

# m

arte y cultura visual

# 12

noviembre 2014 - enero 2015



GOBIERNO  
DE ESPAÑA

MINISTERIO  
DE SANIDAD, SERVICIOS SOCIALES  
E IGUALDAD

SECRETARÍA  
DE ESTADO DE SERVICIOS SOCIALES  
E IGUALDAD

INSTITUTO DE LA FIEBRE  
Y PARA LA IGUALDAD DE OPORTUNIDADES

## **M-arte y cultura visual**

Edita:

MAV Mujeres en las Artes Visuales

C/ Almirante nº 24

28004 Madrid

[www.mav.org.es](http://www.mav.org.es)

ISSN: 2255-0992

[www.m-arteyculturavisual.com](http://www.m-arteyculturavisual.com)

# ÍNDICE

## EXPOSICIONES

La resurrección de Carol Rama. M <sup>a</sup> Ángeles Cabré .....	5
Patricia Gadea. Atomic-Circus. Isabel Tejada .....	10
Carmen Laffón: El paisaje y el lugar. Regina Pérez Castillo .....	17
Cardiff & Bures Miller: El hacedor de marionetas. Carlos Jiménez .....	22
Laida Lertxundi. Parajes interferidos. Laura Bueno González .....	24

## ENTREVISTAS

Entrevista a Olga Bryukhovetska. Piedad Solans .....	29
Gender Check. Feminity and Masculinity in the Art of Eastern Europe. Entrevista a Olga Bryukhovetska. Hedwig Saxenhuber .....	34
Entrevista a Marta Segarra. María José Aranzasti .....	37

## CULTURA VISUAL

Miss Acland, pionera de la fotografía en color. Marta Mantecón .....	41
--	----

## EVENTOS

Museos y Género. María Márquez .....	53
--------------------------------------	----

## PROYECTOS

Michèle Magema: Derrière la mer. La violación como arma de guerra. Nira Santana Rodríguez .....	57
--	----

## PATRIMONIO

Cuarto Reich. Sobre una pieza de Ana Teresa Ortega de los años 90. Isabel Tejada .....	63
--	----

## NOTAS

La Espigadora. 12/35 EntreFotos. Redacción .....	71
Jana Sterbak en Montserrat. Verónica Coulter .....	80
Itziar Barrio: All of us want to work less. Verónica Coulter .....	81
Afinitats: Hiroko Otake y Paola Masi. Verónica Coulter .....	82
Presencias de Ananu Gonzales-Posada. Verónica Coulter .....	84
La danza fenicia de Sigalit Landau. Verónica Coulter .....	85
Chiharu Shiota. Cartas de agradecimiento. Redacción .....	86
Fina Miralles: Nadala. Redacción .....	87
Retrospectiva de Marisa Casalduero en el Centro del Carmen. Redacción .....	88
Luisa Casati: musa, coleccionista, performer. Redacción .....	90
Hortense Fiquet, Madame Cézanne. Redacción .....	92
Lili Reynaud-Dewar en New Museum. Redacción .....	94
Erwin Olaf en Espacio Mínimo. Redacción .....	96
Estrella de Diego en Caixaforum BCN. Redacción .....	98
Estética y disidencia somatopolítica. Carol Rama. Redacción .....	100



# LA RESURRECCIÓN DE CAROL RAMA

M<sup>a</sup> Ángeles Cabré



## exposiciones

Tacita Dean, Adrian Piper, Jo Spence, Nancy Spero, Rita McBride, Àngels Ribé y Eulàlia Grau. Son las mujeres artistas que han “merecido” hasta la fecha una gran exposición individual en el MACBA (Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona), inaugurado hace ya casi veinte años. No son muchas, lo admito, más bien son muy pocas. Sabido es que nuestros grandes museos y centros culturales no destacan precisamente por la costumbre de dar voz a las mujeres, aunque curiosamente tengan la certeza de que son más mujeres que hombres quienes visitan sus espacios y consumen sus actividades. Nos alegra pues que esa escueta estela crezca ahora con la italiana Carol Rama (Turín, 1918), hoy casi centenaria.

Si la evolución artística del siglo XX no se entiende sin algunos de sus creadores clave, el arte moderno hecho por mujeres no se entiende sin algunas de sus pioneras: de Frida Kahlo a Louise Bourgeois. Carol Rama es una de esas pioneras modernas que justifican el trabajo de algunas de las que vinieron después (la información adjunta a esta muestra cita a Cindy Sherman, Kara Walker, Sue Williams, Kiki Smith y Elly Strik, aunque hay muchas otras). Lo justifican no porque estas bebieran de su obra directamente (cosa que no se da cuando hablamos de artistas no valoradas durante su trayectoria), sino porque a la hora de establecer una genealogía nos ayudan a llenar los huecos.



Carol Rama, *Apassionata*, 1940

¿Quién es pues esa Carol Rama de la que creemos advertir trazas en obras posteriores? ¿Una artista olvidada y ahora recuperada? No exactamente, pues a decir de uno de los entrevistados del vídeo que acompaña la exposición, y que conoce bien su historia, el olvido que se ha cernido hasta años recientes sobre su figura y su obra más que olvido ha sido apartamiento, o lo que es lo mismo, ninguneo. Rama ha sido una artista que incomodó y como tal fue hábilmente apartada. En su caso, la sociedad turinesa bienpensante no estaba preparada para la fuerza de su imaginario pictórico y mucho menos para sus eróticas explosiones. Pues aunque en esa ciudad anidaran en años culturalmente significativos de un Calvino a un Vittorini, de un Pavese a un Sanguineti (con quien mantuvo una enorme complicidad intelectual), Carol Rama resultó excesiva. Lo que no quita que ellos y muchos más sí la visitaran. “Quien no es culto no es libre”, dice la artista, y ella si fue excesiva lo fue en su exceso de libertad. De hecho la imaginamos, a pesar de su avanzada edad, siéndolo aún.

Artista lenguaraz en todos los sentidos, empezando por sus figuras lenguaraces (que sacan la lengua del descaro y del inconformismo), Rama viene a ser una versión femenina del poeta maldito, sobre todo en su tenaz tarea de mostrar una feminidad distinta a la oficial. De ahí que se diga que Rama ha pensado más allá del pensamiento femenino, ultrapasando incluso los límites de las corrientes feministas que entienden el cuerpo como discurso de resistencia.

Irrumpió en los 40 con lascivos cuerpos desnudos (de reminiscencias picassianas), acuarelas de una clara influencia vienesa que evocan las figuras de Egon Schiele, también todas piel rosada y desnudez dolorosa, pero a ratos de factura fauvista; obscenos sexos abiertos de los que salen serpientes, cuerpos deseantes y a veces enfermos que no son ni más ni menos que apuestas políticas, de rechazo claro a los roles de género, para llegar a una valiente abstracción orgánica y regresar de nuevo a la figuración expresionista y, en el ínterin, en los 60-70, revelarse como informalista de factura impecable, mediante la exploración de nuevas técnicas en piezas de gran fuerza que nos remiten a sus contemporáneos masculinos de aquellos años, quienes también jugaban a introducir en las telas elementos ajenos. Son sus llamados bricolajes. Es el caso de “Le siringhe” (1967), donde se sirve de jeringas hipodérmicas, o “Presagi di Birnam” (1970), donde utiliza cámaras de bicicletas. Un claro homenaje a los recuerdos de infancia, pues su padre tuvo precisamente una fábrica de bicicletas. ¿Y las balas? ¿Y los ojos de taxidermista que emplea recurrentemente en sus composiciones? ¿De dónde vienen y, sobre todo, hacia dónde van?

## exposiciones



Carol Rama y Andy Warhol, 1975

Carol Rama expuso en 2003 en la 50ª edición de la Bienal de Venecia y se subió a la góndola que la llevaba a contemplar su obra ya temblorosa pero sonriente, con su trenza rubia atada a la frente, como una valquiria anciana. Recibió el León de Oro a toda su carrera. Ese día dejó de ser una artista ninguneada. En las paredes de su casa-estudio turinesa, en cuyo epicentro reinaba una cama barco, fotografías en las que aparece con artistas como el mismísimo Andy Warhol. Ahora su valiente, coherente y tenaz trayectoria aterriza en Barcelona (en primavera se verá en París) comisariada por Beatriz Preciado y Teresa Grandas. Cartografías del deseo disidente, o lo que es lo mismo, desobediencia.

***La pasión según Carol Rama.*** MACBA, Barcelona, del 31 de octubre de 2014 al 22 de febrero de 2015; Musée d'Art Moderne de la Ville de París, del 3 de abril al 12 de julio de 2015; Espoo Museum of Modern Art, Espoo, Finlandia, del 14 de octubre de 2015 al 10 de enero de 2016.





Carol Rama

## PATRICIA GADEA. ATOMIC-CIRCUS

Isabel Tejada



Patricia Gadea, *El ritmo del mundo*, 1984

El MNCARS está de enhorabuena. Y nosotras también. Bajo la batuta de Virginia Torrente el museo madrileño presenta actualmente la muestra *Patricia Gadea. Atomic-Circus*. El título se centra en una de las mejores series de esta pintora desaparecida prematuramente; sin embargo, la muestra reúne piezas desde sus inicios a principios de los años 80 hasta su muerte en 2006, incluyendo un sinnúmero de obras de las que la pintora madrileña realizó en su retiro palentino desde 1999.

Trabajé con Patricia Gadea (Madrid, 1960 - Palencia, 1966) en dos ocasiones en la primera mitad de los años 90. Me encontré con ella concretamente durante la producción de la muestra colectiva *Territorios Indefinidos*, en la que participó con obras de 1993. Tras visitar la antológica del Museo Reina Sofía con muchas ganas, me di cuenta de que miraba con ojos nuevos las piezas que ya conocía. Y es que, en el contexto que hoy estamos viviendo de descrédito de la política, de crisis económica tras años de derroche y mala gestión, por no hablar de las corruptelas, los cuadros de Patricia Gadea se me antojan más que críticos, visionarios. Es por esto que la muestra se me ha hecho corta, que mi cuerpo pedía más.



Patricia Gadea, *Patosa*, 1993

## exposiciones

La muestra arranca con una Gadea que, muy joven, iniciaba su andadura profesional adquiriendo de inmediato bastante visibilidad en un Madrid de principios de los 80 deseoso de savia nueva y de olvidar los estertores de la dictadura.

La pintura que entonces realizaba Patricia Gadea era salvaje, libre y desprejuiciada, no tengo mejores calificativos. Estaba en sintonía con ese ponerse el mundo por montera que calaba entre los artistas más jóvenes en unos años caracterizados por el entusiasmo y la esperanza de una libertad recién llegada.

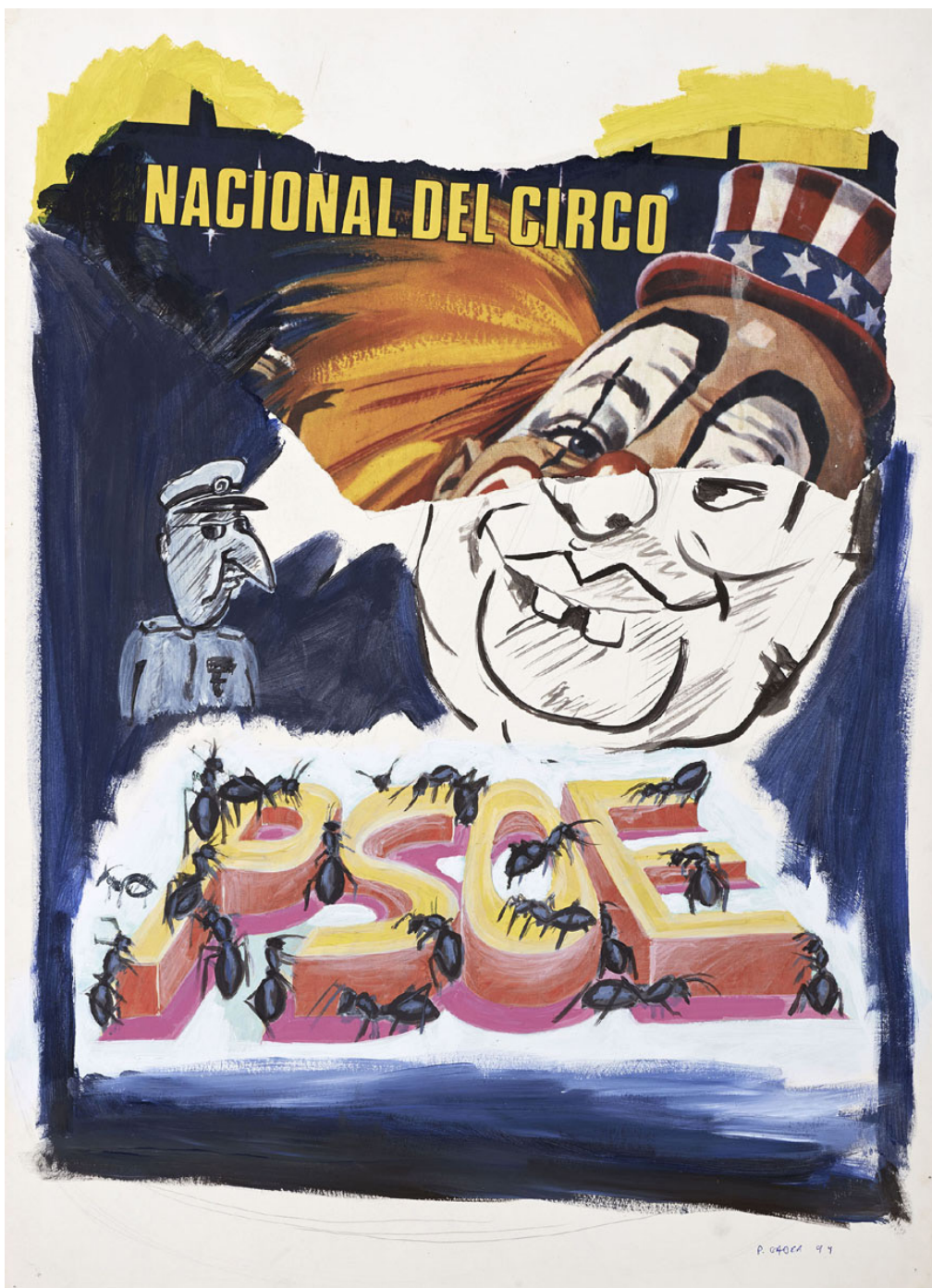
Sin embargo, y a diferencia de otros artistas de esa generación que se volcaron en un mundo íntimo y algo onanista, en la pintura de Patricia Gadea había sitio, mucho sitio, para la crítica corrosiva que, de gamberra y de lectura inmediata en un principio (los años 80), se fue puliendo hacia una invectiva igualmente hiriente pero mucho más fina y contextualizada (su obra de la década de los 90).

La lectura política de estos trabajos de Gadea difícilmente tiene cabida en los relatos ya institucionalizados sobre el conformismo y el *don't worry be happy* de la pintura española de ese momento, y su identificación con los lenguajes internacionales en boga en aquella década.

Se alejaba ya Gadea, incluso, de la idea de pintor aislado en su estudio e inició una estupenda andadura en el colectivo Estrujenbank. El pintor Juan Ugalde y el poeta Dionisio Cañas conforman junto a Patricia este colectivo en Nueva York. Pero además, siguiendo la tradición española del pop de los años 60 y 70, su imaginario no era foráneo. A diferencia, sin embargo, de la exquisitez de un Equipo Crónica buceando en la historia del arte español que sumaban a la estética de postguerra del Guerrero del Antifaz, Patricia Gadea utilizó fuentes iconográficas de su infancia, del imaginario infantil y juvenil popular de los años 60 y 70: los personajes de nuestro *TBO* –las hermanas Gilda o *13 Rue del Percebe*–, cuadros de salón comedor modesto y hechos en serie que recortaba y pegaba a sus obras a modo de collage, imágenes del dictador o carteles de circo.

A esto se unía su vida cotidiana de una España nocturna, de movida, de calle, de bares. “Uno debe tener la sensación del momento, de la historia real, la verdad no viene escrita en las últimas noticias, encuentras el momento en forma de individualidades; un niño metiendo una pajita en su oreja, la calva del chófer del autobús, pueden esconder la inspiración divina, hay que prestar atención, pues una mala sombra de ojos puede arruinar el momento” (Patricia Gadea, “Dinamita perfumada”, 1984)<sup>1</sup>.





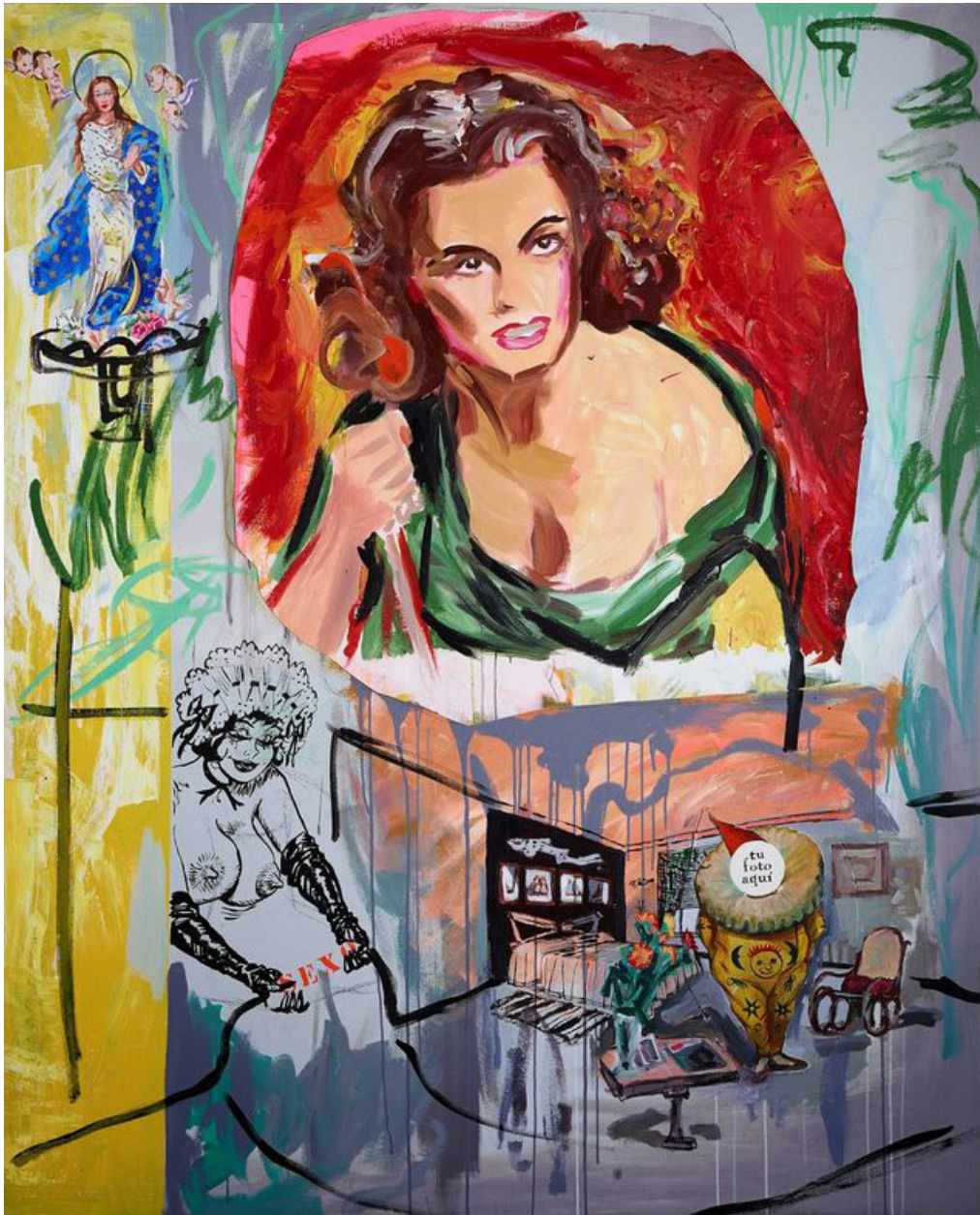
Patricia Gadea, *Sin título*, Serie *Circo*, 1994

## exposiciones

Los primeros 90, años de grandes fastos y de creación de la marca España orquestada por el PSOE en el poder, centra la serie que se me antoja mejor representada y de mayor coherencia de la muestra, la que da título a la exposición. En 1992 Patricia Gadea arranca como Mimmo Rotella carteles de las paredes. Pero, en su caso, son carteles de circo de los que se va a servir metafóricamente: de forma hartos salvaje los interviene, recontextualiza y politiza en una particular visión de la sociedad del espectáculo en la que los representantes públicos ocupan el centro de la arena circense. Esta es la serie que volví a ver por vez primera que me pareció tan actual, en la que la artista, de manera satírica, no dejaba títere con cabeza o payaso sin nariz de pega. Sólo hay que cambiar los rostros. Un mero ejercicio cosmético. La distopía está servida. Patricia Gadea hablaba en 1992 así de esta serie: “De la suntuosidad carnal de los carteles de circo, el aparato de las ceremonias de este mundo, la belleza o perversión de los métodos de persuasión publicitaria y los tabúes sociales [...], tigres, elefantes, mujeres seductoras, equilibristas, payasos, máscaras, artificios brillantes, espectáculo, carpa, plumas, quimeras [...]. Siempre recurro a ellos. Proliferan y me devoran. España en progreso, las noticias...”<sup>2</sup>.

Es en esos años cuando se cruzan en su trabajo los discursos feministas, que arrancan en la exposición actual con el cuadro *Diosas, esposas, rameras y esclavas*, planteándose que “reflexionar sobre la mujer me ha valido mucho para llegar a convencerme sobre planteamientos mucho más radicales”. Es esta quizás la serie menos representada de la muestra. Para llevarla a cabo busca referentes de artistas mujeres anteriores, preocupándose por indagar en la biblioteca nombres y obras de españolas<sup>3</sup>. De hecho, el título parafraseaba el del libro de Sara Pomeroy sobre la vida de las mujeres en la Antigüedad que había sido publicado unos años antes en español. De nuevo, se sirve de estrategias metafóricas, pero esta vez para hablar de la discriminación y explotación femeninas sirviéndose de personajes de *TBO* que son maltratados de formas descabelladas e imposibles, con maquinarias extravagantes, llenas de poleas y rueditas, cuya influencia fundamental Patricia Gadea encontró en el dibujante humorístico Rube Goldberg. Virginia Torrente, sin embargo, considera que esta lectura no es “tan feminista, sino (que expresa) su concepto de mujer”<sup>4</sup>. Y añade: “Nunca deja de participar en exposiciones colectivas de mujeres pintoras si la llaman, pero ella se siente comodísima entre los hombres sin tener que pertenecer a ninguna organización, ni de género ni de otro tipo, defendiendo no *la condición* sino *su condición* de mujer desde la/su pintura, furiosamente independiente”<sup>5</sup>. Lo que es cierto es que desde entonces el imaginario y los arquetipos femeninos se abordan de manera crítica en su trabajo, centrando su producción, aunque con discursos menos evidentes y con fórmulas más íntimas, en la obra que se conserva de su retiro palentino desde 1999 y con la que se cierra la muestra.





Patricia Gadea, *Diosas, esposas, rameras y esclavas*, 1993

## exposiciones



Entrevista con Virginia Torrente en el marco de la exposición de Patricia Gadea en el MNCARS:  
<http://vimeo.com/111197518>

**Patricia Gadea, *Atomic-Circus***, MNCARS, Edificio Sabatini, Planta 3, Madrid. Del 5 de noviembre de 2014 al 5 de enero de 2015.

### Notas:

<sup>1</sup> En Cañas, Dionisio, "Patricia Gadea. Dinamita perfumada" (en línea): <https://es-es.facebook.com/media/set/?set=a.205547172839337.51391.184536578273730&type=1>

<sup>2</sup> Citado en Torrente, Virginia, "Atomic Circus", en *Patricia Gadea. Atomic-Circus*, MNCARS, Madrid, 2014, p. 69.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 95.

<sup>4</sup> Entrevista con Virginia Torrente en el marco de la exposición colgada en Vimeo (en línea): <http://vimeo.com/111197518>

<sup>5</sup> Torrente, Virginia, *Patricia Gadea. Atomic-Circus, Op. Cit.*, p. 96.

## CARMEN LAFFÓN: EL PAISAJE Y EL LUGAR

Regina Pérez Castillo



Resultaba necesario, desde hace ya muchos años, que el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo dedicara una extensa exposición a la obra de Carmen Laffón, pues su trabajo venía materializándose, década tras década, en una de las figuraciones más sensibles y poéticas del ámbito nacional. La obra de Laffón siempre se ha cimentado en la realidad, una realidad con la que la artista trabaja sin prisa, observando con detenimiento, para finalmente representarla. El valor y la excelencia de su trabajo residen en las infinitas alusiones adyacentes que provocan sus representaciones; es decir, en la poesía, entendiendo por poesía aquello que logra convocar una serie de realidades en la obra de arte.



## exposiciones

En este caso, los paisajes que han nutrido sus vivencias: los enclaves al borde del río Guadalquivir, su estudio, los comercios que frecuentaba... se convierten en los protagonistas de la muestra. No debemos pensar en un paisaje de invención romántica, aquella estampa andaluza “arábigo-mitológica” tan popular en la Europa del siglo XIX, sino en la vivencia auténtica del “lugar”, la experiencia sensible de quien estuvo allí durante largo tiempo y generó (inevitablemente) un vínculo emocional con el paisaje.



Carmen Laffón, *Vista de la viña II*, 2006-2007. Carbón y témpera sobre madera, 212 x 150 cm

Un tiempo que permite estudiar y conocer, esta es la clave de los paisajes de Laffón. Nos remontamos a 1976, año en el cual la artista comienza a formar parte de un grupo de intelectuales que trabajaban en pro del mantenimiento y el respeto del meandro de la Cartuja de Sevilla. A través del Centro de Estudios y Servicios, estos profesionales elaboraron un dossier variado (información cultural, histórica, artística, etc.) que ofrecía elementos de juicio sobre el meandro, con el objetivo de conservarlo.

Carmen Laffón se encargó de plasmar en lienzos y papel este enclave, desconocido y poco valorado por muchos. Aquí comienza ese pausado intercambio entre la pintora y la naturaleza, ese tiempo para conocer y captar el paisaje del entorno del río, la energía de las diversas plantas y matorrales, la fuerza de su crecimiento, el espíritu de esos seres vivos. A este ámbito pertenecen las series *Sevilla desde la Cartuja* (1976-1978) y *Corta de Cartuja* (1976) en las que la artista, apoyándose siempre en la figuración, llega a hacer uso de un lenguaje abstracto muy apropiado para narrar el desorden y la aleatoriedad de los ramajes y hojas.

La obra de Carmen va más allá de la pura representación objetiva que podría interesar a un botánico o un biólogo. El paisaje está hablando de ella misma, de su conexión afectiva con ese entorno, con esos elementos naturales. Un ejemplo claro de ello son, por un lado, las obras dedicadas a la cal, el material con el que se blanquean las fachadas andaluzas, y por otro, las representaciones de las viñas, cepas, espuertas y sarmientos. Cal y uva son dos hitos del Sur, con una historia y simbología estrechamente unida a la cultura mediterránea. Cabría destacar la instalación *Espuertas cargadas de uvas* (2006), donde además de activarse ese inconsciente colectivo, intervienen valores visuales y táctiles que la convierten en una obra apetecible, que llama a ser explorada por el espectador.



Carmen Laffón, *Orilla del Coto desde Bonanza*, 2013-2014. Óleo y témpera sobre madera, 212 x 506 cm

## exposiciones

De la naturaleza más cercana a la más lejana, la que es inconmensurable. Resulta fascinante observar cómo la obra de Laffón también comprende ese carácter infinito de la naturaleza, aquel que el individuo no puede aprehender. Los *Estudios* son grandes lienzos que recrean un cielo abierto y que en principio iban a funcionar como fondo de una instalación; sin embargo, hablan por sí mismos, abriendo las puertas de múltiples significados. Nosotros, los humanos, no podemos abarcar intelectualmente la ilimitación del cielo, tampoco de la naturaleza, como mucho, aspiramos a experimentar aquello que Kant llamó *lo sublime*; es decir, llegar a asombrarnos con su capacidad magnífica y destructora. Esto se advierte con mayor claridad en la serie *El Coto desde Sanlúcar* (2005-2014), en la que Carmen desborda los límites del lienzo expandiendo el paisaje más allá del mismo, envolviendo al espectador e incorporando la investigación del espacio-color mediante bandas paralelas de diversas tonalidades; aspectos también presentes en la obra del artista abstracto Mark Rothko. Sin embargo, los paisajes de la andaluza no presentan ese sentimiento profundamente trágico y trascendental de Rothko, más bien una complicidad y cercanía sentimental con el paisaje mediterráneo. La figuración se hará más presente en las series *Bajamar* (2008-2014) y *Orillas del Coto desde Bonanza* (2008-2014). Un carácter más íntimo y personal tendrán las pinturas e instalaciones dedicadas a su estudio y su entorno de trabajo. En ellas, Laffón condensará la memoria de aquellos lugares en los que pintó largas horas y que le ofrecían, día tras día, unas vistas privilegiadas de la ciudad de Sanlúcar de Barrameda. La vida se vuelve arte, y el arte referencia a la vida. Este último aspecto se percibe claramente en la instalación *Bodegón apoyado en una mesa* (1999-2001) o *Caballetes con tronco verde* (2011), en los que la artista recreará tanto su antiguo estudio como los medios técnicos de los que se valía para llevar a cabo sus obras. La inspiración surge del proceso de trabajo, la idea procede de los elementos artísticos cotidianos, que acaban siendo ensalzados como monumentos históricos. Hablamos casi de meta-arte: el arte que habla de arte desde el arte.

El trabajo de Carmen Laffón es el resultado de la lenta mirada sobre la vida, el pausado pensamiento sobre la misma y la captación de su esencia. Por eso la artista tarda tanto en elaborar sus obras, porque prefiere incorporar a su trabajo todo lo que el tiempo conlleva: conocimiento, madurez, sensibilidad y hasta silencio.

**Carmen Laffón, *El paisaje y el lugar***, Sala de Exposiciones del Museo de Bellas Artes (Palacio de Carlos V) de Granada, del 24 de marzo al 4 de junio de 2015; CAAC de Sevilla, del 9 de octubre de 2014 al 8 de febrero de 2015. Comisario: Juan Bosco Díaz-Urmeneta.





Carmen Laffón, *La Cal. Bidon rojo*, 2012. Carbón, témpera y óleo sobre madera, 218,5 x 147 cm

## CARDIFF & BURES MILLER: EL HACEDOR DE MARIONETAS

Carlos Jiménez



La mujer está tendida cuan largo es en un camastro, cubierta apenas con un liviano camión, tan cerca que pueden verse hasta los vellos y los poros de una piel ligeramente rosácea. Pero aunque parezca dormir no duerme, porque no es una mujer de carne y hueso, sino una réplica hecha con la misma impactante exactitud con la que Duane Hanson o Ron Mueck duplican a los seres humanos. El modelo es muy probablemente la propia Janeth Cardiff, la artista canadiense que –junto con su compatriota George Bures Miller– es la autora de *El hacedor de marionetas*, una impresionante instalación situada en el Palacio de Cristal de Madrid. Podría llamarse también *La casa encantada*, porque la escultura femenina vertiginosamente hiperrealista yace junto a una de las ventanas de una autocaravana vieja y desvencijada, y porque el sueño eterno de esa mujer que no lo es está asediado por una multitud de marionetas que cuelgan del techo. Resultan inquietantes por su brusca factura manual y sobre todo por el gran número, que agrava la saturación de un espacio como el del interior de la autocaravana, ya suficientemente saturado por todo tipo de muebles, cacharros, fotos, postales, y montones de libros y revistas. Las marionetas y su escenario tienen algo de pesadilla, o por lo menos la ambigüedad de los sueños, que contienen tanto una revelación como una amenaza. O la amenaza de una revelación.

Pero el desasosiego tal vez solo sea nuestro. Al fin y al cabo la mujer duerme apaciblemente, sin que ninguna arruga, ningún rictus, altere la serenidad inalterable de su rostro. Si sueña, su sueño tendría que ser uno habitado por elfos, hadas y gnomos o por Pinochos ingenuos y benevolentes, como lo sugiere el hecho de que en otro extremo de la autocaravana veamos a un hombrecito esforzándose sobre una mesa de trabajo en imaginar y diseñar las marionetas que van invadiendo el interior de la casa rodante. Él debe ser “el hacedor de marionetas”, evocado en el título de esta instalación. Su logro más melódico es el pianista y la rotunda soprano que interpretan una pieza de bel canto en un teatrillo situado en una de las fachadas de la autocaravana, ante el que se sientan en tres sillas de sala de cine los espectadores. Esta música se intercala con las voces y los ruidos de vida hogareña que emiten dos altavoces, tan imponentes como anticuados, que se alzan sobre el techo del autocaravana.

Cierto, toda obra de arte tiene un sentido en la imaginación e intenciones de su autor y los que le sobrevienen, tanto por las interpretaciones de los espectadores como por el contexto en el que es exhibida. *El hacedor de marionetas* no escapa a esta cadena de mutaciones. Esa casa móvil, precaria, anticuada, pobre en definitiva, es también una casa encantada en la que una bella durmiente disfruta de un sueño sin sobresaltos. Una casa encantada que tiene la capacidad de funcionar como una alegoría de las hermosas ilusiones de quienes creyeron tener una casa hasta que un día descubrieron que la casa no era suya sino del banco. Un horrible despertar, que los arrojaba a la precariedad y el nomadismo. Sin bel canto.

**Cardiff & Bures Miller, *El hacedor de marionetas***, Palacio de Cristal, MNCARS, Madrid. Del 19 de noviembre de 2014 al 16 de marzo de 2015.

## exposiciones

### LAIDA LERTXUNDI. PARAJES INTERFERIDOS

Laura Bueno González



Tras pasar por los festivales de cine y los centros de arte internacionales más prestigiosos, Laida Lertxundi (Bilbao, 1981) aterriza en el DA2, Centro de Arte Contemporáneo de Salamanca, como parte del programa *Visiones Contemporáneas. Últimas tendencias del cine y el vídeo en España*, comisariado trimestralmente por la distribuidora Playtime Audiovisuales en dicha institución. Un espacio dedicado a cineastas y videoartistas españoles que se mantienen al margen de los circuitos comerciales.



En esta exposición se pueden contemplar, en pantalla de gran formato, cuatro películas rodadas en 16 mm, que transportan al espectador a través de paisajes emocionales y sensaciones producidas por los diversos escenarios que transitan, compuestos por referencias sonoras populares, silencios, lugares e interiores domésticos, que se convierten en sujetos de la narración, relegando la función de las personas y objetos a interferencias. Son los denominados por la autora *Landscape Plus*, en los que quien mira se convierte en una interferencia más.

Así mismo contrapone planos que producen sensaciones opuestas, para lo que utiliza un ritmo pausado, sosteniendo un tempo preciso para que se produzca una observación sensible. En algunas ocasiones solo deja ver o escuchar fragmentos de la acción, obligando sutilmente a ser completada intuitivamente por el/la espectador/a. Esto lo consigue con el fuera de campo, que utiliza para estimular la imaginación, sorprender y enfatizar las emociones.



Laida Lertxundi, *Footnotes to a House of Love*, 2007. Sonido, color, 16 mm, 13'

En *Footnotes to a House of Love* [2007, 13:00] presenta una exploración por paisajes con una narración desarrollada a través de pequeñas acciones que parten de unos jóvenes y transcurren en torno a una casa en el desierto a punto de derrumbarse.

## exposiciones



Laida Lertxundi, *Cry When It Happens / Lloro Cuando Te Pase*, 2010. Sonido, color, 14'

Sin embargo, en *Cry When It Happens / Lloro Cuando Te Pase* [2010, 14:00] desarrolla la relación entre la intimidad y los diferentes paisajes naturales, de manera que divide la obra en dos partes unidas por la imagen reflejada del Ayuntamiento de Los Ángeles en la ventana del Paradise Motel, al tiempo que estas imágenes son acompañadas por música diegética, siempre dejando claro la fuente de la que procede.

La tercera pieza, *A Lax Riddle Unit* [2011, 06:00] esconde en su título un anagrama producido por el nombre de la cineasta y muestra de manera más clara una contraposición de los espacios, como el exterior de un paisaje de montaña y los interiores de un apartamento.

Y para terminar, *Utskor: Either/Or* [2013, 07:30] es una pieza en la que combina la calidez musical con el frío paisaje del norte de Noruega, además de introducir elementos familiares y acciones domésticas que interfieren en la visión de los paisajes; una obra que incluye referencias políticas, como la voz de Tejero en el 23F.



Laida Lertxundi, *Utsko: Either/Or*, 2013. Sonido, color, 7'30''

El cine de Laida Lertxundi está compuesto por nostalgia, melancolía, lirismo y paisajes que remiten a la vanguardia experimental americana y a cineastas como Hollis Frampton o Bruce Baillie. En su obra las sensaciones que producen los lugares, los sonidos y los personajes situados en diversas situaciones enigmáticas, se presentan siempre de manera natural y cotidiana. Precisamente, lo extraordinario es que carece de ello y se distancia del cine comercial, al no utilizar lenguajes espectaculares para crear emociones.

**Laida Lertxundi, *Visiones Contemporáneas***, DA2, Salamanca. Del 3 de octubre de 2014 al 11 de enero de 2015.





# ENTREVISTA A OLGA BRYUKHOVETSKA

Piedad Solans



Olga Bryukhovetska

## entrevistas

Olga Bryukhovetska es una teórica ucraniana de cine y cultura visual, interesada en programas de investigación emancipadores. Estudió filosofía y estudios culturales en Kiev y realizó su PhD en teoría psicoanalítica del cine. Desde 2007 es profesora de cursos de cine, cultura visual y comunicación en el Cultural Studies Department of National University of Kyiv-Mohyla Academy de Kiev. En 2008 fue cofundadora del Visual Culture Research Center (Kyiv). Vive entre Kiev y Berlín.

Tu reciente investigación aborda la cultura Soviética y post-Soviética, enfocando los valores y estándares sexuales, nacionales y (post) coloniales de la construcción de la identidad. ¿Podrías decirnos cuáles son las líneas de trabajo que estás llevando actualmente a cabo en el Visual Culture Research Center de Kiev, del cual eres cofundadora?

Con los recientes sucesos turbulentos, la teoría crítica poscolonial es más que pertinente hoy en Ucrania. Nos enfrentamos a las consecuencias de la resurrección de la ideología imperialista neoestalinista en la Rusia actual. De hecho, la articulación particular de dos discursos emancipadores, uno anticolonial y otro antipatriarcal, articulación entre lo nacional y lo sexual, puede ser vista como uno de los rasgos característicos del feminismo ucraniano. En muchos casos, el feminismo en Ucrania está ligado a la agenda poscolonial, con la búsqueda de una identidad nacional. El ejemplo más sorprendente de esta articulación nacional-sexual es la novela *Fieldwork in Ukrainian Sex* (1996), del escritor ucraniano Oksana Zabuzhko, proclamado la Sylvia Plath ucraniana. La novela semiautobiográfica llegó a ser un best seller en Ucrania y fue recientemente traducida al inglés.

La posición del autor es, sin lugar a dudas, la de empoderar a las mujeres que denuncian su experiencia corporal, reprimida por el orden patriarcal que las deja sin habla. Pero su postura es más bien mitológica, protopolítica, y contiene una buena cantidad de esencialismo. Se puede incluso discernir el orden del día conservador amenazante en esas páginas emancipadoras. La articulación entre lo nacional y lo sexual continúa siendo explosiva hoy en Ucrania. Hay un caso sorprendente, el de *Ucrainian Body* (2012), una exposición en el Visual Culture Research Center, prohibida por la Universidad que albergaba el centro, que encabezó la expulsión de este último de la Universidad, a pesar de la petición firmada por reconocidos intelectuales del mundo. Este ejemplo de la censura, lejos de ser una excepción de la realidad ucraniana, es probablemente el caso mayor en la historia de la Ucrania democrática independiente, que revela que la articulación de la sexualidad y la identidad nacional continúa siendo un esfuerzo peligroso. Esto me ha fascinado más y más. Me gustaría escribir algo así como una historia del “cuerpo ucraniano”, en el que la sexualidad daría también lugar a las experiencias corporales más oscuras de dolor y enfermedad, incluyendo el cuerpo Chernobyl, ampliamente reprimido del discurso público. Creo que la combinación de marxismo y psicoanálisis provee de la mejor base teórica para tales programas de búsqueda emancipadora.

¿Cuál es la situación actual de artistas y teóricas en el campo de las artes y la cultura visual en Ucrania y cuáles son los cambios, diferencias y desafíos con respecto a la era Soviética? ¿Existe alguna Asociación –lejos de los Sindicatos Creativos de la URSS– que conecte y provea de espacio a sus ideas y actividades profesionales?

Según una de las más prominentes figuras del arte contemporáneo ucraniano, la curadora y directora del CCA Kateryna Botanova, la mayoría de la fuerza de trabajo en los campos artísticos es femenina. En su ensayo “Crowds of hardworking women”, que fue publicado en 2013 en la línea temática de la revista feminista *I*, dedicada al arte contemporáneo, Botanova estima que el trabajo de las mujeres consiste en un 85-90% en posiciones subordinadas y un 65% en posiciones declaradas en este campo. Estas mujeres trabajadoras hacen un montón de invisible, agotador y a menudo no pagado trabajo. Académicamente, de manera similar, la aparentemente “disminuyente” discriminación de género se explica, al menos en parte, por la pérdida de sus estatus privilegiados en los campos de la educación y la ciencia, que disfrutaron durante el periodo soviético.

Que yo sepa, no existe una Asociación especializada en los campos de arte y culturas visuales en Ucrania, pero hay un montón de ONGs en Ucrania que tienen que ver con diferentes aspectos de la desigualdad de género en nuestra sociedad. No estoy realmente segura de compartir la idea de un “separatismo” femenino, en general. No se trata tanto de separarse de las relaciones explotadoras, sino de abolir la explotación y de establecer relaciones igualitarias.

Quizás este no es un buen momento para nosotras. Quizás esto explica una decisión de una iniciativa feminista separatista ucraniana, Feministychna Ofenzyva (Feminist Offensive, 2011-2014), de finalizar su existencia después de Maidan. Maidan mostró una tremenda solidaridad entre hombres y mujeres. El separatismo femenino, llamado Zhinocha Sotnia (Woman’s Hundred), era femenino más bien que feminista,

estaba más próximo a abreviar “femen” antes que a un feminismo pleno (aquí me refiero, por supuesto, al famoso grupo ucraniano Femen, que se especializa en protestas callejeras topless y adoptó el programa postfeminista de afirmación subversiva).

No se puede decir que la desigualdad de género haya desaparecido en Ucrania, no lo hará inmediatamente. De acuerdo al Global Gender Gap Report de 2014, Ucrania ocupa el puesto 56 en la evaluación de igualdad de género. Es mucho más bajo que el estándar de los países europeos. Incluso la “autoritaria” Bielorrusia está por delante de Ucrania en este aspecto. Pero el feminismo se vuelve más fuerte en Ucrania. Tomemos un ejemplo en el campo académico. Cuando en 2010 estuve preparando la bibliografía sobre mujeres y feminismo ucraniano para el proyecto *Gender Check: Femininity and Masculinity in Eastern Europe*, apenas pude encontrar algo escrito en inglés sobre este tema. Recientemente, dos volúmenes académicos han aparecido en inglés, *Mapping Difference: the Many Faces of Women in Contemporary Ukraine* (2011), editado por Marian J. Rubchak y publicado por Berghahn Books, y *Gender, Politics, and Society in Ukraine* (2012) editado por Olena Hankivsky y Anastasiya Salnikova y publicado por University Toronto Press. Imagino que es justo un principio. Para una descripción del conflicto feminista en Ucrania, me gustaría referirme a dos breves ensayos de 2012 realizados por la conocida feminista e investigadora en sociología ucraniana, mi colega en la Universidad Tamara Martsenyuk, profesora asociada al departamento de Sociología de la Universidad Nacional de Kyiv-Mohyla Academy: “Ukraine’s other half” y “Ukrainian Feminism in Action”.

## entrevistas

Incluso siendo menos conocida fuera del país, en comparación con el activismo de calle de Femen, Feministychna Ofenzyva colaboró mucho más por la aparición de la conciencia feminista en Ucrania. Regresó al significado político del 8 de marzo, el Día Internacional de la Mujer, que en la Unión Soviética llegó a ser una versión conservadora del Día de la Madre, cuando las mujeres reciben flores y felicitaciones por su buena manera de cocinar. Las marchas feministas del 8 de marzo, que tienen lugar cada año desde 2011 en Kiev, son en extremo importantes para la reclamación pública de los derechos de las mujeres, incluso si los resultados no son inmediatamente visibles. Ofenzyva también realizó un número de importantes proyectos culturales, entre los cuales el más transformador, según la crítica y filósofa feminista Tamara Zlobina, fue una exposición feminista performativa, *Zhinochyi Tsekh (Woman's Shop-floor)*, tras la cual "género y feminismo dejaron de ser palabras obscenas en el arte del mundo ucraniano y muchas más obras feministas emergieron" (esta observación la compartió conmigo en una conversación privada). Tamara Zlobina, que reside en la pequeña ciudad Kamianets-Podilskyi, en el oeste de Ucrania, prefiere el postfeminismo o, tal como ella lo refiere, el "feminism 2.0".

Más básicamente, el trabajo educacional feminista es también relevante para Ucrania. Nadiya Parfan, una bien conocida feminista, cofundadora de Offenzive, comisarió recientemente un programa en las pantallas, Bechdel-Test (agosto de 2014), refiriéndose a la manera de testar o comprobar la misoginia en el cine, inventada por la artista americana Alison Bechdel en 1985. Según ella, una película pasa el test si están presentes tres condiciones: hay al menos dos mujeres,

conversan una con la otra, no hablan de hombres. Se podría decir que es más bien una modesta reclamación desde un tiempo postfeminista liberado hoy día, incluso si la mayoría de las películas probablemente no lo pasaran.

Creo que las organizaciones profesionales de trabajadores culturales, sindicatos o asociaciones con una agenda emancipadora (debo referirme aquí a Art Workers' Self-defence Initiative, tienen un importante papel que desempeñar en la transformación democrática de Ucrania. Tales autoorganizaciones, como iniciativas de las clases trabajadoras, son alternativas progresistas en el trabajo cultural frente a los semimuertos sindicatos (Creative Unions) conservadores.

¿Cuál es la actitud de las feministas ucranianas frente a la guerra con Rusia y desde dónde se ejerce la crítica de las artistas y teóricas a la situación actual?

Durante Maidan, el inacabado pino New Year, una construcción metálica vertical, sirvió como un espacio simbólico de articulación de su posición. Tras la ofensiva de la intervención rusa en Ucrania, apareció un nuevo eslogan en él. En el eslogan se lee: "Amo a los rusos, odio a Putin". Nosotras no igualamos a los rusos con el Kremlin, de hecho queremos ayudarles a superar esta enfermedad cancerígena, Kremlin Matrix, que destruye la sociedad rusa, la hace literalmente insana. Una sienta pesar por la ingenuidad infantil y la ausencia de facultad crítica de la mayoría del pueblo ruso. Al final, junto con los bielorrusos, son las personas más cercanas a nosotros y nosotras en el planeta, con quienes tenemos una larga historia común, incluso si no fue muy feliz.

Pienso que la mayoría de ucranianas y ucranianos, no sólo feministas, están contra la guerra. Cualquier guerra es irracional y debe ser detenida. Pero desafortunadamente, la realidad parece ser estúpidamente irracional también. Sabemos que la guerra no pasará muy pronto y tenemos que ser utilizados por ella como fuimos usados por la radiación después de Chernobyl.

La oposición artística contra la ocupación rusa adquirió dimensiones tanto representativas como institucionales. Al nivel de la resistencia institucional, había la posibilidad del boicot. El boicot es una forma de resistencia pacífica, un poder del débil. La mayoría de la gente en Ucrania ejerció el poder del consumo para boicotear los productos rusos. La respuesta artística en Ucrania fue *Split*. Algunas y algunos artistas rechazaron exposiciones en Rusia, que estaban previamente concertadas. Manifesta 10, que tenía lugar en San Petersburgo durante la ocupación rusa de Ucrania, se convirtió en un duro terreno. Desgraciadamente, ambos participantes ucranianos del mismo programa no se retiraron.

Hay un texto, "Drawing a blank: Ukraine's Maidan protests and Manifesta", publicado en la revista *Frieze*, donde yo, junto con mi marido el artista norteamericano Sean Snyder, discutimos esta cuestión.

¿Cuáles son las ventajas para una teórica ucraniana como tú, en el momento actual, de vivir de alguna manera "exiliada", en una ciudad como Berlín? ¿Podrías describir tu forma de vida y tus relaciones culturales en la ciudad?

Vivir entre dos culturas diferentes y disfrutar discerniendo la diferencia es siempre una profunda

experiencia transformadora. Es una experiencia heurística, enseña un relativismo cultural. Tiene un muy creativo efecto desnaturalizador.

"Exilio" es una palabra muy precisa para mi situación, aún si no lo es en un sentido político. Mi exilio es muy personal. Mi marido sufre un serio daño cerebral y nos costó tres años volver a vivir lo que ambos estamos realizando.

Berlín es una ciudad bella y vibrante, y encuentro un montón de gente fantástica aquí. Pero mi amor está en Kiev. Donde nací y crecí. Nunca seré capaz de dejarla. Quizás llegue a ser un puente entre ambas.

Traducción: Piedad Solans, noviembre de 2014



## GENDER CHECK. FEMINITY AND MASCULINITY IN THE ART OF EASTERN EUROPE. ENTREVISTA A OLGA BRYUKHOVETSKA

Hedwig Saxenhuber



Hedwig Saxenhuber invitó a Olga Bryukhovetska (Visual Culture Research Center, National University of Kyiv-Mohyla Akademy) a responder las preguntas de una entrevista sobre Ucrania.

En muchos casos la representación de género en el periodo socialista estaba marcada por la continuidad o por la transformación de los roles tradicionales de género. ¿Podría describir cómo y qué tradición fue continuada o cuál fue trasgredida bajo el socialismo? El restablecimiento de las naciones-estado desde 1990 coincidió con un retorno a las agendas conservativas. ¿Cómo crearon las obras de arte las normas de género tradicionales después de los años noventa?

La variante soviética de la desigualdad de género estaba caracterizada por una privación. Las mujeres estaban marginadas prácticamente en todos los campos de la cultura, así como en la política y la vida cotidiana. Pero también estaban privadas de la idea de su desventaja, puesto que la ideología oficial había creado una “ilusión óptica” de la igualdad de género. Así, había una especie de viciada “armonía preestablecida” entre la ideología naturalizada de una sociedad sexista y patriarcal que se manifestaba a sí misma en sus propias prácticas y la negación de esas prácticas discriminatorias en el nivel declarado de la ideología oficial. Una estructura parecida operaba en cada grupo social marginalizado, previniéndolo de una conciencia completa de su propia marginalidad y obstruyendo de forma efectiva cualquier práctica de resistencia (siendo probablemente la posición y conciencia de la clase trabajadora soviética el ejemplo más remarcable de las consecuencias de tales manipulaciones ideológicas pervertidas).

Esta situación general se intensificaba en el caso de Ucrania tanto como en el de las llamadas “repúblicas nacionales” desde la perspectiva de la jerarquía colonial.

Las “repúblicas nacionales” era un sintomático nombre semioficial que se utilizaba para referirse a todas las repúblicas soviéticas excepto Rusia, la cual reservaba para sí misma una posición más allá de las limitaciones nacionales, la de humanidad universal. Las “repúblicas nacionales” fueron forzadas a definirse a sí mismas en relación a esta “norma universal”. Las llamadas “tradiciones nacionales” no son nada inherente a las “repúblicas nacionales”, sino más bien el resultado de la movilización del folclore, en sí mismo un constructo del discurso romántico, para proveer de una respuesta al discurso colonial, que forzaba a las naciones subalternas a medir su identidad contra la norma “anacional” del centro. Por supuesto, estas “tradiciones” no fueron iniciadas en la era Soviética, pero sí agudizadas y reforzadas por su perversión ideológica. Que algunas de las más representativas de las “repúblicas nacionales” se identificaran con ellas y se emplearan en la construcción de esas tradiciones no es diferente de la posición contradictoria de las mujeres, que estaban forzadas por el patriarcado a elegir falsamente entre una masculinidad disfrazada de universalidad y la diferencia marginada y medida por esta universalidad en la cual ellas podían a veces encontrar su orgullo.

Las similitudes estructurales en las posiciones de las mujeres en el sistema patriarcal Soviético y las “naciones” en el sistema colonial Soviético, y la circunstancia de que ambas fueran mistificadas en el nivel de la representación, condujo probablemente a una identificación reductiva de Ucrania con una feminidad que puede ser hallada en el discurso anticolonial feminista de finales de los años 1980-1990.

¿Existía una diferencia entre los escenarios de arte oficial y los no oficiales en Ucrania durante el periodo Soviético? ¿Cuál era la diferencia en la representación de género en estos escenarios? ¿Podría caracterizar la posición de las mujeres artistas en la Ucrania de los años 1960-1980? ¿Tenían un acceso fácil a las estructuras profesionales y a las instituciones artísticas?

En el exhaustivo estudio *Women in Ukrainian History of the Second Half of 20th Century* (Donetsk, 2002) la historiadora ucraniana Olena Stiazhkina, basando su investigación en diversos tipos de archivos documentales, descubrió el desequilibrio de género en el campo de la cultura, concentrándose preferentemente en la tardía era Soviética y post-Soviética. Analizando las consecuencias de este desequilibrio, reveló la externa e interna (más bien internalizada) marginalización de las mujeres en una mayoría de campos de la producción cultural y creativa. Las principales instituciones artísticas que mediaban en la relación entre los poderes y los y las artistas eran las llamadas “Creative Unions” (Sindicatos Creativos), establecidos en los principales campos culturales y artísticos (literatura, arte, arquitectura, música, teatro, cine y periodismo).

Los Creative Unions nacionales eran justo duplicados de los centrales y estaban a su vez reduplicados en sus ramas provinciales. Sin embargo, la función principal de la compleja estructura completa de sumisión y dominación se convertiría en un instrumento de control sobre los y las artistas y trabajadores y trabajadoras culturales (era sencillamente tan simple y efectivo como una zanahoria y un palo).

## entrevistas

La actividad profesional más allá del Creative Union se hizo virtualmente imposible: quedar fuera de estas instituciones semi-estatales equivalía a una inexistencia profesional, puesto que estas controlaban y monopolizaban todas las facilidades en el campo cultural.

La estructura de estos sindicatos funcionaba como un peculiar ejemplo de una oposición binaria asimétrica de la norma y lo colonial. Cada “república nacional” tenía sus propios Creative Unions excepto Rusia, que albergaba los Creative Unions de toda la URSS, y que disfrutaba de la posición más elevada en la jerarquía de relaciones de poder y de prestigio.

Esta es una de las manifestaciones más palpables de la operación ideológica en el sistema Soviético colonial que liquidaba la llamada “nación titular” como nación y le otorgaba un estatus universal.

Las repercusiones directas de un sistema tal de mistificación colonial son evidentes en el Oeste en la todavía prevaeciente identificación de lo soviético con lo ruso, que siempre ha visto estas dos palabras como sinónimos.

Traducción: Piedad Solans.



## ENTREVISTA A MARTA SEGARRA

María José Aranzasti



Marta Segarra, fotografía de Toni Catany

“La mujer ha sido objeto pasivo de la mirada masculina, el objeto de sueño y el deseo de los hombres. Los cánones estéticos establecidos por pintores, escultores, fotógrafos, poetas, aunque variables según las épocas y la evolución de los gustos, llevaron siempre implícita una visión patriarcal del papel de la mujer en la sociedad y han conformado una imagen que esta ha asumido... Las mujeres creadoras, desde su propia perspectiva, han propuesto una visión según la cual la mujer pasa a ser sujeto de su mirada, en vez de ser el objeto de la mirada masculina”.

Àngels Carabí y Marta Segarra  
*La Belleza escrita en femenino*

La trayectoria de Marta Segarra<sup>1</sup> se ha centrado en literatura, en estudios teóricos con el eje de la literatura y el cine, la crítica y teoría literaria feministas, y la literatura francesa contemporánea. Su último libro, *Teoría de los cuerpos agujereados* (reseñado en *M-arte y cultura visual*), es el ensayo que ha tenido más relación con el arte y lo visual.

Esta escritora, con un listado de publicaciones de vértigo, en esta entrevista alude a otras conexiones interesantes, como las muestras en Arts Santa Mònica, en donde Joana Masó y Assumpta Bassas comisariarían “Blanco sobre Negro. Trabajos desde lo imperceptible”. Han presentado recientemente la quinta muestra con Isabel Banal/Vía Láctea, y ahora, hasta el 11 de enero de 2015, se desarrolla la última exposición de la serie con Mireia Sallarès (Barcelona, 1973), cuyo título es “Joan, Jill Godmilow (What Godmilow Taught)”.

Son muy importantes –señala Marta– estas exposiciones monográficas a lo largo de todo el 2014 hasta principios del año que viene, de seis artistas contemporáneas como Blanca Casas Brullet, Mar Arza, Freya Powell, Antonia del Río, Isabel Banal y Mireia Sallarès. Tengo relación y mucho interés con lo visual y el arte, mi ensayo sobre *Teoría de los cuerpos agujereados* ha sido hasta el momento el más visual de todos ellos.

En tus ensayos, y precisamente en tu edición de *Políticas del deseo*, aparece el deseo como temática, ¿cómo podríamos definir el deseo y cómo actúa?

## entrevistas

En el primer capítulo “Poéticas y políticas del deseo”, introduzco el tema en el que participan otros autores como Annalisa Mirizio, Nora Catelli, Nuria Bou, Mercedes Coll, para dejar en una segunda parte las representaciones del deseo en la literatura femenina contemporánea a cargo de Joana Sabadell-Nieto, Virginia Trueba Mira, Helena González Fernández y Lluïsa Julià<sup>2</sup>. El deseo que está relacionado con el tema del agujero es metafórico, produce una herida en el deseante. Me interesa ver el deseo como salido de uno mismo hacia el otro y cómo construye otro tipo de sujeto consciente de vulnerabilidad, abierto a la alteridad, al otro. La relación entre el yo y el otro, esa tensión como objeto de análisis desde el nacimiento de la filosofía, ha sido fundamental. El deseo funciona de modo misterioso, incoherente, contradictorio. En el pensamiento occidental, “lo propio del hombre” sería el dominio y control de los deseos. Las mujeres, se analiza en ese libro, estando sometidas a la naturaleza no son *sujetos*, sino que están *sujetas* a las pulsiones. El deseo femenino ha sido representado por los hombres a lo largo de la historia y por consiguiente en los discursos artísticos, identificando a la mujer con lo irracional.

¿Por donde discurre el ensayo *Traces du désir* (París, 2007)?

Se revisitan los discursos clásicos en torno al tema, con el fin de definir y, al mismo tiempo, contener o reprimir el deseo de las mujeres: Platón, Hegel, Sartre, Bataille, Foucault, Lacan, Diótima, etc. para pasar a la visión propia de escritoras y cineastas contemporáneas que contrarrestan en su escritura los patrones clásicos del deseo masculino y femenino, como Chantal Akerman, Kristeva, Cixous, etc. Se parte de diferentes referentes

como *Tristán e Isolda*, como representación del deseo como unión total de los románticos.

*La Celestina* celebra bien esa visión, numerosos textos contemporáneos, y películas de Buñuel, Arrabal y señalaría también a Maria Mercè Marçal (1952-1998), una de las más importantes poetisas catalanas del siglo XX, que culmina también con una magistral obra, la novela *La passió segons Renée Vivien* (1994), en la que se describe muy bien la pasión.

Y en la sociedad actual, ¿a qué llamamos deseo?

Yo veo que nos confundimos un poco. Deseamos muchas cosas, para mí el concepto de deseo es algo más radical, es abrirse al otro.

¿El amor?

Hay que diferenciar entre deseo y amor. Se desea a otra persona, el amor es una construcción cultural, el amor romántico, platónico, remiten a unas prácticas culturales. El amor es cultural para oprimir/liberar a unos individuos. El amor es mucho menos liberador y menos dúctil que el deseo, que también mata, conduce a Deleuze y Guattari, aniquila al sujeto.

En realidad, amor y deseo están conectados. El agujero, en mi ensayo de la *Teoría de los cuerpos agujereados*, me llevó al deseo y su relación con la sexualidad; por eso desarrollo los capítulos referidos a la *vagina dentata*, la sodomía, todo ello muy revelador e importante para el mundo biopolítico del que hablaba Foucault.

Este concepto del cuerpo como entidad biopolítica es muy importante: el de controlar los cuerpos.

Eso nos lleva también a las teorías que defiende Beatriz Preciado sobre el control de los cuerpos, ¿no?

El control de los cuerpos a través de muchas cosas, la sexualidad, los anticonceptivos, el cómo, quién, cuándo. La medicina general ejerce un control de los cuerpos, desde la misma idea de que hay que prevenir, la misma lucha contra la obesidad en EEUU. Las feministas ya sabíamos que todo lo que ocurre en los cuerpos está sujeto a las políticas. Se han intensificado estos conceptos a través de Foucault, de Judith Butler, y precisamente también a través de las teorías de Beatriz Preciado que, por otra parte, ha comisariado recientemente junto con Teresa Grandas la exposición *La pasión según Carol Rama*, artista italiana con 70 años de trayectoria (1936-2006) en el MACBA.

¿Qué referentes bibliográficos claves señalarías en la temática del deseo?

Hélène Cixous, sobre todo, con *L'amour du loup et autres remords*. Es un ensayo poético que teoriza sobre el deseo que ella llama amor. A través de la imagen metafórica del lobo que se enamora del cordero. El lobo no deja de tener ganas de comerse al cordero, y Cixous lo relaciona con el abismo, con el agujero. ¿Cómo podemos amar al otro o la otra sin reducir su alteridad, alterando así su esencia hasta destruir el objeto de nuestro amor? En *La risa de la Medusa. Ensayos sobre la escritura*, Cixous está contra Freud y contra el enigma de la feminidad, de la mujer que es peligrosa, que hay que tener cuidado con ella. Ella subraya que la mujer no es enigmática ni peligrosa, sino que es el deseo el que conduce al abismo y lo describe muy bien.

Hay otro texto impresionante, *Cuentos de la diferencia sexual* de Hélène Cixous, que espero conseguir el permiso para la traducción por parte de la familia de Mara Negrón, la traductora, para poder publicarlo.

¿Qué destacarías de la revista semestral *Expressions Maghrébines* que diriges y en la que se editan estudios e investigaciones de las diversas formas de expresión artística: literatura, cine, canciones referentes al Maghreb y su diáspora?

En *Mujeres magrebíes. La voz y la mirada en la literatura norteafricana* en la editorial Icaria, de 1998, ya analizaba las novelas escritas por mujeres argelinas, marroquíes, tunecinas o francesas de origen magrebí y de habla francófona que abordan miradas y temas relativos a la identidad, y desde entonces he trabajado en ello, lo que ha servido para describir otras culturas y darlas a conocer. Los libros quedan y este sirvió de impulso.

Dejo ya pronto la dirección de *Expressions Maghrébines*. He dirigido 20 números de esta revista como directora. Había en Francia a principios de los 90 escritores muy apreciados como Tahar Ben Jelloun, y había también muchas mujeres escritoras muy interesantes que se han dado a conocer.

En la actualidad, ¿en qué proyectos está inmersa Marta Segarra?

Estoy en dos temas apasionantes, uno de ellos es un proyecto sobre la representación en el arte de las mujeres gitanas; tenemos muchos prejuicios sobre estos temas también olvidados en la literatura, en el arte.

## entrevistas

En Europa estamos preocupados por los inmigrantes pero hay poca gente que se ocupe de los gitanos, de hacer estudios e investigaciones sobre este tema. Hay una especie de incomodidad cuando es la minoría étnica más discriminada de Europa, sus condiciones son pésimas en Francia y también en España. Me gustaría trabajar sobre el tema de la sexualidad de los gitanos desde la línea feminista; en todo mi trabajo es la óptica de género y la feminista la que siempre está, también no se puede hacer de otra forma y está ligada a mi ámbito académico.

En breve voy a trabajar sobre otras visiones de la comunidad, tras la publicación de *Repensar la comunidad desde la literatura y el género* en 2012, en la que recogía las teorías y los debates establecidos por Hannah Arendt, Judith Butler, Gilles Deleuze, Jacques Derrida y Roberto Esposito entre otros, desde la visión de la heterogeneidad y la distancia.

Hay mucho debate al respecto, llevo trabajando en el tema seis años y acudiré a un seminario de comunidades expandidas y posthumanidad en la Universidad de Cornell en Nueva York.

### Notas:

<sup>1</sup> Marta Segarra es catedrática de literatura francesa y de estudios de género en la Universidad de Barcelona, cofundadora y directora del Centre Dona i Literatura (Centro Mujeres y Literatura. Género, sexualidades, crítica de la cultura, 2003-2013) y coordinadora de la Cátedra UNESCO Mujeres, Desarrollo y Culturas, así como investigadora asociada al Centre d'études féminines et d'études de genre de la Universidad París. Dirige la colección *Mujeres y Culturas* de Icaria Editorial, es miembro del comité de redacción de

la revista *Lectora* y del Editorial Board de *Critical Studies* (Rodopi), y directora de la revista internacional *Expressions Maghrébines*. Recibió el premio Icrea Academia 2009.

<sup>2</sup> “El deseo de las mujeres según parámetros androcéntricos”, “¿Es representable el deseo?”, “Cuestiones sobre la representación del deseo femenino en la historia del cine”, “Imágenes del deseo de las madres. Del melodrama al cine fantástico”, conforman respectivamente la primera parte. La segunda parte está compuesta por “El erotismo de la subjetividad: escritura, mirada y deseo en las *flâneuses* del cambio de siglo”, “El gesto del deseo en Olvido García Valdés y Chantal Maillard”, “Especulaciones sobre el deseo: cuerpos venéreos, disconformes y fragmentados” y “Añoranzas y paraísos femeninos en la obra de María Mercè Marçal”, por las autoras respectivas mencionadas en el texto.





# MISS ACLAND, PIONERA DE LA FOTOGRAFÍA EN COLOR

Marta Mantecón



Sarah Angelina Acland, *Autorretrato* (detalle), 1894

## cultura visual

Entre las precursoras de la fotografía que empezaron a trabajar en el contexto británico de finales de la época victoriana y principios de la eduardiana, uno de los nombres menos conocidos sea quizá el de Sarah Angelina Acland (Oxford, 1849-1930), pionera de la fotografía en color.

Nacida dentro de una familia prominente en la sociedad de la segunda mitad del siglo XIX, fue la segunda de siete hermanos varones. Su padre, Sir Henry Wentworth Acland, era Profesor Regio de Medicina en la Universidad de Oxford y promotor del Museo de Historia Natural de esta institución, donde colaboró estrechamente con John Ruskin, y su madre, Sarah Cotton, destacó por su actividad filantrópica (el nombre del Acland Hospital fue acuñado en su memoria). Su casa de Broad Street, situada en el centro de Oxford, se convirtió en un espacio de encuentro de algunos de los más significativos protagonistas de la vida universitaria y cultural de la ciudad, incluido el círculo de algunos pintores prerrafaelistas (es el caso de John Everett Millais, Elizabeth Siddal, Dante Gabriel Rossetti o Edward Burne-Jones), cuyas obras decoraban el interior de su vivienda.



Charles Lutwidge Dodgson (Lewis Carroll), *Sarah Angelina Acland y sus hermanos Theodore and Henry*, 1856

Siendo niña, conoció al diácono, matemático y escritor Charles Lutwidge Dodgson, más conocido como Lewis Carroll, para quien posó como modelo de algunas de sus fotografías junto a sus amigas Lorina Liddell (hermana de Alice Liddell, que inspiró las obras más conocidas del autor), Alice Donkin y Harriet Dyke Troyte, así como con sus hermanos Theodore y Henry.



Sarah Angelina Acland, *Retrato de sus sirvientes*, c. 1897

Recibió formación en la Escuela de Arte de Oxford (actual Oxford Brookes University) y comenzó a experimentar con la acuarela. En esos años llegó a establecer una relación muy estrecha con el crítico de arte John Ruskin, amigo de su padre desde su época de estudiantes en la Christ Church, que fue para ella una especie de mentor e incluso se alojó durante algún tiempo en su residencia familiar.

Empieza a experimentar con la fotografía hacia 1890, influida por la obra de Julia Margaret Cameron, a quien conoce directamente. En un primer momento se especializa en el retrato, caracterizado por un profundo contraste de luces y sombras, igual que su referente. Registró con su objetivo a personas de todas las clases sociales: desde los distintos miembros de su familia (padres, hermanos y sobrinos), sus



## cultura visual

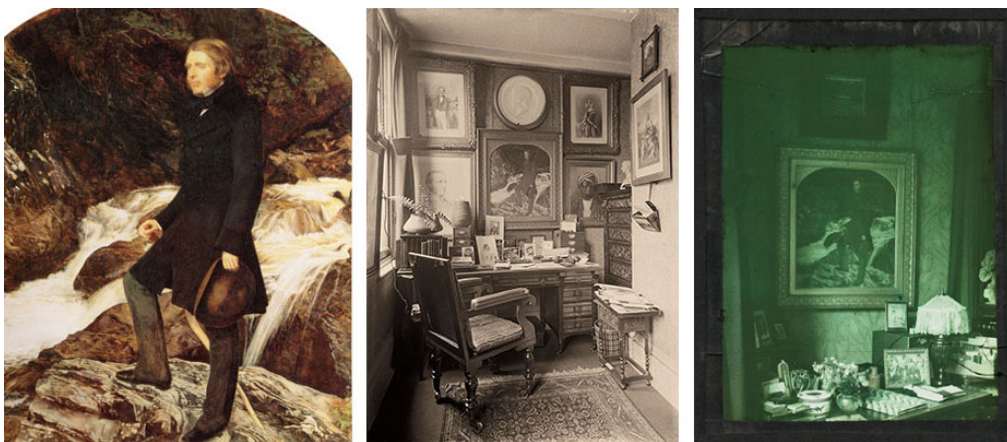
sirvientes y sus vecinos, como la viuda de un deshollinador o un vendedor ambulante de moldes de yeso para obras de arte, hasta algunos personajes ilustres de la vida política y social del momento, como los primeros ministros William W. E. Gladstone y Lord Salisbury, el militar Sidney Peel, el físico Lord Kelvin, el primer director de la Biblioteca Pública de Nueva York John Shaw Billings o el crítico de arte John Ruskin, a quien va a retratar en más de una ocasión.



*Sarah Angelina Acland, Retrato de John Ruskin y de su padre en Brantwood, 1893*

Destacan las fotografías que le hizo en su retiro de Brantwood cuando fue a visitarle acompañada de su padre en 1893, pero quizá su imagen más conocida sea la fotografía que hizo al retrato de Ruskin pintado por Millais en Glenfinlas en el año 1853, que hoy se conserva en el Ashmolean Museum de Oxford.

Años después de la separación de John Ruskin de su primera mujer Effie Grey (que se casa un año después con el propio Millais), el crítico de arte deja el cuadro en manos del padre de Sarah.



John Everett Millais, *Retrato de John Ruskin*, 1853 (izquierda) / Sarah Angelina Acland, *Retrato de John Ruskin de Millais colgado en su vivienda de Park Town, Oxford* (centro y derecha)

El retrato permanecerá colgado sobre el escritorio de su estudio durante varias décadas (cuando se traslada a Park Town lo llevará consigo), protagonizando algunos de sus experimentos, primero en platinotipia, obteniendo copias monocromas, y luego con emulsión ortocromática, de la que se convertirá en una ferviente defensora, posiblemente porque a su juicio sintonizaba mejor que ningún otro medio con la búsqueda de una mayor fidelidad a la naturaleza, propia del espíritu de la hermandad prerrafaelista (curiosamente, la pintura lleva un marco característico de los daguerrotipos de la época que acusa, por tanto, la influencia de la fotografía).

Sarah llegará a utilizar este retrato en su defensa de la placa Spectrum frente a la placa ordinaria, reforzándolo bajo el lema de John Ruskin: “The Truth of Nature is a part of the Truth of God” (“La naturaleza es una revelación directa de la verdad de Dios”).





Ordinary plate.



Spectrum plate. Absolute screen.

Mr. John Ruskin, by Millais, 1854. (By permission of Sir Henry Acland, Bart.)

THE SPECTRUM PLATE. Theory: Practice: Result. By Miss Acland.

"The Truth of Nature is a part of the Truth of God."—RUSKIN.

[The following paper was read by Miss Acland, on April 23rd, 1900, before the members of the Oxford Camera Club. The authoress has been kind enough to revise it for publication, and to supply us with a selection of her results, such as were used at the club for purposes of illustration. We would take this opportunity of commending it to the careful attention of those of our readers who are interested in the truthful rendering of colour values by photographic means. As a summary of the qualities of the spectrum plate and an account of the powers which its intelligent use places in the hands of photographers, it should be read by every member of that class of careful workers to whom it is our aim to make *Photography* appeal.—ED.]



\* See below.

of sensitiveness is widely different from the curve showing the luminosities of the spectrum of white light. In a photograph of the spectrum on an ordinary plate, the action of light is greatest not

**T**HE point at which we all aim in ordinary photography is, I suppose, the representation in the greatest perfection possible of a coloured object in a monochrome print. How is this best obtained?

Mr. Cadett, in his pamphlet on "Orthochromatic Photography Simplified," says that all plates are sensitive to the visible rays of the spectrum, but the curve

where it is wanted—in the yellow—but in the blue and invisible violet. The object of orthochromatic photography is then to transfer the maximum of chemical action, so that it may correspond with this scale of visual luminosity; in other words, to bring the visual and photographic impressions into harmony. An ordinary unorthochromatised plate can be made by proper screening to render correctly all luminosities, but with such a plate the exposures are enormous, and its use, therefore, is not practicable.

Orthochromatic photography is, roughly speaking, to be obtained by using colouring matters to increase and make uniform the sensitiveness of the film to all the visible rays of the spectrum.

**Draper's Law of Absorption**

says that it is only rays which are absorbed that can produce any chemical effect. The rays to which a body may be photo-sensitive can be told from its absorption spectra, except that towards the red end of the spectrum many observers have noticed that there is a very slight shifting as regards the sensitiveness compared with the absorption. "This displacement of the band of absorption (and chemical activity) towards the red is believed

\* Cuckoo fourteen days old on its nest (hedge sparrow's). Spectrum plate f.16, exposure 1/4th sec., in a room with bay window.

EDWARDS' Isochromatic Plates give perfect rendering of foliage.

En 1894 se convierte en la primera mujer miembro del Oxford Camera Club, ejerciendo como vicepresidenta durante varios años. Colaborará en un proyecto colectivo realizado para la editorial londinense F.E. Robinson, consistente en fotografiar el conjunto universitario de Oxford. Esto le permitió trabajar en condiciones de igualdad con otros compañeros de profesión, frente a la situación de inferioridad a la que se vieron sometidas las mujeres durante la época victoriana.



Sarah Angelina Acland, *Retrato de su hermano William Alison Dyke Acland*, 1903.

Fotografía realizada con el proceso Sanger Shepherd





Sarah Angelina Acland, *Retrato de Margaret Hope*, 1907. Autocromo

Hacia 1899, su interés por el color le lleva a trabajar con diferentes procedimientos. En primer lugar utilizará por separado tres negativos en blanco y negro positivados con filtros rojo, verde y azul, siguiendo el sistema “Kromskop” de Frederic Eugene Ives o el proceso Sanger Shepherd de Natural Colour Photography. En aquel momento, este tipo de trabajo se consideraba muy adecuado para las mujeres, ya que requería importantes dosis de paciencia, habilidad y exigencia técnica, y Sarah obtuvo un significativo reconocimiento, tanto por parte del público en general como de sus compañeros de profesión. En 1905 y 1906 llegó a impartir una serie de conferencias en la Real Sociedad Fotográfica donde va a defender el uso de la fotografía en color como “un proceso para el aficionado que viaja”. Ella misma se había trasladado a Gibraltar en 1903 con objeto de visitar a su hermano mayor, el almirante de la Marina Real Sir William Alison Dyke Acland. Allí va a realizar numerosas fotografías de la costa de Marruecos desde la Punta de Europa, la flora y la fauna del peñón, el jardín de la residencia de los oficiales El Monte, así como retratos de la población local, incluido su hermano. En 1904 es invitada a participar en la exposición anual de la Real Sociedad Fotográfica con una serie de obras reunidas bajo el título “The Home of the Osprey, Gibraltar”.

Tres años después se decantará por el sistema autocromo, empleando una placa de vidrio con granos de almidón de patata teñidos de colores que actuaban como filtros durante una sola exposición, lo que le permitió obtener piezas únicas que combinaban diferentes intensidades. Sarah Angelina Acland se anticipa así a un procedimiento patentado por los hermanos Lumière en 1903, pero que no llegó a comercializarse hasta 1907. Presentó la placa de su retrato de Margaret Hope (directora de una escuela industrial para formar a niñas recogidas de la prostitución) en la primera exposición anual de la Society of Colour Photographers en el mes de octubre, convirtiéndose en el primer autocromo firmado por una fotógrafa que se mostraba públicamente. Después de los autocromos, ensayará otros procesos como el omnicolor, el dipticromo de Dufay o las placas de color Paget.

A partir de 1905 inicia sus viajes a Madeira, donde realiza numerosos paisajes, poniendo especial atención a sus jardines y vegetación. Las condiciones de luz de la isla facilitaron su experimentación con el color, pese a su escarpada orografía, que indudablemente debió suponer un obstáculo para ella, dados sus problemas de movilidad debido a una enfermedad neurológica infantil que le obligaba a trasladarse en silla de ruedas o en una hamaca levantada con la ayuda de porteadores.



Sarah Angelina Acland, *La Avenida de las Poinsettias, Funchal, Madeira, c. 1909. Autocromo*

Pese a que tuvo que enfrentarse a los problemas de discriminación propios de la época victoriana, Sarah Angelina Acland nunca se casó y pudo desarrollar su trabajo con relativa libertad, llegando a ser miembro de la Real Sociedad Fotográfica, la Sociedad de las Artes y la Sociedad Meteorológica Británica. Murió en 1930 en su casa de Park Town, a los 80 años de edad, momento a partir del cual su trayectoria quedó en el olvido, pese a ser una de las primeras fotografías en demostrar que la fotografía en color era un objetivo viable para cualquier aficionado, tal como ha subrayado Giles Hudson, autora de una de las principales monografías sobre su legado, conservado por el Museo de Historia de la Ciencia y la Bodleian Library de Oxford.

Fuente:

Giles Hudson, *Sarah Angelina Acland: First Lady of Colour Photography*, Bodleian Library, University of Oxford, 2012

<https://mattersphotographical.wordpress.com>





Sarah Angelina Acland, *Autorretrato*, 1910





# MUSEOS Y GÉNERO

María Márquez



Marían López-Fernández Cao y Yolanda Beteta, investigadoras de la UCM

## eventos

Marián López-Fernández Cao ha coordinado el proyecto, en el que han participado Antonia Fernández, Asunción Bernárdez y Yolanda Beteta, así como expertos de las pinacotecas analizadas.

El Museo Arqueológico Nacional (MAN) ha acogido la presentación de los resultados de la investigación *Museos y Género*, realizada entre 2009 y 2014 en el marco de un convenio entre el Ministerio de Cultura y la Universidad Complutense (UCM), a través del Instituto de Investigaciones Feministas, con el objetivo de calibrar la presencia femenina en cuatro centros estatales. El evento ha estado dirigido por Marián López Fernández Cao, presidenta de MAV y coordinadora del proyecto.

A lo largo de la jornada se han expuesto los resultados del análisis llevado a cabo en el Museo del Prado, Museo del Traje, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía y MAN. Marián López-Fernández Cao y la investigadora Yolanda Beteta (UCM) han detallado el grado de androcentrismo presente en estas pinacotecas a la hora de exponer, catalogar, vender o ceder, al mismo tiempo que los responsables de las unidades de educación de los mismos han comparecido para hacer balance del impacto de esta investigación, así como para anunciar las medidas que se han tomado en el presente y para el futuro.

El proyecto, que perseguía visibilizar a la mujer como sujeto activo de la Historia, se ha materializado además en itinerarios de conocimiento del patrimonio con perspectiva de género, guías didácticas para aplicar en el ámbito educativo, y la creación del portal *museosenfemenino* (<http://www.museosenfemenino.es/>).

En el caso del Museo del Prado, solo un 8% de las obras expuestas son de autoría femenina (83 de las 7.500 que integran los fondos). En el Reina Sofía, la cifra sube un poco más, hasta casi el 10% (1.497 obras de un total de 17.900) y, si bien esta pinacoteca cuenta con una sala sobre “la revolución feminista”, las expertas han abogado porque se interrelacione con otros periodos y artistas, evitando ese aislamiento.

La investigación ha centrado las “lagunas” del Museo del Traje en la participación de las mujeres en la creación textil y en la venta de tejidos, así como en el efecto de las piezas en el cuerpo femenino y la relación entre indumentaria y la mentalidad de la época en cuestión; de sus 421 piezas expuestas, solo hay 21 con creadoras identificadas.

Por último, del MAN se han destacado ausencias en las fichas informativas, tales como el uso femenino/masculino del objeto, quién lo fabricó o la trascendencia que tuvo en la vida de la mujer.

Entre otras recomendaciones, *Museos y Género* apuesta por establecer catálogos desagregados, recuperar el carácter antropológico desde ciertas miradas, y revisar tanto los criterios de calidad artística como los conceptos de género y del héroe masculino presentes en las pinacotecas estatales.





Andrés Carretero, director del MAN; Margarita San Andrés, vicerrectora de Extensión Universitaria de la Complutense; Miguel González, subdirector general de Museos Estatales; y Marián López-Fernández Cao, presidenta de MAV y coordinadora del proyecto.





# MICHÈLE MAGEMA: DERRIÈRE LA MER. LA VIOLACIÓN COMO ARMA DE GUERRA

Nira Santana Rodríguez



Vista de la exposición *Interstices* en la Galería Saro León.

Fotografía: Teresa Alemán

*Los hombres posan sus cuerpos sobre las mujeres  
Echan sus anclas sobre el cuerpo puro de las mujeres  
Si el azar se presta  
En una pradera verde  
Aplastan a las mujeres bajo su peso  
En un sotobosque  
Allí donde las cabras han pastado  
En una llanura diezmada  
Las dejan heridas  
Penetran hasta el fondo de las ciudades y las casas  
Se abalanzan en las vaginas hasta el fondo  
Son lobos que caminan en medio de las ovejas  
Rien  
Ni siquiera las piernas ágiles de las mujeres les impiden ser arrastradas  
Metamorfoseadas  
Ellas buscan desde hace tiempo donde posarse  
Mujeres pájaros  
Errantes  
Las alas cansadas  
Caen sobre la tierra  
El inmenso torrente de lágrimas  
No sabría ser acogido más que por el mar*

Michèle Magema

El pasado 25 de noviembre, Día Internacional de la Eliminación de la Violencia contra la Mujer, la Organización de Naciones Unidas iniciaba su campaña “ÚNETE para poner fin a la violencia contra las mujeres”, recordando que “1 de cada 3 mujeres ha soportado violencia física o sexual, principalmente por un compañero sentimental; cerca de 120 millones de niñas han sufrido el coito forzado u otro tipo de relaciones sexuales forzadas en algún momento de sus vidas; y 133 millones de mujeres y niñas se han visto sometidas a la mutilación genital femenina”.

En *Derrière la mer (Detrás del mar)*, la joven artista congoleña Michèle Magema, homenajea a todas las mujeres que han sufrido violencia de género. En particular, su trabajo nos traslada a la situación de las mujeres del norte de Kivu, en la República Democrática del Congo, y a la violación como arma de guerra.

La instalación, compuesta por 15 dibujos y un vídeo, propone una solución utópica de superación del trauma vivido por miles de mujeres en el conflicto armado que se ha instalado en la República Democrática del Congo desde hace más de dos décadas. La violación y otras formas de violencia sexual siguen siendo un asunto muy grave en este país, donde un gran número de mujeres ha sido víctima de estas agresiones.

Magama, nacida en el seno de una familia muy comprometida políticamente, desarrolla esta instalación tras leer el artículo de un ginecólogo que trataba a mujeres que habían sido violadas durante el conflicto. Dentro de la visión poética de la artista, el mar es un medio de purificación y renacimiento para la superación del trauma.



Instalación (2013). Serie *Interstices*. 5 dibujos, punta fina negra sobre papel de 30 x 40 cm.

Fotografía: Teresa Alemán

Sus dibujos en blanco y negro, nos muestran fragmentos de mujeres desnudas con los órganos sexuales destacados y aparentemente cosificados, acompañados de otros dibujos en color rojo, que nos llevan al recuerdo de la sangre.

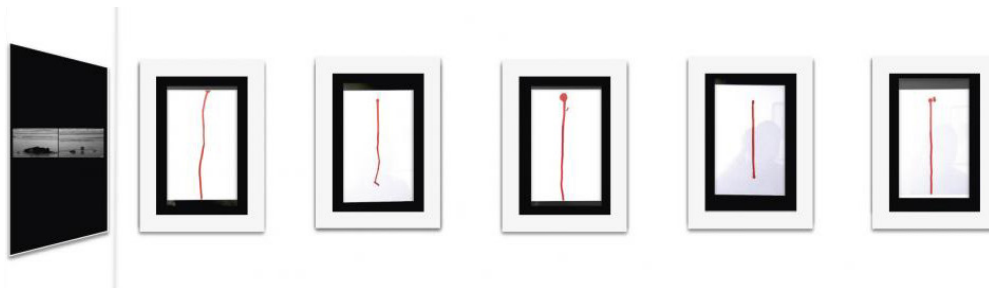
*Derrière la mer*, expuesta el pasado mes de julio en la Galería Saro León, establece paralelismos con *Un banquete cruel. PourQuoi?*, instalación de la artista española Ouka Leele, que un mes antes se expone en la Sala Goya del Círculo de Bellas Artes de Madrid. Desde diferentes planteamientos, ambas artistas visibilizan la violencia que sufren las mujeres en África Central, dando voz y eco a un problema que permanece invisible a los ojos de Occidente y sin cobertura por parte de los medios de comunicación. El relato de Caddy Adzuba, reconocida activista por los derechos de las mujeres y Premio Príncipe de Asturias de la Concordia 2014, se convirtió en el elemento central de la exposición *PourQuoi?*, a través de un corto en el que la periodista denuncia la situación de las mujeres en una de las guerras más mortíferas del planeta.



## proyectos

Durante décadas, las creadoras han demostrado su compromiso con la violencia de género en sus múltiples manifestaciones, siendo la violencia sexual y la violación como arma de guerra un tema abordado por artistas como Jenny Holzer en su conocida serie fotográfica *Lustmord* (violación con asesinato) 1993-1994, realizada en el período que siguió a la guerra de la antigua Yugoslavia, que recoge los testimonios de víctimas, violadores y observadores.

Según los últimos datos facilitados por la ONU (marzo 2014), 60.000 mujeres fueron violadas durante la guerra de los Balcanes (1992-1995) y al menos 200.000 en la República Democrática del Congo desde 1998. Las artistas, firmes en su compromiso con los derechos humanos, siguen denunciando la violencia de género en el mundo, haciendo visible lo invisible.



Instalación (2013). Serie *Interstices*. 5 dibujos, tinta roja sobre sobre papel de 30 x 40 cm.

Fotografía: Teresa Alemán

Frente al drama que supone esta cuestión aún por resolver, Michèle Magema propone un acercamiento poético a las diferentes formas de violencia, insistiendo en la recuperación de las víctimas y en la utopía de un futuro libre de secuelas físicas y psicológicas, libre de violencia contra las mujeres.

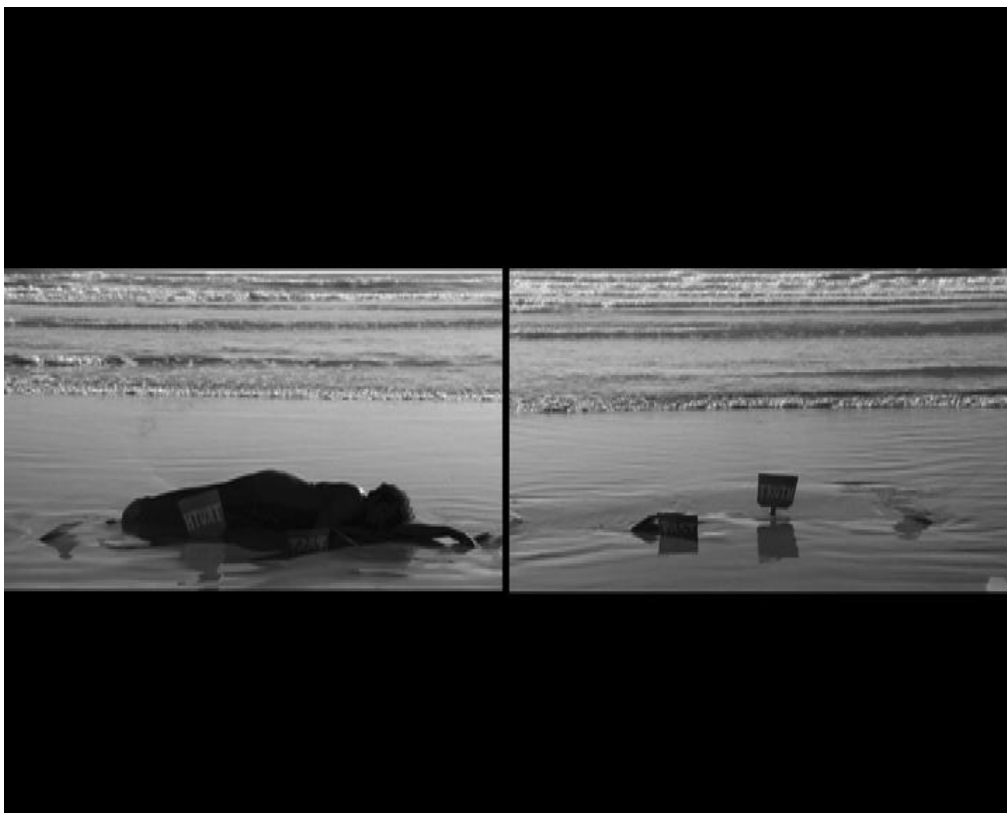
Más información:

Michèle Magema:

<http://www.galeriasaroleon.com/artista/mich%C3%A8le-magama>

Instalación *Derrière la mer* (2013):

<http://www.galeriasaroleon.com/obras/derriere-la-mer>



Instalación (2013). Serie *Interstices*. Vídeo de 5' 15".



# CUARTO REICH. SOBRE UNA PIEZA DE ANA TERESA ORTEGA DE LOS AÑOS 90

Isabel Tejeda



Ana Teresa Ortega, *Cuarto Reich*, 1994. Técnica mixta



## patrimonio

Siendo directora del Centro Eusebio Sempere de Alicante, en la primera mitad de los años 90, comisarié una exposición individual de Ana Teresa Ortega (Alicante, 1952) en el Palau Gravina, cuando el actual MuBAM era una sala de exposiciones temporales dependiente de la Diputación Provincial. En aquella exposición se mostraban foto-esculturas similares a la pieza sobre la que me invitó a hablar el Dpto. Eusebio Sempere del “Gil-Albert”, *Cuarto Reich*, una obra perteneciente al patrimonio de esta institución.

No deseo hablarles más de mí, pero sí transmitirles mi memoria de aquel encuentro. Ya entonces acompañaban a Ana Teresa algunos críticos, como Enric Mira y Rosa Olivares. Más tarde llegarían Álvaro de los Ángeles, Santi Olmo y otros tantos.

Otro historiador que no puedo dejar de citar fue esencial en su andadura, me refiero a Pep Benlloch, profesor de fotografía en la facultad de BBAA de la UPV y, sobre todo, fundador de la galería Visor, a la que la autora ha estado ligada moralmente, allende lo comercial, ya que se trataba, más que de un lugar para vender arte, de un proyecto de vida que intentaba visibilizar la fotografía, ya que estaba fuera de los circuitos artísticos, y en el que la fotografía mayoritaria era la documental, presentándose fundamentalmente en concursos. Visor fue un proyecto cultural a través del cual los entonces jóvenes, y los no tanto, accedimos a los grandes nombres de la fotografía “plástica” o “artística” internacional y nacional.

Me gustaría contextualizarles aquellos años. Lo considero esencial para entender cómo esta pieza, *Cuarto Reich*, funciona de bisagra en un momento de cambio de paradigma estético.

A finales de la década de los años 80 salíamos de la etapa de adormecimiento crítico instaurada en la escena cultural tras la dictadura. Las soflamas políticas antifranquistas que habían nacido en el arte en los años 60 y 70 con Estampa Popular y con el Pop habían calado con especial fuerza en Valencia. Sin embargo, la llegada de la democracia a la muerte del dictador, etapa de la transición identificada culturalmente con la llamada “movida”, provocó que el sentido político de esos discursos, entendidos como coyunturales, se difuminara hasta su desaparición, triunfando la defensa de disciplinas artísticas cerradas, ahistóricas y autónomas, la pintura/pintura y la escultura/escultura. Se vetaban los mestizajes interdisciplinares que se habían producido en las vanguardias históricas y en las neovanguardias. En los 80 triunfaba internacionalmente en clave postmoderna una relectura de las fórmulas apoyadas por los antiguos popes norteamericanos de los años 50, como Rosenberg, Greenberg y que en el ámbito de la escultura estaban personificadas por Michael Fried. Las interpretaciones artísticas eran fundamentalmente formalistas. Entiendan que, en su literalidad, resultaba difícil que un cuadro de Pollock, o de cualquier otro expresionista abstracto e incluso informalista, tuviera un discurso político, centrándose su lectura en la energía vital, emocional e incluso sexual del artista. Los ataques demoledores que, por ejemplo, los minimalistas recibieron por parte de Fried en los años 70, iban encaminados a fulminar la fuga hacia una escultura de campo expandido que también teorizara la crítica norteamericana Rosalind Krauss. Los neoexpresionismos serían las tendencias predominantes en la década de los años 80 que, además, conllevaban una vuelta a la expresión íntima del autor o autora.



Ana Teresa Ortega, Serie *Transfiguraciones*, 1988.

Emulsión sobre aluminio, 70 x 50 cm

Durante estos años, y aunque siguieron produciéndose discursos críticos, estos quedaron invisibilizados bajo el peso de las corrientes de moda que ocupaban la escena institucional. Si hasta la dictadura habíamos vivido un cierto aislamiento que provocó versiones locales de las corrientes internacionales, como así ocurrió por ejemplo con el Pop, en ese momento nos sumamos con regocijo a la exaltación del *don't worry be happy* foráneo y a reivindicar con hechos, con imágenes, que España no era tan diferente como Manuel Fraga había intentado proyectar

como Ministro de Información y Turismo. Los años 80 fueron precisamente eso, soterrándose otras opciones de carácter crítico, político y conceptual que, sin embargo, volverían a renacer en la década siguiente con las llamadas micro-políticas. En los años 90 se volverían a festejar los mestizajes interdisciplinarios, retomándose con fuerza dos de los lenguajes emergentes en los años 60 y 70: la instalación y el vídeo. La fotografía, asimismo, viviría un renacer substancial, pero ya no en su faceta documental, sino en la creativa, con un importante influjo de las redivivas corrientes conceptuales. Ahí es donde deben situarse las obras de Ana Teresa Ortega que voy a analizar en este texto.

En la segunda mitad de los años 80, Ortega realiza *Con-figuraciones* y *Trans-figuraciones*, sus primeras series de obras como autora, en las que se introducía en la cuestión del desnudo femenino, intentando ya entonces deconstruir sus modelos canónicos de representación. Se trataba de un cuerpo tensionado, dolorido, herido, totalmente alejado de la versión voyerista de una historia del arte, cuya tradición lo ha servido cosificado, objetualizado y convertido en objeto de deseo. Ya en esta serie Ana Teresa Ortega se aleja de la fotografía directa. En el laboratorio, la autora manipula pictóricamente la imagen revelada, por lo que reivindica la contaminación de lenguajes, la rebeldía ante los compartimentos estancos para las disciplinas. Para ello, investigó asimismo con las emulsiones y con soportes diferentes. Por ejemplo, *Transfiguraciones* se generaba sobre un soporte de aluminio, lo que junto a las pinceladas con los líquidos de revelado que transformaban la imagen tomada de forma tradicional, trasgredía el medio fotográfico entendido de forma autónoma. Era un paso que anticipaba el trabajo posterior, de

## patrimonio

hecho, en el que nos vamos a centrar, y en el que se aunaba un crescendo en los discursos críticos, al tiempo que paulatinamente se empezaba a hacer imposible clasificar la obra dentro de los lenguajes tradicionales.



Ana Teresa Ortega, Instalación en el Palau Gravina, Navidad 1993-1994

En el trabajo que realizó en los primeros años 90, y que por cierto presentó en la galería Visor, se daba un paso más en este sentido, lo que provocó críticas negativas en algunos círculos de la fotografía valenciana que propugnaban una mirada más ortodoxa del lenguaje y del medio. Se trataba de la serie *Visión-revisión*. De hecho, era la primera vez que esta galería apostaba por obras híbridas. Lo que estábamos viendo en estas series ya no era fotografía –sólo– o escultura –sólo–. Incluso algunos trabajos presentados aquí, en la entonces sala Gravina, pueden analizarse como instalaciones. No olvidemos que la formación de Ana Teresa fue en escultura. Entonces se las

denominó “fotoesculturas”, término que Enric Mira y Álvaro de los Ángeles siguieron utilizando en su monografía sobre la autora fechada en 2006. Este término, era una traslación casi literal de un collage de lenguajes que parecía necesitar seguir siendo explicitado como fórmula de legitimación y de explicación, ya que la palabra escultura hubiera negado lo que de fotografía había en ellas. Hoy en día, probablemente, las llamaríamos piezas o nos acogeríamos a las fórmulas que mantenía Eva Hesse al llamar a sus obras “cosas”, lo que reflejaba una clara displicencia respecto a las clasificaciones, algo que suele ser común en muchos artistas.

Pero la transgresión de Ana Teresa Ortega con estas obras de principios de los 90 iba más allá, ya que las imágenes no eran tomadas por la autora de la realidad física, de lo contingente, sino que se las apropiaba de los medios de comunicación de masas, tanto prensa como televisión. Tras esta primera incautación inspirada en las corrientes apropiacionistas de los 80, aunque sin embargo nacía en las vanguardias históricas, Ana Teresa Ortega generaba una pieza tridimensional encerrando las imágenes fotográficas ampliadas y retocadas en cajas de metal, tras cristales, marcos, elementos mecánicos, dándoles tridimensionalidad o aplicando técnicas como el *assemblage*, o collage en tres dimensiones. Sufrían así estas imágenes una segunda descontextualización tras la que habían experimentado al aparecer fragmentadas, ajenas a su entorno original, en las páginas de un periódico o en un documental televisivo tras el anuncio de detergente Colón.

Sus investigaciones se centraban entonces en “la consideración de la fotografía en su relación espacial”, integrándola en ese todo tridimensional

que generaba una nueva reflexión sobre el propio medio fotográfico y sobre la recepción del mismo. Una objetualización de la fotografía, una manipulación evidente, que cuestionaba el valor literal de la imagen, su presencia objetiva, y se subrayaba como constructo. La delimitación de las distintas prácticas artísticas se ponía en cuestión con una hibridación contundente. Si en aquellos momentos ustedes le hubieran preguntado a Ana Teresa Ortega a qué se dedicaba, probablemente les hubiera contestado que a “artista”, ya que ese concepto englobaba todos los lenguajes posibles, y cada creador se servía de uno u otro de forma indistinta y según sus necesidades expresivas y conceptuales en cada obra. De hecho, era un término reivindicado por aquellos que apostaban por el mestizaje lingüístico. Sin embargo, y como ella declaró hace años en una entrevista a Enric Mira, todavía en aquellos momentos se delimitaban las distintas maneras de hacer y no era raro que se calificara a uno como escultor, a otra como pintora o a un tercero como fotógrafo.

La idea de la ventana, del marco o del dispositivo publicitario de muchas de estas piezas tenía un valor simbólico que pretendía poner en evidencia que se trataba de constructos. Subrayar el grano de la imagen de prensa o el ruido de la reproducida en TV, ponía sobre la mesa que se trataba de representaciones referentes a una realidad, pero no la realidad misma. Fundamentalmente, intentaban generar discursos en torno a la televisión, un tema que ya había sido preocupación basal en autores de los años 70 como Muntadas, y su capacidad de generar nuevos imaginarios colectivos, de construir identidades, historias, memorias y deseos; una situación en la que Ortega analizaba la vulnerabilidad de los que miran, de los que quedan absortos ante los discursos que

marchan sin tregua ante nuestros ojos. Ella misma declaraba en 2006 sobre estos trabajos a Enric Mira que, ante el simulacro de realidad de los media, sólo quedaba como salida enfocar hacia nosotros mismos: “desde mi punto de vista, a través de la pantalla se rompe la experiencia y la percepción del tiempo y se nos propone una mirada lineal de un continuo presente, lo que conlleva la pérdida de la memoria. A través de esa pantalla que me devuelve la mirada, se propone estimular y proyectar la mirada interior, mirar dentro de uno mismo, más que en las meras representaciones de la realidad”; un ejercicio con el que, por ejemplo, hubiera estado de acuerdo el miembro de Fluxus Nam June Paik, en su interpretación zen sobre el monitor televisivo.

En 1994 realiza sendas exposiciones, una en Ibercaja en Valencia y otra en el Palau Gravina en Alicante, al tiempo que había ganado una de las becas de investigación plástica del Instituto Gil-Albert de Alicante. La pieza que vamos a analizar pertenece a la beca, junto con tres obras más que custodian las colecciones del Ayuntamiento de Alicante y la Diputación Provincial; no obstante, está íntimamente emparentada con los trabajos que se mostraron en las dos exposiciones citadas. Sin duda, esta obra pone en evidencia cómo las buenas políticas de producción generadas desde las instituciones públicas no sólo alientan la investigación visual, sino que generan un aumento del patrimonio público. Por ello no quería dejar de recordar al impulsor de la idea de estas becas, el recientemente desaparecido Segundo García.

La serie becada planteaba cómo se introducen los *mass media* en los espacios domésticos y cómo las imágenes que proyecta la TV se reflejan en nuestros cuerpos, gustos, sexualidad y deseos,



## patrimonio

cómo se construye la historia y se generan nuevas memorias. Porque la realidad se transforma en imágenes, que es cómo la consumimos. Se sirven, según Ortega, a partir de estudiadas “estrategias de control social”. Se analiza así una relación de poder que va más allá de lo personal, llegando a nuestra construcción como colectividad que comparte esos imaginarios.

Centrémonos en la obra en cuestión. Se titula *Cuarto Reich*, texto que aparece en la superficie de la pieza misma. Como una descripción es el punto de partida de un buen análisis, veamos qué componentes, qué iconografías y qué lenguajes utiliza este trabajo. La base es una fotografía realizada en la antigua casa de Ana Teresa Ortega. Ahí ya observamos una diferencia substancial respecto al resto de las obras realizadas contemporáneamente, que en su mayoría partían de la apropiación de imágenes en la televisión y revistas, como hemos adelantado. La imagen, en realidad una puesta en escena, como reconoce Ortega, muestra un rincón de la sala de estar que está presidido por un monitor de televisión encendido pero sin sintonizar, con la típica nieve que todos reconocemos, un monitor de grandes dimensiones y corporeidad (ya parece que nos hemos olvidado de la presencia física que estos aparatos tenían debido a que, casi todos, contamos en casa con pantallas de plasma). La televisión era y es un electrodoméstico imprescindible en los hogares españoles, tanto como el frigorífico o la cocina. Hoy, quizás, la presencia del ordenador constantemente conectado a la red, o la tablet y sus posibilidades de itinerancia por la casa o por la calle, han cambiado esta experiencia. Ya no tienen tanta vigencia las emisiones programadas y los canales, optando las nuevas generaciones de audiencias por consumir “a la carta”. Pero

antes, la televisión anclaba al lugar. El cuarto en el que se encontraba la televisión era el cuarto de la televisión. Cuarto. Una palabra polisémica que en castellano significa al tiempo habitación y número ordinal. Luego volveremos a esto.

Veamos nuestro televisor en una casa con baldosa hidráulica de cemento pigmentado típico de las casas desde mediados del siglo XIX hasta mediados del XX, cuya maravillosa decoración floreada choca con la elegancia fría del sillón del diseñador húngaro de la Bauhaus Marcel Breuer. Supongo que todos y todas ustedes la conocen. Se trata de la silla B3, conocida como silla Wassily, diseñada en la Bauhaus de Weimar en 1925, bastante antes de la llegada de los nazis al poder y del Tercer Reich. Fue un momento en el que dirigía la escuela Walter Gropius, catalizándose en ella las ideas estéticas más importantes de una vanguardia que no hacía distinciones entre pintar un cuadro o diseñar una cafetera. Se trataba, además, de la primera silla de tubo de acero de la historia y se producía industrialmente, no era un objeto artesano, por lo que podía tener acceso a ella mucho más público que los lujosos diseños artesanales del pasado. Breuer, que era judío, hubo de exiliarse a Gran Bretaña y Estados Unidos con la llegada de los nazis al poder. El televisor y la silla de Breuer se sitúan con la misma importancia, casi a la misma altura, horizontales, como dividiendo la escena en dos. La silla de Breuer es un elemento disonante, pero que también nos está ofreciendo la escala humana, la escala de las cosas y el tamaño del espacio. Estos objetos emiten en paralelo dos ausencias: la ausencia de emisión del televisor, un objeto que se enciende para anestesiar nuestra soledad, como ruido de fondo, como compañero siempre presente, y la ausencia del cuerpo. La silla es el sujeto omitido. La silla tiene, a su vez,

una función formal en la imagen, compensar el peso visual del oscuro televisor.

Frente a los dos rotundos elementos, una mesa de cristal ocupa un espacio visual escaso. Sobre ella, varias revistas. Junto a ella, una planta.



Esta es la imagen fotográfica en blanco y negro que construye Ana Teresa Ortega. Una imagen que se me antoja fría no sólo por la descripción realizada, sino por lo directa, por las ausencias que presenta. Está montada en un dispositivo de metal. Pero la imagen es interferida por sendos cristales enmarcados en metal que dificultan la lectura de la imagen y que descansan uno sobre otro, que hacen rebotar nuestra mirada en los reflejos que se generan. Se trata de dos marcos móviles con los que puede intervenir el público. Me recuerda, de hecho, al *Gabinete de los abstractos* de Lissitzky. Lissitzky generaba este tipo de dispositivo para que el formato exposición no se mostrara cerrado en sí mismo, para que el espectador o la espectadora pudieran intervenir, manipular los objetos expuestos, pudieran transformar en cierta medida el discurso de la sala y no fuera el mirón al que la museografía lo había condenado. La estrategia marcada por Ana Teresa Ortega es similar.

Cada uno de los cristales, uno de mayor tamaño que el otro, tiene esas letras en las que se inscriben sendas palabras. Cuarto y Reich. Juntas, el significado no deja lugar a dudas. Lo que Ana Teresa Ortega parece querer decirnos es que un nuevo totalitarismo se cierne sobre nosotros tras



el doloroso Tercer Reich, que supuso de la mano de Adolf Hitler la destrucción de media Europa y la desaparición y mutilación de millones de personas. Este Cuarto Reich estaría encarnado por el poder de la televisión, que entra de manera mucho más sibilina, de puntillas, de ahí su peligro. El resultado: la alienación del individuo y de la sociedad en la que se encuentra. Para más inri, las letras de las que se sirve Ortega, esa tipografía, el dorado, nos remite a un elemento connotativo más: se trata de las letras que en los cementerios cubren las lápidas, las que ofrecen fechas y nombres. El nuevo rostro del finado. Sin embargo, si un espectador cualquiera mueve las estructuras de cristal superpuestas, podemos encontrar que la palabra Reich, Imperio, está sobre la zona de la televisión, y sobre el sillón Wassily queda la palabra cuarto, haciendo referencia simplemente al concepto habitación. Hay por supuesto más permutaciones que deajo en sus manos.

## patrimonio

Y conociendo el trabajo de Ana Teresa Ortega que hemos visto hasta ahora pero, inclusive, conociendo el que realizó a posteriori y que no tiene cabida en este encuentro, esta pieza se desvela en su excepcionalidad (según Ana Teresa, las cuatro piezas realizadas con la beca del Sempere seguían similares estrategias estéticas). Me refiero a que, frente a la seriedad con la que esta artista aborda sus temas –y no es para menos, teniendo en cuenta las temáticas que aborda y ha abordado desde las referidas hasta el exilio y los campos de concentración–, en este caso se dejó llevar por la ironía. Por unos toques de humor que una lectura precisa y prolija, como la que hemos hecho aquí, desvela.

# LA ESPIGADORA. 12/35 ENTREFOTOS

Redacción

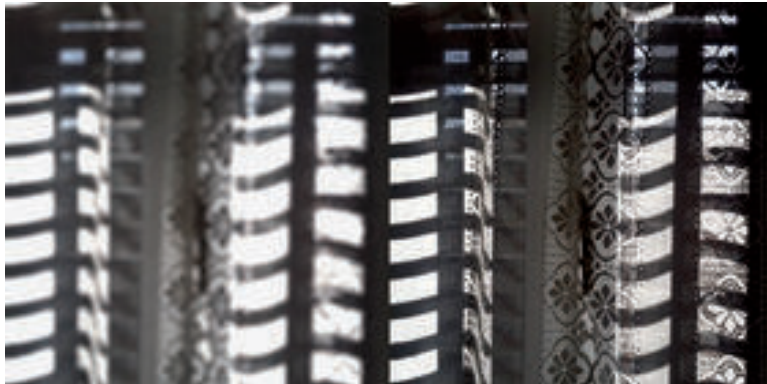


Rebecca Lebrón, *Saliendo de la ceguera*



## notas

Una docena de fotografías entre un total de 35 autores mostrarán sus obras en la decimo sexta edición de la feria Entrefotos, creada en 1998 por un grupo de fotógrafos. La cita será del 27 al 30 de noviembre de 2014 en La Casa del Reloj, junto a Matadero, en Madrid. Ellas son:



Beroiz Pérez de la Rada

### BEROIZ PÉREZ DE LA RADA (Madrid)

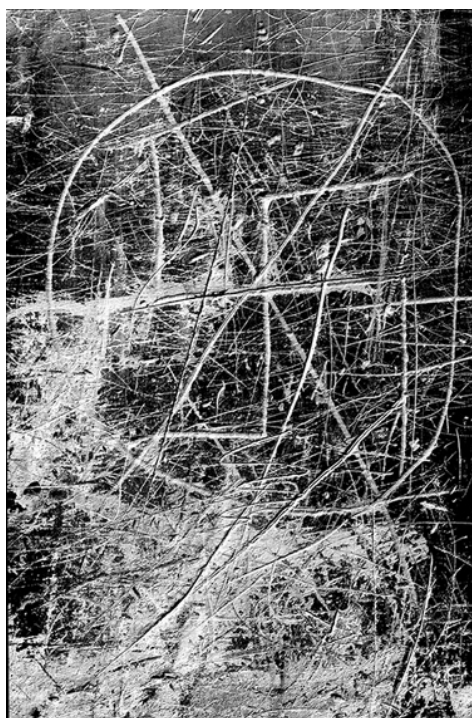
Beroiz Pérez de la Rada ha desempeñado toda su vida laboral en diferentes aspectos del mundo artístico, siendo la fotografía una de las parcelas más destacadas. Cuenta con varios cursos en la Escuela de Fotografía Ultravioleta y es una enamorada de la luz, la maternidad y la vida. Estaba cursando la carrera de Ciencias Biológicas cuando se dio cuenta de que prefería la cultura e ingresó en la Escuela de Artes Aplicadas y Oficios Artísticos, para posteriormente graduarse en la Escuela de Restauración y Conservación de Obras de Arte.



Angélica Suela de la Llave, *Ofelia*

ANGÉLICA SUELA DE LA LLAVE (Talavera de la Reina, Toledo)

Es vicepresidenta de la Real Sociedad Fotográfica. Angélica Suela de la Llave ha participado activamente en la renovación de la asociación y en la difusión de la obra de sus socios. Licenciada en Psicología por la Universidad Complutense, ha estado siempre interesada en el arte y la fotografía, y durante 10 años se formó en ambos ámbitos, para dedicarse después exclusivamente al último. Ha ofrecido ponencias e impartido talleres fotográficos para otros profesionales. El paisaje representa el eje fundamental de su obra.



Cristina Esteban Briones

CRISTINA ESTEBAN BRIONES (Madrid)

Cristina Esteban Briones es licenciada en Bellas Artes por la Universidad Complutense, centro en el que realizó los cursos de doctorado de Historia de Arte, y se ha formado en el mundo de la fotografía con profesionales como Cristina García Rodero o, en la especialidad de iluminación, con Valentín Sama. La artista desarrolla su actividad en el ámbito de la fotografía de autor, además de realizar otros trabajos fotográficos, y desde hace tres lustros trabaja en un proyecto en el que “aún continuo descubriendo cosas”. Ha publicado para la revista de ARCO.



Elena Guerrero García

ELENA GUERRERO GARCÍA (Tomelloso, Ciudad Real)

Artista multidisciplinar. Elena Guerrero García tiene las licenciaturas en Prehistoria y Arqueología en la Universidad Autónoma de Madrid (1998) y en Bellas Artes por la Universidad Complutense de Madrid (2010). Desarrolla su trabajo principalmente entre la fotografía, la pintura y el dibujo. Partiendo siempre de la observación, sus obras plasman la belleza de lo cotidiano a través de imágenes evocadoras que representan instantes de la realidad, deleitando los sentidos del espectador y haciéndole reflexionar sobre lo que ve.



Iris Encina

### IRIS ENCINA (Madrid)

Licenciada en Bellas Artes, Iris Encina tiene una larga trayectoria en la gestión de proyectos fotográficos y visuales. Está especializada en fotografía publicitaria y de moda, y desarrolla una perfecta conceptualización de empresas y productos a través de la generación de un valor de imagen que diferencie a la competencia. Además, combina las nuevas tecnologías con las herramientas digitales para realizar un marketing más visual, que cubra escenarios tanto *online* como *offline*.



Laura Len, *El columpio de la vida*

### LAURA LEN (Madrid)

La magia de la fotografía permite una representación subjetiva de la realidad, en la que se pueden volcar los sentimientos y emociones del autor. Por ello, en sus diferentes proyectos, Laura Len refleja a través de viajes interiores y lugares de fantasía, un estado personal e íntimo. Con la mezcla de diferentes atmósferas, algunas reales y otras que pertenecen a lugares imaginarios, busca crear un espacio de ensueños y misterio, de forma que cada imagen incite a evadirse de lo cotidiano, dejando volar la imaginación.





María Antonia García de la Vega, *Quercus ejemplar 1*

MARÍA ANTONIA GARCÍA DE LA VEGA (Madrid)

María Antonia García de la Vega es, además de fotógrafa, licenciada en Geografía e Historia (Antropología) y licenciada y doctora en Derecho por la Universidad Complutense de Madrid. En la fotografía inicia su andadura en 2003 de forma autodidacta, y asiste a diversos talleres y cursos sobre imagen digital y analógica. En su obra se refleja su pasión por la naturaleza y el arte. El paisaje y los elementos artísticos y etnográficos que se encuentran en él constituyen elementos esenciales. Le interesa la huella del hombre en la naturaleza.



Pilar Pequeño, *Serie Plantas sumergidas*

**PILAR PEQUEÑO (Madrid)**

Pilar Pequeño cuenta en su currículum con la Medalla de Oro al Mérito en las Bellas Artes concedida por el Ministerio de Cultura (2010). Ha expuesto en prestigiosas salas, como la Galería Nacional de Arte de Pekín, el Museo de Arte Kópavogur de Islandia o el Museo Mahmoud Khalil de El Cairo, además de espacios nacionales, y su obra está representada en colecciones públicas y privadas, entre ellas el Museo Reina Sofía o el Instituto Valenciano de Arte Moderno. Es la única artista que ha participado desde la primera edición de EntreFotos.

**REBECCA LEBRÓN (Madrid)**

Impactantes imágenes captadas bajo el agua de una piscina, escenarios increíbles y personajes que hablan por sí solos, forman parte del trabajo de Rebecca Lebrón. *Saliendo de la ceguera* es el título de la fotografía que concluye su serie *El ojo otrópico*, un trabajo que ha tomado como referente argumental la novela de Saramago *Ensayo sobre la ceguera*. Titulada en fotografía artística y ayudante en el estudio Pablo Sarompas, la artista combina el buen gusto de la imagen clásica con un mensaje vanguardista y conmovedor.



Soledad Pulgar

## notas

### SOLEDAD PULGAR (Jaén)

Soledad Pulgar es una artista polifacética. Se mueve por distintas disciplinas artísticas, desde la pintura hasta el grabado o el diseño de interiores, pasando por la fotografía de autor. Se ha formado en todos estos ámbitos a través de cursos, talleres y seminarios, y en lo que se refiere a la imagen, ha estudiado laboratorio digital e iluminación y recursos en fotografía, entre otras especialidades, en la escuela EFTI. Su obra ha formado parte de exposiciones colectivas e individuales, destacando su presencia en Chicago o Ámsterdam.

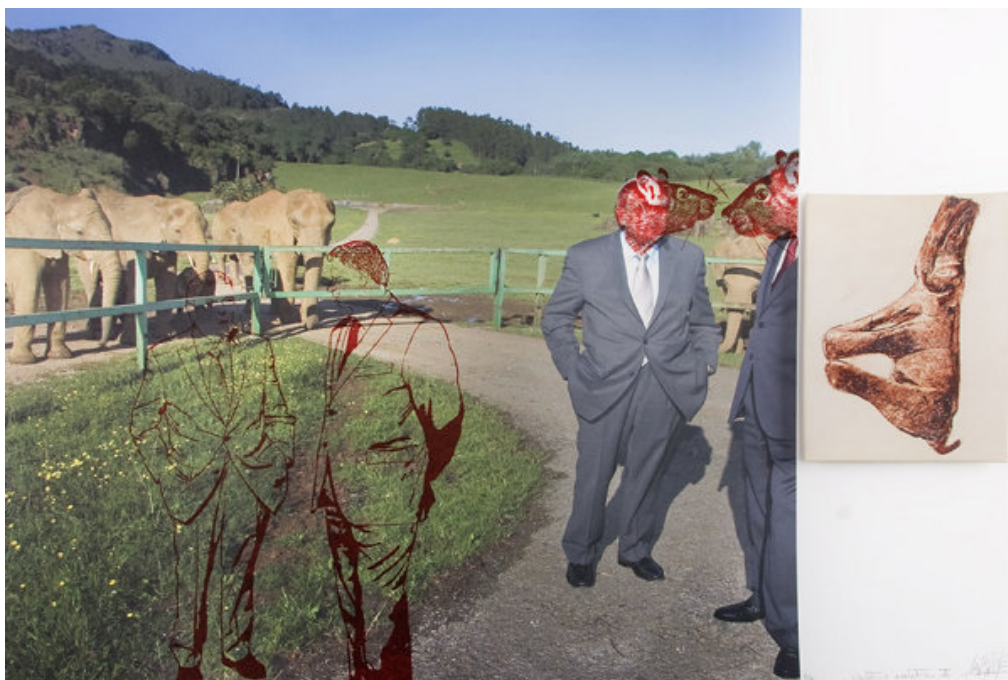


Valme de Toledo



### VALME DE TOLEDO (Madrid)

Su obra ha sido galardonada con premios internacionales como los Photography Master's Cup Color Awards, los Daily Awards o los Pilsner Urquell International Photography Awards. Valme de Toledo es licenciada en Ciencias Económicas por la universidad inglesa de Richmond y tiene un máster en Humanidades. Ha trabajado en medios como la CNN en Londres y Antena 3 o Grupo Z, hasta que decidió dedicarse por completo a la fotografía artística. Ha estado becada por el Ministerio de Cultura y fue seleccionada por la Real Sociedad Fotográfica de Londres.



MasauR

### MASAU, MAITE SÁNCHEZ URUEÑA (Madrid)

Cuando parecía que su destino era dedicarse al mundo creativo de la publicidad, en 2001 y “directamente por casualidad”, su vida dio un giro y fue el principio de la carrera artística de MasauR, Maite Sánchez Urueña, en los mundos del grabado y la fotografía. Durante estos últimos años se ha estado formando en estos dos ámbitos de la mano de profesionales con renombre a través de talleres y cursos, y ha recibido diversos premios por su trabajo en grabado. Cuando le preguntan por una definición de su obra, dice: “Me gusta contar cosas”.



## JANA STERBAK EN MONTSERRAT

Verónica Coulter



La artista checa Jana Sterbak presenta “Una presència” en el Museu de Montserrat, proponiendo un recorrido de su trabajo (desde 1979 hasta la actualidad) en diálogo con algunas piezas seleccionadas del fondo del museo que ella misma ha calificado de “patrimonio de la humanidad”, generando vínculos y construyendo historias. En sus obras se observa un marcado análisis antropológico del ser humano, fruto de sus vivencias adquiridas en diferentes países, reflejando los dilemas que atraviesa la humanidad en su lucha por escapar de las limitaciones impuestas, recurriendo a las informaciones y conocimientos científicos, las nuevas tecnologías, las creencias o mitos del pasado y del presente, así como la historia del arte y la literatura, construyendo de este modo una síntesis narrativa de aguda complejidad.

**Jana Sterbak, *Una presència***, Museu de Montserrat, Sala Daura, Abadía de Montserrat, Barcelona. Del 27 de noviembre de 2014 al 1 de marzo de 2015.

## ITZIAR BARRIO: ALL OF US WANT TO WORK LESS

Verónica Coulter



Itziar Barrio presenta “All of us want to work less” en las actividades “MACBA se vive” del Museu d’Art Contemporani de Barcelona, a través de una performance que utiliza la escena icónica del film “Instinto Básico” de Paul Verhoeven (1992), replanteando la metodología del ensayo y el proceso que hay detrás de toda producción, creando un monólogo en el cual el personaje afirma su posición por medio de un texto que cuestiona el proceso de aprendizaje y el fracaso como condición.

**Itziar Barrio, *All of us want to work less***, MACBA, Atrio del Museo, Plaça dels Àngels 1, Barcelona. Sábado 17 de enero de 2015 a las 19 horas.

## AFINITATS: HIROKO OTAKE Y PAOLA MASI

Verónica Coulter



Hiroko Otake

Las artistas Hiroko Otake, nacida en Tokio, y Paola Masi, en Roma, comparten exposición en la Àmbit Galeria Art de Barcelona. “Afinitats” es el proyecto en común que las vincula, superando las diferencias entre Oriente y Occidente, a través del uso de materiales y técnicas tradicionales. Otake utiliza tinta, pan de oro, plata y cobre que mezcla con pigmentos minerales y encola en soportes como la seda o el papel japonés como medio para expresar la universalidad de su trabajo. Entre tanto, Masi accede a la esencia misma de sus obras a través de la cerámica coreana y japonesa, inspirándose en la búsqueda de la belleza y la armonía a través de sus múltiples formas: la música, la filosofía, la poesía y la naturaleza.



Paola Masi

**Hiroko Otake y Paola Masi, *Afinitats***, Àmbit Galeria Art, Consell de Cent 282, Barcelona. Del 4 de diciembre de 2014 al 31 de enero de 2015.



## PRESENCIAS DE ANANU GONZALES-POSADA

Verónica Coulter



La artista peruana Ananu Gonzales-Posada expone “Presencias” en la Galería Balaguer de Barcelona. Sus obras, elaboradas con materiales de una simpleza que destaca su naturaleza intrínseca, unidos al dibujo, la fotografía, los objetos y la instalación, manifiestan una observación aguda cotidiana de una vida urbana en donde arquitecturas alternativas alternan con presencias invisibles. “El objetivo –en palabras de la artista– es crear un mundo que encuentra su *hogar* en estos objetos; los recuerdos, el tiempo y un proceso mental que sin querer anhela liberarse de condicionamientos culturales”.

**Ananu Gonzales-Posada, *Presencias***, Galería Balaguer, Consell de Cent 315, Barcelona. Del 11 de diciembre de 2014 al 21 de febrero de 2015.

## LA DANZA FENICIA DE SIGALIT LANDAU

Verónica Coulter



La artista Sigalit Landau (Jerusalén, 1969) se presenta en el espacio Capella MACBA de Barcelona con una exposición videográfica: “La danza fenicia de la arena”. En ella hace referencia a la presencia constante de la arena, la playa y el mar en los rituales performativos que constituyen el núcleo de su obra. En estas trece esculturas audiovisuales realizadas entre los años noventa y la actualidad juega con los extremos entre la brutalidad y la esperanza poética, abordando temas como la identidad, la dependencia, la lucha, el juego, la emancipación y la globalización desde su condición histórica, personal y cultural.

**Sigalit Landau, *La danza fenicia de la arena***, Capella MACBA, Plaça dels Àngels 7, Barcelona. Del 21 de noviembre de 2014 al 15 de febrero de 2015.

## CHIHARU SHIOTA. CARTAS DE AGRADECIMIENTO

Redacción



Seleccionada para representar a Japón en la próxima Bienal de Venecia, Chiharu Shiota (Osaka, 1972), reproduce para EACC una versión ampliada de las *Cartas de agradecimiento*, que realizó en Kochi en 2013. Se trata de un proyecto colaborativo. La artista pidió que le enviaran cartas de agradecimiento, hasta reunir casi diez mil.

**Chiharu Shiota, *Cartas de agradecimiento***, Espai d'Art Contemporani, Prim s/n, Castellón. Hasta el 11 de enero de 2015.

## FINA MIRALLES: NADALA

### Redacción



Por Navidad, la Fundació Joan Miró acoge una instalación, encargada especialmente a un artista de la escena local, para marcar la tradicional temporada de fiestas de invierno. Este año, Fina Miralles se hace cargo de la propuesta navideña.

Fina Miralles (Sabadell, 1950) tuvo un papel muy importante en el arte conceptual catalán que surgió con fuerza en los años setenta del siglo pasado. También participó en la creación del Espai 10 (posteriormente Espai 13) de la Fundació Joan Miró a finales de esa década. Desde su refugio actual en Cadaqués, Miralles sigue activa y fiel a su diálogo cotidiano con la tierra, el mar y los ritmos de la naturaleza.

En *Fina, siembra, que otros ya recogerán*, Miralles vincula la simbología del belén con el solsticio de invierno y con el ciclo anual de regeneración. De un entorno yermo nace un niño milagroso, del mismo modo que de la aparente inacción del invierno surge un estallido de vida en la primavera. Para que la pieza reflejara la luz, transformándose con los rayos del sol en lo más parecido a un disco llameante, la artista utilizó cebada, “mucho más blanca y pura que el trigo”.

**Fina Miralles, *Fina, siembra, que otros ya recogerán***, Fundación Miró, Barcelona. Del 28 de noviembre de 2014 al 11 de enero de 2015.



## RETROSPECTIVA DE MARISA CASALDUERO EN EL CENTRO DEL CARMEN

Redacción



La exposición recorre tres décadas de andadura artística de Marisa Casalduero (Valencia, 1961-2013). Con más de 60 piezas, reúne 35 óleos, además de collages, fotografías, esculturas e instalaciones. También incluye obra póstuma, que se exhibe por primera vez.

Casalduero trabajó con galerías de prestigio en Valencia, como la Galería Bretón, la Esfera Azul o la Galería La Nave, y su obra se presentó en ferias nacionales (ARCO) e internacionales (Los Ángeles Art Fair o San Francisco Art Fair) de arte. En Valencia su obra fue expuesta en el MUVIM, el mismo Centro del Carmen, Museo de la Ciudad, Atarazanas, Palau de la Música y Centro Cultural La Nau de la Universitat de València.

En palabras de la comisaria, Marisa Giménez Soler, “ella trataba siempre de hacer grande lo nimio, lo insignificante”.



**Marisa Casalduero, *Retrospectiva***, Centro del Carmen, C/ Museo 2, Valencia. Del 28 de noviembre de 2014 al 11 de enero de 2015.

LUISA CASATI:  
MUSA, COLECCIONISTA, PERFORMER

Redacción



Luisa Casati, por Man Ray

Venecia invoca la figura y el mito de Luisa Casati, coleccionista y musa de destacados artistas de su tiempo: de Boldini a Bakst, de Marinetti a Balla, de Man Ray a Alberto Martini, de Van Dongen a Romaine Brooks.

La apodada en vida “divina marquesa”, en un guiño a Sade, fue la propietaria anterior del Palazzo después adquirido por Peggy Guggenheim. Ahora se le rinde homenaje en el Palazzo Fortuny, que también frecuentaba.

Ideada por Daniela Ferretti, y comisariada por Fabio Benzi y Gioia Mori, esta muestra caleidoscópica cuenta con más de un centenar de pinturas, esculturas, joyas, trajes y fotografías. Pintores, escultores y fotógrafos que la immortalizaron: Alberto Martini, Augustus Edwin John, Giacomo Balla, Umberto Boccioni, Kees Van Dongen, el barón Adolph de Meyer, Cecil Beaton, Romaine Brooks, Ignacio Zuloaga, Jacob Epstein o Man Ray.

La Casati no fue solo bizarra y excesiva, espectacular y transformista, megalómana y narcisista: esta exposición la restituye en una dimensión artística, entrelazando su actividad de coleccionista y musa de surrealistas, fauves, dadaístas y futuristas, junto a sus acciones y máscaras en una interpretación performativa y precursora del body art.

En pocos años transformó su rostro en un icono, con sus pupilas dilatadas y brillantes por la belladona, los labios rubí y el cabello pelirrojo. Dilapidó su inmensa fortuna en sus travestismos y en fiestas espectaculares, que ella ideaba y de las que fue su principal intérprete, convertidas en obras de arte. Murió en Londres en 1957, casi en la indigencia.

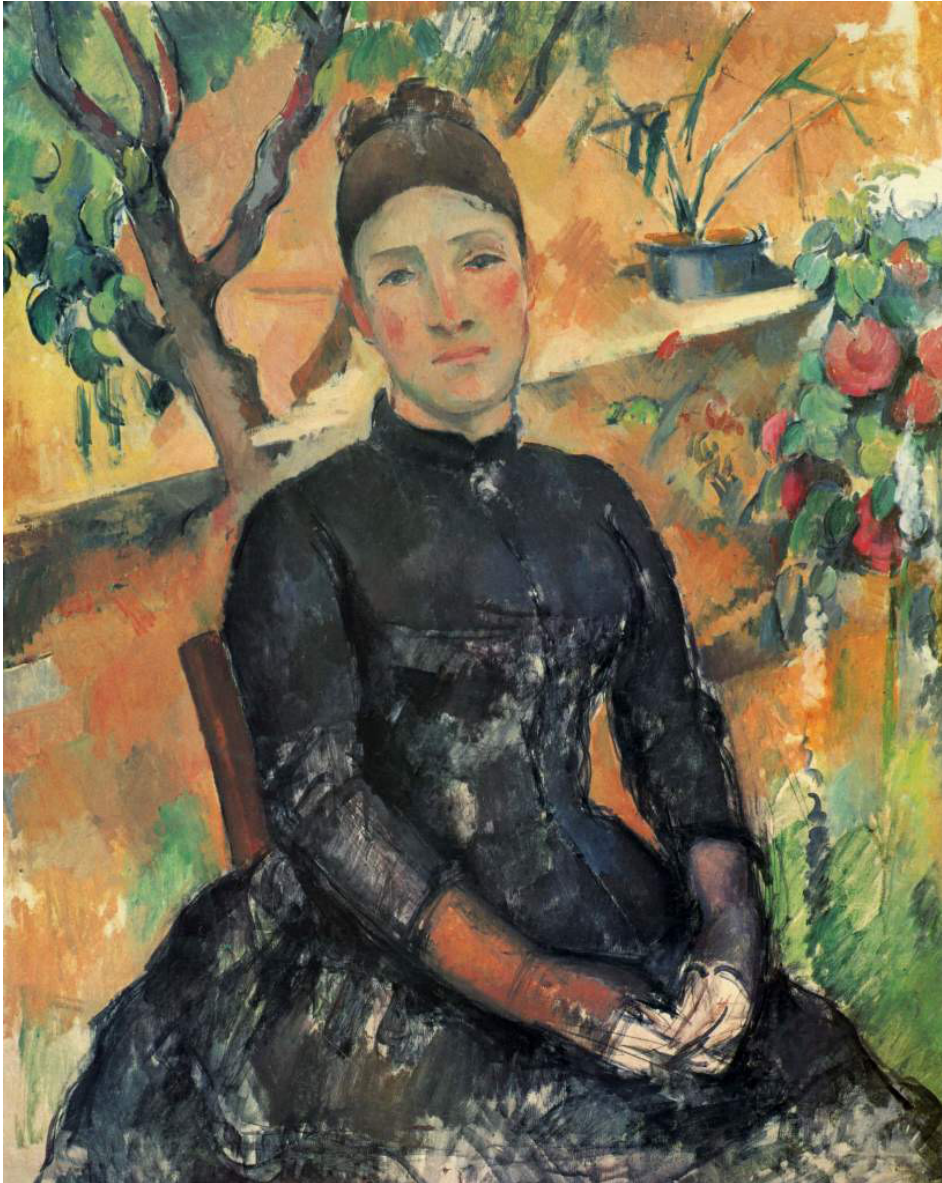
***La Divina Marchesa. Arte e vita di Luisa Casati dalla Belle Époque agli Anni folli,*** Palazzo Fortuny, Venecia. Del 4 de octubre de 2014 al 8 de marzo 2015.





## HORTENSE FIQUET, MADAME CÉZANNE

Redacción



*Madame Cézanne en el jardín, ca. 1892*

Esta exposición de pinturas, dibujos y acuarelas de Paul Cézanne (1839-1906) traza su vida junto a Hortense Fiquet (1850-1922), su mujer, la madre de su único hijo y su modelo más retratada. La muestra reúne 24 de los 29 retratos conocidos de Hortense.

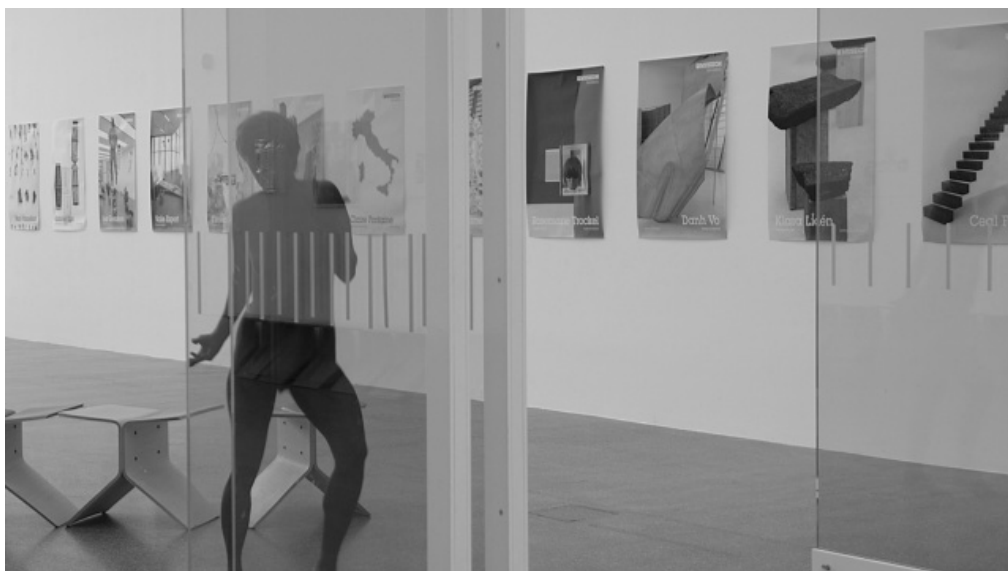
Su expresión en los retratos ha sido descrita como remota, inescrutable, elusiva. Su relación con Cézanne comenzó en París en 1869, mientras ella trabajaba como encuadernadora. A causa de las estrecheces económicas y la desaprobación de la familia del pintor, la pareja tuvo su hijo antes de casarse y vivió en casas separadas antes e incluso después de su boda en 1886. Los retratos atestiguan la constancia de esta relación, que fue fundamental para el desarrollo de la trayectoria del pintor.

Entre los retratos incluidos en la muestra, destacan *Madame Cézanne en sillón rojo* (ca. 1877) del Museum of Fine Arts, Boston; *Madame Cézanne* (ca. 1885) de la Nationalgalerie, Museum Berggruen en Berlin; *Retrato de Madame Cézanne* (ca. 1885-87) del Philadelphia Museum of Art; *Madame Cézanne en Blue* (ca. 1888-90) del Museum of Fine Arts, Houston; junto a los cuadros de la colección del Metropolitan Museum.

***Madame Cézanne***, Metropolitan Museum, Nueva York. Del 19 de noviembre de 2014 al 15 de marzo de 2015.

## LILI REYNAUD-DEWAR EN NEW MUSEUM

Redacción



*Vivre avec ça?! (Museion, Soleil Politique)*, 2014 (still). Dos vídeos HD, B/N, 9:38 y 6:25 min.

Cortesía de la artista y Galerie Emanuel Layr, Viena

Lili Reynaud-Dewar crea *environments* y situaciones donde usa su propio cuerpo y los de otros para explorar la experiencia dual de vulnerabilidad y empoderamiento, asociada con acciones de su exposición en el mundo. Para su primera individual en Estados Unidos, Lili Reynaud-Dewar ha creado una serie de obras *site-specific*.

A través de medios como la performance, el vídeo, la instalación, el sonido y la literatura, sus obras examinan los bordes fluidos entre los espacios público y privado, introduciendo cambios en las convenciones establecidas entre cuerpo, sexualidad, relaciones de poder y espacios institucionales.

Lili Reynaud-Dewar (La Rochelle, Francia, 1975), vive y trabaja en Grenoble, Francia. Sus exposiciones individuales y proyectos han sido mostrados en Index, Estocolmo (2014); Outpost, Norwich, Inglaterra (2014); Frieze Projects, Londres (2013); Le Consortium, Dijon, Francia (2013); Le Magasin, Grenoble (2012); y Kunsthalle Basel (2010). Su obra ha sido incluida en numerosas exposiciones colectivas: Lyon Biennial (2013), Paris Triennial (2012) y Berlin Biennial (2008); y ha sido expuesta en espacios como Witte de With, Rotterdam, (2014); Studio Museum in Harlem, Nueva York (2013) y Generali Foundation, Viena (2012).

En 2011, cofundó la revista feminista *Pétunia* con Dorothee Dupuis y Valerie Chartrain, y la escuela experimental *Baba*. En 2013, recibió el Prix Fondation d'Entreprise Ricard.

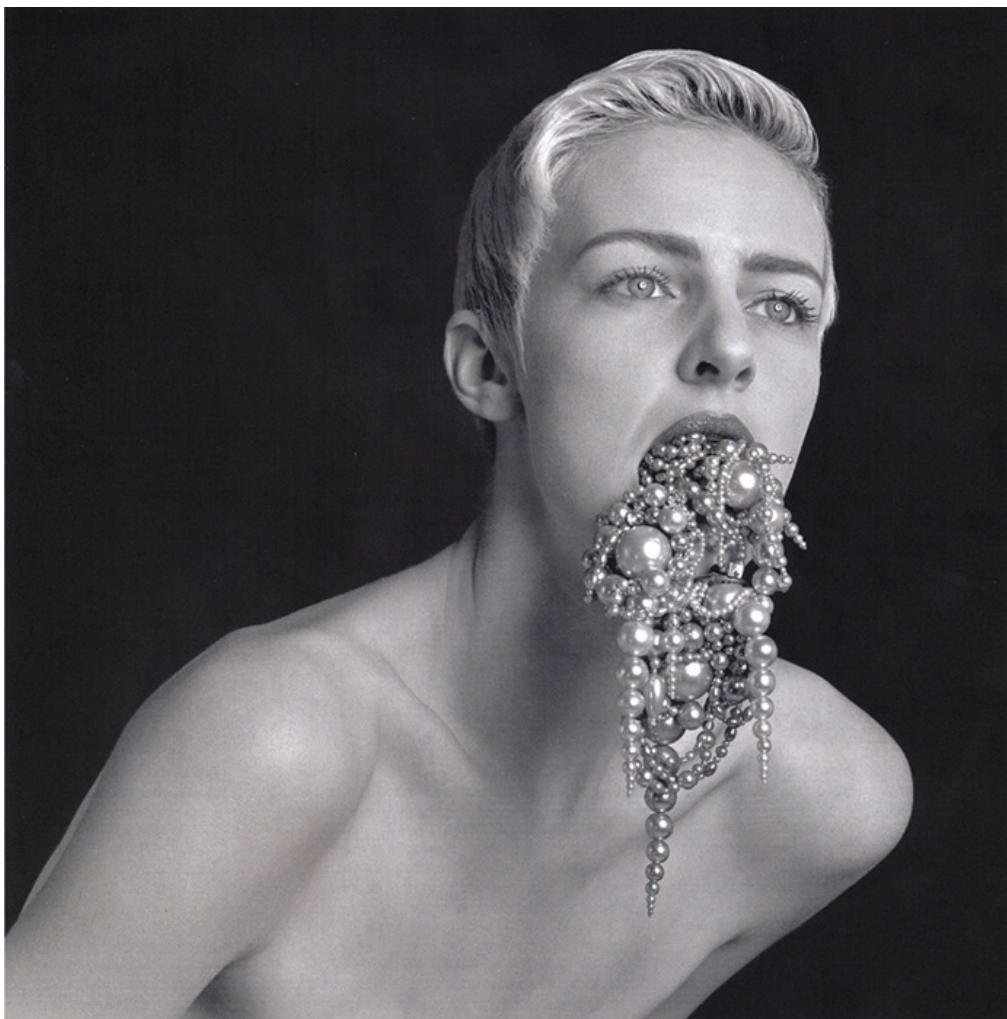
**Lili Reynaud-Dewar, *Live Through That?!***, New Museum, Nueva York. Del 15 de octubre de 2014 al 25 de enero de 2015.

Comisaria: Helga Christoffersen.



## ERWIN OLAF EN ESPACIO MÍNIMO

Redacción



La serie *Squares* (1984-1990), en blanco y negro –por primera vez a la venta en gran formato–, es la protagonista de esta exposición de retratos del inicio de su trayectoria, cuando todavía se dejaba notar la influencia de Robert Mapplethorpe, mientras se afirmaba ya la exuberancia, sensual y emocional, la empatía con sus retratados y el humor característicos de su trabajo.

Olaf aborda temas como el sexo, el deseo y la violencia, exhibiendo libertad y desinhibición frente a la hipocresía social y sus tabúes.

Erwin Olaf (Hilversum, Holanda, 1959) compagina su brillante trayectoria artística con su destacada carrera como fotógrafo de publicidad.

**Erwin Olaf, *Early Works***, Galería Espacio Mínimo, Dr. Fourquet 17, Madrid. Del 15 de noviembre de 2014 al 17 de enero de 2015.



Erwin Olaf, *Composition of two women*, Serie *Squares*, 1984-1990

notas

## ESTRELLA DE DIEGO EN CAIXAFORUM BCN

Redacción



Tamara de Lempicka, *La Duquesa de La Salle con traje de montar*, 1925

Dentro del ciclo *Gozar el Arte* en CaixaForum, sede Barcelona, la historiadora del arte Estrella de Diego impartirá seis conferencias analizando el papel de las mujeres en el siglo XX a través de la obra “La Duquesa de La Salle con traje de montar” de la pintora Tamara de Lempicka y abordando también el tema de la memoria y sus construcciones en la obra “Celda (manos y espejo)” de la escultora Louise Bourgeois, entre otros.

Tamara de Lempicka: “La Duquesa de La Salle con traje de montar”.  
*Las nuevas mujeres* - Lunes 24 de noviembre de 2014, 19:30 horas

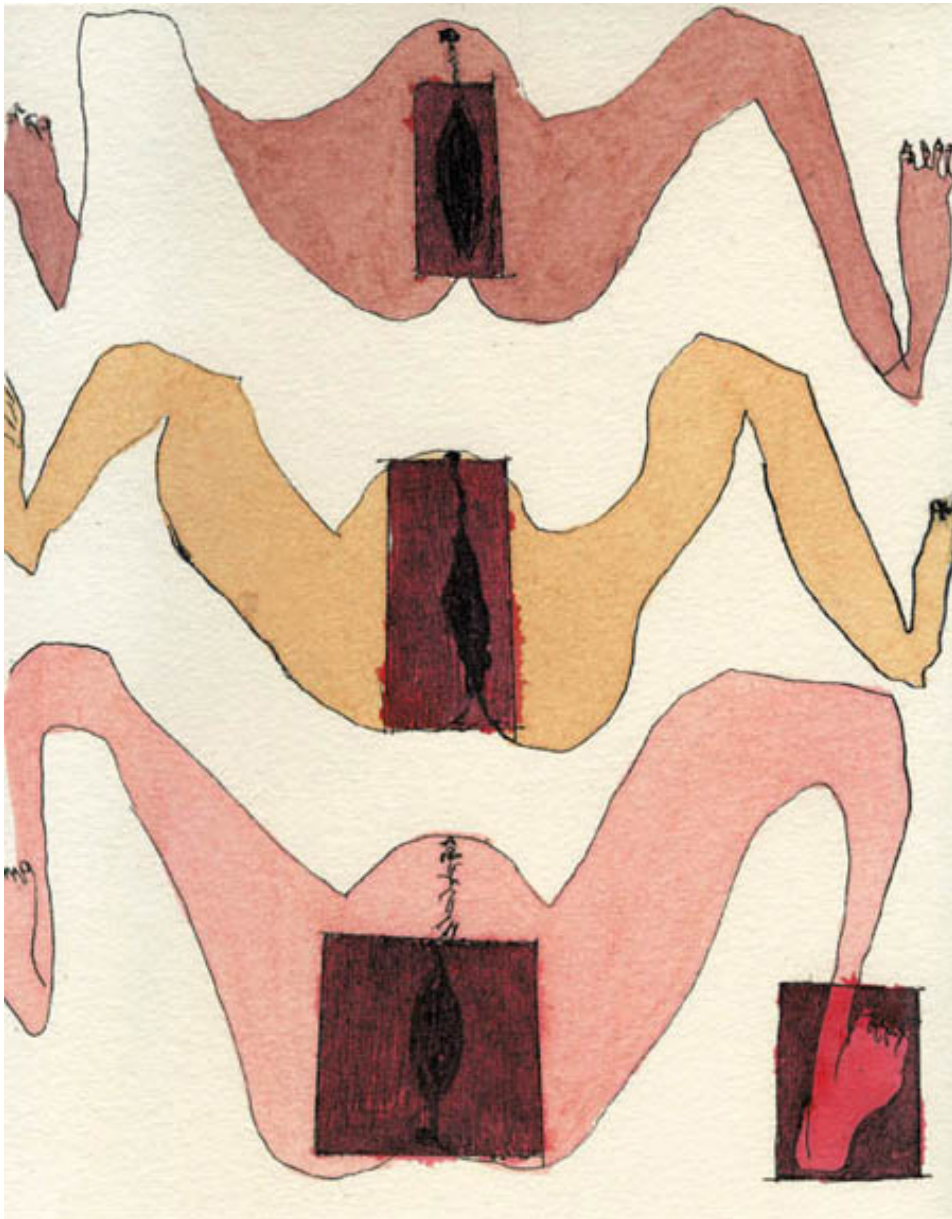
Louise Bourgeois: “Celda (manos y espejo)”.  
*La memoria* - Martes 9 de diciembre de 2014, 19:30 horas

***Gozar el Arte***, CaixaForum Barcelona, Av. Francesc Ferrer i Guàrdia, 6-8, Barcelona.



# ESTÉTICA Y DISIDENCIA SOMATOPOLÍTICA. CAROL RAMA

Redacción



El Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA) presenta a la artista italiana Carol Rama, ignorada durante décadas por el discurso oficial de la historia del arte. Esta exposición tiene como objetivo dar visibilidad al trabajo de la artista y también cuestionar los relatos dominantes de la historiografía del arte, con un trabajo que obliga a dismantelar narrativas y reformular conceptos presentes en las doscientas obras seleccionadas, que recorren sus distintas etapas creativas: el surrealismo, el arte visceral-concreto, el porno brut y la abstracción orgánica.

En el marco de esta exposición, cinco críticos contemporáneos son convocados para interrogar la narración dominante de la historia del arte del siglo XX y su exclusión de las minorías somatopolíticas. ¿Qué ocurre con el relato hegemónico de la historia del arte del siglo XX si lo confrontamos con sus otros subalternos? ¿Cuáles son las relaciones entre los lenguajes del arte y los discursos de la exclusión política y sexual? Se trata aquí de proponer otras narraciones, otros relatos capaces de generar otras formas de visibilidad pública. Con la participación de Julia Bryan-Wilson, Patricia Falguières, Jack Halberstam, Elisabeth Lebovici y Beatriz Preciado.

***El otro lado de la vanguardia: estética y disidencia somatopolítica en el arte del siglo XX***, MACBA, Auditorio Meier, Barcelona. Entrada gratuita con inscripción previa. Plazas limitadas. Viernes 12 de diciembre de 2014 de 17 a 21 horas. Sábado 13 de diciembre de 2014 de 17 a 21 horas.

**Carol Rama, *La pasión según Carol Rama***, MACBA, Plaça dels Àngels 1, Barcelona. Del 31 de octubre de 2014 al 22 de febrero de 2015.

Comisarias: Teresa Grandas y Beatriz Preciado.

[www.m-arteyculturavisual.com](http://www.m-arteyculturavisual.com)