

m
arte y cultura visual

18

enero-febrero 2016

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

“Nada temas”. Palabra, mística y poder. Rocío de la Villa	5
Hito Steyerl: Duty-Free Art. Isabel Garnelo Díez	11
Marina Núñez: El fuego de la visión. Isabel Tejada	16
2016 Exposiciones colectivas. Redacción	22
Cuando tienes resuelto el fondo tienes resuelta la obra. Noelia García Bandera. Isabel Garnelo Díez	25

ENTREVISTAS

El desacato de los adaptados. Entrevista a Abigail Lazkoz sobre “Plasticidad Maladaptativa”. Johanna Caplliure	31
---	----

TEORÍA

Eva Mengual y Clara Monzó. Innovación y experimentación técnica en el grabado contemporáneo. Esther Parpal Cabanes	37
De monjas a alcaldesas. Ventanas abiertas por el feminismo. Eva Lootz	49

CULTURA VISUAL

2016 Arte Gráfico y Diseño. Redacción	67
---	----

EVENTOS

2016 Maestras. Redacción	71
Ferias paralelas a ARCOmadrid: Casa Leibniz y Drawing Room. Redacción	82
JustMad 2016. Redacción	86
Art Mad’16 Cibeles. Redacción	91
ARCOmadrid 2016. Redacción	96

PROYECTOS

La casa del laberinto. Menene Gras Balaguer	121
Notas sobre el proyecto La casa del laberinto. Noni Lazaga	132
58 días. Blanca Prendes	135
Art links to my near death singularity. Teresa de Marco	140
Exvotos para la felicidad. Andrés Isaac Santana	142

PATRIMONIO

Germaine Krull. Testigo de todos los días. Henar Rivière Ríos	149
Josefa Huarte, mujer y mecenas. Asun Requena	159
Museos en femenino 2016. Redacción	162

PUBLICACIONES

Una historia del arte contemporáneo en España. Rocío de la Villa	169
Descifrar a Remedios Varo. M ^a Ángeles Cabré	172
Lola Anglada. Memórias 1892-1984. Alicia Gallego	174

NOTAS

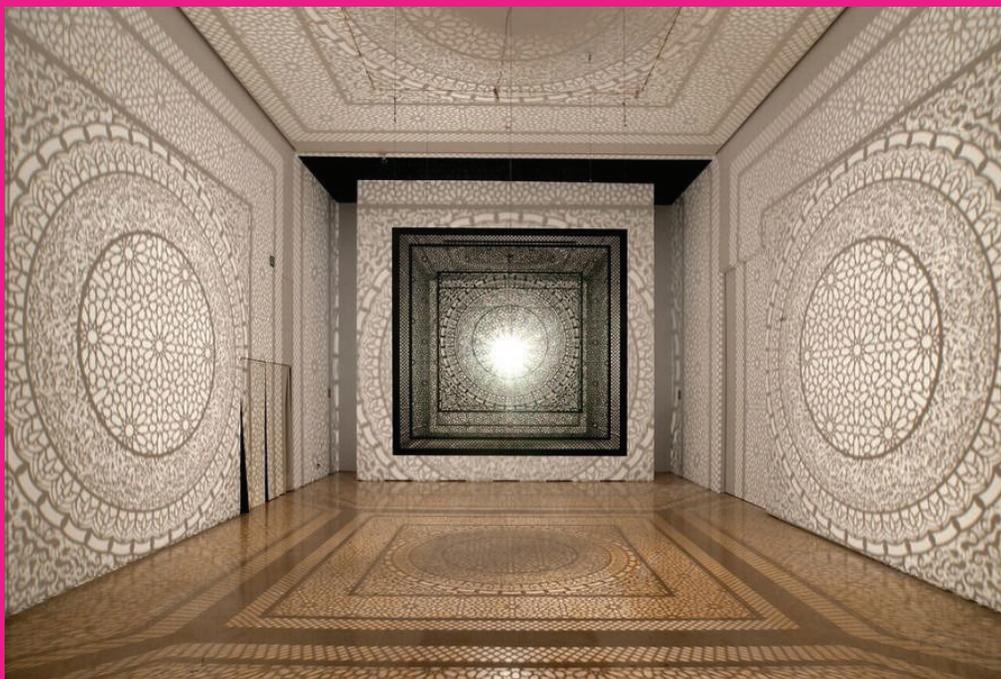
Victoria Civera. Boreal. Redacción	177
Taller performativo de Laia Estruch. Verónica Coulter	179
Performance de Úrsula San Cristóbal. Verónica Coulter	180
Espai 10: Laboratorio de las Artes Contemporáneas. Verónica Coulter	181
Colección Pilar Citoler. Different Orders. Redacción	183
Historias feministas de Carla Zaccagnini en MASP São Paulo. Redacción	186
Prosperous Poison. Sobre la apropiación feminista del inconsciente austriaco. Redacción	188
Lee Miller. Fotógrafa surrealista. Redacción	189
¿Quién teme a las mujeres fotógrafas? 1839-1945. Redacción	191
Letizia Battaglia. Redacción	193
Ana Vidigal. Época. Redacción	195

EL BLOG

¿Hasta cuándo? Rocío de la Villa	197
--	-----

“NADA TEMAS”. PALABRA, MÍSTICA Y PODER

Rocío de la Villa

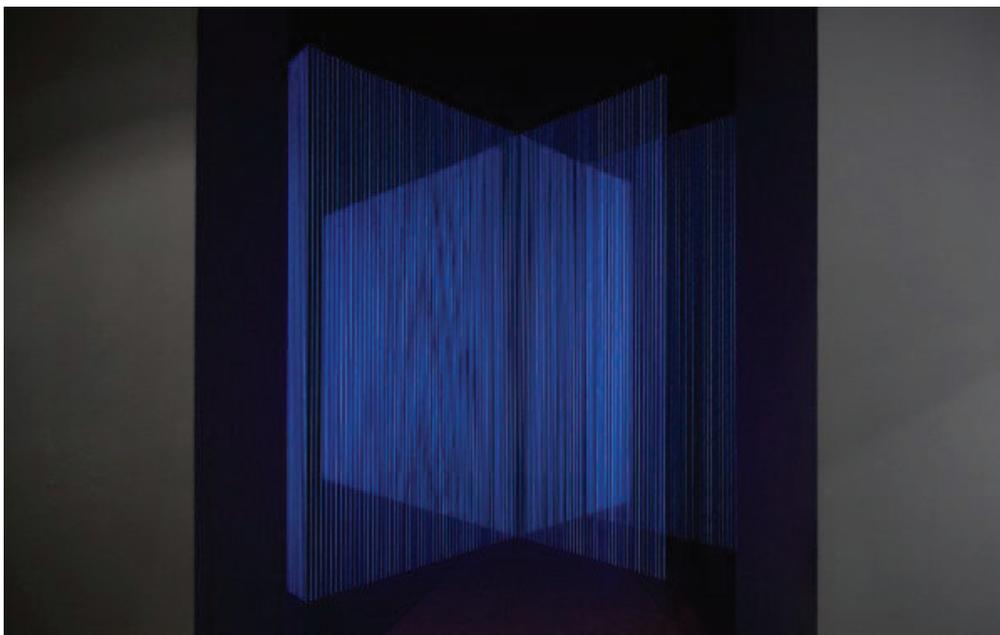


Anila Quayyum Agha, *Intersections*, 2013-2015

exposiciones

Organizada como colofón del V Centenario del Nacimiento de Teresa de Jesús, la exposición *Nada temas, dice ella. Cuando el arte revela verdades místicas*, explora diversas facetas de la escritora, reformadora y mujer mística, a través de las obras de una veintena de artistas contemporáneos, seleccionados por su conexión temática, conceptual o existencial con el legado de Teresa de Jesús.

Partiendo de que su figura ha sido objeto de variadas manipulaciones ideológicas a lo largo de la historia de España, el comisariado de Rosa Martínez ha apostado con compromiso por una perspectiva feminista inscrita en los estudios de género de los que ha sido objeto en las últimas décadas, con las aportaciones, entre otras, de Julia Kristeva –aquí, también con un brillante texto en el catálogo, descargable en la web de AC/E–. Una aproximación que, según Rosa Martínez, “no pretende ser un ejercicio narrativo o descriptivo sobre la vida de Teresa de Ávila, sino reivindicar su condición y su palabra de mujer”. Y que sirve de contenedor en el que se envuelven otras vertientes: místicas y espirituales, pero también instauradoras y reivindicativas frente al poder patriarcal que padeció y del que fue plenamente consciente. Doble haz pero trenzado, ya que en el caso de Teresa de Cepeda y Ahumada (1515-1582), en palabras de Milagros Rivera Garretas, “la espiritualidad personal soberana es su desafío político, su auténtica revolución mística”. O como concluye la comisaria, Teresa “se otorga el derecho de transformarse a sí misma y de cambiar el injusto mundo que la rodea”.



Soledad Sevilla, *Sería la de la noche*, 2015

La exposición, desarrollada en tres sedes, comienza en el Palacio de Villena, donde se presentan sus diversos perfiles: como escritora, vidente, constructora utópica y perseguida por el poder, en diálogo con artistas contemporáneos. Es interesante recordar que Teresa estuvo entre el escaso tres por ciento que se calcula de mujeres alfabetizadas en su época y que también se definió a sí misma como “amiga de las imágenes” en el noveno capítulo del *Libro de la vida*, porque fue a partir de la visión de la imagen de un Cristo sangrante cuando inició su “conversión”. *Text in Continuum II* de Waqas Khan aludiría a la escritora, mientras piezas como *Sky Ladder (Escalera al cielo)* de Cai Guo-Qiang, la maravillosa lámpara de Anila Quayyum Agha y los dibujos de Josefa Tolrà hablarían de su deseo visionario. La “conversión” quedaría enlazada por los vídeos *The Return* de Bill Viola y *Loop* de Eulàlia Valldosera. Y el recorrido por el *Castillo interior* emulado por la precisa y excelente instalación creada *ad hoc* por Soledad Sevilla.



Pilar Albarracín, *Mentira número 3*, serie *300 mentiras*, 2009

De otra parte, la instalación de Francis Alÿs *Cuando la fe mueve montañas*, recuerda su increíble faceta constructora de la orden del Carmelo, con varios conventos, todos regidos por la sencilla vida de la mística del ascetismo, para lo que sirven las vasijas de arcilla de Miquel Barceló. Junto a su condición de mujer acosada y perseguida

exposiciones

—durante doce años el Tribunal del Santo Oficio mantuvo secuestrado su *Libro de la vida*, que fue publicado solo después de su muerte por otro perseguido, fray Luis de León—, entreverada por la fotografía *Mentira número 3* de Pilar Albarracín, que alude a su origen judío, y la acción *Pinklės. Išvarymas iš rojaus (Trampa. Expulsión del Paraíso)* de la artista lituana Egle Rakauskaite, que muestra trece chicas adolescentes ataviadas con virginales vestidos blancos, protegidas del frío con abrigos oscuros y ligadas entre sí por sus melenas recogidas en trenzas.



Anish Kapoor, *Untitled*, 2011 / Gregorio Fernández, *Cristo yacente*, 1627

En el Colegio de San Gregorio, sede del Museo Nacional de Escultura, las obras contemporáneas se conjugan con la imaginería de la espiritualidad contrarreformista expresada por los escultores del Siglo de Oro coetáneos a Teresa de Ávila. Desde el neón de Bruce Nauman, *The True Artist Helps the World by Revealing Mystic Truths*

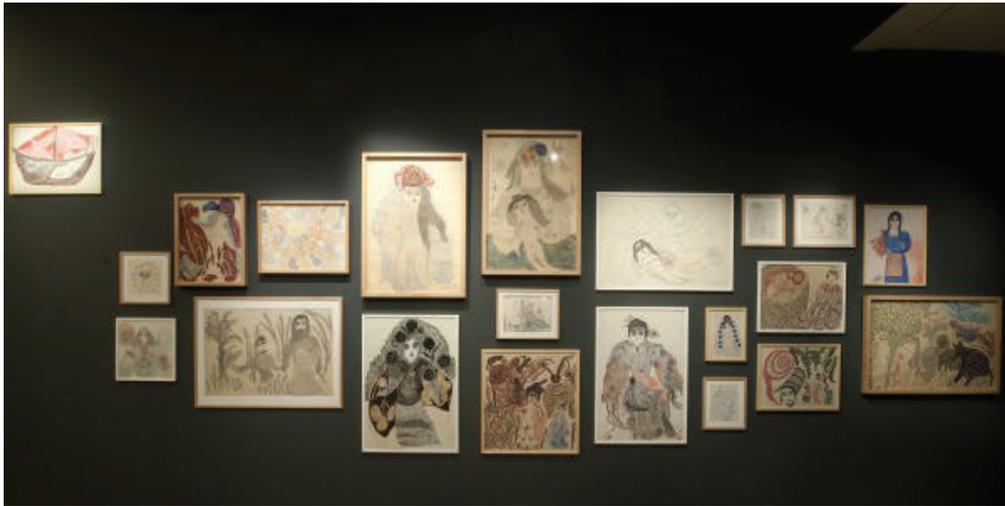
(*El verdadero artista revela al mundo verdades místicas*), instalado en el Patio de Estudios, el recorrido incluye auténticos momentos estelares, como el siempre impactante *Arco de Hysteria* de Louise Bourgeois y el rotundo acierto de montaje, con el espejo circular de color rojo sangre de Anish Kapoor junto al *Cristo yacente* de Gregorio Fernández, que hacen echar en falta más intervenciones escultóricas. A pesar de la buena acomodación de los vídeos, con meditaciones de Marina Abramovic y Ulay y de Kimsooja.



Louise Bourgeois, *Arch of Hysteria*, 1993

Por último, la exposición concluye en la Casa del Sol, hoy Museo de Reproducciones antiguas, con una feliz contraposición entre los vídeos *Habla* de Cristina Lucas, en el que la propia artista destruye a martillazos una reproducción en yeso del *Moisés* de Miguel Ángel, y *The Tenant (El inquilino)* de Rivane Neuenschwander, que muestra la delicadeza de una pompa de jabón flotando y transitando por varios espacios. Un cierre del discurso que parece mostrar el poder de la mujer para cuestionar y acabar con viejos mitos junto a la sensibilidad de lo femenino, como virtualidad atenta a lo frágil y efímero, presente en todo ser humano. Además, reverberando la pieza sonora de Nikos Navridis, que pretende evocar el aliento de Teresa en las tres sedes, la exposición se abre a la ciudad como propuesta de “escultura social” en el Coco Café, con el proyecto de Dora García *The Hearing Voices Café (El café de los olores de voces)*.

exposiciones



Josefa Tolrà, obras 1940-1959

Nada temas, dice ella. Cuando el arte revela verdades místicas, Museo Nacional de Escultura, Valladolid. Del 17 de noviembre de 2015 al 28 de febrero de 2016.

Comisaria: Rosa Martínez.

HITO STEYERL: DUTY-FREE ART

Isabel Garnelo Díez



Hito Steyerl, *How not to be seen: a fucking didactic educational*. MOV File, 2013. Vídeo monocanal

Tras la reciente publicación en España del libro de Hito Steyerl *Los condenados de la pantalla* por la editorial Caja Negra en 2012, el MNCARS presenta ahora la exposición titulada *Duty-Free Art*, en la que se reúnen trece instalaciones realizadas entre los años 2004 y 2013. Todas ellas previas a su participación en la Bienal de Venecia dentro del pabellón alemán en 2015. Hito Steyerl (Munich, 1966) es realizadora cinematográfica y artista visual, además de escritora en el campo del ensayo y el documental. Doctora en Filosofía por la Universidad de Viena, es actualmente profesora de New Art Media en la Universidad de Berlín. Sus investigaciones artísticas se centran en los medios de comunicación y el análisis de la circulación masiva de imágenes.

exposiciones

Las obras expuestas en el MNCARS consisten en proyecciones de vídeo digital monocanal de alta resolución y videoinstalaciones de tres canales de alta definición, que se adaptan a ciertas estructuras arquitectónicas que, en según qué piezas, pueden servir también como superficie de proyección.



Vista de la exposición *Duty-Free Art* de Hito Steyerl. MNCARS, noviembre 2015.

Fotografía: Joaquín Cortés/Román Lores

En la visita a la exposición, y después de recorrer algunas de las piezas vistas en la jornada anterior, me dispuse a terminar de lectovisualizar la obra titulada *Is the museum a battlefield?* Mientras esperaba sentada a que comenzara la proyección en los sacos de cemento, que a modo de asientos formaban parte de la instalación, una mujer tomaba medidas de las distancias que había entre los diferentes elementos de la obra y las iba apuntando en su cuaderno. Yo la miraba por el rabillo del ojo, porque no quería interferir en su acción o que pensara que había recriminación en mi curiosidad. La proyección no comienza y sigo esperando mientras otros visitantes permanecen unos segundos de pie frente a la pantalla y pasan de largo sin terminar de ver la obra. Por su parte, la vigilante de la sala observa extrañada el comportamiento de la usuaria. Finalmente se acerca y le pregunta con amabilidad qué está haciendo, a lo que la usuaria no contesta inicialmente porque parece no darse por aludida, enfrascada como está en su tarea. Y la vigilante pregunta de nuevo mientras, dirigiéndose a mí

en busca de complicidad, comenta en voz alta lo extraño de su actitud añadiendo, sin dejar de mirarme, que habría sido más normal pedir permiso para hacer lo que quiera que estaba haciendo y que, en último extremo, supone moverse alrededor de la obra con un metro y un cuaderno sobre el que se toman notas y esto parece necesitaría como mínimo de un permiso especial.

La proyección ya hace unos minutos que ha dado comienzo, lo cual me permite no tener que tomar partido e intento llevarlo todo a la vez; me siento cobarde y traidora a partes iguales. La usuaria que se mueve con su metro de un sitio para otro a mi alrededor tomando medidas, la vigilante que se mantiene a una distancia prudencial dando a entender que vigila los actos de la usuaria, y las dos pantallas de la instalación que simultáneamente emiten imágenes diferentes. En una de ellas Hito Steyerl mueve sus manos ante un atril haciendo una lectura, en la otra pantalla se suceden imágenes en relación con su informe provenientes de diferentes espacios, lugares geográficos en un flujo continuo de cambios de plano que van construyendo un relato visual paralelo al del texto. Intento concentrarme porque la obra lo demanda, no es cosa de despistarse. Me ayuda a ello la usuaria que se ha sentado ahora a mi lado –no sé si para tranquilizar a la vigilante–, y parece decidida a mirar la pieza con interés y dejar las medidas para mejor ocasión. Steyerl continúa con su texto en inglés, cuya transcripción leo en los subtítulos mientras mis ojos van de una pantalla a la otra, de Steyerl a las imágenes y a los subtítulos.

Siento la dureza fría del cemento bajo mi trasero. Me pregunto si este material se ha elegido para mantener mi atención sobre el relato. No es cómodo como el de otras estructuras de algunas de las instalaciones incluidas en la muestra que permiten tumbarse sobre grandes cojines acolchados delante de las pantallas. Sin duda consigue su objetivo, estoy bastante inquieta. Como artista me interesa esta forma de producción *in situ*. Como señala la propia autora, nunca se planteó dar conferencias, ni siquiera escribirlas. Es más, dice que no considera estos montajes obras de arte, sino que le dan la posibilidad de experimentar y poner a prueba sus ideas en un espacio. El museo como lugar de ensayo. En esta estrategia procesual se renuncia a la representación para poner en acción lo que la autora denomina imágenes *spam*, aquellas que tratándose de representaciones, no obstante, circulan sin ser vistas, *lumpendatos* las llama Steyerl. La red es un repositorio en permanente crecimiento de este tipo de imágenes e información *spam*, de imágenes pobres, precarias. Cosas que Steyerl articula, yendo más allá del cine-ensayo, mediante el montaje que su voz en *off* revitaliza y enriquece al generar significados que las conectan con la historia compartida. Mediante un proceso de apropiación, manipulación, copiado y transferencia, nos permite participar en la imagen desde la que hace hablar a los fragmentos-cosa,

exposiciones

ecos informativos, datos confidenciales o no, pero que en el ensamblado que realiza la autora dicen lo indecible. Imagen y palabra se superponen consiguiendo tal vez dar lugar a “relaciones visuales” que nos entretienen e informan simultáneamente. Mi compañera de trinchera, la usuaria, se revuelve en los sacos. Las dos tenemos puestos los cascos con la traducción simultánea; inmersas y aisladas, con el culo frío, seguimos la narración y la imagen, asombradas y divertidas por momentos, pero no hablamos ni nos dirigimos una mirada, aunque yo soy completamente consciente de su presencia e imagino que ella lo es de la mía. Tal vez es esta comunicación directa la que echo ahora en falta. ¿Oye, tú qué opinas de este trabajo? Pero estamos demasiado acostumbrados a esta posición de lejana cercanía que promueven los medios y tratar de hablar con mi compañera de trinchera dentro del museo hubiera sido como hacerlo en el autobús con una desconocida, ¿oye, tú te sientes objeto o sujeto?

El discurso de Steyerl es enorme. Abarca desde las cuestiones sobre el proceso creativo o el género hasta el cuestionamiento del museo como lugar en el que el arte contemporáneo ejerce como catalizador de guerras, operaciones inmobiliarias de reorganización del espacio urbano, maquillaje de estados fallidos y operaciones corruptas, e incluso como un bien en reserva ubicado en no-lugares; contenedores situados en zonas francas, paraísos fiscales donde lo que se acumulan son grandes firmas que viajan a través de redes libres de impuestos moviéndose entre espacios de almacenamiento sin ser vistas, una suerte de museo secreto. Mientras simultáneamente se crean campos de refugiados que acogen a los huidos de naciones en guerra que, dentro de un orden, siguen movimientos similares.

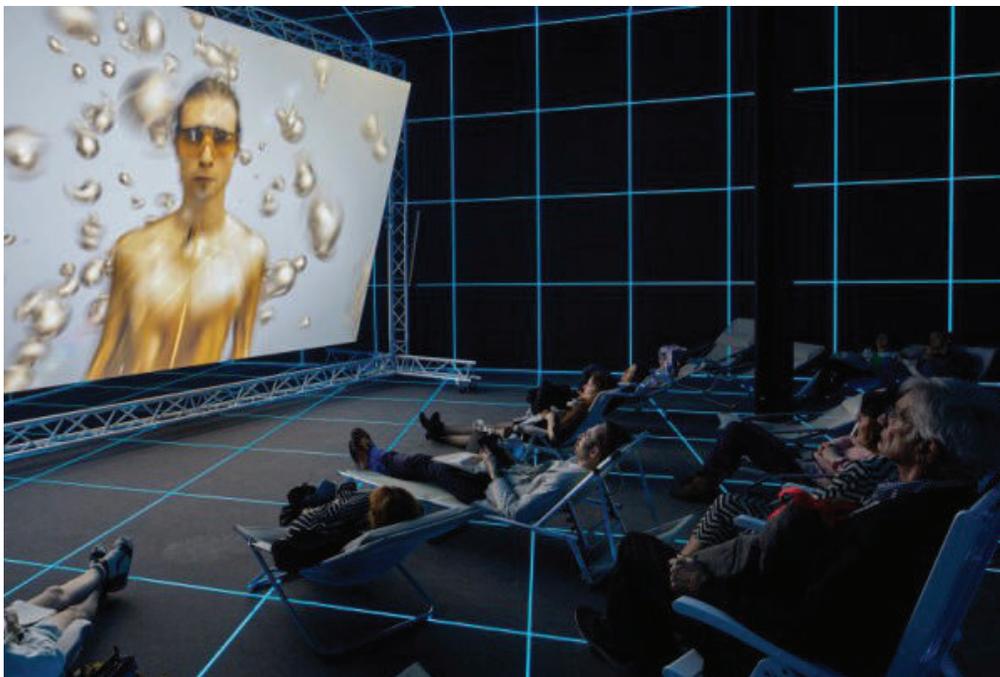
Todas las reflexiones desarrolladas en el trabajo de Hito Steyerl están avaladas por informes confidenciales, *mails* personales desvelados a través de WikiLeaks y otras fuentes contrastables. La información está ahí, solamente hay que dedicar tiempo a leerla, ponerla en contexto, contrastarla.

Los títulos de las piezas incluidas en la exposición nos permiten hacernos una idea de los temas tratados en ellas: *November*, *Lovely Andrea*, *Red alert*, *Stike*, *In free fall*, *Guards*, *Adorno's grey*, *I dreamed a dream: politics in the age of mass media productions* y *How not to be seen: a fucking didactic educational*. *MOV File*.

Afirmar la cosa, dice Steyerl, significa hacerla chocar con la historia.

De gran utilidad resulta para comprender en toda su complejidad el pensamiento de Hito Steyerl la lectura de su libro, reseñado al comienzo de este artículo, así como los

textos y datos ofrecidos en la edición del catálogo de la exposición, e igualmente la crítica de la exposición realizada por la escritora y especialista en arte y cultura digital Remedios Zafra, publicada en la revista *Babelia* (*El País* 28-11-2015).



Hito Steyerl, *Factory of the Sun*, 2015. Instalación en el Pabellón de Alemania, 56 Bienal de Venecia

Hito Steyerl, *Duty-Free Art*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid. Del 11 noviembre de 2015 al 21 marzo de 2016.

Comisario: João Fernandes.

MARINA NÚÑEZ: EL FUEGO DE LA VISIÓN

Isabel Tejada



Comisariada por José Jiménez, Marina Núñez (Palencia, 1966) presenta su primera exposición retrospectiva en la sala más céntrica de la Comunidad de Madrid, Alcalá 31. La muestra ha sido co-producida por Artium, museo al que viajará con posterioridad. En realidad más que la típica retrospectiva al uso que conlleva un discurso cronológico de la artista desde sus primeros trabajos hasta los últimos, se trata de un proyecto de tesis que selecciona algunos trabajos de Núñez a partir del concepto “El fuego de la visión” que, de hecho, titula la muestra. Una pregunta con la que Jiménez inicia el texto de presentación del catálogo: “¿Qué vemos cuando miramos?” y un poema de Antonio Machado citado también por el comisario pueden dilucidar la estructura discursiva de la exposición:

“El ojo que ves no es
Ojo porque tú lo veas;
Es ojo porque te ve”.

(A. Machado, 1917)

“El fuego de la visión” reúne piezas de la ya larga y fructífera trayectoria de Marina Núñez en las que la mirada tiene un importante protagonismo y que la artista representa metonímicamente con ojos, en muchas ocasiones carentes de contexto, de rostro. Las piezas más antiguas de la muestra son sus mantelitos de la serie *Siniestro* de la primera mitad de los años 90, trabajos en los cuales el discurso era más bien otro: una crítica a los estereotipos de feminidad. Las narrativas feministas primeras de Núñez quedan diluidas ciertamente en la exposición por la presencia testimonial de estas obras y por su participación en un discurso otro que las envuelve y resignifica, si bien es preciso indicar que el comisario subraya la naturaleza de estas obras en su presentación.



Marina Núñez, *Sin título (Siniestro)*, 1994. Lápiz y pelos sobre servilleta de lino, 41 x 41 cm

exposiciones

Esta primera obra de Marina Núñez, que sigo recordando y disfrutando, y que llegó a su clímax con la serie *Locas*, se servía efectivamente de ojos, aquellos provenientes de la historia del arte, pensados y pintados por los artistas visionarios y surrealistas (con el antecedente fundamental de El Bosco). El uso de los ojos en las obras de los 90 es diferente al que la artista le dio desde principios de la década pasada y en la década actual, obras con las que fundamentalmente se construye la muestra, si exceptuamos *Sin título (Monstruas)* de 2005. Sin embargo, hay una coincidencia iconográfica que, aunque no es discursiva, de alguna manera conduce a la obra posterior, como nos indica el discurso curatorial.

El concepto de otredad foucaultiano que el feminismo ha aplicado al caso de la historia de las mujeres, y que liga esa historia y sus constructos a lo desconocido, misterioso, peligroso, pero también a lo teratológico, llevó a Marina Núñez a principios de la década pasada a la aplicación de la otredad en la construcción de una metáfora de la realidad que rechaza la apuesta de la cultura occidental por una razón con discursos normativos: su particular diseño del “Hombre de Vitruvio” sobrevolando la muestra pero en caída libre, resume a la perfección el discurso de esta exposición.



Ante una realidad en la que aparentemente solo hay blancos y negros, la artista palentina defiende la existencia de una infinita variedad de tonos de grises, presente de forma radical en la obra que generó en 2012 para Patio Herreriano, en la que liga esa inestabilidad de conceptos al dentro y el afuera, al infierno que se gesta en las profundidades de cada cielo, en el interior de cada uno de nosotros (*El infierno son nosotros*, 2012). Esta obra de seres inflamados huyendo en realidad de sí mismos, aquí encuentra un acomodo muy interesante al relacionarse en la nave central del espacio, casi en una lectura continua y llena de contrastes, con *Huída* (2006), *Organismo* (2011) y la videoinstalación producida especialmente para la muestra, *El fuego de la visión* (2015).

La mirada hacia ese espacio en penumbras que en el fondo es lo real, es donde quiere situarse la obra de Marina Núñez criticando los discursos salvadores de carácter utópico y realizando una lectura renovada de los distópicos para la que estos pueden “encerrar” más puertas abiertas de lo que parece (*Demasiado error*, 2010). Una defensa del ensayo-error y de las posibilidades emancipatorias del arte en las que la artista cree sinceramente.

Marina Núñez, *El fuego de la visión*, Sala Alcalá 31, Madrid. Hasta el 27 de marzo de 2016.



exposiciones





2016 EXPOSICIONES COLECTIVAS

Redacción

Legiones de investigadoras y comisarias continúan planteando exposiciones para recuperar la otra mitad de la historia del arte. Un objetivo que se intensifica en el arte producido por mujeres durante el siglo XX. Como ha ocurrido con otras tendencias: dadá, surrealismo, Bauhaus, etc., llega la hora de la abstracción. La estrategia siempre es la misma: primero, una legión de investigaciones, luego algunas exposiciones parciales y después, la magna exposición a partir de la que se celebran exposiciones individuales con las que se catapulta al canon a algunas más de las integrantes del movimiento.

Destacamos dos importantes exposiciones previstas para 2016.

WOMEN and ABSTRACT EXPRESSIONISM

Painting and Sculpture, 1945-1959



El Denver Art Museum anuncia la mayor retrospectiva de artistas mujeres en el expresionismo abstracto: ***Women and Abstract Expressionism, 1945-1959***, comisariada por Gwen Chanzit, del 12 de junio al 25 de septiembre de 2016. Con más de medio centenar de grandes telas de artistas de las costas Este y Oeste entre la década de los cuarenta y los cincuenta, entre las que se encuentran: Elaine de Kooning, Lee Krasner, Joan Mitchell, Helen Frankenthaler, Jay DeFeo, Sonia Gechtoff, Judith Godwin, Mary Abbott, Perle Fine, Grace Hartigan, Deborah Remington y Ethel Schwabacher. *Women and Abstract Expressionism* pondrá el foco en la libertad expresiva y la acción gestual en el corazón del expresionismo, revelando las motivaciones de lugares concretos, memorias y experiencias vitales.



Ursula von Rydingsvard, *Untitled (Nine Cones)*, 1976. Madera, 107 x 457 x 396 cm. Vista de la instalación en Battery Park City Landfill, Nueva York, 1977. Cortesía Hauser & Wirth y Galerie Lelong, Nueva York

Revolution in the Making: Abstract Sculpture by Women, 1947-2016, Hauser Wirth & Schimmel, Los Ángeles. Del 13 de marzo al 4 de septiembre de 2016.

La apertura de la casa suiza Hauser Wirth & Schimmel en el *downtown* de Los Ángeles es un proyecto de carácter museístico, comisariado por Paul Schimmel, antes director jefe del Museum of Contemporary Art, y Jenni Sorkin, especialista en arte feminista.

exposiciones

Revolution in the Making: Abstract Sculpture by Women, 1947-2016, se centra en la escultura porque, como declara Jenni Sorkin, es en este medio donde se constata una mayor resistencia del mercado frente a la producción de mujeres. Desde esta perspectiva, la exposición es toda una declaración de intenciones por parte del mercado artístico que parece que, por fin, ha decidido invertir y cambiar la situación de desigualdad (infravaloración económica) en la que se encuentra la obra de artistas mujeres, como recientemente se ha subrayado en un interesante y completo artículo de Hannah Furness en *The Telegraph*, con la lista de precios récord de artistas mujeres en subastas donde, efectivamente, se compara con el top masculino y se constata que en el top femenino las escultoras son una minoría relegada a los últimos puestos.

Cerca de 100 obras realizadas por 34 artistas que transforman la escultura desde mediados del siglo XX, con su invención radical de nuevas formas y procesos que privilegian la tactilidad.

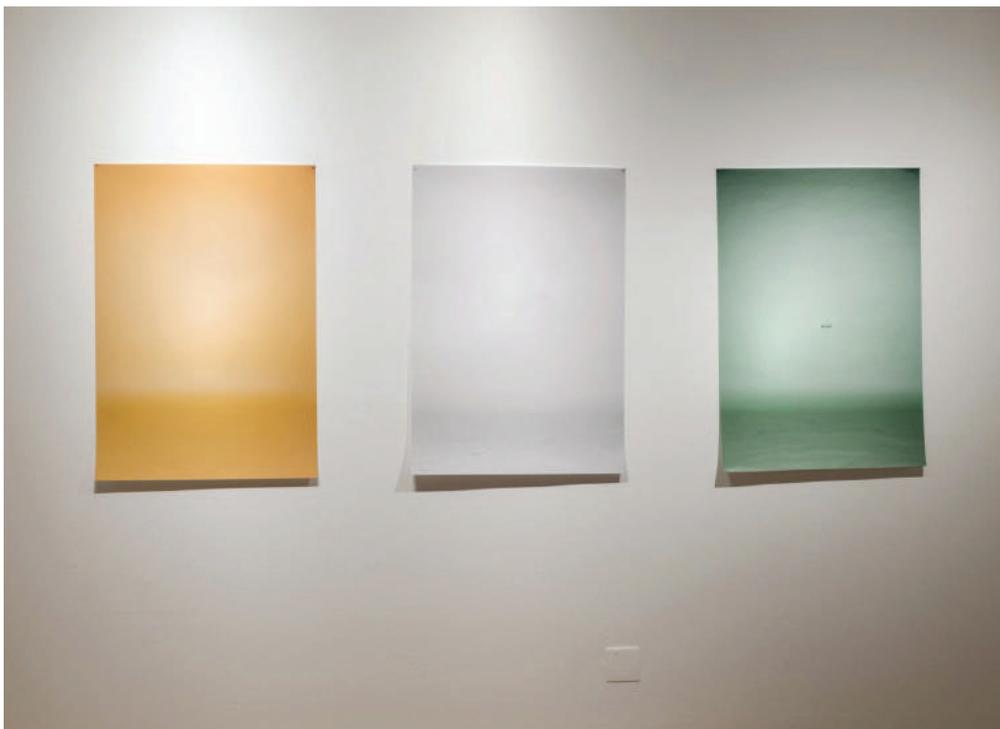
Revolution in the Making explora múltiples estrategias: abstracción y repetición, rechazo del pedestal, intervenciones... La exposición examina cómo los elementos centrales en el arte actual –incluyendo lo experimental y el reciclado de materiales, así como la contingencia, la imperfección y la desestructuración– fueron aportaciones de mujeres que, buscando nuevas formas de expresarse, expandieron la definición de escultura.

Revolution in the Making incluye obras de 60 museos americanos de primera línea, colecciones privadas y fundaciones de artistas, así como esculturas comisionadas para esta exposición. La muestra será acompañada de un catálogo con las contribuciones de Jenni Sorkin, Elizabeth A.T. Smith –directora de Helen Frankenthaler Foundation y anterior Chief Curator en el Museum of Contemporary Art de Chicago– y Anne M. Wagner, historiadora, crítica y profesora emérita de la University of California, Berkeley.

Artistas: Las pioneras: Ruth Asawa, Lee Bontecou, Louise Bourgeois, Claire Falkenstein y Louise Nevelson. Décadas 60-70: Magdalena Abakanowicz, Lynda Benglis, Heidi Bucher, Gego, Françoise Grossen, Eva Hesse, Sheila Hicks, Yayoi Kusama, Mira Schendel, Michelle Stuart, Hannah Wilke y Jackie Winsor. Generación posmoderna: Isa Genzken, Cristina Iglesias, Liz Larner, Anna Maria Maiolino, Marisa Merz, Senga Nengudi, Lygia Pape y Ursula von Rydingsvard. Nueva generación de escultoras: Phyllida Barlow, Karla Black, Abigail DeVille, Sonia Gomes, Rachel Khedoori, Lara Schnitger, Shinique Smith, Jessica Stockholder y Kaari Upson crean inmersivos *environments* que conjugan materiales domésticos y artesanías en un discurso que elimina las jerarquías.

CUANDO TIENES RESUELTO EL FONDO
TIENES RESUELTA LA OBRA.
NOELIA GARCÍA BANDERA

Isabel Garnelo Díez



Noelia García Bandera, *Portrait 3#, 4# y 5# (Tríptico)*, 2012. Fotografía color. 100 x 70 cm c/u.

Sobre el fondo es un recorrido por la obra de la fotógrafa malagueña Noelia García Bandera (Málaga, 1974), en el que la artista, en compañía del comisario y crítico de arte Juan Francisco Rueda, elabora en diálogo con las obras, un conjunto de relaciones que la mirada retrospectiva permite entre las series fotográficas que la autora ha realizado a lo largo de los últimos 10 años: *Portraits* (2012-2016), *Carte de visite* (2009), *Comer estopa, tragar petróleo, escupir fuego* (2008-2011), *Commedia dell'Arte* (2008) y *Algo prestado* (2007).

exposiciones

En su ya dilatada trayectoria como fotógrafa, García Bandera ha trabajado sobre el retrato afrontándolo desde diferentes perspectivas. Desde una posición relacionada con el nuevo documentalismo en sus primeros trabajos, hasta las obras más recientes que podríamos situar entre la fotografía y las bellas artes. De manera subrepticia, en todos ellos pone en evidencia su preocupación e interés por la importancia de las identidades de género o la confrontación de los cuerpos con el tiempo en el diálogo de la composición con las poses. La presencia y la ausencia también se analizan en estas indagaciones desde la historia de la fotografía y el arte. Sin lugar a dudas ayuda en esto que la propia autora es historiadora del arte, y este interés por la creación fotográfica y la forma pictórica se refleja en sus piezas como un *déjà vu* que interpela a la cita a definirse como un elocuente huésped que nos trae signos e ideas suficientemente precisas como para poner en movimiento nuestro pensamiento y nuestra memoria, y poder elaborar una interpretación alejada de cualquier literalidad de la imagen.



Noelia García Bandera, Fondo pictórico para uso de estudio fotográfico, 500 x 275 cm aprox.

Este viaje en el tiempo sobre las imágenes fotográficas ha permitido a la artista crear un espacio de relaciones y diálogos que tienen como factor común el fondo en el que los diferentes motivos se han situado para ser inmortalizados. Y es aquí tal vez donde radica la originalidad de la propuesta. En poner de relieve, a pesar de su carácter accesorio, los fondos que sirven de espacio ficticio a los personajes en el encuadre. Progresivamente, García Bandera ha ido acercándose a estas superficies pictoriales para convertirlas en el tema central de sus últimas piezas. Le interesan especialmente las huellas que los diferentes actores han dejado con el paso del tiempo. Huellas sobre las huellas indiciarias que todavía perduran en algunas de las imágenes analógicas de la exposición. Efectos como trampantojos que nos hacen dudar de lo que vemos, sabiamente potenciado por la forma de colgar en la pared, donde algunas piezas se curvan por su parte inferior hacia nosotros, y ya no sabemos si lo que está en la imagen es imagen o es superficie física que se dobla o se rompe.

En este punto, lo que comenzaba como un relato visual de figuras, fondos y tratamiento de luces y sombras, se transforma en puro concepto más allá de la abstracción aparente. Intuimos en este protagonismo de los fondos, como bien señala el comisario, “una alusión al oficio del fotógrafo y a uno de sus espacios de trabajo: el estudio”, pero también un proceso de experimentación que busca nuevos caminos de expresión. Un recorrido que va desde la posición distanciada de la cámara, del estar delante del objeto que se va a registrar, hacia el interior de la imagen, para eludir los motivos y tropezar momentáneamente con el fondo, con esta predecible falsedad que la imagen asume con naturalidad para generar una ficción espacial sin complejos.

Y aquí se detiene la autora. Indaga en estas superficies hasta llegar al concepto de textura, mediante el cual nos propone una experiencia háptica insólita. Un espacio vacío de contexto, un *continuum* extraído de ninguna parte que nos deja en suspenso. Algo que la artista conoce muy bien, que se percibe como un lugar de paso hacia un cambio de estrategia creativa y que produce un vértigo alucinado. Una no representación que, sin embargo, no pretende eludir su origen, sino todo lo contrario, hacernos partícipes de las cualidades del *background*, que ya desde los inicios del medio fue el elemento transportable que permitía aislar del contexto para destacar el carácter y la expresión de los fotografiados, o para situarlos en otro lugar fuera del *instante decisivo* y, de paso, de su realidad más inmediata.

La historia de la fotografía tiene una compleja relación con el fondo, y sus usos han sido objeto de reflexión por parte de la teoría fotográfica imbricada con la antropología y las imágenes coloniales. Estos estudios han desvelado su connivencia con los modos de ver hegemónicos y su deseo de normalizar al otro.

exposiciones

Por eso esta exposición resulta interesante, al proponernos un ensayo sobre la posición que ocupamos delante de estos contextos ficticios y sus evocaciones. Sobre la imagen que nos proporcionan de nosotros mismos.

Para poder situarnos frente a esta pregunta, García Bandera incluye en el espacio de la exposición una serie de fondos de estudios fotográficos a pie de calle para que, como en un juego, podamos sacarnos un *selfie* y percibir nuestra posición ante la naturalización del espacio al fondo.

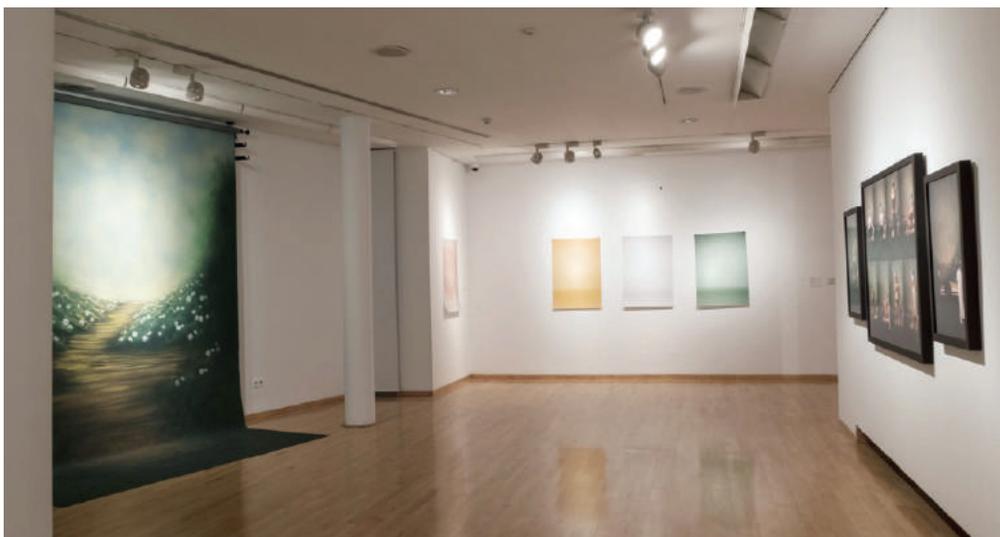


Noelia García Bandera, *Portrait 11*, 2015. Fotografía color, 100 x 69 cm.

Noelia García Bandera, *Sobre el fondo*, Salas del Centro Cultural Provincial
M^a Victoria Atencia, C/ Ollerías 34, Málaga. Del 21 de enero al 23 de marzo de 2016.

Comisario: Juan Francisco Rueda.

<http://www.noeliagarciabandera.com>



Vista de la exposición



Noelia García Bandera, *Carte de visite*, 2009. Fotografía color

EL DESACATO DE LOS ADAPTADOS. ENTREVISTA A ABIGAIL LAZKOZ SOBRE “PLASTICIDAD MALADAPTATIVA”

Johanna Caplliure



Vista de la exposición de Abigail Lazkoz “Plasticidad maladaptativa” en el CAB de Burgos.

Foto: Jorge Martín Muñoz

entrevistas

Abigail Lazkoz (Bilbao, 1972) es una de esas artistas que son más conocidas en el ámbito internacional que en nuestro propio estado. Tras más de 15 años exponiendo en algunos de los museos y centros de arte de referencia internacional y nacional, y una toma de tiempo para la reflexión en los últimos años, Lazkoz vuelve con su máquina de guerra en *Plasticidad Maladaptativa*, exposición que acoge los próximos meses el CAB, Centro de Arte Contemporáneo de Caja de Burgos. En este caso su economía de medios, el dibujo en papel y mural al que nos tiene acostumbrados, se ve crecida por ciertas expectativas de desobediencia plástica y sutiles controversias en torno a la producción de arte actual.

Plasticidad Maladaptativa es el nombre de la exposición y, como todos sabemos, los títulos de tus trabajos son especialmente importantes y nunca ingenuos. En ellos planteas parte de las ideas, conceptos y términos en los que se desarrolla tu producción. ¿Podrías explicar qué es “plasticidad maladaptativa”? Y ¿cómo se observa esta “plasticidad maladaptativa” en la exposición?

Precisamente hoy di una conferencia en la universidad de manera retrospectiva bajo el mismo título: “Plasticidad Maladaptativa”. En mi obra me gusta reflexionar sobre el arraigo y la comodidad o no que provoca este sentimiento de pertenencia. Apropiándome de un modo libre de aquella división entre apocalípticos e integrados que Eco ofreciera en su análisis sobre la cultura de masas, pienso que podríamos hablar de artistas adaptados con una obra incómoda y también de su contrario. Habría diferentes maneras de encarnar esta dicotomía. Aunque en realidad la

idea de inadaptación está en el ojo de quien mira. Por eso, siempre me ha interesado hablar de una cierta incomodidad y de una percepción íntima, radical, de inadaptación.

Por lo tanto, el término “maladaptabilidad” ya estaba en mi punto de mira. En cuanto a la noción de “plasticidad”, estoy en un proceso de mi trabajo en el que pretendo poner el acento en todo eso difícilmente definible que al parecer quedó obsoleto a la hora de dar nombre a la práctica artística. Recuerdo en una ocasión que utilicé la expresión arte plástico y alguien me rectificó con el término arte visual. Parece que siempre estamos a vueltas con la nomenclatura. Entonces hallé en la disciplina científica de la neurología el uso de lo plástico, en el sentido de flexibilidad o maleabilidad, para recuperar algo que en nuestro entorno del arte suena a viejo. Ahora me interesa proponer obras cuya destilación apele a lo no verbal. Creo que en España hemos vivido una época de exacerbación de lo representacional desde el punto de vista del texto. El atracón post-estructuralista en el arte español es, a mi entender, el resultado de la necesidad insatisfecha de legitimarse atropelladamente como país productor de vanguardia.

Ciertamente observamos en la creación actual de nuestro contexto una sobredimensión de la textualidad en los trabajos conceptuales que podría caer en una pérdida del autor. Y a esto se suma la desconcertante existencia de una disputa o tensión entre los trabajos con una cierta carga conceptual donde el texto prevalece y obras cuya dimensión es principalmente física o máterica. Por eso creo que en esta exposición hay una voluntad de reflexionar sobre este asunto.

Tengo la impresión de que la adscripción de la Modernidad a lo textual o a lo contextual es un fenómeno que incluso cuando llega a entornos más pequeños acaba polarizándose y sobredimensionándose. Me pesa que en el arte el legado post-estructuralista genera la sensación de que solo se puede deconstruir, leer, hacer referencia o visitar aquello que ya está hecho. *De facto*, es una negación de la posibilidad de crear, una claudicación *a priori* que es hegemónica y, por lo tanto, difícil de contradecir. Luego, nos encontramos con otros ámbitos en los que la creación está más viva, es más loca y abierta, y tiende a ser heterogénea. Da la sensación de que la Modernidad en España es una castración: se acota, se delimita la creación. Por eso, creo en la necesidad de mostrar la viabilidad y la vigencia de otras formas. De hecho, en otros contextos artísticos estas tensiones no existen. Digamos que en el estado español hay derivas hegemónicas que hacen uso de esta dirección para justificar selecciones sesgadas que, en un entorno tan pequeño, generan asfixia de otras formas posibles de “vida”.

Claramente estamos hablando de las condiciones de adaptabilidad al mercado, pero también de los capítulos en la agenda de los museos donde entran ciertas tendencias de manera impuesta o hegemónica, como tú has remarcado. Son como olas que deben tomar los artistas para adaptarse al contexto de creación y de exhibición lamentablemente.

Por supuesto, los cambios de credo son más fáciles para quien los sanciona que para los propios artistas a los que se les impone. Salvo en casos de una cierta personalidad múltiple (Lazkoz bromea). Por eso, considero una labor por parte

del artista ser más resiliente, más empecinado, más desacatado. El desacatamiento, al igual que la maladaptabilidad, se percibiría de manera muy distinta según quién observe o practique. Y en cada corriente sus signos se manifiestan de modo variado. Por eso, creo que es necesario elegir la disidencia que a uno le valga la pena recuperar.

En tu creación se observa un vasto conocimiento de la Historia del Arte. De hecho, son ciertos movimientos o fuentes los que retomas en tu obra de manera disidente. ¿Podrías explicarme de qué manera formal los revisitas en *Plasticidad Maladaptativa*? Puesto que *a priori* para aquellos que conozcan tu trabajo anterior en tinta y en blanco y negro puede haber algo insólito en la introducción de color, del manchurrón, del informalismo expresionista, de la materia de la pintura.

En primer lugar, quiero aclarar que no reivindico el informalismo de Pollock o de De Kooning. E incluso entiendo que exista un cierto hartazgo de la “sobrepintura”. De hecho, ni siquiera yo he bebido de esas fuentes. El informalismo que me parece vigente es aquel de épocas con influencia post-punk, aquel que sigue vivo en NY. No sé si podríamos llamarlo “informalismo vital”. Se trataría de un informalismo con actitud punk en el que se mezclan curiosidad e inocencia. Estas dos palabras me vienen a la cabeza cuando pienso en aquella famosa entrevista a Iggy Pop en el programa de Tom Snyder en la que argumentaba elocuentemente sus conclusiones en torno al binomio apolíneo/dionisiaco (división nietzscheana). Esa es la actitud que me interesa cuando hablo del punk de esta manera; en Iggy Pop no hay ironía, no hay hermenéutica, hay un diente menos.

entrevistas

Por ejemplo, plásticamente hablando, en alguna pieza –como el arcoíris– pretendo recuperar un punto torpe y autobiográfico, pero –espero– lleno de expectativas porque está animado por el aliento ingenuo del que sostiene que todavía quedan cosas por parir.



Vista de la exposición de Abigail Lazkoz

“Plasticidad Maladaptativa” en el CAB de Burgos, sala 3.

Foto: Jorge Martín Muñoz

Como te decía al principio de la entrevista, es fácil sospechar que el título se da como un juego de palabras y que remite a otros significados, a una doble lectura. En la presentación de la muestra el día de la inauguración comentabas que el juego es una parte fundamental de esta exposición. ¿Cómo has construido el juego a tres y la conexión entre las diferentes piezas?

Existe un motivo compositivo secreto en la exposición organizado en torno al tema de las permutaciones a tres. Este resorte oculto funciona como una especie de enfriamiento frente a la energía del color y los trazos que representarían lo gestual o lo inmediato. La arquitectura de los espacios interiores del CAB (Centro de Arte Contemporáneo de Caja de Burgos) fue la que me dio las pistas para esta composición. En un momento dado, el museo tuvo que reorganizar la

planta 0 y se le ocurrió crear un nexo conceptual entre los tres espacios que la componían. Estas tres salas unidas por pasarelas son ahora: Lecto-Acto-Contacto y cada término describe el uso que se le da a cada lugar. Al pensar en mi espacio, que está situado sobre estas tres salas y tiene la misma distribución, se me ocurrió retomar una práctica habitual en mi trabajo: la secuencia. En los dibujos quería trabajar secuencias formales y temáticas que se desarrollaran bajo un hilo argumental que uniera las piezas. Y este seguir el hilo implicaba ya recurrir a un tiempo secuenciado para la lectura. Por lo tanto, la distribución de las tres salas –ya dada en esta ocasión– me estaba ofreciendo la posibilidad de desarrollar una historia en tres tiempos. Como quería rescatar los elementos geométricos constructivos que había empleado en mi exposición de la Sala Rekalde, en cada sala encontramos un círculo, un rombo y un rectángulo. Además, en cada sala hay un cuadro grande, uno mediano, uno pequeño. Algo de madera, algo de cerámica, algo de metal, un retrato, algo que no es de mi autoría, algo de Covarrubias, algo de NY y, por último, un miembro fantasma, es decir, un elemento “mancante” que hace que tres tríadas resulten incompletas. Todos estos elementos debían estar de manera inamovible en cada sala. A partir de ahí pretendía plantear en cada espacio un juego de permutación interior, pero también de resonancia con los elementos de las otras salas. Se trataría de un ejercicio de relativización continua: el dos relativizado por el tres, el tres relativizado por la pluralidad, el dibujo relativizado por la pintura, la escultura, etc. En fin, un juego de variaciones o estrategias compositivas planteado como reto anterior al montaje pero a resolver de manera improvisada durante el mismo.

Este empleo de la variación de los elementos en el juego, me recuerda al conocido ensayo de Deleuze: “Diferencia y repetición”. Es decir, se entendería que la imagen es diferente, pero la historia siempre se repite. Al mismo tiempo, que esa historia siempre es distinta en cuanto el elemento de repetición ya ha variado. La concepción que estás planteando en esta exposición es la forma de relato contemporáneo con todas las fisuras que este conlleva, ya que ese hilo que manejas de atrás a delante en la historia no participa de la estructura de una narración clásica. Si seguimos el hilo argumental de la exposición tendríamos que volver a la sala de atrás para retomar la lectura y continuar avanzando y retrocediendo, haciendo uso de la memoria para reencontrarte con un retrato, un objeto o cierta mancha.

Exacto, creo que la referencia es acertada, animo al espectador a darle a la moviola mental si es que algún indicio le inspira.

La clave oculta en la lectura o el enigma está implícito en una suerte de fidelidad con tu trabajo anterior. En tu obra las capas de conocimiento se van sucediendo como capas de tinta, de entramados que construyen la historia. Pero también el juego formal del collage, siempre lo has usado como estructura del relato, y en la exposición las instalaciones conformarían un gran collage.

Para mí el arte ofrece una mirada reactiva sobre lo que se ha producido en el pasado, lo que se está haciendo en el presente y lo que uno está aportando en cada momento. En este sentido el collage recobra mayor vigencia en un caso en el que se está intentando desarrollar un palimpsesto, un pensamiento sobre lo que

ya se ha dado en ti y en los otros. Espero que este tejido conectivo electricice, haga pasar la electricidad entre “neuronas” y ponga en relación los elementos.

Durante la inauguración me comentabas el caso del miembro fantasma en el plano neurológico de la plasticidad maladaptativa. En la instalación ¿podríamos entender la proyección de ese “miembro fantasma”, un miembro ausente pero que todavía creemos poseer, en los objetos importados y apropiados de NY o Covarrubias?

En la exposición el “miembro fantasma” se encarna en cada una de las tríadas inacabadas que te explicaba anteriormente. Las tríadas están incompletas porque faltan tres objetos. En cada sala hay un miembro amputado que en las otras salas sí está presente. El “miembro fantasma” se siente a pesar de que no está ya, se echa en falta y se siente fantasmáticamente.

Podría observarse esta idea del retorno fantasmático en elementos que ya han estado en mi obra y resuenan en la exposición, elementos vivenciales, *notas de amor* decía una amiga, que completan su significado cuando las personas que me han provisto de estos objetos se unen a ellos, o elementos que he ido encontrando, apropiándome a lo largo de mi vida y que un día decido que estén en una exposición. En este sentido recordaría la idea benjamínea de recoger objetos en el paseo o, también, a la espigadora de Agnès Varda reuniéndolos hasta la acumulación. Se interpretaría esa experiencia del exceso que pasaría del distraimiento de la recogida a la puesta de atención sobre un objeto que acaba formando parte de una exposición propia.

entrevistas

De hecho, hay un elemento residual importante en tu obra. Me refiero al trabajo concienzudo y preciosista del dibujo. Pareciera que la mancha de tinta de las tramas anteriores ha permeado esta exposición.

Cuando pienso en esta exposición lo hago desde la idea de tejer. Por lo tanto, la trama se mantiene en cuanto que sigo tejiendo historias. Y también es cierto que aunque trabaje bajo unas ideas, a veces me sorprende cuando una obra está acabada y observo motivos recurrentes en mi propio trabajo.

Abigail Lazkoz, *Plasticidad Maladaptativa*,
CAB, Centro de Arte Caja de Burgos. Del 8 de octubre de 2015 al 7 de febrero de 2016.

EVA MENGUAL Y CLARA MONZÓ. INNOVACIÓN Y EXPERIMENTACIÓN TÉCNICA EN EL GRABADO CONTEMPORÁNEO

Esther Parpal Cabanes
Universitat de València



Eva Mengual trabajando en su taller La Seiscuatro. Fotografía: Merche Herrán

Nacidas en Valencia en la década de los ochenta del pasado siglo, Eva Mengual y Clara Monzó se suman a la lista de mujeres a la vanguardia de las innovaciones y experimentaciones técnicas y estéticas en el grabado. Cada una, ligada a unos métodos, unos materiales, un estilo, y unas finalidades propias y dispares entre sí, se atreve de manera muy poco convencional a procurar aportaciones originales en el ámbito de las artes gráficas. La historia del grabado en Valencia ha ensalzado los nombres de numerosos artistas como Francisco Ribalta, José de Ribera, Crisóstomo Martínez, José Benlliure Gil y, especialmente, la figura de Ernesto Furió tras recibir la cátedra de grabado en la Escuela de San Carlos en 1942. Otros nombres de reconocidos profesionales en este ámbito son también varones, de modo que es importante llamar la atención sobre la acusada ausencia de nombres femeninos en este elenco de artistas valencianos.

Obviamente, no quiere decir esto que las mujeres no hayan participado en la creación de grabados hasta este último siglo, la dificultad reside en descubrirlas en una historiografía marcadamente desigual. Quizás por ello resulte especialmente llamativo el reconocimiento que tuvieron las mujeres grabadoras de la Inglaterra de la segunda mitad del siglo XIX. Mientras el acceso a las asociaciones de pintores y escultores les estaba prácticamente vedado, lograron hacerse con un importante lugar en la industria del grabado. Esta situación fue debida a que la “industria del grabado” no formaba parte de las llamadas Bellas Artes y su comercialización se hacía a través de terceros, por lo tanto, el curso que seguían las obras, desde que se producían hasta que llegaban al mercado, impedía el contacto directo entre el cliente y las autoras de las obras. De esta manera, las mujeres grabadoras vivían de su oficio y sus méritos eran reconocidos, pero no olvidemos que gozaron de estas libertades en virtud de que se trataba de un arte marginal que no suponía una amenaza para el género masculino. Por supuesto en este contexto la historiografía tampoco les fue favorable.

Afortunadamente, como es bien sabido, con el tiempo esta situación ha ido cambiando y los límites del espacio artístico definidos en el seno de las sociedades patriarcales se han ido desdibujando gracias a la voluntad de incontables artistas que, pese a los obstáculos, no han renunciado a su vocación hasta ocupar el hueco que les correspondía en la historia del arte, adquiriendo libertades de expresión y creación tan notables y respetadas como las del resto de artistas. Es por ello que hoy nadie pone en tela de juicio el valor de los grabados de Kiki Smith o el talento de Gertrud Goldschmidt, al menos no por su condición de género. Gracias a esta herencia, hoy nos es posible disfrutar de obras de arte como las que Eva Mengual y Clara Monzó nos presentan e indagar, contrastar y, finalmente, generar conocimiento a partir de sus creaciones, sin que el hecho de ser mujeres acapare toda la atención de nuestro estudio.

Eva Mengual. Las ciudades y el deseo 02

A lo largo de su carrera artística, Eva Mengual (Valencia, 1984) ha sabido construir un lenguaje propio, experimentando con una serie de técnicas con las que ha logrado los armónicos acabados y las inquietantes atmósferas que ahora definen su obra. Unas atmósferas en ocasiones acentuadas por el dominio general de los grises, combinados con algún punto de color, en su escala tonal. En sus trabajos está muy presente el empleo de aguatinta, una técnica de grabado convencional a la que dota de personalidad mediante la forma en que resuelve sus bocetos. Esta primera fase del proceso creativo es esencial para determinar el acabado de sus piezas, puesto que la manera en que distribuye y fija los recortes de papel, mediante el empleo de la cola, define las formas finales del futuro grabado. Su originalidad técnica otorga a su trabajo comodidad y eficacia, del mismo modo que aumenta sus posibilidades de jugar con la combinación de los elementos libremente, enriqueciendo así sus creaciones. Asimismo, despunta por la intencionada forma de desestabilizar las composiciones tradicionales al no invertir la imagen para trasladarla a la matriz.

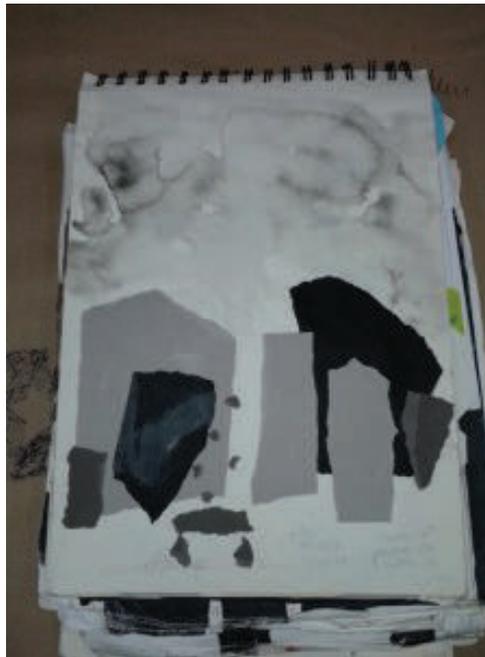


Eva Mengual, *Las ciudades y el deseo 02*, 2006. Aguatinta, lavis, gofrado y buril sobre zinc, 56 x 38 cm

teoría

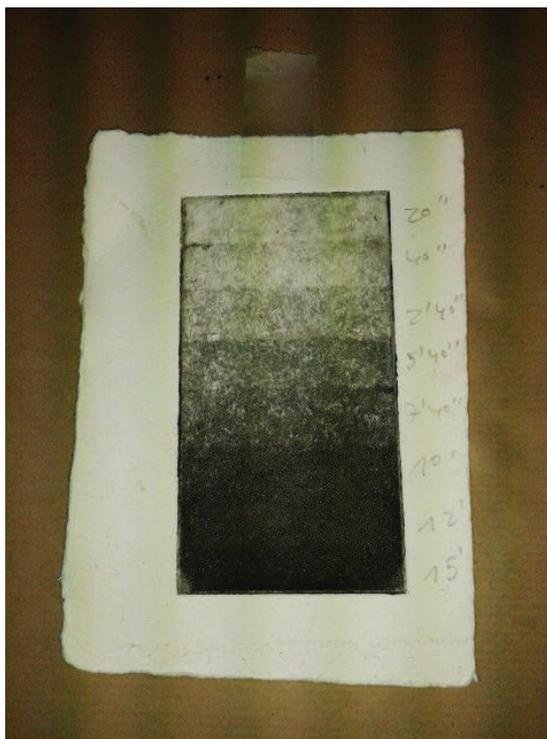
Las ciudades y el deseo 02 es una de sus obras más representativas y forma parte de un conjunto de cuatro piezas que se originó como ejercicio universitario durante sus estudios. El docente solicitó una serie sobre el deseo, para lo cual Eva se inspiró en la serie “Las ciudades y el deseo” del célebre libro de Italo Calvino *Las ciudades invisibles*, “un último poema de amor a las ciudades”, como lo definió su autor. Por otro lado, las páginas de Calvino no son la única influencia de esta creación, el efecto de la lluvia lograda a base de buril también lo reflejaba en sus obras Antonio Tomás, catedrático de dibujo y profesor de la artista.

Se trata de un grabado estampado sobre papel superalfa de 250 gr y de 56 cm de alto por 38 cm de ancho, en el que predominan las formas abstractas que destacan en diferentes tonos de gris oscuro en contraste con la claridad del fondo, pudiéndose intuir a través de ellas la silueta de una ciudad. De acuerdo con esta premisa, la técnica del gofrado aplicada en la parte inferior de la obra provoca que esta zona más entintada ocupe un primer plano, representando así el asfalto de las calles. Por encima de este destacan los recortes que se corresponden con los edificios. De esta forma, la mitad superior del boceto queda dedicada al cielo, en el que el gris, más apagado, se combina con algunos atisbos de color marrón. Además, es la parte en la que se aprecian con mayor nitidez las buriladas a modo de gotas de lluvia en negro.



Eva Mengual, Boceto de *Las ciudades y el deseo 02*

Esta estética surge como resultado de la fusión y la experimentación de Eva Mengual con una gran variedad técnicas. En primer lugar, la artista realiza el correspondiente boceto a *collage*, que luego traslada a una plancha de zinc, ayudándose de cinta de enmascarar. A medida que corta el adhesivo manualmente hace reservas sobre la citada plancha, buscando formas. De manera premeditada, Mengual emplea este material a sabiendas de que la cinta se levantará dejando huella de ello en el resultado final, el grabado. No obstante, como decíamos, esto forma parte de la originalidad de sus creaciones, incluso deja que las marcas del cúter empleado para cortar y hacer la reserva queden patentes visualmente. Así es como acaba obteniendo los contornos irregulares que vemos en la obra. Dada la complejidad de este grabado, la artista precisa la utilización de dos planchas de zinc de 56x38 cm; una de ellas dedicada exclusivamente a las buriladas que representan la lluvia, mientras que en la otra se trabaja el resto de técnicas. Del mismo modo, una plancha está entintada en azul oscuro y la otra entintada a la *poupée*, es decir, las zonas a entintar del dibujo están lo suficientemente distanciadas como para emplear dos colores en la misma plancha. No obstante, en la zona en la que inevitablemente se acercan los colores, estos se mezclan ligeramente, añadiendo un nuevo efecto a la obra.



Eva Mengual, Muestra de una escala de grises para controlar el tiempo de la mordida

A la hora de estampar lo hace sobre *fondino*, un folio en blanco encolado gris que le permite obtener matices sin necesidad de utilizar otra plancha. De esta manera, el proceso es más sencillo y el efecto es diferente, más interesante y menos costoso a nivel económico.

La técnica principal empleada es aguatinta, pero el citado gofrado, o azúcar, será otro de los métodos incluidos por Eva en esta obra. En la parte inferior podemos apreciar cómo el ácido ha estado durante mucho tiempo atacando el metal y la mordida ha sido más profunda en la matriz, por lo que al estampar se genera una suerte de relieve. Y, sumada a esta, distinguimos la técnica de lavis, derivada de la aguatinta, que consiste en aplicar directamente el ácido sobre la plancha con un pincel, ganando así otro tipo de registro.

En definitiva, Mengual logra un grabado en el que, a pesar del estudio previo y las pruebas de color, se ha dejado un amplio margen al azar, al experimentar con la mezcla de diferentes técnicas aplicadas de manera personal e innovadora. De esta forma, la monotonía nunca tiene cabida en sus ediciones.

Clara Monzó. S/T Xilografía sobre troncos de madera

Clara Monzó (Valencia, 1983) despunta entre las grabadoras contemporáneas por trabajar exclusivamente con madera, evitando así manipular ácidos. Sus creaciones a partir de este material cuentan con la particularidad de que, en lugar de incidir sobre la madera, como es habitual, Monzó la estampa directamente.

A comienzos de su carrera utilizaba piezas pequeñas, pero a lo largo de los años esto ha ido variando hasta llegar a manipular pesados troncos. Admira las vetas naturales, un registro ofrecido por la naturaleza compuesto de marcas, roturas, nudos y otras alteraciones, en los que ella centra su obra. Le atrae innovar con la variedad de durezas que presentan las maderas, así como estudiar y reflexionar acerca de las experiencias vividas por las mismas.

Las formas en que han sido cortadas o los fenómenos a los que han podido ser sometidas dejan huellas en la corteza que la artista traspasa al papel para contarnos su historia. Por lo tanto, no actúa directamente sobre ellas, sino que las somete a diferentes estados para que les ocurran cosas de manera natural, provocando situaciones que modifiquen, alteren y moldeen poco a poco y azarosamente sus futuras matrices.



Clara Monzó, *S/T*, 2012. Xilografía sobre troncos de madera, 47 × 37 cm

teoría

De entre todas sus creaciones nos decantamos por el estudio de *S/T Xilografía sobre troncos de madera* que forma parte de su exposición *Circulus Vitae*, en la cual encontramos grabados cuyos acabados recuerdan, salvando las diferencias, a *Fugue* de Louise Bourgeois. No obstante, esta pieza, al contrario que las demás obras que se muestran, se caracteriza por ser la única en la que no trabaja exclusivamente con el círculo. Está realizada sobre papel chino Wenzhou de 32 gr y cuenta con unas medidas de 47 x 37 cm. Muestra dos piezas en un potente color negro del que se sirve para resaltar con más claridad las huellas blancas dejadas por las vetas. Además, es posible ver también las marcas de la corteza de la madera en algunos de sus bordes. Con un fin puramente estético las piezas se sitúan cada una en un extremo de la lámina, aunque parecen estar a punto de rozarse por el centro. Esta composición crea un bello efecto que llega a sugerir significados, pese a que esta no fuera su finalidad inicial. De hecho, la propia artista expone que, aunque estas matrices no respondían a la forma circular que conformaba el hilo conductor de su exposición, vio en ellas unos acabados sugerentes, especiales para la experimentación, particularidades que la inspiraron para dar pie a esta nueva obra. Además, eran maderas de pino cómodas de trabajar por su ligereza, por no ser excesivamente grandes para su manejo y ricas en matices al poseer restos de corteza.



Troncos expuestos a los fenómenos meteorológicos en el patio exterior trasero del taller de Clara Monzó

En cuanto al proceso creativo, el primer paso, y fundamental en el acabado, es el de dejar secar la madera para que se abra y se seque la resina. Después de varios meses a la intemperie, mojándola y lijándola de vez en cuando para que se degenere y se vea afectada por los fenómenos meteorológicos, el segundo paso consiste en lijar bien el material y durante el proceso ir estampando, originando pruebas de estado para comprobar que están quedando al gusto. En tercer lugar, una vez trabajada la madera, lo interesante es que se registre hasta el último detalle en su estampación, para lo que utiliza el citado papel japonés, pues es muy puro y blando, natural como la madera, pero contrasta con esta y su dureza.



Muestra de matrices circulares empleadas por la artista Clara Monzó en contraste con la matriz angulosa empleada en *S/T*, 2012

teoría

Por otra parte, para el método de estampación se vale de una técnica también japonesa y manual, la estampación mediante el baren, un instrumento que en sus orígenes se fabricaba con bambú cortado, pero que ella construye mediante una pieza de contrachapado circular y fina a la cual enrolla un cordón de algodón en forma de espiral por una de las caras. Seguidamente, lo envuelve completamente en una tela blanca y sujetándola con el asa que ella misma facilita va ejerciendo presión por todas partes, tratando que sea de manera homogénea y sin que el papel se mueva. No obstante, recurre continuamente a sus propias manos, pues mediante la presión manual siente y reconoce mejor la madera. Este sistema requiere mucha delicadeza ya que, además de la movilidad, se enfrenta al problema de que la madera continúa estando viva, por lo que sigue dejando virutas, polvo y suciedades. En consecuencia, la obra de arte que apreciamos es el fruto de numerosas repeticiones.



Baren fabricado por Clara Monzó. Muestra del proceso de estampación

Finalmente, es oportuno destacar que, pese a ceñirse a un plan premeditado, la estampación directa sobre el papel japonés ha provocado que se hagan visibles algunas arrugas. Además, las dificultades que entraña este proceso dificultan la creación de tiradas largas, por lo que sus trabajos suelen ser únicamente de cuatro o cinco, en las cuales, no obstante, logra un atractivo registro a nivel estético.

Aunque tanto Eva Mengual como Clara Monzó recibieron una formación parecida en la Universidad Politécnica de Valencia, compartiendo asignaturas y profesores, y las dos trabajan en el panorama valenciano actual, es interesante observar las diferentes trayectorias en las que han derivado sus respectivas obras. En *Las ciudades y el deseo 02* de Eva Mengual observamos una gran variedad de técnicas superpuestas, mientras que en la obra de Clara Monzó la composición es mucho más sencilla, aunque no por ello el proceso. Además, se aprecia la utilización exclusiva de la tinta negra en la xilografía sobre fondo blanco, en contraste con la utilización de hasta tres tintas diferentes en aguatinta sobre un *fondino* gris.

Por otro lado, vemos que aunque ambas tratan la abstracción, en la obra de Mengual, al haber una temática, es más fácil deducir un significado, a pesar del alejado parecido con la realidad de sus figuraciones, mientras que en la obra de Monzó, aunque las formas sean susceptibles a la interpretación, la realidad es que no la hay. Esto se debe a que la diferencia fundamental en estas dos obras es que los objetivos son completamente distintos. La primera aprovecha el tema como excusa para experimentar con las técnicas, para jugar con las posibilidades dejando siempre parte de su trabajo al azar. Mientras que la segunda se aferra a su particular técnica para crear sugerentes imágenes, al jugar con las composiciones y con las posibilidades visuales que le ofrecen los troncos. Las únicas similitudes en estas dos obras son las formas angulosas y abstractas. En una, fruto de la forma de las matrices de madera y sus respectivas cortezas y, en la otra, debidas a las limitaciones marcadas mediante la cinta adhesiva.

Respecto a la cuestión técnica, encontramos el uso innovador de métodos tradicionales por parte de una, y el uso vanguardista de materiales, y por consiguiente también de procesos, por parte de la otra. El empleo de los ácidos en la aguatinta y en el lavis permiten a Eva Mengual conseguir efectos tonales tales como la sensación de acuarela en la zona del cielo o las diferencias cromáticas entre unos edificios y otros. Sin olvidar el llamativo gofrado inferior en el que la mordida es tal, que podemos apreciarla posteriormente en el efecto que causa sobre el papel. No obstante, para ello necesita valerse de un taller acondicionado para el trabajo con este tipo de productos y la fuerza de un tórculo. En cambio, el trabajo con materiales tan nobles como la madera y el papel japonés evitan a Clara Monzó el contacto con los ácidos, pero complican su resultado final, puesto que la complejidad de este proceso le impide generar largas series. No obstante, las piezas de madera de pino que emplea para esta obra son finas y ligeras, fáciles de manipular y no requieren ayuda de maquinaria pesada, lo cual le facilita el trabajo sin necesidad de un taller propio.

Otras de sus diferencias es que Clara Monzó intuye cómo está quedando su obra al palpar con las manos durante la estampación las incisiones y marcas que va dejando la madera, pero sólo puede estar segura de la disposición de las piezas, mientras que Eva Mengual prevé cada detalle con un boceto inicial. Lo interesante de este punto es que las técnicas empleadas en el último caso permiten a la artista llevar un mayor control sobre el resultado final, pero ella, conscientemente, lo evita en cierto modo al improvisar sobre la técnica. Mientras que Monzó, por el contrario, se preocupa más por tratar de controlar y planificar al máximo el proceso, dentro de sus posibilidades, pero su trabajo conlleva un margen de error mayor debido a la complejidad de su matriz y a que le cuesta mantener la movilidad del papel.

Las dos obras que hemos comentado cuentan a su manera una historia, aunque esta no sea su finalidad. *Las ciudades y el deseo 02*, a través de las marcas de cúter, cinta, buril o tinta, es una ventana abierta a la historia del proceso de creación de la obra. Y de manera diferente, la xilografía de Clara Monzó evoca el devenir, ya no tanto del grabado en sí, sino de la madera que ha dado lugar a esa obra, y a veces, por consiguiente, de ese árbol. De esta forma, ambas obras, al ser comparadas, nos demuestran que existe un gran abanico de posibilidades de experimentación en este campo y que las dos artistas, cada una a su manera, han sabido aprovecharlas.

Eva Mengual. Entrevista realizada en Valencia el 30 de noviembre de 2013, en su taller La seiscuatro en la calle Denia, 49.

Clara Monzó. Entrevista realizada en Valencia el 1 de diciembre de 2013, en su taller Llum de Lluna en la calle Convento de Jesús.

DE MONJAS A ALCALDESAS. VENTANAS ABIERTAS POR EL FEMINISMO

Eva Lootz*



Bernini, *El éxtasis de Santa Teresa*, 1647-1652. Capilla Cornaro de Santa Maria della Vittoria, Roma

En 2009 hice en la Casa de la Moneda una exposición con el título “A la izquierda del padre” y el título me sirvió para hablar de la posición subordinada de la mujer a lo largo de nuestra tradición y el estigma de negatividad que lo acompaña.

teoría

En 2015 los ciudadanos de este país acabamos de votar a dos mujeres como alcaldesas de las dos ciudades más importantes. Por si esto fuera poco, detecto una saludable y sincera alegría relacionada con este hecho en mis amigos varones. Las cosas poco a poco están cambiando y no podemos sino congratularnos por ello.

Pero al hacer esta observación, la visión implícita no deja de ser una visión sociológica que no tiene en cuenta los estratos menos visibles de la sociedad, igualmente relevantes; estratos de los que suelen ocuparse antropólogos, historiadores de la cultura y psicoanalistas.

Creo urgente ocuparnos de los conflictos íntimos de la vida psíquica de los individuos contemporáneos, que desde Freud lo sabemos, son los conflictos inconscientes, cuyas tensiones no resueltas crean las perversiones, las patologías y abren las vías a la locura.

Y aunque no puedo, ni mucho menos, pretender esclarecer a fondo esos conflictos, quiero al menos acercarlos un poco más a la luz.

Vemos que a pesar de los cambios que se están produciendo en la sociedad, los asesinatos de mujeres por sus parejas o ex-parejas no remiten y los abusos a menores, favorecidos al parecer por los móviles y la tecnología digital, no solo no disminuyen sino incluso van en aumento.

Los psicoanalistas nos hablan de algo que se repite en sus consultas: que no hay caso de desarreglo grave en el que no tropiecen con un desmoronamiento, un derrumbe de la función paterna.

¿Está en crisis la función paterna?

¿Qué papel cumplía tradicionalmente esta función?

¿Y qué papel ha de cumplir en una sociedad que ha dejado de definirse como patriarcal?

Freud nos legó un conjunto de reflexiones acerca del lado hasta entonces desconocido de la vida psíquica y una de sus grandes aportaciones es la de haber sacado a la luz la conexión existente entre el cuerpo y el sentido, entre el lenguaje y la sexualidad.

Para resumir de manera rápida la tesis que está aquí en juego: el psicoanálisis sostiene que para convertirse en sujeto, el individuo ha de enfrentarse a una Otredad simbólica, el lenguaje, llamado también por algunos el *Nombre del Padre* –es el momento en el que el niño/a aprende a hablar– y efectuar la separación de una fusión arcaica con la Otredad no articulada de la madre.

Estando aquí reunidos con motivo del quinto centenario del nacimiento de Teresa de Jesús, creo que no podemos obviar el espinoso –pero decisivo– tema de lo sagrado, más concretamente la pregunta acerca de la relación específica de lo femenino con lo sagrado. Teresa de Ávila fue, al fin y al cabo una religiosa, una gran escritora también, pero no una gran actriz o una gran científica, Sarah Bernhardt o Mme. Curie, pongamos por caso.

Diré para prevenir malentendidos que desarrollaré mis reflexiones al margen del registro teológico o confesional, permaneciendo por entero en el terreno del análisis cultural, es decir, tratando la figura de la santa como paradigma para propiciar la reflexión y no como objeto devocional.

¿Pero por qué, me dirán ustedes, es tan importante reflexionar acerca de lo sagrado –lo religioso incluso– que, ciertamente, no es lo mismo?

En primer lugar, porque pienso que en este hermoso país, en el que estoy encantada de vivir, es un tema que todo el mundo barre debajo de la alfombra, una especie de patata caliente, un territorio de reflexión perezosa en el que los frentes se han fosilizado, los resentimientos se han interiorizado, herencia arrastrada –de una manera u otra– probablemente desde la época de la contra-reforma, pero que el franquismo sin duda contribuyó a recrudecer, de manera que todavía hoy impide que se trate el tema de manera franca, audaz e inteligente como corresponde a una sociedad actual.

Y en segundo lugar porque el fascismo, tal y como decía el artista Dan Graham, aquí y en todas partes, está lejos de estar definitivamente desterrado, sino es más bien una amenaza real que acecha velada casi detrás de cualquier esquina. El fascismo se alimenta de muchas fuentes, en gran medida de las frustraciones colectivas, busca y encuentra los aliados más dispares, se alimenta de los nacionalismos decepcionados, de los guardianes de las esencias y de los “valores de Occidente”, de los oportunistas de la ingeniería financiera, de los nostálgicos de la raza y de los resentidos de toda índole, y ha sido capaz –los fascismos del siglo XX lo demostraron de sobra–, mediante toda clase de mitos falseados, de desencadenar verdaderas oleadas de fanatismo y apropiarse de lo sagrado, en un intento de re-encantamiento del mundo.

Además, querámoslo o no, fenómenos emparentados con lo sagrado de todos modos nos salen al paso aquí y allá, con sus cargas arcaicas de violencia y horror, últimamente en forma de suicidas que se convierten en bombas humanas.

De manera que más nos vale estar vigilantes y someter estos fenómenos a un escrutinio pormenorizado.

Obviamente, no se trata de querer por nuestra parte volver a apropiarnos de ese sagrado ancestral, sino de acercarnos a la dinámica psíquica que lo engendra y alimenta.

¿Qué es pues el fenómeno de lo sagrado y en qué se diferencia de lo religioso?

Si consideramos, siguiendo a Julia Kristeva, lo sagrado como la irrupción (y el disfrute) de la brecha entre lo animal y lo verbal, veremos de pronto que allí está en juego a la vez el despegarse de la madre –por tanto la pérdida de la madre–, y al mismo tiempo nuestro acceso al “mundo” a través del habla. Lo sagrado sería aquello que conmemora, que ritualiza ese punto, en una palabra: la herida, la cicatriz del acceso del ser humano a la cultura.

El lugar más arcaico de las negociaciones entre la vida, la muerte, el sexo y la diferencia, la fase previa a aquella que genera las personificaciones divinas y figuraciones abstractas, tal y como lo conciben las religiones.

Lo religioso, por su lado, sería el conjunto de las formulaciones concretas a través de las cuales una cultura negocia con ese fondo arcaico, hace el reparto de lo sensible e impone sus reglas y sus rituales. Siendo así el discurso que sabe lo que está en juego entre la homogeneidad socio-simbólica y la heterogeneidad de las pulsiones y los deseos, que ejercen presión dentro de y sobre la homogeneidad religiosa pactada (o impuesta).

Siendo precisamente esto último la razón que explica la reticencia que la iglesia católica ha mostrado siempre frente a la mística, estando todos y todas, desde Teresa de Ávila al Maestro Eckhart, en algún momento de su vida bajo acusación de herejía, o cuando menos bajo sospecha, por mucho que *a posteriori* se declarara a algunas de estas mujeres doctoras de la iglesia, caso de Teresa de Ávila y Catalina de Siena, y no recuerdo a ningún místico varón donde este haya sido el caso.

Conocemos la versión del Padre ideal encarnado en la figura de la Trinidad de Padre, Hijo y Espíritu Santo, el verbo hecho carne a través del hijo, la pasión del hijo, su muerte y posterior resurrección, tal y como lo formula el cristianismo, y a partir de ahí cabe preguntarse:

Más allá del acceso al lenguaje que corresponde a cualquier ser humano, ¿existe una relación privilegiada entre lo femenino y lo sagrado transformado en este caso en lo religioso?

Y ¿en qué nos puede ayudar a avanzar en estos temas la figura de Teresa de Ávila?

Trataré de acercarme a estas preguntas de la mano de psicoanalistas, historiadoras y feministas, así la mencionada escritora, lingüista y psicoanalista Julia Kristeva, la profesora de estudios culturales Griselda Pollock y la antropóloga Jane Harrison.



Julia Kristeva

La enseñanza más interesante que a mí me ha proporcionado desde hace años la obra de Julia Kristeva es la de haber analizado la religión como laboratorio de las fuerzas psíquicas, y eso incluye la certeza de que la subjetividad y la historia de la religión están tan íntimamente entrelazadas que no pueden abordarse la una sin la otra y por esa razón nos conciernen hoy en día.

En 2008 Kristeva publicó un extenso trabajo sobre Teresa de Cepeda y Ahumada que, a pesar del título que personalmente no me parece nada afortunado (se titula “Teresa, mi amor” probablemente una concesión al editor...) contiene jugosas reflexiones acerca del tema de la función paterna en el desarrollo del individuo y no pocos gérmenes para un análisis del fenómeno religioso, tal y como lo ha desarrollado el cristianismo.

Teresa, dice Kristeva, retoma por su cuenta y a su manera apasionada la intuición bíblica y evangélica según la cual la humanización –entendida como capacidad de crear sentido– depende de la celebración de un Padre ideal.

Ese Padre ideal no es el padre sexuado y engendrador, sino un padre que ha renunciado a gozar (sexualmente) de sus hijos, que renuncia a sacrificarlos para permitir así al deseo frustrado (el suyo y el de los hijos) metamorfosearse en capacidad de imaginar y de pensar. Es el padre fantaseado, el padre simbólico, el padre muerto, el padre víctima de un asesinato culpable y compartido que se convierte en hecho fundacional de la sociedad, el padre que Freud encontró en *Tótem y Tabú*.

Al hacer el cristianismo del Padre simbólico su piedra angular, su eje y su centro, se comprende fácilmente que cristianismo y patriarcado se retro-alimentaran mutuamente.

Mientras lo simbólico tiene sexo masculino, el sitio de la mujer es aquel que el varón le asigna como su Otro y es asociada al reino de la madre, a lo oscuro, lo caótico, aquello que en nuestro acceso al lenguaje ha sido reprimido.

Teresa, como figura paradigmática, nos hace descubrir hasta qué punto la capacidad de representación, sublimación e idealización es consubstancial al ser humano. Ella, y en general las místicas, asumen lo religioso, lo atraviesan incluso y, en los casos más extremos, como veremos más adelante, lo superan, lo exceden, van más allá.

Lo que sucede en el caso de las mujeres es que condicionadas por el papel de la época que las destinaba a la procreación y al servicio del varón, al rechazar este destino no tuvieron más remedio que hacerse virtuosas, campeonas y, se diría, prestidigitadoras, de la sublimación.

Para comprender que una joven despierta y observadora que ha visto morir a su madre a los 33 años, después de 10 partos, se haga monja, caso de santa Teresa o, siendo la hija número 23 de un total de 25 partos, caso de santa Catalina de Siena, no hace falta ser psicoanalista.

Lo que ya no es tan fácil de desentrañar es:

¿Cuáles son los mecanismos psíquicos que entran en juego para hacer de una joven así una gran escritora?

¿Qué es lo que hace de ella una gran mística?

¿De qué se alimenta en estos casos la economía psíquica?

Hay sin duda, un largo y tortuoso camino, plagado de enfermedades, arrebatos, desánimos, éxtasis y visiones que se refleja en relatos tan fascinantes como es el de la “Vida”, escrito por la santa por mandato de sus confesores.

Teresa de Ávila, decía Freud, es la patrona de las histéricas –aunque hay estados descritos por ella que para los médicos de hoy se aproximan más bien a la epilepsia–, sin embargo, el mismo Freud no dejaba de reconocer su genialidad. Porque la santa de Ávila es el caso único de una mujer que no solo dispone de una extraordinaria capacidad de auto-observación, que se hace fuerte en el goce de la escritura, sino a la vez una mujer de acción con dotes para ponerse en escena, que se distingue además por una capacidad práctica que ya quisieran tener para sí muchos ejecutivos, la que hace falta para fundar diecisiete monasterios en veinte años –y con un mínimo de dinero.

Cuando Estrella me propuso participar en estas jornadas, lo primero que se me pasó por la cabeza fue: ¿por qué la genialidad de las mujeres se manifestó en nuestra tradición en las grandes místicas?

Hasta el punto de que bien podría decirse que, desde la antigüedad clásica, de cuyas filósofas no sabemos prácticamente nada hasta el siglo XIX, esa ha sido la gran aportación de las mujeres a la cultura de Occidente, aparte de traer la vida de la especie hasta nuestros días, claro. Que no es poco.

El hecho de retirarse a lugares “reservados”, lo explica la ya mencionada situación de las mujeres en la época. Pero ¿es la sublimación explicación suficiente para comprender su entusiasmo, su perseverancia, su encuentro con la experiencia del amor, los hallazgos de su poesía, la audacia de su escritura, el hecho de que, como si dijéramos, cavando y cavando algunas encontrarán oro?

Dice Teresa de Ávila:

*Vivo sin vivir en mí
Y tan alta vida espero
Que muero porque no muero*

¿Se puede ser más rotunda, más clara, más plástica, haciendo gala de un pensamiento paradójico?

Pero retrocedamos en el tiempo.

Encontramos a las místicas en todos los países europeos, a lo largo de todo el siglo X, XI, XII, XIII y XIV.

¿Por qué, me he preguntado muchas veces, nunca nos contaron en el colegio que la suma de los saberes del siglo XII fue recopilada por una mujer que se llamaba Herrada de Landsberg? Nada más y nada menos que el trabajo enciclopédico del siglo XII, recogido bajo el título de *Hortus deliciarum* o *El Jardín de las delicias*. Con solo leer ese título no cabe duda de que estas mujeres amaban el saber, lo cultivaban con mimo y diligencia.

Dos siglos antes de Herrada, en el siglo X, encontramos a Roswitha de Gandersheim, en cuyo convento se llegó a acuñar moneda y se hicieron representaciones de piezas teatrales escritas por ella –ignoro si se conservan. Roswitha nunca hizo votos de pobreza, por tanto pudo llevar consigo a sirvientes y propiedades, prefigurando así unas comunidades que luego proliferaron y se conocieron como los beguinajes.

Las beguinas, que se recluían sin renunciar a sus propiedades, tampoco se comprometían a la castidad más que por el tiempo limitado de un año, pudiendo ese voto ser renovado de año en año o ser revocado. Se dedicaban al cuidado de pobres y enfermos, a la contemplación, a las labores del huerto, al estudio o a la escritura, como es el caso de Hadewijch de Amberes.

¿Pero quién conoce hoy en día a Hadewijch de Amberes, precursora según dicen del gran Maestro Eckhart y sus poemas “Los tormentos del amor”, a Beatriz de Nazaret y su libro “Siete maneras de amor”, quién a Mectildis de Magdeburgo, a Gertrudis de Hackeborn, a Gertrudis Magna o a Margarita de Porete y su “Espejo de las almas simples”, nacida esta última en Bélgica, condenada a la hoguera por negarse a reconocer intermediarios entre ella y Dios y quemada en la Place de Grève de París?

Toda una ristra de mujeres extraordinarias que vivieron en los siglos XII y XIII, y entre las que la única que goza de cierto renombre es Hildegard von Bingen, abadesa, pintora, poeta, compositora, médico, botánica, física y farmacéutica. Mujer que, al parecer, fue la primera en hablar del orgasmo femenino.



Obra de Hildegard von Bingen

Conocida en buena parte porque en los años 80 empezaron a salir discos con sus composiciones, libros con las pinturas de sus visiones y, además, la cineasta alemana Margarethe von Trotta hizo una película sobre ella.

Pero escuchemos a Mectildis de Magdeburgo:

Un día vi con los ojos de mi eternidad y sin esfuerzo, una piedra. Esta piedra era como una enorme montaña y era de diversos colores. Tenía un sabor dulce, como hierbas celestiales. Pregunté a la dulce piedra: ¿Quién eres tú?, y me respondió: “Soy Dios”.

O a Hadewijch de Amberes que, como sus congéneres neerlandesas, escribía en lengua vernácula e inauguró con ello un nuevo género, el de la “poesía mística cortés”, a la vez que un movimiento que se ha dado en llamar las “trovadoras de Dios”. Se trata de una poesía epitalámica, poesía de la experiencia, que sin embargo a menudo se queja de la insuficiencia del lenguaje para transmitir la vivencia. Poesía es, al decir de Ramón Andrés, la manera más sutil que tienen las palabras de convertirse en silencio.

¡La experiencia, ese caballo de batalla de las mujeres!

¡Ese demorarse en el borde del lenguaje, ese asentarse en el filo de lo indecible!

Hasta María Zambrano se detiene en ese lugar fronterizo y da una hermosísima definición cuando dice: *la experiencia es ese conocimiento que ha renunciado a dejar el tiempo solo...*

Pero volvamos al siglo XIII.

En esta preferencia por el idioma materno las beguinas de los Países Bajos van a la par con los trovadores y los autores de las canciones de gesta y se diferencian así de los teólogos y los monjes de la época que escriben en latín, encontrándose así Hadewijch en el origen de la literatura neerlandesa.

Ella escribe (es un extracto):

*Tan pronto ardiente, tan pronto frío,
tan pronto tímido, tan pronto audaz.
Tan pronto gracioso, tan pronto terrible,
próximo ahora, lejano después.*

*Tan pronto humillado, tan pronto exaltado,
oculto ahora, revelado después.
Tan pronto ligero, tan pronto pesado,
oscuro ahora, claro después;
la dulce paz, la amarga espera
dando y recibiendo,
esa es la vida de los que
siguen los caminos de Amor.*

...¡De nuevo, el pensamiento paradójico!

En el siglo XIV encontramos en Inglaterra a una mística, elevada más tarde a los altares, santa Juliana de Norwich, cuya frase más conocida “todo irá bien, todo irá bien” da fe de un sorprendente optimismo, nada corriente en la época en la que le tocó vivir.

Sin embargo, a partir de Elizabeth Barton, visionaria conocida como la “monja de Kent”, contemporánea de Enrique VIII, parece que cesaron en Inglaterra no solo las vocaciones místicas, sino el optimismo en general; así para Thomas Hobbes, autor del *Leviathan*, el estado natural de la sociedad es la “guerra de todos contra todos” y también es suyo aquel dicho de “el miedo y yo nacimos gemelos”, pues su madre dio a luz de manera prematura por el terror que infundía por aquellos días la Armada Invencible –la española, naturalmente.

¡Lo que es la historia!

¡Si hubieran sabido la debacle que le esperaba a esa misma Armada Invencible...!

En cuanto a Elizabeth Barton, la “monja de Kent”, el hecho de ser ejecutada por orden de Enrique VIII debió de disuadir de manera fulminante a las mujeres británicas de cualquier alarde de creatividad religiosa. Cosa que, al parecer, no había sucedido en el continente, pues por mucho que quemaran a Margarita Porète no cesó la actividad de las beguinas de las Tierras Bajas.

¿Sería porque las mujeres en los intrincados valles del Sacro Imperio Germánico eran más y estaban mejor organizadas? o ¿por qué el control ejercido sobre las mujeres en su época aún era más laxo y permitía ciertos espacios de libertad?

Para no prologarme aquí demasiado dejo de lado a las grandes italianas, entre las que sobresalen naturalmente Catalina de Siena y Angela da Foligno, pero están también Clara de Asís o la Beata Ludovica, inmortalizada por Bernini al igual que santa Teresa.

En el XVII español finalmente sobresale la figura de Teresa de Ávila, pero no nos olvidemos de la venerable Sor María de Agreda, conocida por su epistolario con Felipe IV.

La verdad es que no sé cómo nos las arreglamos las mujeres para que siempre nos toque hacer trabajo doble: por un lado nos toca recuperar personajes femeninos del pasado, esas místicas por ejemplo, tan poco conocidas con excepción de una o dos –su obra está lejos de ser estudiada–, y por otro, evidentemente, hemos de pensar en los retos del presente, los de la globalización planetaria, retos gigantes en una época de transición, en la que todo cambia por la digitalización generalizada, retos que, a mi modo de ver, incluyen el de la travesía del vínculo religioso.

Decía Musil que no sabemos mucho acerca de la mística porque históricamente los que sabían escribir no habían tenido experiencias místicas y los que las habían tenido no sabían escribir; lo que demuestra que el bueno de Musil no se había tomado la molestia de leer ni a Teresa de Jesús ni a Juan de la Cruz (aunque con toda seguridad conocía la escultura de Bernini...).

Porque nadie como Teresa de Ávila se hizo fuerte precisamente en la escritura, ese fue su verdadero castillo, sólido como las murallas de Ávila, y en el interior, aunque ella no lo pretendía, era la dueña. Porque la escritura es de por sí un medio de empoderamiento, uno que, además como ningún otro, permite plasmar la interioridad y sus cambiantes estados, permite doblar el placer de lo vivido con el placer de revivirlo escribiendo, ¿qué sino la escritura le permitía a Teresa tener un testigo que certificara las “mercedes” que le habían sido concedidas, los arrebatos y las nupcias que celebró con el amado, las vivencias en las que la figura del Padre se había transformado en esposo y cómplice?

No deja de ser curioso que, si la cultura y la religión institucionalizada le deben tanto al acceso al habla, a la capacidad de crear significado, representación y sentido, a ese borde entre el cuerpo y el lenguaje, resaltado por toda clase de oraciones y ritos, la mística haga suya la vía del silencio, se reclame hija de la escucha y haga de la escritura su natural complemento.

En ese umbral entre el cuerpo y el sentido, propiciado por el ayuno, las penurias de la pobreza y el desprendimiento de sí, la mística se dispone a atravesar una última frontera, es transgresión radical, vivencia de la paradoja.

Y si la mística es el lugar donde se negocia un exceso de deseo que es a la vez deseo de exceso, un excedente que el psicoanálisis designa con el nombre de goce o *jouissance*, la mujer, al no estar circunscrita por entero al goce fálico, ciertamente está en ventaja. Ellas no están atravesadas por el deseo de hacer cumplir la Ley, de imponer el Orden, ellas fluyen, se deslizan, se adaptan, son un manojito de líneas de fuga. Para ellas es posible acceder a un goce otro...

Y esta es la vía que les ha facilitado a las mujeres convertirse en grandes místicas, pero también a algunos hombres hacerse grandes artistas, porque lo dicho anteriormente dibuja la *posición femenina*, independientemente de que un sujeto sea biológicamente mujer. Hay artistas varones que han hecho suya esa posición femenina, y san Juan de la Cruz sería un buen ejemplo.

En el “Camino de la perfección” y hablando del amor, Teresa dice: *¿daremos mate a este Rey divino?*

Y más adelante... *pensó bastaba conocer las piezas para dar mate, y es imposible, que no se da este Rey, sino a quien se le da del todo.*

Y ahí queda eso, Teresa de Jesús jugando al ajedrez con el Padre ideal, queriendo hacer jaque mate y viendo que eso no es posible porque, como dice ella: “no se da este Rey, sino a quien se le da del todo”.

Hasta aquí hemos hablado largo y tendido sobre la función paterna como condición para hacerse sujeto, sin embargo, a los ciento quince años de la publicación de *La interpretación de los sueños*, ha quedado claro que Freud, a pesar de su afán coleccionista de antigüedades anteriores al mundo clásico e incluso extra occidentales fue, como dice Griselda Pollock, un indudable representante de la sociedad patriarcal de su época, ejemplo de una economía psíquica que reprime el trauma de la dependencia de la madre en vez de transformarlo en una economía de interdependencia y generosidad. Dicho de otra manera, a pesar de las estatuillas de Isis, de Hathor, de las esfinges que poblaban sus vitrinas, el terreno de lo propiamente materno permaneció en el ángulo ciego de su consideración. Analistas actuales lo han resaltado e incluso, como Ilse Grubrich-Simitis, llegan a afirmar: el silencio de Freud acerca de la función materna equivale a un síntoma.



Griselda Pollock

Se ha impuesto desde entonces la tarea de remediar esta ceguera y concederle a la función materna el lugar que le corresponde no solo en la vida sino también en la teoría de la subjetividad.

Entra aquí en escena un personaje poco conocido, Jane Ellen Harrison, pionera de los estudios clásicos. Inglesa, nacida en 1850 y fallecida en 1928, o sea, prácticamente contemporánea de Freud. Se trata de una mujer que, al parecer, llegó a dominar 17 idiomas y que pudo publicar sus libros gracias a la imprenta que regentaban

Virginia Woolf y su marido Leonard, la Hogarth-Press. Ella dio un vuelco audaz a la interpretación de la cultura clásica y como temprana lectora de Nietzsche, se apartó de la interpretación apolínea de la cultura griega. Puso el foco en la relación madre-hijo y por primera vez afirmó un lugar para lo femenino tanto en lo clásico como en las culturas pre-clásicas, fundamentalmente a través de su libro *Themis* (escrito en 1912 y revisado en 1927).

Themis, la “de las preciosas mejillas”, es la diosa que encarna la ley de la naturaleza, el orden divino justo y la fuerza de las costumbres, que luego entre los romanos se convertirá en Iustitia, representada con los ojos vendados y sujetando una balanza.



Jane Ellen Harrison

En cuanto a Jane Ellen Harrison, ella no postula un matriarcado, pero identifica la evidencia histórica de un orden simbólico e imaginario que precede al orden patriarcal, reivindica una estructura socio-psíquica en la que Madre e Hijo constituyen el par fundacional, no como pareja sexuada sino como yuxtaposición simbólica que enlaza la madre creadora y el hijo portador de la semilla futura, encarnación de la renovación anual y garante del ciclo de las estaciones. Recupera así el imaginario matrilineal, del que el ámbito mediterráneo conserva tan abundantes testimonios.

Pensemos solo en las esculturas de la Magna Mater romana y en las impresionantes Damas ibéricas, la de Elche, la de Baza, la de Guardamar y la de Galera (lugar situado en la provincia de Granada).

Paso aquí por alto la apropiación de la figura materna por parte del cristianismo, a través de la figura de la Virgen, presente sobre todo en los países mediterráneos y que el protestantismo, significativamente, nunca aceptó, para pasar a la pregunta acerca de la función materna en la economía psíquica actual y que nos puede ser útil a la hora de superar el patriarcado tan firmemente anclado todavía en el inconsciente colectivo (donde aún ronda y relampaguea aquello de: ...“la maté porque era mía”).

Retomando el imaginario matrilineal antes mencionado, Kristeva, no sin reconocer las connotaciones de temor y desasosiego que lo acompañan, encuentra allí el potencial de lo materno-femenino como principio de la hospitalidad, de la generosidad y de la acogida que, frente a la lógica mortífera del narcisismo masculino, abre un espacio para la ética.

Concibe lo materno no como una función biológica sino como una función social, como principio de benevolencia y empatía que transforma la violencia del erotismo en la generosidad que permite al Otro vivir. Ámbito que propicia un modo de pensar que se hace cargo de todo aquello que la lógica binaria del patriarcado con sus exclusiones y separaciones tenía que reprimir, los estados intermedios, las transiciones, lo mezclado, lo fronterizo y la hibridación. Pensamiento que incorpora lo compartido sin necesidad de fusión, lo diferente sin necesidad de oposición.

Se opone así a un feminismo que hace suya la fobia fálica de lo materno, se centra exclusivamente en la construcción social del género y erige defensas teóricas masivas en forma de la teoría anti esencialista.

Griselda Pollock escribe: el camino más rápido al suicidio intelectual, incluso en círculos feministas, es hablarles a mujeres jóvenes de lo materno-femenino. Pero si la intuición de Kristeva de que estamos tratando de la vida y que la vida está relacionada con lo femenino tiene valor alguno, necesitamos reconocer esto como materia de urgencia política y social.

Revindicar la función materna en este sentido es abrir un espacio para la ética en un mundo dominado por una mortífera lógica financiera y un militarismo no menos letal.



Teresa de Ávila

Y volviendo a Teresa de Ávila, ella misma es un buen ejemplo de que en su economía psíquica no todo era arrebató, que la función materna estaba bien asentada: es su lado práctico, el lado de sentido común que le hace decir: *cuando toca ayuno, ayuno, cuando toca perdiz, perdiz*, o cuando le pide a su hermana Juana que haga el favor de traerles unos pavos porque ve que las hermanas están pasando hambre. O cuando María de Mendoza le ofrece una hermosa casa en el campo donde las monjas son presas de los mosquitos y contraen la malaria, ella no se lo piensa dos veces y las traslada al pueblo hasta que le hacen donación de otra propiedad menos insalubre. O cuando dice con humor, después de haber conocido a Juan de Yébenes, el posterior Juan de la Cruz cuya constitución física debió de ser más bien poca cosa: *ya tenemos a medio fraile*, empeñada como estaba en extender el movimiento de los Descalzos a los varones también. Por cierto: será ella la que luego le cose el hábito.

Para concluir diré que debemos al feminismo el haber sacado a la luz gran cantidad de temas que estaban en el punto ciego de nuestra tradición y además un considerable esfuerzo teórico; de manera que puede afirmarse, en contra de lo que piensan aún algunos hombres, que el feminismo es algo más que la pataleta de un puñado de féminas resentidas que quieren volver a un Neolítico pre-industrial y agrícola, más incluso que la mera lucha por la igualdad de derechos civiles, sino un espacio de reflexión constructiva y necesaria tanto para los hombres como para las mujeres e incluso una plataforma de estudios teóricos en plena evolución.

Soy consciente de que las reflexiones aquí expuestas son discutibles, que no pasan de ser meros esbozos en el camino de una reflexión a continuar, pero espero haber al menos removido la tierra lo suficiente como para que en un futuro próximo se pueda sembrar en tierra arada, plantar y cosechar frutos que sean jugosos y placenteros.

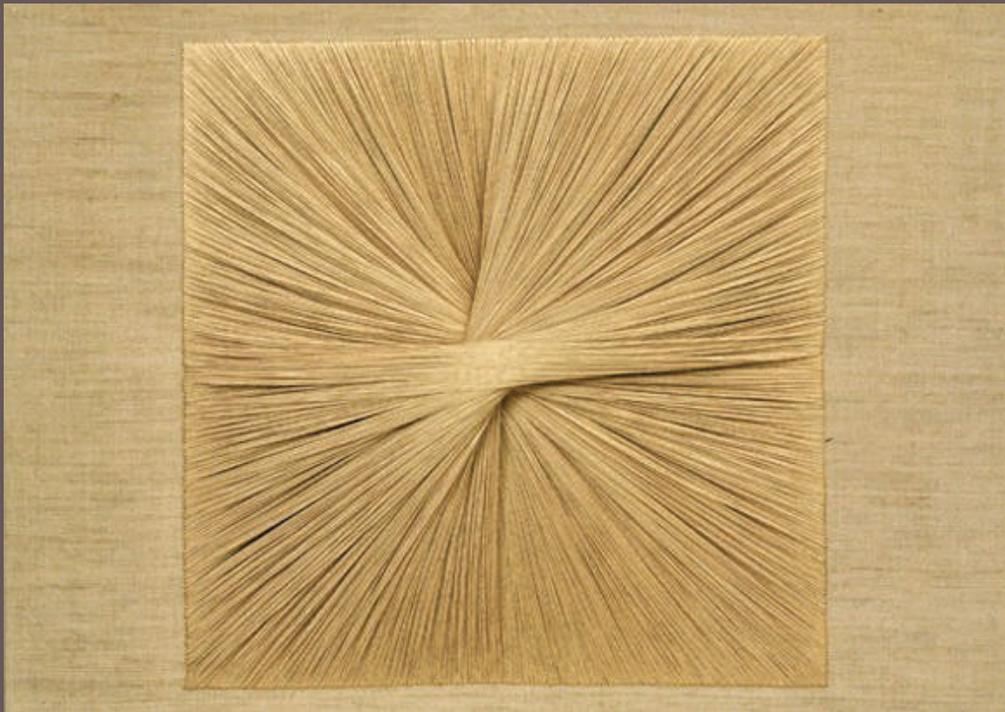
Y para concluir quiero expresar mis felicitaciones a nuestras ya por fin alcaldesas, expresar mis mejores deseos para una labor fructífera a Manuela Carmena y Ada Colau.

¡ENHORABUENA a las dos!

* Intervención en las jornadas organizadas por Estrella de Diego en torno a la figura de Santa Teresa en el Museo del Traje, 16 de junio de 2015.

2016 ARTE GRÁFICO Y DISEÑO

Redacción



Sheila Hicks, *Untitled (study for Ford Foundation murals)*, 1967. Seda, hilo sintético y lino. 28 x 28 in.
Museum of Arts and Design. Foto: Ed Watkins

cultura visual

En el ámbito del diseño gráfico e industrial, también durante 2016 se verán exposiciones interesantes.

Pathmakers: Women in Art, Craft, and Design, Midcentury and Today, National Museum of Women in the Arts, Washington. Hasta el 28 de febrero de 2016.

Esta exposición presenta artistas y diseñadoras desde la mitad del siglo XX a hoy. Mujeres a la vanguardia en el diseño comercial e industrial, que han mantenido tradiciones artesanales y que han incorporado nuevas estéticas en las artes visuales.

En las décadas de 1950 y 1960, cuando pintura, escultura y arquitectura estaban dominadas por hombres, la mujeres tuvieron un importante impacto con su utilización de materiales alternativos como textiles, cerámicas y metales. Pioneras en estos campos –como Ruth Asawa, Edith Heath, Sheila Hicks, Karen Karnes, Dorothy Liebes, Alice Kagawa Parrott, Lenore Tawney y Eva Zeisel– tuvieron una importante influencia como diseñadoras, artistas y profesoras.

Esta exposición también ilustra paralelismos entre estas mujeres en Estados Unidos y las diseñadoras escandinavas, tan influyentes en la innovación moderna.

Las *curators* Jennifer Scanlan y Ezra Shales también han incluido a artistas y diseñadoras que trabajaron conjuntamente: Polly Apfelbaum, Michelle Grabner, Anne Wilson, Magdalene Odundo y Christine Nofchissey McHorse, así como a diseñadoras de muebles, como Vivian Beer, Front Design y Hella Jongerius.



Gerda Wegener, ARKEN, Dinamarca. Hasta el 16 de mayo de 2016.

En Arken, a veinte minutos de Copenhague, importante retrospectiva de la pintora e ilustradora Gerda Wegener (1889-1940), destacada en el París de los años veinte en plena moda del *art nouveau* en publicaciones como *Vogue*, *La Vie Parisienne* o *Fantasio*. De vuelta a su país, comenzó a cosechar un gran reconocimiento gracias a su éxito parisino, y expuso en la galería Ole Haslund de Copenhague en varias ocasiones.

Wegener se inspiró para muchos trabajos en su musa y marido, que fue una de las primeras personas en el mundo en recibir reasignación de género como Lili Elbe. Ahora de actualidad gracias al film *La chica danesa* (*The Danish Girl*, 2015), dirigida por Tom Hooper.



Alison Saar *In Print*, National Museum of Women in the Arts, Washington. Del 10 de junio al 2 de octubre de 2016.

Alison Saar (Los Angeles, 1956) usa dinámicas técnicas de estampación para explorar temas femeninos, raciales y culturales.

La exposición examina su experiencia en la estampación en relación a su trabajo escultórico.



Wonderer/Wanderer: The Pop-ups of Colette Fu, National Museum of Women in the Arts, Washington. Del 14 de octubre de 2016 al 26 de febrero de 2017.

Colette Fu es reconocida por sus inmensos y esculturales “pop-up books”. Esta exposición presenta sus series “Haunted Philadelphia”, inspiradas en lugares históricos de su ciudad, y “We are Tiger Dragon People”, con sus exploraciones de la cultura en la provincia china de Yunnan.

2016 MAESTRAS

Redacción



Esther Ferrer

eventos

En 2016 se celebrarán las retrospectivas de un puñado de maestras absolutas. Aquí, un recorrido por las mejores exposiciones internacionales, siguiendo el calendario y comenzando por nuestro país.

Durante febrero, marzo y abril la artista interdisciplinar **Esther Ferrer** –Premio Nacional de Artes Plásticas y Premio Velázquez, a la que se ha dado “carta blanca”– presentará tres propuestas inspiradas en los valores de San Sebastián Capital Cultural Europea 2016. *Voy a contar mi vida* es una performance sobre la comunicación, en la que intervendrán personas sordas y parlantes, reuniendo los aspectos visual y sonoro del lenguaje. En la segunda acción, *Se hace camino al andar*, grupos de la periferia construirán y recorrerán un conjunto de itinerarios que partirán de las afueras hasta el centro de la ciudad. *La marcha de la poesía* está concebida como una procesión literaria de habitantes y de poetas, que recogerán reminiscencias poéticas de lugares de reunión de poetas y leerán su poesía en voz alta.



Louise Bourgeois

En Bilbao, el 18 de marzo (y hasta septiembre de 2016) se inaugurará una ambiciosa exposición de **Louise Bourgeois**, *Estructuras de existencia*, centrada en sus *Celdas*, una serie de espacios arquitectónicos que centraron el interés de la artista durante casi veinte años. Las *Celdas* de Bourgeois son microcosmos de gran intensidad psicológica: cada una de ellas ocupa un recinto distinto, englobando una colección heterogénea de objetos y formas escultóricas cuya disposición configura un ambiente de enorme resonancia emocional.

Esta exposición es la primera que se consagra específicamente a la serie *Celdas*, y presenta el mayor número que se han podido contemplar en público hasta la fecha. Asimismo, incluye obras importantes realizadas en décadas anteriores que dieron lugar a la creación de este conjunto de piezas.



Clara Peters, *Mesa*, 1610-1615. Óleo sobre tabla

Además, para después del verano, el Museo del Prado anuncia la primera retrospectiva dedicada a una artista mujer: la pintora flamenca **Clara Peters** (Amberes, h. 1594 - h. 1659). Sobre su formación no se conoce detalle alguno. Sus obras firmadas más tempranas datan de 1608 y 1609, lo que nos habla de una artista precoz. Pintora de

eventos

bodegones y floreros, sus composiciones están caracterizadas por la presentación de objetos preciosos, de metal o cerámica, junto a manjares y flores. Su habilidad preciosista se advierte en la introducción de su autorretrato en el reflejo de las copas de orfebrería que incluye en varios de sus bodegones. El Museo del Prado posee cuatro de sus óleos.

Pasando al panorama internacional y siguiendo el calendario de 2016.



Hasta el 6 de marzo podrá verse la retrospectiva de **Hannah Ryggen** en el Moderna Museet de Malmö. Hannah Ryggen (1894-1970) fue una de las artistas más comprometidas del siglo XX. En los años veinte abandona la pintura para dedicarse al tapiz, donde expresó sus críticas al nazismo. Ryggen se dio a conocer internacionalmente en la Documenta 13.



Desde el 3 de febrero al 10 de abril, el ICA, Institute of Contemporary Art de Londres, mostrará la más importante exposición de **Betty Woodman**. Nacida en 1930, Woodman comienza su carrera en la década de los años cincuenta eligiendo la cerámica como soporte, sobre el que ha explorado nuevas técnicas desde perspectivas conceptuales, que le han llevado a su combinación con la pintura en obras tridimensionales que han conectado con las jóvenes generaciones de artistas.

Sus últimas obras son grandes y coloridos dibujos y pinturas sobre papel hecho a mano y telas donde combina grafito, tinta y laca con terra sigillata y arcilla. Su obra alude a numerosas fuentes, incluyendo la cerámica minoica y el arte egipcio, la escultura griega y etrusca, la dinastía Tang, la porcelana de Sèvres, la arquitectura del barroco italiano, y la pintura de Bonnard y Matisse.

La exposición en ICA sigue su primera individual en Italia, en el Museo Marino Marini en Florencia, donde la artista ha vivido y trabajado durante seis meses de cada año durante medio siglo. Aunque la exposición muestra una amplia selección, pone el foco en su última producción, especialmente en las obras realizadas desde 2006, el año de su mayor retrospectiva en el Metropolitan Museum de Nueva York, que situó su relevancia entre los artistas de la segunda mitad del siglo XX.



En el Jeu de Paume parisino, del 9 de febrero al 22 de mayo, gran retrospectiva de la artista lisboeta **Helena Almeida**. Desde sus inicios, a finales de los años sesenta, explora y pone en cuestión las formas de expresión tradicionales, enfrentándose al plano pictórico. Su larga carrera la ha situado como una de las grandes figuras de la performance y del arte conceptual desde los años setenta, participando en la Bienal de Venecia, en 1982 y en 2005.

La exposición *Corpus* presenta un conjunto de obras –pintura, fotografía, vídeo y dibujo– en las que el cuerpo registra, ocupa y define el espacio. Después de sus primeras obras tridimensionales, Helena Almeida encuentra en la fotografía un medio para combatir la exterioridad de la pintura y para hacer coincidir sobre un soporte el ser y el hacer. Sus obras son tentativas para atenuar los límites de los medios, de la fotografía, de la performance y de la escultura. Los cuerpos devienen simultáneamente forma escultural, objeto y sujeto, significante y significado.

El trabajo de Helena Almeida es un condensado, un acto escenográfico y poético. Los eventos muestran igualmente el contexto en el que se inscribe la artista, mientras en las entrevistas, ella refuta que sus imágenes sean autorretratos. Los cuerpos que ella siempre representa, al final, refieren un cuerpo universal.



Por primera vez en Buenos Aires, desde el 3 de marzo, MALBA presenta la serie *Marcados* de la artista brasileña **Claudia Andujar** (Neuchâtel, Suiza, 1931), compuesta por una selección de más de ochenta fotografías blanco y negro.

Entre 1981 y 1984, Andujar pasó largas temporadas en el territorio indígena de la tribu de los Yanomami, en particular en la cuenca del Catrimani, un afluente del Río Branco, parte del territorio en la división geopolítica de Brasil. Este trabajo, de carácter antropológico, surge por dos motivos: el intento de ayudar a la supervivencia del pueblo Yanomami a partir de la vacunación de los habitantes de las diversas poblaciones y, por otro lado, a nivel conceptual, la identificación positiva de los individuos contrarrestando la biografía propia de la artista, donde familiares y amigos fueron marcados y asesinados en los campos de concentración nazi.

Claudia Andujar, junto con dos médicos, realizó numerosas fotografías del medio y de las expediciones, y registró uno por uno a cada individuo con un número colgado del cuello que servía como imagen de las cartillas de vacunación sanitaria.

eventos

Esta exposición contendrá las imágenes de los “marcados”, una selección de fotografías documentales de la expedición, cartillas originales y algunos contactos para ver la minuciosidad y precisión del trabajo de Andujar con esta causa.

La serie *Marcados* fue mostrada por primera vez en la 27ª Bienal de São Paulo: “Cómo vivir juntos” en 2006. La exposición se completa además con documentos que contextualizan las fotografías, como el “Informe 82” (1982) elaborado por la Comisión para la Comissão Pró Yanomami (CPY), que preside Claudia Andujar.



Del 15 de abril al 9 de octubre, en The Queen’s Gallery en Buckingham Palace se mostrará *Maria Merian’s Butterflies*. En 1699 la artista y entomóloga alemana **Maria Sibylla Merian** viajó con su hermana a Surinam, en Sudamérica. Durante dos años estudió los animales y plantas, cuyos dibujos publicaría después en *Metamorphosis Insectorum Surinamensium*. *Maria Merian’s Butterflies* habla de esta extraordinaria historia a través de 50 planchas, parcialmente impresas y parcialmente pintadas a mano por Merian.



Organizada por Jeu de Paume con el comisariado de Virginie Chardin, en Château de Tours, del 18 de junio al 30 de octubre, se celebrará la retrospectiva de la fotógrafa **Sabine Weiss**, la última representante de la escuela humanista francesa después de la guerra. Nacida en Suiza en 1924, tras aprender en chez Boissonnas, una dinastía de fotógrafos de Ginebra desde el final del siglo XIX, marcha a París, siendo asistente del fotógrafo alemán Willy Maywald, especializado en moda y retratos, hasta 1949. Después, trabajará en todos los géneros: moda, publicidad, reportajes... mientras realiza su obra personal. Inserta en el medio artístico, fotografiará a Braque, Miró, Giacometti o Chagall, así como a numerosos músicos, escritores y actores.

En 1952, Robert Doisneau la introduce en la agencia Rapho. Desde 1954, su trabajo personal es reconocido en Estados Unidos, con exposiciones en Art Institute of Chicago, Walker Art Center de Minneapolis y Limelight Gallery de Nueva York. Tres de sus fotografías estuvieron en la exposición "The Family of Man", organizada por Steichen en el Museum of Modern Art de Nueva York. Además, trabajó regularmente para las revistas *Life*, *Newsweek*, *Fortune* y *Town and Country Magazine*.

Desde finales de los años 70, su obra es reconocida por museos e instituciones culturales y los homenajes se multiplican, contribuyendo al aura de una fotógrafa independiente y prolífica, sensible al ser humano y a su vida cotidiana.



Georgia O'Keeffe (1887-1986) posa junto a una obra de su serie "Pelvis Series Red With Yellow", Albuquerque, Nuevo México, 1960. Photo: Tony Vaccaro/Getty Images

Del 6 de julio al 30 de octubre en la Tate Modern londinense se celebrará la más importante retrospectiva de **Georgia O'Keeffe** en Europa, comisariada por Tanya Barson. Su objetivo es reconocer su lugar en el canon del arte del siglo XX, en el círculo artístico de su generación y su influencia en artistas de las siguientes generaciones.

O'Keeffe es reconocida como la figura fundacional del modernismo americano. Nacida a finales de 1880, ocupó un lugar central en el *mainstream* desde 1910 a 1970. También fue reclamada como una importante pionera por las artistas feministas de los años setenta. También comprende sus pinturas de flores: figuración y abstracción en sus complejas relaciones con la imaginería de género.

Simultáneamente, en Whitechapel del 8 de julio al 21 de agosto, se anuncia la retrospectiva más completa de **Mary Heilmann**. Nacida en California en 1940, Heilmann estudió cerámica y poesía antes de trasladarse a Nueva York en 1968 y comenzar a pintar.

En sus vibrantes, coloridas y abstractas telas se hallan referencias a la cultura popular, así como lugares y experiencias personales con buena dosis de humor.

La exposición mostrará pinturas, obras sobre papel, muebles y cerámicas de cinco décadas de carrera de Heilmann.



Además, durante 2016 continuarán las itinerancias de las importantes retrospectivas ya vistas en Europa de **Elisabeth Louis Vigée** (Metropolitan) y **Agnes Martin** (Solomon Guggenheim) en Estados Unidos.

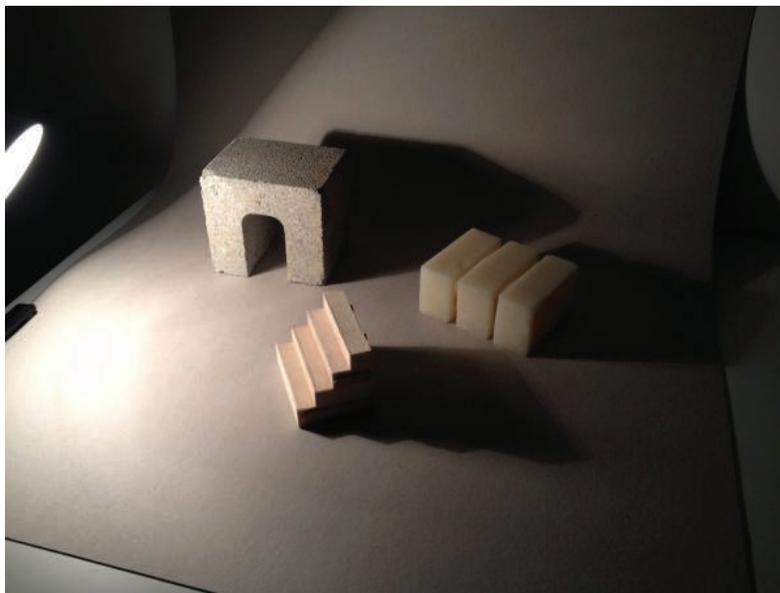
FERIAS PARALELAS A ARCOMADRID: CASA LEIBNIZ Y DRAWING ROOM

Redacción

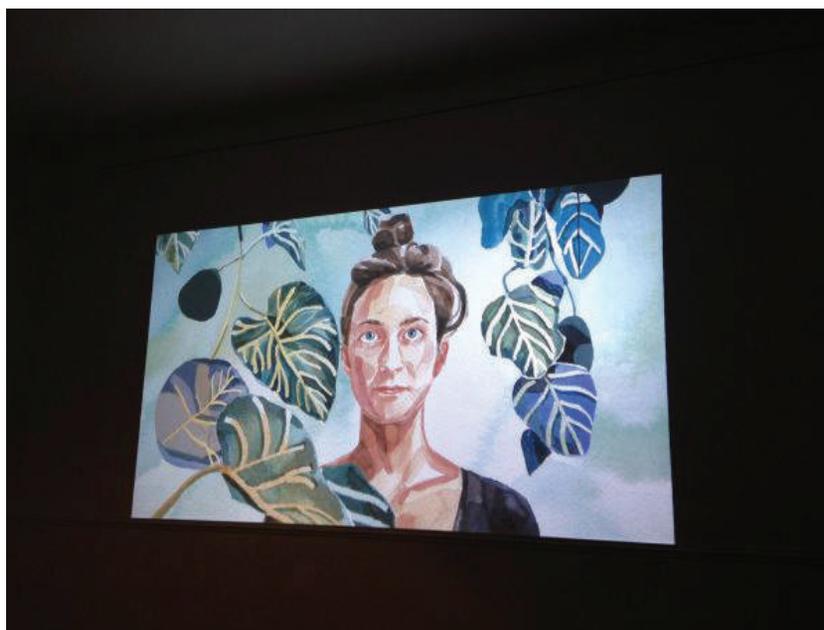
En torno al 35 aniversario de ARCO, otras ferias siguen creciendo en la ciudad. Comenzamos nuestro recorrido por las más recoletas, espacios donde demorarse para contemplar proyectos y obra sobre papel. Y destacamos las propuestas que más nos han interesado.

CASA LEIBNIZ, Palacio de Santa Bárbara, C/ Hortaleza 87, Madrid.
www.casaleibniz.com

Organizada por Jacobo James-Fitz Stuart, la segunda edición de Casa Leibniz sigue fiel a sus principios: ofrecer un remanso de paz en pleno ARCO. Un puñado de galerías y artistas “emergentes” arropados por textos sugerentes de pensadores y literatos, como Chantal Maillard y Yara Sonseca.



Mercedes Pimiento, *Inane*, 2016. Galería Javier Silva



Blanca Gracia, *Tabú*, 2016. vídeo a partir de aguadas. Galería Ángeles Baños



Blanca Gracia, *Tabú*, 2016. Storyboard. Galería Ángeles Baños

eventos

DRAWING ROOM, C/ Velázquez 12, Madrid.

www.drawingroom.es

Siguiendo la estela de la Drawingroom londinense, la primera edición de Drawing Room, organizada por Mónica Álvarez Careaga, reúne una veintena de propuestas de galerías españolas y extranjeras que apuestan por la expresión sobre papel: un medio que proporciona una experiencia más intimista cuyo interés no ha dejado de crecer en las últimas dos décadas.



Daniela Kraviez. Galería Magda Bellotti



Marta Bran. Galería Trinta



Elena Blasco, *Virgen del estrés*, 2016. Galería Trinta



Elena Blasco. Galería Trinta



Elena Blasco. Galería Trinta



Ruth Morán. Galería Sicart



Katrine Bemermann. Galería Martin Mertens



Károly Keserü. Galería Patrick Heide Contemporary Art



Tamara Arroyo. Addaya Centre d'Art Contemporani



Cristina Iglesias. Galería El huerto del tertuliano,
Valladolid

JUSTMAD7 2016

Redacción



JUSTMAD, COAM, C/ Hortaleza 63, Madrid.
www.justmad.es

En su séptima edición, la feria de arte emergente Justmadrid vuelve a intentar reinventarse. En esta edición, con 55 expositores, entre las novedades más llamativas encontramos la invitación a Másters de BBAA de varias universidades, dando cabida a jóvenes en el complejo periodo de profesionalización.

Comenzamos por la planta tercera del COAM, como nos aconsejan los organizadores, para recorrer esta feria de arriba abajo.



Olimpia Velasco. Galería Marina Miranda, Madrid



Amandine Urruty. Plastic Murs, Valencia



Tamara Feijoo. Galería Marisa Marimón, Ourense



Silvia Papas. Galería Vicky Blanco, Gijón



Jennifer B. Thoresson. Galería Blanca Berlín, Madrid



Raquel Hernández Izquierdo. Espacio Máster UCM

eventos



Estela Isabel Cortés. Espacio Máster UCM



Espacio Máster UMA

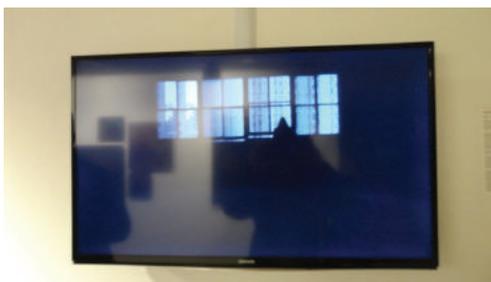
Segunda Planta



Aga Pietrzykowska. Pragaleria, Varsovia



Constança Meira. Trema Arte Contemporânea, Lisboa. B4



Julie Nymann. No Man's Art Gallery, Ámsterdam. B9



Karla Read. Galería Casa Quién, Santo Domingo. B11



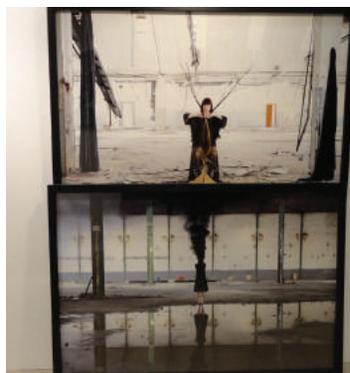
Helena Toraño. Galería Gema Llamazares, Gijón. B16



Estefanía Martín Sainz. Galería Gema Llamazares, Gijón. B16



Soledad Córdoba. Galería Gema Llamazares, Gijón. B16



Soledad Córdoba. Galería Gema Llamazares, Gijón. B16



Cristina Mejías. Bernal Espacio, Madrid. B17

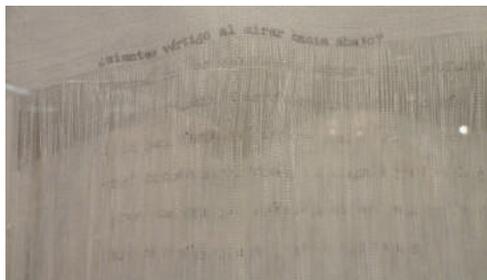


Cristina Mejías. Bernal Espacio, Madrid. B17

eventos



Cristina Mejías. Bernal Espacio, Madrid. B17



Cristina Mejías. Bernal Espacio, Madrid. B17



Curra Rueda. Galería Materna y Herencia,
Madrid. B19



Janine Girod. Galería Materna y Herencia,
Madrid. B19

Planta Baja



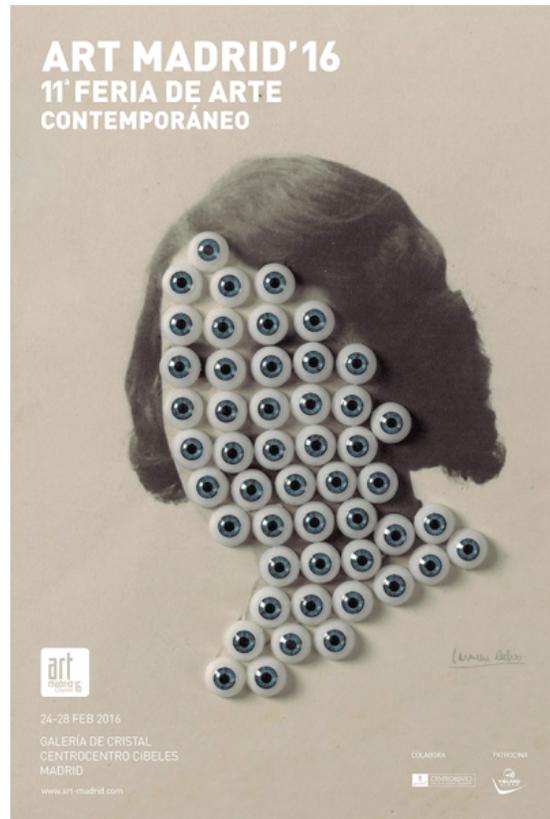
Louise Gibson. Accademia Arterra,
Berndorf, Austria. J1



Marta Juvanteny. Alejandrogalley,
Barcelona. J5

ART MAD'16 CIBELES

Redacción



ART MAD'16. CentroCentro, entrada C/ Montalbán, Madrid.
www.art-madrid.com

La feria Art Madrid en su 11 edición presenta medio centenar de galerías. Ubicada en pleno centro de la capital, recoge galerías españolas y extranjeras dedicadas al arte contemporáneo, arte emergente y vanguardias históricas. Este año incluye en su programa One Project una muestra de proyectos inéditos, multidisciplinares y específicos. La artista invitada es Carmen Calvo, que ha realizado el cartel de esta edición. Además, antes de su inauguración, ha organizado varias actividades en tono a arte y género, celebradas en Fiart. Este ha sido nuestro recorrido.

eventos



Soledad Córdoba. Galería Moret Art, A Coruña. A7



Soledad Córdoba. Galería Moret Art, A Coruña. A7



Victoria Diehl. Galería Moret Art, A Coruña. A7



Pilar Pequeño. Galería Marita Segovia, Madrid. A9



Cristina Canale. Galería Schmalfluss, Berlín, B12



Sandra Senn. Galería Voss, Düsseldorf. One project



Georgia Fambris. Kaplanon Galleries, Atenas. B7



Katerina Chadolou



Muriel Moreau. Ogami Press, Madrid.
One Project. C6



Olga Simón. Galería 100 Kubik, Colonia. B3



Cristina Ghetti. Galería 100 Kubik, Colonia. B3



Carmen Calvo. Galería Benlliure, Valencia. B1

eventos



Regina Gimenez. Galería Javier Alzueta,
Barcelona. A14



Regina Gimenez. Galería Javier Alzueta.
Barcelona. A14



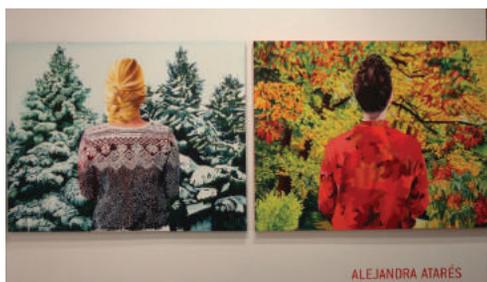
Carmen Selma. Galería Norty,
Carrières-sur-Seine. A16



Carmen Selma. Galería Norty,
Carrières-sur-Seine. A16



Victoria Santesmases. Galería Alba Cabrera,
Valencia. A18



Alejandra Atarés. Galería Balaguer,
Barcelona. A22



Rosa Muñoz. Galería Materna y Herencia, Madrid. A29

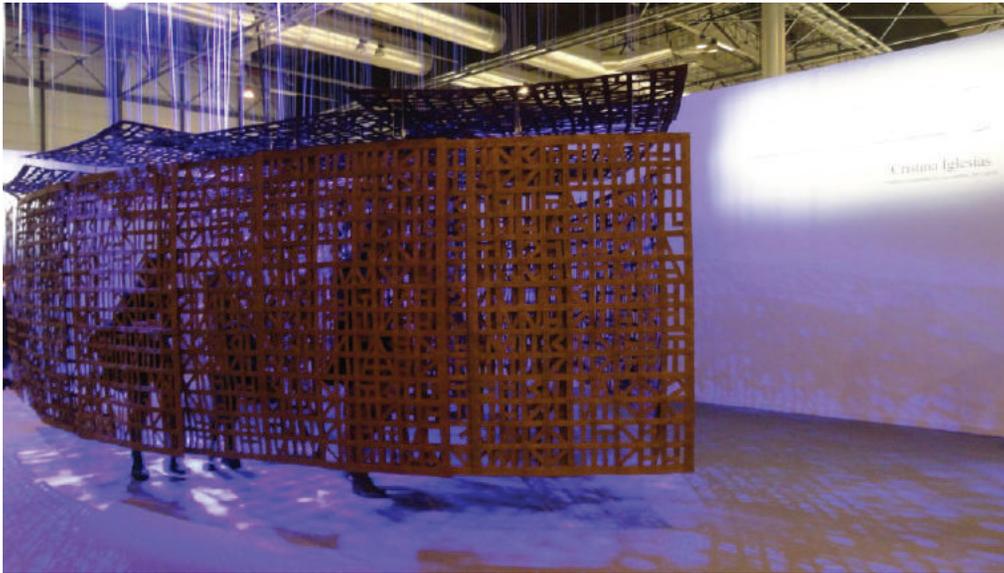
ARCOMADRID 2016

Redacción



ARCOMADRID 2016. IFEMA. Del 24 al 28 de febrero.

ARCO cumple su 35 aniversario y para celebrarlo ha invitado a algunas de las galerías internacionales más importantes del panorama internacional que participaron en alguna edición en el pasado. Entre las 33 galerías destacadas, solo una española: Juana de Aizpuru, la galerista que inventó ARCO en 1982. Por tanto, un ARCO sin país invitado. Ya se ha anunciado que en 2017 será Argentina. Pero quienes han visitado ya la feria han hecho notar que entre las 221 galerías hay una importante representación latinoamericana: el 26% del total de las galerías extranjeras, que suponen el 71%. En total, 27 países. En *m-arteyculturavisual* también nos ha llamado la atención la notable recuperación de artistas centroeuropeas desde la década de los años sesenta, que no se habían presentado en ediciones anteriores. Una sorpresa en un ARCOMADRID 2016 tildado de "contenido", sin grandes aspavientos, con obra de artistas recurrentes en esta feria, pero con un buen nivel que deja a mucha distancia el resto de ferias paralelas que se celebran en la ciudad.



Cristina Iglesias, *stand de El País*

Otros datos: la arquitecta Izaskun Chinchilla se ha encargado del diseño de la sala VIP, la artista española con más repercusión internacional Cristina Iglesias protagoniza el tradicional *stand de El País* y la galería puertorriqueña Agustina Ferreyra ha recibido el Premio Opening. También en ARCO se ha concedido el Premio Solán de Cabras a Leonor Serrano.

Tendencias: obra sobre papel, recuperación generalizada de artistas mujeres poco conocidas desde la década de los sesenta en las galerías extranjeras, muy poco arte político solo en algunas galerías latinoamericanas y mucho constructivismo latinoamericano y predominio del formalismo esteticista en las galerías del 35 aniversario: arte elegante y lujoso.

Este ha sido nuestro paseo por la feria, con destacadas protagonistas indiscutibles de esta edición: Ángela de la Cruz, Silvia Bächli, Esther Ferrer, Cristina Iglesias o Kiki Smith.

Además, nos ha interesado mucho el trabajo de Sarah Grilo, Vivian Caccuri, Etel Adnan, Chiara Fumai, Zilia Sánchez, Jana Zelibská, Greta Alfaro, KwieKulik, Sanja Ivekovic, Françoise Jannicot, Rita McBride, Liliana Maresca, Mireia Sallarès, Graciela Iturbide, Lea Lublin...

eventos

PABELLÓN 7



Helena Almeida, *Drawing*, 1999.
Galería Filomena Soares. 7A11



Pilar Albarracín, *Mentira no. 9*, serie *700 mentiras*,
2009. Galería Filomena Soares. 7A11



Ângela Ferreira, *Huecos, Túneles, Cavidades*,
2015. Galería Filomena Soares. 7A11



Kati Heck.
Galería Tim van Laere. 7C10



Ed Templeton.
Galería Tim van Laere. 7C10



Katharina Grosse, *st*, 2010.
Galería Barbara Gross. 7C09



Kiki Smith, 2010.
Galería Barbara Gross. 7C09



Silvia Bächli, 2014.
Galería Barbara Gross. 7C09



Silvia Bächli, 2015.
Galería Barbara Gross. 7C09



Alicia Framis, 2015.
Galería Barbara Gross. 7C09



Cristina Iglesias, 2016.
Galería Elba Benítez, 7D08



Fernanda Fragateiro, 2016.
Galería Elba Benítez, 7D08

eventos



Marina Abramovic, *Rhythm 5*, 1974-2011.
Galería Luciana Brito. 7D07



Regina Silveira, 1980.
Galería Luciana Brito. 7D07



Regina Silveira, 1980.
Galería Luciana Brito. 7D07



Fanny Sanin, *Acrílico no. 8*, 1978.
Galería Leon Tovar. 7F08



Meret Oppenheim, 1977.
Galería Levy. 7F07



Cornelia Parker, 2012.
Galería Carles Taché. 7G11



Ángela de la Cruz, 2015.
Galería Carreras Múgica. 7D06



Sonia Gomes, *st*, 2004.
Galería Mendes DM. 7C08



Mariana Castillo Debal, *Skin-ego*, 2014.
Galería Mendes DM. 7C08



Johanna Calle, *st (Laberinto)*, 2004.
Galería Krinzing. 7B09



Ana Prada, 2014.
Galería Helga de Alvear. 7A09

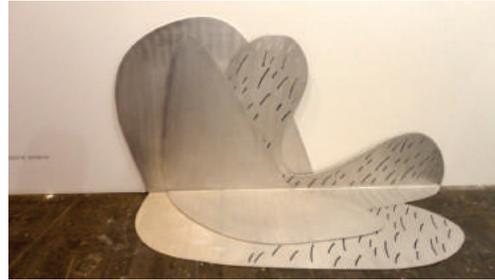


Vivian Caccuri.
Galería Leme. 7C03

eventos



Vivian Caccuri.
Galería Leme. 7C03



Susana Solano.
Galería Rafael Pérez Hernando. 7F02



Juan Hidalgo, 2001.
Galería Adora Calvo. 7F01



Alicia Martín.
Galería Adora Calvo. 7F01



Milagros de la Torre.
Galería Rolf Art. 7G01



Gilda Mantilla, *¿Cómo hacen las artistas cuándo lloran?* Galería Revolver. 7SP05. Solo Project



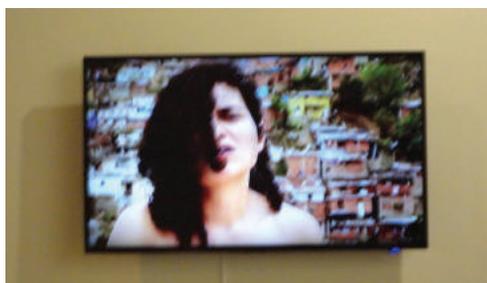
Mónica Espinosa. Galería Arróniz
Arte Contemporáneo. 7SP07. Solo Project



Mercedes Azpilicueta.
Galería Mirta Demare. 7SP14. Solo Project



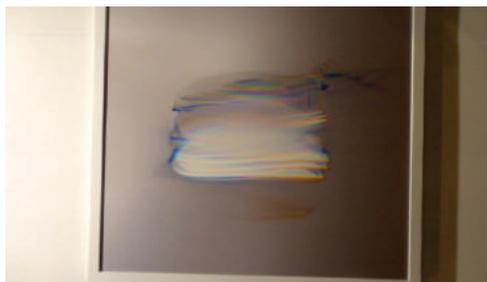
Patricia Domínguez.
Galería Patricia Ready. 7SP15. Solo Project



Erika Ordosgoiti.
Galería Abra. 7SP18. Solo Project

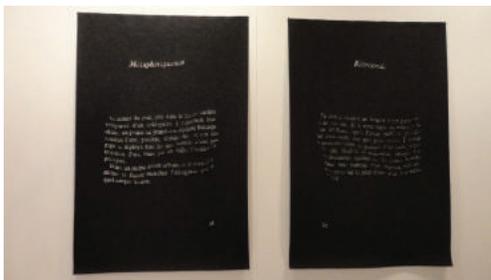


Linarejos Moreno.
Galería Pilar Serra. 7D10

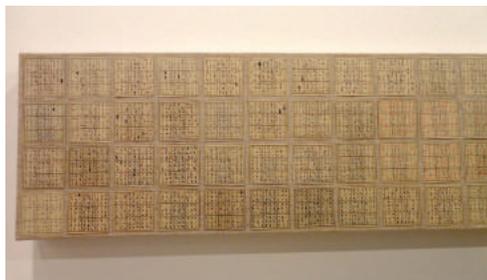


Lidia Benavides.
Galería Pilar Serra. 7D10

eventos



Mónica Bengoa.
Galería Isabel Aninat. 7F12



Erika Verzutti, *Batalha*, 2010.
Galería Fortes Vilaça. 7A06. Solo Project



Tacita Dean, *16 pizarras*, 1992.
Frith Street Gallery. 9A10. Solo Project



Chantal Joffe.
Galería Forsblom. 7A15



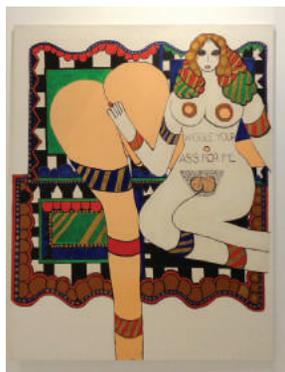
Sarah Grilo.
Galería Jorge Mara - La Ruche. 7E10



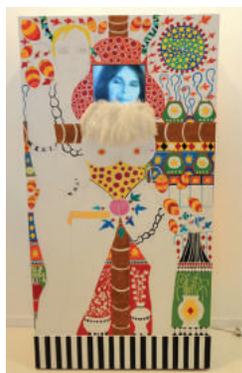
Sarah Grilo.
Galería Jorge Mara - La Ruche. 7E10



Ana Sacerdote.
Galería Jorge Mara - La Ruche. 7E10



Dorothy Iannone.
Galería Air de Paris. 7A02. 35 aniversario

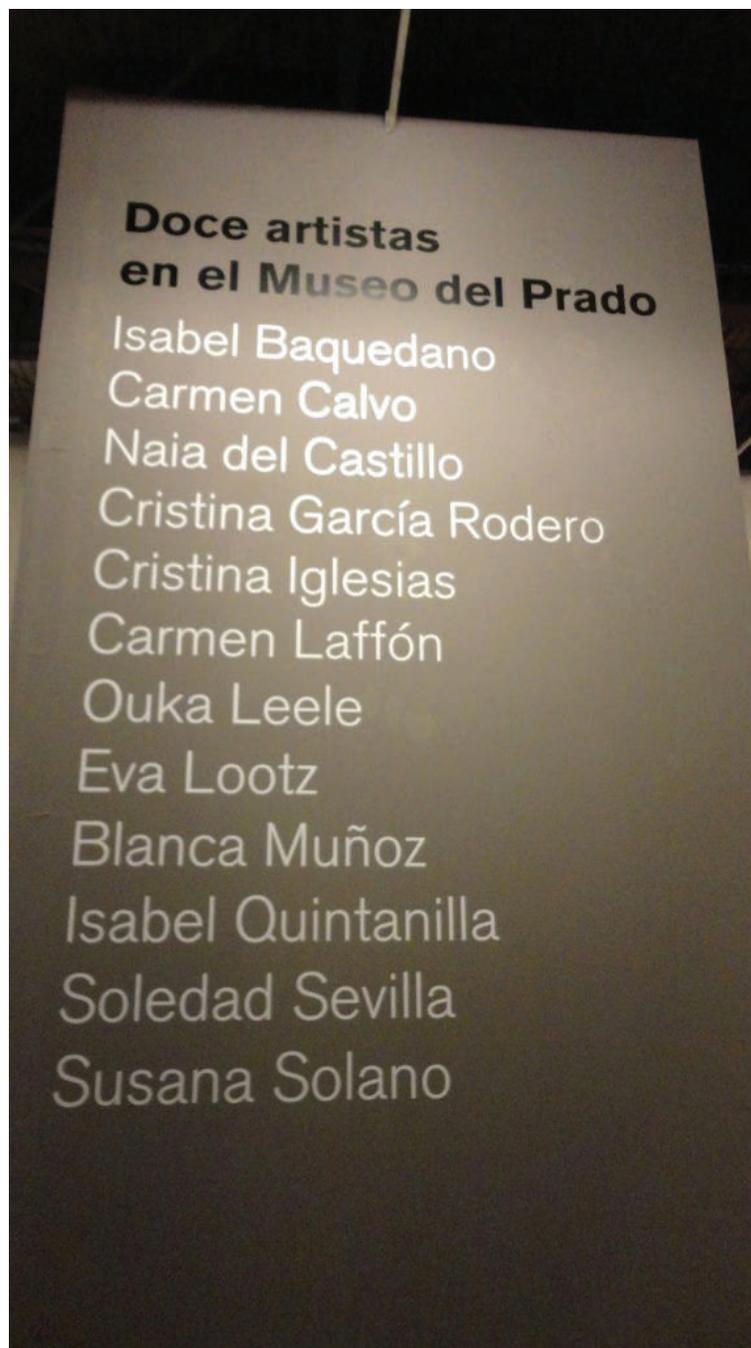


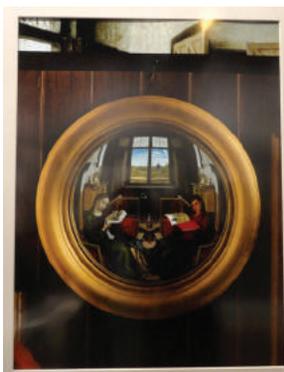
Dorothy Iannone.
Galería Air de Paris. 7A02. 35 aniversario



Mona Hatoum, pieza sobre suelo.
Galería Chantal Crousse. 7A01. 35 aniversario

DOCE ARTISTAS EN EL MUSEO DEL PRADO. AMIGOS DEL MUSEO DEL PRADO.
7H08





Naia del Castillo, *Santa Bárbara*, 2007



Isabel Quintanilla, *Bodegón*, 2007



Carmen Calvo, *La mirada*, 2007



Isabel Baquedano, *La Anunciación*, 2007



Blanca Muñoz, *Gorguera 1*, 2007



Cristina García Rodero, *La perla*, 2007

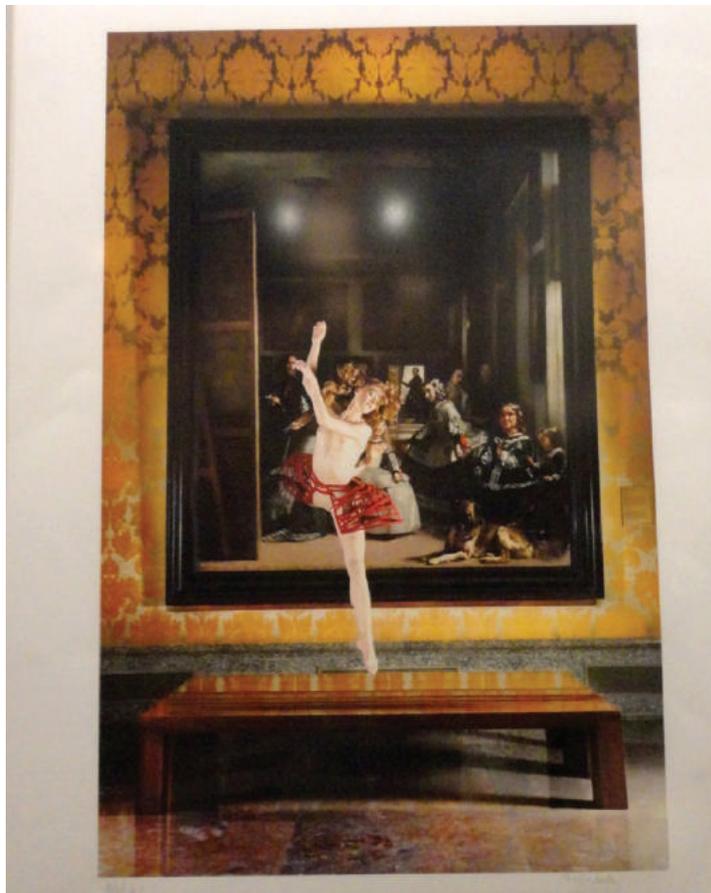
eventos



Soledad Sevilla, *La Verónica - A*, 2007



Cristina Iglesias, *Vista del jardín de la Villa Medici en Roma*, 2007



Ouka Leele, *Menina liberada...*, 2007

PABELLÓN 9



Etel Adnan, 2015.
Galería Lelong. 35 aniversario



Etel Adnan, 2015.
Galería Lelong. 35 aniversario



Nalini Malani, 2009.
Galería Lelong. 35 aniversario



Sara Ramo.
Galería Travesía 4. 9B08



Elena del Rivero.
Galería Travesía 4. 9B08



Asunción Molinos Gordo.
Galería Travesía 4. 9B08

eventos



Milena Muzquiz.
Galería Travesía 4. 9B08



Kiki Smith.
Galería Lelong. 9B07



Kiki Smith.
Galería Lelong. 9B07



Kiki Smith.
Galería Lelong. 9B07



Kiki Smith.
Galería Lelong. 9B07



Zilia Sánchez, *El silencio de eros*
(serie *Topologías*), 1982-1990. Galería Lelong. 9B07



Zilia Sánchez, *Troyanas*, 1990.
Galería Lelong. 9B07



Glenda León, 2015



Cristina Lucas, *Estalt 5*, 2016.
Galería Juana de Aizpuru. 9C07



Cristina García Rodero, serie *España oculta*, 1979.
Galería Juana de Aizpuru. 9C07



Esther Ferrer, *Homenaje al Bosco*, 2011.
Galería Àngels Barcelona. 9D06



Esther Ferrer. *Politeísmo*, serie *Historia de las religiones*, 1990. Galería Àngels Barcelona. 9D06

eventos



Esther Ferrer. *Politeísmo*, serie *Historia de las religiones*, 1990. Galería Àngels Barcelona. 9D06



Esther Ferrer. *Politeísmo*, serie *Historia de las religiones*, 1990. Galería Àngels Barcelona. 9D06



Mireia Sallares, *Las muertes chiquitas*, 2006-2016. Galería Àngels Barcelona. 9D06



Chiara Fumai. Galería Waterside Contemporary. 9OP02. Opening



Chiara Fumai. Galería Waterside Contemporary. 9OP02. Opening



Patricia Esquivias. Galería Estrany de la Mota. 9F09



Carlos Pazos.
Galería ADN. 9F12



Greta Alfaro, 2015.
Galería Rosa Santos. 9F14



Jana Zelibská.
Gandy Gallery, Bratislava, Eslovaquia. 9F16



Jana Zelibská.
Gandy Gallery, Bratislava, Eslovaquia. 9F16



Jana Zelibská.
Gandy Gallery, Bratislava, Eslovaquia. 9F16



Graciela Iturbide, 1979-1980.
Galería Rafael Ortiz. 9D13

eventos



Graciela Iturbide, 1979-1980.
Galería Rafael Ortiz. 9D13



Graciela Iturbide, 1979-1980.
Galería Rafael Ortiz. 9D13



Graciela Iturbide, 1979-1980.
Galería Rafael Ortiz. 9D13



Graciela Iturbide, 1979-1980.
Galería Rafael Ortiz. 9D13



Robert Mapplethorpe. *Lisa Lyon*, 1982.
Mai 36 Galerie, Zurich. 9A17



Rita McBride, *Color Test*, 2009.
Mai 36 Galerie, Zurich. 9A17



Rita McBride.
Mai 36 Galerie, Zurich. 9A17



KwieKulik, *Actividades con Dobromierz*, 1972-1974



KwieKulik, *El monumento sin un pasaporte*, 1978.
Galería Zak Branicka, Berlín. 9C10



Rossella Biscotti, 2010.
Galería Mor Chapentier, París. 9C13



Lara Almarcegui, 2008.
Galería Mor Chapentier, París. 9C13



Teresa Margolles, 2014.
Galería Mor Chapentier, París. 9C13

eventos



Liliana Porter.
Galería Espacio Mínimo, Madrid. BF07



Dora García, *Eco Oscuro*, 2016.
ProjecteSD, Barcelona. 9D09



Dora García.
ProjecteSD, Barcelona. 9D09



Patricia Dauder, *st*, 2015.
ProjecteSD, Barcelona. 9D09



Esther Ferrer.
Espaivisor, Valencia. 9E12



Sanja Ivekovic, *Private / Public*, 1981.
Espaivisor, Valencia. 9E12



Françoise Janicot, *Encoconnage*, 1972.
Espaivisor, Valencia. 9E12



Inmaculada Salinas, serie *Mary Wollstonecraft*,
2015. Espaivisor, Valencia. 9E12



Liliana Maresca.
Espaivisor, Valencia. 9E12



Liliana Maresca.
Espaivisor, Valencia. 9E12



Lea Lublin, *Interrogaciones sobre el arte*, 1972.
Espaivisor, Valencia. 9E12



Roni Horn, 2011-2012.
Galería Raffaella Cortese. 9E10

eventos



Silvia Bächli, 2015.
Galería Raffaella Cortese. 9E10



Anna Maria Maiolino, serie *Filogenéticos*, 2014.
Galería Raffaella Cortese. 9E10



Joanna Calle, *Sermón fúnebre*, 2010-2015.
Galería Casas Riegner, Bogotá. 9E09



Ana Laura Aláez, *Cortina*, 1994-2014.
Galería Moisés Pérez de Albéniz. 9C08



Hannah Collins, 2014.
Galería Joan Prats, Barcelona. 9C11



Hannah Collins, 2014.
Galería Joan Prats, Barcelona. 9C11



Hannah Collins, 2014.
Galería Joan Prats, Barcelona. 9C11

LA CASA DEL LABERINTO

Menene Gras Balaguer

Comisaria del proyecto



proyectos

La casa del laberinto es un enunciado que indica o supone la existencia de una casa situada en un laberinto, sin especificar de qué casa se trata ni en qué laberinto se ubica. Esta indeterminación potencial es la que introduce el posible acontecer y la construcción de un hecho del lenguaje, cuya representación sensible se produce como apertura al mundo, sin necesidad de que su reconocimiento sea una condición para abordarlo. Los hechos del lenguaje pueden o no corresponderse con una realidad a la que tengamos acceso a través de los sentidos, siendo más importante entender cómo se organizan las palabras y la estructura de la frase y detectar el significado de cada uno de los elementos que entran en relación a través de una combinatoria que propone una existencia nueva cuya percepción pertenece al dominio de la imaginación. La artista, en este caso, se identifica con el hablante, en tanto que sujeto relacional que alumbrar un mundo a través del lenguaje —en este alumbrar o dar a luz, se establece la posibilidad de que las unidades portadoras de significado adquieran la capacidad de generar mundos de mayor o menor complejidad que demuestran la relación entre el sujeto del habla y el lenguaje, y cómo este no puede existir sin el primero, que es el que organiza sus elementos para producir la relación entre la palabra y la cosa, mediante el signo lingüístico.

Casa y laberinto al asociarse entre sí mediante un artículo y una proposición en este orden estimulan juntas y por separado en la imaginación una sucesión de imágenes como lo harían otras asociaciones que son características de los haikus japoneses, lluvia y otoño, viento y árbol, noche y nada, agua y pájaro, nube y ocaso. El “como” sin nombrarse es el vínculo invisible que establece la comparación entre términos dispares

introduciendo el sentido —como las hojas de té, como las piedras, como la humedad que lo impregna todo, como la muerte y la flor, como el aire, como la nada, como la luna o el cangrejo. El número de posibilidades es infinito, porque la combinatoria a la que puede dar lugar el hablante carece de límite, como se evidencia en esta forma poética y en la poesía en general. Las palabras son como piedras a las que el hablante da vida, al activarlas para comunicarse. A través suyo se convierten en elementos sonoros que llegamos a escuchar como si tuvieran vida propia y a través del oído los relacionamos con todos los demás sentidos.

El proyecto expositivo que ha derivado en la intervención espacial de Noni Lazaga es una propuesta de instalación para un espacio hostil, cuya presencia se impone como sucede en otros muchos centros de arte o museos destinados a la presentación de obra de artistas contemporáneos o a la intervención por parte de aquellos artistas que trabajan preferentemente con el espacio. Para familiarizarse con el lugar, la artista realizó varias visitas con el fin de investigar el espacio y su entorno, haciendo mediciones y calculando distancias entre muros, puertas, ventanas y techos. Entendiendo el desafío que representaba su actuación, optó por una propuesta de intervención que debía transformar este lugar de tránsito, concebido como un “entre” que hace las veces de intercambiador entre la planta baja y la segunda planta, en una construcción conceptual, cuya expresión simbólica fuera lo bastante ambigua para activar narrativas sin condiciones para sus interlocutores o habitantes temporales. La instalación resultante de su ocupación del recinto está precedida de la observación detenida de aquellos puntos invisibles que se relacionan entre

sí en cualquier espacio, indicando la multiplicidad direccional de las fuerzas que se pueden registrar como consecuencia, a raíz de su conexión. No era fácil programar una estrategia para intervenir el espacio que se le había adjudicado, pero la artista lo ha resuelto aplicándose la condición de huésped que hace el esfuerzo de adaptarse a un entorno dado. Adecuar y ajustar el dibujo al espacio, haciendo que la línea introduzca la temporalidad en la espacialidad, sin olvidar el impacto visual necesario para que su función se reconozca ha sido la clave de su intervención. La nave híbrida en la que se ha circunscrito su instalación se expone a la mirada efímera del observador que la habita al introducirse en su interior, sin que este logre abstraerse del entorno circundante.



En un espacio de tránsito como el mencionado, la artista decidió dibujar otro espacio, como si se tratara de recuperar los márgenes de este contenedor abierto y sin definición, y transformarlos en un marco específico haciendo las veces de límite para vencer asimetrías y tensiones. Para llegar a suspender el dibujo en el aire, optó por invadir el espacio aéreo o vacío contenido entre las demarcaciones impuestas por muros, escaleras

y techos, oponiendo resistencia a la fuerza de gravedad. Todo empieza en el dibujo y la línea, entendida como la suma de puntos, equivalentes a la unidad indivisible que la forman, en una dirección que tensa las distancias y evita de oficio las curvas. Durante la estancia prolongada que hizo en Japón en la década de los 90 pudo comprobarlo sensiblemente, cuando se inició en la caligrafía japonesa. La analogía entre el dibujo y la caligrafía reside en el hecho de que dibujar y escribir tienen en común el uso de la línea, de manera que las caligrafías china y japonesa interiorizan el dibujo como elemento fundador de la belleza del trazo, los ideogramas en China y los kanji –grafismos que exigen gran precisión y exactitud en el trazo para transmitir lo que pretenden comunicar– en Japón. A esto, cabe añadir los preceptos metafísicos de la cultura tradicional de cada país y la técnica indispensable para su realización. La caligrafía japonesa o Shodo se identifica con el camino de la escritura –la escritura es un camino que avanza en el vacío creando la presencia del habla y dando lugar al sentido– y procede de la caligrafía china con la que comparte sus raíces, que penetró en Japón a través de Corea en el siglo IV. La artista consigue algo que puede parecer tan inverosímil como caligrafiar el espacio, significándolo, tras hacer múltiples mediciones y cálculos entre puntos invisibles, para descubrir conexiones que convierte en puentes de unión que la mirada atraviesa.

Como en anteriores proyectos, el culto a la cultura japonesa reaparece en la intervención de Noni Lazaga en el CEART, demostrando que si bien sus antecedentes son de una complejidad extrema, la experiencia de su estancia en Japón, haciendo el aprendizaje de la lengua, la cultura del papel y de la tinta del que nacieron dos libros, “La Caligrafía japonesa” (Hiperion, 2007) y “Washi. El papel

proyectos

japonés” (Ed. Clan, 2ª ed., 2014), constituye un precedente inédito que no puede obviarse, pese al tiempo transcurrido. La afinidad de la artista con esta cultura se ha filtrado en su obra desde entonces, derivando en conexiones múltiples como las que ella dibuja en el espacio inventando líneas para contener el vacío y decir que “está ahí”, que el vacío es el principio y el fin del mundo sensible. Su propuesta responde a un interés manifiesto por los valores estéticos de una cultura que no considera en las antípodas de occidente, sino que cree posible integrar en su modo de concebir el mundo, debido a los vínculos existentes entre oriente y occidente desde la Antigüedad. De ahí procede también su insistencia en abordar la relación entre arte y lugar, arte y acontecer, como ha venido desarrollando en su obra y en su trayectoria, mediante una poética de la deconstrucción de lo dado que introduce la abstracción geométrica de sus figuras espaciales, como en “To Dream or not to Dream” (*soñar o no soñar*, en sustitución del *ser o no ser* de Hamlet), un proyecto que precede a este y que presentó en la Galería Protea de San Diego (abril-mayo, 2013) y en el Instituto Cervantes de Nueva Delhi (febrero-marzo, 2015), donde la artista adoptaba el espacio a modo de lienzo, y el aire como materia, en tanto que una aplicación más del concepto ampliado de dibujo expandido, que continúa reinterpretando.

No obstante, tal vez sería oportuno hacer referencia más bien a una posible caligrafía expandida en el espacio, a través de la cual la artista escribiría en un idioma de su invención distanciándose de los signos convencionales de cualquier lenguaje al uso. De este modo, la acción se completaría en una especie de circularidad, que en su obra conduciría de la caligrafía al dibujo y de este a la caligrafía de nuevo, cerrando el círculo. Dibujar el espacio sería entonces caligrafiarlo y por lo tanto la acción

de dibujar equivaldría a escribir. En ambos casos, se hace camino de la vida a la muerte y a la vida, sin que nunca se pueda poner fin a este andar que se asocia con él. La noción de camino forma parte de la definición del Budismo zen, en la medida en que este es a la vez una concepción de la vida y del cosmos, procedente originariamente de India y China, que a partir del siglo XII arraiga en Japón.



Este camino es un “camino de liberación” que reinterpreta el Tao y se identifica con el camino de la iluminación del ser humano para alcanzar el satori, una experiencia mística para occidente a través de la cual se alcanza la vacuidad, que se asume como el principio de todas las formas del ser y de la nada. El Zen extiende su influencia en todos los dominios de la vida cotidiana en Japón, y de ahí que siga siendo tan popular. Fue la religión de los samuráis, promovida por los primeros shogunes, y su popularidad se debe a su presencia en la poesía, la pintura, la caligrafía, la arquitectura, la artesanía, la ceremonia del té, el ikebana, la enseñanza y los monasterios. Pero lo que trasciende es que este camino de liberación sea equivalente al proceso por el cual se adquiere el conocimiento de la realidad del mundo.



La escritura del espacio no necesita para ella un soporte como la hoja de papel, porque puede hacerlo evitándolo, ya que carece de alfabeto y su gesto es comparable al del calígrafo japonés que sí en cambio presta atención a la precisión del trazo y al gesto del signo lingüístico que es de su invención. Sus dibujos son espaciales y transforman cualquier lugar dado en otro que al apropiarse convierte en territorio. Ella dice: “Nada es lo que parece” y la demostración sensible de esta afirmación que nombra el engaño de los sentidos son sus aeroflexias, sus dibujos aéreos y sus arquitecturas elásticas. Formas del aire sin forma que ha creado en el transcurso de su trayectoria y que retoma en este proyecto expositivo como método de trabajo, activándolas de nuevo sin prejuicios, a la hora de enfrentarse con el enorme vacío percibido por ella. Prescindiendo del soporte convencional del dibujo, diseña arquitecturas en un espacio semánticamente ya significado, trazando con el hilo geometrías ingravidas que el ojo ocupa y habita. Son dibujos que forman hipotéticos planos en el espacio hechos con hilos, como si se tratara a su vez de escrituras que componen jeroglíficos elementales que evocan la fragilidad de construcciones inconclusas. La

red de relaciones espaciales generadas entre estas líneas y sus diferentes puntos de apoyo en paredes, techo y suelo ponen en tensión lugares de un lugar que se exponen a lecturas del espacio habitable a través de sus extensiones desafiando los límites convencionales de su aparecer.

El camino es el concepto que estructura la instalación concebida por la artista para intervenir este espacio anodino comparable como se ha dicho a un intercambiador o distribuidor, porque en realidad es una zona de paso de la segunda planta que comunica la planta baja y la tercera planta, y ambas con las oficinas integradas a continuación de este pasillo. Noni Lazaga ha dibujado un camino que llama “pasadizo”, replicando las acepciones del término “camino”, cuya razón de ser es la de conducir de un lugar a otro lugar al transeúnte, aludiendo a la temporalidad del habitar y por lo tanto a la existencia de todos los seres vivos. Este camino se convierte en una construcción geométrica abstracta con los hilos que ella dispone, de manera que el visitante pueda atravesarlos como si se tratara de una prueba, cuya superación equivale a explorar el lugar y aceptar las condiciones para llegar a la casa que se encuentra al final del laberinto. El espacio queda intervenido, planteando interrogantes que no siempre se responden para aquel que decide hacer la travesía, por entender que el recorrido del pasadizo es un “ir a través”, para llegar a otra parte, desde la que se accede al espacio expositivo. Se ha optado por identificar el camino con un laberinto, porque el primero es aquí un espacio trazado simbólicamente que se resiste a ser interpretado como un mero espacio de tránsito. La figura del laberinto se identifica con una red o encrucijada de caminos presente en todas las culturas, y con frecuencia asociado

proyectos

a rituales de iniciación que implican la superación por etapas para alcanzar un centro, en el que se representa epistemológicamente la imagen de una transformación del hombre, y la verdad del ser y del existir.



El círculo hermenéutico que para Heidegger encajaba la reciprocidad entre el comprender y el existir, y entre texto y contexto, identifica el recorrido que conduce a la casa que se alcanza al final del camino, apareciendo ante el sujeto del habla. Es el símbolo de la morada y del habitar, que remite a la idea primigenia del construir, habitar y pensar heideggeriano. Paradójicamente, se identifica con el principio y el origen del ser, el lugar donde se encuentran las raíces del lenguaje; cuando se afirma que el habla es la casa del ser, no se descarta que este es fundante del lenguaje, sino al contrario. El habla es tiempo y por lo tanto existencial, y se identifica con el ser en el mundo o estar ahí. La palabra se revela como la verdad del ser, y este recíprocamente se revela en el lenguaje, que a su vez le realiza. La verdad del ser viene al lenguaje, aparece a través del lenguaje. En “¿Qué es Metafísica?”, apunta: “El pensamiento, sumiso

a la voz del Ser, busca la palabra a través de la cual la verdad del Ser viene al lenguaje”. La casa es un símbolo del habitar que se representa en un edificio rectangular, sujeto con dos cuerdas a ambos lados de las paredes adyacentes y cuya inclinación hace sospechar la caída, aunque esta no llegue a producirse nunca.



Es una casa de muñecas que la artista ha conservado desde la infancia: de dos plantas y un terrado, con una puerta de entrada y escaleras que conducen hasta la parte superior, y en cuya fachada se abren las ventanas con y sin cortinas. La ubicación de la casa deja ver los edificios de viviendas de Fuenlabrada que se encuentran en el vecindario del CEART. El juego de duplicidades entre la casa de muñecas y los edificios colindantes extiende el diálogo entre el interior del centro y la avenida principal del municipio de Fuenlabrada, situado en el área metropolitana a 17 km de la capital. No obstante, la casa es el único artefacto figurativo que se reconoce a primera vista y donde la mirada encuentra ayuda para la interpretación de la intervención que ha hecho la artista introduciendo el sentido en un espacio

no significado o, por el contrario, significando el vacío en un lugar que se debe definir como un no-lugar. Para llegar hasta la casa, se ha de circular por el laberinto dibujado en el aire, cuyos muros imaginarios insinúan la representación del vacío al que la artista aspira. Un vacío que para reconocerse debe representarse sensiblemente y ella recurre al punto y a la línea como unidad originaria del dibujo, es decir, al grado cero al que este se reduce.

Si se puede hablar de fases de un proceso a través del cual se ha planteado, concebido y ejecutado el proyecto expositivo propiamente dicho es porque la artista ha resuelto su intervención pensando en un itinerario y un recorrido que asume el concepto de umbral y zona de paso: si el acceso al espacio expositivo se inicia al ingresar en el pasadizo, todo conduce a la casa que está al final del camino. El retorno, no obstante, lleva en la dirección opuesta hasta la construcción geométrica hecha con el hilo, de color rojo, que pretende representar una gran habitación con una ventana ciega pintada sobre el muro. El potencial interpretativo se abre ante el visitante, al interrogarse para comprender el sentido de este lugar que sigue haciendo referencia a un habitar que sólo se activa en su presencia. La estancia vacía hospeda transitoriamente a quien se introduce en su interior, sólo vallado por uno de los lados, invitando a ser atravesado. Los muros imaginarios son invención del transeúnte anónimo que asocia el habitar con un refugio cerrado donde guarecerse. La artista ha querido que la visita fuera una experiencia para el sujeto que acude a contemplar las arquitecturas que ella ha creado. Una experiencia de conocimiento por la cual se le invita a ser partícipe de la propuesta que hace en función de un criterio selectivo que pone a prueba su capacidad de observación. De ahí que

la prolongación del recorrido suponga acceder a la percepción y comprensión de esta gran estructura que ella denomina “medidor de incertidumbres” y que incorpora deliberadamente avanzando sobre los escalones delanteros, donde clava a diferentes alturas los hilos que cuelga desde la parte superior tocando con la barandilla de la segunda planta.

Desde el otro lado del edificio, el dibujo conforma una estructura geométrica, ni pintura ni escultura, que abre un campo relacional más próximo a la arquitectura, cubriendo el amplio frontal que se abre a la vista del público. Se trata de arquitecturas extremas que no se habitan, aunque necesarias para la especulación de formas límite que son las que transforman la percepción de los lugares construidos por el hombre. La línea aparece como el eje de un acontecer espacial que parece dibujar por sí misma, hasta formar una cosmografía a modo de mapas imaginarios como los que ella acostumbra a diseñar en su fantasía superponiéndola a un lago o a un cielo nublado, encima de una colina o en el campo. Su producción en este terreno es fecunda a partir del momento en que la línea dibuja el volumen sin peso ni grosor, como si se tratara de cuerpos o formas sensibles, cuya transparencia elimina una dimensión innecesaria para la representación de un ser o estar en el mundo, que el existir desfigura, deshace o descompone. En todos, se hace insistencia en el dibujo en tanto que escritura de la forma y en todos se realiza la idea de que la línea es un acontecer del tiempo en abstracto. La facilidad con la que ella ocupa el aire, como equivalente al vacío por su indefinición, potencia el dibujo en la base de su trabajo, actualizando la vigencia de este formar en el campo del arte contemporáneo, donde aquel no siempre se reconoce como tal al reemplazarse a menudo por

proyectos

las habilidades de las máquinas en una sociedad de la información que antepone la tecnología de los medios a la transformación de lo que sabemos en conocimiento.



Ella hace construcciones con los hilos mediante los que teje el dibujo –tejer es una actividad que anticipa la reivindicación de género, cuando el objeto es contrario a la sumisión y la obediencia, y se trata de reinventar la condición de la mujer artista recurriendo a los mismos instrumentos que han servido para dominarla o someterla. Los hilos que ella escoge, negros, rojos o blancos, a modo de cuerdas o cables, son comparables a rastros de luz o puentes de unión entre islas imaginarias hechas de puntos en el espacio, que ella detecta

en muros, techos o suelos, o simplemente en la atmósfera y en la naturaleza en general, y que al unirlos entre sí crean formas que de otro modo no existirían, sean cuales sean las semejanzas con formas del mundo real. El sistema de referencias en el que se apoya avala una producción que se arriesga a plantear composiciones, que en apariencia se despliegan espacialmente, sin voluntad de parecerse entre sí ni de adherirse a corrientes ni tendencias.

La historia de la abstracción geométrica desde los años 20 del siglo pasado ayuda a entender prácticas artísticas alternativas como la suya, pero lo que de verdad contribuye a su comprensión son las afinidades electivas de la artista, cuya conexión con la cultura japonesa resulta evidente, aunque no siempre consciente con la misma fuerza. Esta dimensión de su trabajo no es, sin embargo, excluyente de una experiencia más amplia, la de una vida que transcurre en diferentes lugares del mundo, de Egipto a Japón, aunque marcada por el viaje de formación que ha sido siempre el tipo de viaje que caracteriza sus desplazamientos. Del mundo árabe al sudeste asiático, estableciendo rutas para atravesar territorios y culturas, sus aproximaciones y distanciamientos se equilibran en una imaginación que almacena experiencias, que recuerda y olvida, y cuya movilidad no encuentra obstáculo. Por analogía, parece como si la experiencia del viaje se trasladara en la práctica al dominio del lenguaje y de la escritura gestual, fuente de expresión en sus intervenciones espaciales.

Retrocediendo hasta el principio del itinerario expositivo marcado por la artista, a través de las fases o etapas del camino –el pasadizo, la casa, la habitación y el medidor de incertidumbres– el

final del recorrido nos devuelve al inicio en virtud del reflejo que se produce en el espejo colocado estratégicamente sobre uno de los muros. Un espejo que deforma aquello que se ve sobre la faz de metacrilato, a cuyos pies se desploma una lluvia roja de cuerdas que se anudan en el suelo en semicírculo, formando un mandala, cuya otra mitad es la imagen que se reproduce en el cristal. Aunque parece como si el espejo fuera una ventana que separa el dentro y el fuera, lo real y lo imaginario, la verdad y el engaño.

Ella deliberadamente ha escogido el espejo como artefacto mágico que reflejando la realidad es también susceptible de deformarla. Tú miras al espejo y el espejo te mira a ti y todo lo que está detrás de ti o a tu alrededor y que te es dado ver gracias a la devolución que hace el espejo mediante el truco del reflejo.

El espejo es un artefacto que ha ocupado un importante lugar en la mitología y ha sido también alimento de supersticiones múltiples, como se desprende de la segunda parte de “Alicia en el país de las maravillas”, “A través del espejo”, donde Alicia se pregunta qué debe haber al otro lado del espejo y para saberlo lo atraviesa y se encuentra en una sala, donde descubre las piezas de un juego de ajedrez y un libro de poesía escrito del revés, que sólo puede leer reflejándolo en el espejo. Sale a continuación de la casa del espejo y entra en el mundo del espejo, donde lo primero que se encuentra es un jardín donde las flores hablan.

Jorge Luis Borges comentaba el miedo que le daban los espejos en la infancia, no entendiendo el misterio por el cual aquello que se coloca delante suyo se duplica reapareciendo sobre su

superficie. Fundado o infundado, este miedo a los espejos se puede descifrar en la fábula “El espejo y la máscara” de este autor, o en el poema que les dedica en el volumen “la Rosa profunda” (1972-1975) de las obras completas, donde interroga al espejo y le acusa de tener poderes mágicos, como la palabra, para duplicar y copiar todo cuanto se le pone de delante, porque “no sé cuál es la cara que me mira cuando miro la cara del espejo”. Poderes que le causan horror, ya que “cuando esté muerto, copiarás a otro / y luego a otro, a otro, a otro...”. Borges decía a menudo estar hecho de tiempo, y lo que más le desesperaba era su irreversibilidad, no poder detenerlo ni cambiarlo, como sus “ojos muertos” y la soledad de la ceguera.



proyectos

Los nudos de lana roja que se amontonan en el suelo forman un charco de sangre, nudos de conflicto que se heredan sin resolverse y que el espejo deforma en una especie de mandala al duplicarlo. A propósito, las alusiones de la artista a esta figura retórica no son gratuitas ni aleatorias; ella relaciona el mandala con un diagrama cosmológico o representación simbólica del macrocosmos y el microcosmos, presuponiendo su universalidad, a partir del carácter espiritual y ritual que conserva desde el inicio de los tiempos. En el círculo con forma de almendra, en el que se han depositado las cuerdas rojas sobrantes de su instalación, el mandala resultante representa no el universo sino un universo en el que la artista se imagina atraída por el magnetismo de una figura de culto en muchas tradiciones –la mayoría de culturas, incluida la cristiana y la helénica, se identifican con figuras mandálicas–, sobre todo las hinduistas y budistas. Las interpretaciones que se han hecho en oriente y occidente de sus variaciones son inagotables, pero la que más se adecúa a lo que la artista quiere plantear es la que hace Carl Gustav Jung en “Erinnerungen, Traüme, Gedanken” (Recuerdos, Sueños, Pensamientos), donde este último narra que cada mañana dibuja en su cuaderno de notas un pequeño círculo, creyendo reflejar lo que siente y piensa a través de un mandala que traduce su estado de ánimo o en el que proyecta un orden interior que, al exteriorizarse, se puede visualizar e interpretar. Jung entendía que este pequeño dibujo le ayudaba a interpretar los sueños de la vigilia, porque según él, un mandala integra consciente e inconsciente, y el mandala como arquetipo se encuentra anclado en el subconsciente colectivo. Si se considera que este representa al ser humano y que interactuar con las figuras sensibles que lo identifican permite conectarse con el ser o la nada y la esencia del

mundo, también resulta verosímil creer que esta figura contribuye a recuperar la unidad del sujeto fragmentado, mediante la práctica de la meditación y la observación detenida del dibujo desde los extremos hasta el centro, donde se concentra la energía que a su vez irradia hacia fuera hasta cerrarse el círculo o el cuadrado que lo contiene.

De hecho, el significado del mandala se asocia a su equivalencia con la representación de un sistema del mundo. Un mandala presupone un centro, y aquello que lo rodea representa lo que significa. Este centro puede ser el yo y aquello que lo envuelve, o el universo, sea cual sea la forma, redonda, cuadrada u ovalada en la que se represente. Si es el centro del universo, este se estructura según lo que se entiende que ha de ser o es un orden del mundo. Hay muchas clases de mandalas y estos se han reproducido sin cesar a lo largo de la historia y en el seno de muchas culturas, representando el macrocosmos y el microcosmos, particularmente en el budismo y el hinduismo. El mandala es para la artista un mapa de caminos que conducen al centro de uno mismo, invitando a rehacer el recorrido hacia el origen del ser y del universo. La figura del mandala evoca un laberinto, de ahí el título de este proyecto expositivo, cuyo destino es la casa de muñecas que se encuentra al fondo, de espaldas a la ventana, dejando ver los edificios de viviendas de la calle principal de Fuenlabrada, que se incorporan así al espacio donde tiene lugar la exposición.

Todo parece mirar a este centro, representado en el mandala que forma el charco de nudos rojos yuxtaponiéndose a su otra mitad, que se completa en el espejo, aunque el efecto óptico provocado por el reflejo no ponga en duda su unidad, sino más bien al contrario, la afirme.

La tridimensionalidad de este mandala de mandalas, o mandala expandido, responde a la construcción de un imaginario que une puntos en el espacio, pero a su vez el ser y el no ser del mundo, en un intento de explorar el vacío que la artista propone trabajando con la espacialidad y la temporalidad de una geografía interior, donde sitúa el centro del mundo y del universo. Geografía del laberinto de nuestro inconsciente, que es el mejor símbolo de nuestra perplejidad y lugar en el que nos perdemos irremediabilmente, cuando tratamos de salir de él.

En este perderse, hay un deambular necesario en busca de lo que creemos ser y a dónde vamos, atravesando espejos para ir al otro lado de nosotros mismos, y descubrir una realidad escrita del revés, que no lograremos entender, a menos que hagamos el esfuerzo de intentarlo y reconocer el enigma de la realidad de lo irreal y de la irrealidad de lo real, tal como los sueños parecen querer demostrar.

Noni Lazaga, *La casa del laberinto*, CEART, Fuenlabrada, Madrid. Del 3 de septiembre al 25 de octubre de 2015.

Comisaria: Menene Gras Balaguer.

proyectos

NOTAS SOBRE EL PROYECTO LA CASA DEL LABERINTO

Noni Lazaga



Trabajo como un afinador modificando y ajustando los puntos en el espacio; ya no veo las escaleras, ni las columnas ni siquiera la ventana, solo veo los puntos que me permiten dibujar, escribir en esa hoja infinita que ya no es de papel, sino de un espacio que vacío por momentos, para que la invisibilidad del aire sea tridimensional.

Cada construcción debe sostenerse a sí misma para que sea transitable, sólida en lo gaseoso; desde fuera todas deben flotar en ese espacio vacío, invisible, como el ritmo de una caligrafía kana.

Solo así el medidor de incertidumbres tendrá un sentido visual, de otra manera las caligrafías supondrán borrones, manchas que no permitirán leer cada elemento.

Liberar el pensamiento y dejarse llevar por las infinitas metáforas que se pierden en el silencio, en el vacío, en lo invisible, en la nada. Un espacio simbólico.

La ficción es el único mundo posible; un sueño enlaza con otro sueño, una irrealidad tras otra construyen la casa, el ser, que transita desde un espacio pasado a un espacio futuro donde el tiempo nunca es lineal.

Materiales

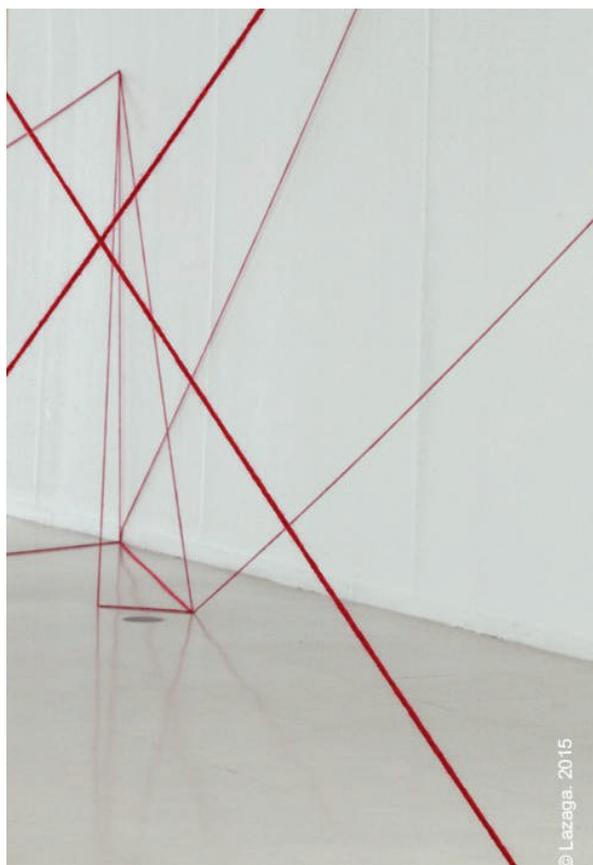
El vacío y la lana, entendida esta, grafito de color que dibuja en el aire, en el vacío que sustituye al papel. La lana y sus diferentes grosores y calibres me permiten la elasticidad en las arquitecturas. La tinta se convierte en línea de lana en el espacio.

Formas

La línea como dibujo expandido, contiene en su interior las caligrafías: kanji, kana y árabe. La tridimensionalidad del trazo caligráfico oriental abstraído, se comprime finalmente en la lana, de color negro y de color rojo, utilizada como trazo y como material flexible que dibuja y construye.

Espacio

No existe culto al espacio. Lo concibo como una hoja infinita de papel invisible, con saltos e imprevistos, con elementos que ayudan o entorpecen la acción de la línea. Elementos traspasables. Modificarlo, abarcarlo, plegarlo, son actos espaciales. La construcción del vacío requiere invisibilidad, cada vez tengo más dudas sobre la existencia del vacío. Distingo entre lo visible y lo invisible, pero solo en lo que refiere a la percepción con las herramientas que poseo como ser humano. Dentro de lo invisible, de lo lleno que no se ve, construyo, modulo, dibujo.



Abre la exposición una fotografía de la serie “la era gaseosa” que remite al momento actual. Estructuras imposibles de habitar que anuncian un nuevo paradigma sobre el ser humano en un mundo que parece disolverse en estructuras desconocidas. Lo sólido, lo conocido, se convierte en lo que no se ve. Nada es lo que parece. Mundos ficticios se suceden construyendo la casa, el ser, en diferentes laberintos individuales. El recorrido de la exposición sigue una narrativa a través de números, el orden no es aleatorio; pero el visitante puede recorrer las piezas también de forma anárquica sin seguir los números, según su criterio.

El público lo concibo de forma activa, como partes de la caligrafía, trazos que escriben en movimiento su recorrido individual en el espacio. Cada persona posee su propio laberinto, que traslada a través de las piezas en un ejercicio de búsqueda sin respuestas concretas. Solo la incertidumbre es una realidad.

Generalmente abordo los proyectos uniendo estéticas complementarias, orientales y occidentales, y elementos de ambas culturas: asimetría frente a simetría, multicentro en oposición a centro, geometría procedente del espacio caligráfico, vacío frente a lleno, multiverso frente a universo.

En el pasadizo hay dos salidas: la primera suficientemente amplia, hasta la que se puede llegar acompañado y conduce a la casa de muñecas, una casa sujeta al cristal e inmovilizada.

A través del gran ventanal de la casa aparece como un eco amplificado el paisaje de edificios de esa otra supuesta realidad en el exterior, el paisaje de Fuenlabrada, que actúa como una posible salida. La casa de muñecas anclada en un pasado metafórico, coja y vacía, actúa como contenedor de experiencias anteriores, vivenciadas, el único elemento sólido de la exposición, junto al espejo.

La segunda salida del pasadizo se estrecha y permite salir solo individualmente. Su relación con el camino zen está presente. Los preliminares de esta construcción en lana negra se encuentran en las hojas del libro espacial que hice en 2012 y en las arquitecturas elásticas que realicé en papel (washi) por primera vez cuando vivía en Japón en 1999.

proyectos

El pasadizo es la suma de esas hojas que levantan una arquitectura que atraviesa el techo y será transitada por el público como si estos fuesen kanjis, o caracteres, en el espacio. Formalmente acoge a la pared, con un movimiento orgánico, y podría continuar más allá de sus muros de forma elíptica. Existe una tercera vía, que permite ver el pasadizo desde fuera, sin entrar en él.

La casa se pliega en el espacio; construida con línea roja, define el paso del visitante a través de muros invisibles que generan tensión ante el miedo a la nada y la duda de si se está dentro o fuera.

Planos vacíos que se pueden/deben traspasar si se quiere acceder a las escaleras que conducen al primer piso y al espejo. La ventana ciega se sitúa en medio de la estancia, una ventana construida con una veladura que nos remite nuevamente a nuestro propio pensamiento.

En el espejo, que no refleja, la realidad es inaccesible y los verdaderos rostros no existen, sino que otras irrealidades devuelven la imagen del no yo. La ficción es el único mundo posible. El espejo actúa como otro elemento simbólico, las figuras aparecen distorsionadas deliberadamente a causa del material elegido, un metacrilato, con el que crear un mundo futuro de sueños que complementa la casa de muñecas. La línea azarosa al pie del espejo señala el caos, parte esencial de la construcción, de la irrealidad, del sueño. El caos anudado en numerosos caminos señalan un futuro irreal tan posible como los ya definidos.

El medidor de incertidumbres cubre una parte del espacio, pero es importante mantener la

vista desde el primer piso; eso significará haber llegado al final del recorrido, haber salido de nuestro propio laberinto y llegar a la percepción completa de la casa, el ser, para entender que el techo protector no es sino el medidor de incertidumbres, que reduce al individuo en el momento actual a una mera gráfica estadística. Como su nombre indica es un juego de palabras que se contradicen creando un significado nuevo (oxímoron).

Noni Lazaga, *La casa del laberinto*, CEART, Fuenlabrada, Madrid. Del 3 de septiembre al 25 de octubre de 2015.

58 DÍAS

Blanca Prendes



Blanca Prendes, *58 días*

“58 días” se inspira en el acto de amamantar y surge de la necesidad de plasmar y expresar esta vivencia. Amamantar a tu bebé supone algo fantástico y maravilloso, un hecho íntimo que te llena de alegría y satisfacción, se pueden incluso sentir orgasmos. Pero también se puede convertir en algo asfixiante, doloroso y frustrante. Esta dicotomía es lo que me llama la atención. Cuando una experiencia como esta, que se supone placentera, se torna todo lo contrario, se construye una realidad extraña, donde el tiempo y el espacio desaparecen. No se sabe si es de día o de noche. En este proyecto cuestiono la idealización del acto de amamantar en la actualidad y que tanto castiga a las mujeres que no pueden dar de mamar a sus hijos por diferentes motivos. 58 días fue el tiempo que Olivia mamó. Una realidad que se transforma en sencillas metáforas.

Este proyecto ha sido subvencionado por la Fundación Municipal de Cultura del Ayuntamiento de Gijón y se formalizó en una exposición multidisciplinar que se pudo visitar en el pasado mes de junio en el CCAI en Gijón.



Blanca Prendes, *¿Anidando?*



Blanca Prendes, *Nido*

La inauguración se abrió con la performance *¿Anidando?*, dando paso a la construcción de *Nido*, donde los valores de intimidad del nido no sólo son de refugio y de reposo, sino de seguridad, de confianza y, al mismo tiempo, de fragilidad. En esta pieza planteo la inseguridad que produce la creación de un espacio, el cual debe albergar tu mayor fragilidad. El espacio interior y exterior.

proyectos



Blanca Prendes, *Silencio*

A través de la fotografía en *Silencio*, juego con las luces y las sombras que traspasan la persiana, el ambiente creado evoca un espacio de recogimiento, pero también de aislamiento.

En varios de los objetos las hojas de calendario de mesa son la base material, a veces los trituro como en *Nido* y en *Mamar*, y así muestro la relación entre el tiempo y el hecho. En otras, como en *Un día más*, las hojas de calendario de los 58 días van creando un entramado en el cual se conjugan las letras y se construyen las palabras: amar, mamá, mamar.



Blanca Prendes, *Mamar*



Blanca Prendes, *Malamadre*



Blanca Prendes, *Yo me perdono*

"58 días" mantiene una narrativa que incluye un punto de partida, donde se muestran composiciones descriptivas, dulces o amargas, que muestran mi primeras sensaciones con la lactancia. Una segunda parte donde a través de la metáfora o en la muestra explícita, encuentro soluciones para entender las situaciones de caos. Y por último, creo piezas donde acepto la situación y busco la reflexión a través de la ironía, como en *Yo me perdono*.



Blanca Prendes, *¿Lactancia materna?*

En *¿Lactancia materna?*, también planteo una reflexión sobre algunas de las causas que dificultan la lactancia materna y desde el lugar privilegiado que da la distancia recorro al rasca y gana para presentar el problema. Me interesa mostrar diferentes alternativas a esta situación y exponer soluciones que la sociedad no conoce.

Espejo (el regalo) es un tríptico que recuerda los retablos de Vírgenes lactantes donde me encuentro dando el biberón a mi bebé. Busco dignificar la lactancia artificial y reflexionar sobre las donaciones de leche materna.



Blanca Prendes, *Espejo (el regalo)*

En mi investigación y práctica artística hablo de mi vida, encuentro mis referentes en el entorno que me rodea y en las experiencias vividas. Tengo la certeza de que cada paso que damos construye el paisaje que nos rodea y esta reflexión está presente en mi cotidianidad y en mis proyectos. En varios de ellos invito a afrontar esta idea desde la práctica del trayecto y el recorrido, pero en este momento mi realidad construye continuamente espacios mentales nuevos. En el 2010 nace Lucas y en 2013 Olivia; con esta nueva experiencia, es cuando mi entorno recobra un nuevo valor. La familia siempre ha tenido un gran impacto en mi desarrollo artístico y todas las cuestiones que genera me inspiran continuamente. Pero es con el nacimiento de mis hijos cuando empiezo a prestar más atención a mi cuerpo de mujer, a las relaciones, sentimientos y situaciones nuevas que se reflejan en mis proyectos actuales. Mis recuerdos en presente.

proyectos

Información personal	
NOMBRE/APELLIDOS	Blanca Prendes
DIRECCIÓN	Calle Castro Romano
TEL.	699 599 517
FAX	-----
CORREO ELECTRÓNICO	Info@blancaprendes.com
NACIONALIDAD	Española
FECHA DE NACIMIENTO	18/05/1973
SEXO	Mujer
PUESTO DESEADO	Madre de Olivia
Experiencia laboral	Estuvimos días ocultas, con tristes fluidos y escasas soluciones.
07/04/2013	Tan solo ver tu carita de ojos arrugados me animaba.
POSICIÓN	Olivia, Olivia, construye con mi pecho tu balsa y aléjate
RESPONSABILIDADES	de aquí. No quiero verte más así.
EMPRESA/DIRECCIÓN	Nunca te acordarás de lo que hemos vivido juntas, de los días en los cuales lo único que se me dormía era el brazo. Cuando el día era noche y la noche día.
TIPO DE EMPRESA	Cuando me pasaba el día oyendo y leyendo frases animosas, frases hechas, frases deshechas, frases magistrales, analgésicas y amorosas.
DATOS	Mis oídos eran cuevas donde el eco de todo no me dejaba momento de paz. Lo físico no importó, me refiero al dolor. Solo me invadía la sensación de fluidos. Mi vagina sangraba mucho y los pechos me dolían. Tu estabas con tu boquita, muy pequeña, con tu cuerpo pequeño, con las manos blanditas y frágil.
58 DÍAS / PARA OLIVIA	Naciste con papitos, con carita gordita y muy morena, de pelo también.

Blanca Prendes, *Para Olivia*



Blanca Prendes, 58 días

He desarrollado parte de mi actividad creativa en Asturias, también en Badajoz. Soy licenciada en Bellas Artes, en la Universidad de Salamanca. Estudié en Kassel y en la HFG Offenbach, Frankfurt. He sido coordinadora de la asociación La voz de mi madre en Badajoz. A partir del 2007 soy presidenta de la asociación cultural Laboca. He coordinado diferentes proyectos como las Jornadas de Diseño Gráfico en Asturias Motiva. Durante varios años he sido profesora en la Escuela de Arte de Oviedo. En la actualidad soy profesora de Diseño en la ESAPA. He participado en varias exposiciones colectivas y proyectos de arte público.

Se pueden ver algunas piezas que forman parte de “58 días” desde finales de diciembre en Vitrina, un espacio de Gijón que gestiona Mayte Centol.

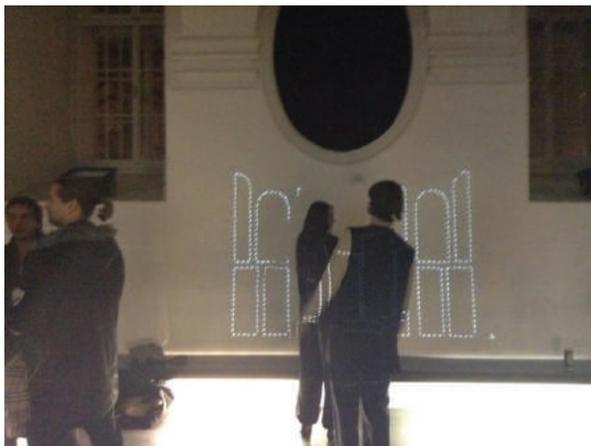
También pertenezco al colectivo Generando Arte y actualmente comparto una residencia de investigación en Laboral Centro de Arte y Creación Industrial, con Susana Carro, Roxana Popelka, Eugenia Tejón, Gema Ramos y Elena de la Puente; juntas somos Offmothers y trabajamos en temas de arte y maternidades.

proyectos

ART LINKS TO MY NEAR DEATH SINGULARITY

Teresa de Marco

artista y comisaria post-internet

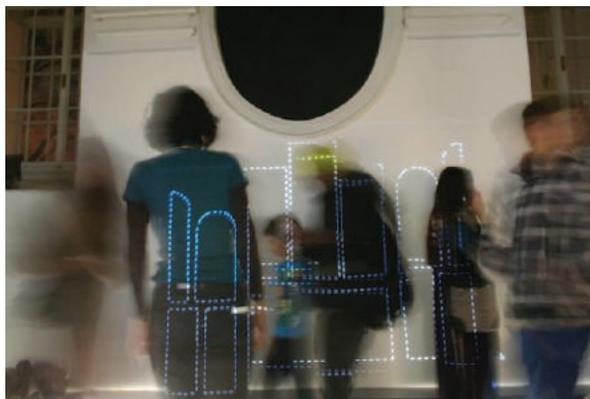


Teresa de Marco, *Immersive Projection-Cutting Right Through the Ghent Altar Piece*, 2014

Llevaba tiempo observando similitudes visuales entre la visión que tuve cuando me desangré tras dar a luz a mi hija, y ciertas obras de arte, tanto contemporáneas como históricas. Una vez iniciada en esta manera de mirar, se fue convirtiendo en una especie de obsesión. En la primavera de 2013 tomé la decisión de centrar todas mis actividades artísticas en torno a esta experiencia estética, entre la observación y una impresión profunda, quizá estática en ciertos casos.

La primera de dichas obras es el Cordero Místico de los hermanos Van Eyck. ¿Por qué?

No se trata en absoluto de la narrativa de las doce tablas al óleo que constituyen el Altar de Gante, y menos en sentido literal. Son principalmente la estructura subyacente al marco del Altar y, por añadidura, el orden de distribución y la relación simbólica entre lo representado en los diferentes paneles del políptico. Son dichas características, que reflejan tan precisamente lo que vi, las que despertaron en mí esta nueva manera de detectar patrones visuales, sin duda universales, presentes de manera más o menos explícita en muchas obras, y que quedaron idénticamente grabados en mi mente durante la coagulopatía de consumo que me sucedió.



Teresa de Marco, *Immersive Projection-Cutting Right Through the Ghent Altar Piece*, 2014

PROYECCIONES INMERSIVAS

En el MQ Museums Quartier de Viena, presenté en 2014 la primera proyección inmersiva, *A través del altar de Gante*. Utilicé este medio, proyecciones inmersivas, para poder conjugar la significación visual de la forma y tamaño original del marco, en este caso, y mi deseo de trasladar

la sensación de experimentar, titulado *The Encounter with the Matrix* a un evento colectivo. Una vez presentado el concepto, procedimos a la proyección. Son ahora los presentes los que al moverse por el espacio museístico se van situando en una u otra zona del Altar, con todas las connotaciones simbólicas que se quieran deducir, moviéndose solos o en grupos de unos paneles a otros.



Teresa de Marco, *Immersive Projection-Cutting Right Through the Ghent Altar Piece*, 2014

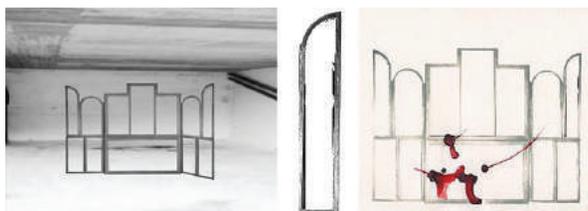


Teresa de Marco, *Immersive Projection* en MQ Vienna:
<https://www.youtube.com/watch?v=F6TwMZpJxVk>

Una segunda versión de *A través del altar de Gante*, fue proyectada en Cité des Arts París, si bien aquí la proyección del marco del Altar se substituyó por el esquema de los paneles a escala.

En los turnos de preguntas QA tras las presentaciones, y espontáneamente después de las proyecciones inmersivas, me han preguntado el motivo de utilizar a menudo líneas discontinuas. Es un detalle clave con el que sugiero las transformaciones visuales acontecidas en la estructura matricial de mi visión.

Ha sucedido que al igual que mi método conceptual de trabajó surgió tras descubrir la obra, tantas veces robada, de los Van Eyck, y sorprenderme por las coincidencias definitivas con mi visión, me he valido de un medio congruente, *quasi ad hoc*, con mi decisión de imbuir al espectador visualmente en mi experiencia singular. Singular porque a mí no me pareció equivalente a otras experiencias y ni siquiera a otros “estados alterados de conciencia”. Como el término al uso NDE (experiencia cercana a la muerte) no me satisfacía, acuñé NDS* (singularidad cercana a la muerte en español), coincidiendo con la publicación *on-line* de mi proyecto estético a partir de 2013 y de las obras generadas, en una página web y varias redes sociales.



MY NEAR DEATH SINGULARITY:
<http://www.teresademarco.com/blog>

proyectos

EXVOTOS PARA LA FELICIDAD

Andrés Isaac Santana



Evangelina Esparza, *Penélope*.
Sillas intervenidas, técnica mixta

Una madrugada de diciembre, en el límite y comienzo del 2016.

“No sé si soy una persona triste con vocación de alegre, o viceversa, o al revés. Lo que sí sé es que siempre hay algo de tristeza en mis momentos más felices, al igual que siempre hay un poco de alegría en mis peores días”.

Mario Benedetti

¿Quién no ha sido asaltado alguna vez por estas palabras? ¿Quién podría reportarse ajeno al valor de su sentencia, al grosor de su angustia, a la liberación de saberse vulnerable y fuerte al tiempo?

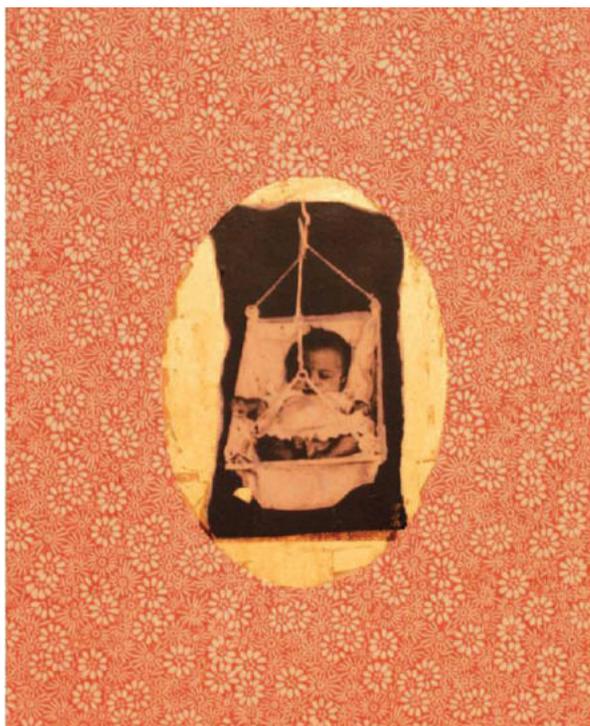
Definitivamente todos, en mayor o menor medida, hemos pasado por el lugar de esa letra, nos hemos estacionado en su centro o en los perfiles periféricos de su decir. Toda vida que se precie deudora de un mínimo de riqueza, ha rebasado la esterilidad de los lugares comunes y de los principios cartesianos para abrazar el paradigma de la ambigüedad y el evangelio de las contradicciones. Ningún relato escrito desde la estabilidad rancia de las emociones controladas (encorsetadas) ha merecido la pena de la lectura revisitada una y otra vez. Solo ese texto barroco, que condensa en su fuero interno los remolinos de una *subjetividad* que se dice y se niega a sí misma, merece la embestida del tiempo, los mimos de la consagración, el perdón de la historia.

Ya lo advertía María Zambrano cuando invitaba a reconsiderar y a aprovechar los dones del exilio en beneficio de la escritura. Y es que ese viaje de ida que no promete una vuelta, ese “tomar” el lugar del otro, ese estacionamiento en la cultura ajena asumida como propia, ese aprendizaje –siempre forzado– del abecedario de la distancia, refuerza la cualidad de la mirada, asiste a la agilidad del pensamiento, pulsa la sensibilidad más aguzada, reclama –como en un coro– la voz de cada recuerdo.

Este parece ser el germen, o la matriz narrativa, de la poética que se articula sobre el pedestal de las formulaciones objetuales e idéicas de la joven artista argentina Evangelina Esparza. Su nombre, de por sí, es casi el subrayado de una sentencia, de una maldición o de una bendición, el nombramiento de un destino, el camino tatuado en la piel. Su obra se centra en la historia personal que es, a su vez, la historia de muchos. Es la suya, sin duda; pero es la mía también, la de todos

aquellos que ciframos en el viaje el espacio de la utopía y de la resurrección: el sitio del dolor, pero también el de la emancipación. Cada fragmento de su trabajo le conecta con su mundo personal y familiar a modo de re-escritura frente al olvido.

Si un atisbo de identidad revela (o se presume) en su discurso, ese es el de la biografía compartida, expandida y socializada. Un sitio de la narración que sirve de eco a las voces y a los sueños de muchos. Un lugar donde el arte y la obra se convierten en exvotos de esos raros fragmentos de felicidad y de tristeza, que quedan por reconstruir como un puzzle. La obra completa entonces la historia de una pérdida y re-construye sus pedazos en esa diáspora fría y cruel.



Evangelina Esparza, serie *Grises Anticuarios*.
Collage y transfer fotográfico sobre tabla, 20 x 30 cm

La idea de la enfermedad, en tanto que tema y pretexto, habita en todas y cada una de sus prefiguraciones y trazos más o menos enfáticos. La vida de Evangelina ha estado marcada por pérdidas frente a las que cualquier malabar de la fe y de la resistencia se hacen débiles, se agotan y revelan por sí solos sus rostros más escuálidos. La muerte de su hermano aseguró para su visión y para su perspectiva como ser humano y como artista un cambio sustancial en la aproximación a lo cotidiano y a lo trascendente. Esa experiencia, articulada desde el dolor más sordo, se expresa como realidad de la obra: modula sus perfiles, amansa sus impulsos, atempera el vértigo. La recurrencia al desgastado, a lo evanescente, a la sombra, al vestigio, certifica —con fuerza extrema— el momento de ese cuerpo que se evaporaba entre los suspiros últimos de una vida que se escapa, que vuela hacia ese otro lugar que no conocemos pero que la literatura y el credo religioso nos presenta como un sueño. El dolor, ese dolor, no se borra. Ese dolor, insisto, está, habita, se acomoda al andar, se amansa como se puede y como medianamente se debe. Quizás por ello, sin saberlo antes, es que me atrapa su trabajo. Toda vez que descubro una honestidad que va más allá de toda pose, de toda gramática esgrimida por la norma del protocolo social de lo correcto.

El trabajo de Evangelina tiene, por tanto, cierta dimensión terapéutica, una perspectiva sanadora que busca en la densidad del *signo* el bienestar de esa felicidad en la que “el todo” es “la suma” irremediable de cada una de sus partes. La artista repasa el retrato antropológico de un rostro que se debate en el centro de una historia escindida, fragmentada, vaporizada. La biografía de una mirada que de personal —en primera instancia— adquiere el rango de social y pública, en segundas

proyectos

tesituras. Es quizás allí donde reside el auténtico interés de su trabajo. Tal vez por ello, más que subrayar la idoneidad de su imaginario en el contexto de muchas iconografías y estrategias discursivas similares, me interesa resaltar el hecho de la observación pormenorizada sobre la naturaleza de cada detalle o accidente que hacen de su propuesta una variante de escritura, una manifestación ensayística: un texto de reconciliación y de amor.

De tal suerte, queda relativizado ese criterio que busca en la supremacía de la originalidad el acierto del buen arte. Ya nada reclama para sí los aplausos de la novedad y de lo único. La historia de los relatos es la de las superposiciones y los palimpsestos que se amalgaman en un todo: una especie de magma en el que se reconoce la existencia –horizontal y poco falocéntrica– de la pluralidad. Ya sabemos del vértigo de la historia hacia los centros y las esferas de poder. De ahí que la narrativa de los viajes termine redundando en una zona donde fenecen esas perspectivas, toda vez que el viaje nos re-escibe, nos desmarca y nos marca en un nuevo territorio del que (igual sin querer) ya seremos parte.

La historia personal y el viaje. Esas son las dos fuentes y afluentes del trabajo artístico de Evangelina. En esa dualidad de cimbran los malabares de su discurso. El viaje como destino o como trayecto de aprendizaje sistemático en el que nuestra más portentosa subjetividad lo pone todo en juego y se piensa a sí misma. Cuando descubro a colegas o amigos absortos en los preparativos de un viaje, echo de menos esa consideración del mismo como experiencia expandida que no busca llegar hasta, sino disfrutar de cada instante de los que se disponen en este tiempo nuestro que fija el

calendario. El viaje se piensa solo como destino y no como trayecto en curso, como experiencia que se dibuja en una línea recta que va desde “aquí” hasta “allí”. El viaje es también regreso, retorno al sitio abandonado, vuelta al punto de partida con la experiencia a cuestas y los archivos saturados de nuevas visiones, de nuevos pasajes, de nuevas historias. El viaje es una reliquia, el viaje es el tiempo de viajar, no el momento de arribar, de llegar. No es instante del cumplimiento, del arribo a la meta, sino la sumatoria de todos esos intervalos, de todos esos respiros, la anulación de la idea misma de destino y de meta.



Evangelina Esparza, *Retrato de Olalla*.

Óleo sobre tabla, 33 x 27 cm

Lo mismo que ocurre en el sexo y su absoluta prodigalidad de ademanes y de embestidas a la satisfacción del deseo. El sexo no es la búsqueda del orgasmo, o no solo eso. No es el hallazgo de la satisfacción palmaria y ridícula que te deja tan vacío y anorético de expectativas como al principio; sino que es el juego de máscaras indomables en un laberinto pródigo en simetrías y de espejos, donde sus actores ensayan la ilusión y dan rienda suelta a la fantasía. La fantasía es el reino de la vida. Ella dibuja sus caminos, traza sus mapas y se vuelve sobre sí misma para advertir de su existencia y de su infinita libertad y riqueza. La fantasía ha encendido el sueño de los hombres. Les esclaviza y les libera, les culpabiliza y les redime, les abraza y les abandona a la intemperie de la realidad que, entonces, se hace cruel en tanto destruye los espejos y desacredita el baile de las ilusiones.

Al cabo, y pese a toda predicción, aprendimos mucho de esos trayectos y de sus dolores. Aprendimos en esa balsa romántica y perpetua que marca el sueño nuestro, el estado de toda una civilización y una cultura. Esa balsa a la deriva de los dioses. Ajena a cualquier alma interesada en su llanto y en su queja. Aprendimos a vivir y a quedarnos con esas cosas pequeñas y silenciosas. Esas que Evangelina desea perpetuar para siempre en el universo de su obra. Quizás a modo de trofeo de un pasado que ella venera en silencio e idealiza en sus recuerdos más abstraídos. Quizás, tan solo, como ejercicio de fijación en los terrenos de la memoria dolida y maltrecha.

Sin embargo, y al margen de ello, su trabajo no desea regalarle lágrimas al recuerdo, ni tatuar su rostro con el gesto de ese raro dolor que se disimula a sí mismo como en un acto de mascarada

entre miles de proyecciones. La nostalgia, eso nos enseñó el bolero, es un sentimiento mediocre e indomable que revela nuestra animal debilidad. En nombre de ella he visto a los hombres cometer graves errores. Les he visto atrapados en accidentes de la razón que se flagela ante el delirio de las emociones mal gestionadas. No recomiendo la nostalgia, no puedo con ella. Salvo cuando advierto su carácter y cualidades instrumentales para el ejercicio y cumplimiento de la escritura. Solo así la acepto y dialogo con ella. La dejo entrar y le invito a una buena copa de vino. Luego la despido haciendo alarde de cortesía y borro sus pasos detrás de mi puerta. Solo la recibo ahora, mientras pienso y escribo sobre el trabajo de esta artista.

Nuestra historia, íntima y global a un tiempo, será la historia de muchos cuya emigración se revela como el sueño más extraño de cuantos se ha soñado jamás. Una y otra vez me pregunto cómo podría ser vivida colectivamente la experiencia íntima de un sueño si la sordera y la desidia ante el dolor ajeno mueven los hilos invisibles de las marionetas de este teatro en el que hoy vivimos.

Cierto es que nuestros exilios, nuestras despedidas, nuestras lágrimas evaporadas bajo los rayos de un sol ajeno, no fueron el resultado, al menos no en todos los casos, de una decisión personal, sino la consecuencia dolorosa de una imposición exterior que doblegó la voluntad en función de lo pertinente y de lo necesario. Y, al final, una paradoja más que sirve y alimenta nuestra vida: aquella decisión que rebajó nuestra libertad en nombre de la utilidad, contradictoriamente, nos ha hecho más libres. El día y la noche se tornan traumáticos a veces, se tiñen de visiones rabiosamente anárquicas que ponen a prueba toda estabilidad emocional

proyectos

y psicológica. El día puede suponer la añoranza por el espacio perdido; la noche, al contrario, puede revelar los sueños más terribles: el horror ante la idea de un regreso no deseado. Si no fuera por la contradicción y el miedo, por lo que de cegador y castrador tienen a efectos nuestros, las migraciones de los hombres serían más ligeras de cargas psicológicas difíciles de soportar y de aceptar. Nunca se sabe bien si apostaste por el paraíso encontrado y el infierno abandonado o si, por el contrario, la huida llevó por error al infierno encadenado entre el presente y el pasado.

Existe un momento de parálisis en el que la conciencia se suspende en el tiempo y uno no sabe si se trata del crecimiento personal que resulta de la conquista y el triunfo ante el miedo o si se trata, peor, de la tortura que supone su definitiva aceptación en el centro de nuestras vidas.

Puede que alguno de los nuestros, esos muchos artistas cuyos pasaportes señalan las páginas de una vida errante, hayan conseguido conquistar esas cosas que supusieron angustia un día o la revelación de un sueño que, como sueño al fin, solo podía tener semblante de utopía. Sí, creo que sí, creo que en efecto muchos lo han conseguido sorteando altísimas cuotas de desolación y de angustia. Qué precio tuvo todo, qué se puso en juego, qué se perdió, qué perdimos. No sé, aún no sé. A veces, cuando me abraza la oscuridad de la noche y el silencio rivaliza con mis pensamientos más nobles, pienso en esos momentos maravillosos donde una canción cualquiera nos hacía vibrar de alegría en medio de una pobreza extrema. Ni la mayor adversidad hizo peregrinar los sueños nuestros. Eran fuertes, resultado de una espesura emocional que no abdicó ante la militancia de las imposiciones. El sueño, los

sueños, eran nuestro único espacio de libertad. Ellos probaban la gravidez de nuestra existencia, el valor de permanencia, el estoicismo con el que escribimos –sin saberlo– la historia. Evangelina sabe de eso, sabe de ese espacio de poética y de verbo en el que los fantasmas de Borges escriben en las paredes de la ciudad.

Aquí las personas padecen la falta de sueños. Creo que cierto tipo de pragmatismo moderno y empobrecedor ha hecho reconsiderar a los europeos el auténtico valor de la ilusión y la inmanencia redentora de los sueños, a favor de la rentabilidad, la asepsia ecuménica y la esterilidad ontológica más reaccionaria.

Es como si la vida, de repente, siguiera un manual de instrucciones que otros han puesto en sus manos a modo de recetas estériles que, me temo, termina por generar el ensayo desproporcionado y convaleciente de subjetividades muchas veces menores, presas del consenso de la norma exterior en lugar de que sus conciencias se hallen liberadas y expandidas en el horizonte.

Evangelina continúa entonces el camino de la embestida por esas “épocas asentadas” en los imaginarios de sus recuerdos y de sus miedos, de su dolor y de su valor, de su fragilidad y de su fuerza. La suya será (es) la historia de una artista que jugó a reformular el pasado personal, familiar y doméstico en el contexto de un presente enrarecido, anárquico. Pero esa suerte de escritura le reconcilia y le conecta con la fijeza de ese sujeto que sobre nuestras conciencias relata lo que somos, revela la naturaleza de los sueños, marca un destino y localiza el por qué y el cómo de nuestras vidas errantes e infinitas.

El pasado y el recuerdo no son, ni por asomo, nuestro enemigo. Es factible y loable pensar en ellos, abrazarlos en la lógica de un pensamiento que los (des)idealiza y los hace humanos. De quedarnos con sus atributos puntuales, más que con lo dable de su esencia, mataríamos el irrevocable poder de su poética. Y de eso, Evangelina Esparza, seguramente, sepa más que yo.

Evangelina Esparza, *Grisés anticuarios, mundo ceniciento*, CEART, Sala C, Fuenlabrada, Madrid.
Del 25 de febrero al 15 de marzo de 2016.

GERMAINE KRULL. TESTIGO DE TODOS LOS DÍAS

Henar Rivière Ríos



Krull, *Autorretrato con Icarette*, ca. 1928

patrimonio

Germaine Krull fue una importante fotógrafa de vanguardia, pionera del nuevo fotorreportaje de finales de los años veinte del pasado siglo XX. Nacida en 1897 en una ciudad entonces prusiana, fue testigo de una época revuelta que marcó su azarosa vida y quedó grabada en sus imágenes. Libre y provocadora, nunca se adscribió a un grupo o una tendencia determinados y trabajó guiada por la influencia de individuos concretos, por su intuición, y por una mirada directa que no sabía de distinciones entre las llamadas alta y baja cultura, entre fotografía creativa y comercial, entre arte y reportaje. Sus imágenes no están pensadas para colgarse de la pared, sino para difundirse a través de la prensa contemporánea y los fotolibros (Bildbände), un género del que también fue pionera. Para ella, “el verdadero fotógrafo [...] es el reportero” cuyo trabajo, no menos importante o valioso que el del artista, consiste en ser “testigo de todos los días”¹.



Krull, Vieja arquitectura: la presión del tiempo, 1928

Gran olvidada de las antologías de fotografía, la obra de Krull se encuentra en la actualidad en proceso de recuperación a través de diversas adquisiciones y trabajos de catalogación. La muestra que le dedica este invierno el Martin-Gropius-Bau de Berlín en colaboración con el Jeu de Paume de París se adscribe dentro de este proceso y constituye, tan solo, la cuarta individual de la artista. Ofrece una visión de conjunto de toda su producción, concediéndole sin embargo especial atención a sus años parisinos, los más fértiles de su trayectoria. A través de ella, el visitante no solo entra en contacto con la obra de una artista sorprendente y coherente, sino con el sentir de toda una época, los desarrollos tecnológicos que la marcaron y el papel renovador que ocupó en ella la fotografía.

Krull recibió una educación extremadamente liberal, siendo hija de un inventor ateo que decidió no escolarizarla, y de una mujer de familia acomodada que vio con buenos ojos que en su adolescencia fuera amante de algunos clientes de la pensión que regentaba en Munich. Tras estallar la Primera Guerra Mundial, Krull se matriculó en una escuela de fotografía que admitía a mujeres desde hacía apenas diez años, y entró en contacto con la rica escena cultural y la movida escena política de Munich. Su implicación con esta última tras la derrota de Alemania en 1918 y su militancia comunista le llevaron a enredarse en un torbellino de aventuras que daría con sus huesos en una cárcel alemana primero, y dos rusas más adelante, por lo que no sería hasta 1922 cuando retomara su actividad como fotógrafa.

Instalada en Berlín, trabajó algunos años al frente de un estudio fotográfico. Se sumaba con ello a una tendencia consecuencia de la guerra, que consistió en que las mujeres pasaran a ocuparse de las tareas principales de la fotografía (especialmente la toma de las imágenes), no estando ya relegadas solo a las secundarias (los retoques). Paralelamente a este fenómeno, la fotografía iba adquiriendo prestigio como un medio artístico de vanguardia a la altura del cine o la pintura, si bien la posición social y económica de los fotógrafos seguiría siendo precaria, especialmente la de aquellos que, como Krull, se especializaron en el fotorreportaje.

Sería en París donde Krull se volcará en la renovación del género del reportaje a partir de su trabajo para la revista *VU*. La artista había llegado a la ciudad en 1925, donde empezó fotografiando los diseños de moda de Sonia Delaunay. Gracias al marido de esta, Robert Delaunay, sus fotografías empezaron a cosechar la atención de la escena artística parisina. La razón del interés de Delaunay por sus imágenes residió en una fascinación, común a toda la época, por la tecnología. Antes de instalarse en la capital francesa, Krull había vivido brevemente en Holanda, donde pasó horas recorriendo y fotografiando la enorme maquinaria de acero del puerto de Rotterdam.

patrimonio

Sus “hierros”, como los llamaba ella, empezaron a conocerse en París gracias al impulso de Delaunay y le procuraron el primer encargo de *VU*: una serie fotográfica del que entonces fuera el símbolo por antonomasia de la modernidad, la Torre Eiffel.



Krull, *Puente-grúa, Rotterdam*, de la serie *Metal*, ca. 1926

Las tomas de la Torre Eiffel fueron un gran éxito y, sumadas a las de Holanda y a otras nuevas, convirtieron a Krull en la fotógrafa de los metales y las grúas, las máquinas y las turbinas. Corría el año de 1928 y sus trabajos empezaron no solo a publicarse en revistas parisinas como *VU*, sino a conocerse también más allá de las fronteras de Francia, a mostrarse en exposiciones y a reunirse en fotolibros. Krull se estableció así como una fotógrafa de vanguardia representante de la “nouvelle vision”. Dicha visión suponía superar la fotografía pictorialista y centrarse en la propia praxis del medio fotográfico. Sus imágenes constituían un reto para los hábitos de percepción visual del público con tomas que, como las de Krull, rompen las reglas de la composición clásica y sumergen al espectador en una maraña de hierros unas veces irreconocibles por la cercanía del objetivo, otras veces imponentes y humanizados por las perspectivas bajas y los ángulos sorprendentes con los que están retratados.

patrimonio

La temática de *VU* se centró en documentar el ritmo frenético y los acontecimientos cotidianos de la vida moderna. Con la mirada audaz e inquieta del que viene de fuera, Krull retrató el París de finales de los años veinte influida por la fotografía de Eugène Atget y el cine. Los motivos que le marcaban *VU* –y otras revistas avanzadas que pronto solicitaron sus servicios– eran acordes con sus intereses políticos y visuales: temas mayoritariamente sociales que daban visibilidad a todo aquello que quedaba fuera de la cultura oficial. La calle con sus mendigos, sus mercados y sus barriadas; la vida nocturna con su fascinante iluminación eléctrica, sus proxenetas y prostitutas, sus bailarines de color, las mujeres trabajadoras retratadas en diferentes oficios, las gitanas, las fiestas populares, las religiones desconocidas y, ya fuera de París, los independentismos regionales, los puertos y los marineros.



Krull, *Descanso a la orilla*, 1927

A diferencia de los “hierros”, estas tomas son descuidadas, casi insolentes, a veces incluso sucias y de apariencia poco profesional. Rehúyen todo folklorismo y captan a los retratados de forma desprejuiciada y cercana. Enlazan con lo que Pierre Mac Orlan, escritor defensor de la “nueva fotografía” y ferviente admirador de Krull, bautizó como el “fantastique social”, un concepto difuso que designa una relación particular entre la fantasía literaria y la fotografía. La máxima expresión del “fantastique social” residía para Orlan en los temas urbanos y el nuevo fotorreportaje. Lejos de limitarse a ofrecer un testimonio social, este último revelaba la verdad oculta de las cosas, el lado fantástico, evanescente y trágico de “un rostro, una postura, una ciudad, una calle, una simple forma geométrica, una sombra en la pared”².



Krull, *El mercado por la noche*, ca. 1920

patrimonio

A pesar de sus éxitos y del reconocimiento del que gozaba en los círculos intelectuales y vanguardistas, el apogeo de Krull fue tocando a su fin a comienzos de los años treinta. La técnica fotográfica evolucionaba velozmente y una nueva generación de fotógrafos fue desplazando a la suya del mundo de la prensa. Krull se volcó entonces en la realización de fotolibros, publicando por ejemplo varios libros de viajes resultantes de rutas realizadas en coche, su otra gran pasión junto a la fotografía. Siguió asimismo trabajando en publicidad y llegó a realizar la primera fotonovela, bautizada entonces por la editorial como “fototexto”. Retrató además a numerosos artistas, con una especial atención hacia las mujeres.



Krull, *Mujer desnuda*, de *Études de nu*, 1928

En lo que respecta a su condición de mujer, hay que decir que Krull nunca se sintió desfavorecida por ella en el ejercicio de su profesión, ni quiso adoptar el papel de la fotógrafa artista habitual en su época, lo cual le valió una posición algo *outsider*. En cualquier caso, siempre trabajó dedicándole una mirada especial a las mujeres, tomando partido por ellas cuando le fue posible –como en su amplia serie sobre las trabajadoras– y procurando presentarlas desde una mirada propia. Su porfolio *Études de nu* (1930) es una auténtica declaración de intenciones al respecto. Está dedicado a un género tan clásico y marcado por la visión masculina como el desnudo femenino, al que arranca sin embargo del reino de la imaginación erótica para devolverlo al de la realidad. Con poses muy naturales, una iluminación directa, primeros planos muy marcados, encuadres osados y sobreimpresiones, los cuerpos retratados por Krull se convierten en un motivo más de la nueva fotografía, que extrae de ellos formas inéditas. Este manifiesto fotográfico se completa además con otro escrito: un prólogo de la artista que supone una toma de postura hacia la profesión fotográfica como oficio creativo. *Études de nu* representa, en definitiva, un ejercicio de autoafirmación visual, textual y físico de una mujer fotógrafa en un mundo de hombres.

Con el estallido de la Segunda Guerra Mundial, Krull inició un periplo que la llevó de Brasil a Alemania, pasando por la República del Congo y Argelia, como miembro del gobierno en el exilio de Charles de Gaulle y reportera de guerra. Concluido el conflicto, continuó su trabajo en Indochina y el sureste asiático, instalándose en Bangkok y dedicándose a la práctica y documentación fotográfica del budismo. Más tarde se asentaría en India. Durante estos años, no paró de trabajar, pero sus dificultades para sacar sus proyectos adelante fueron aumentando. En 1967, su amigo y entonces ministro de cultura André Malraux organizó la primera muestra individual de su obra en París. A esta le siguió otra en Bonn en 1977. La siguiente y última celebrada hasta la fecha, tuvo lugar en Arlés tres años después de la muerte de la artista, que se produjo en Alemania en 1985.

Notas:

¹ Krull, Germaine: Introducción a *Études de nu par Germaine Krull*. París, 1930.

² Orlan, Pierre Mac: “La photographie et le fantastique social”, en *Les Annales politiques et littéraires*, 2321 (noviembre de 1928), pp. 413-414 (p. 414).

Germaine Krull, *Fotografías*, Martin-Gropius-Bau, Berlín. Del 15 de octubre de 2015 al 31 de enero de 2016.



Krull, *Rostro, manos II*, 1931

JOSEFA HUARTE, MUJER Y MECENAS

Asun Requena



Si alguien se ha preocupado por el arte navarro y por el nacional ha sido la familia Huarte. Fundadores de una constructora, el padre de Josefa, Félix, extendió sus proyectos por toda la península. En Madrid, los Nuevos Ministerios, la Facultad de Filosofía de la Complutense, el campo de fútbol del Real Madrid. Fuera, obras como la base aeronaval de Rota. Impulsan la revista *Nueva Forma* y Ediciones Alfaguara, desde donde fomentan el arte español. Crean la empresa de decoración H Muebles.

patrimonio

Patrocinaron y coordinaron los *Encuentros del 72* en Pamplona, donde acudieron artistas de todo el mundo, y por ahora, es el evento artístico más valorado de la Historia del Arte Navarro. Este avance rapidísimo de la cultura de la provincia, no agradó a todos. Se censuraron obras, se denunciaron acciones e incluso hubo bomba de ETA, que no consiguió deslucir el evento, para los que hemos mamado de él. No fue el último roce con el terrorismo, en enero de 1973, secuestran a Felipe, hermano de Josefa, liberado una semana después tras pagar el “impuesto revolucionario”. Todos estos sinsabores no lograron eliminar su sed por promover la cultura como un compromiso social.

Josefa conoce a través de sus padres y hermanos a los valores del arte actual: Oteiza, Tàpies, Palazuelo, Millares, César Manrique, etc... de hecho, la familia prestó a Jorge Oteiza espacios en Madrid para vivir y desarrollar la obra para la Bienal de São Paulo.

En su matrimonio, su marido la apoyó en su actividad de coleccionista, bien visto en la sociedad de su época y en el ambiente madrileño en el que se movían. Llenaban sus construcciones con arte contemporáneo como Torres Blancas y hacían encargos para los propios edificios, creando una conexión entre las diferentes artes.

Entre las obras compradas por Josefa, están las donadas a la Universidad de Navarra, cuya colección fue ofrecida anteriormente al Ayuntamiento de Pamplona y al Gobierno de Navarra. No hubo respuesta positiva. En aquella época se pusieron en funcionamiento Baluarte y el Centro de Arte Contemporáneo de Huarte. Demasiadas obras entre escaleras mecánicas urbanas, ascensores al Casco Viejo, puentes y Civivox (casas de cultura y deporte del Ayuntamiento de Pamplona). Casualmente, la misma situación de Jorge Oteiza, pero con el País Vasco. Como no le hacían caso allí, donó la colección a Navarra.

Menos mal que la Universidad de Navarra se lo pensó mejor y se quedó con las 47 obras de 18 artistas diferentes de Josefa. Les construyó un Museo para albergar la obra de esta y además, colecciones de fotografía, así como proyectos contemporáneos actuales. La museografía es perfecta. El respeto a la arquitectura, una delicia. El diseño, de Moneo. Las indicaciones son adhesivos en el suelo, así como la publicidad de las exposiciones. Lo único que eché en falta fue una contextualización de Josefa, un resumen de su vida y una foto, “un algo” que valore el mecenazgo. Sí es cierto que estas observaciones están en el catálogo de la obras, pero lo inmediato y visual resulta más atractivo. Una colección con nombre de mujer, pero sin ninguna mujer a bordo: Kandinsky, Picasso, Rothko, Gerardo Rueda, Sempere, Sistiaga, Feito, Ruiz Balerdi, Muniategiandikoetxea, y los anteriormente citados. *La crème de la crème*.

Si en las donaciones de Josefa no hay mujeres artistas, por el contrario, sí las hubo y muchas en los *Encuentros del 72*. Me imagino que alguno de los hermanos tendrán alguna, ¿no?. Espero, porque si no “le dejo a su disposición una de las mías”.

El trabajo de la mecenas fue más allá del arte con la Asociación Nuevo Futuro, para dar a niños y jóvenes una nueva oportunidad en la vida, trabajando en el arte de la misericordia. Dice de ella Santiago Olmos: “Asumió la pasión por el arte y la cultura como una misión personal, como un medio de autoconocimiento y formación integral, como un método de profundización espiritual que es necesario compartir y que se puede convertir en un método de desarrollo social”.

Sin duda, el tándem colección-universidad ha funcionado. Actualmente el museo tiene entre sus exposiciones la de la inglesa Cristina de Middel, “Man Jayen”, “Nitrato” de Xavier Ribas y “The black forest” de Iñigo Manglano.

La ciudad tendrá que ir pensando en un circuito, con la Fundación Jorge Oteiza, Centro Huarte y Fundación Buldaín, terminando o empezando por el Museo de Navarra y la Ciudadela. Esto habrá que acompañarlo por una buena señalización.

Por cierto, abren un aparcamiento de una Facultad para poder aparcar cerca. Tienen visitas teatralizadas para público infantil, así que no hay excusas para celebrar el primer aniversario acudiendo a disfrutarlo.



MUSEOS EN FEMENINO 2016

Redacción



Mwangi Hutter, *Tourquoise Realm*, 2014

Cada vez más museos y centros de arte se suman a poner sus colecciones y programaciones en femenino. Estas son algunas que se podrán disfrutar en 2016.

En nuestro país, el MUSAC en León ha comenzado la temporada con dos exposiciones importantes: una retrospectiva de **Gina Pane**, comisariada por Juan Vicente Aliaga. Y ***El iris de Lucy. Artistas africanas contemporáneas***, comisariada por Orlando Britto: “Las diversas prácticas artísticas que incluyen instalación, fotografía, vídeo, pintura, dibujo y escultura de la veintena de artistas seleccionadas para este proyecto, provenientes de múltiples y diversos contextos, abordan cuestiones de género, identidad, etnia, cuerpo, fronteras, territorio y medio ambiente, historia, memoria, política, tradición y presente, cuestiones feministas, coloniales y postcoloniales, migración, desplazamientos, la realidad diaria, los retos de futuro, la necesidad de mantener las tradiciones, la experiencia del exilio, el peso de las tradiciones, el rol de la mujer...” con Jane Alexander, Berry Bickle, Zoulikha Bouabdellah, Loulou Cherinet, Safaa Erruas, Pélagie Gbaguidi, Amal Kenawy, Kapwani Kiwanga, Nicène Kossentini, Mwangi Hutter, Fatima Mazmouz, Julie Mehretu, Myriam Mihindou, Aida Muluneh, Wangechi Mutu, Otobong Nkanga, Tracey Rose, Berni Searle, Sue Williamson, Billie Zangewa y Amina Zoubir.



Narcisa Hirsch

En Es Baluard, en Palma de Mallorca, al Gabinet dedicado a **Helena Almeida** (desde el 19 de enero al 4 de septiembre de 2016), a partir de marzo se sumarán la retrospectiva de la cineasta feminista **Narcisa Hirsch** (Berlín, 1928), cuyo trabajo experimental y político realizado en Argentina durante las décadas de los años 60 y 70 ha tenido una gran influencia; junto a la colectiva **Waste Lands: tierras devastadas**, a través de la obra de diez artistas procedentes de Afganistán, Argelia, Azerbaiyán, Egipto, Emiratos Árabes Unidos, Irán, Israel, Marruecos, Líbano y Palestina.

Como explica la comisaria Piedad Solans, “la exposición aborda los paisajes y entornos urbanos, sociales y arqueológicos en países destruidos y empobrecidos por las guerras, la especulación y la voracidad depredadora de las grandes compañías de gas y de petróleo, la herencia poscolonial, el terrorismo y la violencia de los estados, y las luchas locales, políticas y religiosas. Las artistas que configuran la exposición proceden de historias y narraciones diferentes. Conocen, a través de su propia memoria y de la de sus pueblos, las migraciones forzadas, la guerra, el exilio, la extranjería. Su condición es la de *border line*: habitan en la frontera entre culturas, lenguas, mundos dispersos. Plantean el sufrimiento y la pobreza que el terror ideológico y los abusos del poder producen en la población. Sin embargo, no aceptan ser víctimas. Denuncian y documentan la violencia y la injusticia, la soledad y la explotación de las personas vulnerables. Y muestran la inagotable resistencia para sobrevivir, incluso con humor, solidaridad y belleza, en un medio inhóspito”. Ellas son: Lida Abdul, Tamara Abdul Hadi, Zoulikha Bouabdellah, Amina Benbouchta, Gohar Dashti, Rena Effendi, Yara El-Sherbini, Mariam Ghani, Kinda Hassan y Larissa Sansour.

patrimonio

Además, se sabe que en el MARCO de Vigo la programación durante 2016 también será en femenino, aunque todavía no se ha hecho pública y habrá que esperar a que a partir de febrero se produzca esa conversión de uno de los museos que, hasta ahora, menos había contemplado su actividad desde la perspectiva de género.

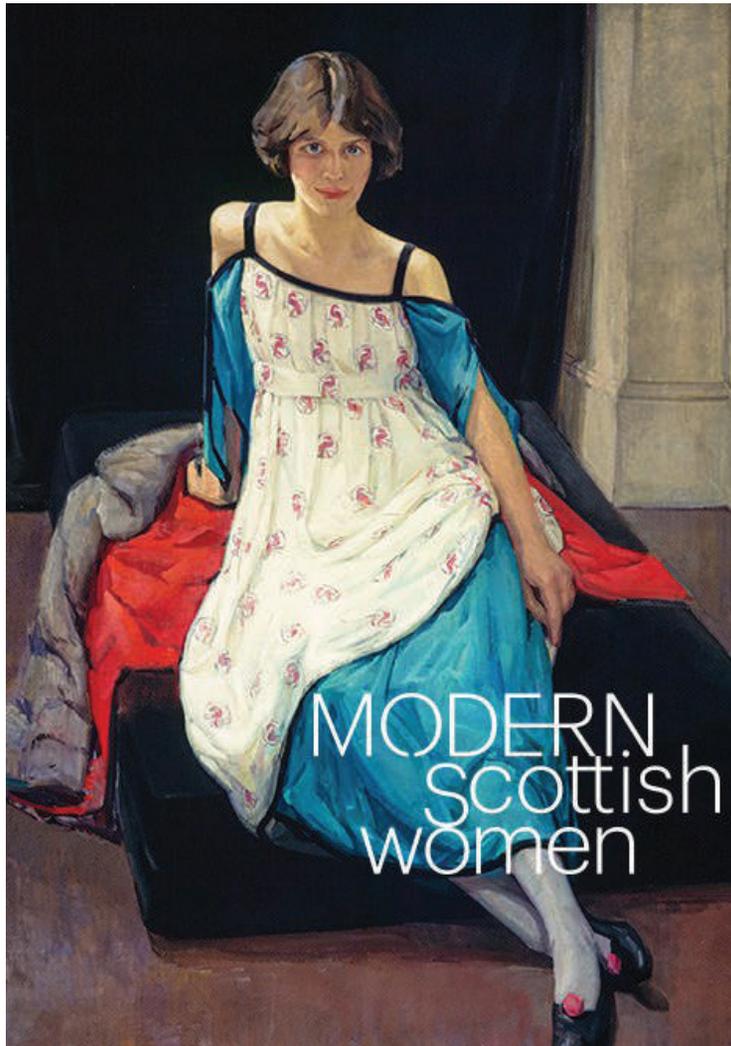
En el panorama internacional, también destacamos:



Looking Forward Looking Back, New Mexico Museum of Art. Hasta el 17 de enero de 2016.

Esta exposición mira atrás, a las obras de significativas artistas mujeres en la colección de museo, y hacia delante, con nuevos proyectos de artistas mujeres contemporáneas. La colección incluye las postales *100 Boots* de Eleanor Antin, un dibujo de Eva Hesse de 1967, dibujos de Beatrice Wood de la década de 1920, una selección de fotografías de la serie *Siluetas* de Ana Mendieta y selecciones de Jaune Quick-to-See Smith *Paper Dolls for a Post Colonial World*.

Entre las artistas a media carrera se incluyen obras a gran escala. La artista residente en Arizona Angela Ellsworth revisita su comunidad mormona de procedencia, con esculturas e instalaciones. La artista de New Mexico Ligia Bouton se refiere a los escritos de George Orwell en su instalación *Understudy for Animal Farm*. La artista Micol Hebron, residente en South California, presenta un trabajo colaborativo con Gallery Tally: el proyecto poster con representación de género en el mundo del arte.



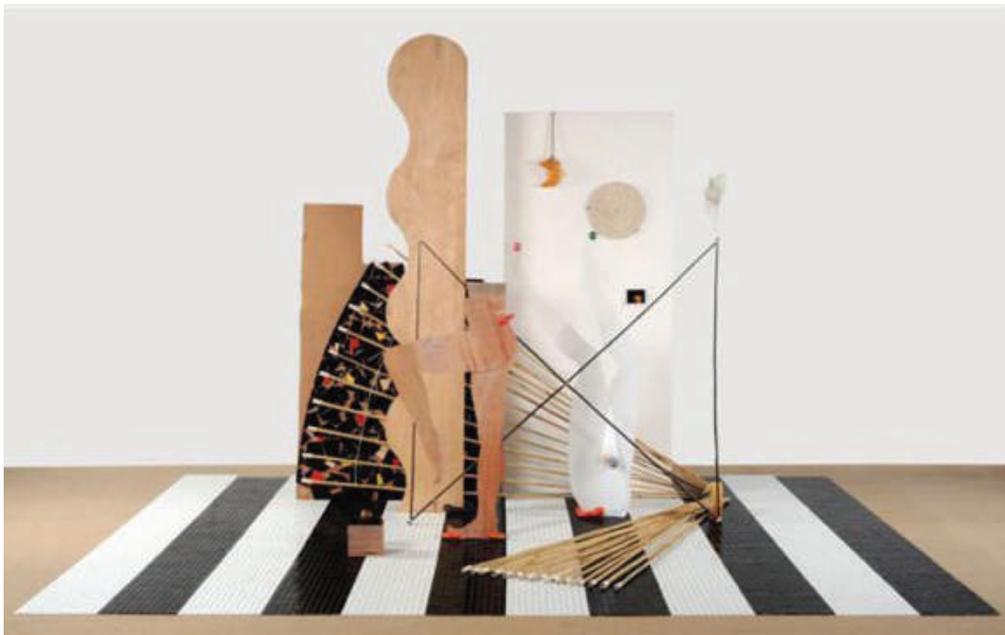
Durante seis meses, hasta el 26 de junio, el Modern Two, Scottish National Gallery of Modern Art, mostrará pintoras y escultoras escocesas: ***Modern Scottish Women: Painters and Sculptors 1885-1965.***

patrimonio

Esta exposición arranca en 1885, cuando Fra Newbery llegó a ser directora de la Glasgow School of Art, hasta 1965, cuando falleció Anne Redpath. Las ocho décadas entre estas dos fechas muestran un número sin precedente de artistas escocesas. Más de 90 obras procedentes de las National Galleries of Scotland y otras colecciones del Reino Unido, así como de colecciones particulares.

La exposición incluye obras maestras bien conocidas, así como importantes obras de artistas que raramente se habían visto en alguna ocasión, o jamás. Algunas artistas presentes en la colectiva son: de Bessie MacNicol, Phoebe Anna Traquair y Gertrude Alice Meredith Williams, a Margaret Macdonald Mackintosh, Dorothy Johnstone y Hazel Armour, a las que se suman Phyllis Mary Bone, Joan Eardley y Bet Low.

En el catálogo, se abordan las condiciones que estas artistas negociaron como estudiantes y profesionales debido a su género, aportando una nueva luz de capital importancia para la historia moderna escocesa.



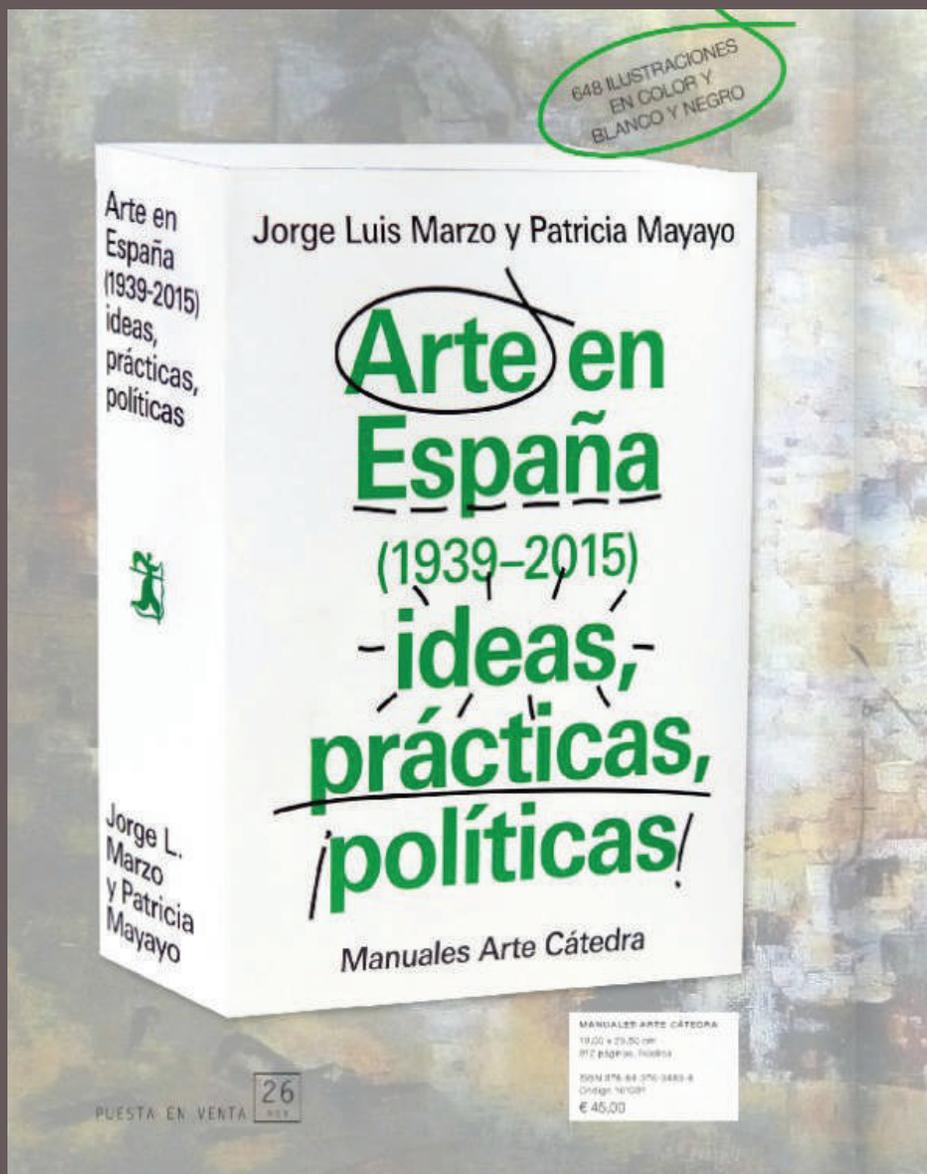
Anthea Hamilton, *The Piano Lesson*, 2007

Además, durante 2016, toda la programación del Sculpture Center en Long Island mostrará únicamente exposiciones individuales de artistas mujeres: **Anthea Hamilton**, **Rochelle Goldberg**, **Leslie Hewitt**, **Mika Tajima** y **Cosima von Bonin**.

Su directora, Mary Ceruti ha declarado: “I would say it was not intentional that all of the artists are women in this stretch of time” [...] “But part of our mandate, and what only makes sense to me as a curator and as a director, is to show work that has merit and doesn’t have enough attention, and that happens to be more true for women than men because they don’t get a lot of visibility in the art world”. Además, ha aclarado: “I wouldn’t say we set out to correct an injustice, that we wanted to do a year of women. It’s not thematic in that way at all. In New York, the galleries do so much to introduce artists to audiences, but as we know, the commercial sphere tends to be more supportive of men than women. So it’s really about filling a gap. I don’t want to pretend to be unconscious of it.”

UNA HISTORIA DEL ARTE CONTEMPORÁNEO EN ESPAÑA

Rocío de la Villa



publicaciones

La actualización de la historia del arte contemporáneo en España fue una necesidad detectada por Juan Antonio Ramírez, como recordó en la presentación del libro Patricia Mayayo, que decidió llevar esta vasta empresa junto a Jorge Luis Marzo. El proyecto partía frente a dos referentes, la última edición en 1991 de *Arte del siglo XX en España* de Valeriano Bozal y la serie de ensayos *Desacuerdos*, editada por Jesús Carrillo. Sus ejes: ideas, prácticas y políticas, quedan claras desde el título. La producción artística es enmarcada entre los debates críticos y las políticas artísticas. El resultado, en términos generales, responde a la voluntad de “puesta al día”, incorporando recientes aportaciones de jóvenes investigadores en adecuada polifonía, revitalizando debates manidos y proyectando sobre la historia preocupaciones y tendencias de nuestro presente.

En la introducción se explicitan otros objetivos, como “contrarrestar algunas de las omisiones y olvidos en los que se han incurrido en las historias del arte español contemporáneo”, entre los que se cuentan prestar “especial atención a las obras de mujeres artistas y los discursos feministas”. Omisiones muy notables en el caso de la versión de Bozal y solo parcial y polémicamente recogidas en lo que atañe a las últimas décadas en los volúmenes 2 y 7 de *Desacuerdos*. Pero que sin duda trenzaban uno de los hilos irrenunciables para Patricia Mayayo, a la sazón, autora de *Historia del arte, historia de mujeres* y comisaria junto a Juan Vicente Aliaga de *Genealogías feministas en el arte español 1960-2010*, la primera tentativa de reconstrucción.

Si bien la incorporación es correcta en cada uno de los siete capítulos que, cubriendo en torno a una

década, son prologados por un repaso histórico sociológico de lo más relevante acaecido en nuestro país, claramente posicionado ideológicamente. Y también se encuentra una presencia constante de investigadoras, críticas, galeristas y gestoras a lo largo de esta historia “por fuerza disfuncional” del arte contemporáneo en nuestro país, como también apuntó en la presentación Estrella de Diego, directora de esta colección de “Manuales”. En cambio, la integración es desigual en los diferentes periodos: el más complicado, el que abarca hasta la década de los años sesenta bajo la dictadura franquista, cuando las mujeres perdieron todos sus derechos jurídicos y económicos. De manera que, al margen de referencias puntuales a las artistas en el exilio y en los encuentros internacionales, tenemos que esperar hasta las pp. 235-239 para abordar “la cuestión femenina” con que se recapitula esta penosa etapa en la que se destacan muy pocas artistas, a pesar de que de bastantes de ellas se hayan realizado ya pequeñas retrospectivas locales; entre otras, Julia Minguiñón, Juana Francés, Amalia Avia y Esther Boix. Periodo, por tanto, duro y complejo aún a la espera de reconstrucción, pese a la meritoria aportación de Pilar Muñoz López.

Aunque todavía quede por investigar, es interesante comprobar cómo van cuajando los estudios sobre las artistas feministas a partir de los años sesenta, gracias a investigadoras como Noemi de Haro e Isabel Tejada: Ana Peters, Isabel Oliver, Ángela García Codoñer, Esther Boix y Mari Chordà. Con lo que tendríamos ya un núcleo en torno a la tendencia del “pop político” que está reclamando una exposición monográfica de alto nivel para culminar estas investigaciones parciales, a las que hay que sumar las recientes exposiciones monográficas con sus respectivos

estudios de Ana Peters en IVAM y Ángela García Codoñer en la galería Punto de Valencia.

Y es francamente interesante toda la relectura que se hace en este “manual” del feminismo en las artistas del conceptual, en Cataluña y en el núcleo madrileño: Silvia Gubern, Josefina Miralles, Alicia Fingerhut, Dorothee Selz, Olga L. Pijoan, Eugènia Balcells, Àngels Ribé y Eulàlia Grau. Pues si bien de algunas ya se han celebrado retrospectivas individuales, sin embargo, queda por visualizar con profundidad y en su conjunto esta tendencia. Lógicamente, como se hace aquí, junto a Esther Ferrer y Paz Muro, a las que habría que sumar, en su prolongación en los ochenta, a Concha Jerez y otras pioneras en nuevas tecnologías, como Paloma Navares y Marisa González, que es una de las artistas que recibe más atención en diversas etapas de su trayectoria.

Sin embargo, entre lo mucho que se discute aquí sobre tendencias abstractas y constructivas de los sesenta a los ochenta, quizás se echa en falta la genealogía de escultoras –me refiero, por ejemplo, a Elvira Almagame, Emilia Xargay, Teresa Eguibar, Hortensia Ladevèze, y otras que trabajaron en tendencias posmodernistas como Miranda d’Amico y Machú Harras...–, que desemboca en el rotundo reconocimiento de Susana Solano a finales de la década de los ochenta, y que se prolonga con Cristina Iglesias, Ángeles Marco, Elisa Arimany, Begoña Goyenetxea y Marisa Fernández, entre otras. Esto hubiera merecido un tratamiento específico –como se hace en algunos capítulos, por medios, cuando se trata el cómic, la fotografía, el vídeo, etc.–; o bien, su plena integración en el discurso general, en el que de hecho se han integrado otras artistas y críticas tantas veces omitidas o ninguneadas.

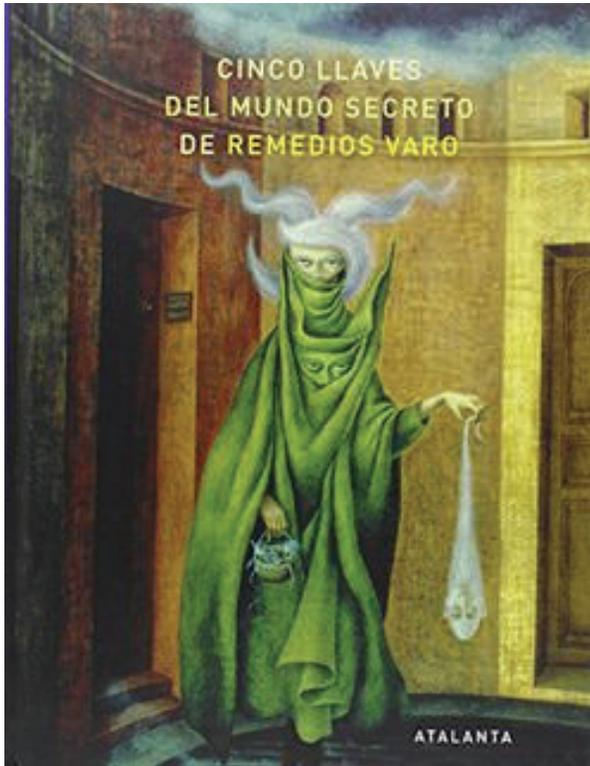
Como era de esperar, el arte feminista y el arte de género desde la política institucional a comienzos de los ochenta y, sobre todo, desde la conjunción de producción artística y ginocrítica desde la década de los 90 es el periodo que se trata más extensamente (pp. 574-580 y 759-783), incluyendo las prácticas LGTB que alcanzan hasta nuestros días. ¿Temas, medios, tendencias o estrategias? El puzzle es tan amplio y, en realidad, todavía en fase de investigación que, en este caso, el peligro es cerrar interpretaciones. Sin duda, un gran proyecto curatorial aún pendiente de este periodo serviría para equilibrar y abrir perspectivas.

Otra de las virtudes de este volumen es que está profusamente ilustrado. Curiosamente, la primera imagen que encontramos de una artista (p. 49) es *La ciudad de Andrómeda* de la pintora mexicana Lilia Carrillo, a la que se suman otras 115 de obras realizadas por artistas mujeres en España, de un total de 648, incluyendo fotos documentales de época. Puesto que las imágenes en ocasiones son más elocuentes que las palabras, con seguridad esta historia del arte contemporáneo en España marcará tendencia en la futura historiografía artística en nuestro país, pese a su vocación de relativa provisionalidad y su pretensión de ser solo “una” historia, que evidencia tanto las influencias de la teoría crítica y de la historiografía estadounidense como las carencias actuales en nuestro país.

Jorge Luis Marzo y Patricia Mayayo, *Arte en España (1939-2015). Ideas, prácticas, políticas*, Cátedra, Madrid, 2015. 907 pp.

DESCIFRAR A REMEDIOS VARO

M^a Ángeles Cabré



Consuela pensar que la pintora gerundense que se marchó al exilio después de la Guerra Civil española y jamás regresó no nos resulta tan indiferente como parece demostrar el poco caso que aquí se le ha hecho. Al parecer hay quien se interesa por difundir su legado y adentrarse en su universo más secreto que claro, tarea para la que resultan enormemente útiles las cinco llaves que nos ofrece este libro colectivo publicado por Atalanta, una editorial que apuesta por la cultura como camino de exploración, y que ha realizado una edición profusamente ilustrada que incluye

algunas reproducciones de obras de Varo que ni siquiera conocíamos y amplían enormemente nuestra visión de conjunto. Sigue este a otro libro colectivo que ya tuvimos oportunidad de comentar aquí: *Remedios Varo. Caminos del conocimiento, la creación y el exilio*.

Corría el mes de noviembre de 1941 cuando Remedios Varo se subió a un barco con destino México, donde murió en 1963 sin volver a pisar tierra española. De fuerte raíz surrealista, la que salió de sus pinceles fue una obra concentrada en el lapso de muy pocos años, dado que si en 1956 hizo su primera exposición individual y murió pintando, está todo dicho: apenas ocho o nueve años de creación intensiva que dieron obras de gran calado y que hicieron posibles el apoyo de su marido-mecenas, Walter Gruen; un caso bien excepcional, estando las artes plásticas plagadas de musas y maridos genios. Había sido en el París de los años 30 donde y cuando le fue inoculado el virus del Surrealismo (ese enemigo de los valores burgueses, como decía Magritte) y ya no se libró de la infección, acaso porque no existen para ella más mecanismos de defensa que los de la propia imaginación.

Remedios Varo fue una artista poliédrica, que bebió de diversas disciplinas y doctrinas. De ahí lo acertado del enfoque múltiple de este ensayo de ensayos, que nos abre los ojos a cinco universos: el literario, el arquitectónico, el onírico, el esotérico y el surrealista. Acceder a esos cinco prismas nos permite viajar por su proceso de creación, siempre complejo, y descifrar algunos enigmas que sin conocer sus fuentes resultaban altamente crípticos. Sabemos así por ejemplo que de sus tiempos de “humilde oyente” de los popes del Surrealismo le quedó tatuado el deseo

de pintar un mundo dislocado y desasosegante, con personajes que parecen salidos de los cuadros de El Bosco, que atraviesan paredes, vuelan, se desplazan sobre ruedecillas o sobre sus propias barbas (“Locomoción capilar”, 1959) o bien bordan o tejen eternamente, siendo esas acciones trasuntos de la creación de nuevas realidades.

Más adelante nutrieron el imaginario de la artista las teorías de Gurdjieff y Ouspensky, cabezas pensantes de esa suerte de secta espiritualista a la que Varo fervientemente se afilió, al igual que su amiga y colega pintora Leonora Carrington, y cuyas enseñanzas –incluida sobre todo la cuarta dimensión, donde habita lo misterioso y lo sobrenatural– quedaron plasmadas en algunas de sus obras, como es el caso de “Roulotte” (1955) o “Armonía” (1956). Y aunque no se dedicó a pintar sus sueños, sí se sirvió de sueños lúcidos, aquellos en los que el supuesto soñador sabe que está soñando.

Sus escenarios, disociados de los tiempos modernos y plagados de artefactos más propios de un aficionado a la ingeniería que de un pintor, muestran a menudo concomitancias con las construcciones medievales, entornos arquitectónicos que sirven de marco para albergar historias dramáticas que recurren en muchos casos a la iconografía mitológica y nos encierran en murallas y almenas que separan el suyo del mundo real. Historias que convierten su pintura en eminentemente literaria, como ya afirmara en su día Gonzalo Celorio en *El Surrealismo y lo real maravilloso americano*.

La filosofía antigua, las religiones místicas y los autores surrealistas llenaban su biblioteca y

dieron paso en sus pinturas a personajes órficos que nos remiten al Baudelaire de la teoría de las correspondencias. Admiraba a Novalis, era fan de Aldous Huxley y tenía como libro de cabecera *El principito*, lo que se traduce en una imaginaria visionaria patente en obras como “Tailleur pour dames” (1957). En sus albores pictóricos había cultivado el arte de los cadáveres exquisitos e incluso empleado la técnica de la cera derramada de las velas, como en “Le désir”, que data de 1935 y pintó dentro de una pequeña caja de zapatos. Y como buena amante de los gatos, sus animales favoritos, los consideró fuente de inspiración y los retrató eléctricos y sujetos a la capacidad de transformación en cuadros como “Simpatía o la rabia del gato” (1955). Un mundo complejo, el suyo, sujeto a leyes propias que poco a poco vamos desentrañando.

Después de este libro, que nos la muestra en toda su complejidad y nos ayuda a no perdernos en el laberinto de sus sueños, lúcidos o no, parece ya imposible no situarla entre las aportaciones significativas de esa corriente vanguardista tan poco femenina según la Academia y que parece medirse tan sólo con las agujas de los relojes blandos de Dalí, quien opacó con su alargada sombra cualquier otro atisbo de creación que también tuviera como premisa indagar en lo más profundo del ser humano desde la convicción de la existencia de una realidad superior.

VV.AA., *Cinco llaves del mundo secreto de Remedios Varo*, Atalanta, Girona, 2015.

LOLA ANGLADA. MEMÒRIES 1892-1984

Alicia Gallego



Casi un siglo de historia catalana abarcan las memorias de Lola Anglada: ilustradora, mujer comprometida con la lucha política, enamorada de su Cataluña natal e injustamente olvidada.

Con justicia histórica, han sido editadas por Núria Rius Vernet y Teresa Sanz Coll, quienes han completado las memorias con numerosas notas al pie de página que explican los momentos

históricos que cita la dibujante catalana y adjuntan un anexo en el que se muestran las biografías de los personajes del ámbito político, artístico, cultural, que cita Lola, poniendo especial énfasis e interés, en mujeres artistas a las que se refiere Lola Anglada y que muchas veces son desconocidas incluso para el público catalán.



Lola Anglada, dibujos realizados durante la Guerra Civil

El libro se articula en diferentes capítulos que organizan de alguna manera el orden cronológico de las memorias: “Els dies clars i senzills de la meva vida” (infancia y juventud), “Vivències a París” (experiencias de los diferentes momentos en que la ilustradora vivió y trabajó en París), “Compromís polític. República i guerra” (Lola Anglada explica su compromiso por la liberación de los acusados del complot del Garraf, los tiempos felices y esperanzadores de la República y las duras vivencias durante la Guerra Civil española), “La llarga postguerra” (aquí la autora explica su exilio interior durante el franquismo debido a su compromiso político con la República), y finalmente “Anècdotes i records” (en este capítulo final la autora abandona el tono políticamente correcto que mantiene en los otros capítulos de sus memorias).



La edición se completa con las fichas técnicas de las ilustraciones de Lola Anglada que se reproducen en los diferentes capítulos. Además pueden admirarse los dibujos que ilustran el dietario de París que las historiadoras encontraron durante su investigación y que completa y contrasta las numerosas anécdotas que Lola Anglada explica de su estancia en París.

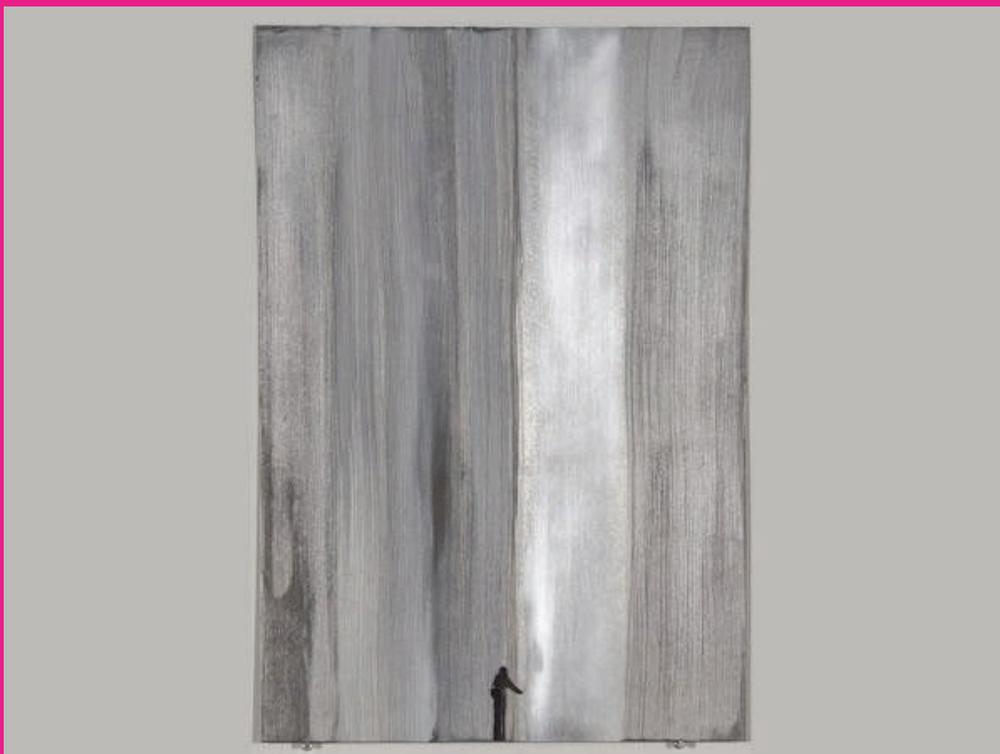
Las memorias de Lola Anglada son selectivas en cuanto a lo que la ilustradora catalana ha querido explicar a quien las lea. No profundiza en los sentimientos y relaciones personales que pudo haber tenido a lo largo de su vida. Están explicadas según lo que Lola Anglada ha decidido que se sepa de ella. Centradas en la imagen que Anglada ha querido presentar. Sin embargo, son una buena referencia para los jóvenes ilustradores que comiencen y que encontrarán en ellas un ejemplo de perseverancia y amor por el arte de la ilustración.

Núria Rius i Vernet y Teresa Sanz Coll (eds.):
Lola Anglada: Memòries 1892-1984, Diputació de Barcelona, 2015. 511 pàgines, 20 €.



VICTORIA CIVERA. BOREAL

Redacción





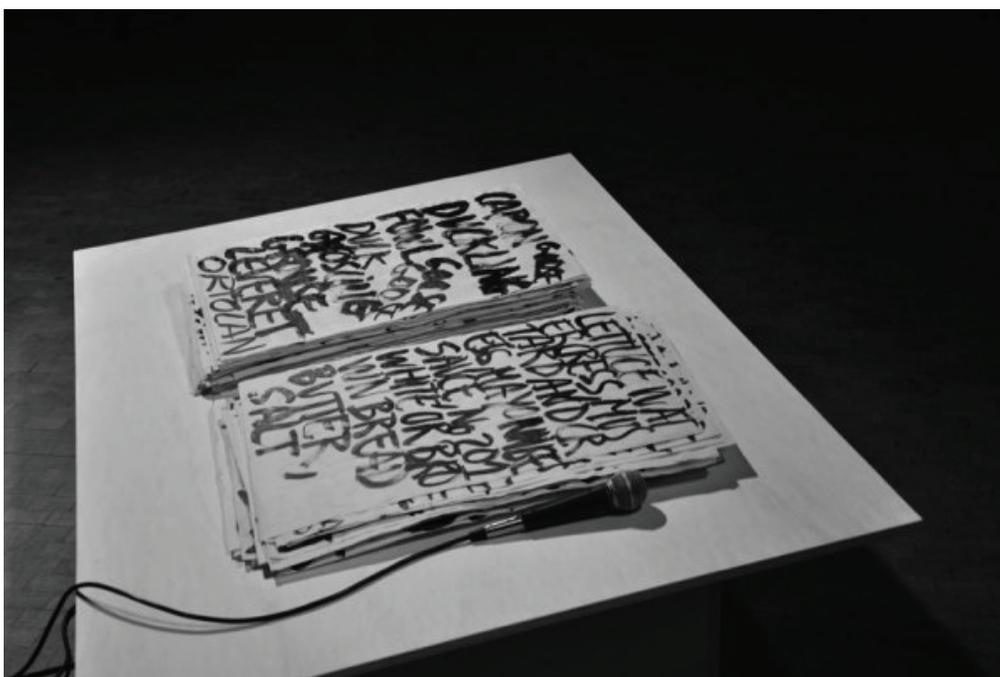
La primera individual de Victoria Civera en la madrileña galería Moisés Pérez de Albéniz presenta nuevos recursos para antiguas fijaciones de la artista. Sobre planchas de acero que acogen paisajes abstractos sigue emergiendo la figura solitaria, última versión de la estética romántica bien arraigada en el bagaje de Civera.

En palabras de la pintora: “Los trabajos presentados están divididos en tres bloques: Uno EXTERIOR, de búsqueda, al encuentro, con la esperanza de que suceda algo o, prosiga algo, aún mental, aún imaginario e irreal, utópico, pero revelándose al recinto, y transmitiendo, aún a costa de devorarse a sí mismo. El paisaje pensado y visto desde afuera, y el paisaje habitado por figuras con pasos en tránsito, que observan, caminan, se sorprenden y se descubren, transformando su interior. El segundo bloque: REFUGIO, o interior en introspección, alude a los espacios de interior y recogimiento, pero también a los escudos protectores y a la choza, al estudio invernal neoyorquino, lugar de lectura, pensamiento y reflexión. Lugar donde habitan luciérnagas encerradas, y donde también habitan las oscuras piedras del deseo e ilusión boreal. Una tercera pieza: *Eje Polar*, es una columna construida con tejidos que atraviesa, de arriba abajo, el espacio vertical de la galería. Esta posada sobre un círculo de espejo, bien podría titularse también *Yo-Mi* o *Mi Norte*. Retina obsesionada, con necesidad de sujetarse a una realidad. Pinturas atadas y desatadas, lúdicas y serias; pinturas de mi paisaje. Pequeñito interruptor de mis sueños”.

Victoria Civera, *Boreal*, Galería Moisés Pérez de Albéniz, Madrid. Del 23 de enero al 23 de marzo de 2016.

TALLER PERFORMATIVO DE LAIA ESTRUCH

Verónica Coulter



La artista Laia Estruch nos invita al taller de performance “Los asistentes se dirigen en fila india hacia el lugar que sirve de escenario”, que ofrece la posibilidad de crear nuevos contenidos sirviéndose de partituras para sonorizar y hacer audibles una selección de manuscritos del Fondo Joan Brossa en el Archivo del MACBA, en el cual tendrá lugar mediante inscripción previa.

Laia Estruch, *Los asistentes se dirigen en fila india hacia el lugar que sirve de escenario*, MACBA, Plaça dels Àngels 1, Barcelona. Viernes 19 de febrero de 2016 de 18 a 21 horas.

PERFORMANCE DE ÚRSULA SAN CRISTÓBAL

Verónica Coulter



La Galería Balaguer presenta "Sine tactu viri in delectationem movetur" de la artista Úrsula San Cristóbal, una performance que plantea conexiones poéticas entre el placer físico, espiritual e intelectual a través de la experiencia mística más allá de la doctrina religiosa, basándose en los trabajos del pintor Mark Rothko y la mística Hildegarda de Bingen.

Úrsula San Cristóbal, *Sine tactu viri in delectationem movetur*, Galería Balaguer, C/ Roger de Flor 5, Barcelona. Sábado 6 de febrero de 2016 a las 19:30 horas.

ESPAI 10: LABORATORIO DE LAS ARTES CONTEMPORÁNEAS

Verónica Coulter



Núria Duran, *Inter-conectados*

El Espai 10: Laboratorio de las Artes Contemporáneas inicia su ciclo de investigación con dos propuestas a cargo de la artista Eulàlia Valldosera, realizando una acción-ofrenda al ser del espacio bajo el nombre de “Economía de la visión #1: Recodificación del local de Abaixadors 10”, en la cual podremos ver a través de un audiovisual la limpieza y sanación del espacio para favorecer y reconducir nuevas energías, reivindicando la gratuidad de la práctica artística.

Y por otro lado, con el trabajo de Núria Duran “Inter-conectados”, formulando un diálogo a partir de lo individual hacia lo colectivo, mediante conexiones y vínculos construidos por universos celulares, tejidos que van constituyendo sutiles espacios comunicantes.

Espai 10: Laboratorio de las Artes Contemporáneas, C/ Abaixadors 10, local 1, Barcelona. Inauguración: 4 de febrero de 2016 a las 19:30 horas. Hasta el 14 de febrero de 2016.



Eulàlia Valldosera: *Economía de la visión #1: Recodificación del local de Abaixadors 10*, 2016

COLECCIÓN PILAR CITOLER. DIFFERENT ORDERS

Redacción



Órdenes diferentes, o propuestas –reglas o modos– distintos de crear, surge del título de un conjunto de imágenes expuestas de la artista Ana Roldán. Aquí es utilizado simbólicamente, en el sentido de “apertura” –o muestra de diferentes registros– de algunos de los trabajos más contemporáneos que se hallan en la colección fotográfica de Pilar Citoler.

Different Orders es el título de la exposición que la UNIA-Universidad Internacional de Andalucía propone en el Edificio Mena, su nueva sede en la ciudad de Málaga. Se trata de la muestra de la obra de veinte artistas de nuestro tiempo, nacionales e internacionales, cuyas creaciones de carácter principalmente fotográfico se han incorporado a los fondos de Citoler recientemente.

Con esta exposición sobre obras de la Nueva Colección Pilar Citoler, la sala de exposiciones se presenta a la actividad incesante en lo relativo al arte contemporáneo de la ciudad de Málaga, mostrando una selección de los nuevos fondos, hasta ahora inéditos, de esta prestigiosa coleccionista.

Se ha editado un importante catálogo, bilingüe (castellano/inglés), en el que han colaborado la mayoría de los artistas que participan en la exposición, y que reproduce la totalidad de las obras expuestas.



Sobre Pilar Citoler

Citoler ha estado muy vinculada a Andalucía, primero por el enorme afecto que siente, declarándolo con frecuencia, por esta comunidad. Mas después no olvidemos que diversos proyectos sobre su Colección han podido verse históricamente: en Cádiz, “Circa XX - Una colección particular” (2005); en Córdoba, “Claves de arte” (2005), “El ojo que ves” (2007) o “Modernstarts” (2009); en el CAF de Almería, “La ciudad magnífica” (2011); sin olvidar, en Málaga, “Señas de Identidad” (CAC, 2005). Más recientemente, en el CAAC de Sevilla, participó en “La construcción social del paisaje” (2014-2015). No olvidemos que el extraordinario proyecto citado, “Modernstarts” (Córdoba, 2009), ofreció un importante capítulo dedicado a la fotografía.

Citoler recibió en 2005 el Premio ARCO al coleccionismo privado en España y en 2007 la Medalla de Oro al Mérito en las Bellas Artes, presidió el Patronato del MNCARS, es Doctora Honoris Causa por la Universidad de Córdoba (2013) y en 2014 recibió el Premio Arte y Mecenazgo al Coleccionismo Privado en España. Integradas ahora, como se dijo, sus obras en la colección del Gobierno de Aragón (2014), como podemos ver ahora en Málaga, Citoler continúa coleccionando. Es su “Nueva Colección”.

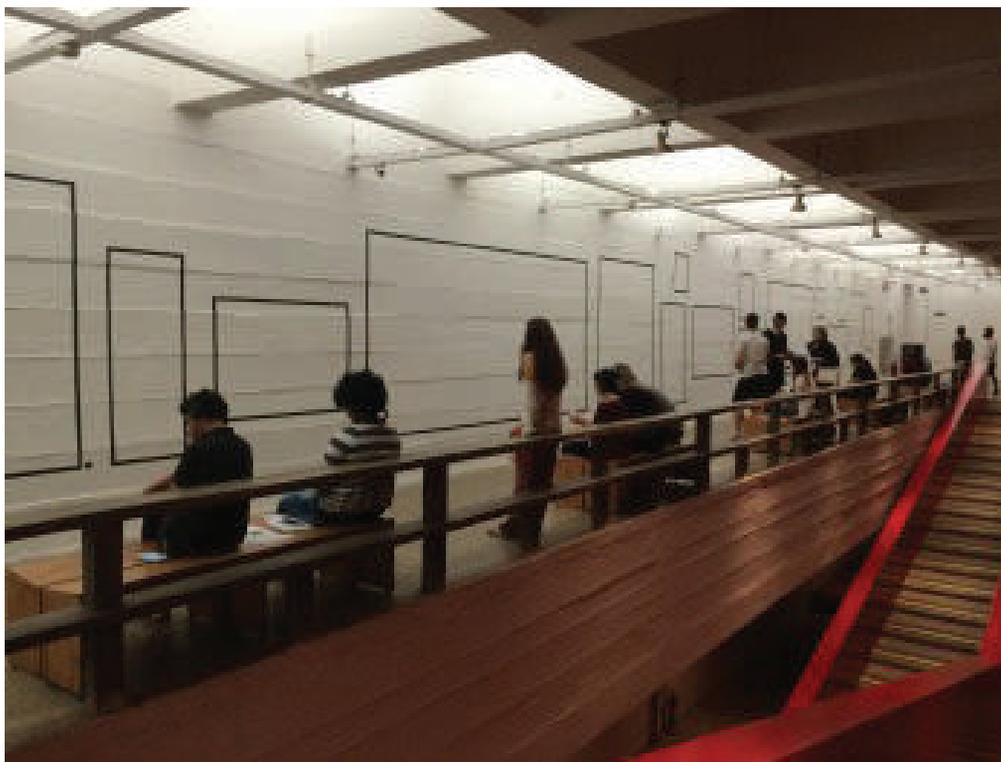
Desde las primeras exposiciones de su Colección, hace más de diez años (2002), la fotografía ocupó un lugar prioritario. En 2008 Citoler impartió una ponencia en el CAF-Centro Andaluz de Fotografía, afirmando, con una rotundidad que es sello de su personalidad firme: “Coleccionar fotografía es una forma de vivir. Forma parte de una pasión que siempre he sentido por la contemporaneidad, por el hoy. Así se entiende que desde la pintura mi colección haya viajado, sin abandonar jamás la primera, hacia la fotografía. También que ahora lo haga hacia el vídeo contemporáneo, que ocupa otra de mis pasiones actuales, en las que tampoco oculto la adquisición de algunas obras híbridas que viajan desde el vídeo hacia el mundo de la instalación. ¿Hacia dónde va entonces mi colección? No me es posible, como sucede con la vida, les aseguro, predecirlo”.

Different Orders [Reflexiones en torno a la nueva colección de Pilar Citoler], Edificio Mena, UNIA-Universidad Internacional de Andalucía, Málaga. Del 11 de diciembre de 2015 al 24 de enero de 2016.

Comisario: Alfonso de la Torre.

HISTORIAS FEMINISTAS DE CARLA ZACCAGNINI EN MASP SÃO PAULO

Redacción



La instalación de Carla Zaccagnini “Elementos de belleza” –que ya pudimos ver en la exposición *Un saber realmente útil* en el Museo Reina Sofía–, se muestra ahora en el MASP de São Paulo, donde ha pasado a formar parte de su colección.

La artista reflexiona sobre la representación de la mujer a lo largo de la historia en un exhaustivo trabajo de investigación que parte de los ataques que las sufragistas ejecutaron entre 1913 y 1914 a cuadros de la historia del arte que denigraban simbólicamente a la mujer, imágenes asumidas a lo largo de los siglos por la imperante mirada masculina. El ataque más famoso fue protagonizado por Mary Richardson, que acuchilló el lienzo *La Venus del espejo* de Velázquez en la Tate.

La instalación, compuesta por los 29 huecos de los cuadros que atacaron aquellas pioneras en la lucha por los derechos de la mujer, construye un discurso sobre las relaciones entre belleza, justicia y violencia.



Fotografía de militantes sufragistas detenidas por atacar museos y obras de arte, Departamento de Registro Criminal, 1914. © National Portrait Gallery, London

Carla Zaccagnini, *Elementos de beleza: Um jogo de chá nunca é apenas um jogo de chá. Histórias feministas*, Acervo MASP, São Paulo. Hasta el 14 de febrero de 2016.

PROSPEROUS POISON. SOBRE LA APROPIACIÓN FEMINISTA DEL INCONSCIENTE AUSTRIACO

Redacción



Carta blanca a los estudiantes del Master in Critical Studies en Akademie der bildenden Künste Wien en MUMOK, que ha puesto a su disposición dos plantas de su colección –que comprende alrededor de 10.100 obras– desde 1945. Cinco temas –*Tomando imágenes de chicos, Imitando las imitaciones de imitadores, Amor, Cuidando: yoga capitalista y miedo, y Material protésico*– conforman un puzzle para revisar la colección.

Comisariada por estudiantes y profesores: Mirela Baciak, Maren Blume, Diedrich Diederichsen, Marius Ertelt, Jannik Franzen, Leander Gussmann, Ipek Hamzaoglu, Tatiana Kai-Browne, Ruth Lang, Sarah Lehnerer, Dominik Mayer, Linnéa Meiners, Inka Meissner, Natalie Ofenböck, Matteo Patti, Florian Pochlatko, Constanze Ruhm, Juliane Saupe, Flora Schausberger, Angela Strohberger, Alain Volpe, Sara Wahl, Michael Wonnerth-Magnusson.

Blühendes Gift. Zur feministischen Appropriation des österreichischen Unbewussten / Prosperous Poison. On the Feminist Appropriation of the Austrian Unconscious, MUMOK, Viena. Hasta el 24 de abril de 2016.

LEE MILLER. FOTÓGRAFA SURREALISTA

Redacción



Primera retrospectiva del trabajo de la fotógrafa en México. Lee Miller es una de las figuras femeninas más importantes asociadas a la fotografía surrealista del siglo XX. Nacida en 1907, originaria de Nueva York, Miller comenzó a trabajar como modelo para fotógrafos como Arnold Genthe y Edward Steichen. Con Man Ray descubrió el efecto polarizado, que influyó decisivamente en su trabajo. Estableció un estudio en París y más tarde trabajó para *Vogue*. Dos años después de establecerse en París, cerró su estudio y se casó con un empresario egipcio, con quien vivió en El Cairo hasta 1939.

Fue a Londres en 1939 tras su segundo matrimonio, con el historiador y artista Roland Penrose. Un año después del fin de la Segunda Guerra Mundial, Miller obtuvo prestigio como corresponsal acompañada por la Marina de los Estados Unidos, convirtiéndose en la primera mujer en cubrir la línea de fuego durante la guerra. Una vez que la guerra terminó, dedicó la mayor parte de su tiempo haciendo retratos de celebridades y volvió a *Vogue*. Algunos de sus retratos más famosos son los que hizo a personalidades como Picasso, Joan Miró y Antoni Tàpies.

Su residencia en East Sussex, Inglaterra, es un lugar único que alberga una colección de más de 60.000 negativos. Farley Farm House es un ejemplo de los esfuerzos realizados para preservar el trabajo y los documentos que revelan el profundo sentido de conciencia histórica en Inglaterra. Miller vivió en Inglaterra desde 1949 hasta su muerte en 1977, convirtiéndose en un icono para las mujeres artistas durante varias generaciones.

La exposición incluirá una vasta selección de sus mejores piezas, haciendo énfasis en su historia artística y el contexto que vivió después de la guerra con Roland Penrose (Londres, 1900-1984), quien fue, no solo un reconocido historiador y crítico, sino un personaje clave para la preservación del trabajo de Lee Miller.

Lee Miller, fotógrafa surrealista, MAM, Museo de Arte Moderno, México DF. Hasta el 21 de febrero de 2016.

¿QUIÉN TEME A LAS MUJERES FOTÓGRAFAS? 1839-1945

Redacción



Apoyándose tanto en nuevas investigaciones, como en las numerosas historias de la fotografía que, desde hace cerca de cuarenta años, han reevaluado la extraordinaria contribución de las mujeres en el desarrollo del medio, esta exposición y la publicación que la acompaña son las primeras del “género” en Francia.

Se intenta responder a estas preguntas: ¿Quiénes son? ¿Por qué eligieron este medio artístico y no otro? ¿Cómo ganaron autonomía y reconocimiento? ¿Existen similitudes en sus trayectorias, o recurrencia a la hora de elegir sus temas? ¿Qué pensar de la “mirada femenina”? ¿Hay una manera singular de aprehender el mundo?

Se contempla el fenómeno mediante sus manifestaciones, tanto en Europa —esencialmente en Francia, Gran Bretaña y Alemania— como en Estados Unidos, desde el invento oficial de la fotografía en 1839, hasta 1945.

Dividida en dos secciones, mientras en el Musée de l'Orangerie se muestra la primera parte: 1839-1919, en el Musée d'Orsay se expone la segunda parte: 1918-1945.

En el Musée de l'Orangerie, se recorre desde Constance Talbot, esposa del inventor inglés de la fotografía W. H. Fox Talbot y primera practicante de la nueva técnica, a Christina Broom, una de las pioneras del fotoperiodismo inglés, pasando por la influyente fotógrafa americana Gertrude Käsebier. 75 mujeres son puestas en valor en esta primera parte.

En la segunda parte, el Musée d'Orsay presenta la mitad de las fotografías entre las dos guerras mundiales. Ellas participan del nacimiento de una práctica fotográfica más moderna en todos los géneros profesionales (moda, publicidad, prensa, etc.) y aquellos reservados a los hombres, como el erotismo o el desnudo, introduciendo una mirada crítica.

Qui a peur des femmes photographes? 1839 à 1945, Musée de l'Orangerie / Musée d'Orsay, París. Hasta el 25 de enero de 2016.

Comisariado: Marie Robert, conservadora en el Musée d'Orsay.

Comisariado general: Ulrich Pohlmann, director de la colección fotográfica del Stadtmuseum Munich.

LETIZIA BATTAGLIA

Redacción



Letizia Bataglia, *Quartiere Kalsa. Il pane*

“Qualcosa di mio” es el título de la exposición de la fotógrafa siciliana Letizia Battaglia en Museo Civico di Castelbuono en Palermo. Battaglia ha documentado los males atávicos de su isla, pero también su belleza arquetéptica.

La muestra recoge obra de los años setenta y ochenta. Ha retratado lugares y víctimas de los homicidios de la mafia. “Vivo la fotografía como salvación y verdad”, ha declarado. El corazón de su trabajo es la fragilidad de las mujeres y las niñas.



Letizia Battaglia, *La bambina con il pallone, quartiere la Cala, Palermo, 1980*

Letizia Battaglia, *Qualcosa di mio*, Museo Civico di Castelbuono, Palermo. Hasta el 6 de marzo de 2016.

Comisarios: Alberto Stabile y Laura Barreca.

ANA VIDIGAL. ÉPOCA

Redacción



El tiempo y la memoria son los temas recurrentes que utiliza la artista portuguesa Ana Vidigal. Su primera exposición en la galería Espacio Mínimo está compuesta por dos series de obras sobre papel y cuatro pinturas.

Trinta Anos de Mim Mesma (Treinta años de mi misma) es una serie de treinta trabajos sobre papel, construida a partir de recortes de ejemplares de la Reader's Digest Selection de los años 60 y 70, durante la adolescencia de la artista). En este trabajo, Ana Vidigal explora palabras y títulos de artículos de revistas que aluden a situaciones personales de su pasado.

La serie *Pequenos Sinais de Fumos (Pequeñas señales de humo)* está basada en una serie de libros para niños de la infancia de la artista que, una vez desmantelados, toman una nueva estructura formal, contando una historia diferente, irónica y autocrítica.

Lo que le interesa es tanto el aspecto formal como aquello que lo hace más íntimo, la historia que esos materiales encierran.

Ana Vidigal nació en Lisboa en 1960, donde vive y trabaja. Se graduó en pintura por la Escuela Superior de Bellas Artes de Lisboa en 1984. En 1999 gana el Premio Maluda y en 2003 el Premio Amadeo de Souza Cardozo. En 2010, el Centro de Arte Moderno de la Fundación Calouste Gulbenkian, comisariada por Isabel Carlos, organiza su primera exposición antológica titulada: *Ana Vidigal. Chica limpia, chica sucia*.

Ana Vidigal, *Época*, Galería Espacio Mínimo, Madrid. Del 4 de noviembre de 2015 al 16 de enero de 2016.

¿HASTA CUÁNDO?

Rocío de la Villa



**NO IMAGE
AVAILABLE**

el blog

Me cuentan que allí donde se han renovado gobiernos a nivel local (ayuntamientos y comunidades autónomas), el criterio de igualdad de género está comenzando a contar en concursos para puestos directivos de instituciones artísticas y también para mantenerse en el cargo. Eso debe haber columbrado Iñaki M. Antelo en el MARCO de Vigo, hasta ahora con un historial bastante ajeno a esta cuestión, pero que inicia su programación de 2016 en febrero con tres exposiciones de artistas mujeres: Grace Schwindt (Alemania, 1979), María Luisa Fernández (Villarejo de Órbigo, León, 1955) y June Crespo (Pamplona, 1982). Una selección cuidada generacionalmente y también en la proporción territorial.

En cambio, a nivel estatal el tema parece seguir estancado. Al director del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Manuel Borja-Villel, que afronta su noveno año y cuya eventual renovación será en 2017, no parece preocuparle todavía. Por lo que se ha adelantado de la programación en 2016, este año –como en los dos anteriores, 2015 y 2014– tampoco toca retrospectiva de artista española viva: recordemos que al final de la temporada 2014 pudimos disfrutar de la pintura de Patricia Gadea (1960-2006). De manera que tenemos que remontarnos a 2013 para hallar la última, dedicada a la artista española con mayor repercusión internacional: Cristina Iglesias. Y en el plano histórico, de María Blanchard.

Dos años antes, en 2011, prácticamente estrenando su programación tras la toma de posesión de Borja-Villel, se celebraron la retrospectiva de la recién fallecida Elena Asins (1940-2015), poco después elegida Premio Nacional de Artes Plásticas 2011, y la retrospectiva “a media carrera” de Eulàlia Valllosera. Y pare usted de contar.

Mientras tanto, en el Reina Sofía se han celebrado bajo su mandato desde 2008 (aunque ya la retrospectiva a mediados de 2007 de Carlos Pazos llevaba su firma), las siguientes de artistas españoles varones: Julio González, Juan Muñoz y Valcárcel Medina en 2009; Miralda en 2010; Antonio Muntadas en 2011; Nacho Criado en 2012; Dalí en 2013.

Y partir de entonces, retrospectivas “a media carrera” de Juan Luis Moraza en 2014, y Daniel García Andújar e Ignasi Aballí en 2015. También para 2016 se ha anunciado ya la de Txomin Badiola.

La desigualdad es flagrante –más del doble–. A estas alturas resulta inexplicable que el Reina Sofía no haya producido ni anuncie una gran retrospectiva de Esther Ferrer (1937), primera artista española Premio Velázquez 2014.

De la generación de Antoni Miralda (1942), hay bastantes artistas mujeres que merecerían una retrospectiva en nuestro museo de arte contemporáneo estatal, sin ir más lejos, Concha Jerez (1941), Premio Nacional de Artes Plásticas 2015 que, al parecer, ha tenido que conformarse con una (gran) exposición junto a José Iges en la vecina Tabacalera, pero que no alcanza el rango de la gran retrospectiva que se podría reconstruir en el Museo Reina Sofía de toda su trayectoria.

Pero a ella podríamos sumar muchas otras, sin entrar en nombres, ¿tendremos que esperar a que fallezcan?

Y por supuesto, son pléyade las artistas españolas merecedoras de una retrospectiva “a media carrera”.

Esto, sin entrar en otras exposiciones individuales ni en el programa “Fisuras”: la contabilidad de la programación global es mucho más desequilibrada. Ni tampoco las exposiciones retrospectivas de colectivos en España, donde todos o casi todos fueron hombres, sin que hasta el momento se haya planteado retrospectiva alguna desde una perspectiva feminista o de género. ¿Hasta cuándo?

<http://blog.m-arteyculturavisual.com/hasta-cuando/>

www.m-arteyculturavisual.com