.



Quipu menstrual. La sangre de los glaciares

Cecilia Vicuña en *Quipu menstrual. La sangre de los glaciares* reproduce este sistema de escritura mediante telas rojas, y lo traslada a diferentes espacios, originando el impacto que conlleva la extrapolación de lo íntimo, la sangre menstrual, a un espacio comunitario. Además, para este proyecto la artista realizó una serie de acciones que son imprescindibles de revisar cronológicamente para abordar, con mayor profundidad, la propuesta:

- En junio de 2005 Cecilia Vicuña recibe una invitación para participar en una muestra de arte realizado por mujeres, que se desarrollaría en el Centro Cultural del Palacio de La Moneda, la casa del gobierno de Chile.
- El 15 de enero de 2006 se desarrollan las elecciones electorales de Chile, a lo que la artista responde efectuando su voto directamente, que será el *Quipu menstrual. La sangre de los glaciares*, en la cordillera que se localiza enfrente del glaciar Nevado del Plomo.
- El 20 de mayo de 2006 la artista escribía una carta, que envió a la presidenta del gobierno chileno, Michelle Bachelet, donde reflexionaba:

Querida Michelle:

Yo no pude votar por ti. Desde la destrucción del antiguo Registro Electoral en Santiago, no he podido volver a inscribirme. Por eso voto de otro modo.

El día de la elección subí a la cordillera e hice un gran Quipu Menstrual a 2000 metros de altura, en un cerro frente al Plomo. Un quipu dedicado a ti, a tu triunfo, para que tú y las mujeres recordáramos la conexión entre la sangre y el agua. Soñé que tú serías la conciencia de esa relación.

Bajé del cerro y vi el primer camión lleno de banderas, con gente gritando "Michelle!!!!", supe que habías ganado, y el quipu en el cerro también lo supo. Prendí la televisión, y ahí estabas tú, frente a todos, diciendo que tu gobierno iba a ser el gobierno del "escuchar". Mi sangre te oyó, y la sangre de todos te oyó. La tierra y los glaciares también te oyeron. Quería agradecerte ese instante en el que todos juntos tocamos el corazón de la tierra porque tú lo estabas haciendo al hablar desde el amor.

Ahora estoy leyendo la historia de Pascua-Lama y los acuerdos que Chile firmó antes de ti, autorizando la destrucción de los glaciares y comprendo con la sangre que al poner mi voto en la cordillera y no en las urnas yo estaba soñando revertir el orden del mundo. Soñando que tu nuevo gobierno y tu comisión del medio ambiente defenderían el agua y el bienestar de la gente y no a las compañías mineras. ¿Quién puede creer que una compañía minera extranjera cuidará nuestra agua?

Un antiguo mito altoandino dice que mientras los camélidos¹⁷ estén pastando en los manantiales al borde de los glaciares habrá riqueza y fecundidad, bienestar para toda la comunidad. Ellos son los guardianes del ciclo del agua en su viaje de la nube al mar. El agua es el oro del siglo XXI.

La vida es el agua, y el agua es la memoria. Por el agua vivieron y murieron nuestros ancestros. Por el agua vivirán los que vienen. Pero si el cianuro permea los valles, el aire y el agua, esa será la memoria que perdurará.

Durante siglos cada mujer que se ha atrevido a oír y hablar desde el amor ha sido perseguida. Durante siglos hemos callado frente al abuso para sobrevivir, y sin embargo tú estás ahí! ¿Quién oirá si no el dolor de los que perderán la tierra y el agua? Michelle, escucha tu corazón, para eso fuiste elegida, para que tu voz oyera a la gente de la tierra. A los presos y ofendidos, a los que sufrieron como tú.

La vida de cada uno de esos pastores y campesinos, la herencia cultural y el bienestar de esos valles, la vida y el agua, son más preciosos que los billones de dólares que Barrick Gold promete pagarle a Chile por extraer el oro y destruir los glaciares. Esa noche del 15 de enero lo sabías, y todos lo sabíamos contigo, otra posibilidad, otra matriz estaba naciendo. La voz del oír. La tierra y todos nosotros te estamos oyendo. Estamos contigo en el oír.

¡Michelle, extiende tu voz hasta los glaciares!

Tú tienes la posibilidad de volver a conectar la sangre y el agua. Una oportunidad única en la historia de Chile: liberarnos para siempre de la vergüenza colonial!¹⁸.

- El 17 de noviembre de 2006, Cecilia Vicuña realiza una performance frente al Centro Cultural del Palacio de La Moneda donde recita el siguiente poema: "El ruego es el riego, el agua es el oro, Michelle, no vendas los glaciares, nuestro patrimonio"¹⁹. Durante la inauguración de la exposición la artista reparte 20.000 copias del poema junto con un lazo rojo similar al que manejaba durante la performance. La acción comunitaria llevada a cabo por un grupo de personas, donde era de vital importancia

teoría

el alto índice de presencia femenina, consistió en trasladar una extensa tela roja que sugería de nuevo un *quipu*. Además, haciendo uso de las fuentes de agua que adornan el Palacio de La Moneda, las/los participantes sumergieron el paño rojo en el agua.

La propia artista inmersa en la situación político-económica en la que se encontraba Chile cuando realizó la obra, reflexionaba esclareciendo más matices al respecto: “La mayor parte de los chilenos, no saben de la existencia del Niño del Plomo, ni menos que fue encontrado con un fragmento de hebra roja, o que esa hebra quizás representa la unión. Los incas se concebían a sí mismos, y a la totalidad de su cultura como un gran *quipu*, visto desde abajo, o desde arriba, irradiando una visión del mundo, en las cuatro direcciones, desde el Cuzco y hasta el Maule, por el sur de Chile”²⁰.



Quipu menstrual

El planteamiento discursivo de la artista conlleva numerosos matices que demuestran la riqueza y profundidades de la obra; sin embargo, de manera sintetizada, cabe resaltar algunas cuestiones al respecto de la perspectiva creativa y activista de Cecilia Vicuña.

En primer lugar, la artista no puede votar en las urnas por cuestiones burocráticas pero ejerce su derecho al voto por medio de una propuesta artística; por tanto, está concibiendo al arte como herramienta de transformación de la realidad y apela a recursos creativos que accionan una dimensión simbólica, poética y abstracta de la misma.

La obra incorpora tres disciplinas artísticas diferentes: land art, performance, y poesía y literatura. En segundo lugar, el elemento protagonista o *punctum*²¹ de la obra es el lazo rojo que simboliza la sangre; por medio de esta la artista traza un vínculo asociativo entre menstruación, vida, agua, creación, etc.

Además, este vínculo, como hilo conductor, está estrechamente unido al conocimiento en tanto que la artista alude al mismo desde tres planos diferentes: a gran escala en la cordillera que se localiza enfrente del glaciar Nevado del Plomo; en detalle o miniatura anudando el poema que la artista ofrenda al público; simbólica, mítica y espiritualmente en tanto que habiendo realizado una investigación previa, comparte, sobre todo a la población chilena, que se descubrió en el glaciar Niño de Plomo una hebra roja proveniente de la cultura inca, y explica las concepciones, intereses y sabiduría de esta comunidad indígena.

Por último, Cecilia Vicuña insta a Michelle Bachellet hacia un viraje político y cultural; y para ello se dirige a la presidenta desde un plano de humildad y empoderamiento, propio de una persona corriente que explica a una representante sus necesidades e intereses.

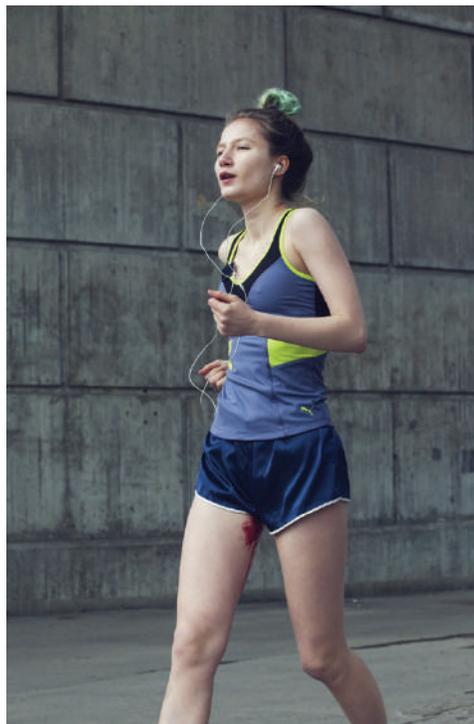
De esta manera acorta la distancia entre las percepciones de una y otra y horizontaliza la relación y el estado de las mismas. También se advierten en sus palabras la esperanza y confianza en el hacer y proceder femenino; la artista se expresa hacia la presidenta desde el sentimiento y la pertenencia a una misma clase, la de las mujeres. Lo que posibilita una relación de sororidad²² y apoyo mutuo, y concibe a Michelle Bachellet y su poder de autoridad no como un derecho para dominar e imponer a la población situaciones injustas y ajenas a sus necesidades, sino que ejerza su autoridad desde la responsabilidad, empatía y solidaridad.

En definitiva, las palabras de Cecilia Vicuña son un canto a la confianza en la creación, en el amor y en el amar a la vida, que tienen por base valores de cuidado hacia la tierra, el ser humano, la naturaleza y sus ecosistemas, y todas las formas de vida; dejando al margen todo tipo de intereses capitalistas y empresariales.

Así, la artista llama a la presidenta, con fe y alentando a la intuición femenina, para revertir el orden del mundo y proponer el viraje de su historia cultural. Y esto lo hace a través de dos consejos: que escuche su corazón y que recuerde que el agua, que en su obra representa mediante la sangre menstrual, es el verdadero oro, no el capital.

Emma Arvida Bystrom: *There Will Be Blood* (2012)

Emma Arvida Bystrom nace en Estocolmo en 1991, pero vive y trabaja en Londres; además de modelo eventual, la joven artista aborda los ámbitos del diseño gráfico, la fotografía, el net art, etc. En 2012 sorprendía con su serie *There Will Be Blood*²³, un trabajo de rotunda impronta e intención directa y precisa: cuestionar el tabú social que envuelve a la menstruación. Emma Arvida Bystrom adopta el título para su portfolio fotográfico de la película realizada por Paul Thomas Anderson, pero el origen y lugar donde ubica la sangre, en este caso sangre menstrual, confiere a su trabajo un trasfondo discursivo que confronta los planteamientos hegemónicos normativos al respecto de la misma. El principal cometido de los retratos de *There Will Be Blood* es explicar, desde la experiencia, el proceso de sangrado del ciclo femenino; para lo que se presentan diversos cuerpos femeninos que realizan acciones cotidianas como hacer deporte, pensar, escuchar música, besarse, examinar el teléfono móvil, etc. Sin embargo, las protagonistas realizan la actividad al mismo tiempo que menstrúan, ya que la artista expone y dispone la sangre menstrual en forma de hilo, de mancha o acumulada en el sexo de las modelos.



There Will Be Blood

Así, Emma Arvida Bystrom plantea que al mismo tiempo que las protagonistas desempeñan otras tareas están conectadas con sus ciclos menstruales, y que el hecho de que se oculte esta parte de sus procesos no tiene tanto que ver con ellas como con los rígidos parámetros culturales de raíz androcéntrica, que temen al proceso tanto como a la propia sexualidad y potencialidad femenina. Además, en este intento por esclarecer el proceso de sangrado del ciclo femenino, la artista retrata a las modelos en un limbo mental o estado de introspección personal y abstracción que les ocupa y pertenece, por lo que ninguna de ellas interacciona con la cámara ni el público, ya que sus percepciones, intuiciones y reflexiones de carácter psíquico, físico, sexual y espiritual, son a lo que verdaderamente atienden; porque de una forma u otra, estas les reclaman que permanezcan ausentes de las necesidades del exterior que las rodea y se centren en ellas.

Carina Úbeda: *Paños* (2013)

Carina Úbeda realizó la obra que se analiza a continuación para la exposición final de su licenciatura en Bellas Artes y, para ello, la joven artista chilena conservó durante cinco años su sangre menstrual en paños de algodón. En la instalación artística que proponía, estos paños serían los protagonistas junto a conceptos que ella misma había bordado sobre bastidores, donde a modo de explicación sobre el transcurso del óvulo y a partir del registro de la menstruación, que previamente había efectuado, explicaba: “se traspasa”, “se fabrica”, “se desecha”, “se destruye”. Además, acompañó los expositores de la sangre menstrual con manzanas colgantes que sugerían el sexo femenino.

En este caso, Carina Úbeda no aborda la representación de la menstruación mediante una perspectiva abstracta, simbólica o manufacturada, sino que los registros que hace y expone demostraban franca y testimonialmente la menstruación con la que convive. Para asegurar la higiene en los paños, la artista aplicaba un spray desinfectante sobre la sangre y conservaba en un lugar seco y oscuro el material que más tarde expondría.

La propia Carina Úbeda explica: “Yo quise trabajar el pudor, y el pensamiento que se tienen sobre la sangre menstrual. [...] Este es un óvulo muerto, si hubiera sido fecundado, habría un nuevo ser humano, ahí hay ADN mío, y de mi madre y de mi padre”²⁴.

La obra fue concebida de forma que los bastidores, conceptos bordados y manzanas, fueron colgados del techo quedando exactamente a la altura de los ojos del público.

teoría

De este modo, la artista forzaba a un desafío y confrontación, cara a cara, entre el público y los contenidos y valores que manejaba en la obra. Obligaba, mediante una sencilla estrategia artística, que fuese imposible para las/los visitantes escaquearse de mantener la reflexión que considera imprescindible: el planteamiento personal de lo que es verdaderamente la realidad y los consiguientes imperativos culturales que soterran un factor indispensable para todas las personas, como lo es el ciclo femenino. Por lo tanto, ponía sobre la mesa que esta realidad nunca puede invisibilizarse; pero muy al contrario, la opción de no abrir un debate honesto que interpele a los prejuicios culturales más opresivos sí, por lo que dejaba en manos del público el hecho de afrontar la cuestión que formulaba o repelerla, fruto de los prejuicios culturales. Asimismo y de manera simultánea, la artista planteaba una forma distinta de ver el arte, que implicaba considerar las huellas menstruales en los paños, como mancha pictórica que, de modo latente, sugiere nuevas formas. Desde esta perspectiva la artista consideraba a la sangre menstrual y a las sugerentes improntas como objetos de arte en potencia.

Unas palabras de la propia artista esclarecen más aspectos de su obra: “cuando veo el paño, mi vista no se fija en eso, sino en una imagen abstracta. [...] Esto es algo súper visual, y además una va mezclando el arte con algo personal. Yo los tenía colgados en la pieza [...]. [La muestra] es de una artista que ve el arte más allá, que quiere que trascienda”²⁵.



Paños

La normalidad con la que la artista se relaciona con su ciclo es precisamente lo que le permite dotar de un alto carácter intimista a su obra, al mismo tiempo que posee una interesante perspectiva creativa al respecto de su menstruación, y no fragmentar o limitar en estadios separados aspectos tan fundamentales para ella como son su cuerpo y su arte. Asimismo, consigue que, una vez más, lo personal sea político, ya que mediante un rasgo característico, como lo es la sangre de su ciclo menstrual, confronta la perspectiva política y cultural que lo ilegítima; y comparte la existencia y experiencia que conlleva cada cuerpo femenino menstruante y los diferentes estados que tanto el óvulo no fertilizado como ella atraviesan. Por último, por medio de sus improntas pictórico-menstruales la artista nos desvela el amor incondicional, la atención y autoobservación, la oscuridad de las profundidades, el miedo, la precisión, la introspección y la sabiduría de cada mujer.

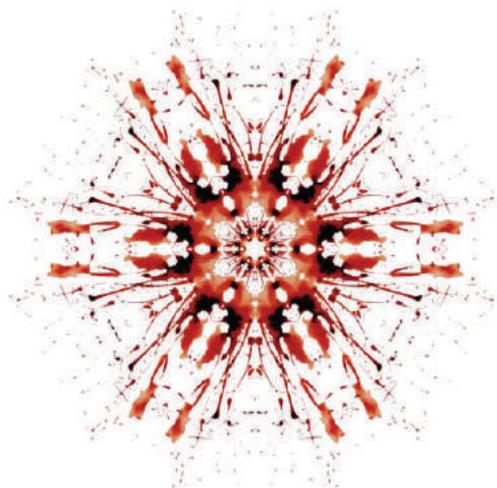
Zanele Muholi: *Isilumo Siyaluma* (2006)

Zanele Muholi nació en 1972 en Durban, pero en la actualidad vive y trabaja entre Ciudad del Cabo y Johannesburgo, África. La artista compagina su trabajo como activista por la defensa de los derechos humanos de las mujeres lesbianas de piel negra en la sociedad sudafricana, junto con sus tomas fotográficas. El compendio de estas dos interesantes y necesarias actividades, le permite producir una maravillosa obra que reflexiona en torno a la sexualidad femenina y el impacto de esta en una cultura de raíz androcática, que no la comprende pero que, sin embargo, pretende dominarla por medio de la coacción y la opresión.

Isilumo Siyaluma en zulú significa “dolor de los dolores menstruales”, fue realizado en 2006 y se centra en el maltrato físico, sexual y espiritual que se lleva a cabo con las mujeres de piel negra y lesbianas en el sur de África. Aquí, como en muchas partes, se suceden con silenciada impunidad crímenes de odio misógino que enmascaran la fobia hacia las mujeres africanas lesbianas.

Las prácticas más comunes a las que se somete a las víctimas son la violación correctiva o curativa –ya que esta perspectiva considera la lesbianidad como patología que debe erradicarse haciendo uso de la dominación masculina– y el asesinato. De ahí que Zanele Muholi en cada fotografía, representa a un cuerpo femenino menstruante que ha sobrevivido a una violación o a una víctima de un crimen misógino, y lo hace por medio de su sangre menstrual por una razón que ella misma explica: “mi sangre menstrual es usada como vehículo y como medio para expresar y reducir la pena y pérdida que yo siento cuando me entero y soy consciente de las «violaciones

curativas» que muchas chicas y mujeres sufren en mi comunidad lesbiana negra y africana... sangrando por su vagina y por su mente”²⁶. La artista considera que ella también sangra espiritualmente, cuando cualquier persona es víctima de violencia misógina en cualquiera de sus aplicaciones.

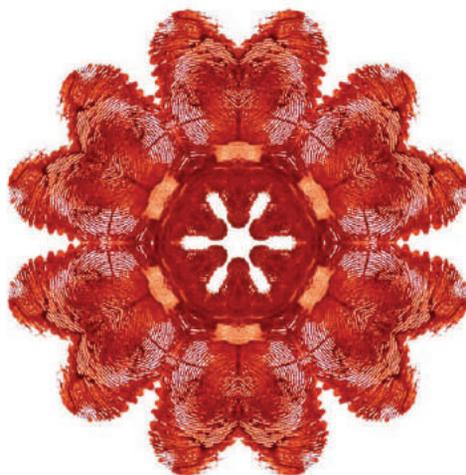


Isilumo Siyaluma

Así, las imágenes de Zanele Muholi aluden a la sangre menstrual, la de la creación; a la sangre violenta, de la destrucción; y, por último, a la del espíritu. Y denuncian que la agresión perpetrada a una mujer se trata, en realidad, de una agresión dirigida hacia todas las mujeres del mundo. Al mismo tiempo, las vistas caleidoscópicas de huellas corporales que realiza sugieren mándalas que invitan a la reflexión, la meditación y la necesidad de restablecer el equilibrio.

También, *Isilumo Siyaluma* nos invita a discriminar acerca de lo que verdaderamente es la naturaleza y lo que son parámetros culturales que se enmascaran como naturales; y que inducen a la participación y/o colaboración en prácticas criminales entre la población. Por lo tanto, es en definitiva una reflexión acerca de prácticas criminales que pueden ser llevadas a cabo porque, previamente, desde el plano político y cultural, se ha extendido un desmesurado ejercicio de normalización de la práctica en sí, que permite a esta ser concebida como lo común, normal o natural, en vez de atroz y sanguinaria. Y, al mismo tiempo, se desactiva el ente de reflexión activa que toda persona posee y que conlleva la autointerpelación entre el sujeto y la práctica en la que está cooperando.

Una vez más, esta artista recurre a la sangre menstrual y la hilvana con arte desde una clara perspectiva activista para declarar la no aceptación de estas prácticas, y estimular hacia el cambio y la transformación de la realidad existente en algunos estados del continente africano, que por creencias culturales, vetan a las identidades femeninas que desarrollan lazos de amistad o amor con otras identidades femeninas. Unas palabras de Zanele Muholi lo declaran así: “Mi fotografía es política. Todo depende de donde sea expuesto. Si la gente no acepta lo gay, todo se complica. [...] El arte es política para mí. Hay artistas que se centran en la economía. A mí me interesan los derechos humanos. Reclamo el espacio público, que se supone que es dominio de todos aquellos ciudadanos amparados por la constitución. Quiero dar visibilidad a esos cuerpos y que sean escuchadas esas voces. Nadie debería sufrir por el camino. Si realmente todos luchamos por los derechos humanos, por la defensa de la ciudadanía, entonces que realmente así sea. [...] No solo soy fotógrafa, debo ser una activista porque también te puede pasar a ti, te puede tocar en cualquier momento. Tu vida no está garantizada”.



Isilumo Siyaluma

El arrojo de Zanele Muholi le lleva a plantear la violencia a la que están expuestas las mujeres negras, pobres y lesbianas, siendo ella misma integrante de este sector de la población sudafricana. Y es precisamente desde dentro de dicha comunidad, que le ha permitido la construcción de su propia identidad, donde muestra su resistencia a la estricta hegemonía cultural que la envuelve.

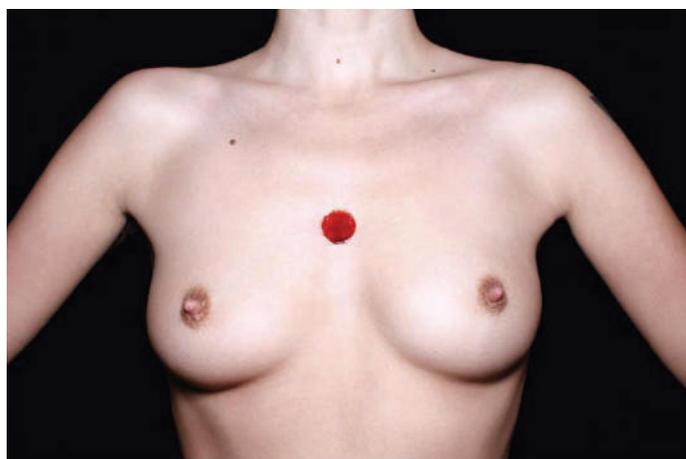
Mediante sus bellas pinturas, que más tarde traslada al medio fotográfico, la artista repiensa la triple discriminación a la que están sometidas las mujeres negras, lesbianas y de escasos recursos, puesto que estas se enfrentan cotidianamente al racismo, el sexismo y la homofobia que las envuelve. Así, la obra de Zanele Muholi se ancla en la sensibilidad y la benevolencia, en la vulnerabilidad y los sentimientos, en el derecho a la libertad, tanto subjetiva como comunitaria; y dictamina de manera clara, como otras artistas ya revisadas, lo injusto de una violencia destructiva cuyo fin persigue la aparición de la sangre, en confrontación con la violencia creadora intrínseca al ciclo femenino menstruante y donde la sangre emana de manera sana y natural.

En definitiva, el trabajo de Zanele Muholi es una llamada a la interpelación personal cuando se trata de falta de libertad identitaria, existencial y sexual; un llamamiento que nos esclarece que una situación de injusticia en la sociedad sudafricana está conectada con la situación que se vive en otras partes del mundo.

Isa Sanz

Por último se presentan algunas fotografías de Isa Sanz, quien por medio de su trabajo completa el viaje propuesto por este ensayo, que pretendía reflexionar al respecto del vínculo arte, conocimiento y sangre menstrual. La artista española incorpora en sus propuestas una alta precisión, tanto en la técnica como en el modo de abordar discursiva y conceptualmente el tema en el que se sumerge; y, en concreto, en *Sangro, pero no muero*, representa lo que según ella son conceptos y sentimientos fundamentales del ciclo femenino menstruante.

El título del portfolio responde a la intención de la artista por explicar una realidad bella y divina, y las fotografías aquí seleccionadas comparten un idéntico lenguaje, gráfico, elegante y respetuoso a partes iguales con la intimidad del cuerpo fotografiado. La sangre, en este caso pintada en la piel a modo de señal o mota, es realmente un *bindu*, un círculo que simboliza las diversas zonas energéticas por donde los cuerpos femeninos menstruantes pueden adentrarse en el conocimiento. En primer lugar el *bindu* aparece en el bajo vientre, en alusión al útero femenino, punto clave para la sexualidad, la energía creativa y las emociones; el segundo *bindu* marca el esternón como puerta hacia los designios del corazón y los sentimientos; y en último lugar, aparece en el tercer ojo, fuente de visión, pensamiento e intuición. Unas sabias palabras de Isa Sanz responden, con suma claridad, a la intención artística que le llevó tanto a concebir la obra como a registrarla fotográficamente: “Los gestos simbólicos y rituales abren puertas a la percepción. Al fin y al cabo, donde pones la intención, la vida se manifiesta”²⁷.





La fotografía *Vida, muerte, vida*, por su parte, aún además de la intención explicativa a la que me referí, la sensación corporal que se tiene al transitar una parte primordial para el ciclo vital. En cuanto a la fusión entre la vida y obra la propia artista reflexiona: “Para mí, el arte es mi vida y no explico una cosa sin la otra. No hago arte conceptual, no «busco ideas», más bien las ideas me buscan a mí, me exploro a través de mis imágenes, y descubro el mundo a través de ellas. [...] *Sangro, pero no muero* nació de entre mis piernas. [...] Es mi manera de expresarme. No busco convencer a nadie, sí busco transmitir mi verdad. [...] En mi opinión, el arte debe de servir para reflexionar, para sentir. Para mí no es simplemente un objeto decorativo. Cuando vemos una obra de arte, vemos lo que tenemos dentro, lo que esa obra nos produce, por tanto cambia en cada persona, para alguien a quien la sangre menstrual sea un tabú le supondrá un trauma ver estas imágenes. Para alguien conectado con esa naturalidad corporal, le parecerá bello”²⁸.

Las premisas seguidas por la fotógrafa en la serie *Koinonía* fueron esencialmente parecidas, aunque la pulsión creativa nacía con intenciones diferentes, por lo que provocan resultados artísticos incomparables a las anteriores.

Koinonía es una palabra que proviene del griego y significa *comuni3n*, de este modo sabemos que el interés fundamental del que partió Isa Sanz al realizar estas imágenes fue el de fusionarse con diferentes ecosistemas de la naturaleza, sintiéndose ella misma hija de la propia Madre Tierra.

Pero además, *Koinonía* también implica ciertos aspectos teológicos, por lo que esta serie fotográfica sugiere que el origen de la creación quizás sea de índole femenina; algo que se creía hace siglos cuando las sociedades se estructuraban en base a una organización social solidaria, y donde los principios femeninos eran venerados, respetados y evocados. En la actualidad, sin embargo, las sociedades androcéntricas se rigen en base a sistemas de dominación que, por ende, ensalzan los principios masculinos en detrimento de los femeninos²⁹.



Fuerza vertical / Canal / Devenir

Así, Isa Sanz se mimetiza con diferentes paisajes, formando parte de los mismos, explorando de nuevo experiencias vitales como la permanencia en el útero, la gestación, el nacimiento, etc. Las palabras de la autora aportan más datos sobre su intención y obra: “Color rojo, color de pasión, de fuerza y el color de la sangre menstrual de nosotras. Utilicé los tejidos de ese color, para evidenciar elementos imperceptibles a veces, como el movimiento del agua, el soplar del viento o el vacío de una grieta. Para remarcar fuerzas desafiantes a la gravedad como la verticalidad de un árbol”³⁰.

El formato circular también es algo previamente meditado y con un respaldo discursivo interesante. Según la autora, como metáforas del tiempo cíclico, del círculo como cuerpo geométrico que incorpora desde el núcleo y, por igual, a toda la periferia; y

teoría

dirigen o re-dirigen la mirada del público desde el centro de la imagen hacia los bordes. De esta forma, está planteando una mirada alternativa que se expande hacia el infinito y desde una perspectiva femenina; evitando encuadres rectos que enmarquen y fragmenten con rigidez, tanto las imágenes como los discursos y pensamientos. Así, Isa Sanz explica: “Mi trabajo habla de lo profundo, de aspectos humanos y naturales que deben de ser honrados, creo que no debemos de ir en contra de nosotros mismos ni de nuestra naturaleza”³¹.



Simbiosis / Amniótica / Sincronía

Conclusión

Estas son algunas de las propuestas creativas que artistas de África, Chile, Estocolmo, España y Norteamérica, cada una desde sus respectivas culturas, están abordando en la actualidad. Representan una heterogénea diversidad, pero todas ellas coinciden en explorar una vertiente del arte crítica y activista con la realidad del presente; denuncian el desequilibrio de energías; y reivindican, por el bien de la supervivencia, que se deje fluir el conocimiento y las potencialidades femeninas. Pues solo un viraje histórico cultural en el planeta, nos permitirá alcanzar la dimensión cognitiva y existencial que nos merecemos.

Bibliografía:

- Amorós, Celia. *Hacia una crítica de la razón patriarcal*. Barcelona: Anthropos, 1991.
- Eisler, Riane. *El cáliz y la espada. La mujer como fuerza en la historia*. México: Pax México, 1997.
- Federici, Silvia. *Calibán y la bruja: mujeres, cuerpo y acumulación primitiva*. Madrid: Traficante de sueños, 2011.
- Landarroitajuregi, J. *Genus: genitales y generación*. Valladolid: Isesus, 2013.
- López F. Cao, Marián. *Creación artística y mujeres, recuperar la memoria*. Madrid: Narcea, 2000.
- Moscoso, Javier. *Historia cultural del dolor*. Madrid: Taurus, 2011.
- Noble, Vicky. *La mujer sakti. Sintiendo nuestro fuego, sanando nuestro mundo*. Madrid: Perito en Lunas, 2004.
- Pinkola Estés, Clarissa. *Mujeres que corren con lobos*. Barcelona: Zeta, 2009.
- Salvia Ribera, Anna. *Viaje al ciclo menstrual*. Barcelona: Montjor, 2012.
- Schaefer, Carol. (coord.). *La voz de las trece abuelas. Ancianas indígenas aconsejan al mundo*. Barcelona: Luciérnaga, 2012.
- Whitmont, Edward C. *El retorno de la Diosa*. Barcelona: Argos Vergara, 1984.

Web:

<http://www.buenasterapias.es/>

<http://www.elcamenorubi.com/>

<http://clubparamujeresinquietas.blogspot.com.es/>

Notas:

¹ Landarroitajauregi, J. *Genus: genitales y generación*. Valladolid: Isesus, 2013. p. 50.

² Este artículo hace referencia de manera específica a los cuerpos femeninos menstruantes, pero no obvia la extensa diversidad corporal que integra a la condición femenina del ser humano. Es decir, mujeres de entre 15 y 40 años que no menstrúan por diversas razones.

³ Abordan este tema numerosas teóricas como Adriana Figueras, Francisca Navarro Echenique y Erika Irusta, entre otras.

⁴ Abordan esta cuestión con mayor profundidad Vicky Noble, Christiane Northrup y Suzanne Gilberg-Lenz, entre otras.

⁵ Fue testigo de ello Marlo Morgan cuando realizó su viaje con aborígenes australianas/os, que más tarde relataría en *Las voces del desierto*.

⁶ Publicado en 1487, sirvió para instruir a jueces, magistrados y sacerdotes en la lucha contra la brujería en Europa; para ello, se construyeron conceptos, valores y simbolismos desde una perspectiva demonológica, de la sexualidad y fecundidad femenina.

⁷ Web de la artista: www.vanessatiegs.com

⁸ Cruce de galaxias.

⁹ Viendo a través de otros ojos.

¹⁰ Vuelo extático.

¹¹ Web de la artista: www.vanessatiegs.com

¹² *Ibidem*.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ Página web de la artista: www.vanessatiegs.com

- ¹⁶ Lejos de la tónica.
- ¹⁷ Animal rumiante y sin cuernos parecido al dromedario o la llama.
- ¹⁸ Carta extraída de la página web de la artista: www.ceciliavicuna.org
- ¹⁹ *Ibidem*.
- ²⁰ *Ibidem*.
- ²¹ *Punctum* es un concepto acuñado por Roland Roland Barthes en *La Cámara Lúcida*. Se trata de un detalle o elemento visual que, a modo de puerta, permite al público adentrarse en el discurso subyacente de la obra, en este caso, por medio del simbolismo.
- ²² Término acuñado por la feminista Marcela Lagarde, que apela a la relación de agrupación, hermandad y apoyo entre mujeres que se saben obligadas a desenvolverse en ámbitos de perspectiva patriarcal.
- ²³ Correrá sangre.
- ²⁴ www.soychile.cl
- ²⁵ *Pieza* significa cuarto, habitación o dormitorio.
- ²⁶ <http://vidassexuadas.com> / www.ceciliavicuna.org
- ²⁷ Cita extraída de *Biografías Rojas I*, realizada por Kika Fumero y editada en *M-arte y cultura visual*.
- ²⁸ *Ibidem*.
- ²⁹ Abordan con mayor profundidad esta cuestión autoras como Marija Gimbutas o Riane Eisler, entre otras.
- ³⁰ Web de la artista: www.isasanz.com
- ³¹ *Ibidem*.

EL PIROPO

Manuela Alonso Laza



Francesc Català Roca, *El piropro*. Sevilla, 1959

cultura visual

Me gustaría comenzar este texto recordando la definición que del término piropo aparece en el diccionario de la RAE.

En una de sus acepciones se describe como “alabanza afectada, para ganar la voluntad de alguien”, pero en ningún momento se contempla la otra posibilidad, cuando a la persona se le intimida o violenta.

En cambio, sí aparece incluida en la Wikipedia: “Piropo es una frase ingeniosa que se lanza a una persona (tradicionalmente a una mujer) para adularla con el propósito de cortejarla o enamorarla”. Sin embargo, también existe la prevalencia de utilizar el piropo como una agresión verbal con insinuaciones sexuales no pedidas u opiniones no solicitadas sobre el cuerpo, primordialmente hacia las mujeres. Por lo que muchos especialistas catalogan el piropo como una agresión sexual explícita en espacios públicos.



Nacho López, Cuando una mujer guapa parte plaza por Madero. México D.F., 1953



Ruth Orkin, American girl in Florence, Italy, 1951



Fulvio Roiter

Desde un punto de vista iconográfico, el piropo ha sido un tema recurrente y utilizado por diferentes fotógrafos. Podemos citar los “piropos” del fotoperiodista mexicano de los años cincuenta Nacho López, de la fotógrafa americana, afincada en Italia, Ruth Orkin con su piropo de 1951, del italiano Fulvio Roiter o el que Xavier Miserachs realizó en Vía Laietana en 1962.



Xavier Miserachs, *Barcelona, Via Laietana*, 1962

Pero de todos los piropos fotográficos que conozco, la imagen que más me ha seducido es la del fotógrafo catalán, Premio Nacional de Artes Plásticas, Francesc Catalá Roca (Valls, 1922 - Barcelona, 1998), titulada *El piropo. Sevilla*, 1959.

Me gustaría citar las palabras que Sánchez Harguindey le ha dedicado: "... esa fantástica foto, *El piropo*, en la que el exultante joven que dice algún elogio o alguna barbaridad a dos modosas damas divide la escena callejera: a la izquierda tres sacerdotes y un policía nacional; a la derecha, las impertérritas damas y la población civil. Una instantánea que contiene un mundo".

Y además de contener un mundo, lo plasma en el instante preciso. No en vano, conocía la obra que Cartier Bresson publicó en 1952, *El instante decisivo*, en el que el propio autor menciona: "Algunas veces hay una imagen única, cuya composición posee tal vigor y riqueza, y cuyo contenido expresa tanto, que esta sola imagen es ya una historia completa en sí misma. Pero esto sucede muy raras veces".

Català Roca lo consigue. Ha tomado la foto en el momento decisivo, ni un segundo antes ni después. La imagen nos transmite el olor a una sociedad rancia de poderes eclesiásticos y militares, donde la acepción o significado agresivo de la palabra piropo, no deja lugar a duda.

El piropeador, de espaldas al espectador, es el elemento central de la composición, formada por otros dos grupos. A la izquierda, el compuesto por los sacerdotes y el militar que se encuentran ajenos al tema central –estupenda metáfora de la realidad–, y las dos mujeres que caminan y forman el grupo de la derecha.

El rostro lascivo del piropeador, incluso la actitud de su cuerpo, invade levemente el espacio de una de las piropeadas. Está claro que a esta mujer que pasea tranquilamente con su amiga no le ha gustado lo que le han dicho. Quizás ha sentido miedo, se ha aferrado al paraguas y al bolso; realmente este piropo, como muchos otros, es una agresión que muchos confunden con tradición, con costumbre, pero no lo es.

GERDA TARO: FOTÓGRAFA DE GUERRA

Van García



Este año hará setenta y siete años que murió, un 26 de julio de 1937, en el campo de batalla de nuestra guerra civil. Estaba a punto de cumplir veintisiete años, los mismos que yo tengo hoy y cerca de su aniversario era inevitable acordarme de ella. Gerta Pohorylle, más conocida como Gerda Taro, la otra mitad del personaje de Robert Capa. Fue muchas cosas, pero durante años, muchos en mi opinión, su historia quedó en la sombra. Es cierto que en los últimos tiempos su figura ha empezado a revelarse, sus imágenes se reconocen y exponen, se cuenta su historia, pero aún así parece que aún falta algo. No sé exactamente qué es pero como mujer quiero recordarla, como fotógrafa reconocerla y como persona admirarla. Aunque sé que su historia jamás se podrá separar de André Friedmann, si me permiten, esta vez quiero ponerle un solo rostro y femenino a Robert Capa.

Que se comenzara a poner el nombre de Gerda Taro en su sitio es debido a la gran labor realizada por la investigadora alemana Irme Schaber, que publicó el libro *Gerda Taro. Una fotógrafa revolucionaria en la guerra de España*, una completa biografía que junto a los datos aportados por Richard Whelan, biógrafo de Capa, sobre la relación de ambos, ha propiciado que su historia salga a la luz.



Gerda Taro, 1937 / IPC

En 2008, se expusieron cerca de ochenta instantáneas de Gerda Taro, en una exposición organizada por el International Center of Photography (ICP) de Nueva York, comisariada por I. Schaber junto a R. Whelan y Kristen Lubben.

Muchos adjetivos como valiente acompañan a los artículos que hablan sobre Gerda, pero no quiero hacer referencia a ellos porque no hace falta escribirlos para entender quién fue, para entender la fuerte personalidad que tuvo que tener en los tiempos en los que le tocó vivir.

Nacida en Alemania, judía de origen polaco, cuando los nazis llegaron al poder decidiría el camino de su corta vida. Tras tomar parte de forma activa como anti-nazi se vio obligada a abandonar Alemania separándose de su familia con dirección a París. Los tiempos no eran fáciles para nadie y te obligaban a elegir, ella eligió mostrarle al mundo lo que ocurría. Hay que agradecerle y reconocerle muchas cosas a la figura de André Friedmann pero, en especial, que la sumergiera en el mundo de la fotografía, que pusiera una cámara en las manos de Gerda, de Gerda Taro. Al igual que hay que agradecerle a ella que se pusiera en el camino de él, ya que en mi opinión, el nacimiento de ambos como fotógrafos hasta lo que hoy conocemos no hubiera sido posible sin estar, al menos en un principio, el uno sin el otro.

Y en aquel París lleno de artistas nació la fotógrafa, la primera reportera de guerra. La fotógrafa a la que mirarían con cierta incredulidad para pasar a admirarla por su gran habilidad como reportera. Quizás esté equivocada, pero creo que un reportero de guerra no se hace, creo que es algo con lo que se nace, fotografiar lo peor de nuestra propia raza no es fácil; de hecho, debe de ser algo que

te cambia la mirada para siempre, ya no vuelves a ver las cosas de la misma manera. Gerda Taro nació para ello porque creía firmemente en que el mundo, aquellos que no estaban en el campo de batalla tenían que ver lo que ocurría y no creer en todo lo que decían. Recordemos que en aquella época la información era controlada, censurada, y las fuentes no eran tan amplias como hoy en día.

Aparte de trabajar junto a André, fue asistente de la también fotógrafa Maria Eisner para Alliance Photo hasta que en 1936 llegaría su momento como fotoperiodista para la agencia ABC Press-Service. Después de esta etapa y debido al poco dinero que conseguían ambos, llegó el momento de la creación tantas veces contada del pseudónimo de Robert Capa.

Ese nombre, Robert Capa, significa muchas cosas según quien lo oiga, pero en este momento quiero pensar en este personaje desde otro punto de vista, desde el punto de vista de la igualdad. Pensemos en fotografía, aunque las imágenes de ambos iban firmadas bajo un pseudónimo masculino; eso en aquellos tiempos lo único que hizo fue darles entrada a una redacción y aumentar la cuantía económica debido a la historia inventada del personaje, pero las imágenes en sí las eligieron porque eran buenas y mostraban la realidad. Las fotografías contaban solas la historia y detrás de aquel acto de tomar instantes de una realidad difícil se encontraban una mujer y un hombre en igualdad de condiciones, trabajando codo con codo. Algo que también hay que agradecer a ambos autores, es el hecho de no ponerse límites o restricciones a la hora de fotografiar; independientemente de su condición, la fotografía o el arte de representar la realidad tuvo más valor para ellos que cualquier prejuicio.

cultura visual

España

Nuestro campo de batalla será para Gerda su gran oportunidad. En la guerra civil española ya no será el rostro femenino de Robert Capa, allí fue Gerda Taro con todas las letras. La primera fotoperiodista en estar en el campo de batalla, aunque viajaría junto a él como corresponsales para la agencia *Vu*. Estuvo en Barcelona fotografiando a las milicianas mientras se entrenaban, en Aragón, Madrid y Córdoba.



Gerda Taro, *Milicianas durante un entrenamiento*, 1937

Volvería a París para regresar a España en 1937, esta vez sola. Comenzó a publicar instantáneas en solitario, sus reportajes aparecían en *Ce Soir* y *Regards*, cubrió la victoria contra las tropas de Mussolini en Guadalajara, así como los frentes del Jarama y de Valencia. Entre cortas idas y venidas a París estuvo en el puerto de Navacerrada, donde fotografió la ofensiva republicana.

Recorrió casi todo el territorio español robándole instantes a la guerra, congelando el dolor y la lucha con su particular mirada. En julio de ese año Gerda Taro viajaría para cubrir la batalla de Brunete, imágenes con las que conseguiría gran éxito, pero el lugar que impulsó su reconocimiento también sería el que la convertiría demasiado pronto en parte de la historia de la fotografía.

El 25 de julio durante la retirada, Gerda iba subida en el coche del general Walter que fue embestido por uno de los tanques republicanos que perdió el control y acabó atropellándola. Falleció al día siguiente, a seis días de cumplir 27 años, y a punto de regresar a París.

Dejando atrás el imaginario acerca de la historia amorosa con el conocido Robert Capa, Gerda Taro fue ante todo fotógrafa de guerra y por ello hay que recordarla. La primera reportera gráfica conocida en morir en el campo de batalla. Una mujer que perteneció al grupo de las pioneras y eso hay que recordarlo y reconocerlo. Por supuesto, agradecer su gran labor como reportera, en especial en su etapa en España, ya que fue una de las que puso rostro y alma a nuestra historia.

Más fotografías de Gerda Taro en:
www.magnumphotos.com

DE PASEO POR ARTESANTANDER 2014

Marta Mantecón



Rosalía Banet, *Mapamundi desollado*, 2013. Cortesía Twin Gallery

eventos

La Feria Internacional de Arte Contemporáneo Artesantander celebra su vigésima tercera edición, la cuarta desde que derivara su formato hacia una muestra de *solo projects*. Como cada verano, alrededor de 40 galerías españolas y europeas acuden a Santander, seleccionadas por un comité que, en esta ocasión, ha estado formado por Elena Vozmediano, Alicia Ventura y Juan Silió.

Este año, la cuota de participación de artistas mujeres ha mejorado bastante respecto a las últimas ediciones con un 39% (en 2013 fue de un 20% y en 2012 un 35%), con un total de 20 creadoras, 13 de ellas protagonizando proyectos en solitario.

Os mostramos algunas de sus propuestas más destacadas:

Twin Gallery (Madrid): El proyecto “Cartografías del dolor” de **Rosalía Banet** es uno de los más consistentes, tanto en lo que respecta a su desarrollo formal como a su contenido. Junto a su “Mapamundi desollado” nos ha llamado la atención “África de Sangre”, un nuevo trazado geopolítico del continente africano, donde las siluetas de sus diferentes estados aparecen convertidas en manchas de sangre.



Rosalía Banet, *África de Sangre*, 2014. Cortesía Twin Gallery

Stilll Gallery (Bélgica): La fotografía, sus códigos de representación y recepción, son parte de la investigación formulada por **Dominique Somers**, que reproduce imágenes encontradas, experimenta con ellas y enfatiza sus “defectos”, transformando su significado inicial.



Dominique Somers, *Djinn y Series V5*, 2012-2014

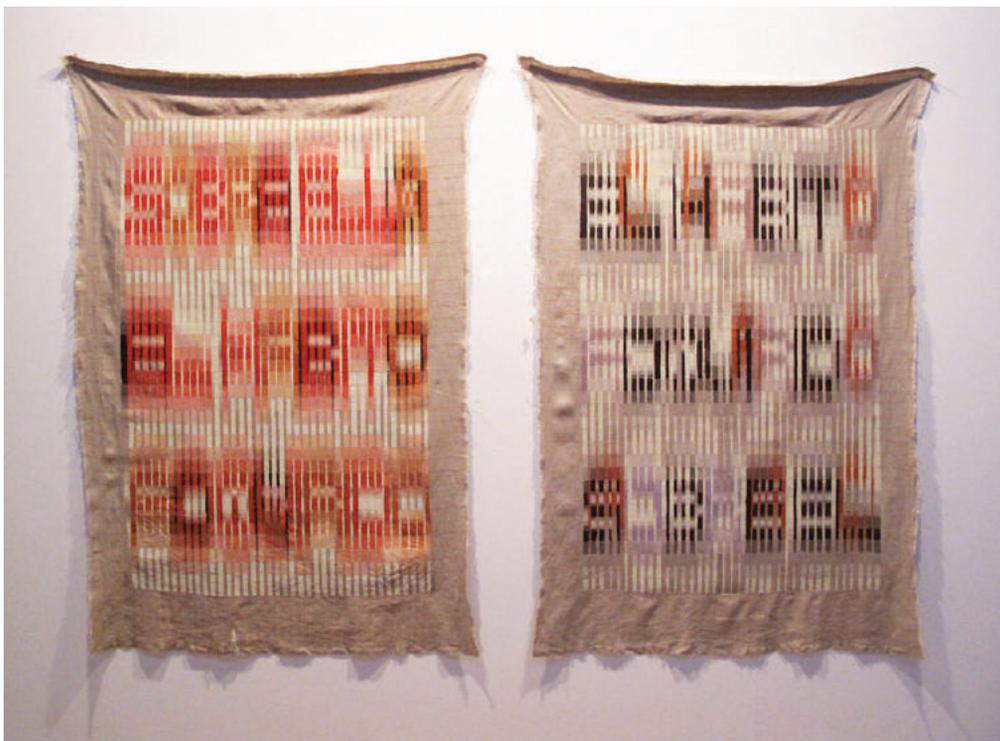
Nuble (Santander): La artista **Ángela Cuadra** presenta el proyecto “Family Utopia”, vertebrado por una estupenda selección de dibujos inspirados en el “Toy” de Charles & Ray Eames y collages sobre papeles serigrafiados, donde plantea una reflexión sobre la domesticidad y la relación entre los espacios interiores y exteriores, partiendo de las construcciones ideales de la arquitectura doméstica de los años 40 y 50 del siglo XX.



Ángela Cuadra, *Family Utopia*, 2014

eventos

Ángeles Baños (Badajoz): El proyecto “Codice Ostinato I” de **Laura González Cabrera** versa sobre cómo darle sentido a una superficie utilizando la letra como signo. La artista parte de transcripciones de textos (ajenos y propios), codificando las palabras mediante una estructura reticular en celdas de diferentes colores que van modificando su intensidad y difuminando el texto hasta que desaparece. Las composiciones resultantes evocan los orígenes de la computación y los telares de tarjetas perforadas, en cuyas tareas de cálculo y programación las mujeres tuvieron un papel esencial.



Laura González Cabrera, *Nemuriguse*, 2014. Fotografía: Majo G. Polanco.

Texto: *Sobre ella el hábito adquirido / El hábito adquirido sobre ella*

Espacio Creativo Alexandra (Santander): La artista sueca afincada en Cantabria **Vicky Kylander** trabaja sobre la idea de repetición y serialización, partiendo de fragmentos de diseños textiles o papeles de pared con motivos florales que recompone como totalidad y en los que introduce leves modificaciones.



Vicky Kylander, *Sin título (NR 6)*, 2014

Adora Calvo (Salamanca): El proyecto "IT16. IT (ISO)" de **Alicia Martín** toma como referencia el nivel de calidad ISO considerado menos preciso en la ejecución de piezas industriales. La artista explora la noción de desajuste a través de una serie de composiciones descentradas que se mueven fuera del eje, subrayando la condición subjetiva y manual del dibujo.



Alicia Martín, *Descentrados*, 2014. Fotografía: Majo G. Polanco

Espacio Marzana (Bilbao): El estado de concentración y abstracción próximo al trance conocido como “Etat Second” sirve a **Abigail Lazkoz** para realizar una serie de dibujos basados en el automatismo y el encuentro fortuito, trasladados en el caso de “Pez Ballesta” a la tercera dimensión.



Abigail Lazkoz, *Pez Ballesta*, 2014

Cànem (Castellón): La artista italiana **Irina Novarese** utiliza los sistemas y códigos propios de la cartografía para construir territorios simulados que parten de la manipulación de elementos reales, jugando con lo micro y lo macro.



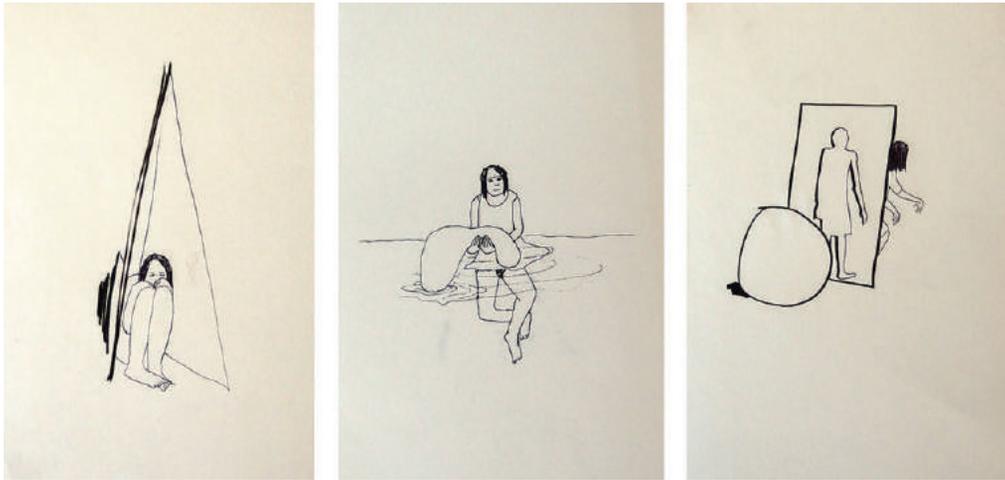
Irina Novarese, *AAA The desert series*, 2013

Ethall (Barcelona): Bajo el epígrafe “It Between”, el *stand* de esta galería incluye la mayor representación de mujeres artistas de la presente edición, con un dibujo de gran formato perteneciente al proyecto “Collaborative Drawings” del trío formado por las artistas alemanas **Anke Becker**, **Veronike Hinsberg** e **Inken Reinert**, acompañado de una selección de dibujos de la irlandesa **Sinéad Spelman** y el francés **Jochen Gerner**.



Anke Becker, Veronike Hinsberg e Inken Reinert, *Osorno*, 2006-2007

eventos



Dibujos de Sinéad Spelman

AJG (Sevilla): "Tierras Continuas" de **María García-Ibáñez** desarrolla un minucioso proceso de fragmentación y reconstrucción del paisaje tomando como punto de partida el continente primigenio Pangea, imaginado por la artista como una gran célula geológica en constante proceso de evolución y metamorfosis.



María García-Ibáñez, *Tierras Continuas*, 2014

Rafael Ortiz (Sevilla): La valenciana **Carmen Calvo**, último Premio Nacional de Artes Plásticas, reúne un conjunto de collages, objetos intervenidos, dibujos y fotografías que remiten a los álbumes familiares, pero llevando a cabo un ejercicio de actualización de la memoria pasada.



Carmen Calvo, *¿Sentir? Cuánto cansa todo y La amargura anónima del mundo*, 2013

Espacio Líquido (Asturias): La artista **Rebeca Menéndez** explora nuestra conexión con “lo conocido” en una selección de fotografías de gran formato acompañadas de una de sus características instalaciones tridimensionales.



Rebeca Menéndez, *Sin título*, 2012

eventos

Gema Llamazares (Asturias): El proyecto, comisariado por Semíramis González, lleva por título "Geometría Expandida" y reúne una serie de piezas de papel y de arcilla cruda de la artista boliviana **Liliana Zapata**, ganadora del Premio Joven de la última edición de JustMad. Destacamos la instalación interactiva "Sono", formada por sesenta esferas sonoras de barro sin cocer y, por tanto, susceptibles de retornar a su estado original.



Liliana Zapata, *Sono*, 2014

Paz y Comedias (Valencia): Las esculturas de **Ana Esteve Llorens**, pertenecientes al proyecto "Casi infinito", plantean diferentes variaciones de estructuras en el espacio fabricadas con materiales industriales.



Ana Esteve Llorens, *Window-Viewfinder*, 2013

Cámara Oscura (Madrid): La galería ha reunido fotografías de paisaje de **Gerardo Custance** y **Cecilia de Val**, junto a una serie de porcelanas cuyas cabezas han sido reemplazadas por rocas mineralizadas, pertenecientes al proyecto “La pesanteur”, donde la creadora aragonesa investiga la noción de gravedad, fundiendo artificio y naturaleza.



Cecilia de Val, *Frozen Porcelain*, 2014

UfoFabrik (Italia): Una instalación de esculturas textiles de **Silvia Manazza**, que comparte espacio con **Daniele Alonge** y **Francesco Attolini** en un proyecto titulado “The Italian Game Box”, muestra una reconstrucción de una escena veraniega clásica con la que la artista trata de evocar la memoria de la infancia.



Silvia Manazza, *I go to the sea during low season* (detalle), 2011

eventos

Coll Blanc (Castellón): Cerramos el recorrido con la propuesta del dúo artístico **Dori & Grey**, formado por **Lourdes Chesa** y **Emilio Ibáñez**. Su instalación “Campo continuo de tensiones binarias” constituye una exploración de la idea de flujo constante y cambio perpetuo a través de la manipulación y deformación de imágenes registradas en fotografía y vídeo.



Dori & Grey, Campo continuo de tensiones binarias, 2014

Feria Internacional de Arte Contemporáneo Artesantander, Palacio de Exposiciones y Congresos, Santander. Del 26 al 30 de julio de 2014.

www.artesantander.com

ARTE OPEN VIEWS: ¿HAY VIDA MÁS ALLÁ DEL MUSEO?

Desirée Martínez



Invivibles de Andrea Perissinotto, Greek and Shop, C/ Corredera Alta de San Pablo 9

“El arte es algo que pasa en la vida, no en los museos”
 Jóvenes manifestantes en el MoMA, 1968

El fin de semana del 16 al 18 de mayo de 2014 en Madrid el arte contemporáneo tuvo vida fuera de los museos, esta era nómada y formaba parte del proyecto cultural Arte Open Views, comisariado por Barbara Bacconi y fundamentado en un itinerario a través de ocho exposiciones en diferentes espacios privados del centro de Madrid, con un total de 11 comisarios y 34 artistas. De este modo, el visitante podía establecer su propia ruta de experimentación artística a través de espacios prestados de forma gratuita bajo la acción de un comisariado que quiere sobrepasar los límites del museo. ¿Cómo eran estos espacios? Eran espacios no convencionales (desde tiendas de ropa, oficinas, restaurantes, cafeterías o bares hasta casas particulares), alternativos al sistema museístico del consumo del objeto artístico, que invitaban a una cercanía e intimidad mayor tanto con los comisarios como con los artistas. Al mismo tiempo, estos lugares creaban una distancia entre el espectador y el objeto diluida por la presencia de la vida real y cotidiana: ruidos, olores y diferentes sensaciones del ambiente urbano que no podemos encontrar

eventos

en el ambiente aséptico de un museo. Una reconciliación con el carácter de actor urbano del espectador, que puede descubrir el arte a través de su ritmo vital en la ciudad, es decir, organizando su fin de semana, como por ejemplo una cita con sus amigos entre una muestra y la otra, elegir un camino determinado para llegar a ellas o simplemente dejarse llevar por el azar.

Asimismo, la propia ciudad se enriquece por la acción de este nuevo intérprete *urbano-artístico* que va determinando los lugares expositivos como “Los espacios otros” de los que hablaba Foucault en 1967, pues como este filósofo declaraba, estamos en la época del espacio, de la yuxtaposición; y cierto es que cada vez con más frecuencia tanto artistas como comisarios sienten el deseo de salir del museo e invadir nuevos espacios donde surja una nueva disciplina entre los fenómenos y sus intérpretes: en una tienda de ropa encontramos objetos de consumo y objetos artísticos, yuxtaposición que determina una renovación de las reglas interpretativas.

Arte Open Views, por tanto, propone “vistas abiertas” en cuanto supera el espacio convencional de un museo o galería de arte, dando vía libre al espectador para establecer su propia ruta y también en cuanto a las temáticas, pues cada intervención depende de un comisariado único y diferente.

En este sentido, *Rebobine*, comisariada por Vector Cultural: Verónica Ortega y María Tolmos, hablaba de *rebobinar*, mirar atrás, detenerse un poco y observar qué sucedió en el pasado para responder a las preguntas ¿de dónde venimos? y ¿hacia dónde vamos?, que finalmente nos aclaran dónde nos encontramos.

Espectácula, comisariada por Nicola Mariani y José Luis Calderón dentro del espacio de una tienda de ropa, cuestionaba los estereotipos de la mujer en nuestra sociedad, la mujer como objeto de deseo y de consumo, como un espectáculo. El cuerpo femenino como víctima de la moda.

Primera parada, comisariada por L.E.C. La Estación Central, quizá menos cohesionado, presentó la obra de artistas emergentes, desde pintura, fotografía, obra gráfica y performance, en el ambiente de una cafetería.

Buried Alive de Rosana Torres y comisariada por María Collado, trataba en el espacio colectivo Indisciplinadas el tema de los refugiados/as políticos/as, de la máscara como refugio o escondite, del refugio interno que todos construimos, pero que a veces es impuesto o arrebatado.

Sheltered Beacon, comisariada por Fátima García en una vivienda particular, mostraba el hogar como cobijo, como protección: una exposición que invitaba a la agorafobia, a refugiarse en casa; fuera está el caos, en nuestro hogar encontramos la paz y el descanso, protegidos de la vida estresante de una gran ciudad.

Melancolía, comisariada por Victoria Arribas Roldán en las habitaciones de una oficina, contenía obras de una estética gótica y romántica, persiguiendo huellas de un sueño oscuro y una historia melancólica.

Mudas sistemáticas, comisariada por Elsa Duhaut en el espacio de un bar de copas, trataba del devenir de la construcción de la identidad humana.

Por último, *Invivibles*, comisariada por Andrea Perissinotto, seguía la máxima de Joaquín Sabina en su canción *Pongamos que hablo de Madrid*: “[...] es una historia de amor y de odio a una ciudad invivable pero insustituible”, para describir la vida en una ciudad extranjera; la dificultad de la adaptación, pero plagada de aprendizaje.

En época de crisis económica e ideológica, explorar otros espacios de experiencia artística ya tiene una larga tradición concebida bajo el concepto de *underground*, entendido como “bajo el sótano”, pero que en Arte Open Views se entiende más bien como *Openground* (campo abierto), pues no se esconde, sino que se exhibe. No obstante, en un proyecto en el que la Fundación Anzo de Valencia propone la financiación de un solo proyecto elegido por votación online para que forme parte de su programación museística estándar de la próxima temporada, ¿es realmente consecuente utilizar el término *underground* o alternativo? ¿O más bien un proyecto de este tipo “open view” funciona como trampolín para volver a la manera tradicional y “cerrada” de comisariado dentro de las salas de un museo? Vean y voten.

<http://arteopenviews.com/>

eventos



Espectácula de Nicola Mariani y José Luis Calderón, Monkey Garden, C/ Barco 38



Rebobine de Vector Cultural: Verónica Ortega y María Tolmos, C/ Pez 27



Melancolía de Victoria Arribas Roldán, BQO Mode, Gran Vía 59



Buried Alive de María Collado, espacio colectivo Indisciplinadas, C/ Válgame Dios 4



Buried Alive de María Collado, espacio colectivo Indisciplinadas, C/ Válgame Dios 4

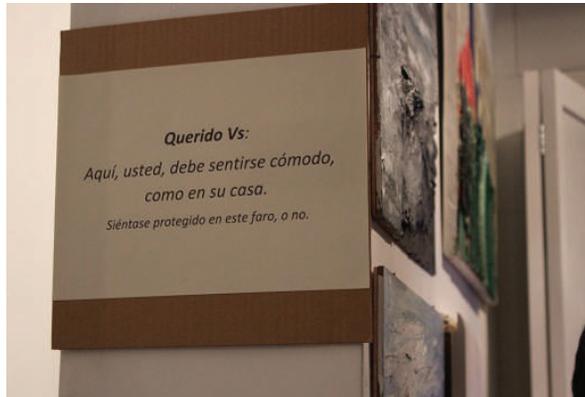


Primera parada de L.E.C. La Estación Central, Catharsis, espacio de ideas, C/ Valverde 6

eventos



Mudas sistemáticas de Elsa Duhaut, El Cazador, C/ Pozas 7



Sheltered Beacon de Fátima García, C/ San Millán 2



Sheltered Beacon de Fátima García, C/ San Millán 2

MUJERES: TERRITORIOS ARTÍSTICOS DE RESISTENCIA

Irene Ballester Buigues

Comisaria



Inmaculada Salinas, *Lista de costos*

proyectos

Bajo el título *Mujeres: territorios artísticos de resistencia / Dones: Territoris Artístics de Resistència* se presenta una selección de obras de mujeres artistas de diferente generación y lenguaje, cuyo trabajo tiene su trasfondo en la igualdad, necesaria en una sociedad democrática. Todas ellas se muestran como sujeto de poder, y su trabajo el elemento a través del cual se empoderan para hacer presente lo invisible, donde lo corpóreo se alza como protagonista indiscutible, enmarcado dentro de un territorio de resistencia a través del cual se hacen presentes nuevas voces visuales y narrativas, cuyos códigos abiertos, permiten nuevas significaciones. Unas imágenes, todas ellas, que van a romper con el estado de tensión y pasividad en el que el falocentrismo ha sometido a las mujeres.



Maribel Domènech

Maribel Domènech, Teresa Cebrián, Carmen Calvo, Inmaculada Salinas, Ana Gesto, Diana Coca, Marina Núñez, Cristina Lucas, Myriam Negre, Consuelo Chambó y Rossana Zaera, conforman

esta acción positiva que pretende eliminar las desigualdades, a través de la cual desmontan y subvierten la cultura visual anclada en patrones estructurales patriarcales. Escenifican aquello que no tiene nombre y construyen una nueva subjetividad en la que tiene cabida una nueva política de la imagen que nos permite subvertir las viejas dicotomías de género. Para ello destierran, de manera consciente, la estética normativa, contenedora de deseo sexual y paradigma de la estética occidental.

Su capacidad crítica, versátil, constante y deliberada de representación, les permite hablar, a través de su arte, y mostrar aquello que el patriarcado ha ocultado detrás de una cortina espesa de humo.

El feminismo ha abierto muchas puertas, tantas que la pluralidad es su bandera, por lo que el trabajo de estas artistas también forma parte de un cambio rotundo presente en el arte del siglo XXI, donde representar lo no representable ha supuesto por fin que sea mostrado lo que un grupo dominante no desea ver en manos de otras y otros.



Ana Gesto, *Intervalos variables*



Cristina Lucas, *La liberté raisonnée*, 2009

Las mujeres no tenemos un pasado o edad de oro, por lo que mirar hacia adelante y empoderarnos de las diversas herramientas artísticas, como práctica de resistencia, nos permitirá construir nuestros propios territorios de resistencia desde la sororidad, palabra que significa trabajar entre nosotras y para nosotras dentro del contexto patriarcal, además de representar una nueva subjetividad denominada *nómada** por la filósofa italiana Rossi Braidotti, según la cual llegaremos a ser quien queramos ser, dejando de ser, por fin, las consumidas.

* Braidotti, Rossi: *Feminismo, diferencia sexual y subjetividad nómada*, Editorial Gedisa, Barcelona, 2004, p. 66.

Mujeres: territorios artísticos de resistencia, Sala Estudi General, La Nau, Universitat de València. Del 8 de mayo al 7 de septiembre de 2014.

Organiza: Vicerectorat de Cultura i Igualtat, Universitat de València.

Colabora: IVAM, Colección Arte DKV.



Marina Núñez, *Sin título (monstruos)*, 2008

MI BIOGRAFÍA ROJA

Kika Fumero



Mes, regla, período, menstruó... vocablos todos que hacen referencia a intervalos regulares de tiempo en que se produce un fenómeno. Fenómeno que, en este caso, no se designa; muy por el contrario, se invisibiliza. Lluven los eufemismos para referirnos a la sangre que expulsamos las mujeres por la vagina cada mes: el primo o el inquilino comunista (¿la masculinizamos encima?), la visita de cada mes, el mal de las buenas mozas... Y aquí empezamos con los estigmas: “el mal de las buenas mozas”. Paso por alto el término en sí de “moza” (que daría para otra tesis): si somos “buenas” es porque aún estamos en edad “de merecer”, esto es, de procrear (de “merecer” un polvo para quedarnos embarazadas, imagino). Para el resto supongo que somos malas mozas (o no tan buenas) y, por tanto, poco o nada mereceremos, puesto que ningún refrán indica lo contrario. Para que después me digan que no estamos sometidas al machismo más despiadado, sucio y cruel.

Pero ahí no queda todo. Vayamos más lejos. En francés hay una expresión que reza “être indisposée” o, lo que es lo mismo, “estar indispueta”. Vuelven a medirnos según nuestra capacidad de procrear. Si no eres capaz de engendrar, no eres mujer. O, al menos, no una mujer completa. “Estar indispueta” significa que una mujer se encuentra en esos días del mes en que su cuerpo desecha sangre y, por tanto, no puede contribuir al crecimiento de la natalidad.

Observamos cómo el rol de procreadora de la mujer está tan intrínsecamente ligado a su condición de ser humano, que nuestro valor en la sociedad es directamente proporcional a nuestra capacidad de reproducción. Hasta tal punto, que si por cualquier motivo una de nosotras tuviese que someterse a una operación en la que nos extirparan los ovarios y/o la vagina, pasaríamos a ser mujeres vacías. “La vaciaron”, dirían. Nos convertiríamos en la sombra de lo que fuera una mujer. Nuestra cotización en la sociedad se vería altamente perjudicada a la baja.

Con la menstruación pasa como con el aborto. Si fueran los hombres quienes se quedasen embarazados, el aborto no estaría prohibido; muy por el contrario, sería una práctica legalizada.

“Si los hombres menstruasen” es el famoso artículo de la escritora y feminista americana Gloria Steinem, una magnífica activista a quien debemos su trabajo de periodismo de campo e investigación *Yo fui una conejita de Playboy*. En “If men could menstruate” –publicado en el libro *My little red book* (1978)– la autora ironiza: “Ellos presumirían de cuánto y durante cuánto tiempo. Hablarían de ello como un envidiado rito de masculinidad. Se celebrarían fiestas y ceremonias religiosas (...).

proyectos

Los productos sanitarios estarían subvencionados y saldrían gratis. (...) Los intelectuales, sin duda, ofrecerían los argumentos más morales y lógicos. ¿Cómo va una mujer a dominar las disciplinas que requieren un sentido del tiempo, del espacio, de las matemáticas o la medida, por ejemplo, si no dispone de ese don innato para la medición de los ciclos de la luna y los planetas, y por ende, para la medición de cualquier cosa?”.

Un fenómeno tan natural como es la menstruación, ese sangrado mensual que se produce en el cuerpo de la mujer, se ha utilizado en nuestra cultura como arma arrojadiza contra todas nosotras. Nos han hecho creer que la menstruación interfiere en nuestro bienestar y, por tanto, ha de ser escondida e incluso aniquilada con productos farmacéuticos. En los medios y en la literatura en general se habla de todo: embarazo, sexo, traición, muerte, romance... ¿Por qué se oculta la menstruación? ¿Por qué la enmudecemos? La menstruación de la mujer ha sido socialmente manipulada y empleada como una herramienta más de control e invisibilización.

Por ello, a partir del trabajo de **Zanele Muholi**, comencé a documentarme sobre otras mujeres que también habían reivindicado su sangre menstrual y pintado con ella. La mujer curiosa sin remedio que habita en mí no supo evitar la tentación y decidí dar rienda suelta a mi necesidad de experimentar con mi propia sangre.

Zanele Muholi me movió dentro y despertó una parte de mí que estaba dormida. Me hizo conectar con todas esas mujeres víctimas de violaciones correctivas, y/o de asesinatos por su orientación sexual, a quienes dedica su trabajo *Isilumo Siyaluma* (2006-2011).



Como Zanele, yo también sangro por todas y cada una de esas vidas; sangro por cada cuerpo violado, por cada mujer negra y lesbiana asesinada; sangro por cada derecho humano quebrantado, por cada vida vulnerada.

En una segunda menstruación decidí plasmar mis “Huellas”, y así titulé esa serie. Mi manos, las yemas de mis dedos y las plantas de mis pies se visten de rojo; se empapan de propia sangre. Imprimo así mi huella, la impronta de mi raíz. Y revivo el pasado, conecto con el principio de mi biografía roja, allí donde comienza mi historia personal con la menstruación. ¿Alguna vez han conectado con su propia regla, con la primera vez, con todo el tabú que nos grabaron a fuego, un tabú que poco a poco se fue convirtiendo en esquemas

fijos y estables que nos han ido minando con el fin de censurarnos, de controlarnos?. Pensé en llamar a este artículo "Mi coño rojo". Y tal vez el significado hubiese sido mucho más acertado, por su extensión. Pero al final me decanté por hablar de nuestras propias biografías. De las de tantas y tantas mujeres plasmadas a través de las cámaras de las fotografías a las que hemos dado luz; y de la mía propia, que fue el origen de este trabajo.



Me he pasado la vida detestando la sangre de mi vagina, mi propia sangre. Y, como yo, millones de mujeres. El porqué es obvio: esa sangre nos convertía en seres inferiores, en brujas, en malditas... No nos explican nuestro cuerpo, nos esconden nuestra propia esencia. Creemos sintiéndonos sucias y nos hacen vivir con vergüenza, cada mes, algo tan natural como es la menstruación. Cuatro o cinco días todos los meses. Eso es mucho tiempo. Eres una descarada si en público dices que tienes la regla, eres una guarra si hablas de ello con naturalidad. Aprendemos, como con todo, a sufrirlo en silencio, a apañárnoslas discretamente para no dar mala imagen. Y así aprendemos a sentirnos sucias y a avergonzarnos cuando nos violan, cuando nos

viene la regla y sangramos, cuando sentimos placer y nos masturbamos... Creemos en una cárcel sucia llamada Vergüenza. Y por muchas fregonas que nos adhieran a las manos desde muy pronto, en ninguna escuela la vida nos enseñan a limpiar nuestra celda. No sabemos sacarle brillo a tanta suciedad que acumulan en nuestro propio ser mujer.

En todo este periplo sangriento en el que he ido, una vez más, deconstruyendo mitos y reconstruyéndome, conocí a una gran profesional a quien tanto debo en este camino de coágulos y piedras: **Judith Vizcarra**. La sintonía fue mutua y fuerte, enseguida conectamos y no dudé en colaborar con ella y en participar en su proyecto: *Nuestra sangre*.



proyectos



Reivindico mi regla porque me he sentido discriminada por tener vagina y sangrar. Reivindico mis óvulos muertos por todos aquellos meses (ya perdí la cuenta) en que me hicieron llorarlos en un duelo doloroso y cruel por no poder acometer mi obligación con la maternidad. Y una vez establezco esta relación íntima con mi cuerpo, reivindico mi sangre de mujer en memoria de todas aquellas mujeres que han muerto víctimas de la violencia machista en la que nos sigue educando esta sociedad. “Semen corrompido” la llamaba Aristóteles. El verdadero semen corrompido no es más que el maltratador, aquel que ejerce el poder contra las mujeres en las distintas esferas de la vida cotidiana. Inferior no es mi vagina. Inferior es quien la oprime y pretende controlarla y decidir por ella, quien la viola y penetra en un intento de corregirla. Sus manos, las de ese monstruo, sí están manchadas y sucias de sangre, y no las mías cada vez que me quito el tãmpax o me masturbo mientras me baja la regla. Ya está bien de hacernos sentir a nosotras las sucias. Reivindico únicamente la sangre que tiene que ver con la vida. Y no otra.

Antes de acercarme a su estudio, Judith me pidió que le enviara mi motivación a lanzarme con ella en esta aventura junto con otras mujeres que participan en su proyecto. Sentada en el avión destino a Barcelona, una hora antes de aterrizar, abrí mi tablet y escribí el texto que le enviaría nada más aterrizar. Cuando llegué a su estudio, ambas sabíamos lo que queríamos denunciar.

ACOMPañAR AL VIENTO

Johanna Capliure

Comisaria



Estallar en un violento torbellino de pasiones que se dirigen hacia un cielo cubierto de pájaros y mujeres voladoras, de ninfas aladas que empuñan cuchillos y de cuerpos que explotan por los aires. En un mundo embebido en prejuicios que engulle, absorbe y elimina las formas puras, hay palabras que se aferran a la piel. Aquellas que se convierten en acción y en vida. Aquellas que se conducen por territorios extranjeros y que finalmente se elevan con los cuerpos hacia el cielo liberándose de todo peso; ellos vuelan acompañando al viento.

Las últimas esculturas creadas por Hélène Crécent, bajo el título de *Corps Vinyliques*, se convierten en portadoras de un mensaje de libertad a través del sustantivo “vol” (vuelo) en los juegos de palabras con los que se nombra a cada una de ellas: *Envol avec atterissage forcé*, *À fleur de vol*, *Révolte*, *Freevol*.

Se trata del vuelo que enseña la artista a sus muñecas en el despegue hacia una nueva vida; a veces arriesgado, puesto que no sabemos si planear entre las nubes producirá la inestabilidad del vuelo o si el aterrizaje en tierra podrá llevarse con seguridad; un vuelo que es delicado como el aleteo de una mariposa o el pétalo de una flor y que, sin embargo, está inextricablemente marcado en nuestra piel como fuerza sobrenatural. Y que, por tanto, no puede llevar otro nombre que el de revuelta (*révolte*) o revolución o “vuelo libre” (*free-vol*).

En muchas ocasiones he podido observar las relaciones conceptuales que las obras de Hélène Crécent poseen con las de Louise Bourgeois. El “I have no ego. I am my work” de Bourgeois podría llevarse a Crécent. Si en ambos casos sus obras sirven para exorcizar ciertos sentimientos, exonerar los prejuicios y mostrarnos su apuesta por la vida, estas no deben entenderse como juguetes freudianos para la interpretación alienista de los analistas. Estos trabajos deben ser comprendidos como la emoción, es decir: como algo que nace del momento.

Así, en *La roue* (*La rueda*), en la que siempre he pensado como si fuera una araña, observamos una cabeza alambrada cuyos cabellos se enmarañan y cuyos brazos acogedores se extienden para llegar a todas partes.

proyectos

De hecho, esos mismos brazos fuertes son los que en la serie de dibujos *QRCorps* atrapan objetos mensajeros. Entonces, andemos allí donde los cuerpos sueñan con objetos extraños que son depositados en sus manos. Los *QRCorps* son una suerte de parábolas de la extrañeza, del asombro y de la melancolía, también del breve abrazo. Puesto que al abrir las manos el cuerpo del abrazo ya se ha desprendido de este y en ellos solo queda el mensaje. La ternura inabarcable de unos cuerpos añados que entre sus manos todo está por descubrir.

De nuevo, en los últimos dibujos donde los cuerpos que abrazan los códigos QR son enmascarados con rostros de pájaros, Hélène Crécent se pregunta de dónde vienen las emociones. ¿Cuál es la fuente de la que brotan los sentimientos con los que se mueve el espíritu y se impulsa la vida? ¿Por qué existe esa rapidez del cambio en las emociones como si fueran las nubes que transitan por el cielo, que cubren el sol haciendo sombras, jugando con los rayos y trayendo la lluvia consigo?

En la filosofía taoísta encontramos una bella imagen que evoca ese mismo cielo lleno de movimiento, sentimientos y libertad de Crécent: el *fengliu*. El *fengliu* se define como ir con el viento o lo que es lo mismo: abrirse a la libertad espiritual. El espíritu que domina el aire y que vuela junto al viento y entre las nubes. Los cuerpos-pájaro en flotación en el aire representan esa materia que pierde su gravedad para elevar el espíritu al “vacío perfecto”. Aquel del que Chen Fou decía: “dar densidad a los vacíos materializando lo irreal, abrir espacios densos irrealizando lo real”. A los seres de Hélène Crécent se les presta la realidad para llegar a la libertad y, así, poder volar.

Hélène Crécent, *Prende son envol*, Trentatres Gallery, Sueca 33, Valencia. Hasta el 14 de junio de 2014.

EL GRECO,
SOFONISBA ANGUISSOLA Y
LA AUTORÍA DE LA DAMA
DEL ARMIÑO.
EL ARTE NO TIENE SEXO,
PERO EL ARTISTA SÍ

África Cabanillas Casafranca



patrimonio

Con motivo de la conmemoración del cuarto centenario de la muerte de El Greco, a lo largo de este año se están celebrando diversas exposiciones, conferencias, cursos y otras actividades culturales que giran en torno a la obra del pintor cretense. Una gran cantidad de medios de comunicación, especializados o no, se están haciendo eco de este acontecimiento artístico, abordando múltiples cuestiones, entre las que se encuentra la polémica sobre la autoría del cuadro conocido como *La dama del armiño*. Es decir, si se trata de una pintura de El Greco o de otro artista, presumiblemente de Sofonisba Anguissola, una retratista italiana del Renacimiento. En este artículo no vamos a aportar ningún dato nuevo a este asunto, sino a subrayar un aspecto, para nosotros esencial, que suele pasar desapercibido y es que el problema que se plantea no es tanto el cambio de atribución de una obra de uno de los artistas que más consideración tienen en la historia del arte española, sino que es una mujer, y no un hombre, su verdadera autora.



Sofonisba Anguissola, *Autorretrato pintando*, después de 1555. Museo Zamek, Lancut

Para empezar, nos parece importante explicar, de forma brevísima, quién fue Sofonisba Anguissola (h.1535-1625) y cuáles fueron sus vínculos con España. Esta pintora nació en Cremona, en una familia de origen noble. Su ambicioso padre impulsó su educación artística y musical, así como la de sus seis hermanas, actividades en las que ella sobresalió muy pronto. La creciente fama que alcanzó hizo que a partir de 1559, y durante quince años, trabajara en la corte de Madrid como retratista, profesora de pintura y dama de compañía al servicio de Isabel de Valois, tercera esposa del rey Felipe II. El aprecio que tuvo el monarca por la pintora fue tal que, una vez que murió la reina, siguió en la corte encargada de la educación de las dos infantas; la mayor, Isabel Clara Eugenia y, la menor, Catalina Micaela. De vuelta en Italia, en torno al año 1573, siguió trabajando, primero en Génova y después en Palermo, donde murió. En su tiempo fue una celebridad internacional y es una de las primeras mujeres artistas de las que se conoce una parte considerable de su producción. Pese a que un número importante de las obras que pintó de la realeza española se perdió en el incendio del Alcázar de 1734, el Museo del Prado posee varios de estos retratos: los de Isabel de Valois, la infanta Catalina Micaela, Felipe II y Ana de Austria.



Sofonisba Anguissola, *Isabel de Valois*, 1565. Museo del Prado, Madrid

Volviendo a El Greco, dos son las principales exposiciones sobre su obra que se han organizado en 2014: *El griego de Toledo*, que ha tenido como sede el Museo de Santa Cruz de Toledo, ya clausurada, y *El Greco & la pintura moderna* del Museo del Prado, que se inauguró en el mes de junio y estará abierta al público hasta principios de octubre. En ambas muestras ha podido o puede verse el retrato *La dama del armiño*, perteneciente a la colección Stirling Maxwell de la Pollok House de Glasgow. Este es uno de los cuadros más populares del pintor de Toledo, cuya importancia se pone de manifiesto en la segunda de estas muestras en el hecho de que dos de las obras de artistas contemporáneos que se exhiben están directamente inspiradas en ella. Son *La dama del armiño según El Greco* (1883) de Paul Cézanne y la *Copia de La dama del armiño* de Alberto Giacometti (s.f.).

En cuanto a la autoría de este lienzo, debemos hacer notar que en la exposición del Museo del Prado la cartela que lo acompaña informa de la duda respecto a su atribución al pintor cretense, apareciendo su nombre entre signos de interrogación: “¿El Greco?”, así como su fecha de realización: “¿h. 1577-1579?”, pero no añade absolutamente nada más al tema, pues no tiene texto explicativo —otras cartelas en la misma muestra sí lo tienen—. Tampoco la cartela del mismo cuadro de la exposición anterior de Toledo nombraba a Sofonisba Anguissola, aunque, en esta ocasión, sí incluía una breve explicación en la cual se apuntaba que no hay acuerdo acerca de quién es su autor. Bien es verdad que los catálogos de las dos exposiciones, de manera muy sucinta, citan entre sus posibles autores a la pintora italiana, junto a Alonso Sánchez Coello y otros artistas de su círculo. Pero existe una enorme diferencia entre lo que se dice en una cartela y en un catálogo ya que, por regla general, los espectadores de los museos o galerías de arte leen las cartelas o los folletos informativos que se les proporcionan, pero solo una pequeña minoría consulta o compra el catálogo. De este modo, el problema de la autoría pasa casi desapercibido para el público en general y el nombre de la mujer que lo pintó queda oculto.

Asimismo, respecto a la Pollok House, es necesario destacar que se ha mostrado contradictoria en relación con el préstamo de esta obra concreta. Así pues, en 1994, pese a que en un principio se mostró reacia, la cedió para la muestra titulada *Sofonisba Anguissola y sus hermanas* bajo el nombre de la pintora y con la identificación *Infanta Catalina Micaela*. De hecho, las reticencias de este museo hicieron que la tela se presentara en Viena y Washington, pero no en la primera de sus sedes, que fue la ciudad de Cremona. Sin embargo, tan solo cuatro años después, puso como condición para su préstamo al Museo del Prado, a propósito de la conmemoración del centenario del rey Felipe II, que apareciera como creación de El Greco.



Sofonisba Anguissola, *Infanta Catalina Micaela Duquesa* (detalle), 1585. Museo del Prado, Madrid

Aunque algunos estudiosos de comienzos del siglo XX pusieron en duda la autoría de El Greco, atendiendo, sobre todo, a su estilo y a su datación, es desde hace unas tres décadas cuando esta ha sido más discutida. En particular, a partir del estudio de Carmen Bernis de 1986 “La Dama del armiño y la moda”, acerca del peinado y la vestimenta del personaje, que concluía que debió pintarse en los años noventa del siglo XVI, varias décadas después de lo que se había creído hasta entonces. Además, este mismo trabajo cuestionaba la identidad de la retratada, subrayando la semejanza entre el rostro de Glasgow y el de la infanta Catalina Micaela en su retrato del Museo del Prado.

patrimonio

No obstante, ha sido María Kusche, fallecida en 2012, la máxima experta en el periodo español de Sofonisba Anguissola, quien ha defendido con más firmeza, argumentos sólidos y rigurosos, basados en abundantes documentos y análisis técnicos, que se trata, en realidad, de un cuadro de la pintora italiana. En concreto, de un retrato de la Infanta Catalina Micaela, la segunda hija del rey Felipe II e Isabel de Valois, realizado en Italia hacia 1591. A continuación reproducimos sus propias palabras: “La dama, desde luego, ni es una dama desconocida, ni su piel es de armiño, ni el retrato puede ser de El Greco. Se trata [...] de la Infanta Catalina Micaela, la preciosa piel que la envuelve es de lince, y la obra muestra la mano y el espíritu de Sofonisba Anguissola”⁴.



Sofonisba Anguissola, *Infanta Catalina Micaela*, h. 1591. Pollok House, Glasgow

Kusche fundamenta la atribución a la artista en su estilo, muy diferente del de El Greco, pues su pincelada es mucho más precisa y detallista, así como en la imperfección de las manos, para cuya ejecución tuvo siempre dificultades. A esto, añade que la tela refleja una intimidad y simpatía personales que el pintor cretense nunca tuvo con la menor de las infantas y que no podría haberla retratado tras la salida de esta de España en 1585 y su matrimonio con Carlo Emanuele I, Duque de Saboya. Por el contrario, Sofonisba Anguissola mantuvo una estrecha relación con ella y tuvo oportunidad de pintarla en Turín, donde la infanta se estableció con su marido.

Ahora bien, tal y como hemos dicho al principio de este artículo, creemos que de lo que aquí se trata no es de una simple cuestión de cambio de atribución o “reatribución”, por mucho que El Greco sea uno de los más renombrados artistas españoles, tanto nacional como internacionalmente. El problema que subyace, al ser su autora una pintora, es el del “doble juicio crítico”, o sea, la distinta valoración que tienen las obras hechas por hombres y por mujeres. De hecho, en la historia son muchos los ejemplos de cuadros que habiéndose creído realizados por hombres han cambiado de atribución a mujeres produciéndose un empeoramiento muy notable del juicio sobre ellos. Es decir, rebajándose su valoración tanto estética como comercial. Esto fue lo que sucedió con el retrato de *Charlotte du Val-d'Ognes*. Tomado por un cuadro del renombrado pintor neoclásico francés Jacques-Louis David, recibió elogios exagerados de prestigiosos estudiosos y fue adquirido por el Metropolitan Museum of Art de Nueva York en 1917. Pero en 1951 se atribuyó a una mujer, Constance Charpentier y, desde entonces, la valoración del lienzo cambió por completo, resaltándose su dulzura y delicadeza, por lo tanto, su inferioridad. Algo similar ocurrió en el caso de la pintora barroca holandesa Judith Leyster, cuya producción se atribuyó hasta finales del siglo XIX a Frans Hals y a su marido, el pintor costumbrista Jan Miense Molenaer, en cuyo taller trabajó. A partir de ese momento, aunque se siguió insistiendo en su similitud con Hals, se resaltó la debilidad de la factura femenina. Según esto, la auténtica razón, aunque nunca declarada abiertamente, de la negativa de la Pollock House a admitir que *La dama del armiño* es obra del pincel de Sofonisba Anguissola se debería al temor a que ello suponga su devaluación y perjudique al prestigio de su colección. Lo cual puede explicar, pero no justificar, su modo de actuar en este asunto.

De acuerdo con la crítica feminista, este cambio de juicio se debe a que tradicionalmente el arte producido por mujeres se ha considerado inferior al realizado por los hombres, con independencia de si se le pueden o no atribuir unas características específicas, porque como afirma Lucy Lippard: “El arte no tiene sexo, pero el artista sí”².

En la misma línea, otras investigadoras sostienen que el estatus del productor importa en la evaluación del arte y que ese estatus depende del sexo, que responde a la división sexual de nuestra sociedad, en la que las mujeres están marginadas. Hasta tal punto, que la presencia de numerosas mujeres en un arte, técnica o género en particular ha cambiado su consideración, empeorándola. La definición social de la femineidad afecta a la percepción y evaluación de lo que las mujeres hacen, de modo que las artistas y sus obras se convierten en virtualmente sinónimos. Al trasladar a sus creaciones las características físicas y psíquicas que por costumbre se han atribuido a las mujeres, su arte se reconoce biológicamente determinado, como una extensión de su papel doméstico y subordinado, sus obras se consideraban de forma homogénea como algo fijo e inmutable: graciosas, ingenuas, emotivas, delicadas, decorativas. De este modo, se dan explicaciones naturales a lo que es el resultado de actitudes ideológicas, que prescriben roles y comportamientos sociales. En consecuencia, el término mujer artista no describe a un artista del sexo femenino, sino a un tipo de artista que es distinto y claramente diferenciable del “gran artista”.

En contraste con esta *naturaleza femenina*, no existe un patrón paralelo que establezca las características de los hombres de manera categórica, aunque se suelen asociar a sus obras cualidades positivas, tales como la fuerza, el dinamismo o la originalidad. Es decir, mientras que las artistas femeninas son particulares, no hay una forma fijada para los artistas masculinos, que aparecen como neutrales o universales. Hay muchas formas de ser hombre artista. Es más, el arte masculino hace abstracción de la condición de hombres de los artistas, la cual no se menciona de forma expresa y no se define como “arte masculino”, sino por su objeto.

Para concluir, queremos subrayar que la resistencia a aceptar la autoría de Sofonisba Anguissola del cuadro conocido como *La dama del armiño* por parte de las instituciones aquí implicadas refleja que sigue existiendo una clara discriminación de las mujeres en la historia del arte. Una disciplina que, como ya dijo Linda Nochlin en la década de los setenta del pasado siglo, es una de las más conservadoras que existen. Hablamos de resistencia y no de omisión porque creemos que su manera de actuar no es, en absoluto, inocente, en el sentido de que pueda ser debida al desconocimiento o al olvido que muchas veces envuelve las obras de las mujeres creadoras; todo lo contrario. Numerosos investigadores —sobre todo investigadoras— han demostrado con abundantes y contundentes pruebas esta atribución y dichas instituciones las conocen sobradamente. Por eso, pensamos que han actuado, de forma consciente, en contra del rigor histórico y, lo que es mucho más grave, de la justicia con respecto a esta pintora concreta y, por extensión, a las mujeres artistas en su conjunto.

Bibliografía:

María Kusche, *Retratos y retratadores. Alonso Sánchez Coello y sus competidores Sofonisba Anguissola, Jorge de la Rúa y Rolán Moys*, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, Madrid, 2003.

Lucy R. Lippard, *From the Center. Feminist Essays on Women's Art*, E. P. Dutton, Nueva York, 1976.

Fernando Marías (coord.), *El griego de Toledo. Pintor de lo visible y lo invisible*, Museo de Santa Cruz, Toledo, 14 de marzo - 14 de junio de 2014, Fundación El Greco - Ed. El Viso, Madrid, 2014.

Linda Nochlin, "Why Have There Been No Great Women Artists?", en *Women, Art, and Power and Other Essays*, Westview Press, Oxford, 1989 (1ª edic. 1971).

Roszika Parker y Griselda Pollock, *Old Mistresses. Women, Art and Ideology*, Harper & Collins, Londres, 1981.

VV.AA., *El Greco & la pintura moderna*, Museo Nacional del Prado, Madrid, 24 de junio - 5 de octubre de 2014, Museo Nacional del Prado, Madrid, 2014.

Notas:

¹ María Kusche, *Retratos y retratadores. Alonso Sánchez Coello y sus competidores Sofonisba Anguissola, Jorge de la Rúa y Rolán Moys*, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, Madrid, 2003, p. 250.

² Lucy R. Lippard, *From the Center. Feminist Essays on Women's Art*, E. P. Dutton, Nueva York, 1976, p. 45.

LAS CUATRO DEL PRADO

Marta Mantecón



Una naturaleza muerta, una escena religiosa y tres retratos de un reputado médico italiano y dos reinas consortes, procedentes de la Colección Real, son en la actualidad (julio de 2014) las únicas obras firmadas por artistas mujeres que se encuentran expuestas al público en el Museo del Prado de Madrid. Según un artículo de Lola Hierro publicado en el diario *El País* el pasado 12 de marzo de 2014 (http://elpais.com/elpais/2014/03/06/planeta_futuro/1394132561_769631.html), la pinacoteca madrileña contiene unas cuatro mil obras almacenadas y otras mil trescientas expuestas, de las cuales solamente cinco son de autoría femenina. Las cuatro autoras visibilizadas son la pintora flamenca Clara Peeters y tres italianas: Artemisa Gentileschi y las hermanas Lucía y Sofonisba Anguissola.

El bodegón de **Clara Peeters** (Amberes, h. 1594 - h. 1659) es una de las cuatro naturalezas muertas que la pinacoteca posee de esta autora, de la que existen muy pocos datos. Sabemos que empezó a pintar siendo joven y que contrajo matrimonio con Hendrick Joossen en Amberes en 1639, momento a partir del cual dejó de hacer naturalezas muertas. Pese a que el bodegón era considerado de rango menor, a finales del XVI se convierte en un género autónomo. Si bien puede interpretarse como una vanitas que expone lo percedero de la existencia, algo muy propio del sentimiento barroco, también era un símbolo del estatus del propietario, por lo que llegaron a gozar de un gran éxito entre la burguesía. Sobre la mesa, la pintora representa, con realismo y detalle, un jarrón con flores, un cuenco de porcelana con frutos secos, un plato de metal con rosquillas, una copa dorada y otra de cristal, que destacan por la minuciosidad de las texturas y los materiales, mostrando algunas correspondencias con la pintura de bodegones de la escuela holandesa de Haarlem. A la derecha, podemos observar el autorretrato de la pintora reflejado sobre la superficie de una jarra metálica.



Clara Peeters, *Mesa*, 1611. Óleo sobre tabla, 52 x 73 cm

La pintora italiana **Artemisia Gentileschi** (Roma, 1593 - Nápoles, h. 1653), posiblemente la más conocida de las cuatro artistas, realiza esta escena religiosa en Nápoles, posiblemente con destino al Palacio del Buen Retiro de Madrid, para acompañar las composiciones sobre la historia de Juan Bautista del pintor Massimo Stanzione. Se trata de una representación doméstica que muestra el baño del niño, acompañado de seis mujeres y un hombre repartidos en dos grupos en el interior de una habitación. La intimidad de la escena es enfatizada por el contraste de luces y sombras, si bien la influencia de Caravaggio no es tan patente como en sus obras de juventud. Formada junto a su padre el pintor Orazio Gentileschi, Artemisia establece su taller en Nápoles hacia el año 1630, donde llevará a cabo la mayor parte de su trabajo. Roberto Longui calificó esta obra como “el más logrado estudio lumínico de interior de toda la pintura italiana del siglo XVII”.



Artemisa Gentileschi, *Nacimiento de San Juan Bautista*, h. 1635. Óleo sobre lienzo, 184 x 258 cm

Este retrato es una de las escasas obras firmadas por **Lucia Anguissola** (Cremona, h. 1536-1538 - h. 1565), la tercera de las seis hijas de una familia perteneciente a la nobleza local de rango menor de Cremona. Todas ellas fueron pintoras y recibieron una educación esmerada: artística, literaria y musical. Lucia y su hermana Sofonisba se especializaron en el retrato. En este caso, subraya la profesión médica del retratado incorporando la vara de Esculapio y dos tomos sobre una mesa. Con una pincelada suave y atención al detalle, la artista logra una profunda penetración psicológica, concentrada en la mirada del médico. Firmó la obra en letras capitales y en latín en uno de los brazos del sillón: "Lucia Anguissola Amilcaris Filia Adolescens Fecit", recalcando de este modo su juventud y su filiación como hija de Amilcare. De no haber muerto a una edad tan temprana, posiblemente Lucia se hubiera convertido en una pintora de éxito, igual que su hermana mayor.



Lucia Anguissola, *Pietro Manna, médico de Cremona*, 1557. Óleo sobre lienzo, 96 x 76 cm

Por último, **Sofonisba Anguissola** (Cremona, h. 1530 - Palermo, 1626), a diferencia de su hermana Lucia, alcanzará más de 90 años de edad y llegará a gozar de una fama significativa, dada la extraordinaria calidad de su producción, especialmente sus retratos. Estuvo presente en la corte española entre 1559 y 1573, periodo al que pertenecen estas dos composiciones, de excelente factura, en las que representa a las reinas Isabel de Valois y Ana de Austria, tercera y cuarta esposas de Felipe II. En ambos casos, destaca por la sobriedad de los medios empleados, siguiendo la tipología del retrato cortesano establecida por Tiziano y Moro, sobre todo en el retrato de Isabel de Valois –de quien fue dama de compañía–, con la monarca de pie en una estancia interior, elegantemente vestida y acompañada de una serie de objetos que simbolizan su dignidad real (el medallón con la efigie de su marido o la columna como referencia a la dinastía).

patrimonio



Sofonisba Anguissola, *Isabel de Valois sosteniendo un retrato de Felipe II*, 1561-1565. Óleo sobre lienzo, 206 x 123 cm (izquierda) / *La reina Ana de Austria*, h. 1573. Óleo sobre lienzo, 86 x 67,5 cm (derecha)

Si el Museo del Prado, siendo una de las pinacotecas más importantes del mundo, incurre en un desequilibrio tan llamativo como el de mostrar menos de un 0'5% de obras firmadas por mujeres, ¿qué podemos esperar del resto? Para más inri, en la sección *Qué ver* de su web (<https://www.museodelprado.es/coleccion/que-ver/>), ofrece 3 itinerarios de distinta duración en los que dicha proporción disminuye hasta cero. Las quince obras que vertebran el primer itinerario, de 1 hora, están atribuidas a hombres; el segundo, de 2 horas, amplía el recorrido a treinta piezas, pero sigue sin sumar ninguna artista; y en el tercero, de 3 horas y casi cincuenta piezas, ni rastro de autoras, tan solo dos piezas anónimas (un fresco de una *Cacería de liebres* de San Baudelio de Berlanga y un salero de ónice con sirena de oro) que no llevan adscripción de género.

Las mujeres, una vez más, solo figuran en calidad de representadas y, como cabe esperar, manteniendo los roles de siempre: vírgenes, diosas mitológicas, majas o reinas y, por supuesto, ángeles del hogar.

Las recomendaciones de la Comisión Europea y la Ley de Igualdad vigente en España señalan expresamente la necesidad de visibilizar la obra de las mujeres en los museos y “promover la presencia equilibrada de mujeres y hombres en la oferta artística y cultural pública”, pero las instituciones siguen haciendo oídos sordos a estas recomendaciones. Los responsables de las colecciones y los programas expositivos de nuestros espacios artísticos se empeñan, por activa y por pasiva, en asegurar que sus criterios de selección están guiados por la calidad. Solo hay, entonces, dos conclusiones posibles: o ellas no llegan a la calidad de ellos o este argumento encubre otras cuestiones en las que, probablemente, ni siquiera hayan reparado: “una enorme y oscura mole de tambaleantes tópicos sobre la naturaleza del arte y los aspectos situacionales asociados, sobre la naturaleza de las capacidades en general y de la excelencia humana en particular, y sobre la función que el orden social desempeña en todo esto”, apuntó Linda Nochlin en su célebre artículo “¿Por qué no ha habido grandes mujeres artistas?”. Más de cuarenta años después de que esta autora se preguntara por la ausencia de creadoras “geniales” en el gran relato de la historia del arte, parece que seguimos sin encontrar un número suficiente de mujeres dotadas con la “pepita dorada” de los genios y que, por tanto, estén a la altura suficiente como para acompañarlos de igual a igual en las paredes de los museos, en el grueso de las colecciones o en las páginas de los libros que cuentan nuestras historias. Hasta que eso ocurra, tendrán que continuar siendo la excepción, igual que las cuatro del Prado.

UN NUEVO ARTEMISIA RE-DESCUBIERTO

Isabel Tejada Martín



Artemisia Gentileschi, *María Magdalena*. Óleo sobre lienzo, 81 x 105 cm

El departamento de Cuadros y Dibujos Antiguos de Sotheby's en París ha re-descubierto en una colección del sur de Francia un espléndido cuadro de la pintora barroca italiana Artemisia Gentileschi (Roma, 1583 - Nápoles, 1654). Oculta durante 80 años y conocida solamente por una vieja fotografía en blanco y negro datada en los años 20, la obra se daba por desaparecida.

El cuadro representa, según Sotheby's, al personaje bíblico de María Magdalena. Artemisia pinta, si es así, una María Magdalena más humana que divina –siguiendo en ello su fuerte influencia caravaggiesca–, que echa hacia atrás su cabeza dejando caer en cascada una larga y ondulada cabellera rubia; la iconografía ha solido utilizar la

cabellera del personaje como un velo para ocultar su cuerpo, sin embargo, Artemisia prefiere hacer ver que nada hay que esconder, de nada hay que avergonzarse. Rotunda, fuerte, podría ser la representación de una ciudadana cualquiera si no fuera por el pequeño y sutil rayo de luz –luz divina– pintado en la esquina superior izquierda y que parece ser el origen de su semblante sosegado y henchido. Más que ascética en su conversión y arrepentimiento, la encarna como si la otrora impenitente dejara acariciar su rostro por el calor de la luz del sol al atardecer, plena. Tampoco se sirve de mostrar uno de sus senos al descubierto, elemento que en la iconografía de la época hacía referencia a su pasado en un lupanar, pero que servía al tiempo para usos escopofílicos de los que miraban el cuadro. Artemisia, frente a las indicaciones que sobre el tema había hecho el Concilio de Trento* aprovecha un tema bíblico para pintar a una mujer de su época. Una mundana imagen de la contemplación. Un éxtasis alejado de los ojos desorbitados o del arrebató.



Artemisia Gentileschi, *María Magdalena*. Palazzo Pitti, Florencia

patrimonio

Se conocen otras *María Magdalena* de la pintora, un tema recurrente en su haber, como por ejemplo la que obra en poder del Palazzo Pitti, de Florencia, o la de la Capilla del Tesoro de la Catedral de Sevilla (de la que posee copia de la propia Artemisia el Museo Soumaya en Ciudad de México). Esta versión francesa del tema me parece, de entre las obras citadas, la más ambigua iconográficamente hablando, la más realista, ya que prescinde de elementos de ambientación o de atributos (ni tan siquiera apreciamos en la imagen el frasco de perfume con el que ungió a Jesús de Nazaret), ocupando el cuerpo sentado del personaje femenino el encuadre total de la obra.



Artemisia Gentileschi, *La Magdalena*. Catedral de Sevilla

Una información algo más prosaica para acabar: la pintura, que tenía un precio de salida de 200.000 €, ha sido vendida finalmente por 865.500 €.

<http://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2014/tableaux-anciens-19-siecle-pf1409/lot.24.html>

* Odile Delenda, "La Magdalena en el arte. Un argumento de la Contrarreforma en la pintura española y mejicana del siglo XVII": <http://www.upo.es/depa/webdhuma/areas/arte/3cb/documentos/021f.pdf>

CIRCA XXI EN IACC PABLO SERRANO. LA DONACIÓN DE PILAR CITOLER AL PATRIMONIO ARAGONÉS

Isabel Tejeda Martín



La carencia en nuestro país de un coleccionismo privado de arte contemporáneo sólido y diversificado encuentra su contrapartida en coleccionistas que entienden que su pasión tiene un objetivo último: compartir con la sociedad las piezas que han rescatado a la luz de una sensibilidad propia y una manera de atender las premisas y los interrogantes que plantea el arte contemporáneo.

Coleccionistas como Pilar Citoler y Helga de Alvear –ambas tienen también en común haberse adentrado en el arte con Juana Mordó–, que han elegido ciudades que quedaron al margen en la eclosión de museos de arte contemporáneo en el mapa de nuestro país, para donar sus colecciones. Pues no puede calificarse sino de donación la operación que la Comunidad de Aragón ha cerrado con Citoler, pagando solo el 15 por ciento de la tasación estimada (9,87 millones de euros) por dos mil obras destinadas al Instituto Aragonés de Arte Contemporáneo (IAAC) Pablo Serrano en Zaragoza.

patrimonio

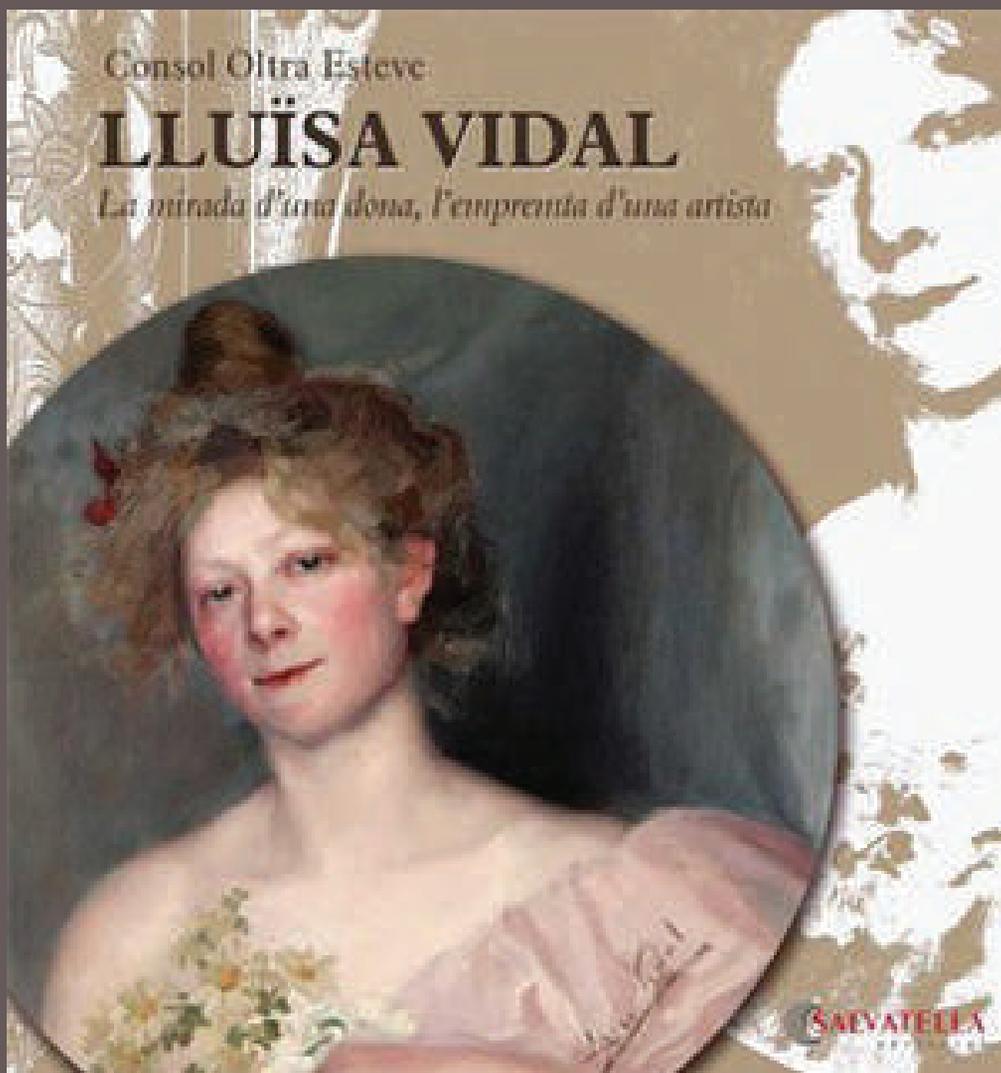
Lo que, sin duda, ha contado para que Pilar Citoler recibiera este año 2014 el Premio Arte y Mecenazgo como coleccionista. Mérito que se suma a otros galardones, como el Premio ARCO al coleccionismo privado en España en 2005 y la Medalla de Oro al Mérito en Bellas Artes en 2007, año en que fue nombrada presidenta del Patronato del MNCARS. Además, desde 2006 la Fundación Pilar Citoler viene otorgando el Premio Bienal Internacional de Fotografía.

Mientras buscaba una sede permanente que permitiera que la colección se mantuviera unida, bajo el nombre de Circa XXI, en los últimos años Citoler ha desplegado una actividad muy intensa para mostrar calas de su colección en diversas instituciones y museos. Y aunque, como ha explicado, “la idea también es que haya exposiciones itinerantes por otras ciudades y que haya intercambios de piezas con otros museos”, el hecho es que, por fin, desde el pasado 30 de mayo de 2014 en Zaragoza se puede disfrutar de una colección que recoge las principales tendencias del arte contemporáneo junto a piezas que trazan su genealogía con imágenes de vanguardistas como Calder, Giorgio de Chirico, Le Corbusier, Julio González, Léger, Miró, Nolde, Picasso, Man Ray, Cartier-Bresson y Grete Stern.

Comisariada por María Corral, la primera exposición reúne cerca de ciento setenta obras de ciento treinta artistas, distribuidas en mil doscientos metros en dos plantas del centro con la finalidad de ofrecer una panorámica de la colección ahora de titularidad pública bajo la tutela de una Fundación creada al efecto. Comenzando por la importante obra gráfica de los vanguardistas y después, del pop estadounidense y anglosajón de Andy Warhol, Lichtenstein, Richard Hamilton, Bacon y David Hockney, así como el padre del *art brut* Dubuffet; el recorrido continúa por la abstracción en España durante las décadas de los sesenta y setenta, con una importante representación del grupo El Paso, del grupo de Cuenca con Rueda y Zóbel, pinturas de Palazuelo, Canogar, Feito, Salvador Victoria o José Guerrero y esculturas de Martín Chirino, y posteriores, Eva Lootz o Adolf Schlosser. Una sección que concluye con cuadros de Broto, Miguel Ángel Campano, Ferrán García Sevilla, Rosa Brun o Felicidad Moreno, entre otros. Luego, hay una amplia presencia de la fotografía desde los ochenta con autores referenciales como Cristina García Rodero, David Goldblatt, James Casabere, Daniel Canogar, Pierre Gonnord, Susy Gómez, Fernando Sánchez Castillo, Axel Hutte, Candida Hoffer, Richard Billingham, Per Barclay, Alex Haas y Alexandra Ranner, entre otros. Y también de vídeo, con tres obras de Charles Sandison, Yasumara Morimura y Fran Mohino.

LLUÏSA VIDAL, LA BERTHE MORISOT DEL MODERNISMO

M^a Àngeles Cabré



publicaciones

No fue la única, pero casi. Es decir, hubo otras mujeres en aquellos años en que en la pintura catalana reinaron hombres tan ilustres como Casas y Rusiñol. De hecho, queda constancia de que algunas obras suyas se quisieron atribuir a Casas, lo que evidencia su alta calidad; algo que acaso justifique también esa insistencia de algunos en decir que su pintura era “varonil”. ¿Varonil? ¿Ante la imposibilidad de ser otra cosa, la buena pintura era entonces varonil aunque saliera de la paleta de una mujer?

Junto a ella, otras blandieron sus pinceles: Visitació Ubach, Antònia Farreras, Emília Coranty, Elvira Malagarriga, las hermanas Tomàs Salvany... (casi siempre pertenecientes a la burguesía). Pero sólo ella lo hizo profesionalmente con la suficiente intensidad como para ser considerada hoy la pintora del modernismo catalán. Mientras Vidal se dedicaba sobre todo al retrato y a la llamada pintura de género (escenas de vida cotidiana donde las mujeres arreglan la casa, tocan el piano...), le siguió a la zaga su amiga Pepita Teixidor, especializada en pintura floral, cuyo busto en mármol podemos contemplar en el parque barcelonés de la Ciudadela. No me consta, sin embargo, que a Vidal se le haya dedicado ninguna escultura, pero sí un pequeño pasaje situado entre el modernista Hospital de Sant Pau y la Sagrada Familia.

De hecho, en su ciudad natal, Barcelona, ha sufrido casi un siglo de silencio. Hasta que el libro que comentamos dio pie a la exposición “Amb ulls de dona. Lluïsa Vidal, la pintora modernista”, que podrá verse hasta el 5 de octubre en el reciente Museo del Modernismo Catalán. Tenemos que remontarnos a 1919 para encontrar la última exposición que se le dedicó, una exposición

póstuma que documentó Josep Brangulí, fotografías que hoy se encuentran en el Archivo Nacional de Cataluña. Eso sucedió en la reputada y ya más que centenaria Sala Parés, aún hoy sita en la calle Petritxol. Poco antes Lluïsa Vidal (1876-1918) había muerto con apenas cuarenta años de gripe española –como también lo hizo en esos años, aunque en Viena, el pintor Egon Schiele–.

No es exactamente esta la primavera vez que se la saca a la luz pública, pues ya en 1996 la norteamericana Marcy Rudo la rescató, publicó un libro sobre ella y comisarió en 2002 una exposición que la Fundación La Caixa paseó por provincias, pero que como decíamos no llegó a la Ciudad Condal. Anteriormente, en 1975, Maria Aurèlia Capmany y Rafael Santos Torroella (hermano a su vez de una pintora casi olvidada, Ángeles Santos) la incluyeron en la exposición “Sis pintores catalanes”, que tuvo lugar en Sabadell. Ahora en su ciudad podemos admirar algunos de sus óleos y algunas de sus ilustraciones, entre las que destacan las que realizó para la revista feminista *Feminal* y para *La Ilustración artística*. Porque sí, además de pintora más que notable, Lluïsa Vidal fue feminista: feminista católica como lo eran aquí las mujeres que en esos tiempos pugnaron por dignificar el papel de la mujer.

La muestra recoge buena parte del material que encontramos en el libro de Consol Oltra, una más que digna aproximación a la figura de la pintora, donde además de hacerse un repaso biográfico exhaustivo de esa corta pero fructífera existencia, se la enmarca en el contexto histórico de la Cataluña del cambio de siglo, cuando Barcelona ya ha sufrido la urbanización del Ensanche y está en proceso de anexionar poblaciones vecinas que son hoy sus actuales barrios.

En esa Barcelona a punto de incorporarse a la lista de grandes ciudades europeas, fue donde Lluïsa Vidal tuvo la suerte de ser educada como si la entonces triste condición de la mujer no fuera con ella.

A diferencia por ejemplo de Santiago Rusiñol, que tuvo que recibir clases de pintura a escondidas porque su familia, en concreto el abuelo que lo crió, no quería ni oír hablar de esa inclinación suya, Vidal, segunda hija de doce vástagos, tuvo la suerte de que su padre, prestigioso ebanista consagrado al mobiliario y a la decoración de interiores, quiso a toda costa que sus hijas desarrollaran las diversas disciplinas artísticas para las que estaban dotadas. Así, su hermana Frasquita, violoncelista, sería por ejemplo alumna aventajada, y después esposa, del gran Pau Casals.

Lluïsa dispone de maestros desde muy temprano, se ejercita en el retrato con familiares y amigos y, a los veinticuatro años, da el salto a París; algo inusual en la época para las chicas, pero que en cambio sí hacían los varones.

Antes de marcharse había realizado una primera exposición se dice que en *Els Quatre Gats*, aunque es posible que el dato no sea exacto. Fue tras visitar con la familia la Exposición Universal de 1900, que eligió París para completar su formación. Allí estudió pintura en la Academia Julian, sita en el Pasaje de los Panoramas, y después en la Academia Humbert, siendo incluso copista en el Louvre, donde se dedicó a emular los pinceles de Goya.

La estancia parisina será una prueba de fuego para su vocación y de ella saldrá reforzada, convencida de que su destino es pintar. Y de París saldrá

también siendo una feminista convencida. Así es como en su destacada faceta como ilustradora –de la que dan buena cuenta tanto el libro de Oltra como la exposición que en él se inspira–, colaboró desde el primer número en la revista *Feminal* (1907-1915), dirigida por Carmen Karr y destinada al público femenino en un intento por elevar su nivel intelectual.

En dicha publicación Vidal ilustraba cuentos de destacadas autoras, de una de las cuales, Dolors Monserdà, hasta llegó a ilustrar una novela. Destaca también su colaboración en el Instituto de Cultura (y Biblioteca Popular para la Mujer) fundado por Francesca Bonnemaison, donde participó activamente; institución que aún hoy sigue en pie, aunque sacudida por el temporal de la crisis. Y para dar cuenta de su compromiso, cabe mencionar su contribución al Comité Femenino Pacifista de Cataluña, puesto en marcha a raíz del estallido de la Primera Guerra Mundial.

En esa segunda etapa de su vida, tras el regreso de Francia, participó en 1903 en una exposición colectiva en la Parés, sus obras fueron alabadas y familias de abolengo comenzaron a adquirir su obra, de ahí que en gran parte se halle hoy en colecciones particulares.

Tuvo asimismo una excelente acogida crítica, hasta el punto que el pintor Miquel Utrillo creyó advertir en una de las obras un regusto velazquiano. Y es que, siendo la pintora una adolescente, su padre se había molestado en pasearla por las salas del Museo del Prado, cosa que por ejemplo también hizo el padre de otra catalana, Remedios Varo, siendo ella aún una jovencita. Padres cómplices, padres que creen en sus hijas, padres que creen en la capacidad creadora de las mujeres.

publicaciones

Vidal se dedicó asimismo a dar clases particulares de dibujo y pintura en su propio estudio de la calle Provenza y más tarde inauguró una academia de pintura femenina, no en un lugar cualquiera, sino en el que antes había sido el estudio del pintor Nonell. Y en 1914 expuso, también en la Parés, los retratos que había hecho en sanguina –una de sus especialidades– de grandes mujeres de la cultura de su tiempo, de Caterina Albert (Víctor Català) a Dolors Monserdà, pasando por Margarita Xirgu o la citada Carmen Karr. Además de esa incursión en las féminas ilustres, gran parte de su obra la consagró a plasmar el universo femenino, situando siempre a la mujer retratada en relación con algún objeto, actividad o escenario que atrapara su espíritu. Recuerda Consol Oltra que desde muy niña tuvo acceso a los dos mundos, al masculino y al femenino, pues su padre la llevaba al obrador donde ejercía su profesión. Ella eligió ser quien llevara el pincel, pero escogió pintar el mundo femenino.

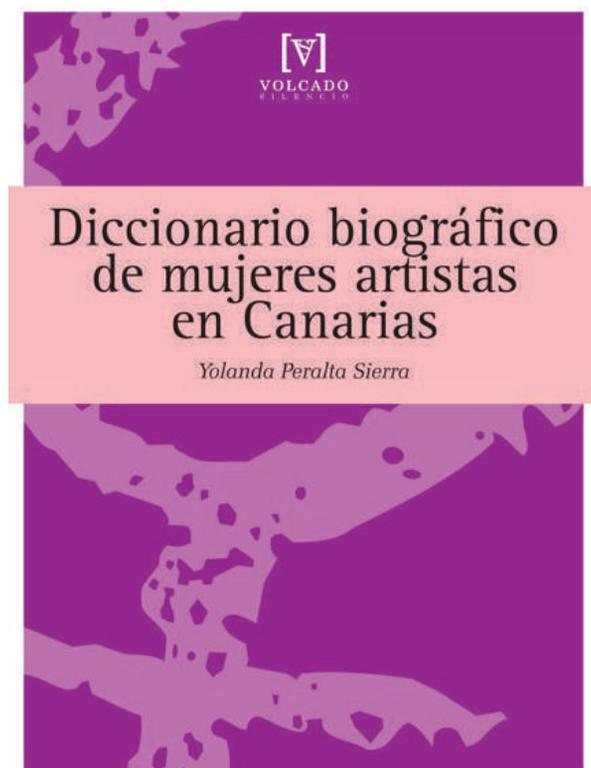
Está claro que, visto lo visto, tras el silencio de un siglo con que la hemos castigado, que por si acaso habrá que seguir llevando a las niñas con aficiones artísticas al Museo del Prado o al MACBA o a donde sea, y habrá que hacer lo posible por animarlas a engrosar los movimientos artísticos del presente y del futuro, no vaya a ser que sean “la Berthe Morisot de...”.

Consol Oltra Esteve, *Lluïsa Vidal. La mirada d'una dona, l'empremta d'una artista*, Salvatella, Barcelona, 2013.

RESCATAR DEL OLVIDO. DICCIONARIO DE ARTISTAS MUJERES EN CANARIAS

Ángeles Alemán Gómez

Profesora titular de Historia del Arte
de la ULPGC



Hacer visible lo invisible, dotar de nombre a las artistas del pasado, rescatar del olvido a más de doscientas mujeres que, con mayor o menor grado de fortuna o de reconocimiento, ejercieron y han

ejercido su faceta creadora en las Islas Canarias, es el eje de este *Diccionario biográfico de mujeres artistas en Canarias*.

En este *Diccionario* encontramos sin duda un mundo de nombres, de artistas, cuya obra existe o ha desaparecido. Encontramos también la pasión incontestable de su autora, Yolanda Peralta Sierra, Doctora en Historia del Arte por la ULL, Conservadora de TEA Tenerife Espacio de las Artes y docente en la especialidad de Historia del Arte, por los estudios de género, territorio en el que se mueve y ha movido generosamente, desde su tesis doctoral hasta las exposiciones que como comisaria proyecta y organiza en diferentes espacios expositivos de Canarias.

En este *Diccionario biográfico de mujeres artistas en Canarias*, la autora viene a completar una búsqueda iniciada en sus años de estudiante universitaria. Las primeras mujeres artistas que investiga la conducen hasta el origen, hasta la primera mujer artista que se conoce en Canarias en el siglo XVI. Desde entonces hasta los sesenta del siglo XX, años en los que las mujeres ya participan activamente de la creación de grupos artísticos de vanguardia, Yolanda Peralta Sierra recoge los nombres, los datos, la bibliografía y cuanta nota personal o artística puede añadir, de cada una de estas mujeres.

Este *Diccionario*, cuya amplitud y precisión documental lo convierten en una referencia obligada para los estudios de Historia del arte en Canarias, Yolanda Peralta rehace una historia olvidada por partida doble: la de las mujeres artistas y, además, la de las mujeres artistas en Canarias, un territorio difícil, alejado de las metrópolis aunque lugar de paso obligado por su

publicaciones



excepcional situación geográfica. Este hecho hace que no se limite a las mujeres artistas nacidas en Canarias: refleja de manera eficaz el paso o asentamiento en las Islas de algunas mujeres que aportan su mirada foránea al arte del Archipiélago.

Desde la pintora Juana Gallega, cuya existencia se establece en un documento de 1562, hasta las artistas más recientes dentro de su límite cronológico, como María Belén Morales o Maribel Nazco, sin olvidar a mujeres del alcance internacional de Maud Westerdahl o de Jacqueline Lamba, Yolanda Peralta Sierra nos invita a un recorrido fascinante, en el que la ausencia de imágenes se ve suplida por la precisión y la documentación aportada.

La publicación de este *Diccionario biográfico de mujeres artistas en Canarias* es, por tanto, una excelente noticia para la cultura y la investigación en Canarias y en ámbitos más amplios.

Yolanda Peralta Sierra, *Diccionario biográfico de mujeres artistas en Canarias*, Ediciones Idea, Colección Volcado Silencio, Tenerife, 2014.

WOMAN

Redacción



Cindy Sherman, *Untitled (Doll Clothes)*, 1975

notas

La exposición colectiva “WOMAN. The Feminist Avant-Garde of the 1970s. Works of the Sammlung Verbund”, comisariada por Gabriele Schor, directora y conservadora de la colección, recalca en el BOZAR de Bruselas hasta finales de agosto de 2014.

La muestra, que se mostraba el pasado verano en el Círculo de Bellas Artes de Madrid dentro del programa de PHotoEspaña, se compone de 450 obras de distintas disciplinas (fotografías, dibujos, vídeos, películas y objetos) realizadas por una selección de 29 artistas destacadas de la escena internacional, que han desempeñado una labor pionera en la representación de la imagen de las mujeres como sujetos, al margen de las proyecciones masculinas que han dominado la historia del arte.



Birgit Jürgenssen, *Frau (Woman)*, 1972

A partir de la década de los setenta, estas creadoras fueron las encargadas de expandir las coordenadas del arte feminista, reflejando en sus obras su interés por el estudio del cuerpo y los aspectos identitarios desde diferentes perspectivas. La comisaria Gabriele Schor califica este movimiento artístico como “vanguardia feminista”, destacando su labor pionera y colectiva a lo largo de las últimas cuatro décadas.

La Sammlung Verbund es una colección corporativa de arte internacional creada en 2004 por la compañía eléctrica austriaca, que abarca diferentes periodos creativos de artistas activos desde 1970 y centra su interés en corpus completos, como la obra temprana de Cindy Sherman, Birgit Jürgenssen o Francesca Woodman.



Lili Dujourie, *Untitled*, 1977

Artistas: Helena Almeida (Portugal), Eleanor Antin (Estados Unidos), Renate Bertlmann (Austria), Teresa Burga (Perú), Lili Dujourie (Bélgica), Mary Beth Edelson (Estados Unidos), VALIE EXPORT (Austria), Esther Ferrer (España), Alexis Hunter (Nueva Zelanda), Sanja Ivekovic (Croacia), Birgit Jürgenssen (Austria), Ketty La Rocca (Italia), Leslie Labowitz (Estados Unidos), Suzanne Lacy (Estados Unidos), Suzy Lake (Canadá), Ana Mendieta (Cuba), Rita Myers (Estados Unidos), Gina Pane (Francia), Ewa Partum (Polonia), Ulrike Rosenbach (Alemania), Martha Rosler (Estados Unidos), Carolee Schneemann (Estados Unidos), Cindy Sherman (Estados Unidos), Penny Slinger (Estados Unidos), Annegret Soltau (Alemania), Hannah Wilke (Estados Unidos), Martha Wilson (Estados Unidos), Francesca Woodman (Estados Unidos) y Nil Yalter (Egipto-Francia).

WOMAN. The Feminist Avant-Garde of the 1970s. Works of the Sammlung Verbund, BOZAR, Palais des Beaux-Arts, Bruselas. Del 18 de junio al 31 de agosto de 2014.



Francesca Woodman, *About being my model*, Providence, Rhode Island, 1975-1978/1999-2001

MICHÈLE MAGEMA. INTERSTICES

Nira Santana Rodríguez



Vista de la exposición. Fotografía de Teresa Alemán

La joven artista congoleña Michèle Magema presenta en la Galería Saro León la exposición *Interstices. Dibujos y Videoinstalación*. Con una trayectoria centrada en los ámbitos de la fotografía, la instalación y el vídeo, y encontrando en este último un espacio para la expresión poética, social y política; Magema propone en esta ocasión una selección de videos y dibujos, que reflexionan sobre su país natal, la familia o la violencia hacia las mujeres, trascendiendo y extendiendo su historia personal y la situación de la República Democrática del Congo hacia cuestiones globales que afectan a los seres humanos en su conjunto.

notas

La idea de una nueva mujer contemporánea como metáfora de la Humanidad y la perspectiva de género son fundamentales para su trabajo, que refleja las realidades de su país de origen y el país de acogida, otorgando protagonismo a los espacios de la cotidianidad e intimidad, y de la historia. En otros trabajos como *Good-bye Rosa*, Magma visibiliza referentes de empoderamiento femenino como Rosa Parks, figura importante del movimiento por los derechos civiles en Estados Unidos. Artista de proyección internacional, obtuvo el Gran Premio Léopold Sédar Senghor de la Bienal de Dakar de 2004 con su vídeo *Oyé-Oyé*.



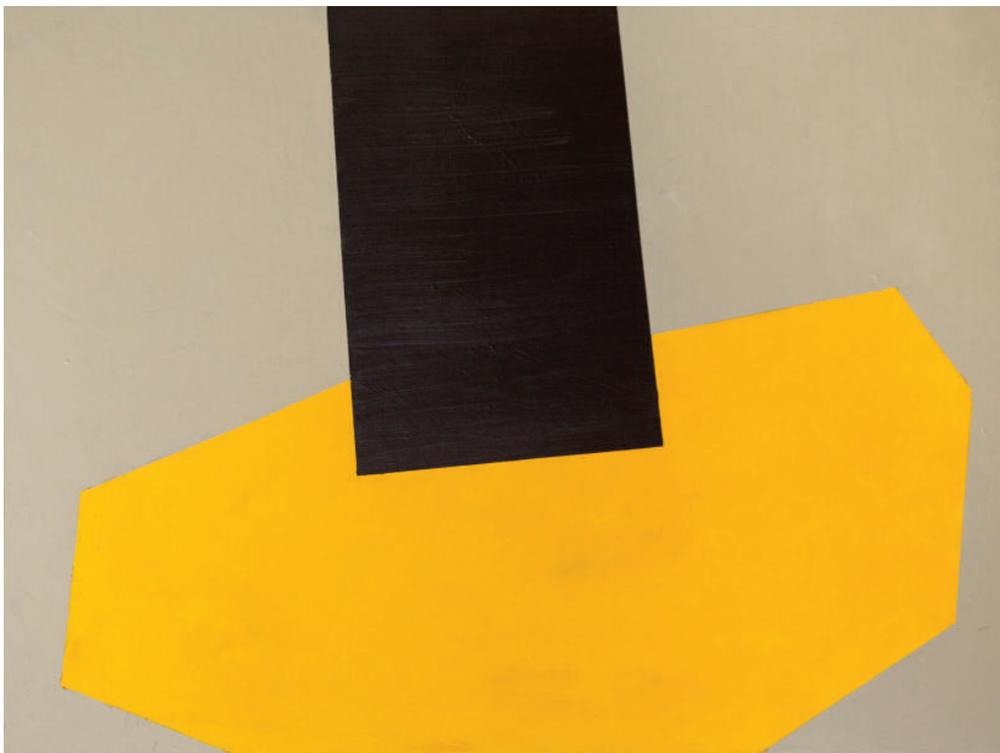
Vista de la exposición. Fotografía de Teresa Alemán

Michèle Magma, *Interstices. Dibujos y Videoinstalación*, Galería Saro León, C/ Villavicencio 16, Las Palmas de Gran Canaria. Del 11 de julio al 19 de septiembre de 2014.

www.galeriasaroleon.com/artista/michèle-magma

DOMINICA SÁNCHEZ. PINTURA

Verónica Coulter



La artista Dominica Sánchez presenta en la Galería Artur Ramon Art la exposición “Dominica Sánchez. Pintura”. Con una reconocida trayectoria como escultora en donde trabaja la curva, el vacío y el espacio materializado en hierro pintado, propone en esta ocasión una selección de sus últimas obras en lienzo y acrílico, tomando como punto de partida el color, la luz, y dialogando con la fragilidad y las calidades efímeras del aire.

“Sus paisajes mentales –como escribiera en su texto Conxita Oliver– son el resultado de un arduo proceso lleno de exigencias internas, cuestionamientos, planteamientos y retos personales que se convierten en el espejo sobre el cual se reflejan los puntos más vitales de su yo”.



Dominica Sánchez, *Pintura*, Galería Artur Ramon Art, C/ de la Palla 25, Barcelona.
Del 10 de julio al 13 de septiembre de 2014.

HACIA EL SILENCIO. GLENDA LEÓN

Verónica Coulter



La artista cubana Glenda León presenta *Hacia el Silencio* en la Galería Senda, una selección de obras de marcado carácter social y político, utilizando el dibujo, el videoarte, la instalación y los objetos.

En sus trabajos se encuentran dos ejes fundamentales: el eje social, en el cual analiza las posibles identidades asociadas a agrupaciones diversas: religiosas, políticas y deportivas, y el eje femenino, ahondando en el uso mercantilista de la imagen femenina y el continuo culto al cuerpo como explotación de una simbología sexual-comercial, planteando así una denuncia a la desigualdad de género.

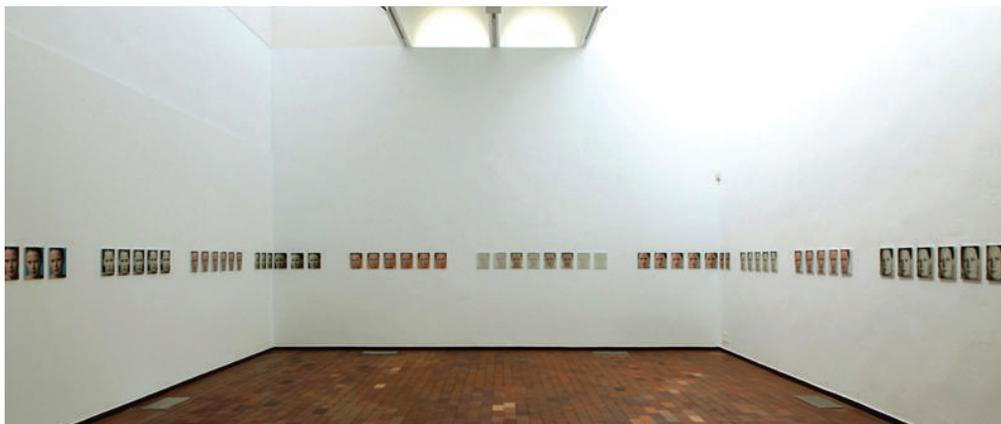
Glenda León, *Hacia el Silencio*, Galería Senda, Consell de Cent 337, Barcelona. Hasta el 25 de julio de 2014.



Glenda León

TODO DORMÍA COMO SI EL UNIVERSO FUERA UN ERROR. RONI HORN

Verónica Coulter



La artista neoyorquina Roni Horn presenta en la Fundación Miró *Todo dormía como si el universo fuera un error*. Galardonada con el Premio Joan Miró 2013, se trata de su primera exposición en Barcelona, donde nos propone un recorrido por una serie de instalaciones con los distintos recursos que ha utilizado en estos últimos veinte años: escultura, dibujo y fotografía. Su objetivo es explorar hasta qué punto el mundo y la identidad son cambiantes, inseguros, inciertos. Los elementos presentes en sus obras, como el paisaje, la presencia o el tiempo, están condicionadas por el contexto y por un momento concretos. La Fundación Miró organiza la muestra conjuntamente con la Obra Social La Caixa y, tras su exhibición en Barcelona, pasará a CaixaForum Madrid de noviembre de 2014 a marzo de 2015.



Roni Horn, *Todo dormía como si el universo fuera un error*, Fundació Joan Miró, Parc de Montjuic s/n, Barcelona. Del 20 de junio al 28 de septiembre de 2014.

RETROSPECTIVA DE LLUÏSA VIDAL

Verónica Coulter



El Museu del Modernisme Català presenta la obra de la pintora Lluïsa Vidal (1876-1918) *Amb ulls de dona. Lluïsa Vidal, la pintora modernista*. Es la primera exposició desde el año 1919 que se le dedica tras la realizada en la Sala Parés de Barcelona como homenaje a un año de su muerte. Óleos, dibujos, bocetos, ilustraciones, documentos, cartas y fotografías nos acercarán a conocer a la artista, recuperando así la figura de una de las primeras mujeres que se dedicó profesionalmente al arte.

En el marco de la exposició se organizan visitas guiadas con la comisaria Consol Oltra, autora del libro *Lluïsa Vidal*, y en el mes de octubre como cierre la conferencia "La mujer y el modernismo" a cargo de la historiadora del arte Mireia Freixa.

Lluïsa Vidal, *Amb ulls de dona. Lluïsa Vidal, la pintora modernista*, Museu del Modernisme Català, C/ Balmes 48, Barcelona. Del 4 de junio al 5 de octubre de 2014.

NINA DANINO. PAISAJES EMOCIONALES

Redacción



En el marco del Festival Off de PHotoEspaña, la galerista Magda Bellotti presenta a la cineasta gibraltareña Nina Danino. La exposición está compuesta por una instalación fotográfica y una proyección de imágenes acompañada de una narración, que en ocasiones se ve interrumpida por canciones populares y fragmentos del cine de la época en que estas fotografías fueron tomadas. El terreno fronterizo del recuerdo es evocado a través de viejas imágenes familiares en la playa durante la década de los sesenta.

Nacida en Gibraltar, Nina Danino estudió pintura en la Escuela de San Martín de Arte y Medios de Comunicación Ambiental en el Royal College of Art de Londres. Actualmente imparte docencia en Bellas Artes en Goldsmiths, University of London.

Entre sus trabajos más conocidos se encuentran *Communion* (2010), filmado en 35 mm, la videoinstalación *Terrace* (2012), el libro artístico con audio *Meteorologies* (2013) y el reciente *The Figtrees in the Alameda Gardens* (2013).

notas

Sus *filmes* se han proyectado en salas de cine, festivales y museos de todo el mundo: Festival Internacional de Cine de Londres, Festival Internacional de Cine de Edimburgo, Feminale Colonia, Impactt Rotterdam, Tate Britain, Arsenal Cine de Berlín, CAC Málaga, Canal 4 TV, Kunst Kanaal Países Bajos, Pacific Film Archives de San Francisco, Placer Dome de Toronto, Museo de Arte Moderno de Reykjavík, Gibraltar Garrison Library o Villa Croce Museo de Arte Contemporáneo de Génova.

Nina Danino, *Apparitions*, Galería Magda Bellotti, Madrid. Del 29 de mayo al 25 de julio de 2014.

<http://www.ninadanino.co.uk>

Festival Off PHotoEspaña

ESTELA DE CASTRO EN TABACALERA

Redacción



Estela de Castro, *Ouka Leele*, 2014

Fotógrafos de Estela de Castro comprende 57 retratos que forman parte de un proyecto en continuo desarrollo que pretende convertirse en un archivo de distintas generaciones, desde la renovación en los 50 y 60 a las últimas décadas.

notas

A la hora de abordar este proyecto, Estela parte de dos premisas que sirven de hilo conductor en toda la serie, el uso de luz natural y la realización de la toma en el espacio vital, íntimo y personal, que refleja y potencia la personalidad del fotógrafo.

Pertrechada con su cámara Hasselblad 503, dispara tres rollos de doce fotos por retrato, mientras es testigo privilegiado de la relación especular entre el cuerpo del retratado y su imagen y, a la vez, asiste, de forma privilegiada, a conversaciones íntimas, opiniones, ideas, historias personales y biográficas, contadas en primera persona por los protagonistas, que se recogen en el vídeo de la exposición (<http://www.esteladecastro.com/index.php/project/video-fotografos/>), donde se reflejan ideas y planteamientos estéticos de los protagonistas.

Las fotografías nos muestran, entre otros, a Pilar Aymerich, Colita, Amparo Garrido, Sofía Moro, García Rodero, Ouka Leele...

La exposición se enmarca en la sección oficial de PHotoEspaña 2014:
http://www.phe.es/es/phe/festival/23/photoespana_2014

Estela de Castro, *Fotógrafos*, La Fragua, Tabacalera Promoción del Arte, Madrid.
Del 14 de mayo al 13 de julio de 2014.

<http://www.esteladecastro.com>

ANA CASAS, KINDERWUNSCH

Redacción



Kinderwunsch, de Ana Casas Broda, editado por La Fábrica Editorial, ha sido premiado en la modalidad “Libros de Arte” por el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte en la convocatoria de los Premios a los Libros Mejor Editados durante 2013.

Estos galardones no tienen dotación económica, pero son muy valorados por los editores por lo que supone de reconocimiento a su trabajo editorial, así como por la difusión que conlleva, al ser incluidos en las acciones de promoción del libro. Los libros premiados serán expuestos en las ferias internacionales del libro Liber (Barcelona, del 1 al 3 de octubre de 2014), Fráncfort (del 8 al 12 de octubre de 2014) y Leipzig (marzo de 2015). En estas dos últimas, de centenaria tradición bibliófila, se exhibe la exposición *Best book design from all over the world (Libros mejor editados en el mundo)*. Tras la exposición de los libros en ambas ferias alemanas, las obras quedarán como donación en el German Book and Type Museum de Leipzig.

notas

Kinderwunsch (que toma su nombre del término alemán que hace referencia a la unión de las palabras “niños” y “deseo”, al deseo de tener hijos, de lograr un embarazo o de la infertilidad) es un trabajo personal en el que la fotógrafa explora la maternidad desde la fecundación al nacimiento y desarrollo de los lazos con sus dos hijos. La memoria, el recuerdo, el presente, el pasado y el futuro son hechos análogos a la fotografía y juegan un papel vital en el trabajo de Ana Casas. Un proyecto de 112 fotografías tomadas entre 2006 y 2011 acompañadas de textos en los que Casas narra en primera persona episodios personales y familiares.



ENTREVISTA A ROXANA POPELKA

Johanna Speidel



Séptima entrega de la sección “The Window” (“La Ventana”).
Entrevista realizada por Johanna Speidel a Roxana Popelka:
<https://vimeo.com/96532299>

ABRAMOVIC: THE FEMALE ARTIST IS ABSENT

Maite Méndez Baiges



Imagen de la inauguración de la exposición "Marina Abramovic. Holding Emptiness" en CACmálaga el viernes 23 de mayo de 2014 (Foto: Álvaro Cabrera, publicada en sur.es)

el blog

En la rueda de prensa que se celebró con motivo de la exposición de Abramovic en el CAC Málaga, *Holding Emptiness*, le pregunté a la artista su opinión sobre arte y feminismo. La respuesta literal fue tajante. “No soy feminista. Odio esta idea de ser feminista. Soy artista, no una mujer artista”, a lo que añadió que a su juicio solo hay arte bueno y arte malo, sin que en ello tenga nada que ver el género. Lo importante, dijo, es la idea y el concepto; hablar de arte feminista es situar a la mujer en un *ghetto*. Confesó también no haberse sentido nunca discriminada por ser mujer. Y a la pregunta que ella misma se hizo de por qué entonces tienen más éxito los artistas hombres que las mujeres le encontró una respuesta muy simple (¡pero que muy simple!): a causa de que la mujer no está dispuesta a sacrificarse como el hombre, pues quiere tener marido, hijos, cuidar de una familia y, al mismo tiempo, dedicarse al arte. La mala noticia, concluyó, es que esto no es posible. Solo tenemos una energía en el cuerpo y no se puede dedicar a tantas cosas. Ser artista requiere un gran esfuerzo, es un enorme sacrificio. Ser artista es como respirar.

Al oír tan curiosos argumentos me vino a la cabeza el título dylaniano del célebre artículo que Laura Mulvey escribió en 1970 contra las mujeres-muebles de Allen Jones; me entraron ganas de gritar: You don't know what is happening. Do you, Mrs. Abramovic? ¿De verdad la señora Abramovic lo ignora todo acerca de la condición de la mujer ya no en el mundo del arte, sino en el mundo a secas? ¿De verdad está convencida de que el silencio que pesa sobre la obra y la voz de las mujeres es producto de la decisión personal y voluntaria de algunos individuos del sexo femenino debido a su inclinación –innata, debemos suponer– por criar prole? ¿De verdad una mujer que desde los setenta

utiliza su cuerpo desnudo como herramienta artística privilegiada no se ha parado a pensar en las connotaciones que tiene el desnudo femenino en la sociedad occidental? ¿No percibe en la historia del arte las diferencias entre lo masculino y lo femenino? ¿Ignora que el cuerpo, incluido el suyo, es un campo de batalla? ¿Ignora que muy pocas veces es una posesión de las mujeres? ¿Ignora, asimismo, los efectos del arte en la configuración de las subjetividades? ¿Desconoce que la idea del genio sacrificado en arte huele a chamusquina y está más que trasnochada? ¿O quizá no sabe que el espectador o espectadora neutral, no condicionado por ideología alguna, es algo ilusorio? ¿Ignora cómo y quién escribe la historia del arte, cómo y quién define el canon: lo que es buen y mal arte, independientemente de su calidad intrínseca? ¿De verdad es tan ignorante la Sra. Abramovic?

No sé qué me causó más estupefacción: si los argumentos (por llamarlos de algún modo) de Abramovic, o la reacción de una parte de los asistentes, que aplaudió con entusiasmo las declaraciones antifeministas de la artista: el único aplauso espontáneo que arrancaron las palabras de la artista en la rueda de prensa (exceptuando las finales, claro). Me pregunto si esa parte del público habría reaccionado con el mismo regocijo ante una declaración que mostrara un abierto desprecio por la negritud, por ejemplo.

¡Qué las Guerrilla Girls nos amparen!

<http://blog.m-arteyculturavisual.com/abramovic-the-female-artist-is-absent/>

THE ADVANTAGES OF BEING A WOMAN ARTIST:

Working without the pressure of success
Not having to be in shows with men
Having an escape from the art world in your 4 free-lance jobs
Knowing your career might pick up after you're eighty
Being reassured that whatever kind of art you make it will be labeled feminine
Not being stuck in a tenured teaching position
Seeing your ideas live on in the work of others
Having the opportunity to choose between career and motherhood
Not having to choke on those big cigars or paint in Italian suits
Having more time to work when your mate dumps you for someone younger
Being included in revised versions of art history
Not having to undergo the embarrassment of being called a genius
Getting your picture in the art magazines wearing a gorilla suit

A PUBLIC SERVICE MESSAGE FROM **GUERRILLA GIRLS** CONSCIENCE OF THE ART WORLD
www.guerrillagirls.com

RECLUIDAS EN EL MEDITERRÁNEO

Rocío de la Villa



La exposición *Mediterráneo. Del mito a la razón*, que durante el verano recala en CaixaForum de Madrid, cuenta la apasionante historia del origen de nuestra cultura, desde sus raíces en la mitología cuando se reinterpretaron los influjos de medioriente en una interpretación propia hasta la llegada de la época del diálogo, la discusión filosófica y la democracia. Al menos, eso dice su título.

En realidad, va más allá. Comisariada por Pedro Azara, la bella muestra tiene un carácter crepuscular: después de la razón, la cultura grecolatina se hundiría en el misticismo, tal como fue narrado magistralmente por Marguerite Yourcenar en sus *Memorias de Adriano*. La semilla, según Azara, se encontraría en el pensamiento de Sócrates, cuando surge por vez primera la pregunta por la identidad (“conocete a ti mismo”), es decir, por el alma, que desencadenaría primero la tradición iconográfica de *eros* y *psique*, y después la idolatría de la Fortuna y otros dioses y pasajes de la travesía del alma después de la vida. De manera que razón y democracia serían un momento excepcional de una historia de las ideas en clave espiritualista.

Dado el hilo conductor, es de destacar que el comisario haya introducido una cuña en plena etapa de la razón bajo el epígrafe de los excluidos: los esclavos, los mendigos, los extranjeros y las mujeres, a quienes se les negaba el reconocimiento de la ciudadanía y, por lo tanto, su presencia activa en el ágora. En bellas vasijas podemos contemplar la narración de la vida de las mujeres en espacios domésticos de reclusión.

<http://blog.m-arteyculturavisual.com/recluidas-en-el-mediterraneo/>

www.m-arteyculturavisual.com