

m

arte y cultura visual

14

abril-mayo 2015



GOBIERNO
DE ESPAÑA

MINISTERIO
DE SANIDAD, SERVICIOS SOCIALES
E IGUALDAD

SECRETARÍA
DE ESTADO DE SERVICIOS SOCIALES
E IGUALDAD

INSTITUTO DE LA MUJER
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

ISSN: 2255-0992

www.m-arteyculturavisual.com

ÍNDICE

EXPOSICIONES

Media_Mutaciones. Concha Jerez y José Iges. Isabel Tejeda	5
Toda ojos y oídos: Sophie Calle. M ^a Ángeles Cabré	9
Pamen Pereira, energía poética. Rocío de la Villa	14

ENTREVISTAS

75 colores. Obra para tiempos difíciles. Entrevista a María X Fernández. Ana Quiroga	17
--	----

TEORÍA

Orfandad, bastardía y desherencia en la crítica de arte. La genealogía como legitimación patriarcal y exclusión femenina. Marián López-Fernández Cao	21
--	----

EVENTOS

56 Bienal de Venecia. Redacción	27
Biennale. Eventos colaterales: Exposiciones en Venecia. Redacción	39
Ni ellas musas ni ellos genios. Cuestionando el imaginario de la creatividad. Redacción	42
Foro MAV. María Márquez	45

PROYECTOS

De dobles cubiertas y guardas secretas / masquelibros. Susana Blas	47
Anna Jonsson. Cuerpos de resistencia, ironía y maleabilidad. Susana Blas	50

PATRIMONIO

Mary Bauermeister y todas las cosas. Henar Rivière Ríos	57
Las tres magníficas del MNAC. M ^a Ángeles Cabré	69

PUBLICACIONES

Marián López Fdz. Cao, <i>Para qué el arte</i> . Rocío de la Villa	73
Diario de Marga Gil Roësset. África Cabanillas Casafranca	77

NOTAS

La espigadora. <i>Transvisiones y Under 35</i> . Redacción	85
Heritage Studies de Iman Issa. Verónica Coulter	87
Inka Martí: Paisajes de viento. Verónica Coulter	88
Itziar Okariz. <i>51 sueños</i> . Redacción	89
Éros c'est la vie. Redacción	90
Manuela Ballester, exilio mexicano. Redacción	91
Elna Brotherus: El regreso y la nostalgia. Redacción	92
Cuerpo + Poder. Redacción	94
Yo, la peor de todas. Redacción	95
Chercher le garçon. Redacción	96
La espigadora. <i>Jugada a 3 bandas 2015</i> . Redacción	98
Robert Mapplethorpe. Redacción	99
La Piel del Mar. Concha García. Redacción	101
La 'toilette', nacimiento de lo íntimo. Redacción	102
Encuentro con Griselda Pollock. Redacción	104
Turn your eyes. Ana Laura Aláez, Victoria Civera, Miren Doiz e Itziar Okariz. Redaccion	105

EL BLOG

Susanne Ghez, una comisaria discreta. Rocío de la Villa	107
---	-----

MEDIA_MUTACIONES. CONCHA JEREZ y JOSÉ IGES

Isabel Tejeda



Concha Jerez y José Iges, *Argot*, 1991-2015. Instalación en Tabacalera, Madrid

exposiciones

Concha Jerez y José Iges presentan una exposición retrospectiva de su trabajo en la Sala Tabacalera del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Comisariada por Karin Ohlenschläger, el monumental espacio de estas antiguas naves recorre algunas de las piezas que estos dos artistas multimedia han realizado conjuntamente desde sus primeras colaboraciones en 1989. Ambos han trabajado como grupo al tiempo que mantenían paralelamente trayectorias en solitario. *Media_mutaciones* se centra en la primera opción.

Excepcionalmente instalada, la muestra atraviesa casi cronológicamente la trayectoria de Jerez e Iges en 18 obras, si bien de manera intencional entreteje en su deambular abierto nuevas piezas en forma de video-performances. En este sentido el proyecto pone en evidencia como sus instalaciones se resisten a la re-exposición, a quedarse congeladas y, prácticamente en todos los casos, sufren enriquecimientos y transformaciones, diálogos con el nuevo espacio, en este caso también con el tiempo; cada instalación se ha convertido en una pieza otra, una pieza, eso sí, con memoria.



Concha Jerez y José Iges, *Persona*, 2005-2015. Instalación en Tabacalera, Madrid

Media_mutaciones arranca precisamente de una instalación mutante en el primer espacio de Tabacalera, esa nave industrial misteriosamente seductora que recibe al visitante. Se trata de *Argot* (1991-2015), un trabajo que se originó en el Museum

Moderner Kunst de Viena a los dos años de empezar a trabajar juntos como proyecto de radio. A partir de ese momento la obra ha ido transformándose, mudando la piel, en cada presentación –esta no podía ser menos–, y el audio se ha convertido en un “texto nómada en busca de soporte”, si seguimos a José Iges. La pieza se comporta como un palimpsesto de pieles, de textos, de imágenes, de tejidos interconectados, en el que puede hallarse la versión del CGAC y la de San Antonio Abad del CAAM. Pueden entenderse fragmentos, pero el todo resulta inasible en un desarme del mito de la comunicación. *Argot* te lleva a ninguna parte atravesando paradójicamente muchos sitios, en una mirada que resulta herida al rebotar en los espejos, ser cegada por la luz o caer en un texto incomprensible.



Concha Jerez y José Iges, *Bazar de utopías rotas*, 1993-2015. Instalación en Tabacalera, Madrid

En el trabajo de Concha Jerez y José Iges se utiliza la información mediática como materia a cruzar y chocar con la experiencia vivida en primera persona, en singular, construyendo un lugar de encuentro entre lo que vemos y reconocemos y lo que sentimos, entre el afuera y el adentro, para generar la reflexión crítica. Algo que se pone especialmente en evidencia en obras como *Net-Opera* (2000-2002, versión web: <http://net-opera.com>), *Persona* (2005-2015) o *Bazar de utopías rotas* (1993-2015).

exposiciones

Esta última instalación es de nuevo una pieza mutante, ya que surgió primero como obra radiofónica. Se apoya en un banquete de platos rotos y textos desquebrajados cuyos comensales están simbólicamente omitidos; en audio se alternan las reflexiones sobre las “utopías rotas” de algunos ciudadanos con los ampulosos discursos de propaganda institucional de la Unión Europea, en los que son comunes palabras como “libertades fundamentales”, “prosperidad”, “democracia”, “estabilidad”, “esperanzas e ilusiones”, “derechos humanos”. Palabras substanciales que la realidad del día a día vacía de sentido de forma miserable –para ello la crisis económica ha sido un escenario de prueba más que ilustrativo–.

Las tres video-performances y video-instalaciones que se presentan por vez primera y que han sido grabadas *in situ*, parten de las raíces performativas de los años 70, del absurdo, de la acción simple, de la reiteración, de la inmaterialidad, del concepto... En *Viaje a ninguna parte. Vídeo-instalación 3*, los artistas arrastran sillas por distintas estancias del antiguo edificio sin rumbo fijo, construyendo una metáfora del momento actual. Aprovechan para ello un espacio en plena conversión procedente de la época industrial y que se encuentra en muchas de sus estancias no abiertas al público en un limbo de uso, cargado de ecos y restos pasados a la espera de ser utilizado culturalmente.

El proyecto se acompaña por sendas performances los días 10 de mayo y 7 de junio, al tiempo que los espectadores pueden aprovechar una experiencia única: una visita mediada por los propios artistas el próximo 14 de junio a las 12:30 horas. Otra posibilidad es sentarse en la zona de archivo y documentación a bucear en vídeos, web-sites y catálogos que conducen a otros trabajos que no se han expuesto materialmente en *Media_mutaciones*. Finalmente, para los y las que no puedan visitar la muestra, queda la enriquecedora opción de visitar virtualmente el proyecto en: <http://mediamutaciones.com>.

Concha Jerez y José Iges, *Media_mutaciones*, Tabacalera, Madrid. De 28 de abril al 21 de junio de 2015.

TODA OJOS Y OÍDOS: SOPHIE CALLE

M^a Ángeles Cabré



Sophie Calle, *L'Autre*, 1992. Detalle

A caballo entre 1996 y 1997, la Fundación La Caixa acogió la última gran muestra de Sophie Calle (París, 1953) que pudimos ver aquí. La exposición se titulaba “Relatos”, aunque lo primero que dejó bien claro el comisario de la misma es que se trataba de los relatos de una artista que escribía pero que no era escritora, del mismo modo que hacía fotografías pero no era fotógrafa.

exposiciones

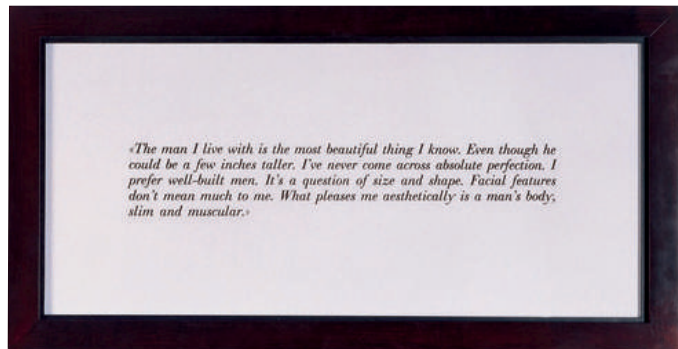
Textos y fotos se conjugaban en siete historias que partían de la mirada y jugaban en diferentes registros con el concepto de invasión de la intimidad, algunas de ellas hoy muy célebres, empezando por el proyecto *Los durmientes*, donde diversos desconocidos se dejaban observar durmiendo en la cama de la artista; *El detective*, resultado de un día de su vida a través del objetivo de un detective contratado por su propia madre; o *Suite veneciana*, donde perseguía a un desconocido por decenas de hoteles y rincones venecianos.

Sophie Calle era entonces un nombre importante en el mundillo del arte, acompañado ya de un halo de singularidad que la hace difícil de encasillar y cuyo rasgo principal es el empleo del material autobiográfico, algo muy propio del auge reciente del nuevo lenguaje del yo que se da en disciplinas varias, incluida la literatura. Y hablando de literatura, mencionar que para esas fechas Paul Auster ya la había convertido en personaje literario incorporándola a su novela *Leviatán*, donde la bautizó como Maria Turner. Pero no llevaba aún a las espaldas las cuatro décadas de creación que ahora podemos contemplar en parte en la retrospectiva que se exhibe en Barcelona, que sin ser demasiado exhaustiva sí lo es lo bastante como para atrapar a quienes no conocen la obra de esta artista conceptual.



Sophie Calle, *Que voyez-vous? Le concert. Vermeer*, 2013. Detalle

Una obra que se mueve en los intersticios que median entre la realidad y la ficción y que, a diferencia de otros artistas que huyen de la técnica y se refugian en el concepto per se, es impecable en las formas y propone una narrativa de fácil comprensión. El trabajo de Sophie Calle consiste fundamentalmente en vivir a través de otros (no exactamente, a mi entender, en vivir otras vidas, como se ha dicho, para completar la suya propia); en vivir pues sensaciones e instantes protagonizados por otros. En esta línea, asistimos aquí a la serie en que diversas personas contemplan por primera vez el mar, con la gama de emociones que ello conlleva. O a la última imagen que varios ciegos conservan de cuando gozaron de la visión (*La Dernière Image*). Y también a cómo recuerdan otros que eran las obras que desaparecieron de un museo cuando contemplan el hueco, con marco o sin él, que estas dejaron.



Sophie Calle, *La Dernière Image*, 2010



Sophie Calle, *Prenez soin de vous*, 2007

Pero aunque el ojo, personificado en la pieza *L'Autre* (1992), que sirve de imagen a la muestra, sea el protagonista principal de la obra global de Calle, el oído cobra una especial relevancia también en esa suerte de experiencia personal expandida que es *Prenez soin de vous* (2007), presentada en su día el pabellón francés de la Bienal de Venecia, que destaca en este recorrido y en la que ciento siete mujeres no anónimas sino con nombres, apellidos y profesiones conocidas, leen o cantan o hacen lo que se les antoja con el *mail* que la artista recibió de un ex novio cuando este la dejó: “Sophie, llevo un rato queriendo escribirle y contestar a su último *e-mail*. Al mismo tiempo, me parecía mejor hablar con usted y decir lo que tengo que decirle de viva voz. Por lo menos esto quedará ya escrito [...]. Pero hoy, sería la peor de las farsas tratar de prolongar una situación que, lo sabe tan bien como yo, ya no tiene remedio por respeto al amor que le tengo y al amor que me tiene y que me obliga ahora a ser franco con usted [...]. Me hubiera gustado que las cosas fuesen de otro modo. Cuídese mucho”. Me pregunto si en futuros trabajos suyos le tocará el turno al olfato.

Para finalizar el recorrido vehiculado a través de la mirada y de la escucha, las vitrinas del antiguo comedor del Palacio de la Virreina se han convertido en una falsa tienda de *souvenirs sopherallianos* (falsa porque nada se puede comprar) en la que parece que podamos llevarnos a casa algunos fetiches en los que la artista ha concentrado su lenguaje icónico y su peculiar y algo excéntrica personalidad.

Sophie Calle, *Modus Vivendi*, La Virreina Centre de la Imatge, Barcelona. Del 3 de marzo al 7 de junio de 2015.

Comisario: Agustín Pérez Rubio.

PAMEN PEREIRA, ENERGÍA POÉTICA

Rocío de la Villa



Pamen Pereira, *Tampoco el mar duerme*, 2014. Videoinstalación, peces, agua, mesa, proyector.

El trabajo de Pamen Pereira (Ferrol, 1963) siempre ha estado centrado en la naturaleza. Con el tiempo, ha preferido las instalaciones y las intervenciones *in situ*. Ahora, casi con tres décadas de trayectoria a sus espaldas, a fuerza de depurar, los procesos del devenir y, sobre todo, la energía se han convertido en el eje de su creación.

En la extraordinaria pieza *Tampoco el mar duerme* (2014), que da título a la exposición comisariada por Miguel Fernández-Cid para Jugada a 3 bandas, Pereira ha desarrollado con el simulador Real Flow, a partir de una ola, el turbulento oleaje de un mar romántico, contenido en una pecera sobre un viejo escritorio. Pero, por evocadora que pudiera ser la referencia nostálgica que en todo caso aleja esta propuesta del vacuo exhibicionismo tecnológico, el hecho es que cualquiera queda atrapado en la fascinación hipnótica ante ese microcosmos cuyo movimiento parece no tener fin.



Pamen Pereira, *Ecuanimidad*, 2015. Fieltro, cera y módulo de levitación electromagnético.

En otra sala de la galería, se advierte el componente mágico: un sombrero coronado por una vela –de resonancia goyesca y beuyesiana– gira sin apoyo ni sostén alguno, salvo el equilibrio electromagnético (*Ecuanimidad*, 2015). Y las levitaciones se suceden en otras piezas, en donde se combinan elementos animales y minerales (*El mundo visible es solo una excusa IV*, 2015), y vegetales y cerámica (*El tomillo*, 2010), suspendidas.

Mención aparte merece la instalación en el patio de la galería del *Jardín volador*. Una recreación de la que Pamen Pareira realizara entre las Torres de Hejdkuk, integradas en la Cidade da Cultura de Santiago de Compostela con las aportaciones de los ciudadanos y que, por esa sinrazón tan frecuente en nuestro medio artístico, fue retirada sin algo mejor que pudiera sustituirla.

exposiciones

Un proyecto colaborativo entre otros, como las puertas de pan de oro que realizó para ARTifariti, Festival de Arte y Derechos Humanos del Sáhara Occidental, frente al muro de 2.700 kilómetros que separa al pueblo saharauí en la zona ocupada y la zona liberada.

Después de una década sin celebrar una individual en Madrid, esta exposición condensa su trabajo en los últimos años, cuando la hibridación de pensamiento, ciencia y poesía en su obra está alcanzando más intensidad.



Pamen Pereira, *Tomillo*. *El mundo entero es medicina*, 2010.

Planta de tomillo, pasta cerámica y cable de acero.

Pamen Pereira, *Tampoco el mar duerme*, Galería Astarté, C/ Monte Esquinza 8, Madrid. Del 11 de abril al 4 de junio de 2015.

Comisario: Miguel Fernández-Cid.

75 COLORES. OBRA PARA TIEMPOS DIFÍCILES. ENTREVISTA A MARÍA X FERNÁNDEZ

Ana Quiroga



entrevistas

A propósito de su última colaboración con “Voilà la femme” (Ateneo de Marín, Galicia), María X Fernández nos recibe en su estudio para hablarnos acerca de su última exposición, “75 colores. Obra para tiempos difíciles”. En su último trabajo, la artista gallega reflexiona acerca de la versatilidad cromática, jugando con diferentes materiales y texturas. Más allá de toda referencia formal, “75 colores” es una reflexión sobre el paso del tiempo y lo azaroso de nuestra existencia.

¿Por qué “75 colores”?

El título de la exposición hace referencia a un regalo de la infancia, una caja de pinturas que marcó simbólicamente mi inicio en el mundo artístico. En ese objeto vi materializadas las distintas e infinitas tonalidades que acabarían por definirme. Partiendo de ese recuerdo, “75 colores” me permitió refugiarme en un momento especialmente duro como fue el cáncer de mi hermana. Siempre me ha fascinado la variedad del espectro cromático, especialmente las acuarelas, con las que llevo trabajando desde mis inicios. Si bien también me interesa trabajar con las dimensiones y las formas, la belleza del color es clave en mi obra artística, una faceta sensorial que siempre me ha fascinado.

¿Hasta qué punto tu obra se ha alimentado de tu experiencia?

Personalmente, ha sido una de las exposiciones más difíciles de mi carrera artística. Yo normalmente disfruto enormemente de mi trabajo, lo vivo intensamente. Sin embargo, en esta mis circunstancias personales me afectaron, hasta el punto de plantearme no seguir con la exposición.

El peso de la enfermedad de mi hermana se plasmó en todas y cada una de las obras, llevándome incluso a destrozar alguna de ellas, a transformarlas, a romperlas y descomponerlas. Es por ello que, en los trabajos que componen “75 colores”, la tensión está presente. El vacío se convierte, por tanto, en uno de los protagonistas indiscutibles de la misma.

El peso de mi vivencia personal me llevó incluso a replantearme el título de la exposición, añadiéndole finalmente la coletilla de “obra para tiempos difíciles”. Lo que pretendía ser un trabajo a través de uno de los mejores recuerdos de mi niñez acabó convirtiéndose en una dura reflexión sobre mi vida y el vacío que dejan nuestros seres más queridos.

Un vacío donde las distintas materias y texturas juegan a confundirse, creando un abanico de sensaciones en el público.

Efectivamente. Para mí el vacío sería una forma de visibilizar lo rutinario, lo que no se ve. Mi objetivo es reflejar lo misterioso del universo, lo indescifrable de este. Es por eso que rompo tantos dibujos; cuando veo que no consiguen reflejar esta idea básica, los destrozo porque no me sirven.

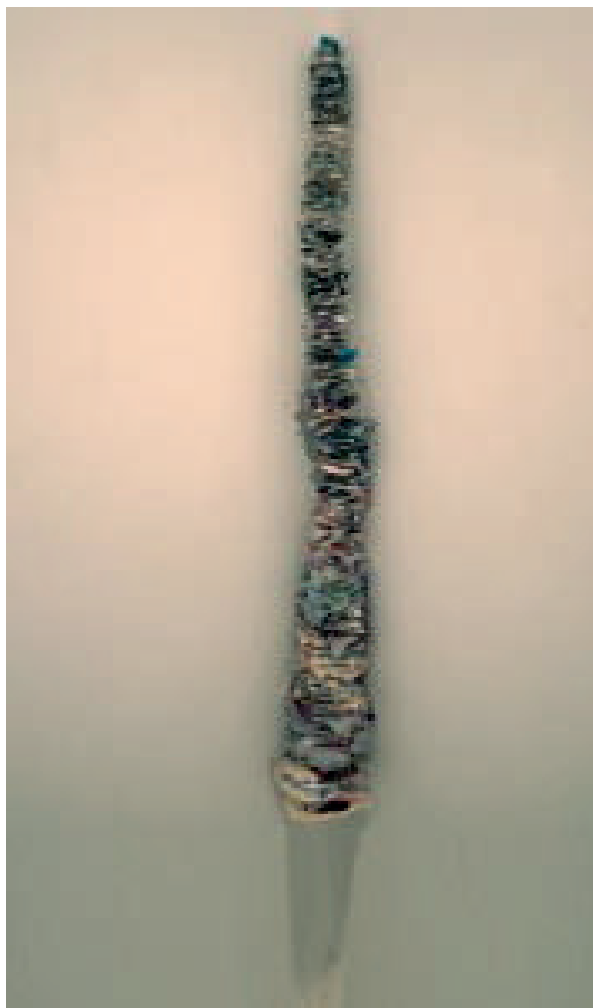
Como artista, ¿cómo te relacionas personalmente con los distintos elementos en el momento de la creación?

A mí me gusta, desde siempre, trabajar con materiales variados que voy encontrando, sin buscar nada de antemano. Por ejemplo, si tengo una tela o plafones de madera, busco la mejor forma de trabajar con dichos elementos en función de sus formas y características particulares.

Hay materiales que me interesan y los voy guardando para ocasiones futuras, pudiendo pasar hasta 10 años hasta que les doy un uso determinado. Tal fue el caso de las fotografías que usé en “Pastillas de memoria”, mi anterior exposición. Esas imágenes fueron guardadas durante veintitantos años en una cajita. Yo sabía que algún día las iba a usar. De repente, por circunstancias vitales, te acuerdas de eso y decides recuperarlo. En ese caso en particular, fue por un desengaño personal que tuve de repente y necesitaba reconciliarme con el género humano.

¿Podríamos considerar al azar como un elemento determinante en tu obra artística?

Yo trabajo mucho con la idea de lo azaroso. No sólo en la elección de los materiales, sino también en el propio procedimiento de creación. A la hora de enfrentarme a un lienzo vacío, no tengo muy claro lo que voy a hacer. Entonces procuro buscar un estado mental de concentración y tranquilidad, siendo entonces cuando empiezo a trabajar. En este sentido, creo que el arte puede ayudar al creador a psicoanalizarse. En cada trazo, en cada pincelada, el artista plasma lo más profundo de su subconsciente sin darse apenas cuenta. Esta es otra idea que me fascina del arte. Más allá de eso, el azar también me resulta interesante por su capacidad para determinar la vida de las personas, más allá de la voluntad de estas. A lo largo de nuestra existencia, nos vamos fijando unas metas y objetivos. Sin embargo, el azar es finalmente quien decide el curso de nuestras vidas. Lo fortuito, lo que no planeamos pero acontece, nos acaba llevando por unas vías que jamás hubiésemos pensado. El secreto es saber adaptarse a estos nuevos caminos.

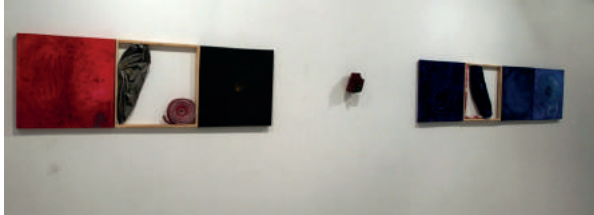


¿Hasta qué punto consideras que esta obra determinará tus futuros pasos?

No creo que mi obra actual determine trabajos futuros. Es más, no me importa que la gente no me llegue a reconocer porque diga “no te reconozco porque lo anterior que hiciste no tiene nada que ver con esto”. Para mí cada obra es única, tengo que disfrutar personalmente de cada proyecto con el que me comprometo.

entrevistas

Soy incapaz de marcarme una línea que siga mis trabajos anteriores, cada obra ha de ser única, irrepetible.



En relación a esa idea de lo azaroso en “75 colores”, ¿consideras que lo fortuito es determinante en el mundo del arte?

Tal y como se presenta el sistema del arte actualmente, no hay cabida para todos los que participamos de él, en el sentido de que es muy difícil lograr visibilidad en un mercado cada vez más amplio y, al mismo tiempo, más inabarcable. Como artista, pienso que lo que se busca es que haya cuatro o cinco figuras conocidas cotizándose en el mercado. A los galeristas no les interesa que haya mucha gente que venda barato, le interesa el crear personajes aunque sea de forma artificial. Esto lleva a que ciertas obras, con un gran valor inicial en el mercado, acaben devaluándose enormemente pasados unos años. Por otro lado, hay quien va a las galerías de arte pretendiendo adquirir un dibujo a precio de lámina de IKEA. Son dos extremos que conviven actualmente en el mercado de arte, una realidad con la que convivimos diariamente los artistas. En mi caso, yo siempre me he movido al margen de los mercados, buscando formas de ganarme la vida paralelas: infografía, ilustración, clases de plástica, etc. Una vía cada vez más compleja, ya que con los recortes la enseñanza artística se ha visto notablemente afectada.



¿Cómo ves la posición de la mujer artista dentro del mercado del arte?

Lo más complejo es compatibilizar el rol de madre con el de artista. Sin apoyos, la mujer debe decidir qué camino seguir: o centrarse en su vida familiar o dedicarse plenamente al arte como profesión. Para mí, los hijos han sido una de mis prioridades. De no haber sido así, puede que mi trayectoria profesional hubiera seguido otro camino. Por supuesto, también hay quien escoge que lo más importante de su vida sea su carrera, renunciando a todo lo demás. Lo que está claro es que, para una mujer, sigue siendo todo un desafío hacerse con un sitio en el mundo del arte.



ORFANDAD, BASTARDÍA Y DESHERENCIA EN LA CRÍTICA DE ARTE. LA GENEALOGÍA COMO LEGITIMACIÓN PATRIARCAL Y EXCLUSIÓN FEMENINA

Marián López-Fernández Cao



Marisa González, *Central Nuclear LMNZ*, 2002-2004

Es muy recomendable el último libro de la filósofa Celia Amorós, “Salomón no era Sabio”¹. En él relata cómo la genealogía es, de facto, un constructo patriarcal, una “clave de la legitimación del patriarcado cargada de implicaciones filosóficas”. Apelando a la raíz sartreana, señala, tan sabia como siempre, que “el secreto del amo no sólo está en el esclavo, sino en el otro amo. Si no se relacionaran entre sí de determinadas maneras no podrían, como totalidad, dominar al conjunto de los esclavos”.

Amorós distingue tres grandes períodos en lo que concierne a la función genealógica patriarcal que tienen implicaciones para, en este caso, la historia de la filosofía. Para lo que nos atañe, la crítica y la historia del arte, quiero centrarme básicamente en dos: el primero, aquella genealogía que se construye a partir de autores y obras precedentes para legitimar la propia obra (como realiza Aristóteles), y por exclusión, determinar a los otros (los sofistas, en ese caso) como impostores: bastardos, en definitiva. Una parte queda del lado del *logos*, justificado plenamente, y la otra –la impostora– del lado de la materia, la carne, de la *genos*, material al que Amorós califica de “mostrenco”², ser sin hogar, señor o amo. Esta clasificación, señalará Amorós, es muy útil pues permite hacer separaciones dicotómicas, pues “quienes no merecen las prerrogativas de la legitimidad del poder sufren la descalificación que servirá para realzar a quienes la poseen, bien por mérito, bien por gracia”.

El último período, como consecuencia de los quiebres de la modernidad, la muerte de dios, del Padre o de aquel Otro que justificaba nuestra existencia (el hombre es “un producto del azar que niega el azar”, citando a Mallarmé), ha sido desarrollado a través de Nietzsche, Marx y Freud, entre otros. El ser debe, sin genealogía ya, bastardo –hijo sólo de madre, mostrenco pues– o huérfano, buscar una legitimación. Se constituye por el juramento de los “cofrades” que dan y toman cada uno de ellos su palabra del otro, sellada por el testimonio de un tercero que es a su vez miembro de una relación diádica asimismo mediada recurrente y giratoriamente.

Más allá de continuar en la quiebra, permanencia y/o evolución de estas genealogías, me interesa ver cómo se produce, en estas construcciones, la expulsión sistemática de las mujeres.

Las mujeres, como Salomón instituye, no tienen *logos*, su palabra no es necesaria. La mujer da a la existencia carne, por ello no aportan genealogía. No aporta al otro genealogía y no se le da genealogía alguna.

Impostora, sin hogar ni pacto, sin cofrade que le de la palabra y sin estar investida para dar la palabra, desaparece apenas deja de existir.

Aunque Dios haya muerto, y con él, el Padre, los hombres, el contrato y la genealogía patriarcal consigue sobrevivir creando una relación entre pares, dándose y recibiendo el poder, mediando entre otros. Pacto juramentado, contrato patriarcal, genealogía.

¿Se han dado cuenta cómo las obras de las teóricas sobre estética, historia del arte, desaparecen a los pocos años, los hombres rara vez las citan, y no se reeditan? ¿Se han fijado en las “legitimaciones” bibliográficas que se usan para legitimar el propio pensamiento? ¿Siguen leyendo los argumentos que aportan legitimidad a las exposiciones?

Les voy a poner un ejemplo.

Está a punto de terminar una magnífica exposición retrospectiva de un artista vasco. Parte de su obra, cercana a las nuevas tecnologías, se adentra en la prueba, el proceso, la ausencia de origen, poniendo en tela de juicio el concepto de copia y obra original. Pionero en nuestro país en los años noventa, introdujo, además de ese quiebre sobre la obra original e infinita, la introducción del medio como soporte.

Más adelante, testigo del desmantelamiento de la siderurgia, de los movimientos convulsos en el País Vasco, el terrorismo y las luchas sociales, su obra se imbrica directamente con la realidad social, y sus ruinas. Muestra descarnado el impresionante montaje sobre la Central de Lemóniz, la gran catedral desmontada en ruinas, cercada de un panóptico foucaultiano que se va destruyendo por el mar, la intemperie y la naturaleza. En alguna otra de sus obras, más cercanas al duelo, las industrias dejan ver a sus moradores: a través de sus libros de familia, como reliquias, exvotos, aparece el fenómeno de la migración y población de aluvión del País Vasco, el trabajo fabril, y descubre la paradoja patrón-obrero materializada en narrativas de vida apagada.

Su obra entronca con los maestros que han insertado el arte y la vida, la ciudad y el territorio, el tiempo, el duelo, la narrativa vital, la explotación hobbesiana y las huellas.

Sin embargo, este artista aparece sólo como parte de un colectivo y sin identidad propia, en la obra *Arte español contemporáneo*, 1992-2013.

teoría

¿Qué ha ocurrido para que este artista no haya entrado en las genealogías, no haya sido legitimado?, ¿por qué no está inserto en las historias del arte contemporáneo en nuestro Estado, en el arte vasco?, ¿por qué, a su vez, no se le considera precursor no sólo del arte sin original, sino del arte en el territorio, de un arte contextual en España? Dos elementos, se los imaginan: el artista es la artista y además, reside en Madrid, eje de confrontación de nacionalidades.

De repente, todos los argumentos de legitimación se convierten en impostura, como los sofistas. La fuerza deviene fragilidad, la ausencia de original en ausencia de origen, lo sólido... se desvanece en el aire. Sin ascendencia ni descendencia, los “cofrades” no ofrecen legitimación, no median. Permiten la existencia: caduca, sin *logos*³.

Efectivamente, el conocimiento es una construcción: excluye e incluye. Pero es importante decir que esta construcción genera responsabilidad, no sólo epistemológica, sino cultural y social. Aquellos que se alzan como detentadores de los memes culturales, que deciden quién y quién no, qué y qué no, qué caduca y qué permanece, son los responsables del afianzamiento de los constructos excluyentes, atravesados por pactos invisibles, a veces inconscientes –a veces no tanto–, de quien debe sentarse a la mesa. Pactos genealógicos, inestables –como señala Amorós–, inseguros, que deben amarrarse a lo dicho por otros ya legitimados para seguir existiendo. Qué poca libertad.



Marisa González, *La Fábrica HP*, 2000. Instalación en Tabacalera, Madrid, 2015

Notas:

¹ Amorós, C. (2014) *Salomón no era sabio*. Madrid, Fundamentos.

² *Mostrenco*: (Alterac. de mestenco). 1. adj. coloq. Dicho de una persona: Que no tiene casa ni hogar, ni señor o amo conocido.

³ Marisa González, Tabacalera, Madrid, febrero/abril 2015. Crítica de María José Aranzasti en *M-arte y cultura visual* "Marisa González. Registros domesticados en Tabacalera":
<http://www.m-arteyculturavisual.com/2015/03/06/marisa-gonzalez-registros-domesticados-en-tabacalera/>

56 BIENAL DE VENEZIA 2015

Redacción





El acontecimiento más importante en el sistema del arte internacional a partir de mayo, merece una mirada tras la óptica violeta. Analizamos los porcentajes de artistas en la exposición central en Giardini y Arsenale. Destacamos los pabellones nacionales protagonizados por artistas mujeres.

ALL THE WORLD'S FUTURES

Como era de esperar, la exposición comisariada por el curator del poscolonialismo Okwui Enwezor pasará a los anales como una de las más paritarias de la Biennale, que cumple 120 años en esta 56 edición.

De los 125 artistas seleccionados, aparte de organizaciones y revistas, 53 son mujeres.

Ellas son:

Jumana Emil ABOUD (Palestina, 1971).
Chantal AKERMAN (Bélgica, 1950).
Mounira AL SOLH (Líbano, 1978).
Meriç ALGÜN RINGBORG (Turquía, 1983).
Jennifer ALLORA (Estados Unidos, 1974).
Maja BAJEVIC (Bosnia, 1967).
Rosa BARBA (Italia, 1972).
Petra BAUER (Suiza, 1970).
Huma BHABHA (Paquistán, 1962).
Monica BONVICINI (Italia, 1965).
Sonia BOYCE (Reino Unido, 1962).
Tania BRUGUERA (Cuba, 1968).
Teresa BURGA (Perú, 1935).
Chandra McCORMICK (Estados Unidos, 1957).
Fei CAO (China, 1978).
Olga CHERNYSHEVA (Rusia, 1962).

Tiffany CHUNG (Vietnam, 1969).
 Elena DAMIANI (Perú, 1979).
 Thea DJORDJADZE (Georgia, 1971).
 Marlene DUMAS (Sudáfrica, 1953).
 Inji EFFLATOUN (Egipto, 1924-1989).
 Antje EHMANN (Alemania, 1968).
 Maria EICHHORN (Alemania, 1962).
 Emily FLOYD (Australia, 1972).
 Coco FUSCO (Estados Unidos, 1960).
 Ellen GALLAGHER (Estados Unidos, 1965).
 Ana GALLARDO (Argentina, 1958).
 Dora GARCÍA (España, 1965).
 Isa GENZKEN (Alemania, 1948).
 GLUKLYA / Natalia Pershina-Yakimanskaya
 (Rusia, 1969).
 Sônia GOMES (Brasil, 1948).
 Katharina GROSSE (Alemania, 1961).
 Ripali GUPTA (India, 1974).
 Joana HADJITHOMAS (Líbano, 1969).
 Nancy HOLT (Estados Unidos, 1938-2014).
 Ayoung KIM (Corea del Sur, 1979).
 Emily Kame KNGWARREYE (Australia, 1910-1996).
 Sinia LEVER (Australia, 1959).
 Helen MARTEN (Reino Unido, 1985).
 Ivana MÜLLER (Croacia, 1972).
 Wangechi MUTU (Kenia, 1972).
 Hwayeon NAM (Corea del Sur, 1979).
 Adrian PIPER (Estados Unidos, 1948).
 Raha RASNIA (Irán, 1968).
 Lili REYNAUD-DEWAR (Francia, 1975).
 Liisa ROBERTS (Francia, 1969).
 Mika ROTTENBERG (Argentina, 1976).
 Fatou Kandé SENHOR (Senegal, 1971).
 Taryn SIMON (Estados Unidos, 1975).
 Lorna SIMPSON (Estados Unidos, 1960).
 Mariam SUHAIL (Paquistán, 1979).
 Sarah SZE (Estados Unidos, 1969).
 Ala YOUNIS (Jordania, 1974).

LA BIENAL POR PAÍSES

Participan 89 países en los pabellones históricos en los Giardini, en el Arsenale y en el centro histórico de Venecia. Destacamos algunos pabellones y sedes protagonizados por artistas mujeres, según los parámetros jerárquicos habituales, históricos y territoriales.

ESTADOS UNIDOS:

Joan Jonas

REINO UNIDO:

Sarah Lucas

RUSIA:

The Green Pavilion.

Irina Nakhova

JAPÓN:

Chiharu Shiota

COREA:

The Ways of Folding Space & Flying.

Moon Kyungwon & Jeon Joonho

ESPAÑA:

The Subjects.

Cabello/Carceller, Pepo Salazar, Francesc Ruiz y Salvador Dalí

MÉXICO:

Possesing Nature.

Tania Candiani y Luis Felipe Ortega

SUIZA:

Our Product.

Pamela Rosenkranz

eventos

POLONIA:

Halka/Haiti. 18°48'05"N 72°23'01"W.

C.T. Jasper y Joanna Malinowska

NORUEGA:

Rapture.

Camille Norment

SUECIA:

Excavation of the Image: Imprint, Shadow, Spectre, Thought.

Lina Selander

GRECIA:

Why Look at Animals? AGRIMIKÁ.

Maria Papadimitriou

LETONIA:

Armpit.

Katrina Neiburga y Andris Eglitis

MACEDONIA:

We are all in this alone.

Hristina Ivanoska y Yane Calovski

CHILE:

Poéticas de la disidencia.

Paz Errázuriz y Lotty Rosenfeld

PERÚ:

Misplaced Ruins.

Gilda Mantilla y Raimond Chaves

ECUADOR:

Gold Water: Apocalyptic Black Mirrors.

María Verónica León Veintemilla

VENEZUELA:

Te doy mi palabra (I give you my word).

Argelia Bravo y Félix Molina (Flix)

AUSTRALIA:

Wrong Way Time.

Fiona Hall

KOSOVO:

Speculating on the blue.

Flaka Haliti

Además, el INSTITUTO ITALO-LATINO AMERICANO, en su tradicional muestra en el Arsenal, en esta edición bajo el título *Voces Indígenas*, presenta obra de:

ARGENTINA: Sofía Medici y Laura Kalauz

BOLIVIA: Sonia Falcone

BRASIL: Adriana Barreto

COLOMBIA: M^a Cristina Rincón y Claudia Rodríguez

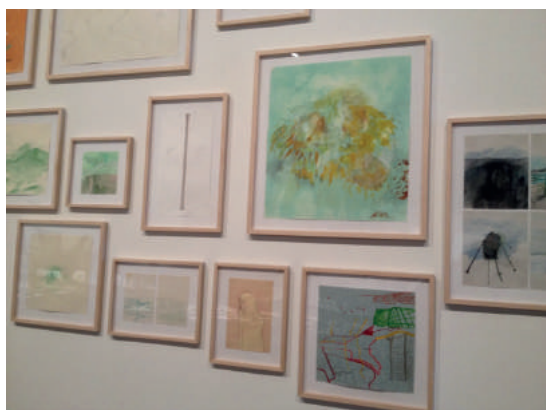
COSTA RICA: Priscilla Monge

GUATEMALA: Sandra Monterroso

HAITÍ: Barbara Prézeau Stephenson

PARAGUAY: Erika Meza

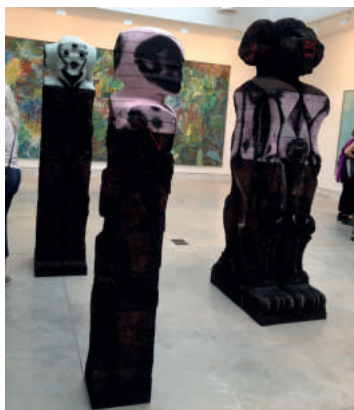
URUGUAY: Ellen Sleger



Jumana Emil Abboud. Arsenale



Maja Bajevic, *Arts, Craft and Facts*, 2015. Arsenale



Huma Bhabha



Teresa Burga, *Autorretrato. Estructura. Informe*, 1972-2006



Olga Chernysheva. Arsenale



Olga Chernysheva. Arsenale

eventos



Tiffany Chung, *31 days in the capital of the revolution*, 2014



Ellen Gallagher, *Dew Breaker*, 2015



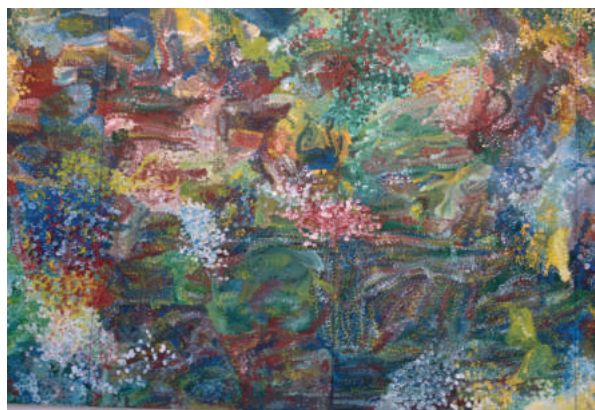
Isa Genzken



Gluklya, *Clothes for the demonstration against a false election of Vladimir Putin*, 2011-2015



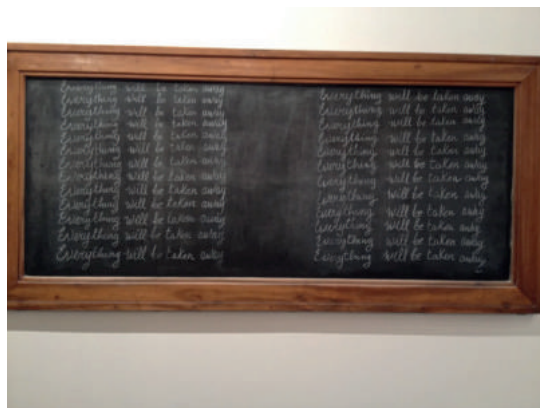
Sônia Gomes. *Arsenale*



Emily Kame Kngwarreye



Helen Marten. *Arsenale*



Adrian Piper, *Everything 21*, 2010-2013



Lili Reynaud-Dewar. *Arsenale*



Mika Rottenberg. *Arsenale*



Lorna Simpson, *Three Figures*, 2014



Lorna Simpson

eventos



Ala Younis, *Plan for Greater Baghdad*, 2015. Arsenale



Joan Jonas. Pabellón de Estados Unidos



Joan Jonas. Pabellón de Estados Unidos



Joan Jonas. Pabellón de Estados Unidos



Sarah Lucas. Pabellón de Reino Unido



Sarah Lucas. Pabellón de Reino Unido



Irina Nakhova. Pabellón de Rusia



Chiharu Shiota. Pabellón de Japón



Chiharu Shiota. Pabellón de Japón



Chiharu Shiota. Pabellón de Japón



Moon Kyungwon & Jeon Joonho. Pabellón de Corea

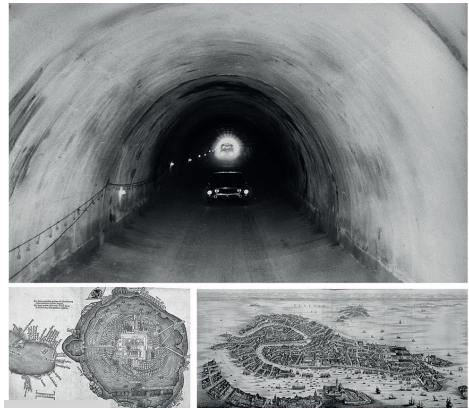


Moon Kyungwon & Jeon Joonho. Pabellón de Corea

eventos



Cabello/Carceller. Pabellón de España



Tania Candiani. Pabellón de México



Pamela Rosenkranz. Pabellón de Suiza



Pamela Rosenkranz. Pabellón de Suiza



Camille Norment. Pabellón de Noruega



Lina Selander. Pabellón de Suecia



Maria Papadimitriou. Pabellón de Grecia



Paz Errázuriz. Pabellón de Chile



María Verónica León Veintemilla. Pabellón de Ecuador



Argelia Bravo. Pabellón de Venezuela



Argelia Bravo. Pabellón de Venezuela



Fiona Hall. Pabellón de Australia

eventos



Fiona Hall. Pabellón de Australia



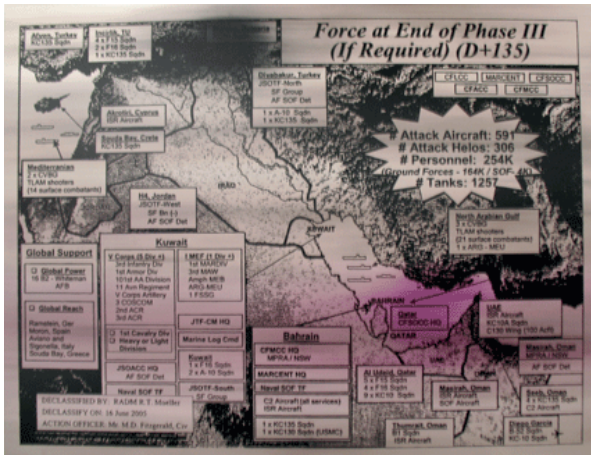
Flaka Haliti. Pabellón de Kosovo

BIENNALE.
EVENTOS COLATERALES:
EXPOSICIONES EN VENEZIA

Redacción

Algunas de las exposiciones que no te puedes perder:

Jenny Holzer:
War Paintings
Museo Correr, San Marco, 52
(Piazza San Marco)



eventos

Patricia Cronin:

Shrine for Girls, Venice

Chiesa di San Gallo, San Marco, 1103

(Campo San Gallo)



Maria Iorio & Raphaël Cuomo:

Logica del passaggio

Premio Furla 2015

Fondazione Querni Stampalia, Piazza Santa Maria Formosa, Castello, Venezia



Shilpa Gupta:

My East is Your West

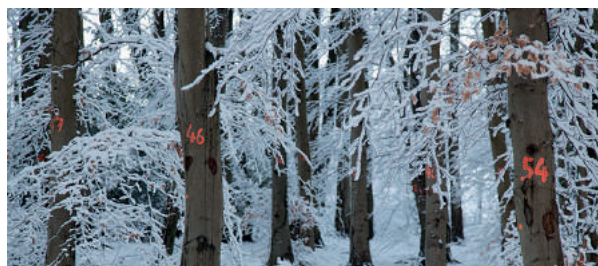
Palazzo Benzon, San Marco, 3927



Helen Sear:

...The rest is smoke

Santa Maria Ausiliatrice, Castello, 450
(Fondamenta San Giocchin)



Ursula von Rydingsvard:

Giardino della Marinaressa, Castello
(Riva dei Sette Martiri)



eventos

NI ELLAS MUSAS NI ELLOS GENIOS. CUESTIONANDO EL IMAGINARIO DE LA CREATIVIDAD

Redacción



Sonia Terk y Robert Delaunay

Clásicas y Modernas (Asociación para la igualdad de género en la cultura) y **MAV** (Mujeres en las Artes Visuales) presentan el ciclo de conferencias “Ni ellas musas ni ellos genios” sobre parejas de intelectuales y artistas, que se celebrará los martes desde el 5 de mayo al 2 de junio de 2015, a las 19:00 horas, en CaixaForum Madrid.

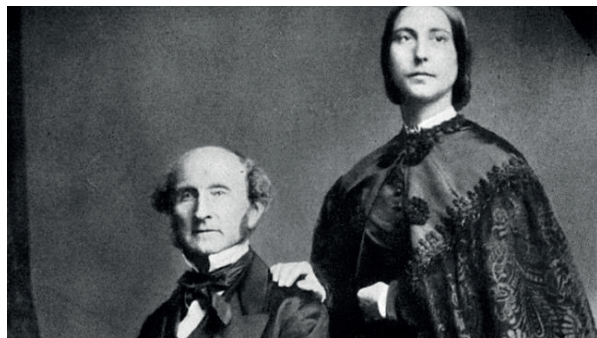
El ciclo está coordinado por Laura Freixas, escritora y presidenta de Clásicas y Modernas, y por Pilar V. de Foronda, escultora y secretaria general de la misma asociación.

Según Laura Freixas, coordinadora del ciclo, la historia del arte, del pensamiento, de la ciencia, nos ha sido a menudo contada como fruto del genio de algunos individuos excepcionales, siempre de sexo masculino.

Semejante visión deja en la sombra a las mujeres que, no sólo han acompañado, ayudado e inspirado a esos hombres (“las musas”), sino que con frecuencia han sido creadoras a su vez. ¿Por qué ellas ocupan siempre un segundo plano?

Las biografías de algunas célebres parejas de artistas o intelectuales de distintas disciplinas servirán para reflexionar sobre algunas cuestiones de gran alcance, y en absoluto resueltas, en torno a la creación, la historia y la desigualdad entre los sexos.

Programa:



John Stuart Mill y Harriet Taylor Mill

**CUANDO DOS FEMINISTAS SE ENAMORAN:
HARRIET TAYLOR MILL Y JOHN STUART MILL**

Martes 5 de mayo a las 19:00 h.

Presentado por Laura Freixas.

Ana de Miguel Álvarez, profesora titular de la Universidad Rey Juan Carlos de Madrid.

John Stuart Mill y Harriet Taylor Mill se conocen a los 26 años. Él, “la máquina de pensar”, cuidadosamente educado para ser un reformador social. Ella, madre de tres hijos y autodidacta, feminista y socialista. Juntos escribirán una de las obras más influyentes de la teoría feminista: *The subjection of Women*.



Clara Wieck

LA HUELLA DE CLARA:

CLARA WIECK Y ROBERT SCHUMANN

Martes 12 de mayo a las 19.00 h.

Presentado por Pilar V. de Foronda.

Marisa Manchado Torres, compositora y vicedirectora del Conservatorio Profesional de Música Teresa Berganza de Madrid.

Clara Josephine Wieck (1819-1896) fue una gran pianista y compositora alemana, siendo reconocida en vida como gran virtuosa y divulgadora de la música de su época. Su marido, Robert Schumann, y su amigo Johannes Brahms eclipsaron su genialidad compositiva. Su obra resurgirá gracias a la labor de recuperación y reivindicación por parte de la musicología feminista.



Camille Claudel

UNA RELACIÓN INFINITA:

CAMILLE CLAUDEL Y AUGUSTE RODIN

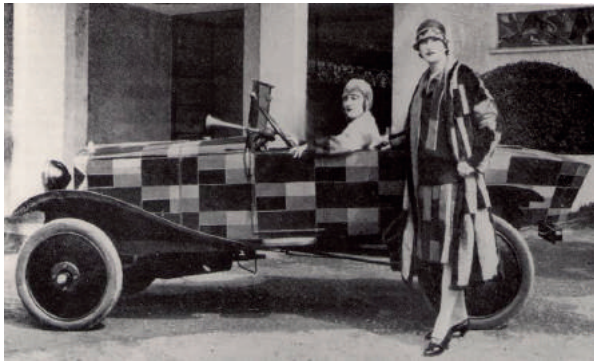
Martes 19 de mayo a las 19.00 h.

Presentado por Laura Freixas.

Pilar V. de Foronda, escultora y secretaria general de Clásicas y Modernas, Asociación para la igualdad de género en la cultura.

eventos

En las biografías de Camille Claudel y Auguste Rodin hay 10 años comunes de una intensidad creativa poco usual en la historia del arte. Las colaboraciones que llevaron a cabo se confunden con sus vidas personales y con los trabajos propios, configurando la obra escultórica más excepcional del final del siglo XIX y principios del XX.



Sonia Terk-Delaunay

EL ARTE INVADE LA CIUDAD: SONIA TERK Y ROBERT DELAUNAY

Martes 26 de mayo a las 19.00 h.

Presentado por Laura Freixas.

Marián López-Fernández Cao, profesora de Educación Artística en la Universidad Complutense de Madrid y presidenta de MAV, Mujeres en las Artes Visuales.

La ponencia abordará la obra y recorrido artístico de Sonia Terk-Delaunay y Robert Delaunay, el intercambio creativo en su incesante búsqueda por el color y el movimiento en todos los ámbitos de la existencia.



Sylvia Plath

SEXO, POESÍA Y TARTA DE LIMÓN:

SYLVIA PLATH Y TED HUGHES

Martes 2 de junio a las 19.00 h.

Presentado por Pilar V. de Foronda.

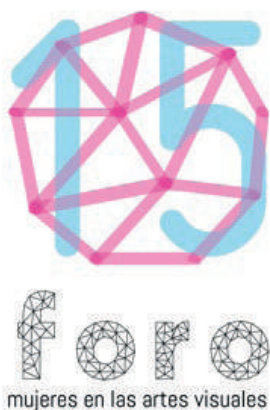
Laura Freixas, escritora y presidenta de Clásicas y Modernas, Asociación para la igualdad de género en la cultura.

¿Puede una mujer tener ambición profesional y marido? ¿O solo puede elegir entre el papel de musa y el de solterona amargada? Este dilema odioso, Sylvia Plath lo ilustra de una manera genial en las furiosas páginas de su diario adolescente, y en el estallido creativo y destructivo de sus últimos años, en los que fue, en rápida sucesión, poeta, esposa, madre y suicida.

<http://agenda.obrasocial.lacaixa.es/-/cl-ni-ellas-musas-ni-ellos-genios>

FORO MAV

María Márquez



La asociación Mujeres en las Artes Visuales (MAV) celebra su evento anual entre el 28 y el 31 de mayo de 2015 en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS) y la Cineteca del Matadero en Madrid.

En esta ocasión, el Festival Miradas de Mujeres se toma un respiro para dar paso al Foro MAV, una cita donde asociaciones nacionales e internacionales, gestoras, políticas, representantes institucionales y artistas reflexionarán sobre los retos de la mujer en el escenario artístico actual. En Barcelona, la cita es el sábado 23 de mayo en la asociación Ça La Dona.

En Barcelona

La cita en la capital catalana será el sábado 23 de mayo en la asociación Ça La Dona. Comenzará a las 10 horas con una visita guiada por talleres de artistas emblemáticas del barrio de Gràcia. A continuación, tendrá lugar el Open Studios de artistas de MAV y un foro de debate que contará con la presencia de investigadoras y representantes de CIMA (Asociación de Mujeres Cineastas y de Medios Audiovisuales).

Programa FORO MAV 2015 BCN:

<http://www.m-arteyculturavisual.com/wp-content/uploads/2015/05/PROGRAMAFOROMAVBCNlog1.pdf>

En Madrid

El jueves 28 de mayo las actividades comienzan con el Open Studios Mujeres Artistas. A las cuatro de la tarde tendrá lugar la inauguración oficial en el auditorio del MNCARS, y a continuación se celebrarán dos mesas redondas: “Actuar juntas”, que persigue encontrar sinergias entre asociaciones nacionales e internacionales, y “El arte como herramienta de educación en igualdad”.

El viernes 29 continúan las mesas redondas (“Buenas Prácticas: Kit de herramientas para ser mujer y practicar arte” y “¿Qué podemos hacer para ser visibles?”), se presentarán proyectos de arte y género, y al final de la tarde se realizará un itinerario de arte urbano en femenino a cargo de Street Art Project.

eventos

El sábado 30 arranca con un asamblea para las socias de MAV y seguirá con nuevas presentaciones de arte y género, además de la reflexión sobre cómo será el Festival Miradas de Mujeres el próximo año. Para cerrar la jornada, una conferencia de Amelia Valcárcel, consejera de Estado y vicepresidenta del Real Patronato del Museo del Prado, y el itinerario “Historia de Madrid y sus mujeres” a cargo de la asociación Entresijos.

El Foro MAV 2015 se clausurará con la entrega de los V Premios MAV 2014, a las 12 de la mañana del domingo 31 de mayo. Unos galardones en los que este año han colaborado el Instituto de la Mujer, el MNCARS y Ça La Dona.

Programa FORO MAV 2015 MADRID:

<http://www.m-arteyculturavisual.com/wp-content/uploads/2015/05/dipticoverticalweb.pdf>

Una cita interactiva

Este año, MAV ha lanzado dos convocatorias para recabar propuestas y experiencias de profesionales e interesadas.

Por un lado, textos que contribuyan a elaborar el “Recetario de Buenas Prácticas para la Igualdad y la Visibilidad de la Mujer en las Artes Visuales”, que será editado con el apoyo del Instituto de la Mujer; y por otro, pequeñas piezas audiovisuales que respondan a la pregunta *¿Para qué el feminismo?*, que serán exhibidas durante las jornadas del Foro MAV 2015.

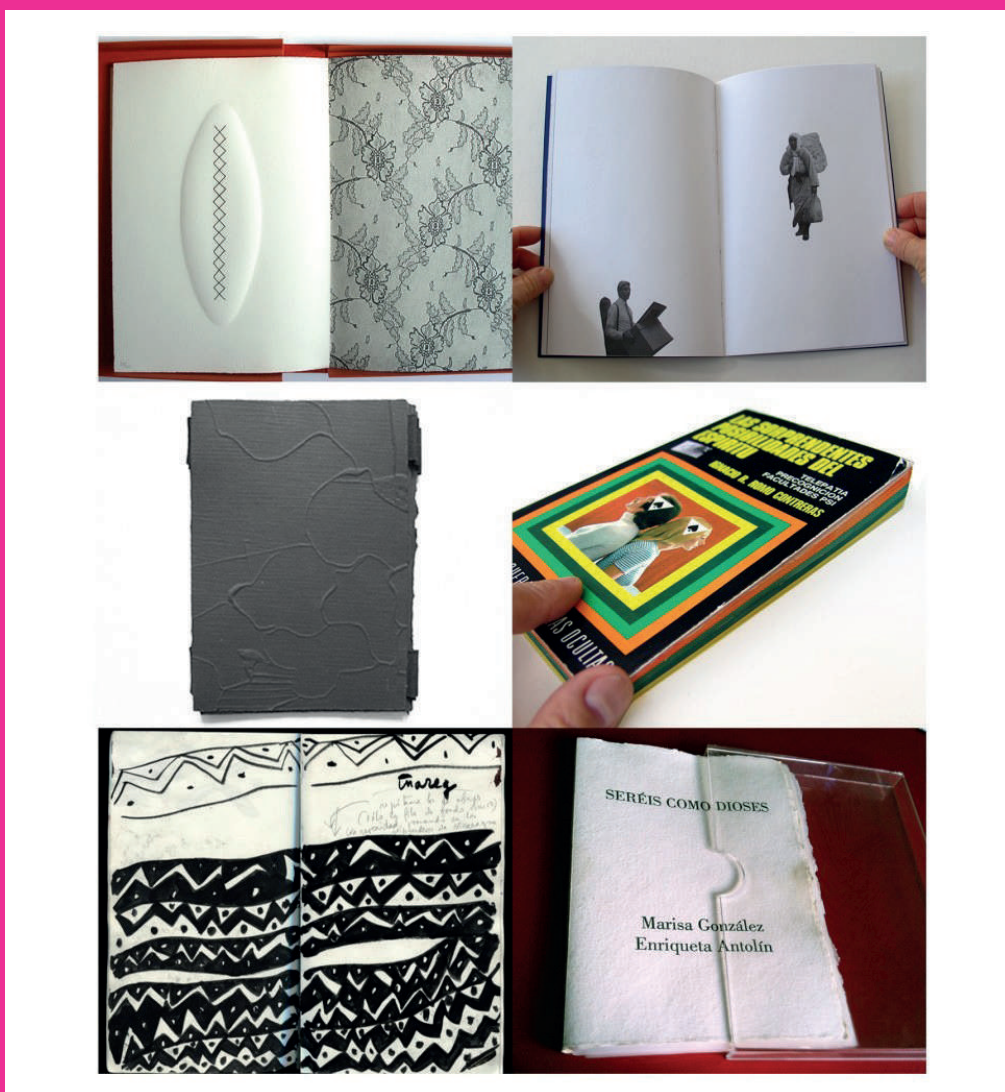
Convocatoria de Recetario de Buenas Prácticas:
<http://mav.org.es/index.php/71-actuaciones/1715-convocatorias-foro-mav-fm15>

Convocatoria de Vídeo: *¿Para qué el feminismo?*:
<http://mav.org.es/index.php/71-actuaciones/1716-foro-mav-fm15-convocatoria-de-video-para-que-el-feminismo>

Convocatoria de Open Studios de Mujeres Artistas:
<http://mav.org.es/index.php/71-actuaciones/1717-foro-mav-fm15-convocatoria-open-studios-de-mujeres-artistas>

DE DOBLES CUBIERTAS Y GUARDAS SECRETAS / MASQUELIBROS

Susana Blas



proyectos

Una compilación de ediciones heterodoxas realizada por Susana Blas

El libro es un cuerpo, un pliegue, un concepto. Dar forma de libro visual a un proyecto exige un gesto, un compromiso. Escribir, leer, editar, han sido conquistas difíciles para nosotras. Hacer un libro se elige desde la férrea voluntad. Un libro es pensamiento, comunicación y lucha. Es piel y llamada. Contenedor y espera.

Dobles cubiertas, porque un libro nunca es lo que parece, guardas secretas porque dentro esconden un alma.

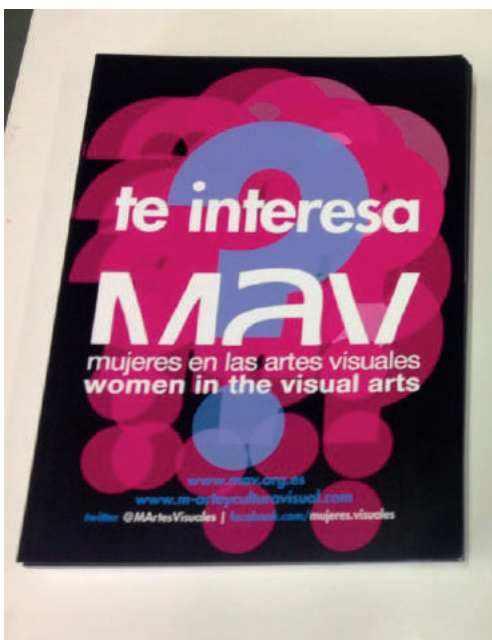
Desde la intervención conceptual hasta la revalorización de la materialidad, desde el libro mental al diálogo con la narración, desde la ilustración hasta la disolución de la página. Son infinitas las perspectivas. Sirva esta pequeña muestra como ejemplo de la excelente calidad y de la variedad de acercamientos del libro de autora.

Las 11 artistas seleccionadas han sido:

Tamara Arroyo
Isabel Banal Xifré
Marta Cárdenas
Marisa González
Carmen Hurtado Pérez
Concha Jerez
Mariana Laín
Paula Noya
Carmen Salazar
Shirin Salehi
Victoria Santesmases

De dobles cubiertas y guardas secretas, Stand de MAV, Feria masquelibros, Casa de Fieras, Parque del Retiro, Madrid. Del 8 al 10 de mayo de 2015.

Coordinadora: Tonia Trujillo.



MAV (Mujeres en las Artes Visuales)

"De dobles cubiertas y guardas secretas"
Una compilación de ediciones heterodoxas realizada por Susana Iba. Coordinadora: Fania Trujillo

El libro es un cuerpo, un pliegue, un concepto. Dar forma de libro visual a un proyecto exige un gesto, un compromiso. Escribir, leer, editar, han sido conquistas difíciles para nosotras. Hacer un libro se elige desde la Merca voluntad. Un libro es pensamiento, comunicación y lucha. Es piel y llanura; Contenedor y escapar. Dobles cubiertas, porque un libro nunca es lo que parece. Guardas Secretas porque dentro esconden un alma. Desde la intervención conceptual hasta la revolución de la materialidad, desde el libro mental al diálogo con la narración, desde la ilustración hasta la disolución de la página. Son infinitas las perspectivas. Silvia Infa pequeña muestra como ejemplo de la excelente calidad y de la variedad de acercamientos del libro de autora.

11 artistas MAV:
Támara Arroyo,
Isabel Banat Xitré,
María Cárdenas,
María González,
Carmen Hurtado Pérez,
Concha Jerez,
Mariona Loin,
Paula Noya,
Carmen Salazar,
Shirin Salehi,
Victoria Santesteban

ANNA JONSSON. CUERPOS DE RESISTENCIA, IRONÍA Y MALEABILIDAD

Susana Blas



La superficie de los trabajos de Anna Jonsson brilla. Resulta amable, acogedora y humorística. El primer contacto con su obra, ya sea en vídeo, escultura o performance, resulta placentero, colorista, inofensivo. Pero bajo la festividad aparente enseguida nos invade la perturbación. No tardamos en descubrir que bajo la capa de gelatina dulce habita un bocado amargo, cocinado para inyectarnos sin aviso una corriente de crítica, un calambre de reflexión.

Las estrategias formales y conceptuales de Anna Jonsson se sirven del humor y de la ironía para plantear problemáticas que afectan al colectivo femenino, en primer término, y que se extienden a la toda la humanidad si ampliamos sus reclamas a un universo interior más global, ligado a los conflictos identitarios que sufre cualquier individuo que siente no encajar en los engranajes sociales, y que por esta razón, tiene que construirse un universo paralelo o marginal y desde ahí resistir a la normatividad.

Muchos son los asuntos que transitan y que dialogan entre sí en las obras de Anna y los matices que a estos otorga, haciendo uso de una original capacidad paradójica para combinar en sus formas, la brutalidad y el *shock* del golpe directo, con la sutileza y la ambigüedad del laberinto y el rodeo.

Entre sus preocupaciones destacaría en primer lugar la reflexión sobre los límites del cuerpo femenino y las mutaciones que en él se operan, no solo en relación con los cambios que genera el paso del tiempo, las diferencias culturales o la condición cultural y económica; también desde un aspecto performático, físico, analizando el vestuario y la imagen personal, como disfraces, como «segunda piel». Ropas, telas y accesorios actúan en sus coloridas performances y en sus registros de vídeos como interfaces que prolongan el cuerpo y lo deforman, lo fragmentan, lo humillan y lo embellecen a la par, para pervertir o subrayar las contradicciones de los cuerpos sexuados.



En segundo término, se ocuparía de las cargas psicológicas que soportamos para amoldarnos a tradiciones familiares y convenciones. A Anna le entristece el precio tan alto que pagamos por entrar en las esferas sociales de normalidad, que no es otro que nuestra propia libertad y, en concreto, como el colectivo de mujeres, experimenta más aún estas renunciadas y sacrificios, dejando por el camino sus verdaderos deseos e ilusiones.

proyectos

En tercer lugar, su obra hablaría de los contrastes entre culturas, y del modo en que nos situamos frente a “lo extranjero”, frente a la otredad, sin reconocer el miedo a lo desconocido.

Por último, y en un plano más íntimo, su obra refleja el sentir de los que sufren sensibilidad extrema en un mundo regido por leyes internas de violencia y brutalidad que mantienen un sistema económico despiadado; y lo complejo que resulta ser lento, débil o frágil en esa alfombra competitiva.



«El tigre en mí»: cuerpo desmembrado, interface y animal

Mujeres que esconden la cabeza y enseñan las nalgas, que se estiran, que vibran, que corren, que «se despatarran» y se olvidan de las reglas del decoro. Piernas y pies dislocados, que expresan descontrol en el estar y caminar, que convierten a las mujeres en muñecas quebradas. En ocasiones, su vestuario, las telas, cuerdas y madejas, las atan y mutilan, las encierran dificultando su expresión, ahogando su grito. En *Wahappen?* extraños mutantes: mitad mujer, mitad pez, vibran energicos, pero no sabemos sus motivaciones. Cuerpos oprimidos, quizás como metáforas de

las imposiciones del vestuario asociado a lo femenino, concebido para violentar y controlar los cuerpos, para uniformarlos, de ahí el interés de la artista por plantear grupos de mujeres clónicas que repiten accesorios o pelucas. En *Señorita Zapatos* los mismos elementos que te expanden y te conducen al deseo y al afecto, terminan atrapándote en su red.



El cuerpo que Anna nos muestra no acaba nunca en la piel. Se prolonga en maquillaje y se eleva en zapatos que actúan como pedestales de la escultura petrificada que es el cuerpo. Otras veces, en su búsqueda de libertad, se trasmuta en animales, revisitando el instinto y la intuición; acercándose la artista, en mi opinión, a las posturas que sobre el *cuerpo cyborg* planteó Donna Haraway: un cuerpo fluido, mostrando la elasticidad de la identidad y de la encarnación sexual, un cuerpo sin géneros, que supera la idea de feminidad normativa, y presenta esta como máscara, «el sueño utópico de la esperanza de un mundo monstruoso sin géneros» (Donna Haraway, *Ciencia, cyborgs y mujeres*, 1991). Recordemos que el *cyborg* repiensa las fronteras entre dicotomías como mente y cuerpo, animal y humano, organismo y máquina, naturaleza y cultura, hombre y mujer; y no es sino un motor de cuestionamiento de opuestos lo que generan todas las obras de Anna Jonsson.



«La bestia en mí» y «Con el culo al aire»: cuerpo abyecto e hiper-erotizado

Al mismo tiempo, el cuerpo de la mujer que presenta Anna Jonsson, tanto en sus videos como en sus esculturas, es un cuerpo sensual, incluso forzosamente erotizado. Esta exageración permite valorar hasta qué punto esos apósitos del cuerpo, a modo de trajes y complementos, no son sino tecnologías con las que penetrar en el juego social. Y la performance aparece como medio poroso de exorcismo que genera elementos no previstos. Además, en muchas ocasiones, ese cuerpo sublime y hermoso, en el transcurso de las acciones se convierte en abyecto. La artista logra erotizar lo abyecto y sus mujeres canónicas terminan deviniendo monstruos, para mí: monstruos bellos. El nuevo cuerpo es un cuerpo ambivalente y no normativo, en el que se entienden mejor las tensiones de la mujer con su sexualidad, la maternidad, el trabajo y el amor. En su obra parece evidente que lo abyecto representa a la mujer, a ese universo desmoronado, de desechos, que trastoca lo recto, lo patriarcal, lo ordenado. Los residuos empiezan a gobernar el ámbito de las mujeres, pero no necesariamente en sentido negativo. Esos fluidos y residuos expresan, si seguimos a Julia Kristeva, ese reencuentro con lo materno, con lo animal, con los fluidos del cuerpo que nos enseñan desde niñas a ocultar.



«Triste y sola»: el cuerpo vejado y disidente

Piezas como *La pulpa en mí* o *Mi madre está deprimida* evidencian esa voluntad de la autora de desvelar sin pudor una naturaleza frágil que obtiene su fuerza en la disolución de contornos y fronteras. Un cuerpo blando y con lágrimas que pierde su forma y se adentra en el caos. Una torpeza combinada con ironía que desestabiliza el sistema a su manera. Mujeres que se atreven a desmelenarse, a descolocar el orden. Mujeres «no normativas» que buscan, al igual que los Feminismos, a sus compañeras de viaje en brujas, *freaks*, lentas y torpes, desesperadas, descaradas, raras... disidentes.

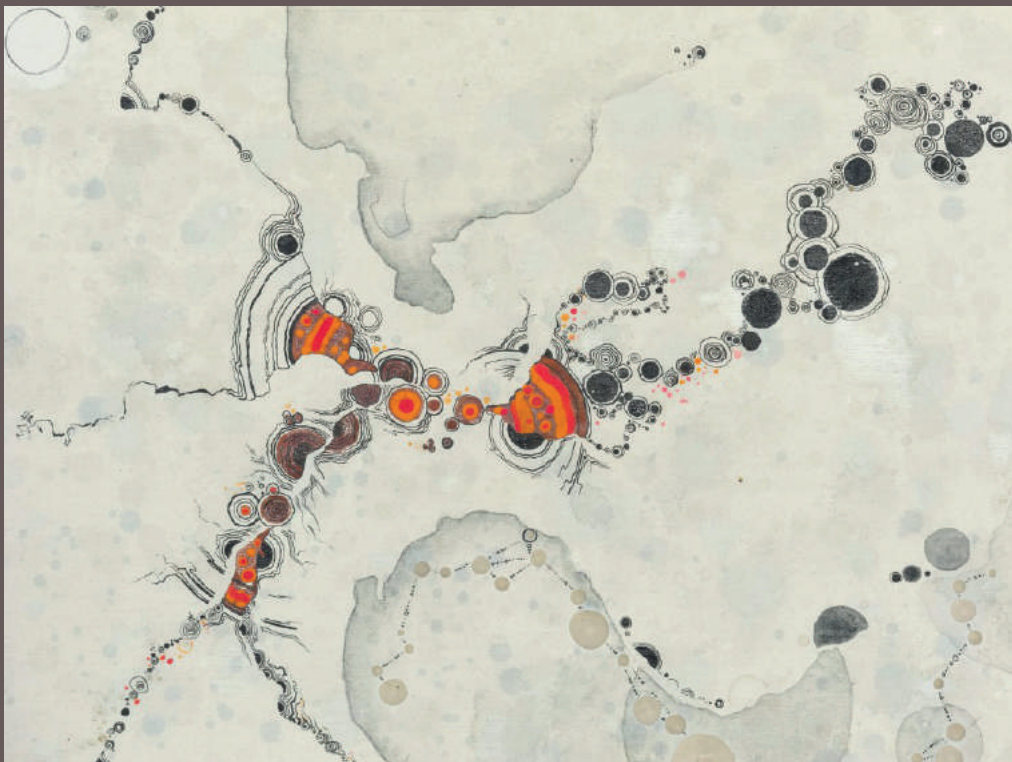
Anna se sitúa con sus obras, siempre híbridas y abiertas en concepto y técnica, en la parcialidad, en la ironía y la intimidad. Apuesta por la maleabilidad como fuerza de transformación. Remodela la naturaleza y la cultura. Humor y caos para que de ese campo de batalla, de todo ese dolor, emerja algo nuevo para las mujeres, y por extensión, para la humanidad.

Texto incluido en el catálogo.

Anna Jonsson, *El tigre en mí*, Centro de las Artes, Sevilla. Del 7 de mayo al 3 de julio de 2015.

MARY BAUERMEISTER Y TODAS LAS COSAS

Henar Rivière Ríos



Mary Bauermeister, *Ordnungsschichten [Estratos]* (detalle: "El círculo rojo se disuelve en tres"), 1962-1963.

Cortesía de la artista y 401contemporary, Berlín

patrimonio

La artista alemana Mary Bauermeister (n. 1934) es célebre por haber convertido su atelier de Colonia en un centro de irradiación de actividad experimental precursor de Fluxus entre 1960 y 1962. Es además conocida por haber sido la, por así decirlo, principal esposa y musa del polígamo compositor alemán Karlheinz Stockhausen.

Ambas cuestiones serán abordadas en este artículo, con el cual sin embargo me propongo antes que nada presentar y reivindicar el propio quehacer de Bauermeister, una excelente artista con obra en museos como el MoMA o el Guggenheim de Nueva York, el Stedelijk de Ámsterdam o el Ludwig de Colonia, además de numerosas colecciones privadas en Estados Unidos y Europa. Una artista que estuvo siempre en el ojo del huracán, primero en Colonia, después en Nueva York, colaborando con figuras de la talla de Nam June Paik, John Cage, David Tudor, Charlotte Moorman o Allan Kaprow, por nombrar solo a algunos. Una artista, en fin, de gran dinamismo y centralidad nodal en las redes del arte de los años sesenta que, a pesar de ello, supo mantener su independencia y “no adscribirse a ninguna de las modas cambiantes del mundo artístico de Manhattan, aunque” –según Nam June Paik– bien podría “pedirles cuentas a buena parte de ellas”¹. Precisamente estas cualidades (su independencia, su coherencia y su libertad), han sido una de las causas fundamentales de que, a día de hoy, no haya recibido aún todo el reconocimiento que le es debido. La otra gran razón es cuestión de género: tanto en la recepción de su obra como en su biografía personal, su trayectoria estuvo marcada por las contradicciones de una sociedad que realizaba avances notables hacia la igualdad de la mujer y que, no obstante, mantenía un pensamiento dominante patriarcal,

tanto desde el punto de vista ético como estético. En lo moral, Bauermeister tuvo que afrontar las duras consecuencias públicas y privadas de vivir, en una sociedad católica y tradicional, una relación abierta, donde la apertura estaba reservada en exclusiva al hombre. En lo artístico, como veremos, algunas de sus innovaciones técnicas serían minusvaloradas por su empleo de materiales (cantos rodados, telas...) que se consideraban propios de una “sensibilidad femenina” y, por lo tanto, de segundo rango.



Mary Bauermeister, *Steinbild Diagonale/Quadrupel*
[Cuarto de piedras diagonal/cuádruple], 1962-2010.
Piedras de Sicilia, antigua Yugoslavia y Grecia, 110 x 110 cm.
Cortesía de la artista y 401contemporary, Berlín

En la actualidad, el Smith College Museum of Modern Art de Northampton (MA, EEUU) exhibe una retrospectiva dedicada a los años neoyorquinos de la artista pero, en un mundo como el del sistema del arte, tan preocupado siempre por los aniversarios, su octogésimo cumpleaños

en 2014 pasó inadvertido, salvo por unas pocas excepciones. En el ámbito de habla hispana, es prácticamente una desconocida².

Como tantos otros artistas alemanes de su generación, Bauermeister fue una niña de la guerra que creció marcada por la desconfianza hacia el mundo de los adultos y su cosmovisión, responsable de los bombardeos y el hambre, las montañas de escombros y el horror del Holocausto. Antes de terminar el instituto se escapó de su casa con un fotógrafo llamado Haro Lauhus. Pronto descubriría que este hombre inquieto e inspirador desde el punto de vista intelectual y artístico tenía un lado oscuro que se manifestaba en forma de ataques de ira que con el tiempo llegarían a incluir la destrucción de sus propias obras y agresiones físicas contra Bauermeister.



Mary Bauermeister, *Übergänge II [Transiciones II]*, 1957-1958.
Pintura y tinta india sobre lienzo, 54 x 54 cm (enmarcado).
Cortesía de la artista y 401contemporary, Berlín

El primer destino de la joven pareja fue la Hochschule für Gestaltung de Ulm, dirigida por el artista y difusor del arte concreto Max Bill. Con los estudios de secundaria sin concluir, Bauermeister no vio otra alternativa que el tesón, y estuvo sentada durante días frente a la puerta del despacho de Bill, hasta que por fin este se decidió a recibirla, mirar su portafolio y admitirla en la escuela. Su estancia allí no duraría demasiado: el dogmatismo de las enseñanzas de Ulm era “peligroso”, según la artista, cuyo deseo era “mostrar posibilidades”².

Así que Bauermeister y Lauhus dejaron Ulm por Saarbrücken (donde asistieron a la Staatliche Schule für Kunst und Handwerk) pero, transcurrido solo un año, regresaron a Colonia. Allí se ganarían la vida yendo de casa en casa para vender sus cuadros y, aunque les faltara dinero para reponer los muebles que Lauhus destruía en sus ataques de ira, o para comer, asistirían a todos los eventos que animaban entonces la rica vida cultural de la ciudad y sus alrededores.

Esa vida cultural de calado internacional giraba en torno a la música y tenía sus dos centros de irradiación principales en el pionero Estudio de música electrónica de la radio de Renania del Norte-Westfalia (WDR) en Colonia y los Cursos internacionales de verano de Nueva Música de Darmstadt. Fue en estrecho contacto con estos focos de actividad como Bauermeister concibió la idea de organizar en su atelier, un ático en el corazón de Colonia, una serie de presentaciones de arte, música, arquitectura, diseño y fotografía.

Contó para ello con la colaboración de Lauhus y el compositor e intérprete británico Cornelius Cardew:

patrimonio

“Rápidamente el atelier se convirtió en el punto de encuentro de un círculo de artistas fijo. Cornelius Cardew era nuestro programador principal, establecía el contacto con los músicos. Yo conseguía el dinero vendiendo cuadros. Benno [Lauhus] era responsable de la fotografía y el ‘absurdo’ [...]. Les pedíamos obras para exponer a nuestros amigos. Yo incorporé al atelier principalmente a los artistas concretos de Ulm y al grupo Zero de Dusseldorf, fundado por Otto Piene y Heinz Mack. Pero también las sobrepinturas de Arnulf Rainer [...]. Pronto se sumaron arquitectos, diseñadores y fotógrafos. El escritor residente en Colonia Hans G. Helms enriqueció el programa leyendo de su recién publicado libro *Fa:m’Ahnieswgow* y trayendo a otros literatos. Heinz-Klaus Metzger, que tenía entonces treinta años e iba a convertirse en uno de los más importantes críticos y teóricos de la Nueva Música, estaba a cargo de las cuestiones filosóficas y musicológicas.

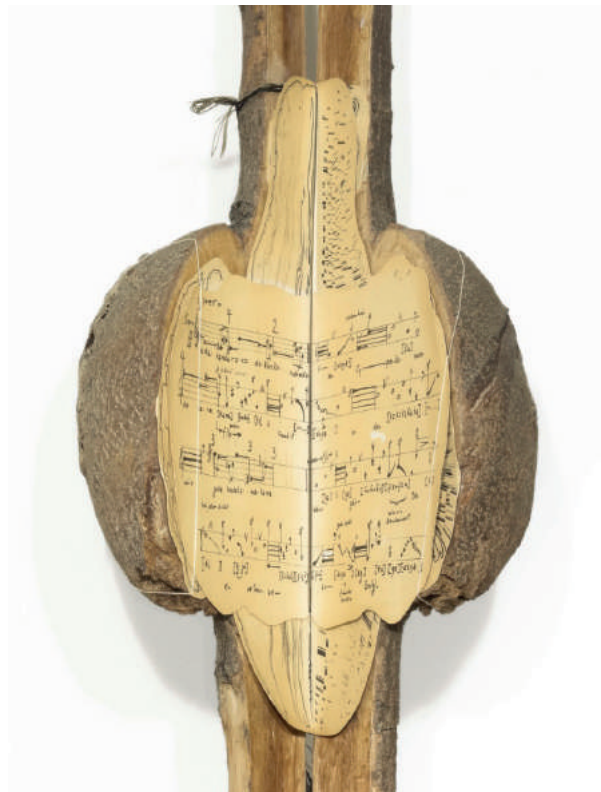
El programa del atelier era por lo tanto una mezcla de cosas absurdas y elaboradas, pensadas y encontradas, descubiertas e inventadas. Lo de unir las artes fue idea mía. Veníamos de todas las ramas: músicos, escultores, pintores, escritores. Y a todos nos movía una forma de pensar y sentir parecida, simplemente expresábamos nuestros impulsos de diferentes maneras, cada uno en su ámbito artístico. Nuestro arte era muy experimental y no acataba lo vigente. Esta era para nosotros la única posibilidad después de las montañas de añicos que había dejado la guerra, después de que todo hubiera sido aniquilado: casas, museos, libros, sistemas ideológicos, valores culturales. [...] No confiábamos ya en ninguna forma, en ningún enunciado. Nuevo comienzo con y desde el polvo y las cenizas”³.

El nuevo comienzo del conocido como Atelier Bauernmeister brotaría así de una unión de fuerzas interdisciplinaria que precedía a aquel arte híbrido –después llamado “intermedia”– del que nacieron la performance, el conceptual y otras prácticas artísticas hijas de la experimentación de aquellos años seminales. El eje de esa actividad transfronteriza se encontraría en lo más avanzado de la composición del momento, especialmente en las propuestas de John Cage y los autores estadounidenses que se movían en su entorno o su estela. Así, por ejemplo, durante el primer evento del Atelier en 1960, elocuentemente titulado *Música – Textos – Pintura – Arquitectura*, se mostraron sobrepinturas de Rainer, relieves luminosos de Mack, ballets de luz de Piene, carteles del pintor concreto brasileño Almir Mavignier, dibujos de un soldado esquizofrénico traumatizado por la guerra llamado Albert Teschner, obras de Bauernmeister, hojas de poesía visual del poeta británico Michael Horovitz, partituras del compositor germano-argentino Mauricio Kagel... y se interpretaron piezas para piano de Cage, Cardew y Morton Feldman.

Pocos meses después, Bauernmeister demostraría su habilidad gestora. Aprovechando que Colonia acogía aquel año el *Festival de música del mundo* de la Sociedad Internacional de Nueva Música, organizó un *Contre-Festival* en el que presentó a compositores que no tenían cabida en el certamen oficial.

En su programa figuraron, junto a obras de Cage, las de futuros artistas Fluxus que se daban a conocer en Europa aquí por primera vez, como La Monte Young y George Brecht, y las de otros que gozaban ya de cierta fama en la región, como Nam June Paik, auténtico *enfant terrible*

de la escena experimental coloniense por sus pioneras e impactantes incursiones en el ámbito del accionismo.



Mary Bauermeister, *Partiturenbaum [Árbol-partitura]* (detalle), 1962-1963. Madera con partitura de Karlheinz Stockhausen, 190 x 30 x 30 cm.
Cortesía de la artista y 401contemporary, Berlín

Estas y otras actividades convirtieron al Atelier Bauermeister en un foco de atracción más allá de las fronteras de la República Federal de Alemania. Recién llegado de Nueva York, el hoy célebre lituano-americano George Maciunas quiso iniciar allí la serie de festivales que darían vida a Fluxus. También el español Juan Hidalgo contactó a la artista, años antes de co-fundar el grupo Zaj en

Madrid, para organizar un concierto en su estudio. Ninguna de estas propuestas prosperó, entre otras cosas por el giro que tomó la vida profesional y personal de Bauermeister a partir de 1961. Fue entonces cuando inició su relación amorosa con Karlheinz Stockhausen, auténtico polo de atracción de la escena musical coloniense del momento. Desde el punto de vista personal, esta unión generaría unas circunstancias dramáticas. En primer lugar, desataría la furia de Lauhus y su persecución a Bauermeister, que intentaría viajar todo lo posible para alejarse de él. En segundo lugar, supondría el inicio de un matrimonio a tres entre la artista, el compositor y su esposa Doris, con la que este tenía cuatro hijos.

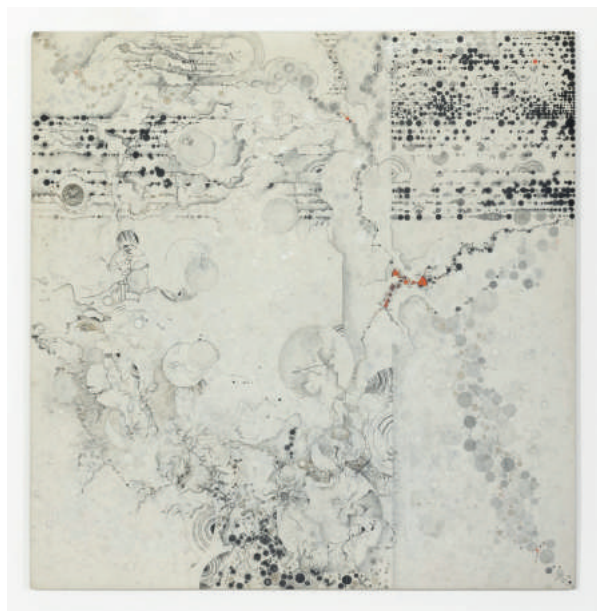
Desde el punto de vista profesional, se abría la que sería la etapa más fértil de la trayectoria de Bauermeister, marcada por la inspiración recíproca con Stockhausen a través de un intercambio interdisciplinar que tenía su precedente en la actividad del Atelier. Así, por ejemplo, Stockhausen concebiría su happening *Originale* (1961) durante una estancia con la artista en Finlandia y como resultado de los estímulos que le había aportado la experimentación del Atelier. Ella, por su parte, empezaría a introducir en su trabajo los métodos compositivos de la música serial, basados en la organización exacta y no jerarquizada del sonido según sus distintos parámetros (la altura, la intensidad, el timbre, etc.). Extendiendo el concepto de parámetro a los elementos visuales, Bauermeister calcularía su disposición, su proporción y su movimiento sobre la superficie pictórica.

“En 1961 –comentaba Stockhausen al respecto– Mary Bauermeister participó en mi curso especial de composición en los Cursos internacionales

patrimonio

de verano de Nueva Música en Darmstadt. Para sorpresa de los compositores, demostró que en su obra, los mismos problemas compositivos que determinan la composición musical actual, conducen a nuevas invenciones y descubrimientos ópticos”⁴.

Trabajando de esta manera, la artista lograba introducir una cierta disciplina en sus espontáneos procesos creativos. Por otro lado, su proceder llamaría la atención de personajes como Willem Sandberg, que la invitó a realizar la que sería su primera exposición monográfica en el Stedelijk de Ámsterdam.



Mary Bauermeister, *Ordnungsschichten [Estratos]*, 1962-1963.

Témpera con caseína, tinta, grafito y masa plástica
sobre lienzo, 120 x 120 cm.

Cortesía de la artista y 401contemporary, Berlín

Nacida de una fusión entre la abstracción y la materia, la obra de Mary Bauermeister es un universo donde el caos y el orden no son más

que momentos relacionales dentro del movimiento incesante del entramado de lo real, entendiendo “lo real” como una percepción de la totalidad como conjunto infinito de fuerzas interconectadas. Con un enfoque naturalista y trascendental al mismo tiempo, la pintora evoca las energías que subyacen a los procesos de transformación de la naturaleza tanto a escala micro como macro-cósmica. A tal fin, inventa continuamente técnicas nuevas. Nam June Paik escribiría al respecto que:

“Me sonrojé al leer a un crítico inocente describiéndome como ‘uno de los precursores de una nueva estirpe de artistas que son científicos, filósofos e ingenieros’. Si he tenido algún rastro de tan extravagante virtud, se la debo al brillante experimento en arte y tecnología de Mary Bauermeister allá por 1959-61. La razón de que la gente piense en ella como una pintora consumada en lugar de como una vanguardista desenfrenada es que su experimento es demasiado bueno, demasiado afortunado. [...] El pincel de Mary canta como una sinfonía de Mozart, que a los observadores casuales les suena como una simple y bella melodía, pero a los entendidos que miran con ojo escrutador les revela muchas innovaciones profundas”⁵.

En sus *Cuadros de puntos (Punktbilder)* de los años cincuenta y sesenta, que Max Bill calificaba de “tachismo constructivista”, Bauermeister trabajó con imanes y también con caseína, para diluir la témpera y obtener una masa viscosa que le permitiera superponer unas gotas de pintura sobre otras. Lograba de este modo conferirles un ligero volumen variable a los puntos, así como una sutil vibración interna a las formaciones y estructuras creadas por esos puntos en su agruparse, entrelazarse, encadenarse, disolverse...



Mary Bauermeister, *Kleines Wabenbild* [Pequeño Cuadro-panal], 1958. Caseína y masa plástica sobre madera, Ø 30 cm.
Cortesía de la artista y 401contemporary, Berlín



Mary Bauermeister, *Strohhalmbild* [Cuadro de pajitas], 1960-1961. Pajitas, pintura, pegamento y madera, 70 x 70 cm.
Cortesía de la artista y 401contemporary, Berlín

Pronto desarrolló otra técnica que le permitía aumentar el relieve de sus pinturas, creando estructuras que crecen hacia fuera como panales de abejas y que están inspiradas por los procesos de formación de las células. A esta expansión tridimensional le siguió una expansión en el plano, que tuvo lugar cuando las energías que configuraban sus imágenes desbordaron el marco, yendo a fluir por las paredes de las salas del Stedelijk y conectando un cuadro con otro. Porque en la obra de Bauermeister, nada es absoluto y “todas las cosas” están “involucradas en todas las otras cosas”, como dice el título de una de sus obras.

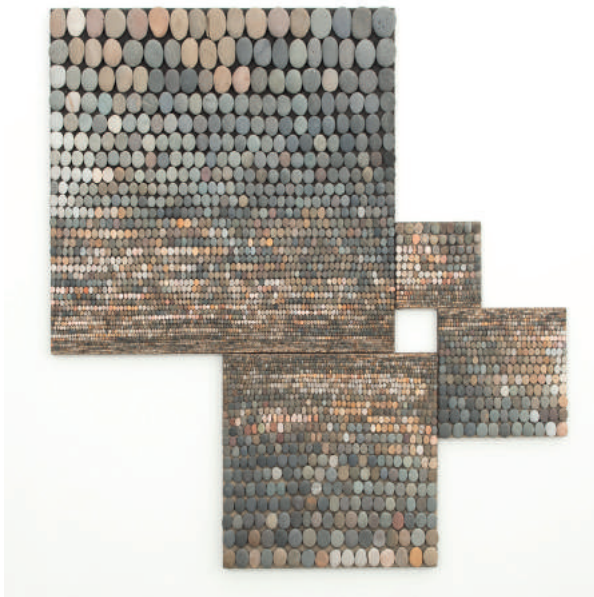


Mary Bauermeister, *Rechts draussen* [Fuera a la derecha], 1962. Témpera con caseína, tinta china, grafito y masa plástica sobre lienzo, 138 x 138 cm (cuadro), ca. 250 cm (total).
Cortesía de la artista y 401contemporary, Berlín

Sus circunstancias personales (la necesidad de alejarse de la amenaza de Lauhus, así como el deseo de pasar más tiempo a solas con Stockhausen al margen del *ménage à trois* con Doris o, más adelante, de marcar distancias con ambos cónyuges), llevaron a Bauermeister a emprender numerosos viajes con el compositor y, finalmente, a asentarse sola en Nueva York,

patrimonio

donde viviría desde el invierno de 1963 hasta 1969, manteniendo su relación con Stockhausen a distancia. Durante una estancia en Sicilia, quedó fascinada por las estructuras creadas en la arena por las fuerzas del agua y el viento, y empezó a recoger cantos rodados con los que después compondría *Cuadros de piedras* (*Steinbilder*) e instalaciones. Iniciaba con ellos lo que denominó *ready-trouvés*, término que funde la noción duchampiana de *ready-made* con la de *objet-trouvé* y que designa obras muy variadas creadas con objetos naturales encontrados. En los *Cuadros de piedras*, los cantos toman el lugar previamente ocupado por los puntos ordenándose, eso sí, siempre según criterios seriales.



Mary Bauermeister, *Stone Progression* [*Progresión de piedras*], 1963-1992. Piedras sobre madera, 130 x 120 cm.

Cortesía de la artista y 401contemporary, Berlín

A través de las piedras, y de vigas de madera halladas en Finlandia, o de bolas de fibra de algas

marinas sicilianas, la naturaleza se adentraba en las obras de Bauermeister ya no solo como inspiración procesual, compositiva y espiritual, sino también como materia, algo que –y la anécdota que sigue es muy representativa de lo que unía y al mismo tiempo separaba los universos creativos de la pintora y Stockhausen– con el tiempo desesperaría cada vez más al compositor. “¿Has movido mucha materia también hoy?” –le preguntaba este con sarcasmo, irritado por tener que convivir con las cosas que ella iba acumulando. Al fin y al cabo, el único material con el que trabajaba Stockhausen era tan inmaterial como el sonido (el *Klangmaterial* o “material sonoro” de la jerga de la composición serial y electroacústica)⁶.



Mary Bauermeister, *Howevercall* [*Comosellame*], 1964. Madera, tronco de árbol quemado, fibra de algas marinas, lana, masa plástica, hongos, piedras y témpera, ca. 350 x 120 x 120 cm.

Cortesía de la artista y 401contemporary, Berlín



Mary Bauermeister, *Needless Needles [Agujas inútiles]*, 1964.
Caja de luz con aguja de madera e hilo, 180 x 130 x 14 cm.
Cortesía de la artista y 401contemporary, Berlín

Los *ready-trouvés* de Bauermeister preceden al *Land Art* y a los propios jardines que la artista haría en la década de los ochenta. Son paisajes cuya presencia evoca el espacio nómada de su transitar por diversos lugares del mundo. De ellos irradia además el tiempo –los tiempos– de la vida: desde la eternidad de las olas y el viento que dan forma a un canto rodado, hasta los nacimientos y las muertes humanas que dejaron su rastro en las sábanas de las mujeres sicilianas. Esas telas viejísimas, heredadas de generación en generación y remendadas una y otra vez para tapar sus

rotos, creaban auténticos paisajes humanos que, tendidos al sol del Mediterráneo, dejaban pasar la luz en grados variables de claridad. Y precisamente la luz sería el nuevo parámetro compositivo que Bauermeister estudiaría al trabajar con ellas en su serie de *Cuadros cosidos (Nähbilder)* o *Cajas de luz (Lichtkästen)*. La artista recordaba que:

“Durante décadas, estos *Cuadros cosidos* serían rechazados por la crítica como trabajo manual y bricolaje femenino. No serían aceptados como arte de ninguna manera. Solo cuando artistas masculinos como, por ejemplo, Michael Buthe, comenzaran a trabajar también con materiales así de frágiles, empezaría a hablarse de *la nueva sensibilidad*”⁷.

En relación estrecha, aunque no evidente, con los *Cuadros cosidos* están las *Cajas de lentes (Linsenkästen)*. Bauermeister se había topado con cristales ópticos en la tienda de un anticuario holandés e hizo uso de ellos por primera vez en su muestra del Stedelijk, poniendo lupas a disposición del público para que pudieran perderse en la contemplación de los detalles de sus minuciosos *Cuadros de puntos*. Sería sin embargo en Nueva York cuando integrara las lentes como elemento constitutivo de unas obras que funden la pintura con la escultura. Las cajas se componen de un lienzo sobre el que se superponen láminas de cristal. Sobre los lienzos hay dibujos y palabras escritas, mientras que sobre las láminas se disponen, además de las lentes, bolas de cristal y de madera. La paleta cromática es, como es habitual en su obra, reducida: el blanco y el negro son la base, que se complementa a veces con ocre y azules. Sin embargo, las lentes aportan los colores espectrales surgidos de la refracción de la luz.

patrimonio



Mary Bauermeister, *Needless Needles [Agujas inútiles]*, 1964.
Caja de lentes con cristales ópticos, marco de madera y tinta,
96 x 63 cm. Cortesía de colección privada

Se genera así un espacio onírico y etéreo de ilusiones ópticas que se complicarán aún más cuando Bauermeister reproduzca en tinta la experiencia de mirar a través de las lentes, es decir, cuando imite sobre el lienzo los efectos cromáticos y distorsionadores producidos por los cristales sobre el propio lienzo. Este diálogo interno de las obras, su autorreferencialidad lúdica, se da también a través de los textos escritos que —como si fueran partituras de eventos performativos— incluyen indicaciones para la realización de las obras.



Mary Bauermeister, *Needless Needles [Agujas inútiles]*
(detalle), 1964. Cortesía de colección privada

Nombran, por ejemplo, las superficies sobre las que están escritos (“cristal”, “lienzo”) o explican que “un círculo se encuentra con un punto” y “la escritura [...] con la confusión”.

En ocasiones, como en *Needless Needles [Agujas inútiles]*, los dibujos imitan las agujas y las puntadas de hilo de los *Cuadros cosidos*, y se desbordan por los marcos, que se amplían hasta convertirse en extensiones de las cajas.



Mary Bauermeister, *Wandüberwanderung 17-153*
[Desplazamiento mural], 1970-1971.

Técnica mixta, dimensiones variables (ca. 140 x 120 cm).
Cortesía de la artista y 401contemporary, Berlín

De vuelta a Alemania, Bauermeister se separó de Stockhausen y se fue a vivir con sus dos hijos a la casa que se había hecho construir por el renombrado arquitecto Erich Schneider-Wessling en las cercanías de Colonia (Forsbach). Allí seguiría trabajando con sus lentes, sus cantos rodados y sus telas. La autorreflexividad lúdica que se había introducido en sus obras seguiría dándole juego a través de un diálogo con la tradición artística occidental y de la incorporación de elementos característicos de su propio quehacer, como los lápices o los caballetes. Estos últimos darían lugar a auténticas esculturas, como también lo harían las investigaciones de la artista en el ámbito de la óptica y los colores espectrales, que desembocarían en la creación de *Esculturas de prismas de cristal* (*Glasprismensulpturen*).

Con ellas, y con sus procedimientos anteriores, Bauermeister iría poblando los lugares de su vida cotidiana hasta convertir su casa y su jardín en una auténtica instalación, un universo fascinante donde la interpenetración entre el espacio exterior y el interior de la arquitectura de Schneider-Wessling se completa con el fluir, continuo y de intensidad variable, de todas las cosas: cristales, piedras, maderas, agua, luz, viento y música, siempre la música.

Notas:

¹ Paik, Nam June: "Mary Bauermeister or 'I accept the universe' (Buckminster Fuller)", cortesía de Mary Bauermeister. Todas las traducciones al castellano de este artículo son mías.

² Bauermeister, Mary en carta a su profesor Günther Ott del 4 de abril de 1955, reproducida en Historisches Archiv der Stadt Köln (ed.): *Das Atelier Mary Bauermeister in Köln 1960-1962. Intermedial, kontrovers, experimentell*. Colonia: Emons, 1993, pp. 12-13.

³ Bauermeister, Mary: *Ich hänge im Triolengitter: Mein Leben mit Karlheinz Stockhausen*. Múnich: Edition Elke Heidenreich bei C. Bertelsman, 2011, pp. 23-24.

⁴ Stockhausen, Karlheinz: "Nieuwe Vormen", en *Mary Bauermeister*. Cat. Exp. Ámsterdam: Stedelijk Museum, 1962, s/p.

⁵ Paik, *op. cit.*

⁶ La anécdota es relatada por la propia artista en su libro Bauermeister, *op. cit.*, p. 111.

⁷ *Ibid.*, pp. 132-133.



Mary Bauermeister, *Steinkreis* [Círculo de piedra], 1962-2014. Ø 220 cm.
Cortesía de la artista y 401contemporary, Berlín

LAS TRES MAGNÍFICAS DEL MNAC

M^a Ángeles Cabré



Ángeles Santos, *Retrato de Conchita*, 1929

Es un verdadero placer pasear por las salas en las que se exhibe la nueva ordenación de la colección de arte moderno del MNAC (desde mediados del XIX hasta los años 40 del XX), que huye en todo momento del apelotonamiento de obras guiadas por el criterio cronológico o estilístico y plantea un recorrido temático y conceptual dirimido con muy buen criterio.

Hay pues que felicitar a sus artífices, Pepe Serra, director el museo, y Juan José Lahuerta, jefe de las colecciones, por esa tan necesaria vuelta de tuerca.

Esta nueva ordenación expone 1.350 obras de 260 artistas y, como en la historia del arte en general, la representación de las mujeres es también aquí abundante. En pintura, a las consabidas figuras de Rusiñol y Casas (como el “Retrato de Montserrat Carbó”, 1888, o su célebre “Plein Air”, 1890-1891, con dama y molino al fondo), se suman los estudios de figura femenina de Nonell, los de Antoni Fabrés o el retrato de su hija Julieta (1905), el retrato de María Sampere (1911) a manos de su marido, Francesc Pausas, o el de Maria Llimona (1917) obra de Joaquim Sunyer.

Otros muchos autores pintan mujeres. Federico de Madrazo retrata a Amèlia de Vilanova (1853), Anglada Camarada a la “Granadina” (1914)...

Y otro tanto hacen los artistas extranjeros presentes en la muestra, que incluye un “Estudio de cabeza femenina” (1894) de Burne Jones o las litografías modernistas del checo Mucha, sin desestimar las gelatinas de plata de Josep Masana, realizadas entre 1920 y 1940.

La escultura se interesa igualmente por el cuerpo y la fisonomía femeninos, y el MNAC ofrece en esta colección algunas muestras, como las cabezas de Clarà y Gargallo, o alguna versión de la conocida “Montserrat gritando” de Julio González (1936-1939).

Y por su parte, la fotografía recalca aquí en la figura femenina en la serie “Desnudos” (1946) de Otto Lloyd, quien fuera pareja de Olga Sacharoff.



Olga Sacharoff, *Una boda*, 1929

Asimismo, mujeres son las ninfas japonizantes de Alexandre de Riquer y las que protagonizan, entre otros tesoros del diseño gráfico, los coloridos carteles de Anís del Mono; al igual que podemos contemplar los rostros de mujer encaramados en los espejos y muebles modernistas. Y como no

podía ser de otro modo, Picasso también está presente y se muestra aquí encarnado en “Mujer con sombrero y cuello de piel” (1937), retrato cubista de la que fuera en los años anteriores su compañera, Maria-Thérèse Walter.

Pero sucede que deambulando por este frondoso bosque de representaciones femeninas, advertimos para nuestro pesar que ni siquiera se trata de mujeres en actitud activa, sino de meras modelos decorativas, aunque a modo de excepciones hallemos una fémina que Josep Duran pinta hojeando un álbum (“Repasando el álbum”, 1872) y a otras dos que leen devotamente en “Clorosis” (1897), de Sebastià Junyent. Dos piezas que nos recuerdan que las mujeres sabían ya en aquellos años hacer algo más que fungir de floreros.



Lluïsa Vidal, *Autorretrato*, c. 1910

Decía al comienzo que el paseo es placentero, sí, aunque es de lamentar que el placer dure bien poco. Se trunca al constatar que, salvo error de

contabilidad, tan sólo tres son las artistas mujeres que participan de ese viaje por el arte catalán que se cierra con las obras del grupo Dau al Set, donde para seguir con la tónica masculina, por supuesto, no hubo ni una sola mujer.

Tres únicas pintoras que asoman tímidamente en esta exuberante selva artística: la modernista Lluïsa Vidal, de la que se exhibe un pequeño autorretrato en las primeras salas (un óleo sobre madera de 36 x 27 cm, quizás de hacia 1910); Olga Sacharoff, de quien en la sala 25 hallamos “Los recién casados” y “Una boda” (ambos de 1929); y Ángeles Santos, de quien en la sala 26 contemplamos el bellissimo, aunque modesto en tamaño, “Retrato de Conchita” (también de 1929). Advertir que a Ángeles Santos se le añade su segundo apellido, Torroella, tal vez para recordar que fue hermana del crítico de arte Rafael Santos Torroella, mientras que a las grandes piezas (“Un mundo”, “Tertulia”...) que de ella se exhiben en el madrileño MNCARS les basta y les sobre su primer apellido. Lluïsa, Olga y Ángeles, tres nombres propios entre tanto cuerpo de mujer y tanto artista varón. Tres pintoras que no son pues las tres gracias de Rubens sino, por su condición de solitarias, las tres magníficas.

¿Sólo tres mujeres en una colección tan inmensa? Suena extraño, sobre todo porque en los museos extranjeros suele haber más. Ignoro si en los sótanos del museo hay más obras de artistas catalanas sin exhibir, como se dice que sucede en los sótanos de la artística ciudad de Florencia (así lo cuenta Jane Fortune en *Invisible Women*). Desconozco los fondos del MNAC, por lo que no puedo hablar. Es casi seguro que hay más, pues la colección permanente del museo consta de más de 250.000 piezas de las que sólo se exhibe aproximadamente un 15%.

patrimonio

Y ahora retomo aquí la pregunta con que Linda Nochlin nos interpeló a principios de los 70 en la revista *ARTnews*, ¿por qué no ha habido grandes mujeres artistas? Desde entonces se han dado muchas respuestas, de entre las cuales la más recurrente es que no las dejaron ser eso, artistas, tal como queda claro en *La carrera de obstáculos. Vida y obra de las pintoras antes de 1950*, de Germaine Greer. Ello llevó a que a finales de los 80 las combativas Guerrilla Girls contabilizaran tan sólo un 5% de obras de arte de mujer en los fondos del Metropolitan de Nueva York (mientras el 85% de los desnudos eran femeninos).

La gran pregunta, ya desde la atalaya del siglo XXI, cuando todos y todas sabemos de la injusticia histórica ejercida contra las mujeres, es con qué criterios se organizan las muestras, incluida la del MNAC, y con qué criterios se realizan las adquisiciones y las peticiones de préstamos, si los hubiere. Como recuerda el anticuario y galerista Artur Ramon en *Museo Nacional de Arte de Cataluña: un itinerario* (Editorial Elba), cuando en la V Exposición Internacional de Arte de Barcelona de 1907 se pusieron a la venta más de cuarenta obras de pintores impresionistas, los catalanes adinerados no se aprestaron a adquirirlas, ya fueran obras de Monet, Renoir, Berthe Morisot o Mary Cassatt. Podían comprar o no, estaban en su derecho.

Hoy, por el contrario, sí podría ser reprochable que un museo público con tal infrarrepresentación femenina gastara sus pocos doblones en comprar una obra de Tapiró, como hizo con parte de los 250.000 euros que ingresó en fechas recientes por alquilar su espacio para una boda hindú, y no un cuadro o dos o tres de Lluïsa Vidal o de Ángeles Santos, de los que está visto que no va sobrado.

Se me ocurren también algunos otros nombres que resulta injustificable que estén ausentes del MNAC, pero mencionaré tan sólo uno: Remedios Varo, gerundense nacida en Anglès en 1908. Que el gros de su obra se encuentre en México, donde se exilió y murió, tiene explicación; pero que no haya en el MNAC ni una de sus obras siendo mundialmente célebre, quizás no.

Si el intercambio de fondos entre museos hace tiempo que existe, si el Tàpies último ya entró en el MNAC merced a una muestra conjunta con su Fundación, si el MNAC y el MACBA son aliados y la tarea de uno acaba donde comienza la del otro, si la Fundación Miró ha podido llevar sus obras a Brasil, ¿qué tal una exposición de Remedios Varo en el MNAC algún día? Aunque se trata de un legado que ha sufrido algunos litigios, parte de sus obras se encuentran hoy en el MAM (Museo de Arte Moderno de México), donde en 2013, con motivo del 50 aniversario de su muerte, se la celebró. Compensarían tantos oprobios y daría el pistoletazo de salida a un tiempo nuevo.

Nueva presentación de arte moderno, Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona: <http://www.museunacional.cat/es/nueva-presentacion-de-arte-moderno>

MARIÁN LÓPEZ FDEZ. CAO, PARA QUÉ EL ARTE

Rocío de la Villa



publicaciones

Nos preguntamos quizás demasiado “¿qué es el arte?”, dejando al margen “¿para qué el arte?”. Esta elección produce casi siempre la división entre la práctica artística profesional y la experiencia estética del público, entre artistas, comisarios, críticos y galeristas frente a audiencias, coleccionistas y educadores. En cambio, si nos preguntamos por la creación, quizás ahí sí podemos encontrar vías de encuentro y de confluencia, entre el arte y la vida.

Como hace Marián López-Fernández Cao, pionera en nuestro país y figura de referencia en Europa y Latinoamérica en el campo de la Educación artística y el Arte como terapia. Disciplinas para ella desde siempre indistinguibles de un compromiso feminista que le llevó a dirigir el Instituto de Investigaciones Feministas de la Universidad Complutense y después a asumir la presidencia de MAV, Mujeres en las Artes Visuales. Por otra parte, escritora prolífica, desde 1997 ha publicado numerosos libros y guías educativas, de los que destacaría entre los recientes: *Mulier me fecit. Hacia un análisis feminista del arte y su educación* (Horas y Horas) y *Memoria, ausencia e identidad* (Eneida), ambos publicados en 2011. También ha coordinado varios volúmenes que en su momento marcaron un hito en la historiografía feminista del arte en España, como *Geografías de la mirada. Género, creación y representación* (UCM, 2000) y antes, *Creación artística y mujeres. Recuperar la memoria* (Narcea, 1999). Lo confieso, sólo he leído algunos.

Pero me atrevo a afirmar que el libro que nos ocupa: *Para qué el arte. Reflexiones en torno al arte y su educación en tiempos de crisis* supone una inflexión. No sólo es el trabajo más ambicioso y maduro, en el que se condensa y consolida toda una trayectoria de investigación y divulgación. También, por supuesto, como cualquier publicación de Marián, es un libro escrito con tanta claridad como erudición, bien planteado y ordenado, y que tanto puede leerse con placer como podría aplicarse en diversas guías didácticas. Marián vuelve a defender aquí una relación con el arte que abre vías de conocimiento y libertad, frente a los actuales recortes “que ahogan el saber” en la Universidad burocratizada y frente a los criterios mercantilistas de subastas y galerías que han terminado dominando el sistema del arte en las últimas décadas, en estos “tiempos de crisis”, como anuncia en el subtítulo del libro.

Sin embargo, *Para qué el arte* va mucho más allá de la perspectiva sociológica de la crisis que vivimos en este inicio del siglo XXI. Trascendiendo la aproximación historicista, aborda el origen violento y tanático de la creación contra la naturaleza bajo el patriarcado desde la edad del metal, remontándose a las reflexiones de Simone de Beauvoir y Gaston Bachelard. Y de ahí, a la genealogía de los filósofos que, desde Aristóteles, asignaron a la mujer el papel de mera materia –es decir, naturaleza–

frente a la acción de la virilidad que imprime sobre ella la forma. Orígenes, en nuestra cultura, de una concepción en la Modernidad individualista, etno y androcéntrica, que ha condicionado la teoría, la historia y la historiografía del arte hasta establecer un vínculo indisoluble entre la creación de lo nuevo y la destrucción, que alcanza su máxima expresión en la poética futurista de Marinetti en el marco de las militarizadas –al menos nominalmente– vanguardias históricas al comienzo del siglo XX.

En cambio, hay otra manera de entender la creación. A partir de la revisión de las nociones de “Labor, trabajo y acción” analizadas por Hannah Arendt en su ensayo *De la historia a la acción* (1953), la autora reconstruye otra genealogía en donde aspectos como el denostado cuidado de los otros, el valor de lo efímero y el diálogo con la materia configura una concepción de la creación muy alejada de las definiciones habituales sobre qué es el arte, separado de la vida y de cualquier función ética. Una creación no reducida al genio artístico viril, sino arraigada en la experiencia emocional y cognitiva de reconocer y conocerse. La creación se muestra así como una práctica social necesaria.

Entre la genealogía de pensadoras que reclama –y en la que se encuentran Sara Ruddick y Simone Weil–, en mi opinión, destaca la categorización elaborada por Ellen Dissanayake en su ensayo *Para qué sirve el arte*: para establecer una relación con la realidad objetiva y con la realidad subjetiva, para aceptar la paradoja, para jugar y descubrir a través de nuestra proyección corporal en objetos, para enfrentarnos a conflictos y encontrar nuevas estrategias adaptativas, para mantenernos ante el conflicto, para acostumbrarnos a tolerar la frustración, para aprender a optar y a equivocarnos, para saber planificar, para sentir un tiempo y un espacio distintos, para ejercitar nuestra capacidad de habituación y deshabituación, para unir lo individual y lo común. En suma, para apostar por la vida. Porque, como afirma Marián L-F Cao en estas páginas: “Crear nos convoca a la vida, a sentir el proyecto vital, a hacerlo andar. La creación nos implica en el cuerpo, en la cognición, en la emoción, en nuestra individualidad siempre atravesada por los otros y el mundo”.

Por tanto, es desde esta perspectiva de reciprocidad del cuidado de sí y de los otros donde surge el llamamiento de que “el espacio de la actividad artística en ámbitos sociales debe convertirse o reinaugurar un espacio donde el ser encuentre una seguridad que permita la reflexión, la introspección, el humor y la acción transformadora”. Muchos son los ejemplos que presenta la autora de su propia experiencia en proyectos educativos y de arte terapia con niños y jóvenes a lo largo de su trayectoria, en los que ha predominado el deseo de aprender con humildad, de experimentar y de compartir.

publicaciones

Lecciones de vida y de una manera de entender la enseñanza del arte inspiradas en otras tantas vidas de artistas, ejemplos de experiencias, que se han agrupado aquí por temas. Comenzando por el cuerpo insurrecto (Suzanne Valadon, Paula Modersohn Becker, Kathe Kollwitz, Claude Cahun, Orlan, Esther Ferrer, Marina Núñez) y el cuerpo que fluye (Loïe Fuller, Isadora Duncan, Alexandra Exter, La Ribot, Fátima Miranda); la escucha de la naturaleza, con las pioneras ilustradoras botánicas Elizabeth Blackwell, Maria Sibylla Merian, Martha King, Marianne North y Margaret Mee; la observación de los objetos próximos que dan lugar a la vida detenida en el bodegón (Giovanna Garzoni, Fede Galizia, Clara Peeters, Rachel Ruysch); la casa, en donde la figura de Louise Bourgeois da paso a arquitectas y diseñadoras (Zaha Hadid, Kazuyo Sejima, Marguerite Friedlander-Wildenhain, y las pertenecientes a la Bauhaus, Gunta Stölz, Marianne Brandt, Alma Siedhoff-Buscher, además de Charlotte Perriand y Eileen Gray); el motivo de los recuerdos (Carmen Calvo) y de los muñecos (Marie Vassilieff, Sophie Taeuber Arp, Hannah Höch y las nanas de Niki de Saint Phalle); las labores textiles (Françoise Dupré, Hildur Bjarnadóttir); y las estrategias no figurativas (Sonia Delaunay, María Freire, Lidy Prati, Lygia Clark, Lygia Pape, Mira Schendel, Gego y Elena Asins). Y por contra, reflejando la vida, con las fotografías Dorothea Lange, Tina Modotti, Lisette Model, Gerda Taro, Katy Horna, Diane Arbus, Cristina García Rodero y Susan Meiselas.

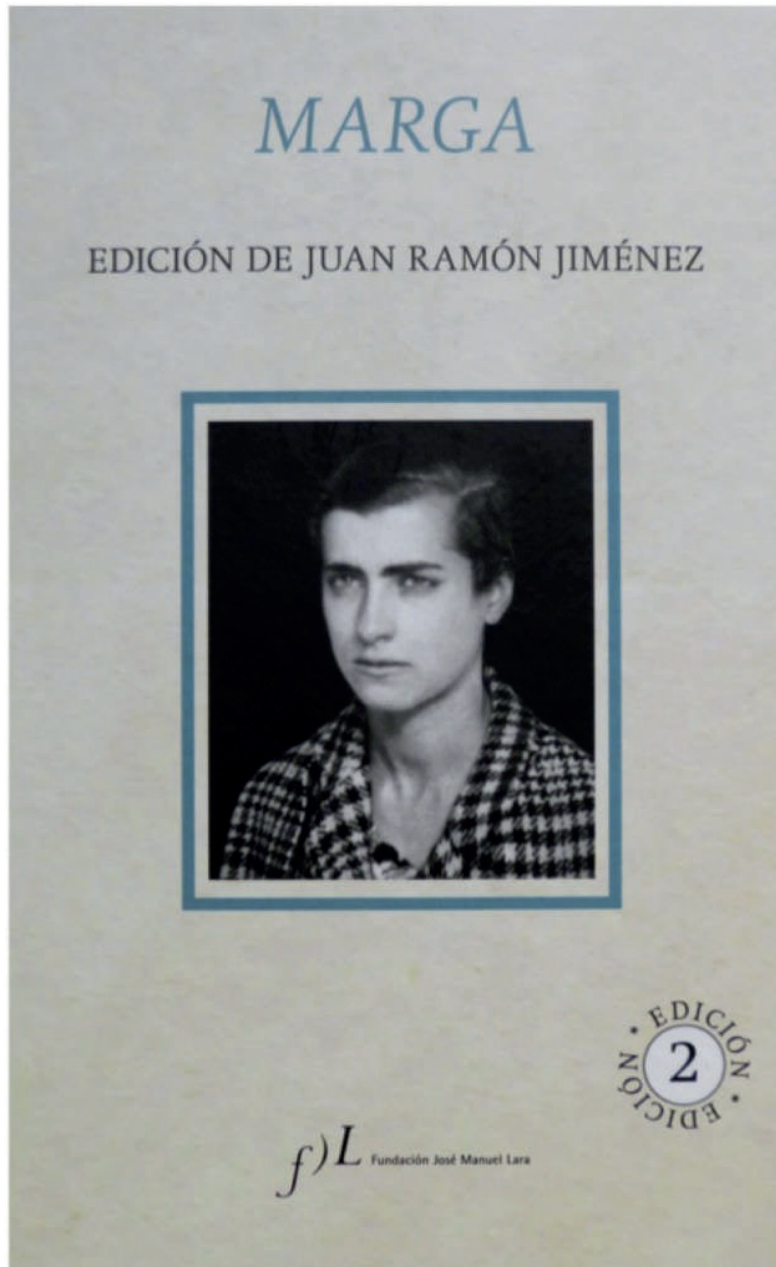
Mención aparte merecen las arteterapeutas pioneras como Friedl Dicker-Brandeis, que habilitó espacios de creación para niños en campos de concentración durante la Segunda Guerra Mundial y enseñó el camino de la arteterapia a Edith Kramer. En conjunto, un largo elenco de más de medio centenar de mujeres que a lo largo de la modernidad, desde centros y extrarradios culturales, a contracorriente, siguen iluminando la aventura de crear indisolublemente unida a la vida.

En conclusión, podríamos decir, creación como medio de adhesión a la vida, en un movimiento inverso a la pulsión tanática, de violencia y destrucción, con el que arrancaba este libro. Tensión de vida y muerte que hace de este el más radical de todos los ensayos publicados hasta hoy de Marián López-Fernández Cao quien, descubre, al final, sus cartas; es decir, la propia motivación para la escritura abierta, valiente y desprendida de este ensayo redactado en tiempos de crisis, que son, al cabo, las cartas escritas a su madre en pleno proceso de duelo.

Marián López Fdez. Cao, *Para qué el arte. Reflexiones en torno al arte y su educación en tiempos de crisis*, Editorial Fundamentos, Madrid, 2015. 294 páginas.

DIARIO DE MARGA GIL ROËSSET

África Cabanillas Casafranca



publicaciones

Detrás del lacónico *Marga* del título de este libro se esconde Marga Gil Roësset (1908-1932), la renovadora dibujante y escultora madrileña que alcanzó un relativo reconocimiento a finales de los años veinte y principios de los treinta del siglo XX. Indicio de un futuro prometedor que se truncó en plena juventud, cuando solo tenía veinticuatro años, la tarde del 28 de julio de 1932, al dispararse en la cabeza.

Esta es la primera vez que el *Diario* de la artista se publica íntegramente, en la edición de Juan Ramón Jiménez, si bien han aparecido algunos fragmentos con anterioridad: en *ABC Cultural* en 1997, y en la novela *Amarga luz* de Marga Clark, sobrina de la escultora, en 2002. Ella misma entregó la carpeta con las cuartillas que contenían estas notas autobiográficas al poeta de Moguer, de quien estaba enamorada, la mañana del día en que se suicidó, pidiéndole que no las leyera hasta pasado un tiempo. Tras su trágica muerte, Juan Ramón decidió darlas a conocer para, así, rendirle homenaje y hacer que su obra perdurara, por lo que preparó con esmero su publicación. Sin embargo, la Guerra Civil, el exilio en América y el robo de gran parte de sus papeles impidieron que vieran la luz en vida del escritor. Ahora, el empeño de su sobrina nieta Carmen Hernández Pinzón ha hecho posible la aparición de una cuidada edición, de la que ha habido dos impresiones hasta el momento.



Marga Gil Roësset trabajando en la obra *Para toda la vida*

Nacida en una familia acomodada y culta, Marga recibió una refinada educación, que incluyó el estudio en el taller del pintor José María López Mezquita. Dibujante precoz, a partir de los doce años realizó ilustraciones para varios libros escritos por su hermana Consuelo; una faceta que no abandonó nunca en su corta trayectoria artística y que plasmó en *El niño de oro*, *Rose des Bois* y *Canciones de niños*. Poco después, con quince años, empezó su dedicación a la escultura, que cultivó tanto en piedra como en bronce y en madera, siguiendo los consejos del escultor Víctor Macho, viejo amigo de la familia, quien le recomendó desarrollar un estilo propio. Sus creaciones, entre las que cabe destacar *Para toda la vida*, *Eva y sus niños* y *La mujer del ahorcado*, sobresalen por la gran calidad técnica, la modernidad y la expresividad, y están dominadas por una visión muy pesimista de la condición humana. De su inicial reconocimiento dan buena cuenta la admisión de uno de sus grupos, *Adán y Eva*, a la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1930 y las críticas elogiosas que hicieron de sus obras algunos escritores de renombre como José Francés. Hoy en día solo quedan veintiséis de sus esculturas, de las cuales diez son réplicas, ya que la propia Marga destruyó una gran parte de ellas antes de quitarse la vida.



Marga Gil Roësset, *Retrato de Zenobia Camprubí*, 1932

publicaciones

La relación de Juan Ramón y su esposa Zenobia Camprubí con Marga fue breve, aunque intensa. Se conocieron a través de su hermana Consuelo entre finales de 1931 y comienzos de 1932. Sin embargo, la admiración de las dos hermanas Gil Roësset por Zenobia, debido a sus traducciones de Rabindranath Tagore, se remontaba a una década antes, razón por la cual le habían hecho llegar, de manera anónima, un ejemplar de su cuento *El niño de oro*. A partir de febrero de 1932, Marga empezó a visitar con regularidad la casa del matrimonio y le propuso esculpir los bustos de ambos, aunque solo llegaría a terminar el de Zenobia.

Este breve *Diario*, pues solo cuenta con sesenta y ocho páginas —cuarenta y siete folios en la versión original—, lo empezó a escribir la escultora aproximadamente un mes antes de su suicidio, en días diferentes. En él declara, con una prosa lírica y llena de angustia, el profundo amor que siente por el poeta de Moguer y su frustración por no verse correspondida. Además, al *Diario* lo acompañan poemas y textos en prosa de Juan Ramón y Zenobia, Carmen Hernández Pinzón y Marga Clark, así como la portada y varias hojas del *Diario* manuscrito, cartas, notas, fotografías, ilustraciones y esculturas de Marga.

Ahora bien, el interés de este *Diario* para la historia del arte, y en especial para la crítica feminista, estriba, más allá de la información que aporta sobre la personalidad de la artista y las circunstancias que rodearon su suicidio, en las pocas y diseminadas alusiones que recoge sobre la creación artística. Aparecen el proceso de realización del *Retrato de Zenobia* y el proyecto del de Juan Ramón, así como el dibujo de las ilustraciones de *El Quijote*. Asimismo, el texto refleja la gran influencia que los padres de Marga ejercían sobre su carrera artística, entendemos que a causa de su juventud y, en particular, por tratarse de una mujer y, por ello, ser considerada siempre una menor de edad y sin autonomía. Esto puede observarse en el siguiente fragmento, en el que su padre casi le ordena que acabe el busto de Zenobia para comenzar a hacer las ilustraciones de *El Quijote*, y no el retrato de Juan Ramón, que es lo que ella deseaba (pág. 63):

...¡Ay desánimo, desencanto, desvida... mi padre me ha dicho serio... irrevocable... «¡Marga, vas a terminar la cabeza de Zenobia... pero terminarla... para inmediatamente empezar con el Quijote y... hasta acabarlo... no haces ninguna otra cosa en absoluto ... estamos!»

¡Y Juan Ramón, papá!

...«Hombre... ya después, para Septiembre, cuando termines el Quijote... a un tiempo... de ningún modo»...

Septiembre...

Quijote...

Septiembre... ..

[El subrayado es de Marga Gil Roësset].

Es verdad que en este caso Marga menciona únicamente a su padre, pero sabemos que su madre, quien se había encargado de forma personal de la educación de sus dos hijas, también ejercía un enorme influjo sobre ella. Tanto es así, que Juan Ramón y Zenobia le recomendaron que viajara a París, además de para formarse como escultora, para escapar de la excesiva autoridad de su familia.

Pero, sobre todo, y como parece lógico por tratarse el *Diario* de una confesión amorosa, es el tema de la pareja de creadores, su colaboración, apoyo y respeto mutuos, el que tiene mayor protagonismo, tal y como puede verse a continuación (pág. 38):

...Ideal... el amor de dos personas... eso sí... dos únicas personas vivido en una atmósfera de trabajo intenso... ..

...Ya tú ves, alguna tarde que me he quedado en tu casa trabajando... y... tú también... esa satisfacción del trabajo a gusto... yo en el mío... saberte a ti en el tuyo... es un lazo de unión tan sólido...

...Cada uno en su obra... y ahora y luego... irse uno junto al otro... y así...

Sin dejar de reconocer el valor que tiene este libro, queremos señalar que, desde una perspectiva feminista, debe ser leído con cierta cautela, ya que lo mismo el *Diario* en sí que los textos que lo acompañan, pueden contribuir a reforzar algunos principios de la historia del arte *oficial* sobre los que tradicionalmente se ha basado

publicaciones

la discriminación de las mujeres creadoras. En primer lugar, se trata del paradigma del artista genial procedente del Romanticismo, caracterizado por la precocidad, el autodidactismo, la transgresión y la hipersensibilidad, que llevada a su extremo puede desembocar en el suicidio, tal y como ocurre en el caso que nos ocupa. Es sabido que esta categoría en nada ayuda al reconocimiento del papel de las mujeres en el arte, ya que suelen estar excluidas de ella. En segundo lugar, está el estereotipo de la mujer artista de vida trágica, en la que las relaciones amorosas turbulentas ocupan un lugar central —no en vano algunos escritos establecen un paralelismo entre su caso y el de la escultora francesa Camille Claudel—. Unas experiencias personales que tendrían su reflejo en su producción artística dominada por la subjetividad, frente a la pretendida objetividad o universalidad de la creación masculina. Por último, otro peligro de este libro es que la figura de Juan Ramón eclipse la de Marga, como puede observarse en el propio título. Cuando ambos comenzaron a tratarse él era un hombre ya maduro, de cincuenta años, y un poeta consagrado, mientras que ella tenía veinticuatro años y estaba empezando a ser considerada en el mundo artístico. De ahí que la relación aparezca envuelta en el paternalismo, puesto que el sexo, la edad y el éxito profesional de Juan Ramón le confieren una gran autoridad, tanto a los ojos de Marga como a los de muchos de los lectores actuales. Aparte, este papel de mentor o consejero del escritor se refleja también, según unas cartas que envió a Zenobia, en el hecho de que llamara a las hermanas Gil Roësset “las niñas” (pág. 8), y en que Carmen Hernández Pinzón diga en el “Prólogo” que él daba todo tipo de indicaciones a Marga mientras realizaba el retrato de Zenobia (pág. 9).

En cualquier caso, y para terminar, queremos celebrar que este libro arroje luz sobre la biografía de la artista y venga a sumarse a la recuperación de su obra, lenta pero constante, que está teniendo lugar desde hace más de una década, tal y como reflejan, entre otros acontecimientos y publicaciones, la exposición retrospectiva que en el año 2000 comisarió Ana Serrano en el Círculo de Bellas Artes de Madrid, la aparición de la novela *Amarga luz* de Marga Clark, editada en 2002 y vuelta a publicar en 2011, y el ensayo *Artistas y precursoras. Un siglo de autoras Roësset* de Nuria Capdevila-Argüelles, impreso en 2013.

Marga. Edición de Juan Ramón Jiménez, Fundación José Manuel Lara, Sevilla, 2015. 103 páginas. Precio: 15,90 €.



Marga Gil Roësset, ilustración del cuento *Rose des Bois*, 1923

LA ESPIGADORA. TRANSVISIONES y UNDER 35

Redacción



Maricel Delgado, *Coordenadas de una lejanía*, 2013. Detalle



Laia Abril, *Thinspiration*, 2011-2012

Dos iniciativas, una de carácter público y la otra privada, aseguran la criba de jóvenes fotógrafas. La inercia de seleccionar valores de sexo masculino, al parecer, sigue siendo más fuerte que el acceso mayoritario de las mujeres a la fotografía en las últimas décadas. Solo una fotógrafa ha sido elegida en cada convocatoria.

Transvisiones parte del Centro de Arte de Alcobendas, CAA: se trata de un programa de residencias internacionales para fotógrafos, comisariado por Marta Soul. Ofrece seis plazas para una estancia artística de tres meses en centros de arte internacionales (Instituto Sonorense de Cultura de México y Centro de la Imagen de Lima) y el CAA, que culmina con

una muestra colectiva en Alcobendas como parte del programa de PHotoEspaña 2015. Los artistas seleccionados son: Ignacio Evangelista (Valencia), Julio Galeote (Madrid), Carlos Iván Hernández (México), Andrés Pachón (Madrid) y Yuri Tuma (Miami). Maricel Delgado (Lima) es la única artista seleccionada (*Coordenadas de una lejanía*).

Under 35, también dentro del festival Off de PHotoEspaña, es la propuesta de la prestigiosa galería Ivorypress, que reúne el trabajo de cinco jóvenes fotógrafos españoles: Alberto Lizalde, Javier Marquerie Thomas, Óscar Monzón y Jordi Ruiz Cirera. La única fotógrafa seleccionada es Laia Abril.

HERITAGE STUDIES DE IMAN ISSA

Verónica Coulter



Iman Issa, ganadora por unanimidad del I Premio Fundación Han Nefkens MACBA de Arte Contemporáneo en 2012, presenta en dicha sede su obra *Heritage Studies*, producida con motivo del premio recibido.

El título procede del ámbito interdisciplinario de la investigación académica y también del conocimiento aplicado en relación a la comprensión y al uso de la historia. La artista, que vive y trabaja entre El Cairo y Nueva York, explora los artefactos históricos que a su modo de ver tienen repercusión en la actualidad, intensificando el material y la escala sin llegar a ser una reproducción.

Según palabras de la crítica de arte Kaelen Wilson-Goldie: “Podríamos decir que la obra de

Issa trata de una sustracción radical. Coge el caso de una ciudad, una estructura, un monumento, un memorial, un cartel electoral, un conflicto político, un espacio abierto o una historia evocadora; luego suprime sus especificidades y borra los detalles que lo definen”.

La historia en su obra se transforma en un ejercicio de narración ahistórica que puede concernirnos a todos.

Iman Issa, *Heritage Studies*, MACBA, Plaça dels Àngels 1, Barcelona. Del 21 de mayo al 28 de junio de 2015.

notas

INKA MARTÍ: PAISAJES DE VIENTO

Verónica Coulter



Inka Martí, *Rellojje d'hexagrames*, 2014

Inka Martí descubre la fotografía a través de la publicación de su libro con las imágenes verbales de *Cuaderno de noche*, y que en *Espacios Oníricos*, su complemento visual, materializa esas imágenes captando la luz que hay en los sueños y sintiendo la necesidad de hablar sobre la belleza en contraposición a la degradación que nos rodea actualmente.

En la serie de veintitrés fotografías que presenta en la exposición, prescinde del color para ofrecernos la luz del blanco que ve en sus sueños cobrando vida a través de la cámara y que nos muestran a su vez como espejo su propio universo.

Inka Martí, *Paisajes de viento*, Ambit Galeria d'Art, Consell de Cent 282, Barcelona. Del 16 de abril al 30 de mayo de 2015.



Inka Martí, *El messatger*, 2014

ITZIAR OKARIZ. 51 SUEÑOS

Redacción

Nunca podré cumplir con lo que, tengo entendido, es el deber primordial de un conferenciante 30:27
 podré cumplir con lo que, tengo entendido, es el deber primordial de un conferenciante
 cumplir con lo que, tengo entendido, es el deber primordial de un conferenciante
 con lo que, tengo entendido, es el deber primordial de un conferenciante
 lo que, tengo entendido, es el deber primordial de un conferenciante
 que, tengo entendido, es el deber primordial de un conferenciante
 tengo entendido, es el deber primordial de un conferenciante
 entendido, es el deber primordial de un conferenciante
 es el deber primordial de un conferenciante
 el deber primordial de un conferenciante
 deber primordial de un conferenciante
 primordial de un conferenciante
 de un conferenciante
 un conferenciante
 conferenciante
 conferencias
 palabras
 esas palabras
 significarán esas palabras
 qué significarán esas palabras
 pensar qué significarán esas palabras
 a pensar qué significarán esas palabras
 pienso a pensar qué significarán esas palabras
 me puse a pensar qué significarán esas palabras
 y me puse a pensar qué significarán esas palabras
 me y me puse a pensar qué significarán esas palabras me senté a orillas de un río y me puse a pensar, qué significarán esas palabras
 de un río y me puse a pensar qué significarán esas palabras
 orillas de un río y me puse a pensar qué significarán esas palabras
 senté a orillas de un río y me puse a pensar qué significarán esas palabras
 me senté a orillas de un río y me puse a pensar qué significarán esas palabras
 novela, me senté a orillas de un río y me puse a pensar qué significarán esas palabras
 la novela, me senté a orillas de un río y me puse a pensar qué significarán esas palabras
 y la novela, me senté a orillas de un río y me puse a pensar qué significarán esas palabras
 amémosla y la novela, me senté a orillas de un río y me puse a pensar qué significarán esas palabras.

La segunda exposición individual de Itziar Okariz (San Sebastián, 1965) en la galería madrileña Moisés Pérez de Albéniz, cuenta *51 sueños, entre el dos de octubre y el veintiuno de noviembre de 2014*.

Este diario de sueños, iniciado hace tres años, ha adoptado distintas formas a lo largo del tiempo: performances, esculturas, carteles. Un *email* de sueños enviado a un museo, sueños colocados en la pared, acumulándose, ocultando los anteriores y dejando paso a los más recientes. Performances donde los sueños son recitados a dos voces dificultando la inteligibilidad del texto.

Lecturas de sueños soñados durante una exposición hasta llegar al presente, retransmitidos en diferido a un lugar lejano como México. Dibujos, registros de lo sucedido en otro lugar y en otro tiempo, y al mismo tiempo partituras de performances que permiten su reproducción.

Itziar Okariz, *51 sueños, entre el dos de octubre y el veintiuno de noviembre de 2014*, Galería Moisés Pérez de Albéniz, Madrid. Del 26 de marzo al 16 de mayo de 2015.

ÉROS C'EST LA VIE

Redacción



Hélène Picard, *Red Panties*, 2014. Acuarela, 16 x 24 cm

En alusión a Rose Sélavy, alter ego travestido de Marcel Duchamp, esta doble exposición incluida en *Jugada a 3 bandas* pretende dar la vuelta a la actual situación de desasosiego, provocada por la prolongada crisis, para dar paso a un elenco de artistas e imágenes de intencionalidad vitalista.

Los comisarios se apoyan en el *Manifiesto de la lujuria* (1913) de Valentine de Saint-Point –en la muestra colectiva en la galería Fernando Pradilla– y en *El malestar de la cultura* de Sigmund Freud para reivindicar el placer sexual –en la exposición de pinturas, dibujos y fotografías en la galería Javier López & Fer Francés–: “el amor sexual nos proporciona la experiencia placentera más poderosa y subyugante, estableciendo así el

prototipo de nuestras aspiraciones de felicidad”. En suma, más de una treintena de artistas con propuestas para reivindicar la alegría de vivir.

Éros c'est la vie, Galería Fernando Pradilla, C/ Claudio Coello 20, Madrid. Del 11 de abril al 31 de mayo de 2015.

Éros c'est la vie, Galería Javier López & Fer Francés, C/ Guecho 12b, La Florida, Madrid. Del 11 de abril al 22 de mayo de 2015.

Comisarios: Miguel Cereceda, Sofía Fernández y Arturo Prins.

MANUELA BALLESTER, EXILIO MEXICANO

Redacción



La muestra presenta un conjunto de 47 pinturas y dibujos de Manuela Ballester (Valencia, 1908 - Berlín, 1994) pertenecientes a la serie del traje popular mexicano que la artista desarrolló en México entre 1945 y 1953, durante su exilio (1939-1959). Junto a las obras de Ballester, se exhiben 48 piezas de indumentaria popular mexicana que la pintora adquirió en mercados del país, incidiendo en el carácter etnográfico del trabajo de Ballester. Todas las piezas expuestas pertenecen a los fondos del Museo y fueron donadas por Manuela Ballester en 1982.



Se trata además de piezas práctica o totalmente desconocidas para el gran público y los investigadores, ya que han sido prestadas en contadas ocasiones. Antes de formar parte de las colecciones del museo, las pinturas de Ballester sobre el traje mexicano se expusieron en dos ocasiones en los años sesenta: en 1963 en el Club de Creadores de Cultura de Berlín, y en 1965 en la exposición México y su mundo celebrada en Berlín y Dresde.

Manuela Ballester en el exilio. El traje popular mexicano, Museo Nacional de Cerámica González Martí, C/ Marqués de Dos Aguas 5, Valencia. Del 1 de abril al 28 de junio de 2015.

Comisaria: Liliane Cuesta.



notas

ELINA BROTHERUS: EL REGRESO Y LA NOSTALGIA

Redacción



Una de las individuales más interesantes en el programa de Jugada a 3 bandas es la protagonizada por Elina Brotherus (Helsinki, 1972). La fotógrafa finlandesa se dio a conocer en el panorama internacional con la serie “Suites Françaises”, donde registraba su experiencia de aislamiento y soledad en un país del que desconocía su idioma. Autorretratos y notas en Post-it fueron formando un diario en el que se reconoció la generación de jóvenes europeos “erasmus”.

Doce años después, cumplidos los cuarenta, Elina Brotherus vuelve a la misma localidad, Chalon-sur-Saône, esta vez como docente, e insiste en alojarse en el mismo hostel destartalado. En la entrevista en vídeo que se muestra en la exposición, dice que ya no está tan perdida. En la serie “12 Ans Après” se muestra, sin embargo, igualmente desconcertada y expectante: frágil.

Quizás sus autorretratos vuelven a identificar a esa generación perdida, que creció en una sociedad de oportunidades hoy recordada con nostalgia y a la que, tras la crisis, ya no es posible regresar.

Elina Brotherus, *El regreso y la nostalgia*, Galería Camara Oscura, C/ Alameda 16, Madrid. Del 11 de abril al 23 de mayo de 2015.

Comisario: Juan José Santos.





CUERPO + PODER

Redacción



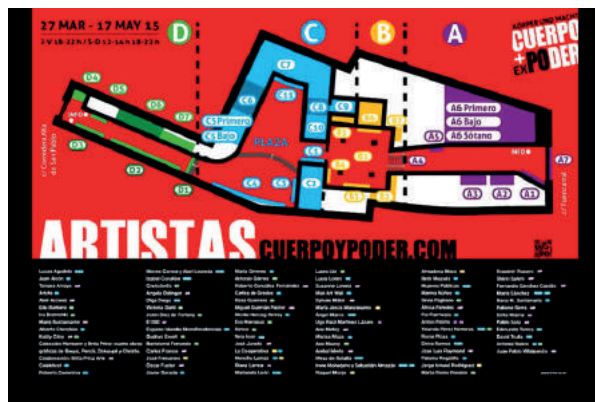
En *Cuerpo + Poder* abundan los proyectos sobre desigualdad y fronteras, control y libertad, mercantilismo y manipulación, arquitectura y memoria. Además, buena parte de los artistas se centran en cuestiones de desigualdad, identidad y género.

Entre otros artistas: Tamara Arroyo, Nieves Correa, Olga Diego, Victoria Diehl, Menchu Lamas, Diana Larrea, Laura Lío, Ana Matey, Marisa Maza, Raquel Monje, Beth Moysés, Mujeres Públicas, Marina Núñez, Yolanda Pérez Herreras y Antonia Valero.

Cuerpo + Poder, Pasaje C/ Fuencarral 77, Madrid. Del 27 de marzo al 27 de mayo de 2015.

Coordinadora artística: Almudena Mora.

Con un título de evidente eco foucaultiano pero también haciendo un guiño al pensamiento de Hanna Arendt, después de la experiencia en 2013 vuelve esta iniciativa impulsada por la Embajada de Alemania en Madrid, que aglutina pinturas, esculturas, instalaciones, videoarte, poesía y visual de 84 artistas de doce países. Además, se han programado performances, proyecciones, conferencias y talleres.



YO, LA PEOR DE TODAS

Redacción



Natalia Mali, *Self Portrait as Bond Girl*, 2008 (fragmento)

Escenas intimistas e irreverentes, entre el selfie y el autorretrato. Comisariada por Helena Santiago y bajo el rótulo “Yo, la peor de todas (Nan Goldin paradigma)”, se presenta en el marco de Jugada a 3 bandas esta colectiva 100% formada con fotografías de en torno a una docena de artistas: Sofía Santaclara, Andrea Santolaya, Natalia Mali, Catalina Día, Vanessa Martins, Cecile Roingeard-Islasse, Lucía Olmeda, Alia Ali, Mar Mosegui, Elena Tagliapietra, Irene Cruz, Leila Amat, Bárbara Velazco, Ira Tierra.

Yo, la peor de todas (Nan Goldin paradigma), Mondo Galería, C/ San Lucas 9, Madrid. Del 11 de abril al 23 de mayo de 2015.



CHERCHER LE GARÇON

Redacción



Obras de un centenar de artistas hombres conforman la exposición *Chercher le garçon*, un cuestionamiento de los roles de la masculinidad, comisariada por Frank Lamy. Rechazando todo autoritarismo, cuestionando los valores tradicionales asociados a la masculinidad (eficacia, autoridad, heroísmo, conquista, fuerza, etc.), las obras proponen estrategias de resistencia y de redefinición del paradigma masculino. La exposición desarrolla una aproximación hacia las obras de artistas que se pueden comprender a partir de las teorías feministas desde los años sesenta del siglo XX, donde el feminismo, entendido como

una deconstrucción de los sistemas en todos los órdenes, irriga la creación contemporánea en una perspectiva necesaria del arte como espacio de reflexión y de análisis de lo real.

Según el comisario “si se considera el feminismo como el paradigma teórico y práctico de resistencia a TODA forma de dominación, si se considera que el patriarcado y la masculinidad hegemónicas son formas ideológicas a combatir, entonces, parece importante y urgente cuestionar lo masculino. Deconstruirlo. Y abrir un espacio donde los hombres hablen de ellos mismos y de su condición”.

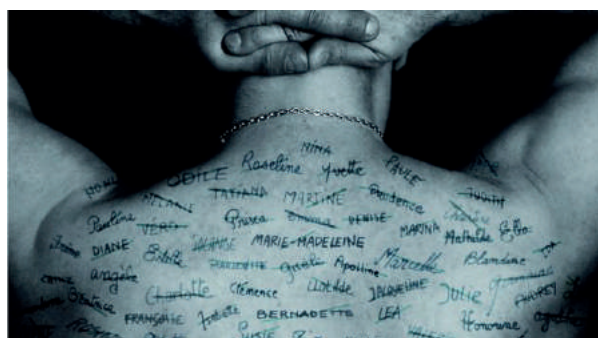
Artistas en la exposición: Soufiane Ababri, Vito Acconci, Boris Achour, Bas Jan Ader, Stéphane Albert, Dove Allouche, Carlos Amorales, David Ancelin, Kader Attia, Fayçal Baghriche, Gilles Barbier, Taysir Batniji, Jérémie Bennequin, Patrick Mario Bernard, Tobias Bernstrup, Jérôme Boutterin, Genesis Breyer P-Orridge, Alain Buffard, Chris Burden, André Cadere, Maurizio Cattelan, Brian Dawn Chalkley, Nicolas Chardon, Nicolas Cilins, Claude Closky, Florian Cochet, Steven Cohen, John Coplans, Didier Courbot, Christophe Cuzin, Denis Dailleux, Sèpand Danesh, Alain Declercq, Dector & Dupuy, Brice Dellsperger, Noël Dolla, Olivier Dollinger, Thomas Eller, Simon English, Simon Faithfull, Dan Finsel, Charles Fréger, Jean-Baptiste Ganne, Pippa Garner, Jakob Gautel, Douglas Gordon, Tomislav Gotovac, Rodney Graham, Ion Grigorescu, Alain

Guiraudie, Joël Hubaut, Charlie Jeffery, Pierre Joseph, Michel Journiac, Dorian Jude, Jacques Julien, Jesper Just, Jason Karaïndros, Meiro Koizumi, Jiri Kovanda, Antti Laitinen, Alvaro Laiz, Matthieu Laurette, Leigh Ledare, Claude Lévêque, Pascal Lièvre, Madeleine Éric, Robert Mapplethorpe, Jean-Charles Massera, Florent Mattei, Emilio López-Menchero, Théo Mercier, Pierre Molinier, Kent Monkman, Jacques Monory, Yasumasa Morimura, Laurent Moriceau, Ciprian Mureșan, Bruce Nauman, Krzysztof Niemczyk, Oriol Nogues, Christodoulos Panayiotou, Carlos Pazos, Bruno Pelassy y Natacha Lesueur, Régis Perray, Philippe Perrin, Grayson Perry, Pierre Petit, Laurent Prexl, Prinz Gholam, Florian Pugnare y David Raffini, Philippe Ramette, Patrick Raynaud, Hubert Renard, Santiago Reyes, Bertrand Rigaux, Didier Rittener, Lucas Samaras, Yinka Shonibare MBE, Florian Sicard, Pierrick Sorin, David Teboul, Laurent Tixador y Abraham Poincheval, Gavin Turk, Frédéric Vaesen, Jean-Luc Verna, Yan Xing.



Michel Journiac, *Hommage à Freud, constat critique d'une mythologie travestie*, 1972-1984

Chercher le garçon, MAC/VAL Musée d'art contemporain du Val-de-Marne, Paris. Del 7 de marzo al 30 de agosto de 2015.



Philippe Perrin, *Rita* (detalle).

Colección Maison Européenne de la Photographie

notas

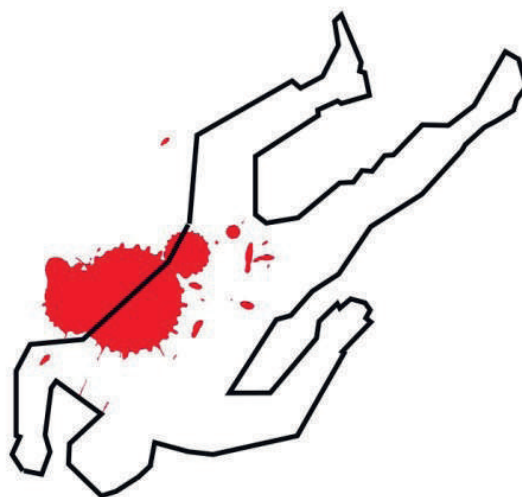
LA ESPIGADORA. JUGADA A 3 BANDAS 2015

Redacción

En la quinta edición de Jugada a 3 bandas –entre galerías, comisarios y artistas– participan 22 galerías en Madrid del 11 de abril al 23 de mayo de 2015. Tratándose de una iniciativa novedosa y que agrupa, no solo pero sí buena parte de jóvenes profesionales, esperábamos un reparto más equitativo desde la perspectiva de género.

Sin embargo, estas son las cifras. En la organización, a cargo del equipo *hablarenarte*, solo una mujer, Olivia Rico Cubells. Entre los 23 comisarios, poco más de un tercio de mujeres. Entre los aproximadamente 125 artistas (también hay colectivos), de nuevo un tercio: 44 artistas mujeres.

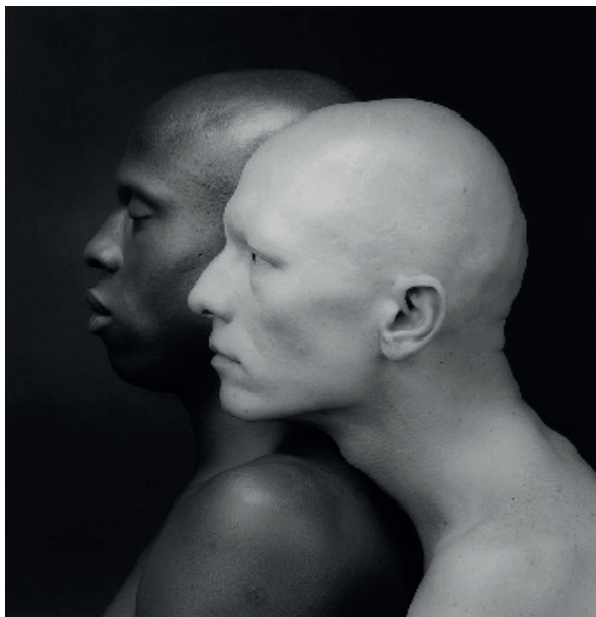
Para más detalles, puedes consultar: http://www.m-arteyculturavisual.com/wp-content/uploads/2015/04/11_dossier-de-prensa-a3bandas2015.pdf



a 3 bandas
11 abril - 23 mayo

ROBERT MAPPLETHORPE

Redacción



La Galería Pepe Cobo en colaboración con la Fundación Mapplethorpe presenta, por primera vez en su sede de Lima (Perú), una selección de obras del artista norteamericano Robert Mapplethorpe.

Nacido en Queens, Nueva York, en 1946, Robert Mapplethorpe no empezó su carrera artística como fotógrafo.

En obras pictóricas tempranas a menudo manipulaba imágenes fotográficas extraídas de diversas fuentes, y más adelante, fotografías tomadas por él mismo con su cámara Polaroid.

El paso definitivo tuvo lugar en 1975, cuando el artista adquirió una cámara de gran formato y comenzó a fotografiar a sus amigos y conocidos, entre los cuales se encontraban artistas, músicos, celebridades en general, estrellas porno y miembros de la comunidad S/M, entre otros. Algunas de estas fotografías resultaron escabrosas en su tiempo, pero siempre brillantes a nivel técnico, provocando gran tensión entre su exacto formalismo y la difícil temática.

Este tratamiento estético y conceptual se aplica no sólo al cuerpo humano, sino también a la naturaleza muerta, las flores y hojas, tratadas a menudo de una manera erótica.

Simultánea a la retrospectiva de Mapplethorpe en el Kiasma Museum of Contemporary Art de Helsinki, del 13 de marzo al 13 de septiembre de 2015, esta y otras exposiciones anticipan la que se espera que sea la consagración definitiva del fotógrafo, con las exposiciones que se celebrarán simultáneamente de marzo a julio de 2016 en el J. Paul Getty Museum y Los Angeles County Museum of Art: dos instituciones de tendencia conservadora que presentarán el trabajo impecable de este artista, por otra parte, irreductible.

Robert Mapplethorpe, Galería Pepe Cobo, Lima.
Del 8 de abril al 8 de junio de 2015.



Robert Mapplethorpe, *1925 Gorham Seafood Servers*, 1988

LA PIEL DEL MAR. CONCHA GARCÍA

Redacción



En esta exposición la artista Concha García invita al espectador a descubrir nuevos microrrelatos y sueños cotidianos, con la manipulación de objetos de uso diario. Un trasunto constante en su trayectoria, que en *La Piel del Mar* se presenta bajo tres formatos: el objeto a pequeña escala, un pequeño libro y una narración audiovisual, ofreciendo visiones diversas para su lectura. En total, ocho microrrelatos, configurados cada uno por un pequeño objeto escultórico, un libro y un audiovisual.

En este proyecto se utiliza la metáfora de la piel para traspasar al interior de los sucesos de la vida, pero además se incorpora un nuevo protagonista: la piedra.

Esta exposición continúa la línea expositiva del museo que profundiza, a través de muestras monográficas, en la obra de los artistas de la Colección Arte Contemporáneo. Este es el caso de Concha García, artista presente en la CAC desde el año 2010 con la obra denominada “Espejo roto” (2008), pieza compuesta por objetos y elementos del mobiliario doméstico que en este caso nos remite al pasado, a la vivencia en las casas familiares, y que está realizada en madera, cristal, cerámica y adhesivos.

Concha García, *La Piel del Mar*, Museo Patio Herreriano, Valladolid. Del 13 de marzo al 21 de junio de 2015.

notas

LA 'TOILETTE', NACIMIENTO DE LO ÍNTIMO

Redacción



Edgar Degas, *Mujer en su baño enjabonándose la pierna*, c. 1883

Conocido por sus fondos de Berthe Morisot y Monet, el museo parisino Marmottan propone una muestra sobre las escenas domésticas del aseo femenino. La exposición recoge desde maestros del siglo XV a obras de hoy en día. Una centena de cuadros, esculturas, estampas, fotografías e imágenes animadas componen el recorrido.

La exposición se abre con un conjunto excepcional de grabados de Durero, para pasar a mostrar pinturas de la Escuela de Fontainebleau: entre otros, Clouet, Georges de La Tour y Boucher, con la invención de los gestos y los lugares de *toilettes* en la Europa del Antiguo Régimen.

En la segunda parte, se descubre que con el siglo XIX se afirma una profunda renovación. La aparición del cuarto de aseo, con un uso más amplio y diverso del agua, inspiran a Manet, Berthe Morisot, Degas, Toulouse-Lautrec, con escenas inéditas que desprenden intimidad y modernidad.

En la última parte de la exposición, la imagen familiar y desconcertante de los cuartos de baño modernos y funcionales se convierten en el lugar donde todo está permitido y donde se propicia el abandono onírico.

Una exposición poblada de desnudos de mujeres bajo el voyeurismo patriarcal.



Alain Jacquet, *Gaby d'Estrées*, 1965

La 'toilette', nacimiento de lo íntimo, Museo Marmottan, París. Del 12 de febrero al 5 de julio de 2015.

Comisarios: Nadeije Laneyrie-Dagen y Georges Vigarello.

ENCUENTRO CON GRISELDA POLLOCK

Redacción

Advanced Studies in The Humanities Lecture Series, Escuela Internacional de Doctorado de la UMA

**Encuentro con
Griselda
Pollock**

(Presentan: Maite Méndez Baiges y Carla Subrizi / L.H.A.C.P.G.)

Auditorio del Museo Picasso Málaga
Plaza de la Higuera, s/n
Día: 08.04.2015
Hora: 19.00 horas

Organiza:
Grupo de HD (20021-22511) Lectura de la Historia del Arte Contemporáneo desde la Perspectiva de Género (L.H.A.C.P.G.) de la UMA.
Colaboran:
Museo Picasso Málaga Universidad de Málaga Escuela Internacional de Doctorado Programa de Estudios Avanzados en Humanidades, Máster en Desarrollos Sociales de la Cultura Artística y Departamento de Historia del Arte, Departamento de Historia del Arte e Spettacolo, Sapienza Università di Roma.

UMA
CEAUP
SAPIENZA
museopicassomálaga

El proyecto de investigación L.H.A.C.P.G. Lecturas de la Historia del Arte Contemporáneo desde la Perspectiva de Género, de la Universidad de Málaga, ha organizado una conferencia y mesa redonda con Griselda Pollock sobre intervenciones feministas en la historia del arte. El encuentro tendrá lugar el 8 de abril de 2015 a las 19:00 horas en el Museo Picasso de Málaga (entrada libre hasta completar aforo).

Organizan: L.H.A.C.P.G., Universidad de Málaga (Escuela Internacional de Doctorado y Máster en desarrollos sociales de la cultura artística) y Università La Sapienza de Roma.

TURN YOUR EYES.
ANA LAURA ALÁEZ,
VICTORIA CIVERA,
MIREN DOIZ
E ITZIAR OKARIZ

Redacción



Esta exposición colectiva de las cuatro artistas que trabajan con la galería Moisés Pérez Albéniz plantea “una tensión bidireccional entre la construcción cultural tradicional de lo femenino y la subversión feminista”.

En el montaje dialogan bien las piezas de estas artistas pertenecientes a tres generaciones, estableciendo un juego en diversos medios (pintura, escultura, collage, video), con obras

desde los años noventa a hoy, a las que se suma la intervención de Miren Doiz en la fachada de la galería, reflejando las sombras de los balcones del edificio desde las 11 am a las 16 pm.

Ana Laura Aláez, Victoria Civera, Miren Doiz e Itziar Okariz, *Turn your eyes*, Galería Moisés Pérez de Albéniz, Dr. Fourquet 20, Madrid. Del 23 de mayo al 18 de julio de 2015.

SUSANNE GHEZ, UNA COMISARIA DISCRETA

Rocío de la Villa



En la 56 edición de la Biennale di Venezia se ha concedido a la comisara estadounidense Susanne Ghez un Leone d'Oro Speciale por su actividad desarrollada a favor de las Artes. Se dice, además, que en su trayectoria siempre ha huido de la ostentación y de la autopromoción, convencida de que se debe valorar al artista y no al *curator*; convicción que ha transmitido al público y a numerosos jóvenes comisarios.

El premio ha sido propuesto por el *curator* de esta edición, Okwui Enwezor, conocido especialista en arte y teoría poscolonial, y parece acorde con el sentido general de su posicionamiento, aunque de bienal en bienal Enwezor se haya convertido en uno de los agentes más poderosos del sistema del arte. ¿Nada más? Susanne Ghez ha logrado entrar en el selecto club de mujeres premiadas por la vieja Biennale, que en esta edición cumple 120 años, gracias a representar el perfil bajo que tantas mujeres desempeñan en el sistema del arte.

¿Es esto lo que nos corresponde? Como en el caso de los artistas varones *genios*, la misma dinámica parece reproducirse en el caso de los *curators*. ¿Es este rol discreto el que el sistema del arte pretende que sigan reproduciendo las comisarias? Porque entre ellas, también hay divas, como Catherine David, comisaria de la ya mítica Documenta X.

Susanne Ghez es, además, alguien de la casa. En 2013 empezó a trabajar en el Istituto d'Arte, como *curator* adjunta del Departamento de Arte Contemporáneo. Su último proyecto ha sido la exposición de la artista iraní Nairy Baghramian. Hace años descubrió y organizó las primeras muestras de Jeff Wall, Mike Kelley, Isa Genzken, Thomas Struth y Kara Walker, entre otros.

Durante cuarenta años trabajó como directora ejecutiva y comisaria jefe de la Renaissance Society, en la Università di Chicago, uno de los más antiguos museos de arte contemporáneo en Estados Unidos, comisariando más de 160 exposiciones. En 1970 comenzó a introducir al público de Chicago en el trabajo de los artistas conceptuales Hans Haacke, Joseph Kosuth, Robert Smithson y Lawrence Weiner. En 1980, en la Renaissance Society se dieron a conocer artistas europeos, como Daniel Buren, Louise Bourgeois, James Coleman y Hanne Darboven, junto a muestras de destacados artistas estadounidenses como Nancy Spero, Mike Kelley y Dan Graham. En la década de los noventa, Felix Gonzalez-Torres y Kara Walker. Además, la Society ha comisionado innumerables obras y estancias patrocinadas de artistas como Michael Asher, Kerry James Marshall, Thomas Struth, Isa Genzken, Luc Tuymans, Shahzia Sikander, y Moshekwa Langa.

Entre 2000 y 2014, organizó exposiciones de Pierre Huyghe, Joan Jonas, Feng Mengbo, Amar Kanwar, Yang Fudong, Joelle Tuerlinckx, Steve McQueen, Francis Alys, Allan Sekula, Rebecca Warren, Gerard Byrne, Danh Vo, RH Quaytman y William Pope.L.

Además, entre 1999 y 2002 fue co-comisaria de la Documenta 11. También ha formado parte del International Advisory Committee del Carnegie International, del Advisory Committee del MIT List Visual Arts Center y del Comité Asesor en el Museu d'Art Contemporani de Barcelona. Entre sus premios, es doctora honoris causa del Art Institute de Chicago y del San Francisco Art Institute. En 1996 recibió la ayuda para curadores de la Peter Norton Family Foundation y en 2002 el Premio Internazionale Curatorial Excellence del Center for Curatorial Studies del Bard College.

<http://blog.m-arteyculturavisual.com/susanne-ghez-una-comisaria-discreta/>

www.m-arteyculturavisual.com