

m

arte y cultura visual

2

M-arte y cultura visual

Edita: MAV Mujeres en las Artes Visuales

C/Almirante nº 24

28004 Madrid

www.mav.org.es

www.m-arteyculturavisual.com

ISSN: 2255-0992

WWW.M-ARTEYCULTURAVISUAL.COM



arte y cultura visual

DIC

2

2012

ENE

2013

WWW.M-ARTEYCULTURAVISUAL.COM

ÍNDICE

[EDITORIAL. La necesidad del arte. Rocío de la Villa](#) p. 4

ENTREVISTAS

[Hospitables. Entrevista a Noni Lazaga. Monica Roig](#) p. 7

[In-out house. Dialogando sobre género, violencia, arte y tecnología con Mau Monleón Pradas. Emilia Quiñones](#) p. 17

OPINIÓN

[El juguete que hace de cada niña una artista, una ingeniera, una arquitecta y una visionaria. Paz Tornero](#) p. 24

EXPOSICIONES

[Chiharu Shiota. Sincronizando hilos y rizomas. Anna M^a Guasch](#) p. 28

[Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años 80 en América Latina. Carlos Jiménez.](#) p. 31

[Acción, performance + documento, archivo = exposición. Carme Ortiz](#) p. 36

[El pasado presente. Mainer López, PEC y Virginia Villaplana. María José Aranzasti.](#) p. 38

[El infierno son nosotros. Marina Nuñez. Cristina Fontaneda.](#) p. 43

[Regina de Miguel, Nouvelle Science Vague Fiction. María José Aranzasti](#) p. 48

[Patricia Gadea. Semíramis González](#) p. 52

NOTAS

[La espigadora](#) p. 55

[2/10 MITOGRAFÍAS](#) p. 56

[Convocatoria INDIGNADAS de María María Acha](#) p. 57

[+ R](#) p. 58

<u>Davinia Jiménez. Todo lo mío es tuyo.</u>	p. 59
<u>Marina Vargas. Nadie es inmune.</u>	p. 60
<u>Tiempo de danzón. Rosa Kahlo</u>	p. 61
<u>Trazos colgados. Susana Solano</u>	p. 62
<u>Memorias construidas. Rosa Muñoz</u>	p. 63
<u>Paloma Peláez, a través del espejo</u>	p. 64
<u>La montaña de Gentz del Valle</u>	p. 64
<u>Mujeres bajo sospecha. Ateneo Madrid</u>	p. 65
<u>Corazonada. Victoria Civera.</u>	p. 66

CULTURA VISUAL

<u>Agnès Varda, mucho más allá del cine. Margarita Aizpuru.</u>	p. 67
---	-------

PATRIMONIO

<u>La imagen de la mujer en la Colección de Arte de la Región de Murcia. M^a Isabel Vera Muñoz, Juan Ramón Moreno Vera y M^a Isabel López Vera</u>	p. 72
--	-------

TEORÍA

<u>La sangre se llevará vuestras palabras. Pioneras del Body Art. Inés Marful & Su Alonso.</u>	p. 96
<u>Construcciones de género y sexualidad en el cine. Nieves Febrer</u>	p. 103

EVENTOS

<u>III Premios MAV 2012. Gabriel Blanco.</u>	p. 117
--	--------

PUBLICACIONES

<u>Apropiaciones consentidas. Louise Bourgeois y María Lluç Fluxá. Metamorfosis. María Antonia de Castro.</u>	p. 120
---	--------

LA NECESIDAD DEL ARTE

Rocío de la Villa



Durante 2012, se han generalizado las propuestas de trabajar *por amor al arte*. Las más ofensivas, aquellas que lo daban por supuesto y en las que se sabía que había beneficio para alguien, siguiendo el rodillo de políticas artísticas vacuas y superfluas. La comunidad artística comienza a despertar. Por una parte, entre los corrillos de profesionales en las inauguraciones se identifica a quienes pretenden sacar provecho de la economía de la miseria, ¡stop a mantener la ficción! Al tiempo, se delata el embate recibido: se nota en la poca gente que ha acudido a las últimas convocatorias de la *Plataforma no sin cultura*. Es urgente volver a la unión de las asociaciones en el sector, formar un frente unido para que nuestra sociedad no renuncie a la necesidad del arte.

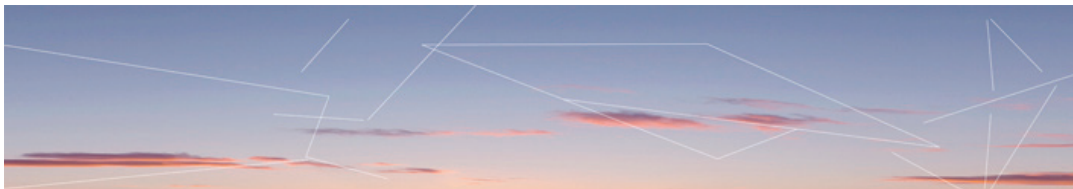
Por otra, van surgiendo proyectos autogestionados que conectan con la necesidad del arte en tiempos de emergencia. La convocatoria *Indignadas* de María Acha Acha pretende poner un granito de arena para la difusión y ulterior archivo de la resistencia de las ciudadanas en las calles. El activismo latinoamericano de los ochenta, de repente, se está convirtiendo en modelo inspirador: ante la amenaza de *perder la forma humana*, necesitamos arte comprometido y dialogante, como lo llevado a cabo a lo largo de toda su trayectoria por Agnès Varda. Necesitamos el arte para transformar los espacios públicos, como los *hospitables* de Noni Lazaga. Un arte sanador, como el de Louise Bourgeois. Y catártico, ya sea a través de las llamas infernales de Marina Núñez, de la exorcización de la violencia como explica Mau Monleón, o de la risa sarcástica de Patricia Gadea.

Porque siempre somos laberinto y ahora estamos absortos ante un laberinto tan enredado como el de Chiharu Shiota, necesitamos recordarnos; y como nos proponen Maider López, PEC y Virginia Villaplana, hacer de nuestro pasado nuestro presente para reaccionar. La salida de la crisis –que ya no es meramente económica, sino que está afectando a mentalidades, valores y comportamientos éticos– pasa por la construcción que hagamos sobre el derrumbe. Aplazada *sine die*, 2013 puede ser *otro buen año* para quienes estamos empeñad@s en defender la necesidad del arte en una sociedad más igualitaria y sensible con las diferencias.

En los III Premios MAV 2012, el reconocimiento a Concha Jerez, Soledad Lorenzo, Bea Porqueres y Maite Solanillas dibuja la trayectoria de auténticas corredoras de fondo.



HOSPITABLES. ENTREVISTA A NONI LAZAGA



Mónica Roig

Esta conversación surge a propósito del proyecto hospitables 2 realizado por Noni Lazaga en el Hospital Universitario Fundación de Alcorcón.

MR- ¿Cómo nace hospitables?

NL- hospitables es el nombre genérico con el que denomino una serie de proyectos llevados a cabo desde 2009 que están enmarcados en el ámbito hospitalario. El término hospitables está relacionado con la habitabilidad de los hospitales.

MR- Como artista tú trabajas con el espacio pero también te interesa el hecho social. ¿Cómo se conjugan estos elementos en hospitables?

NL- En realidad, estos proyectos tienen un poco de todo lo que he hecho antes. Lo único que cambia es que existe una funcionalidad y unos parámetros a tener en cuenta que vienen determinados por los colectivos a quienes van dirigidos. Mi trayectoria es variada porque he trabajado con el espacio y el color, la percepción, pero también en proyectos de investigación, algunos realizados fuera de España. Así que estos proyectos tienen una mezcla de investigación a la vez que requieren trabajar con grupos interdisciplinarios, lo que me parece una manera de evolucionar y poner a disposición de la sociedad una parte del arte.

MR- Últimamente se habla mucho de arteterapia, ¿qué tienen que ver tus proyectos con esta disciplina?

NL- Algo tienen que ver pero, aunque es verdad que en las últimas décadas se habla mucho de arteterapia, también han aumentado los estudios dedicados a la relación entre el paciente y su entorno, considerando junto con las necesidades físicas del paciente, las psicológicas y sociales. En este sentido específico es donde desarrollo los proyectos de hospitales. En la intervención de un espacio dado, con objeto de mejorar y hacer más habitable y terapéutico ese espacio hospitalario.

MR- Y eso de que sea más terapéutico ¿quién lo decide y en qué te basas?

NL- Para que sea más terapéutico primero hay que detectar a qué problemática nos enfrentamos para ser específicos y hacer que la actuación sea adecuada. En realidad, cada proyecto lleva implícito un trabajo de investigación previo. En cada proyecto pido que se cree un equipo médico designado por el hospital con representantes del campo que vamos a tratar para que me planteen la problemática específica y sus necesidades en función del colectivo al que va dirigido. Y después de un estudio, les doy soluciones a esa problemática con respuestas estéticas, artísticas y funcionales que revisamos entre todos.

MR- ¿Cómo son esas respuestas estéticas que a la vez tienen que ser funcionales?

Por ejemplo, uno de los primeros proyectos que me pidieron iba dirigido a enfermos con déficit cerebral. En la UTN (unidad de tratamiento neurorehabilitador) las patologías eran variadas y el proyecto tenía que pensar en esas patologías. Problemas de percepción del espacio, problemas visuconstructores, enfermos que no podían leer letras ni números, otros que no veían el color pero sí la forma, y muchas más. Mi labor comenzó escribiendo un amplio proyecto teórico-práctico en el que se describía cómo podíamos tratar el espacio para que fuese favorable, libre de sobresaltos visuales y, por lo tanto, terapéutico para esas patologías. Las soluciones se basaban en el tipo de colores adecuados para estos enfermos, nuevas formas para orientarse en el espacio,

un mobiliario que ayudase a eliminar las barreras arquitectónicas y favorecer su movilidad. Básicamente, los objetivos iban dirigidos a que el paciente ganase en autonomía, confianza, alegría y motivación, que son elementos positivos en su proceso de recuperación.

MR- ¿Y funcionó?

NL- Los resultados eran muy positivos, según me comentó el equipo médico. Digamos que el proyecto les ayudaba en su trabajo neurorehabilitador. Yo realicé un video y uno de los pacientes que había sufrido un ictus contaba que los nuevos códigos de formas le habían ayudado a orientarse y en el nuevo espacio estaba más tranquilo y concentrado. Recuerdo especialmente una de sus frases: Yo pensé que venía a un hospital y resulta que esto parece un parque de pasárselo bomba. Esta es una enfermedad muy rara pero al final siempre se encuentra la esencia de todo. Aquella frase era el mejor premio porque entendí que había captado toda la parte de trabajo con el inconsciente que yo había realizado.

MR- De todas maneras, por lo general no debe ser fácil para un artista trabajar bajo tantos parámetros. ¿No interfiere en tu grado de creatividad?

NL- Depende del tipo de artista que seas. Trabajar bajo unos parámetros te pone en situaciones desconocidas, porque además hay que trabajar en consenso. Sin embargo, yo encuentro espacios de creatividad en la investigación. En mi caso, el tema de la percepción es apasionante porque trabajo con él en muchas de mis instalaciones. El tema neurológico y los avances que se están haciendo en este sentido me interesan mucho y para ese proyecto pasé un año informándome, hablando con neuropsicólogas, con los propios pacientes, con las enfermeras, con el equipo médico para poder realizar el trabajo que duró casi dos años. Digamos que cuando empiezas tienes un vértigo enorme y efectivamente solo ves lo que no puedes hacer, pero luego en el propio estudio de la situación se abren campos de creatividad que se resuelven con la práctica. Lo que no puedes es cerrarte a una idea fija, porque la realidad de los pacientes te da una respuesta y acabas teniendo que asumir sus formas de percepción como tuyas y ahí es donde surge la creatividad. Son espacios muy sensibles.

MR- ¿Y hay estudios sobre todo esto?

NL- Hay algunos estudios genéricos que proceden más del campo de la neuropsicología, pero en general es un proceso muy experimental porque cuando se utiliza el espacio como un elemento activo, cada situación y espacio requieren un tratamiento distinto y es importante desde el tipo de luz hasta el entorno del edificio para actuar.

MR- El último proyecto que has realizado en el hospital de Alcorcón no va dirigido a un tipo de pacientes tan concreto como los pacientes con problemas neurológicos, además viendo los resultados entiendo que era un proyecto que abarcaba un espacio mayor. ¿Cuáles eran los retos?

NL- Sí, el espacio de Alcorcón era mucho más grande y la actuación se centró en las consultas externas. Parte de la problemática a tratar era la dispersión de las consultas externas en el entramado arquitectónico del hospital, debido al crecimiento de las mismas en los últimos años, y la dificultad de los pacientes para localizarlas. El objetivo era conseguir identificar de forma rápida y sencilla estas consultas que además quedaban muy alejadas de la zona central. Otro de los retos que se me planteaba era cómo aunar las cualidades estéticas y la funcionalidad sin que ello supusiese una merma para la calidad artística. Trabajaba con presupuestos muy bajos, lo que exigía hacer mucho con poco, pero mi idea era incluir la cultura y el arte como parte del proceso de humanización en los ambientes que aparecían despersonalizados. De hecho, ya tenían algo de arte en formato de láminas; pero estaba desordenado, inconexo y tratado como objetos decorativos sin demasiada importancia. Así que decidí utilizar el material existente y dotarlo de significado.



*Noni Lazaga, Hospitables 2.
2012. Hospital Universitario
Fundación Alcorcón.
Sala de Admisión*

MR- Has hablado de localizar las consultas externas de forma rápida. ¿Cuál fue el formato utilizado para ese fin?

El proyecto artístico tenía como respuesta crear un recorrido visual que ayudase a encontrarlas a través de unas formas circulares que funcionaban como una señalética. Para ello tuve muy en cuenta en primer lugar el diseño y concepto arquitectónico del edificio que fue concebido como hospital-ciudad, de manera que el proyecto quedase integrado sin chocar con lo existente. Además de las formas circulares amarillas, elegí un tono específico de verde para algunas partes del interior de las consultas externas, el tono varía en función de la luz y orientación del edificio y servía para reforzar la identidad de dichas consultas separándolas visualmente del resto. La elección del color respondía tanto al significado psicológico del verde como a que era el único color que no aparecía en el resto de la señalética del hospital, evitando así las confusiones para los pacientes, puesto que algunas de estas consultas se hallan en áreas de hospitalización.



*Noni Lazaga, Hospitables 2. 2012.
Hospital Universitario Fundación Alcorcón. Extracciones*

MR- Has realizado unas impresiones digitales sobre tela que aparecen en formato mural. Son obras en las que se mezcla lo real y lo onírico y al margen de su complejidad compositiva resultan oxigenantes a simple vista. ¿Significaban una manera de abrir el espacio?

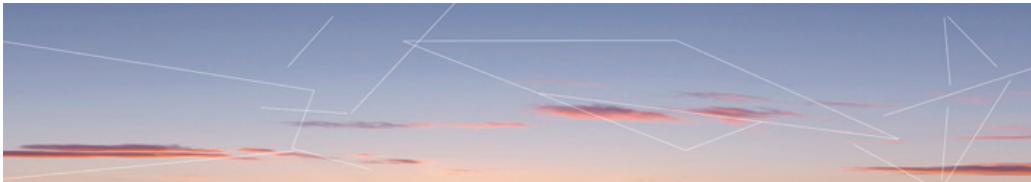
NL- En parte sí, porque surgen de ese estudio del concepto arquitectónico del formato de hospital-ciudad. Yo me planteaba que, al igual que una ciudad crece y a veces las zonas residenciales se acaban juntando con el centro, aquí pasaba algo parecido en la medida en que zonas de hospitalización eran ahora lugares transitados también por pacientes de consultas externas. Los recorridos son muy largos y a veces estos pacientes se pierden entre la información de otras zonas de hospitalización. Por eso pensé que sería bueno integrar a estos nuevos pacientes en el espacio que ya era común y construir visualmente un entorno compartido. Además, situé estas obras estratégicamente frente a las consultas externas más alejadas del centro para que sirviesen de referencia.



*Noni Lazaga, Hospitables 2. 2012.
Hospital Universitario Fundación Alcorcón.
Vista del pasillo central. Planta baja.*

MR- Las tres obras reproducidas a continuación pertenecen a la serie titulada **multiversos sincronizados**. ¿Nos puedes hablar un poco de estas obras?

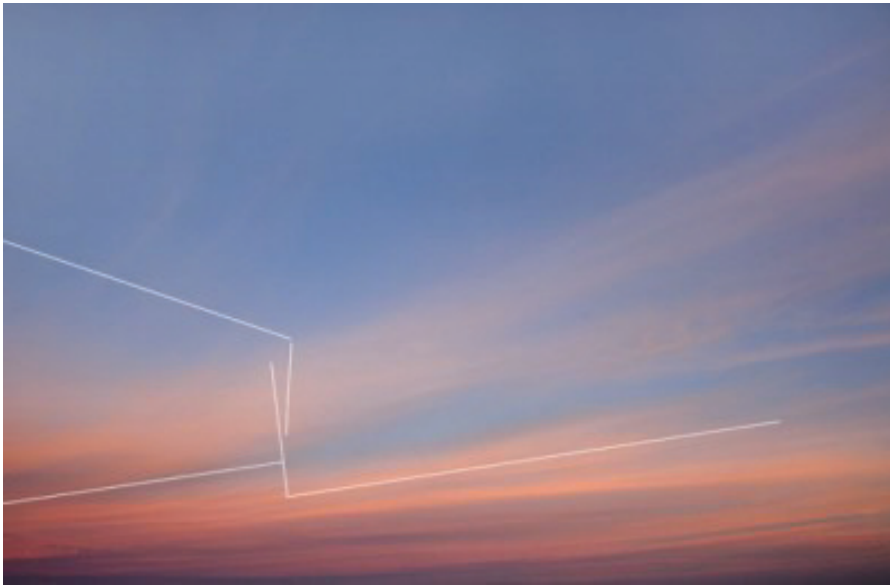
Pensé en estas obras precisamente por su concepción del cielo como paisaje universal y atemporal, porque te adentran en mundos reales a la vez que ficticios y te invitan a soñar y evadirte. La posibilidad de paralelismo entre mundos aparentemente diferentes y el estudio sobre el vacío que he venido desarrollando estos años a través de las instalaciones con líneas e hilos en el espacio aquí se sincronizan con un universo aéreo.



Multiversos sincronizados 1. Amanecer, 2012. Fotografía. Impresión digital sobre tela. 14,5 x 2,52 m. Localización: Admisión



Multiversos sincronizados 2. Amanecer, 2012. Fotografía. Impresión digital sobre tela. 7,5 x 2,52 m. Localización: Pasillo Central. Planta Baja



Multiversos sincronizados 3. Amanecer, 2012. Fotografía. Impresión digital sobre tela. 4,5 x 2,52 m. Localización: Pasillo Central. Planta baja

MR- Antes hablabas de que habías utilizado unas láminas ya existentes como decoración para dotarlas de significado. ¿Nos puedes explicar en que consistía exactamente ese proceso de reciclaje?

NL- Sí, la tercera parte tenía por objeto reciclar el material de láminas que tenían para introducir el concepto cultural en el interior de las consultas. Examiné todas las láminas de arte existentes (Kandinsky, Klee, Monet...) que aparecían diseminadas por las diferentes consultas, y comencé a ordenarlas por movimientos a fin de que los pacientes tuviesen un recorrido histórico-artístico de lo que estaban viendo. Ahora en cada sala de espera de las consultas externas se recoge un movimiento diferente desde el impresionismo (planta baja) hasta las vanguardias (planta primera y segunda). Aprovechando la reordenación incluí algunas nuevas de artistas que no existían, para dar coherencia al proyecto. Muchas de mujeres porque no había ninguna. Y para dotar todo eso de significado me pareció necesaria una explicación a fin de exponer la historia de cada movimiento de forma asequible a todos los públicos y perfiles culturales.



*Hospitales 2. Hospital Universitario Fundación Alcorcón. Primera Planta
ala derecha. Sala de espera 3. Detalle Bauhaus (Kandinsky)*

MR- ¿Y cuántas salas son?

NL- Unas 24.

MR- ¿Eso es mucho trabajo. ¿Se puede decir que les has creado un museo reducido?

NL- Algo así, ahí me salió la parte comisarial y educativa. Ha sido muy laborioso pero también muy gratificante al ver que muchos redescubrían las láminas que llevaban ahí 15 años, quien era Kandinsky y lo que había hecho, o se sorprendían ante una maternidad de Tamara de Lempicka en el área de ginecología o un autorretrato de Frida Kahlo. También era una manera de demostrar que la calidad de las salas y las obras se

entrevistas

corresponde con la calidad que tiene el personal sanitario por el que siento un gran respeto.

MR- Y puesto que a mí me interesa también la neurología, ¿en esa sala qué láminas hay?

NL- Ahí, hay dos Rothkos, tranquilitos, sin diagonales.



Hospitales 2. Hospital Universitario Fundación Alcorcón. Segunda Planta ala derecha. Sala de espera 2. Detalle Neoplasticismo (Mondrian)



Hospitales 2. Hospital Universitario Fundación Alcorcón. Segunda Planta. Sala de espera. Ginecología. Detalle Autoretrato de Frida Khalo. Maternidad de Tamara de Lempicka

IN-OUT HOUSE. DIALOGANDO SOBRE GÉNERO, VIOLENCIA, ARTE Y TECNOLOGÍA CON MAU MONLEÓN PRADAS



*In-Out House. Circuitos de género y violencia en la era tecnológica.
Vista de una de las salas de la exposición*

Emilia Quiñones

La exposición In-Out House. Circuitos de género y violencia en la era tecnológica, que permanecerá abierta hasta el 19 de diciembre en la Sala de exposiciones del Rectorado de la Universidad de Valencia, ha traído a esta ciudad algunos de los nombres más reconocidos en el ámbito del arte contra la violencia de género. En coherencia con el título, la labor de comisariado, que ha corrido a cargo de Mau Monleón Pradas, doctora en Bellas Artes, artista y profesora de la UPV, se ha preocupado por establecer la confluencia entre el espacio privado y el público, la violencia de género y la tecnología, una herramienta que, si ha sido utilizada por el patriarcado para articular nuevas formas de opresión, puede y debe ser contemplada y utilizada como un horizonte emancipatorio, constituyéndose, así, en un nuevo ámbito de empoderamiento para las mujeres.

El proyecto ha sido organizado por **ACVG** (www.artecontraviolenciadegenero.org), espacio web que se encarga de recopilar material para la investigación del arte contra la violencia de género y que se ha erigido en una plataforma de lucha contra este mal que nos acecha. La organización de la muestra ha contado con la colaboración de la Universidad Politécnica de Valencia y el patrocinio del Ministerio de Economía y Competitividad¹. En esta entrevista dialogamos con Mau Monleón, que nos explica algunas de las claves de este proyecto.

EQ- La exposición tiene un título complejo que incluye muchos conceptos pero, al mismo tiempo, todas las obras expuestas tratan la violencia de género. Cuéntanos por qué se habla en el título de “género y violencia” en lugar de utilizar la expresión, más común, “violencia de género”.

MM- La muestra trata sobre la violencia de género y quiere poner énfasis en la tecnología ligada a los procesos de la globalización, ya que esta incluye formas específicas de violencia que están directamente relacionadas con la tecnología y en las que la ecuación capitalismo=patriarcado resulta especialmente clara y reveladora. No se trata solo de un gran negocio a favor de nuevas formas de explotación de las mujeres, sino también de herramientas de control como puedan ser los medios de masas (prensa, televisión, etc.) e Internet, que a menudo fomentan la desigualdad y la explotación de las mujeres.

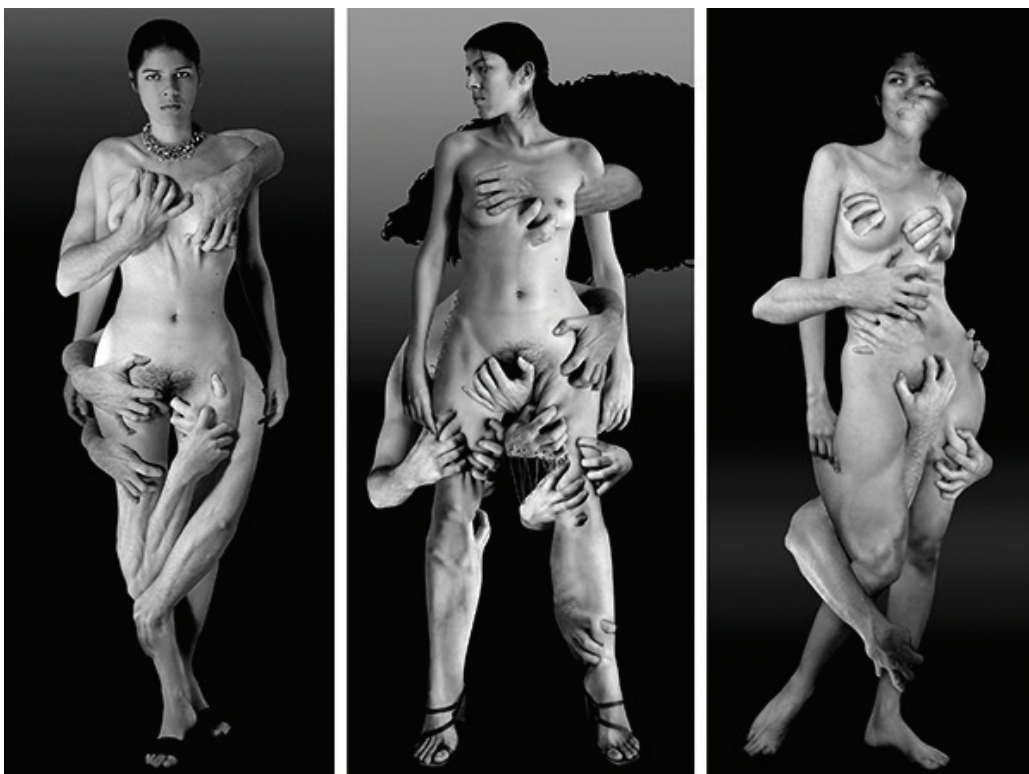
Es importante hacer hincapié en la palabra “género”, ya que de ello trata la exposición, de mirar el mundo desde un punto de vista de género y de poner de relieve la violencia ejercida sobre las mujeres por el mero hecho de ser mujeres.

EQ- ¿De dónde nace tu interés por la violencia de género?

MM- A nivel personal he sufrido violencia de género psicológica por parte del mi expareja y esta experiencia vital se ha constituido en un revulsivo que me ha permitido ampliar la visión de género mucho más allá de los límites de la empatía.

Todas las mujeres deberíamos estar implicadas en la visibilización de la violencia de género que sufrimos. Existe una violencia de género

estructural. Por ejemplo, se nos paga menos por el mismo trabajo que realiza el hombre o se nos despiden si estamos embarazadas. La violencia simbólica se ejerce a través de los anuncios, las imágenes, la educación en los estereotipos que configuran los roles de las mujeres, conceptuadas, todavía hoy, como sumisas, dóciles y débiles frente a un género masculino fuerte, competitivo y poderoso. El maltrato físico puede llegar a la muerte. Es lo que se conoce como el “femicidio”, que en España se ha cobrado más víctimas que la organización terrorista ETA.



Martha Amorocho, Lo llevo puesto

EQ- Las obras seleccionadas son principalmente de América Latina y España. ¿Por qué se han seleccionado estas dos regiones?

MM- Delimitamos el contexto geográfico de nuestro proyecto en torno a un ámbito cultural que incluye España y, dentro de América Latina, Colombia, Argentina, México, Guatemala, Brasil, Ecuador, Costa Rica,

Chile y Perú (América Central y Sudamérica), y esto por dos razones fundamentales. Por una parte, nos interesaba remarcar el machismo cultural hispano existente en América Latina y España, reforzado por la mitología catolicista. Por otra parte, si bien la violencia de género es universal y la cultura latina se ve impregnada por un mestizaje de formas de ejercer la violencia, nuestra intención ha sido la de consolidar unos primeros lazos de unión entre colectivos que trabajamos por la igualdad en el marco del feminismo. Colectivos como La Redhada del Caribe colombiano, profesores, profesoras, investigadoras e investigadores como los que se integran en el grupo Continente, de Argentina, o más cerca, en Murcia, el grupo de investigación Arte y Políticas de Identidad.

La exposición contiene un ciclo de video coordinado por Gabriela Golder y otro del Laboratorio de Creaciones Intermedia coordinado por Mónica del Rey Jordá. Incluye, además, una sección con documentación sobre proyectos educativos y para conectar la sala con la Facultad de Bellas Artes, se exponen en el Espai en vitrina una serie de carteles de 2010 de feminicidio.net titulados Las cifras de la barbarie, así como las camisetas realizadas ex profeso para ACVG por la artista valenciana Silvia Molinero Domingo.

EQ- ¿Cómo se relacionan las dos regiones en términos de comisariado de la exposición?

MM- Fundamentalmente por los dos tipos de violencia de género que se ejercen. El feminicidio que se ve en México, con cifras espeluznantes, existe también en España donde, a estas alturas del año, llevamos ya 51 muertas. Esta violencia física que mata a miles de mujeres es sólo la punta del iceberg. En España se dan unas 350 denuncias diarias por violencia de género, pero en algunos países de Centro y Sur América ni siquiera es posible conseguir estadísticas.

En la exposición las obras se interrelacionan de manera que se va produciendo un diálogo entre ellas y al mismo tiempo una confrontación. Puesto que contamos con la aportación especial de la artista norteamericana Suzanne Lacy, pionera del feminismo radical de los 70 en el tratamiento de la violencia de género, hemos dedicado una pequeña sala a su obra, con videos como, entre otros, In Mourning and In Rage, Three Weeks in May, ambos de 1977, y Auto: Body, de 1993.

Por otra parte, la generación de artistas, mujeres y hombres, que

participan en In-Out House es muy contemporánea, con obras realizadas desde 1997 hasta proyectos concebidos específicamente para la muestra.

EQ- Hablando del comisariado, coméntanos un poco qué criterio se adoptó a la hora de seleccionar las obras.

MM- Partiendo de la demarcación geográfica, que ha sido el criterio prioritario a la hora de abarcar formas específicas de violencia de género en España y América Latina, ha habido otros criterios que también tienen que ver con el título de la exposición In-Out House: el hecho de que las obras traten este tema del “dentro y fuera de la casa”, de que la violencia de género sea contemplada desde el punto de vista de los diferentes imaginarios culturales y, también, de su relación con las tecnologías.

Al hablar de tecnología hemos incluido proyectos realizados con los medios que el feminismo siempre ha utilizado desde sus inicios: la performance, el video, la fotografía y, más recientemente, el net. art. El punto de vista de muchas mujeres es activista, cyberfeminista y videoactivista, y ha evitado por todos los medios caer en el victimismo que transmiten los medios de comunicación y abogar por el empoderamiento de las mujeres.

En este sentido, hemos podido contar con la valiosa aportación de artistas de reconocido prestigio internacional, como Graciela Taquini, Beth Moysés, Lorena Wolffer, Regina José Galindo y aquí, en España, Virginia Villaplana, Pedro Ortuño, Carmen Navarrete o Marina Núñez, entre otras y otros. Sin embargo, este no ha sido el criterio principal, sino más bien el interés que las obras podían suscitar y el hecho de poder incluir a otras artistas menos reconocidas que también trabajan en el ámbito internacional.

EQ- Muchos trabajos seleccionados para la muestra son vídeos o fotografías de performances que han realizado las artistas. ¿Puedes abundar un poco en la forma en que los diálogos del cuerpo en el arte contemporáneo se utilizan actualmente contra la violencia de género?

MM- Existe ya una sólida tradición en la utilización de la performance por parte de mujeres artistas, un recorrido que se remonta a las escuelas pioneras de Fresno y California en los 70, enclaves históricos del accionismo en los que el cuerpo de las mujeres se transformaba en vehículo de denuncia a través de obras sencillas pero directas que nos exhortaban hacia la liberación sexual, que denunciaban los roles de la mujer como madre o, como en el caso de Yoko Ono, que ponían el acento en la objetualización del cuerpo.

Pienso que, actualmente, la performance continúa siendo válida, y que retoma los puntos cardinales de la relación del cuerpo de las mujeres con el arte siendo que precisamente estas relaciones se han ampliado por el uso de las tecnologías. Hoy en día existe una relación muy directa entre el cuerpo, la apropiación de signos de violencia como la sangre o la herida, y los mass media, a través de los cuales se difunde y se hace posible la circulación de las imágenes. Esta es la razón por la que muchas artistas utilizan el video como dispositivo que documenta una performance y que les permite extenderla a un público más amplio, haciéndola visible en el contexto de las salas de exposiciones pero también en la televisión o en la propia Internet.

EQ- En términos de cultura visual o estudios de la visualidad, ¿qué novedades aporta esta exposición?

MM- A toda la obra se le da visibilidad a través de la imagen tecnológica y se le da importancia especial a Latinoamérica confrontándola con España.

La exposición se puede leer como un campo abierto de trabajo donde, más que obras, lo que se muestra son propuestas que se mezclan con proyectos de investigación. Especialmente la cantidad y calidad de los videos recopilados requieren de un tiempo de lectura y de un compromiso activo por parte de la audiencia, así como también la sección dedicada a los proyectos educativos, con libros, revistas y páginas web especializadas que, en muchos casos, van dirigidos a un público que va desde la adolescencia hasta la madurez.

EQ- Resulta sorprendente la densidad del catálogo que se publica para la exposición. ¿Cuál es la idea que ha alentado este esfuerzo?

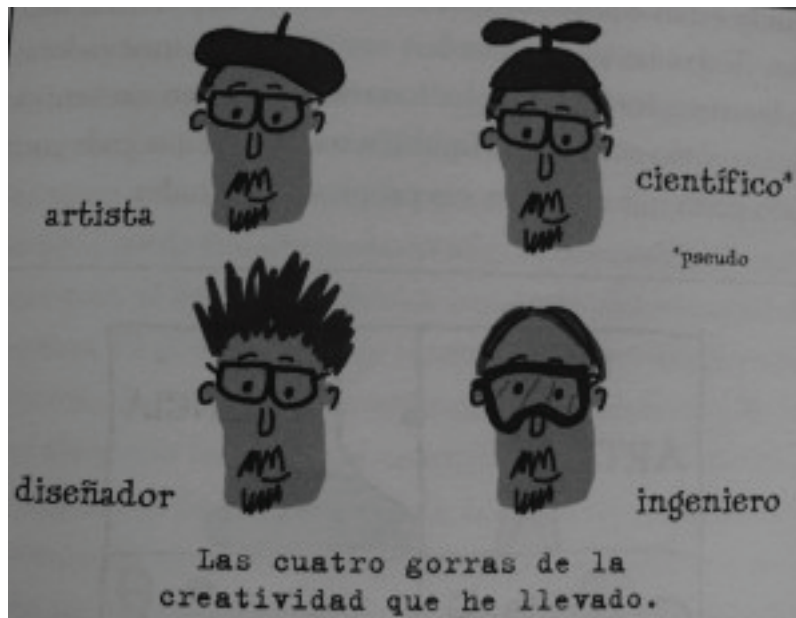
MM- En principio la publicación recoge investigaciones teóricas e incluye también textos de artistas. Abarca un total de 48 expositoras y expositores con fotografías y explicaciones de cada proyecto. Además, cada una de las y los artistas ha realizado su aportación teórica, a lo que hay que añadir las colaboraciones de Irene Ballester, Juan Vicente Aliaga, Rocío de la Villa, Ana y Carmen Navarrete y Emilia Quiñones. Todo ello con la voluntad de erigir este proyecto en un punto de referencia en los estudios de violencia de género y arte, dirigido tanto al ámbito académico universitario como a todos y todas los hombres y mujeres, estudios@s y profan@s en el tema, que quieran conocer y profundizar en él, precisamente porque es una herramienta activa para la visibilización y sensibilización para la ciudadanía.

1. Fondo del MEC (antiguo MICIN) para la realización de acciones feministas de carácter urgente.

EL JUGUETE QUE HACE DE CADA NIÑA UNA ARTISTA, UNA INGENIERA, UNA ARQUITECTA Y UNA VISIONARIA

Paz Tornero

Rich Gold (1950-2003)[1] fue artista digital, inventor, diseñador de juguetes, escritor, animador, investigador y compositor americano. Afirmaba que “A lo largo de mi vida, he llevado y me he quitado cuatro gorras: artista, científico, diseñador e ingeniero. Me pongo una después de la otra como un payaso en el circo. A veces me pongo simultáneamente dos o más gorras”[2].



Dibujo realizado por Rich Gold[3].

Hoy en día contamos con numerosos estudios dirigidos a incrementar la creatividad y la innovación, y no enfocados exclusivamente a emprendedores jóvenes y adultos, más importante aún, tenemos a nuestro alcance las herramientas adecuadas que potencian el pensamiento creativo en los niños. Sin embargo, teniendo presente la

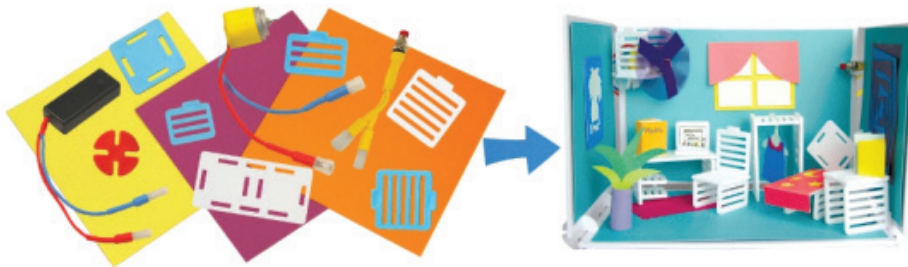
cita de Rich Gold, ¿a qué se debe la actual brecha entre los hombres y las mujeres en las ciencias? ¿Y en aquellos casos donde la práctica conlleva el dominio conjunto de las artes y las ciencias, por ejemplo el arte electrónico o el bioarte?

Alice[4] y Bettina[5], dos jóvenes estudiantes de ingeniería en la Universidad de Stanford, se han percatado del bajo porcentaje de mujeres en las clases de matemáticas y ciencias, lo que implica también aquellos entornos destinados a la innovación tecnológica. Su preocupación las ha llevado a crear un juguete capaz de atenuar dichas diferencias, según las autoras, entre las futuras generaciones de mujeres y hombres. Ambas exponen que las niñas son excelentes resolviendo problemas, también en la deducción de soluciones y la experimentación. Sin embargo, la realidad es bien distinta. Solamente el 15% de las estudiantes de primer año en la universidad intentan especializarse en ciencias, tecnología, ingeniería o matemáticas (STEM) y menos del 11% de los ingenieros son mujeres (datos procedentes de Estados Unidos).

Sin embargo, en España las cifras en concreto de arquitectas son mayores: “En 2007, el porcentaje de mujeres supera por primera vez el 50% del total del alumnado matriculado en primer año de carrera, y en el caso de la Escuela de Madrid sube hasta el 57%. Hoy el 30% de los colegiados son mujeres, aunque todavía se concentran en la categorías de asalariados/colaboradores y sus salarios sean notablemente inferiores a los varones. Porcentaje aún pequeño pero significativo[6], en vías de una normalización que se está produciendo quizás de una manera más lineal que en las artes visuales, con siglos de tradición a sus espaldas”[7].

Las creadoras consideran que los juguetes para niñas son en su mayoría muñecas y princesas, y sostienen que existe una clara conexión entre estos juguetes y su baja participación en carreras científicas. Por ello, se propusieron dar vida a un proyecto que impulsara el acercamiento temprano de las niñas a las ciencias diseñando juguetes especializados. Le dieron el nombre de Rominante y con este kit (recomendado para niñas menores de 14 años) pretenden incrementar la participación de la próxima generación de mujeres innovadoras en tecnología.

Roominate contiene piezas de madera y otros objetos con los que diseñar habitaciones decoradas con muebles e integra circuitos que al conectarlos dotan de interactividad cada habitación, como ventiladores e interruptores de luz. De esta manera, las niñas utilizan su creatividad para diseñar, construir, conectar y decorar su sala interactiva. Los módulos que conforman las habitaciones son apilables, así que pueden construir estructuras expandibles. Las piezas están hechas para ser simples e intuitivas y facilitar la exploración. Las autoras afirman ser más que una empresa de juguetes. Quieren inspirar a las niñas, que consigan ser grandes artistas, ingenieras, arquitectas y visionarias “tenemos la intención de darles todas las herramientas para alcanzar ese potencial”, comenta una de sus autoras.



Kit Roominate.

Consiguieron apoyo económico gracias a la plataforma Web Kickstarter, un sistema crowdfunding (de financiación en masa) destinado a impulsar proyectos creativos de diseño, música, video, arte, juegos y tecnología. Durante el proceso de elaboración del producto han contado con la colaboración de más de 200 niñas con el fin de conseguir el prototipo adecuado para lanzarlo al mercado, periodo en el que trabajaron en conjunto con el museo Children’s Creativity en San Francisco. Los han probado de forma individual, en grupos grandes y otros más reducidos, con y sin la guía de un adulto. Como resultado de estas experiencias, las autoras exponen lo mucho que han aprendido sobre la forma en que las niñas juegan. Gracias a las piezas que contiene el kit, han comprobado cómo usan la imaginación para decidir qué construir y crear. Utilizando prototipos rudimentarios al principio, constataron que Roominate despierta la creatividad y el entusiasmo en las niñas de manera notable.

Roominate se vende en la página web <http://www.roominatetoy.com/> y es el primer producto fabricado por la empresa de juguetes Maykah, Inc., perteneciente a Alice y Bettina.

Notas:

[1] Rich Gold también fue director de proyectos científicos, teórico de las marcas corporativas, futurólogo y miembro del Foro Económico Mundial. Dotado de una exuberante capacidad adaptativa, se sintió cómodo tanto en los ambientes undergrounds de las artes de vanguardia, como en el académico y de los negocios, trabajando en diversas ocasiones para Sega, Mattel y Xerox PARC.

[2] GOLD, Rich, La Plenitud. Creatividad, Innovación y hacer “cosas”. Barcelona, Gedisa, 2009, p. 35.

[3] *Ibidem*.

[4] Alice estudió Ingeniería Mecánica en el Instituto Tecnológico de Massachusetts (MIT). Después de graduarse en 2010 llegó a Stanford para obtener un Máster en Diseño de Ingeniería Mecánica. Se graduó en junio de 2012.

[5] Bettina se graduó en el Instituto de Tecnología de California en 2010 con una licenciatura en Ingeniería Eléctrica. En marzo de 2012, completó un Máster en Ingeniería Eléctrica en la Universidad de Stanford.

[6] El porcentaje es superior a Francia (sólo un 15% de arquitectas en 2004) y aunque inferior respecto a países como Portugal (24%), Italia (29%) y Finlandia, con un porcentaje del 38% en ese mismo año. En Grecia, ya en 1993 ellas representaban el 38% de los arquitectos.

[7] DE LA VILLA, Rocío, “Artistas y arquitectas entre los feminismos.” En Oliva María Rubio/ Isabel Tejada (dirs.), 100 años en femenino. Madrid, AC/E, 2012, p. 193.

CHIHARU SHIOTA. SINCRONIZANDO HILOS Y RIZOMAS



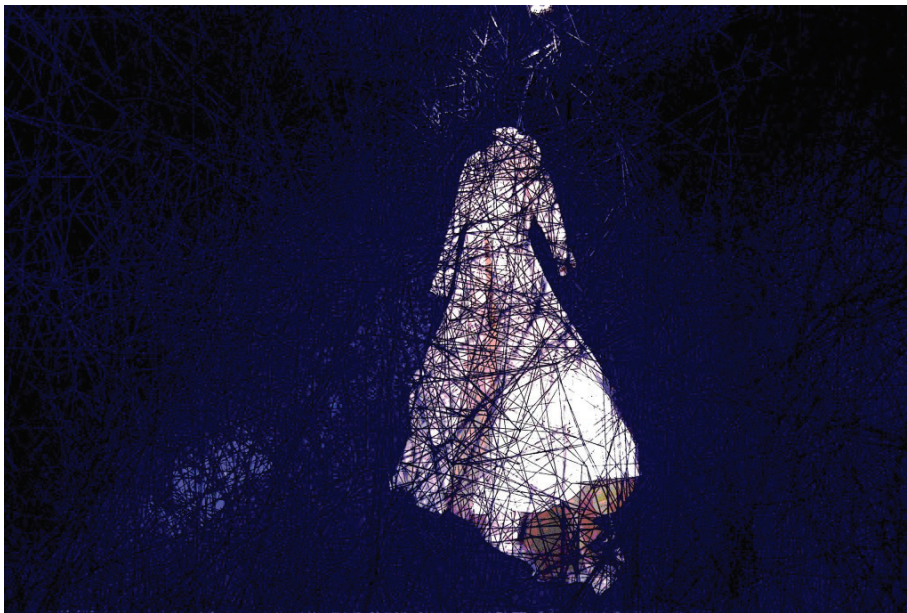
Anna Maria Guasch

“La creación con hilos es un reflejo de mis propios sentimientos. Un hilo es un corte o un nudo, una lazada, o suelta, o a veces enredada. Un hilo puede ser reemplazado por sentimientos, o por relaciones humanas. Cuando utilizo hilo, no sé cómo mentir. Si estoy tejiendo algo y resulta ser horrible, enredado o anudado, entonces así deben haber sido mis sentimientos mientras estaba trabajando”. Con estas palabras la artista japonesa Chiharu Shiota (Osaka, 1972) nos da la bienvenida a la que es su primera exposición individual en la Casa Asia de Barcelona, Sincronizando hilos y rizomas, un título que, como otros anteriores que habían adjetivado sus exposiciones individuales en Tokyo (Trauma, 2007), París (Unconscious anxiety, 2009) y Tasmania (In Silence, 2011) no sólo hace referencia al uso de los hilos y los nudos, sino que nos sitúa claramente en una de las constantes del trabajo de la artista: el viaje a su historia personal a través de temas como la soledad, la diáspora, la incomunicación del ser humano y, en definitiva, distintas memorias encerradas en los objetos usados por la artista: desde las maletas de su instalación *Accumulation: Searching for the Destination* hasta las camas, zapatos, vestidos de novia, pianos que aparecen envueltos en una maraña de hilos (nada mejor como el símil de la tela de araña) que en parte los ocultan y los desproveen de su materialidad hasta convertirlos en evanescentes y sutiles recuerdos.

Chiharu Shiota desde sus años de estudiante de pintura en la Seika Universidad de Kyoto entre 1992 y 1996, previos a su traslado y definitivo establecimiento en Berlín, ya había estado usando los hilos de lana con

los que ataba objetos en los pasillos y las escaleras de la escuela como una manera de desafiar el restrictivo uso de la pintura y del papel y con la voluntad de dibujar líneas en el espacio. Líneas que se entrelazaban y se separaban las unas de las otras creando “otro” espacio en el espacio, un mundo propio. Ya en estos trabajos de juventud, o en algunas de sus primeras exposiciones como la realizada en Munich en 2000: *Breathing from Earth* en la que la artista dormía dentro de los hilos negros, a la vez protegida y prisionera de los mismos., estos hilos entrecruzados funcionaban tanto como una manera de vincular a los seres humanos entre sí como imagen del mundo espiritual de la artista y de sus memorias, en definitiva, un símbolo de las relaciones humanas.

En la exposición de Casa Asia la artista presenta dos macroinstalaciones *Reflections of the Past* e *In Silence*, con una red densa y opaca que en el primer caso envuelve y semioculta un espejo antiguo roto, entendiendo, tal como cuenta la comisaria Menene Gras, el acto de romper el espejo como un acto de separación, pérdida o incluso muerte; y en el segundo, atrapa en su red de más de 170 kilómetros un piano antiguo, que como los pianos preparados de John Cage, reduce el sonido del instrumento al puro silencio. También en el interior de un túnel tejido de hilos negros (*State of Being*), como una “verdadera mujer araña” (llevando a un plano real las metáforas de las que se servía la artista Louise Bourgeois), la artista nos muestra otro de sus objetos “semiocultos”, en este caso un solemne vestido de novia colgado del techo que, como ocurre con el resto de los objetos, busca representar la vida de la supuesta persona que lo ha habitado, su memoria. Algo parecido ocurría con uno de los primeros objetos (no presente en la exposición) que Chiharu Shiota colocó en su red de hilos: una reliquia personal, un fragmento del cordón umbilical de la artista que su madre, siguiendo una tradición japonesa, guardaba como símbolo de una permanente conexión entre madre e hija.



Chiharu Shiota, State of being

El cordón umbilical junto con la sangre explicarían una nueva serie de obras en la exposición, la titulada Red line, un conjunto de dibujos realizados con las manos que actúan a modo de pinceles no con pigmento rojo sino con sangre, la sangre a modo de fluido que alimenta los órganos vitales, y a la vez símbolo de la herida, la enfermedad y la muerte. Porque, como dice la artista: “En la sangre siempre se condensa el rastro de una pertenencia –el país, la nación, la religión, la familia– todo lo que somos se representa en el fluido sanguíneo de las personas. Y todo ello desde una clara actitud preformativa que atestigua la vinculación de la artista con dos artistas de la performance que fueron cruciales en su carrera: Marina Abramovic y Rebecca Horn, por no hablar de sus vínculos, eso si mucho más indirectos, con los trabajos en los que el cuerpo y la naturaleza se fusionan desde un punto de vista ritualístico de Ana Mendieta.

Chiharu Shiota. Sincronizando hilos y rizomas, Casa Asia, Av. Diagonal 37, Barcelona. Del 23 de octubre de 2012 al 30 de marzo de 2013.

Exposición incluida en el **II Festival Miradas de Mujeres 2013**

PERDER LA FORMA HUMANA. UNA IMAGEN SÍSMICA DE LOS AÑOS 80 EN AMÉRICA LATINA



Vista de la exposición Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los 80 en América Latina, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Madrid 2012. Fotografía: Joaquín Cortés/Román Lores.

Carlos Jiménez

El título de esta exposición es a la vez un llamamiento impetuoso y una señal orientadora de sus contenidos. El llamamiento a “perder la forma humana” lo entresacaron los curadores de esta amplia y heterogénea muestra de un texto programático del artista y activista argentino Carlos “Indio” Solari, líder de la banda de rock argentino Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota, que incitaba a “perder la forma humana en un trance” capaz de desarticular “las categorías vigentes” y proveer “emociones reveladoras”. Esta incitación difícilmente podría haberse formulado y escuchado en una época que no fuera de crisis generalizada de la condición humana y de cuestionamiento radical del papel del cuerpo humano como constancia o la garantía indubitable

de dicha condición. Esta exposición aborda de hecho esta coyuntura crítica en dos direcciones distintas y a su manera contradictorias. La primera apunta a las consecuencias de la ominosa innovación en las técnicas del terrorismo de Estado representada por el decreto conocido popularmente como de Nacht und Nebel –expedido el 7 de diciembre de 1941 por el régimen nazi con el propósito de reprimir la resistencia en los territorios ocupados– que fue recuperado y actualizado por las dictaduras militares del Cono Sur, especialmente por la argentina y la chilena. Según las declaraciones del mariscal Keitel en el Proceso de Núremberg, Adolf Hitler había explicado que “el efecto de disuasión” de la detención y la ejecución clandestina de los adversarios políticos “radica en que: a) permite la desaparición de los acusados sin dejar rastro y b) que ninguna información puede ser difundida acerca de su paradero o destino”. Y había agregado que “una intimidación efectiva y duradera solo se logra por penas de muerte o por medidas que mantengan a los familiares y a la población en la incertidumbre sobre la suerte del reo [...] por esta misma razón, la entrega del cuerpo para su entierro en su lugar de origen, no es aconsejable porque el lugar del entierro puede ser utilizado para manifestaciones [...] A través de la diseminación de tal terror toda disposición a la resistencia entre el pueblo, será eliminada” [1]. Pero si esta “eliminación” no se consiguió en la Europa ocupada por la Alemania nazi tampoco lo fue en la Argentina, donde la táctica del desvanecimiento en el aire del cuerpo de la víctima, su estado de suspensión indefinida entre la vida y la muerte, fue respondido de una manera tan innovadora en términos de política emancipadora como lo fue de hecho el decreto de Nacht und Nebel en el ámbito de los regímenes represivos, que como bien se sabe y durante un largo período histórico confiaron en el efecto disuasorio de la exhibición pública de las ejecuciones y los suplicios. Me refiero aquí a las Madres de Plaza de Mayo, quienes, apelando a la intangibilidad de las madres y a su derecho a defender sin atenuantes la vida de sus hijos, generaron un extraordinario movimiento de oposición que sacó a la luz pública el pecado original que la dictadura militar se empeñaba tercamente en soslayar: la desaparición forzada de personas. El escamoteo sine día del cuerpo de la víctima. El ejemplo fue pronto imitado por las Mujeres por la vida en Chile. Y la exposición dedica un buen capítulo a la documentación y los registros de las actividades generadas por estos movimientos, que incluye tanto material fotográfico de la época como carteles, pancartas y publicaciones variopintas que, aunque no tuvieron

un propósito específicamente artístico, han sido considerados aptos para ser expuestos en un museo de arte contemporáneo por los comisarios de esta muestra, que forman parte de la Red de conceptualismos del Sur. Un beneficio que han obtenido de manera aún más justificada los registros de intervenciones y performances de evidente orientación artística que tuvieron el propósito de escenificar, tematizar o domeñar la inquietante anomalía de la desaparición del cuerpo de la víctima. Su existencia solo en el recuerdo y en la movilización solidaria. Sobresalen en este punto *El hombre de arena*, una instalación realizada en 1982 por el colectivo argentino *El periférico de objetos*. Y el homenaje rendido a Sebastián Acevedo por el colectivo chileno *Las yeguas del Apocalipsis* mediante una instalación de copas de cristal y un audio que permite escuchar los nombres de una larga fila de detenidos desaparecidos.



*Pedro Lemebel, Manifiesto Hablo por mi diferencia,
Santiago de Chile, 1986. Colección del autor*

La otra línea de interrogación de la crisis de la forma humana apunta en esta exposición a las obras, intervenciones y prácticas centradas en cuestiones de género e identidad sexual y realizadas por artistas y colectivos para quienes definitivamente la política es sexuada y la sexualidad es política. Y en un contexto político en el que los núcleos

más radicalizados de los movimientos de liberación femenina y LGTB eran permeables a la consigna lanzada en la época por el Frente de Liberación Homosexual de la Argentina: “El machismo es fascismo”. El ejemplo más antiguo documentado en esta muestra es la intervención realizada en 1975 por el artista chileno Carlos Leppe en la galería Módulos y Formas de Santiago de Chile y en la que el artista colgó tres fotos en blanco y negro de sí mismo copiadas a tamaño natural. En dos de ellas aparecía como una exuberante cantante de ópera, con dos recortes en el pecho que permitía ver sus tetillas, y en la del medio aparecía desnudo, con esas tetillas y sus genitales cubiertos con gasa y esparadrapo. Esta teatralización de la diferencia sexual, unida al tachado de los órganos corporales que garantizan “naturalmente” esa diferencia, puso en escena el carácter artificial, contingente, histórico de la misma, abriendo así una brecha temprana en los modos de legitimación de un machismo que los activistas argentinos consideraban el sustrato del fascismo específicamente latinoamericano. Quién también elaboró una eficaz imagen subversiva de los estereotipos de identidad sexual acuñados por la cultura patriarcal fue el artista brasileño Eduardo Kac, que en los años 80 del siglo pasado formó parte del colectivo OV3RGOZE, y de quien se exhibe una foto en blanco y negro, igualmente de tamaño natural en la que Kac aparece completamente desnudo y en la que el lugar del pene está ocupado por una vagina. Desafiante sustitución que repite el colectivo mexicano Polvo de gallina negra, formado por María Bustamante y Mónica Meyer, en la obra de 1987 titulada Mujeres con falo y hombres embarazados.

La artista argentina Liliana Maresca explora el carácter mutante y polimorfo de la diferenciación sexual y su carácter igualmente artificial. Su condición de producto social y políticamente determinado en una sociedad que lo es también de la máquina y de la objetividad. En 1983 y en colaboración con el fotógrafo argentino Marcos López, realiza una sesión fotográfica en la que ella se acopla con una máquina célibe que ella previamente había diseñado y construido. El resultado, igualmente expuesto, es una secuencia de imágenes que igualmente podrían ser del devenir maquínico deleuziano.

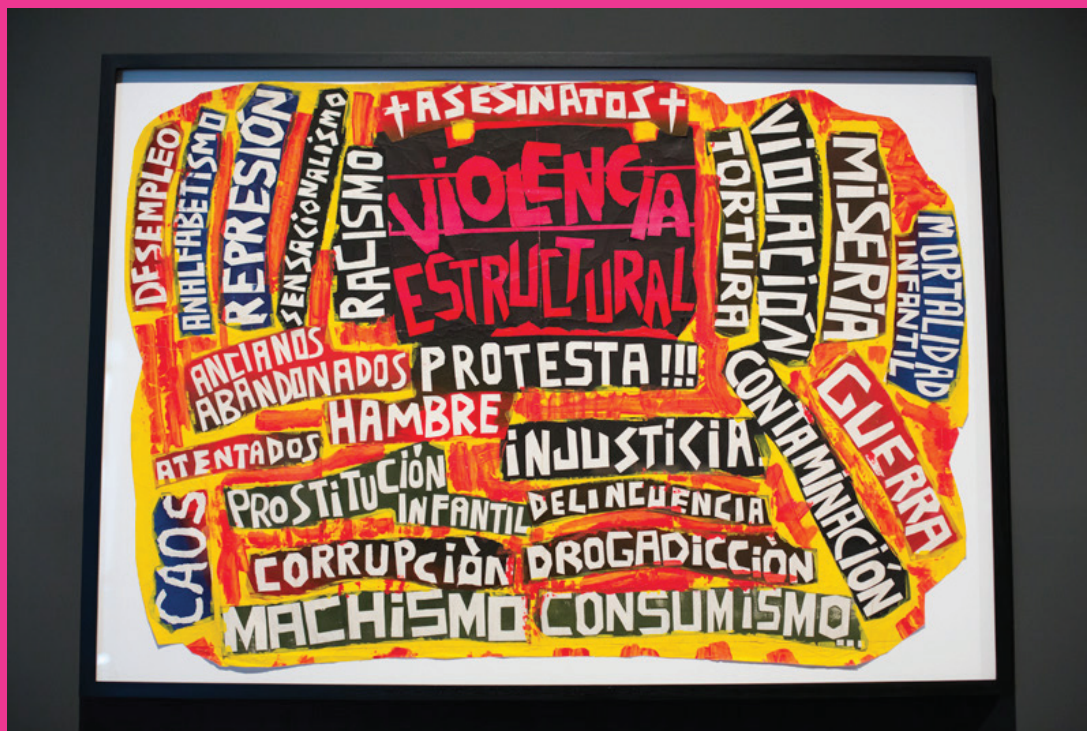
Concluyo destacando el audio en bucle que permite en una de las salas de esta muestra escuchar el largo poema que compuso durante un viaje de Buenos Aires a Sao Paulo Néstor Perlongher, poeta, ensayista

y destacado activista de género argentino. El video de la performance carnavalesca y transformista realizada artista brasileño Ney Matogrosso en 1983, en Montreaux. Y Sobre porcelana, la serie de fotografías que el artista colombiano Miguel Ángel Rojas tomó clandestinamente en los años 80 en la sala de cine Faenza de Bogotá, lugar habitual de encuentro de homosexuales. Perturbadoras y exquisitas.

Nota:

[1] Decreto Nacht und Nebel: es.wikipedia.org/

Perder la forma. Una imagen sísmica de los años 80 en América Latina, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid. Hasta el 11 de marzo de 2013.



ACCIÓN, PERFORMANCE + DOCUMENTO, ARCHIVO = EXPOSICIÓN

Carme Ortiz

Al visitar la exposición re.act.feminism # 2 – a performing archive en la sala inferior de la Fundació Antoni Tàpies de Barcelona, nos situamos en un contexto expositivo que transgrede y transforma la visita convencional.

Después de transcurrido un siglo que tuvieran lugar las primeras performances -acciones futuristas y dadaístas-, los nuevos formatos expositivos sitúan el nivel de interacción del público más allá de la contemplación de las obras en un tiempo y un espacio concreto. re.act.feminism # 2 – a performing archive se sitúa en este contexto de nuevos formatos expositivos, está diseñado para plantearnos una propuesta activa donde se favorecen el intercambio de estrategias artísticas y se pone un énfasis especial en la relación compleja entre las actuaciones en vivo, sus huellas, los documentos que generan y su posterior recepción. Un aspecto importante del proyecto tiene que ver con la transformación que tiene la transmisión y el uso de la información en la sociedad del conocimiento, por ello el proyecto se fundamenta en la idea de un archivo vivo que pone el índice en el documento, en su uso y su reutilización o reinterpretación posterior.

Propuesta de trabajo activo para espectadores/as, creadores/as e investigadores/as, que las comisarias Bettina Knaup y Beatrice Ellen Stammer, cross links e.V. Berlín han concretado en un proyecto que más que una exposición al uso es un espacio de trabajo, que inició su itinerario el año 2011 y que finalizará en el 2013 después de haber visitado siete ciudades europeas.

Otra de las especificidades del archivo re.act.feminism # 2 recae en el hecho que es la primera vez que una iniciativa de estas características consigue reunir un número y una variedad tan importante de documentación, vídeos, fotografías y entrevistas a artistas sobre performance en torno al feminismo y la crítica de género y queer. Reúne obras de Europa del Este y de Europa Occidental, de la zona

del Mediterráneo y de Oriente Medio, de Estados Unidos y de América Latina. Performances producidas desde la década de 1960 hasta principios de la de 1980, momento de profundos cambios, época de renovación social y también de profunda transformación creativa, cuando muchos artistas ampliaron los límites de la expresión artística rebelándose contra las convenciones del arte formalista y comercial. La performance fue uno de los formatos que representó la experimentación y la transgresión de la expresión artística.

Un aspecto interesante es el diálogo que mantiene el proyecto con cada uno de los lugares que visita, dado que el archivo temporal con el que se inició el proyecto, que reunía performances producidas por más de ciento sesenta artistas y colectivos artísticos, se va incrementando con la investigación y aportación de cada territorio visitado con coloquios, performances en vivo, proyecciones... Algunas de las aportaciones de Barcelona al proyecto internacional son actividades artísticas y documentales: las performances de Esther Ferrer (Mallarmé revisé o Malarmat revisat), La Ribot (Llámame Mariachi), Itziar Okariz (II), Antonia Baehr (Laugh); las conferencias de la artista Mónica Ross (“Trobadamb Monica Ross) o la conversación entre La Ribot, Laurence Rassel y Joaquim Pujol (“Conversa amb La Ribot”), entre otras actividades que se generaran de forma no planificada en un espacio habilitado en la Fundació Antoni Tàpies para actividades de investigación y educación. Estas acciones quedan recogidas y se harán públicas en un blog creado con esta finalidad (www.fundaciotapies.org/blogs/activitatsreactfeminism).

El punto de inflexión de este interesante proyecto ligado, como he explicado, a los nuevos formatos de interacción y de uso del conocimiento, lo encontramos al finalizar el tour del proyecto, dado que después de visitar Alemania, Catalunya, Croacia, Polonia, Estonia y Dinamarca y ampliar y compartir el archivo temporal inicial, este se desmontará sin continuidad espacio temporal. Este hecho da que pensar en las nuevas prácticas y usos del conocimiento, sus réditos y sus posibilidades.

re.act.feminism #2. A Performing Archive, Fundació Antoni Tàpies, Carrer d’Aragó 255, Barcelona. 16 novembre 2012 – 17 febrero 2013.

EL PASADO PRESENTE: MAIDER LÓPEZ, PEC Y VIRGINIA VILLAPLANA



Vista de la exposición. Carteles de AMA

María José Aranzasti

La exposición anual que se realiza en Montehermoso con los fondos del Archivo Municipal Pilar Aróstegui se ha renovado este año con una buena iniciativa a seguir. Se ha abierto la clásica muestra de fotografías a una serie de intervenciones por parte de Mainer López, de PEC: puesto en construcción y de Virginia Villaplana que plantean nuevos acercamientos y lecturas a la selección de los fondos de Tomás Alfaro Fournier y Balbino Sobrado Cobas y conforman la muestra Iragana gure artean/El pasado presente.

Los fotógrafos Tomás Alfaro (1892-1965) y Balbino Sobrado (1883-1963) fueron dos pioneros de la fotografía en Vitoria que plasmaron los

grandes cambios y transformaciones de la ciudad en distintos ámbitos culturales y sociales durante el pasado siglo XX. Ya sabemos desde hace tiempo que la fotografía permite narraciones y relatos según las miradas que se proyecten sobre las propias imágenes fotográficas y que, por lo tanto, son múltiples. Las intervenciones que han realizado Mainer López (Donostia, 1975), PEC, puesto en construcción (Madrid, 2011) y Virginia Villaplana (París, 1972), trabajando con otros colectivos y asociaciones, viene a enriquecer la propia historia de la ciudad generando nuevos relatos en torno al cambio en el presente, producida por una nueva mirada en torno al archivo.

La intervención de Mainer López Common Site, 1930-2012 busca un encuentro entre pasado y presente en un quehacer cotidiano como el de estar en un lugar concreto en un momento determinado. La cuestión es tratar de recrear ese momento, en apariencia casual de la fotografía de Sobrado. Mainer ha elegido la correspondencia actual de la imagen fotografiada por Balbino Sobrado, la esquina de una conocida calle de la ciudad de Vitoria, en la que en ese instante concreto convergen y se interrelacionan una serie de personas recreando el pasado en la actualidad. A través de sus movimientos coinciden en ese mismo ámbito espacial, gestual y postural con los personajes de la fotografía de Sobrado, a los que luego la artista minuciosamente identifica, numera y describe una a una hasta las 36 personas que allí aparecen. Transcribimos a continuación la descripción que realiza, por ejemplo, para el personaje nº 15: “Madre. Abrigo largo oscuro. Habla con nº 16. Bolso bajo brazo izquierdo. Mirada hacia la cámara”.



Maidier López, Common Site, 1930-2012

PEC: puesto en construcción investiga desde una perspectiva colectiva y multidisciplinar en torno al concepto de Mercado de Abastos como espacio público y de encuentro, mercados que se han visto modificados de manera sustancial por los cambios surgidos en las sinergias mercantilistas y de malos hábitos de consumo. Para ello presentan en el espacio de Montehermoso un trabajo de reflexión y de archivo, en donde se perfilan la pérdida de soberanía alimentaria, la privatización de espacios públicos, la implantación de grandes empresas alimentarias, la destrucción del patrimonio... A través de siete apartados, se puede ver el presente y pasado del mercado de Abastos de Vitoria, la nueva apuesta de PEC y otros colectivos por la revitalización del mercado de San Fernando de Madrid, la situación de los mercados en la actualidad, los valores del mercado tradicional, los estragos de la burbuja inmobiliaria y la situación actual de los mercados.



PEC

Causa en común. El trabajo de la memoria es la intervención que realiza Virginia Villaplana con la colaboración de la Asamblea de Mujeres de Álava (AMA) tomando como referencia las fotografías de Sobrado y Alfaro. La artista construye una narración en torno a la memoria y a las reivindicaciones sociales que realizaron las asociaciones feministas y de mujeres de la ciudad en torno a la década de los años 70 y 80. Desde el trabajo de la memoria se subraya que la historia no es la memoria, porque los relatos históricos son parciales y hay que reconstruir la memoria desde los acontecimientos, experiencias y saberes compartidos. La intervención que va desde dónde partimos a dónde estamos, recoge también los resultados del taller de Mediabiografía, en donde se cruzan palabras e imágenes de biografías individuales y colectivas con audios de las mujeres participantes de distintos colectivos feministas. Junto a la interesante selección de fotografías del archivo municipal, se presentan fotografías del archivo personal de Lourdes Izurrategui y Alicia Ortín,

exposiciones

militantes históricas de AMA, carteles del movimiento feminista de Euskal Herria, recortes de prensa sobre el aborto de los años 70 y 80, acciones feministas contra la entrada de la OTAN, etc.



Carteles de AMA

Resulta muy interesante ver los documentos, archivos y fotografías de los logros conseguidos en torno a temas como el del aborto, que en la actualidad se ven en procesos claros de retroceso y comprobar cómo otros siguen candentes: desigualdad en el trabajo, violencia y agresiones, injusticia de la Justicia, etc..

Estas primeras intervenciones parece que tendrán continuidad dentro del proyecto Pensar/Clasificar, por lo que

se espera que en el futuro haya nuevas colaboraciones con distintos archivos y de mujeres artistas.

Iragana gure artean/El pasado presente. Intervenciones artísticas de Mainer López, PEC: puesto en construcción, Virginia Villaplana, CC Montehermoso, Fray Zacarías Martínez, Vitoria-Gasteiz. Hasta 13 de enero de 2013.

EL INFIERNO SON NOSOTROS. MARINA NÚÑEZ.

Intervención de Marina Núñez en La Capilla. Vista lateral

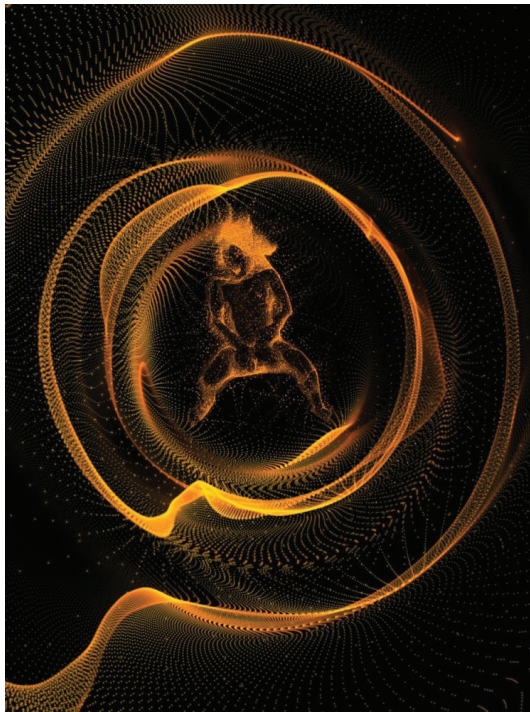
Cristina Fontaneda Berthet, Directora del Museo Patio Herreriano

En los últimos días de diciembre la obra de Marina Núñez tratará de apoderarse del espacio conocido como “La Capilla” del Museo de Arte Contemporáneo Español Patio Herreriano de Valladolid. No es un ámbito permeable a una colonización fácil. La potente intervención arquitectónica contemporánea diseñada sobre la ruina de la capilla tardo-gótica de los condes de Fuensaldaña conforma una escenografía exigente con el contenido a representar. Marina Núñez ha apelado a su experiencia profesional e instinto artístico para resolver lo que va más allá de un “diálogo” al uso, haciendo que de la resolución del conflicto surja la alternativa verdaderamente renovadora, la que aúna lo mejor de cada parte. El resultado es la instalación *El infierno son nosotros* jugando a partir de la afirmación de Sartre, *L'enfer, c'est l'Autre* (el

exposiciones

infierno son los otros), escrita en su obra *A puerta cerrada* (*Huis Clos*, 1943). Para el filósofo el infierno está en la mirada del otro, de los otros, y de forma significativa en la forma en que ésta nos condiciona, pues siempre implica un juicio que nos vincula modificando nuestra propia conducta. Estos temores, el miedo a la otredad, a lo que no nos es propio, han estado muy presentes en la obra de Marina Núñez.

La capilla funeraria, con sus arcosolios destinados a cobijar los enterramientos de sus patronos, es un espacio concebido para pasar la eternidad. En la obra de Marina se materializa el gran temor de sus constructores, ese infierno del que la capilla debe mantenerles protegidos. Figuras antropomórficas tratan de huir de las llamas reptando de forma endiablada por los muros. Pero las llamas participan de su misma naturaleza, las llamas somos nos-otros. El que huye lo hace de sí mismo, de sus semejantes, del infierno implícito en las relaciones humanas cuando estas están viciadas, del desconocimiento del propio yo y del abismo consecuente.



Para llamarnos la atención sobre estas reflexiones, cercanas a las del filósofo existencialista francés, Marina Núñez recurre en esta ocasión a una videoinstalación múltiple. Ocho video-proyecciones evolucionan sobre las paredes de La Capilla del Patio Herreriano arrojando sobre sus sillares siluetas incandescentes de personas que se arrastran o son arrastradas por los muros.

Marina Núñez,
El infierno son nosotros:
Carmen,
videoinstalación, 2012

Las figuras, remiten iconográficamente a las poseídas por espíritus que las violentan, a las histéricas con sus retorcimientos y convulsiones, a los monstruos en los que las metamorfosis se suceden. Forman, por tanto, parte reconocible del universo de Marina. Como en el mismo entorno, una ruina reconstruida, se suceden procesos de caída y regeneración, en un movimiento fluido y convulso, doloroso y extático. Una vez más la capilla provoca al espectador invitándole a la reflexión desde los terrenos del arte.



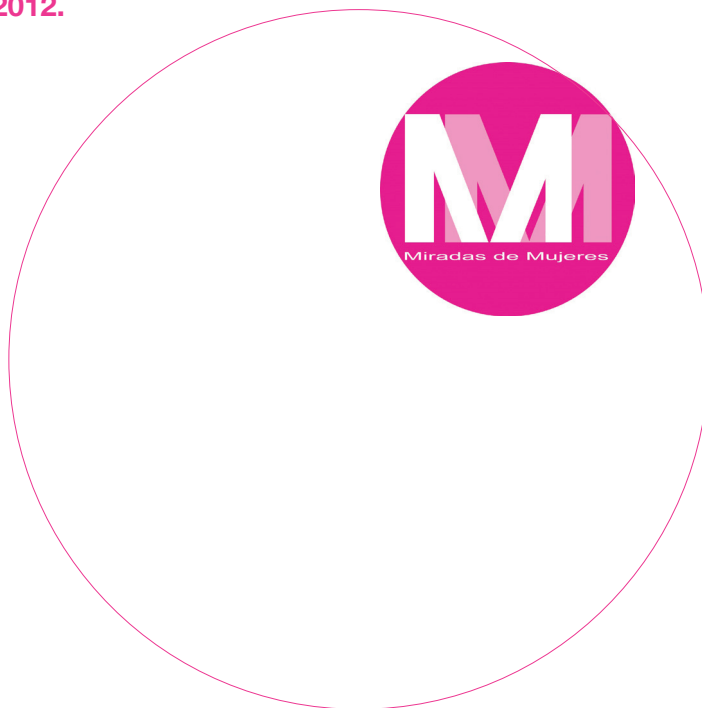
Marina Núñez, El Infierno son nosotros. Infierno, 2012

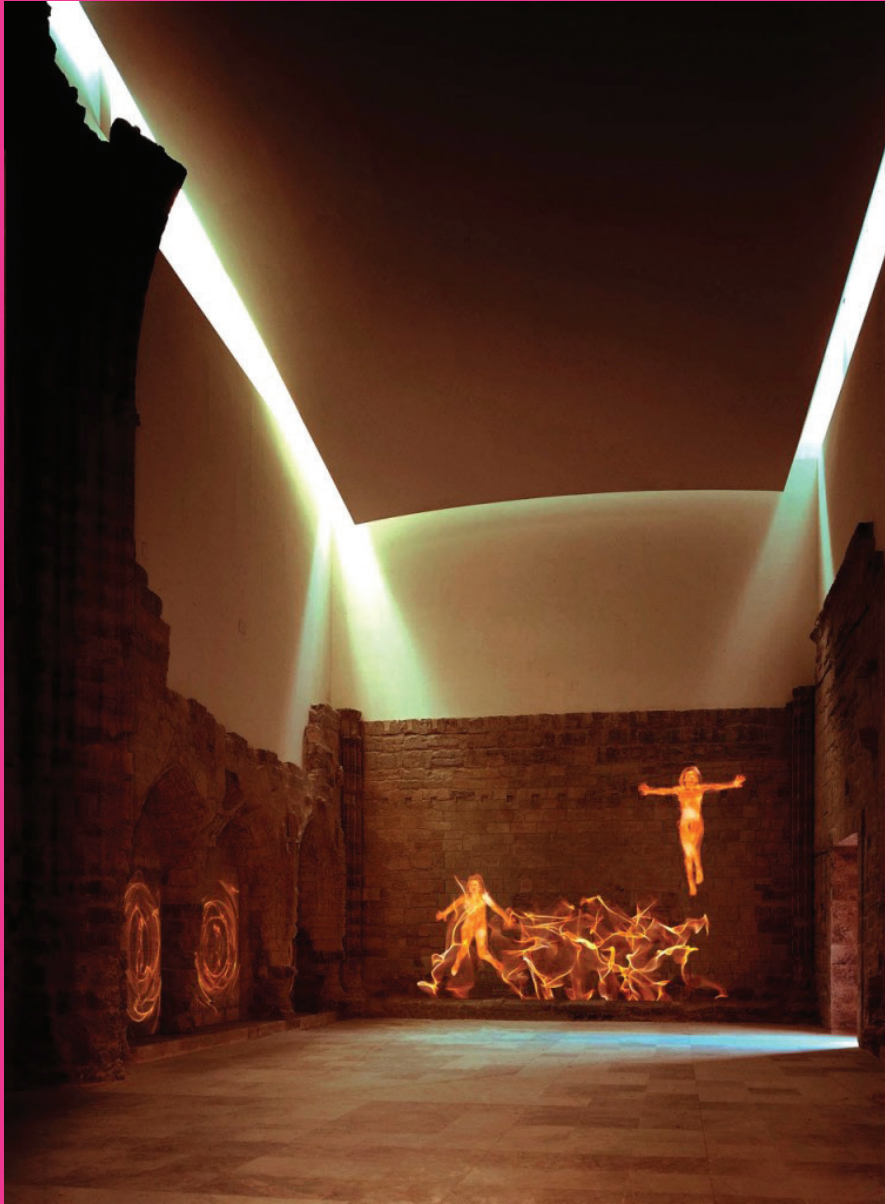
Desde el año 2002, fecha de inauguración del Museo, son ya muchos los artistas de proyección nacional e internacional que han dejado huella en este espacio de creación convirtiéndolo en lugar emblemático para la intervención. Artistas como Isidro Blasco, Dora García, Fernanda Gomes, Jesús Palomino, Alexandre Arrechea, Elena del Rivero, Mateo Maté, Eugenio Ampudia, Jaime de la Jara, Dionisio González, Carlos

exposiciones

Schwartz, y Rufo Criado han medido sus fuerzas con este espacio. Espacios similares de apoyo a la creación han ido declinando. Desde el Museo Patio Herreriano queremos seguir apoyando la investigación ligada a las intervenciones sobre este espacio. Es el I+D de la creación contemporánea, que tiene su reflejo en los diferentes proyectos creados específicamente para la Capilla y su consecuente plasmación documental. Esta línea de trabajo constituye uno de los pilares fundamentales dentro de la programación desarrollada por el Museo. Con Marina Núñez, y gracias al apoyo de la Dirección General de Bellas Artes del Ministerio de Cultura, de la Universidad de Vigo y de la Fundación Arq Art, damos hoy cumplida respuesta a ese afán.

Marina Núñez. El infierno son nosotros, intervención en La Capilla, Museo Patio Herreriano, Jorge Guillén 6, Valladolid. A partir del 28 de diciembre 2012. Esta exposición participa en el **II festival Miradas de Mujeres 2012.**





Marina Núñez, El infierno son nosotros. Ángela, videoinstalación, 2012

REGINA DE MIGUEL: LA NOUVELLE SCIENCE VAGUE FICTION



Regina de Miguel, Un efecto de verdad, 2011

María José Aranzasti

Desde hace algún tiempo Regina de Miguel (Málaga, 1977) se perfila con éxito dentro del panorama artístico contemporáneo: el Centro de Arte Reina Sofía, las Colecciones Arco, ABC y el coleccionismo particular, el Museo Artium, la Casa Encendida y el CGAC, entre otros, han apostado por ella. Ganó la IX edición del prestigioso premio de fotografía Purificación García con la sugerente y compleja obra *Un efecto de verdad*, en la que se refleja la investigación que verifica la artista: rastreo y búsqueda en el pasado a modo de arqueóloga, investigación en libros y archivos, y viajes a lugares recónditos en los que se mezclan y entrecruzan la ficción y la realidad. Obtuvo también el XII Premio ABC por su obra *El último término* que abarca la vista en la que son protagonistas la memoria, el lugar, el mapa y el paisaje.

Nouvelle Science Vague Fiction se plantea, según la propia artista, como un “espacio sintáctico en el que realizar conexiones entre situaciones

de análisis y percepción científica (escalas de verosimilitud), aprendizaje no experiencial derivado del imaginario tecnológico (extrañamiento y proyección) y grados de formación de consciencia ideal y crítica (nuevas formas de orientación)”.

La exposición se articula en torno a un trabajo audiovisual, series de fotografías de los dos últimos años de trabajo, diferentes objetos y un diaporama. Además, la artista ha realizado en el mes de octubre un taller, Future Timeline, construyendo nuevas narraciones en torno a la ciencia ficción que tratan de imaginar o proponer el futuro a través de relatos de ficción, visiones reales y de diversos materiales.

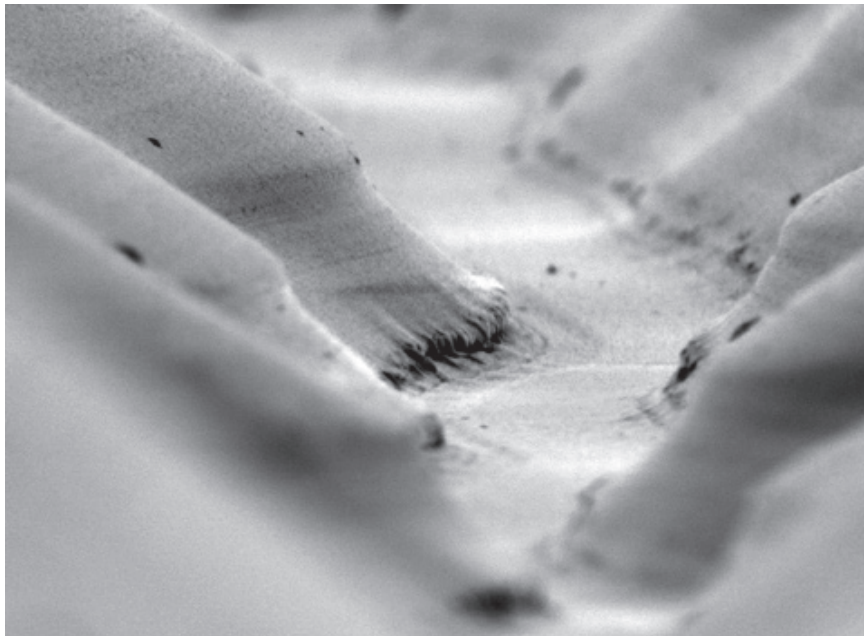
En la exposición se ha estructurado también un ciclo de cine como complemento, con la proyección de películas de ciencia ficción como: La Jetée (1962) de Chris Marker, Solaris (1972) de Andrei Tarkovski, Alphaville (1965) de Jean Luc Godard, Welt am Draht (1973) de Rainer Werner Fassbinder, L'année dernière à Marienbad (1961) de Alain Resnais, Moon (2009) de Duncan Jones y Nostalgia de luz (2010) de Patricio Guzmán. A través de esta ingente proliferación de imágenes tanto literarias como cinematográficas, la artista subraya que aunque estaban ideadas como futuro, ahora forman parte de nuestro pasado, de ahí que al analizarlas realizamos “una arqueología del futuro”.

La vídeoinstalación en dos canales Nouvelle Science Vague Fiction (2011), con una duración de 21 minutos, nos presenta imágenes bellísimas en la que se proyectan a la vez fotografías de dos mundos que se confunden: el real con el de la ficción, imágenes de la propia artista con otras de archivos, de cine, de libros. En uno de los canales, aparece el atractivo lago que se encuentra en Eslovenia, Cerknica, donde el nivel del agua nunca permanece igual porque aparece y desaparece a lo largo del año en un ecosistema kárstico de donde surgen unas profundas cavernas. Así desfilan imágenes de estética muy romántica, que atrapan y subyugan al espectador en un mundo de ensueño, con profusión de neblinas, de aguas con efectos de espejo, en los que se confunden el cielo y el agua en un mundo visual de atractivos grises. En un segundo canal desfilan imágenes científicas, procedentes del imaginario de la nave espacial Solaris, la película de culto de Tarkovsky.

exposiciones

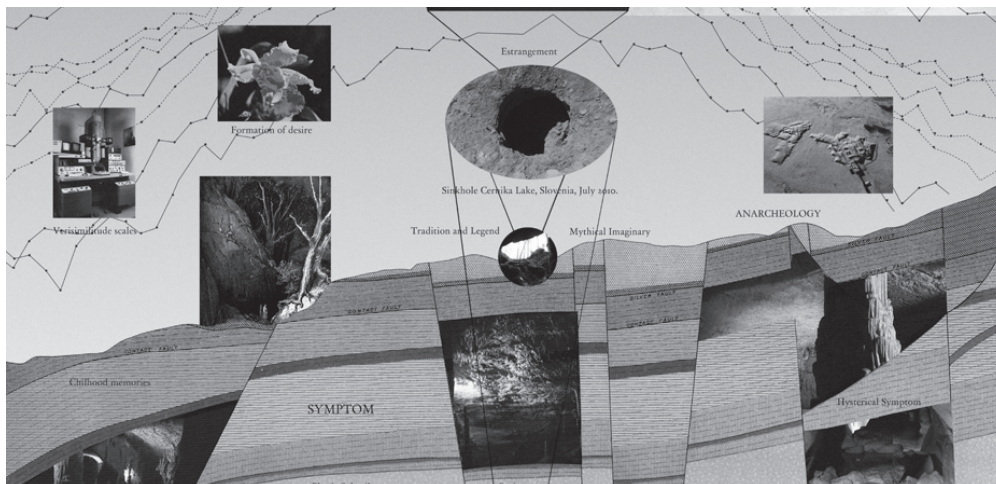
Las fotografías de las antenas de Astron, el Instituto de Radioastronomía de Holanda, son realizadas por Regina de Miguel dentro de una de las fases de este trabajo artístico. Estas antenas estudian objetos tan lejanos que no pueden ser alcanzados en su magnitud total más que por ondas sonoras. La conjunción de imágenes del paisaje del lago junto con estas gigantescas esculturas-antenas resulta verdaderamente sorprendente al espectador y crean un nuevo lenguaje tecnocartístico. La banda sonora pertenece al músico Jonathan Saldanha y a lo largo de toda la proyección una voz en off, con tonalidad objetiva guía al espectador por los distintos finales del mundo.

Imágenes espaciales, orografías y mapas, distintas propuestas utilizando pautas de representación de aspecto y lenguaje científico que buscan nuevas conexiones y procesos en los que la artista “ha venido analizando la transferencia especulativa existente en los diferentes instrumentos de aprendizaje, científicos y culturales”. A lo largo de la exposición, el espectador asiste a una “nueva representación” en la que el discurso científico da la apariencia de verdad, de “efecto de verdad”.



Regina de Miguel, Un efecto de verdad, 2011. Detalle

Para realizar *Un efecto de verdad* (2011) se utilizó el radiotelescopio de Dwingeloo con el fin de centrarse en la captación de las ondas del agujero negro Sagitario A, situado en la Vía Láctea. Posteriormente, la artista registró la acción y el trabajo sonoro en un disco de vinilo que fue analizado por un microscopio electrónico. De esa superficie grabada la artista realizó una serie de fotografías con una ampliación mil veces mayor que el tamaño real.



Regina de Miguel, Nouvelle Science Vague Fiction, 2011. Detalle

En la obra *Nouvelle Science Vague Fiction* (2011) podemos ver reflejados casi todos los temas de interés de la artista en esta exposición: la cueva Krizna Jama en Eslovenia, las antenas Astron, imágenes de archivo de plantas antiguas, una visita ficcional al centro de la Tierra de Julio Verne, sintomatologías diversas, conceptos de anarqueología, referencias gráficas y literarias a *Solaris*..., todo ello con una presentación de gráficos y metodología científicos.

www.reginademiguel.net

Regina de Miguel, *Nouvelle Science Vague Fiction*, Centro Cultural de Montehermoso, Fray Zacarías Martínez 2, Vitoria-Gasteiz. Hasta el 12 de enero de 2013.

PATRICIA GADEA

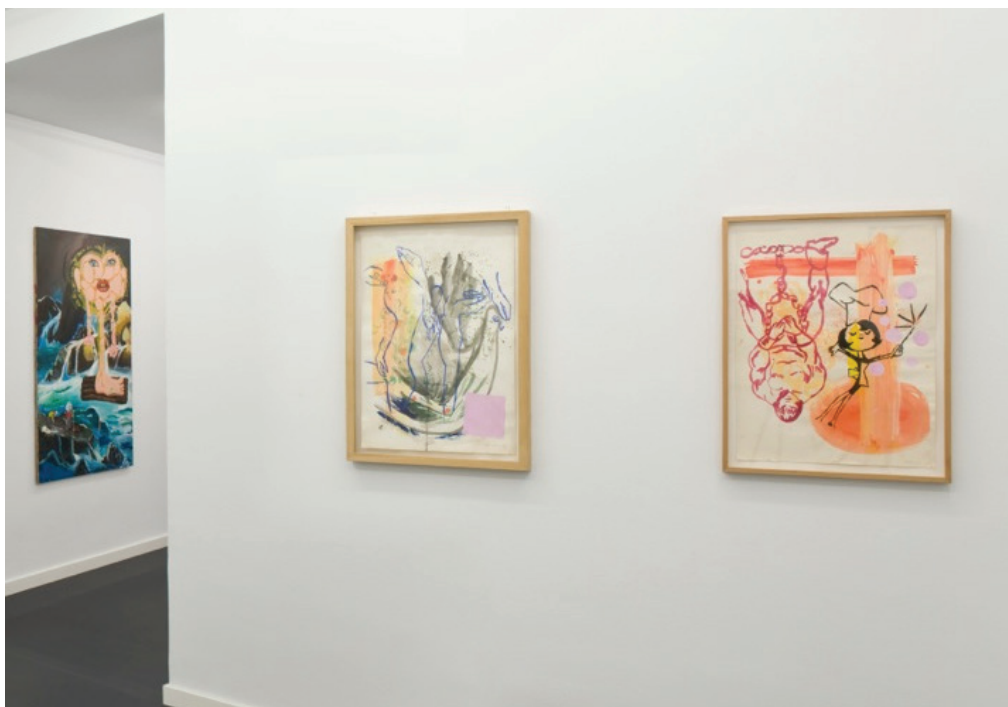


Vista de la exposición en la galería García

Semíramis González

Después de seis años desde su fallecimiento, Patricia Gadea (Madrid, 1960-Palencia, 2006) vuelve a ocupar un espacio en su ciudad natal. “Patricia’s War” recorre, a través de una precisa selección de piezas, la producción de la artista desde las primeras de los años 80 a las últimas obras de 2006.

La evolución de Gadea ha estado siempre ligada al interés por las imágenes de la llamada cultura popular, trabajando desde presupuestos cercanos al arte Pop durante la etapa de la Movida Madrileña y dotando a su obra de una entidad propia cargada de emociones a través de collages, cómics, escenas figurativas diversas y enérgicos colores. La crítica mordaz a los grandes emblemas de la España de la Transición están aquí presentes, como el jamón serrano, además de continuas alusiones al cómic, que incorpora a sus obras a través de dibujos o collages, con fondos informes destacados por el uso de un vivo cromatismo.



Vista de la exposición en la galería García

El interés de Gadea en los últimos años se centró en la cuestión de cómo se representaba a la mujer y los estereotipos reiterados en los medios de comunicación. Este aspecto es también protagonista en muchas de las piezas: un ama de casa despide con la mano a alguien que no vemos desde la puerta de su casa, convertida en una cárcel amable a través de grandes líneas horizontales de color rosa; una mujer se baña plácidamente en el interior de una enorme cafetera, y en otra de las obras destaca el contraste entre el héroe musculoso, al que la artista coloca en posición inversa y atado con cadenas, a modo de los míticos Sansón o Prometeo, y un hada del hogar, un personaje tomado del cómic y que vuela libremente por el espacio pictórico. Rotundidad y metáfora sutilmente sugeridas.

De su propia creación la artista decía que no era “pintora de imágenes sino que utilizaba todo lo que caía en sus manos”. Testigo de una etapa convulsa que buscaba su lugar en la historia, los 80 y los inicios de los

exposiciones

90 marcan una fuerte impronta en la estética de Patricia a través de elementos tomados del Pop, la figuración, la expresividad pictórica y las figuras de la televisión, las revistas y las historietas, especialmente las de la editorial Bruguera, emblema del momento.



“Patricia’s War” es la personal guerra de la artista consigo misma y con el período que le tocó vivir. Protagonista en una de las piezas, su apellido da nombre a un buque de guerra encima del que sobrevuelan aviones controlados y manipulados por una nube con dos grandes ojos. Es quizá un autorretrato alegórico de una vida dedicada a la pintura y a la creación, y en continua batalla con sus propios demonios.

Una emotiva y emocionante muestra de una figura ineludible para comprender un momento preciso en la historia del arte reciente en nuestro país. “Patricia’s War” es una exposición necesaria para reivindicar a Gadea, una guerra inevitable para recuperar las obras de esta artista y evitar que acabe siendo otra más de las muchas que el discurso dominante deja en el olvido.

Patricia Gadea. Patricia’s War, Galería García, Dr. Fourquet 8, Madrid. Del 17 de noviembre de 2012 al 26 de enero de 2013.

LA ESPIGADORA*Colita*

5 fotografías. Bajo el título “Fotógrafos. La voluntad de contar”, la Fundación Telefónica presenta los testimonios de 54 fotógrafos “que han retratado la historia de España en las cuatro últimas décadas”. Entre todos ellos, cinco fotografías: Juana Biarnés, Queca Campillo, Colita, Marisa Flórez y Cristina García Rodero.

Fotógrafos. La voluntad de contar, Espacio Fundación Telefónica Madrid: Hall del Auditorio (2ª planta). Del 30 octubre 2012 al 30 enero 2013.

2/10. MITOGRAFÍAS



María Callas con su marido, Venecia, 1956

La exposición Mitografías “con una selección de 240 fotografías íntimas, familiares y en su mayoría inéditas, rinde tributo a diez mitos del siglo XX”: Pablo Ruiz Picasso y Salvador Dalí (arte), Winston Churchill y Mahatma Gandhi (política), Albert Einstein y Marie Curie (ciencia), Camilo José Cela y Ernest Hemingway (literatura), María Callas y Charles Chaplin (espectáculo).

“La Fundación Canal quiere rendir un homenaje al talento, al esfuerzo, a la perseverancia y a la auto superación de diez seres humanos”.

Mitografías. Canal de Isabel II, Mateo Inurria 2, Madrid. Del 25 de octubre de 2012 al 5 de enero de 2013.

INDIGNADAS



*María María
Acha-
Kutscher,
Indignadas,
2012*

Indignadas es la nueva serie del proyecto Mujeres Trabajando por Mujeres de la artista feminista María María Acha-Kutscher. Consiste en un registro visual de la memoria femenina en

las protestas públicas en España en 2012-2013. El resultado son dibujos basados en fotografías de prensa y de testigos de estos eventos. La artista chilena comenzó en agosto de 2012 y pretende seguir un ritmo de uno o dos dibujos semanales hasta julio de 2013. Los resultados se pueden consultar en: <http://www.facebook.com/pages/Indignadas/142463485892397?ref=stream&sk=info>, descargar y usar bajo licencia Creative Commons no comercializable.

Si quieres participar en este proyecto, puedes enviar tus imágenes a mariamaria@antimuseo.org en formato JPG. Tamaño mínimo: 450x650 píxeles (horizontal o vertical). Tamaño máximo: 750x950 píxeles (horizontal o vertical). Indicando fecha y lugar de la fotografía.

+R



Erre que erre. Contra la apatía y el desánimo, Ana Mas y Rocío Santa Cruz, conocidas propietarias y directoras de las galerías masART y Raïña Lupa, han abierto las puertas de + R: “Somos dos mujeres de la misma generación con hijos a cargo y una visión parecida del mundo y la vida, no solo del arte. Por eso hemos decidido aunar fuerzas para emprender una aventura en común con artistas de nuestra generación”, afirma Rocío Santa Cruz.

Un proyecto y tres espacios contiguos para la Galería (exposiciones), la Nau (intervenciones) y el Ultramarinos (ediciones de obra gráfica y libros).

+ R. Sant Eusebi, 40 - 44, Barcelona. <http://maserre.com/>

TODO LO MÍO ES TUYO. DAVINIA JIMÉNEZ GOPAR

Imagen de la artista Davinia Jiménez Gopar, en el CAAM, dentro de la instalación de dibujo Todo lo mío es tuyo (2012). Autora: Raquel Cavero

El Centro Atlántico de Arte Moderno presenta Todo lo mío es tuyo, exposición individual de la artista canaria Davinia Jiménez Gopar. La instalación, creada expresamente para el cubo central del espacio expositivo de la planta 0 del CAAM, muestra obras de dibujo esquematizadas, procesadas y reformuladas, que detienen imágenes en movimiento. La artista considera que su obra, una vez creada, pertenece al/la espectador/a: “Me interesa hacer depositario al público de parte del proceso de elaboración de la pieza, más allá de que evidentemente los significados ya no los controlo yo”.

Davinia Jiménez Gopar, Todo lo mío es tuyo, CAAM, Centro Atlántico de Arte Moderno. C/ Los Balcones, 11. Planta 0. Las Palmas de Gran Canaria. Del 26 de octubre de 2012 al 10 de febrero de 2013.

NADIE ES INMUNE. MARINA VARGAS



*Imagen de la artista Marina Vargas, en el CAAM, junto a su obra **Piedad invertida o Madre muerta** (2011), que forma parte de la exposición **Nadie es inmune** en el CAAM. Autora: Raquel Cavero*

El Centro Atlántico de Arte Moderno muestra la exposición individual “Nadie es inmune” de la artista Marina Vargas, en la cual se reúnen piezas de escultura, pintura y fotografía, la mayor parte inéditas. El director artístico del CAAM y comisario de la muestra, Omar-Pascual Castillo, subraya como la artista “obliga al espectador a posicionarse frente a su obra como quien está siendo testigo de cualquier enunciado sentimental, escudriñando en las entrañas de miedos y de deseos, e incluso, a veces, mediante un acto escatológico que pudiera provocarnos repulsión”.

Marina Vargas, Nadie es inmune, CAAM, Centro Atlántico de Arte Moderno. C/ Los Balcones, 11. Planta 2. Las Palmas de Gran Canaria. Del 26 de octubre de 2012 al 10 de febrero de 2013.

TIEMPO DE DANZÓN. CRISTINA KAHLO



Cristina Kahlo, Zapatos Rojos

El danzón, baile popular originario de Cuba heredero de la contradanza, adoptado en México a finales del siglo XIX, es el vértice de la exposición individual de Cristina Kahlo que puede visitarse actualmente en Yuriko Yamamoto Espacio Contemporáneo, antiguo Centro México de Madrid. La fotógrafa mexicana, sobrina nieta de Frida Kahlo, ha reunido cerca de una veintena de instantáneas tomadas a lo largo de cinco años en distintos puntos de México D.F., Querétaro, San Carlos o Veracruz, en las que aborda diferentes procesos fotográficos. Cristina Kahlo retrata el ritual generado en torno a este baile callejero, elegante y sensual, introducido en México por inmigrantes cubanos que se asentaron en la península de Yucatán, desde donde arraigó a otros rincones del país, llegando a convertirse en un elemento característico de su identidad cultural. La propia autora explica que existe “un hilo conductor formado por las personas que lo bailan y el ritual que para ellas supone prepararse durante toda la semana, vestirse, peinarse, ensayar...” de modo que “su vida acaba girando en torno a la liturgia danzonera” donde “todo está perfectamente planeado, nada es al azar”.

www.cristinakahlo.com

Cristina Kahlo, Tiempo de Danzón, Yuriko Yamamoto Espacio Contemporáneo. C/ Alameda, 3. Madrid. Hasta el 22 de diciembre de 2013.

TRAZOS COLGADOS. SUSANA SOLANO



Montaje dibujos de Susana Solano

La artista Susana Solano recibió en 2011 el premio concedido anualmente por la Fábrica Nacional de Moneda y Timbre, como reconocimiento a su trayectoria profesional y vital, y de ahí surge la obra “Agadez” que muestra el proceso de creación de su particular diseño de medalla. Esta exposición transita por obras de diferentes tiempos y formatos, con gran número de dibujos, dos vídeos en mono-canal y otro en instalación, así como tres potentes esculturas con las que habitualmente se la identifica. Lo que más nos ha llamado la atención es la forma de presentar algunos dibujos, a través de grandes estructuras-esculturas que funcionan a modo de túneles del tiempo, que el público recorre para visualizar, en la intimidad, dibujos, collages y grabados que pertenecen al universo personal de la artista catalana, que hilvana con formas orgánicas, enigmáticas y geométricas a través de experiencias biográficas y conceptuales.

www.museocasadelamoneda.org

Susana Solano, Trazos colgados. Museo Casa de la Moneda, C/ Doctor Esquerdo, 36. Madrid. Hasta el 24 de febrero de 2013

MEMORIAS CONSTRUIDAS. ROSA MUÑOZ



Rosa Muñoz, Paisajes del futuro nº 24, 2012. 120 x 188 cm.

La fotógrafa Rosa Muñoz expone en la Sala A del Centro de Arte Tomás y Valiente (CEART) de Fuenlabrada el proyecto “Memorias Construidas”, vertebrado por una selección de composiciones con fragmentos urbanos y humanos realizadas a lo largo de los últimos años, varias de ellas inéditas. La cita, comisariada por Francisco Carpio, incluye 40 fotografías de gran formato pertenecientes a la serie Paisajes del Futuro, protagonizada por pequeños comercios y locales modestos como los que van desapareciendo cada vez con mayor frecuencia de la superficie de nuestras ciudades. La exposición se completa con una videoinstalación que lleva por título Espejo de emociones y forma una construcción efímera donde se proyectan cuatro vídeos con imágenes de distintos habitantes del lugar, situados en un ambiente de humo que alude a un simbólico proceso de demolición, ofreciendo “una eficaz y sugerente metáfora del sentido orgánico constructivo-destructivo de los tejidos urbanos”.

www.rosamunoz.com

Rosa Muñoz, Memorias Construidas, Centro de Arte Tomás y Valiente (CEART). Sala A. Calle de Leganés, 51. Fuenlabrada, Madrid. Hasta el 27 de enero de 2013.

PALOMA PELÁEZ, A TRAVÉS DEL ESPEJO

Una revisión íntima de la tradición iconográfica del espejo, motivo siempre ligado al cuestionamiento de la imagen, por una parte; y por otra, vinculado de manera especial a la representación de lo femenino. Grandes lienzos y pequeños espejos ovalados intervenidos componen esta muestra dictada por el recuerdo y la defensa de lo ligero ante la gravedad pesada de la vida.

Paloma Peláez colabora con la galería Magda Bellotti desde el año 2000. Ha participado en muestras internacionales en el Museo de Bellas Artes de Buenos Aires, Galería Whitechapel de Londres, Art Bogotá en Colombia, Galería David Beitzel en Nueva York, Artissima en Turín, Feria de Chicago, entre otras. Su obra está representada en significativas colecciones de arte contemporáneo: Fundación Coca-Cola, Museo de Cantabria, Colección Argentaria, Academia de España en Roma, Biblioteca Nacional en Madrid, Fundación Cultural Banesto, Colección Testimoni, La Caixa y Fundación Focus Abengoa.

PALOMA PELÁEZ, A través del espejo. La sensualidad emancipada, Galería Magda Bellotti, Fúcas 22, Madrid. Hasta el 2 de febrero 2013.

LA MONTAÑA DE GENTZ DEL VALLE

Hasta el 14 de febrero en la galería VANGUARDIA de Bilbao, puede verse la individual "Montaña interna": una imagen simbólica de la búsqueda de un camino propio, a través de dibujos, fotografías y esculturas. Gentz del Valle, profesora de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad del País Vasco (UPV), continúa así su indagación a través del dibujo, presente en Bajo el triunfo de la Nieve, catálogo de la exposición "Dibujos Germinales", Centro de Arte Reina Sofía; y La puerta Abierta, catálogo de la exposición A través del dibujo. Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía. Además, es autora del libro En ausencia del Dibujo.

MUJERES BAJO SOSPECHA. MEMORIA Y SEXUALIDAD

Como epílogo a la excelente y completa exposición Cien años en femenino, comisariada por Oliva María ubio e Isabel Tejada y que pudimos contemplar hasta hace poco en el Centro Conde Duque de Madrid, llega ahora Mujeres bajo sospecha. Memoria y sexualidad donde vuelve a abordarse desde las modernas de las primeras décadas del siglo XX hasta las liberadas de la Transición.

Fruto del ensayo colectivo de título homónimo, dirigido por Raquel Osborne –y publicado ahora en la editorial Fundamentos– la exposición comisariada junto a María Rosón, con un montaje luminoso y muy entretenido, muestra documentos de diversa índole, ilustraciones de revistas, fotografías y trajes, cuadernillos de labor, carnets, objetos cotidianos, cartas y libros y algún cuadro –a destacar una de las negras de Maruja Mallo.

De talante muy didáctico, sin embargo, la exposición resulta incisiva, en defensa de las diferentes –lesbianas, perseguidas y encarceladas, prostitutas y chicas alegres–. Sin ceder ni medio paso al imperativo del heterosexismo. Tan expresiva frente a la misoginia y las domesticadoras de la Falange y los colegios de monjas durante el franquismo como vindicativa de la constante y tenaz aportación del feminismo hasta hoy.

Mujeres bajo sospecha. Memoria y sexualidad (1930-1980), Ateneo de Madrid, c/ Prado 21, Madrid. Del 11 de enero al 10 de febrero 2013.



CORAZONADA. VICTORIA CIVERA



Victoria Civera, Corazonada

La artista valenciana Victoria Civera, residente en Nueva York desde 1987, expone por sexta vez de forma individual en la galería Soledad Lorenzo, de una manera muy especial ya que con ella se baja la persiana a 26 años de trayectoria de esta galería madrileña. La exposición también es especial, ya que muestra un buen número de dibujos inéditos e íntimos de Victoria, que son calificados por Juan Usle como verdaderas joyitas, que habían permanecido bien guardadas en sus talleres de Nueva York.

Los dibujos componen un mosaico en la pared de momentos íntimos, de miradas hacia el interior femenino, incluso algunos en papel de libreta y abocetados con trazos rápidos y enérgicos. También encontramos pinturas de carácter más hermético que en pequeños formatos se combinan en sencillas composiciones con blancos, grises y negros, y que observan desde las paredes a los delicados objetos depositados pacientemente en mesas de madera. Al fondo nos sorprende una pieza a modo de instalación de gran tamaño y potentes colores, repleta de sugerencias y simbolismos en conversación con la historia de esta artista que está estrechamente unida a la historia de esta galería. Un final muy sugerente...

Victoria Civera, Corazonada. Galería Soledad Lorenzo. C/Orfila, 5. Madrid. Hasta el 29 de diciembre de 2012.

AGNÈS VARDA, MUCHO MÁS ALLÁ DEL CINE

Agnès Varda en el CAAC, Sevilla

Margarita Aizpuru

Agnès Varda (Bruselas, 1928), directora de cine experimental y artista plástica belga residente en París, es una de las figuras más rupturistas y arriesgadas de la Nouvelle Vague francesa y una de las pioneras del cine feminista y de la expansión del cine hacia otros territorios artísticos. Con ocasión de su primera exposición individual en un museo español, la artista nos muestra su proyecto expositivo *Las dos orillas de Agnès Varda*, organizada por el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo de Sevilla con el patrocinio del Instituto Francés y la colaboración del Festival de Cine Europeo de la ciudad de Sevilla.

A lo largo de su fecunda trayectoria creadora, Agnès Varda ha experimentado con la copresencia de la fotografía, la instalación y el cine en un intento de pulverizar las convenciones sacralizadas por la filmografía francesa y de generar modalidades de expresión cada vez más libres. Su continua experimentación y transgresión de los límites creativos impregna sus obras visuales, sean películas, documentales, fotografías o videoinstalaciones, situándose en los intersticios de la realidad y la ficción y difuminando sus límites.

La vida, sus detalles y sus instantes son captados por su cámara otorgándoles protagonismo, en una clara influencia y percepción fotográfica. Y la vida también hace que sus piezas tengan un cierto carácter social y un tono realista, pero siempre impregnado de una intensidad poética vibrante.

El título de su exposición en el CAAC, *Las dos orillas de Agnès Varda* hace referencia a los vaivenes de una orilla a otra que suponen los límites entre la realidad y la ficción, entre la imagen fija y en movimiento, entre el espacio más convencional del cine y el más abierto de las videoinstalaciones expositivas, entre un público inmóvil, sentado, y un público que deambula, se mueve y se sitúa entre las imágenes y las experimenta.

Ese deambular de una orilla a otra podemos observarlo en las obras de esta exposición. Con *La terraza de Le Corbusier* (1956) y *La gente de la terraza* (2007) compone un espacio visual, sensorial y mental de varias orillas al presentar, con la obra más antigua, una fotografía que capta el instante real en el que unas personas se fotografían en la terraza del edificio La Cité Radieuse construido por Le Corbusier en Marsella, y la ficcionalización en vídeo, cincuenta y un año más tarde, de cómo pudieron haber sido los momentos anteriores y posteriores de la toma de aquella instantánea fotográfica.



Agnès Varda, Orilla del mar, 2009

Y un deambular multidireccional, como ocurre con las magníficas obras *Orilla del mar* (2009) y *Las viudas de Noirmoutier* (2005). En la primera nos muestra, de forma continua y deslizada, el tránsito de la fotografía al vídeo y al objeto, de la imagen de una orilla de mar bañada por las olas. Mientras que con la videoinstalación *Las viudas de Noirmoutier* (2005) nos ofrece una visión y sonido multidireccional a través de los vídeos documentales de catorce mujeres viudas, visualizados en pantallas planas, y en el centro un vídeo del mar y distintas mujeres paseando, de luto. Catorce sillas con auriculares, cada uno conectado con un vídeo, hacen que cada persona del público que se sienta y se coloca un auricular, provoque que la viuda de ese vídeo empiece a hablar, estableciéndose una conexión entre público y personaje; y así en cada sitio y con cada vídeo.

cultura visual

Un protagonismo de las mujeres en la obra, como también lo tienen en *Respuesta de mujeres* (1975), un vídeo feminista realizado el Año Internacional de la Mujer para la cadena francesa Antenne 2, donde le plantea a siete mujeres cineastas ¿Qué es ser mujer? Agnès Varda responde en este vídeo con una serie de mujeres que hablan de su sexo, del amor, de sus cuerpos y la explotación publicitaria y comercial a la que son sometidos, de los estereotipos femeninos, de la opción libre de ser madres, o del deseo, desde posiciones y voces desmanteladoras de clichés.



Agnès Varda, Autorretrato

La exposición incluye, además, una serie de autorretratos, experimentando con su imagen en el territorio de lo fotográfico, como en Autorretrato mosaico (1949), Autorretrato. En Venecia, delante de un cuadro de G. Bellini (1962), o Autorretrato quebrado (2009).

Finalmente, y dentro de su multidireccionalidad creativa y ese deambular por formatos y áreas artísticas, se incluyen dos documentales presentes en la exposición, dentro de la temática política. Hola, cubanos (1962-63) es un vídeo realizado con numerosas fotografías, varios años después de la revolución de 1959, en un tono esperanzador, distendido y alegre. Así como el titulado Black Panthers, (1968), rodado en Oakland durante el juicio de uno de los fundadores de los Black Panthers, Huey Newton, centrándose en las manifestaciones y protestas de varios miles de personas, pero también en la fuerza, la energía, la rebeldía y la convicción que desprendían unas personas negras que querían anular su supeditación en el mundo.

Las dos orillas de Agnès Varda, Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, Monasterio de la Cartuja de Santa María de Las Cuevas, Avda. Américo Vespucio, 2 | Camino de los Descubrimientos, s/n, Sevilla.

Del 20 de octubre de 2012 al 31 de marzo de 2013.

**LA IMAGEN DE LA MUJER EN LA COLECCIÓN DE ARTE
DE LA REGIÓN DE MURCIA**



Juan Bonafé. Retrato de Magdalena Bonafé. 1930. CARM

M^a Isabel Vera Muñoz, Juan Ramón Moreno Vera y M^a Isabel López Vera

Nos encontramos ante una sociedad cambiante en muchos aspectos, sobre todo en el tecnológico, pero el aspecto que queremos destacar aquí es el cambio que se ha producido en el mundo de los valores y, fundamentalmente, en los que afectan al mundo de las mujeres. El rol desempeñado por la mujer occidental a lo largo del siglo XX es muy diferente al que desempeñaron sus antepasadas. Las dos guerras mundiales y la entrada de las mujeres en el mundo laboral, en un terreno que era exclusivo de los hombres, hizo posible que aquellas saliesen del hogar y comenzasen a ocupar el sitio que había estado reservado a los hombres en exclusiva. Los derechos los irán consiguiendo lentamente, como el derecho al voto y a decidir las tendencias de quienes les gobiernan. Las libertades también llegarán de manos de los legisladores, aunque habrá mucha diferencia entre la legal y la real, ya que la sociedad, el entorno y la familia van a cambiar mucho más lentamente que las leyes. En el arte el cambio es todavía lento.

Acompañando a este nuevo rol, las mujeres van a tener que tomar decisiones, van a tener que realizar tareas que nunca habían realizado, van a tener que compartir su mundo exclusivamente “femenino” con otro, en el que los hombres también compiten con ellas. Hasta entonces sus valores estaban fundamentados en su papel de guardiana del hogar, fuese cual fuese su estado civil, ahora se encuentra con un mundo nuevo que tiene sus ventajas, mayor libertad, independencia económica, autonomía personal... pero que también tiene sus inconvenientes como la relegación de la maternidad, la competencia irracional o desleal, la incompreensión social y el ninguneo de la valía personal y profesional frente al hombre.

Bien, pues todos estos cambios se van a ver reflejados en las artes, sobre todo en la pintura, pero el mundo del arte aún está gobernado y controlado por los hombres, por lo que no siempre van a reflejarse como realmente están sucediendo. La mayor parte de las veces, los hombres no han visto o querido ver estos cambios y la imagen que reflejan las obras artísticas sobre la mujer es, en muchos casos incompleta, en otros errónea y, casi siempre, falta una visión real de lo que representa la mujer occidental en nuestra sociedad. Aunque no faltan autores o artistas, aunque son minoría, que reflejan a la mujer tal como se ve ella misma. En esta minoría no hay diferencias entre hombres y mujeres.

La colección. La colección de arte de la Región de Murcia comienza en el siglo XIX con la implantación administrativa de la Diputación Provincial de Murcia. A finales de ese siglo, la Diputación comienza a promover el aumento de dicha colección gracias a las becas que concedía a pintores locales para marchar a Madrid o al extranjero –normalmente a Roma o a París–. Como condición de la beca, estos pintores debían enviar obras de arte a la Diputación mientras realizaban su estancia. Además la Diputación Provincial también aumentó sus fondos gracias a los inmuebles que gestionó y de los que proceden algunas de sus obras más antiguas, el ejemplo más claro fue el del Palacio de San Esteban que quedó en manos de la Diputación al haber sido sede de la Casa de la Misericordia, gestionando así mismo las obras de arte que en él se encontraban.

Ya en el siglo XX, la colección fue aumentando gracias a compras y nuevas becas que no dejaron de favorecer el arte murciano. Además la administración ideó nuevos métodos para promover el arte y a la vez aumentar su colección, así por ejemplo se crearon los premios Villacís de pintura y los premios Salzillo de escultura, que conllevaban que la Diputación conservase en propiedad las obras vencedoras de los mismos. Además a principios de siglo se fundó el Museo provincial de Bellas Artes donde muchas de estas obras podían ser expuestas.

Esta colección, que se fue formando en el tiempo, fue heredada por la Comunidad Autónoma de la Región de Murcia (CARM), cuando la administración regional absorbió a la provincial en 1982, pasando a ser la nueva institución la encargada de proteger, restaurar, conservar y estudiar las obras de arte.

Con la Comunidad Autónoma como gestora la colección tomó una dimensión nunca antes conocida, al crearse todo un sistema de adquisiciones para que esta fuera aumentando, así como la puesta en marcha de nuevos mecanismos de promoción cultural que engrosasen la colección. En los años 80, el clasicismo imperante en las compras autonómicas, empezó a revertir a favor de obras contemporáneas. Así se establecieron las bienales de arte de Murcia, tanto de pintura como de escultura. Estas bienales consiguieron que un gran número de artistas de fuera de la Región de Murcia vinieran a participar aquí en exposiciones, siendo un incentivo foráneo que abrió la mente

de muchos de los artistas murcianos que entonces comenzaban su carrera. Los fondos de la Comunidad Autónoma aumentaron vertiginosamente, también, gracias a otras propuestas, como las becas de creación plástica que concedía la Consejería de Cultura. Este aumento en las colecciones ha continuado hasta nuestros días gracias a proyectos como el taller Nuestros retratos o los concursos de pintura rápida que actualmente organiza la Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales. Además desde el Instituto de la Juventud se vienen celebrando en diversos ámbitos artísticos los concursos Murciajoven que todos los años hace aumentar la colección, ya sea en pintura, escultura o en fotografía.

Así pues, como consideración general hay que tener en cuenta que la gran mayoría de las obras que posee la Comunidad Autónoma pertenecen al arte murciano del siglo XX, aunque también se conservan obras del siglo XIX, alguna del XVIII, y las que se están adquiriendo en el nuevo siglo XXI.

La imagen de las mujeres. No existen imágenes neutras, todas reflejan o quieren reflejar algo; la historia del arte está plagada de imágenes que quieren influir de una manera u otra en la persona que las mira, haciéndole participe de aquello que representan o quieren representar. Sin necesidad de remitirnos a la prehistoria y a las “venus” prehistóricas, vistas como compañeras sexuales y matronas, recordemos las imágenes de los carteles propagandísticos de los totalitarismos en Alemania, la URSS, China, Cuba, o de los mismos contendientes de nuestra Guerra Civil, todas pretendían influir en la población hacia la que dirigían sus mensajes. Toda imagen pretende ser persuasiva, pretende convencer de la ideología que la impregna y será utilizada para este fin en todas las épocas de la historia, aunque unas veces con más acierto que otras.

La imagen se instala en nosotros impregnando y contaminando nuestros pensamientos, de tal manera que muchas veces consiguen y logran cambiar nuestra forma de pensar y actuar sin que nuestra consciencia se percate de ello.

Así, cuando un pintor crea una imagen femenina está interpretando una realidad, su realidad, que puede coincidir o no con la realidad del mundo que le rodea. Esto es, todo lo que aparece en una imagen responde a las

intenciones del pintor y estas intenciones responden a una manera de ver y entender del autor, responde a unos valores personales y sociales, en resumen, a una ideología que diría Pérez Gauli (2003).

La imagen de la mujer en la pintura occidental no ha sido siempre la misma, ha evolucionado a lo largo de la historia según el rol que la sociedad le ha ido asignando en cada momento, lo que ha permitido que, en razón del cambio y la continuidad que preside todo proceso histórico, nos encontremos con muy diversos tipos de imágenes femeninas, de manera que muchas son las imágenes de las mujeres que podemos encontrar en la pintura, desde la mujer como madre procreadora, diosa, objeto erótico, compañera del hombre, marginada, religiosa, trabajadora, independiente, poderosa, intelectual o dueña de su destino, pues muchos han sido los estereotipos de rol o de rasgo elaborados (Loscertales y Núñez, 2009) por la sociedad y en cierto modo reflejados por los pintores, sobre la figura femenina.

Nuestra selección. De la colección hemos seleccionado aquellas obras que representaban claramente una imagen determinada de la mujer. Siguiendo un orden temporal, de las más antiguas a las más recientes, nos encontramos con la imagen de la mujer compañera del hombre, bien como esposa o como madre, como es el retrato atribuido a Micaela Serrano Pérez. La obra es una cornucopia que se encuentra ubicada en la murciana Iglesia de San Juan de Dios.

Micaela Serrano (De la Peña Velasco, 2010) nació en Membrilla –Ciudad Real–, en 1692 contrajo matrimonio con Julián Marín y Lamas, quien fue enviado a Murcia como Secretario del Santo Oficio del Tribunal de la Inquisición en 1690. Hasta 1708 vivió Micaela en Murcia, ese mismo año murió, quedando a muy temprana edad sus seis hijos huérfanos de madre.

En este primer retrato ya nos podemos dar cuenta de que la imagen pública de Micaela Serrano aparece vinculada a la del hombre, por lo que desde el primer momento su identidad como mujer viene marcada por la subjetividad masculina, mostrando una imagen que va unida a su condición de madre y esposa fiel.

En efecto, este tipo de imagen cumple a la perfección con la clasificación de López Fernández (2006), e incluye este tipo de retrato al caso de la mujer como “madre” que tiene, obviamente, un componente positivo en la representación, como figura protectora, amante y cariñosa, aunque su identidad como mujer independiente no se ve reflejada en ningún momento.



Anónimo, Retrato de Micaela Serrano, h. 1705. CARM

La obra se debió pintar a finales del siglo XVII o principios del XVIII, ya que Micaela Serrano murió en 1708. En su retrato, la protagonista luce sus mejores galas con un vestido a la francesa azulado del que apenas vemos el peto con caída triangular que se ajusta al cuerpo y que muestra la camisa blanca de manga tres cuartos. El escote redondeado deja libre el pecho y el cuello donde Micaela porta un colgante de plata que hace juego con los pendientes. Con la mano derecha sostiene un abanico cerrado al tiempo que con la mano izquierda muestra una

rosa, símbolos siempre vinculados a la Virgen María y a la feminidad. Recatada, elegante, a la moda y portando símbolos femeninos, Micaela se presenta como una mujer cercana a la aristocracia y buena acompañante de su marido, pese a que la mirada perdida nos transmite cierta frialdad.

Otra imagen de la mujer, de gran tradición histórica, es la mujer piadosa o religiosa, como la pintura Mujer con velo. Este retrato pertenece ya al siglo XIX y es la obra de Germán Hernández Amores titulada Mujer con velo, una de las últimas obras que adquirió la Consejería de Cultura para completar la colección permanente del Museo de Bellas Artes de Murcia en 2009.

Sobre la vida y obra del pintor se ha ocupado Páez Burruezo (1995) con un buen estudio monográfico, sin embargo haremos un breve repaso para conocer mejor su obra. Aunque nacido en Murcia, marchó joven a Madrid, donde recibió una educación clasicista. En 1852 marchó becado a París y un año después se fue a Roma donde permaneció hasta 1857. Allí conoció a Overbeck y al círculo de pintores nazarenos alemanes que tanto influirían en su pintura. A su vuelta fue director de la Escuela de Artes y Oficios.

Quizás sea necesario entroncar esta obra de Hernández Amores con su etapa más netamente romántica, aunque sea complicado hacer una adivinación acerca de la fecha concreta en que pudo ser realizada. Se trata de un retrato de protagonista femenina, anónima, pintado al óleo sobre lienzo. En la representación aparece una mujer en posición de perfil, girada hacia su izquierda. Se trata de un retrato más amplio que el busto aunque sin llegar a ser de medio cuerpo, puesto que vemos el cuerpo de la mujer hasta el pecho.

En la obra predominan los colores ocres, y la figura femenina se presenta en el cuadro emergiendo sobre un fondo neutral de apariencia mágica, realizado con amplias y anárquicas pinceladas. La composición de la mujer es de enorme calidad técnica, logrando un efecto muy uniforme debido a lo apagado de los colores.

La mujer viste una túnica de color blanco con un amplísimo escote en “v” y presencia de adornos textiles en el hombro que podemos observar. La

cabeza queda cubierta por un velo rosa de tonos apagados. El velo que cubre el cabello y los laterales de la cabeza de la mujer, cae por detrás en amplios y pesados pliegues, que recuerdan la estatuaria clásica.



Germán Hernández Amores. Mujer con velo. h. 1850. 56 x 46 cm. CARM

El rostro de la protagonista representa una belleza delicada y sencilla que atrapa al espectador gracias a una mirada melancólica que se pierde en el infinito. Las carnaciones del rostro y escote están muy bien trabajadas, gracias a unos discretos tonos rosáceos y la fuerza que imprime la iluminación lateral sobre la piel de la joven. El cabello parece partido en el centro, y de él solo vemos el flequillo que descende por la frente con un intensísimo color negro azabache.

La fuerza del retrato radica en la profundidad y expresividad de la mirada. Pese a que solo apreciamos uno de los ojos de la muchacha, el color negro intenso de sus ojos y los párpados semi-entornados aluden

a un cierto sentido de la tristeza, por lo que el espectador es capaz de comprender el estado anímico de la protagonista y, por tanto, de identificarse con la obra. Los labios, formados de nuevo a través de tonos rosas, esta vez más débiles que nunca, son gruesos y carnosos, mientras que la nariz y el mentón son pronunciados, definiendo así una cara fina y elegante, de una belleza muy sencilla.

Varios elementos de la obra nos podrían llevar a pensar que no se trata propiamente de un retrato al uso, sino que es posible que se trate de un estudio o boceto para un personaje que formaría parte de una obra más compleja, o tal vez la copia de un personaje femenino presente en otra obra de arte. Para empezar, la postura de perfil, no es en absoluto frecuente en los retratos de mitad del siglo XIX, y aún menos entre los retratos femeninos de esa época. Además la uniformidad de color y la atmósfera creada por el autor gracias a unos levísimos sfumattos no concuerdan con otros retratos femeninos del momento, realizados con todo lujo de detalle para mostrar al espectador la dignidad de la protagonista, así como la riqueza de las telas y las joyas que viste. La indumentaria nos está hablando de un retrato de gusto clásico en el que el personaje imita las túnicas blancas con las que solían vestir personajes femeninos antiguos como las sibilas o las vírgenes vestales. Por último, en la obra de Hernández Amores, podemos observar en la zona inferior cómo queda un rectángulo negro sin pintar, algo sumamente extraño si se tratase de un retrato encargado, puesto que es altamente probable que el patrón lo hubiera preferido acabado en su totalidad.

Otra obra del mismo autor con protagonista femenina nos presenta la imagen de una mujer poderosa, la reina Isabel II, de la que las crónicas destacan su morbidez, aparece con sus rasgos algo suavizados en los retratos oficiales. No en vano la hija de Fernando VII fue una reina muy querida por la población española como siempre contó Benito Pérez Galdós (2007). También es perceptible esta característica en el retrato de cuerpo entero que le dedica Germán Hernández Amores en 1862.

Isabel II fue hija de Fernando VII. Nacida en 1830, ocupó la corona desde los trece años de edad, gobernando en uno de los periodos políticamente más convulsos, con continuos pronunciamientos militares y la sucesión de las guerras carlistas.

La reina aparece retratada en el interior del Salón del Reino del Palacio Real de Madrid en un momento de plena madurez en su vida y una época de paz política dentro de su gobierno. Hernández Amores, al igual que hicieron Pascual y Valls y Federico de Madrazo, trata de dulcificar la fisonomía de una reina cercana a la obesidad. Para ello Hernández sigue las pautas del decorativismo superficial que estaba de moda en el retrato oficial francés de la época. El retrato de aparato se caracteriza por la búsqueda y representación del poder y el status de la reina, así pues Hernández Amores se centra en mostrar los elementos iconográficos que se asocian a la monarquía. Para Gutiérrez García (2005: 311) es fundamental el tratamiento convincente de las calidades de los tejidos. La reina porta un vestido blanco con encajes bordados sobre el que podemos ver la real banda de María Luisa, y del vestido surge un polsón de terciopelo azul que arrastra por el suelo. El gesto es inmóvil, noble y sereno, lo que sugiere cierta distancia con el espectador que aumenta la sensación de poder de la reina. Su mano derecha apoya sobre una mesa forrada en terciopelo rojo, sobre la que descansa un almohadón con la corona y cetro real. Tras la reina, en el fondo de la obra, se abre un suntuoso cortinaje que deja ver unas columnas de mármol, que indican la fortaleza regia. A la derecha del retrato observamos la presencia del trono real, otro de los elementos iconográficos que siempre se unen al retrato de aparato monárquico.



Germán Hernández Amores, Isabel II, 1862. 228 x 148 cm. CARM

Estilísticamente la obra abandona la sobriedad clasicista de la primera época de Hernández Amores y también se aleja del purismo nazareno según Gutiérrez. El encargo reviste un cuidado equilibrio formal y realista donde destacan un gran dominio del dibujo y un uso clásico del color. Al igual que la obra de Pascual y Valls, este cuadro sigue las pautas marcadas por el retrato oficial de la reina que hiciera su pintor de cámara Federico de Madrazo y Kuntz.

Los siguientes retratos femeninos que se conservan en la colección pertenecen ya al convulso siglo XX, en el cual las fronteras del arte se rompen y nuevos lenguajes entran a formar parte del espectro de estilos que conviven en una misma época. En el inicio de siglo la identidad femenina continúa escondida detrás del velo de la mirada masculina tal y como ocurría en los siglos precedentes.

Buen ejemplo es el retrato de Magdalena Bonafé Bourguignon, hermana del pintor Juan Bonafé, que realizó el propio hermano en los primeros años de la década de los 30. Volvemos a la imagen de la mujer compañera del hombre, en este caso como hermana, pero ya refleja una manera muy diferente de ver a la mujer, cumple con el rol de género pero no con el rasgo, por su ropa, su postura y su mirada. Magdalena estuvo ligada a Murcia, junto a su familia, no solo por ser de aquí sus abuelos, sino porque estuvo viviendo en La Alberca en la época en la que su hermano vino a vivir y a pintar aquí.

De ella se ha conservado este retrato a través del legado de Juan González Moreno, sin duda regalado por el pintor, que ha sido analizado por Rubio Gómez (CARM, 2009) de manera individual. El retrato que posee el Museo de Bellas Artes de Murcia y que es de titularidad autonómica representa a una Magdalena joven, alrededor de los 25 años de edad.

En la obra el carácter íntimo refleja muy bien el cariño del pintor hacia su hermana. La representación corresponde a 1930 y Magdalena aparenta aproximadamente 25 años de edad. En esta ocasión la protagonista es presentada en una actitud íntima y natural, con una apariencia joven y dulce. Magdalena se sienta en una silla de forma poco ortodoxa mientras posa de forma distraída para su hermano. La actitud cotidiana y espontánea se refleja en la forma de apoyar las manos sobre el respaldo de la silla.

El retrato se enmarca en un fondo neutro de colores verdosos que contrastan con la calidez y la cercanía de los colores de la indumentaria de Magdalena, que viste vestido rosa y un gran pañuelo blanco que ilumina todo el retrato. Sus grandes ojos negros atraen la atención del espectador, pese a que no miran directamente y se dirigen de forma ensimismada hacia el infinito.



Juan Bonafé, Retrato de Magdalena Bonafé, 1930. CARM

Otro buen ejemplo de estereotipo de imagen femenina en una obra de arte es el retrato de Teresa Estrada que pinta Antonio Gómez Cano en 1947. Es la típica imagen de la mujer como objeto de lujo.

Gómez Cano, que nació en 1912, comenzó su formación artística en Murcia (1923-1928). Frecuentó los ambientes de los pintores de la Generación de los 20. En 1932 se casó en la iglesia de San Juan de Murcia con Teresa Estrada. En 1933 marchó a Madrid donde estableció su residencia en 1941, aunque posteriormente pasó por Italia, Francia y Ámsterdam.

En 1948 consiguió, gracias al retrato de Teresa, el premio Villacís de pintura de la Diputación Provincial de Murcia. En este caso nos encontramos con un retrato que de nuevo podemos enmarcar dentro del ámbito de lo íntimo, ya que la mujer es representada por su marido. Su identidad femenina queda de nuevo al margen de la obra, al estar supeditada a la visión del marido, para quien posa de forma distraída y alegre dejando que sea el hombre quien ocupe el puesto más alto en la jerarquía familiar. Teresa aparece en un interior, que nos recuerda el ámbito privado de una casa –aunque bien pudiera tratarse del estudio del artista–. Aunque no vemos la silla suponemos que está sentada sobre una, y en el retrato destaca el estremecedor juego de luces que consigue Gómez Cano, en el que Teresa emerge resplandeciente del fondo oscuro y tenebroso que la rodea.

La representación formal de Teresa recuerda, en parte, a la del retrato burgués femenino del siglo XIX. Sin embargo la importancia de la línea y la claridad de los tonos del retrato del siglo anterior se han perdido ya en este siglo XX. La oscuridad del fondo nos recuerda a los fondos expresionistas que tanto gustaban al autor, la pincelada es rápida y brusca. El fondo se pierde en la obra como si se tratase de una fórmula informalista.

La figura de Teresa aparece monumental sobre este fondo atrayendo sobre ella todo el foco de luz, en un juego claroscuro que recuerda que Gómez Cano fue un apasionado seguidor de El Greco en algunos aspectos. Teresa aparece de frente, vestida con una blusa blanca de tela brillante que es capaz de reflejar la luz. Sobre la camisa lleva un abrigo de piel animal de un color beige apagado. El abrigo aparece simplemente apoyado sobre los hombros, por lo que los brazos de Teresa aún se pueden mover con libertad bajo la cubierta. Un brazo se apoya sobre el regazo y tira del abrigo hacia ella, el otro brazo se alza hacia el cuello, donde Teresa coge con la mano el collar de perlas que la adorna y que hace juego con los pendientes que lleva en las orejas.



Antonio Gómez Cano, Retrato de Teresa, 1948. 80 x 70 cm. CARM

Su rostro alargado se gira hacia su derecha, mientras que la tierna mirada la dirige hacia el pintor. En efecto su cara revela una mujer bondadosa dispuesta a proteger y cuidar de su familia tal y como su abrigo la protege del frío. Una vez más la mujer aparece identificada con valores como lo privado, lo íntimo, la ternura, la protección y, tal y como comentaba López Fernández (1989), como esposa fiel y objeto de ostentación por parte del marido.

En la segunda mitad del siglo XX vamos a comprobar cómo los cambios en el arte occidental tienen su reflejo en la representación femenina, provocando la emancipación de la identidad de la mujer, que comienza a mostrarse en las obras de arte con autonomía y personalidad.

Un ejemplo de esto lo encontramos en el retrato de Monique les Ventes, que realiza el pintor Mariano Ballester, su marido, y aunque este retrato aún se encuentra en una transición en la que la imagen de la mujer sigue siendo producto de la mirada masculina, ya se empieza a dejar ver la personalidad de la retratada. Es un ejemplo de imagen de la nueva mujer, que aún posee rasgos de modelos antiguos, como belleza, compañera y objeto de lujo, pero que también refleja otros de nuevo cuño como independiente, objeto de deseo o con identidad propia.

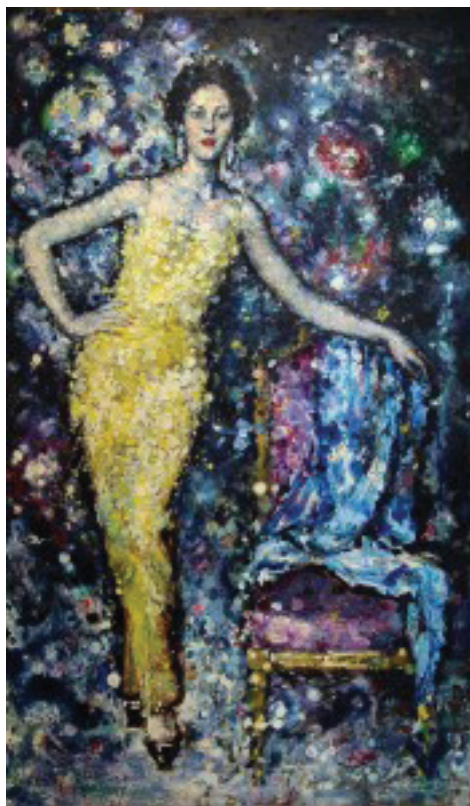
Monique les Ventes es una francesa que nació en 1931 en Lyon. Desde pequeña viajaba con su padre a París en busca de objetos raros que comprar en los mercadillos franceses. Esta afición se acrecentó al casarse con Mariano Ballester y venir a vivir a España. Aquí especializó su coleccionismo en los juguetes.

Cuando Mariano Ballester la pinta en 1963, Monique tenía 32 años y era una joven ya madura y casada. Su esposo, nació en 1916 en Alcantarilla y desde joven sintió especial predilección por la pintura, estando considerado como uno de los principales referentes en la generación puente de la pintura murciana.

El Retrato de Monique, que le valió en 1963 su segundo premio Villacís, es un enorme lienzo. En él representa de cuerpo entero a su esposa, quien aparece vestida de manera elegante gracias a un traje de noche amarillo y zapatos negros, apoyando una mano sobre una silla de tapizado rosa que sostiene un chal azul en su respaldo.

Gracias a la influencia de Picasso y de las experiencias de Puente Nuevo, Ballester introduce grandes novedades en el campo del retrato, como el plurimanchismo, también llamado técnica del confeti. El color se convierte en el elemento más importante de su obra, un color fuerte, expresionista, mezclado libremente sin esquemas que lo supediten, en el que queda patente la influencia de los alemanes Nolde o Ensor.

Hasta la fecha los retratos de cuerpo entero y gran formato parece que se habían reservado para obras oficiales de representación, pero como en el caso de Monique la mujer de clase media también puede ser representada en este formato.



Mariano Ballester, Retrato de Monique, 1963. 200 x 132 cm. CARM

Su gesto es sugerente e invita a la observación del retrato. Con piel pálida, permanece de pie junto a la silla en la que apoya uno de sus brazos. Este gesto conforma un contraposto muy escultórico, pese a la frontalidad del retrato. Su pierna izquierda se adelanta y flexiona, mientras que la derecha permanece inmóvil detrás, como si Monique estuviese reposando un instante en el que Ballester hace el retrato.

El vestido amarillo de gala se ajusta perfectamente al cuerpo de la protagonista, quien enseña los hombros gracias a que se trata de un vestido de tirantes muy delgados. Los zapatos de tacón negros sostienen a Monique que, en su gesto desequilibrado, se apoya en la silla sobre la que reposa el chal azul.

Podemos considerar que la identidad de la mujer avanza con paso firme gracias en parte a la representación de la totalidad del cuerpo. En el caso de Monique, vemos cómo su figura esbelta y escultórica conforma con la gestualidad parte del mensaje de seguridad en sí misma que el rostro de la protagonista también nos envía.

En su bello rostro, que transmite una gran seguridad, destacan sus labios de un rojo intenso y brillante. El pelo recogido le permite mostrar los grandes pendientes que le adornan y que llegan casi a la altura de la barbilla.

Los viejos estereotipos que unían a la mujer con la belleza, la modestia, la fidelidad o el decoro pronto van quedando atrás y la mujer asume en el retrato la identidad que ella misma ha comenzado a ganarse dentro de una sociedad que cada vez constriñe menos el papel de la mujer, y empieza a tener una vida social amplia fuera del hogar. Monique les Ventes aparece en la obra como una mujer independiente y fuerte, que no queda relegada a la vida privada del hogar donde posa con su mejor atuendo, sino que sale en sociedad, donde puede hacer gala de su educación e inteligencia a la hora de desenvolverse sola en la vida pública.

En este mismo sentido recogemos otro ejemplo que ejemplifica a la perfección esta nueva identidad femenina que comienza a aflorar y que se encuentra también en el fondo autonómico. Se trata de una obra que data del año 1968 y es el retrato de Constantina Pérez Martínez que hace Eduardo Arroyo. La imagen que nos muestra es el de una mujer fuerte, independiente y luchadora. La obra, que está en Murcia, y se titula Sama de Langreo (Asturias). La femme du mineur Pérez Martínez, Constantina (dite Tina) tondué por la police, no es la única versión que hizo Arroyo sobre Tina. El óleo, que fue pintado en 1968, representa a una mujer con su identidad femenina absolutamente intacta e independiente del hombre. Tina es representada por su propia historia y vida, y no la de su marido, padre o hermano. Este pequeño detalle supone un gran paso en la visión artística de la mujer española. Arroyo se interesa en ella, en su lucha por criticar al franquismo. Constantina era hija de un fusilado en la Guerra Civil Española, y tenía fuertes convicciones políticas de izquierdas. Se casó con apenas 18 años con Víctor Bayón, un minero asturiano.

En abril de 1962 prendió en Asturias la chispa de un incipiente movimiento huelguístico en el campo de la minería, lo cual suponía el primer movimiento en esa dirección desde el inicio de la dictadura, y estuvo apoyado por el nacimiento de las Comisiones Obreras. El marido de Tina cumplía condena en Cáceres, y las mujeres de los mineros, incluida Tina, jugaron un papel decisivo y fundamental en la lucha obrera. El movimiento obrero fue encabezado en Sama de Langreo por las mujeres de los mineros, y en esa misma localidad la represión fue brutal contra las manifestantes.

Tina fue detenida por la policía y torturada en unos inhumanos interrogatorios policiales. Como muestra de vergüenza por no claudicar, la policía decidió rapar su pelo al cero, y fue amenazada y coaccionada para que no revelara quién era el culpable de ese trato contundente. La huelga de los mineros asturianos fue símbolo de firmeza para toda España, aunque fuera silenciada por el franquismo. Pese a todo, en 1965 Tina y su hija fueron detenidas, siendo liberada la hija, pero muriendo Tina debido a las torturas de la policía. A Constantina Pérez y otras mujeres de mineros asturianos que lucharon en las huelgas de 1962, fue a quienes quiso rendir tributo Eduardo Arroyo en este retrato de Tina, en el que la representa sobre un fondo de color grana, que recoge una franja diagonal con la bandera rojigualda española en la esquina superior derecha de la obra. Tina aparece como una figura en tres cuartos, vestida de forma irónica de flamenca con un traje tradicional español de color azul verdoso que tiene estampación de flores en color amarillo.

Su rostro, de forma redondeada, con prominentes mofletes y mentón, sugiere un semblante triste, reflejo sin lugar a dudas de las terribles humillaciones que Tina tuvo que soportar debido a la presión policial tras la huelga de los mineros asturianos. Los brillantes y carnosos labios rojos contrastan con la mirada perdida de una protagonista entristecida. Los adornos de la vestimenta completan la imagen de Tina. Sobre su pelo rapado al cero emerge una peineta roja y negra, que hace juego con los pendientes romboidales que son del mismo estilo y color. Del cuello cae un colgante de perlas grandes y azules, que hacen juego con el vestido azul que viste nuestra protagonista.



Eduardo Arroyo, Sama de Langreo (Asturias). La femme du mineur Pérez Martínez, Constantina (dite Tina) tondu(e) par la police, 1968. 102 x 82 cm. CARM

Eduardo Arroyo presenta en su obra una imagen inédita de la mujer en la historia del retrato español. Tina no tiene un marido poderoso, al contrario, es esposa de un hombre humilde, pobre y encarcelado. Tina es una mujer fuerte y con carácter, luchadora incesante y rebelde con el régimen autoritario impuesto. Es la identidad de miles de mujeres en la España de los años 60, aunque en el retrato es difícil encontrarlas representadas.

La identidad femenina es una realidad en nuestro arte, y los anteriores clichés femeninos de la bondad, la gracia, la belleza y la mesura aparecen quebrados por nuevos conceptos que se asocian a la mujer como la fortaleza, la lucha, el orgullo o la participación social.

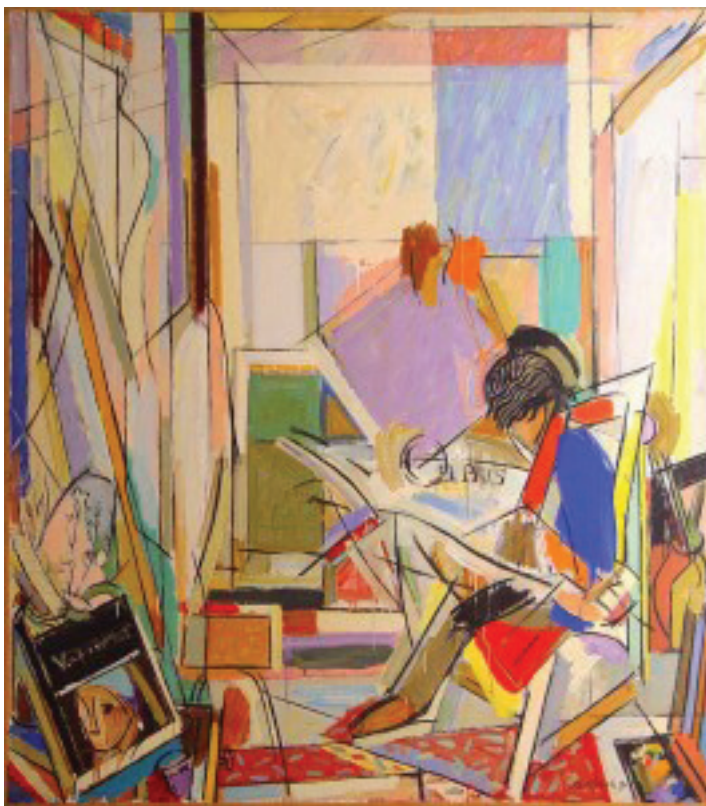
Arroyo es uno de los artistas más importantes de la transición española. Había estudiado Periodismo, y se formó desde 1957 en París, donde comenzó su carrera dentro de las artes plásticas. Su vocación periodística influye de una manera sobresaliente en sus obras, ya que suele usar un estilo cercano al pop art que estaba muy presente en el periodismo y en la publicidad. Suele utilizar temas cotidianos para desmitificar la realidad y para denunciar convencionalismos sociales implantados en España con humor e ironía. Su manera de pintar es ágil y dinámica, utilizando colores planos con una dependencia total y completa al dibujo y a la línea.

En el caso del retrato de Constantina Pérez Martínez, pese a estar pintado por un hombre, esa nueva imagen de la mujer en el retrato español está conectada con las ideas de Alario (2000) sobre la dignificación de la propia mujer en el arte occidental: por un lado el autor cuestiona con ironía la imagen de la mujer, gracias al traje flamenco y la peineta, mientras por otro pone en juicio el cuerpo femenino, que en este caso aparece rapado al cero debido a las torturas policiales.

Finalmente, debemos citar otro modelo dentro de la imagen de la nueva mujer, se trata de la mujer intelectual (López, 2006). Es una obra del pintor de andaluz Alfonso Albacete titulada Interior nº 4 (Muchacha leyendo la prensa)(Fig. 9), que en el catálogo autonómico de 1992 recibió el nombre de Yoku leyendo El País.

El artista Alfonso Albacete (VV.AA., 1994) nació en 1950 en Antequera (Málaga), aunque de forma temprana se instaló en Murcia junto a su familia. En esta ciudad inició su carrera en la pintura. Más tarde estudió Bellas Artes en Valencia y Arquitectura en Madrid, conociendo en esta ciudad las nuevas tendencias que se abrían en el arte español.

En el caso de este retrato de la joven Yoku, que tiene unas dimensiones considerables, observamos su interés por el dibujo, enriquecido y mezclado con elementos geométricos, sin duda alguna heredados de sus estudios de Arquitectura. Desde luego, si alguna característica se hace notable en esta obra de Albacete es la geometría presente, que supedita, incluso, al color en compartimentos de reducidas dimensiones que lo consigue inundar todo para darle al cuadro una gran expresividad.



*Alfonso Albacete, Interior nº 4 (Muchacha leyendo la prensa), 1980.
195 x 175 cm. CARM*

La joven aparece a la derecha de la composición, sentada y con la pierna derecha cruzada sobre la izquierda. El sillón en el que está descansando aparece conformado por unos pocos trazos geométricos que nos permiten apreciar las patas y el respaldo. Sobre sus rodillas apoya el periódico que lee con atención y en el que se puede apreciar el nombre de la publicación: El País. Viste pantalones y zapatos en distintos tonos de marrón, y una camisa o jersey azul de manga larga. Su pelo es moreno y liso y queda recogido con una coleta, visible gracias al gesto de Yoku, que agacha la cabeza para leer con atención el diario.

En primer término podemos observar otros elementos que decoran la estancia. En el ángulo inferior derecho intuimos lo que parece ser un caballete con una paleta y sus colores apoyada. En el lado izquierdo podemos ver una mesita sobre la que se apoya un libro de temática artística de tapas negras y con un retrato femenino en la portada. Tras el libro de arte sobresalen algunas plantas, que están depositadas en un jarrón que apenas se consigue apreciar. El interior de la estancia donde se encuentra la adolescente está fuertemente iluminado gracias a lo que parece ser un ventanal que se intuye detrás de la muchacha y que inunda la obra de una luz blanca y muy potente.

En la obra, Alfonso Albacete imprime su gran cultura intelectual adentrándose en las influencias que sobre él han ejercido otros artistas y estilos. Su sentido geométrico, obviamente viene marcado por sus estudios de Arquitectura como ya hemos comentado, aunque no hay que olvidar el gran peso que tiene en su pintura las influencias espaciales y volumétricas de Cézanne. Además la gran fuerza del retrato se relaciona con el gusto expresionista de Albacete, quien deforma la realidad, dándonos una imagen que se encuentra solo en su interior. Las deformaciones en este retrato interior de Yoku, vienen encuadradas en dos sentidos: por un lado las deformaciones espaciales con perspectivas y posiciones que son imposibles, y por otro por el uso tremendamente expresivo del color, que se entrelaza en la obra de forma armónica aunque observemos un cierto sentido de irrealidad en los colores de las paredes y el suelo.

Por otra parte, y entroncando con el expresionismo, también es evidente cómo Alfonso Albacete asumió a partir de los años 80 las técnicas procedentes del expresionismo abstracto americano, haciendo suyo el uso del dripping o el chorreo como bien queda reflejado en este retrato interior. Además su acercamiento al género del retrato, le hace ponerse en la órbita de los pintores del pop art, al buscar momentos relajados y cotidianos para representar a las personas. En esta ocasión, más que posar para el pintor, Albacete retrató a la protagonista en una de las acciones más habituales en el día a día de una persona culta que hace gala de ello, como es la lectura del periódico.

Lo que queda claro es que la obra de Alfonso Albacete está en el camino de la figuración y la abstracción, ya que aunque es evidente la figura femenina en el retrato, no conseguimos distinguir sus rasgos faciales, ni nada que la pueda identificar. El uso libre del trazo y del color aporta un cierto grado de abstracción, lo que hizo que se incluyera dentro del grupo de la Nueva Figuración.

Conclusiones. A través de la colección de arte de la Región de Murcia se puede hacer un seguimiento de la evolución del papel desempeñado por la mujer como objeto de la obra pictórica. Pues a pesar de que la muestra de obras de arte no es muy extensa en cuanto al tiempo que abarca ni en cuanto al número de ellas, sí es lo suficientemente representativa para poder realizar un estudio de la evolución sufrida por las mujeres en el ámbito sociocultural y su reflejo en el mundo artístico.

Se comprueba cómo ha ido evolucionando su imagen desde su representación más convencional, como madre, esposa, hermana o representante del poder instituido, pasando por los cambios que comienza a sufrir en pleno siglo XX referidos a su papel más participativo dentro de la sociedad a la que pertenece pero que aún sigue manteniendo ciertos rasgos del pasado, hasta llegar a una imagen realmente contemporánea de una mujer independiente, luchadora, que piensa y que actúa por sí misma; una mujer, en fin, dueña de su vida y de sus actos.

Referencias bibliográficas:

- Alario, M.T. (2000), "Nos miran, nos miramos". Tabanque, Valladolid, Universidad de Valladolid, pp. 59-77.
- Ayuntamiento de Murcia (1987), Gómez Cano, su vida. Murcia.
- Berger, J. (1972), Ways of seeing. Londres, Peguin Books Ltd. & British Broadcasting Corp.
- CARM (1992), Colección de arte moderno y contemporáneo de la Comunidad Autónoma de Murcia. Murcia, Fundación CAM.
- CARM (2009), González Moreno. El legado. Murcia, Consejería de Cultura y Turismo.
- Edholm, F. (1995), "Beyond the mirror: women's self-portraits". En *Imagining Women: Cultural Representations and Gender*. Cambridge, Polity Press-Open University.
- Fernández Valencia, A. (1997), "Pintura, protagonismo femenino e historia de las mujeres". *Arte, individuo y sociedad*, nº 9. Madrid, Universidad Complutense, pp. 129-157.
- Fuentes y Ponte, J. (2005), España Mariana: Provincia de Murcia. Murcia, Fundación Centro de Estudios Históricos e investigaciones locales de la Región de Murcia.
- García, R. (1988), "Monique les Ventes y Gabriel Carrascal". *El País*, 12-02-1988, Madrid.
- López Fernández, M.A. (1989), "La mujer y el retrato. Una aproximación al objeto". *Arte, individuo y sociedad*, nº 2. Madrid, Universidad Complutense, pp. 55-63.
- López Fernández, M.C. (2006), *La imagen de la mujer en la pintura: 1890-1914*. Madrid, Antonio Machado Ediciones.
- Loscertales, F. y Nuñez, T. (2009), "La imagen de las mujeres en la era de la comunicación". *I/C - Revista Científica de Información y Comunicación*, nº 6, pp. 427-462.
- Páez Burruezo, M. (1995), *El clasicismo en la pintura del siglo XIX: Germán Hernández Amores*. Murcia, Editora Regional.
- Peña Velasco, C. de la (2010), José Marín y Lamas y el patronazgo artístico: Discurso leído el 2 de marzo de 2010 en su recepción pública, por Ilma. Sra. D^a. Concepción De la Peña Velasco y contestación del Ilmo. Sr. D. Ángel Luis Molina Molina. Murcia, Real Academia de Bellas Artes Alfonso X El Sabio.
- Pérez Gauli, J.C. (2003), "Imágenes mentales II. Qué hay detrás de una imagen". *Revista ICONO14. Revista científica de Comunicación y Tecnologías emergentes*, Vol. 1, nº 1, pp. 30-43.
- West, S. (2004), *Portraiture*. Oxford, Oxford University Press.

LA SANGRE SE LLEVARÁ VUESTRAS PALABRAS. PIONERAS DEL BODY ART



Marina Abramovic, Balkan Baroque, 1997

Alonso y Marful

Uttar Pradesh. India. 2005. Al saltar una barda de alambre nos hemos hecho daño en las palmas de las manos. Bajo la intensa lluvia del monzón la sangre, que mana abundantemente, se diluye con rapidez dejando un rastro de memoria, intensamente rojo, que parece hundirse muy abajo y elevarse a la vez en un acorde mudo. La sangre se demora apenas un instante y, sin embargo, ha cavado un surco en algún lugar tan arcano, tan profundo, que tenemos la sensación de adentrarnos en la noche de la especie. Fulguración o satori, ese momento de intensidad pánica, mil veces recordado, adquiere con el tiempo la cualidad de un block maravilloso donde se han ido inscribiendo otras sangres y otros cuerpos. En el seno del documental autobiográfico *The artist is present* Marina Abramovic dice: “descubrí que el cuerpo era el lienzo y la sangre el color”. La sangre pinta sobre el cuerpo. Reinstaura el grafo originario.

No obstante, su sentido permanece velado tras múltiples estratos de palabras.

Siempre nos ha parecido que en cada pieza de un proyecto, en cada imagen, en cada coyuntura que ensambla lo figural a lo lingüístico, hay un río que se abre a la afluencia de tantas aguas que si pudiéramos remontarnos desde ese fenotexto vibrante hasta las últimas raíces donde arraiga el genotexto, en un lapso de tiempo lo bastante grande habríamos cubierto con una red de asociaciones la topología de todo lo que existe.

Julia Kristeva distinguió con razón entre genotexto y fenotexto, estructura significada y productividad significante, para poner de relieve la apertura de la obra, aparentemente atrapada en sus límites formales, a una vertical de engendramiento en la que estaría inscrito un proceso de significancia que rebasa con mucho las fronteras de un momento, de una subjetividad o de una biografía. Y es en el espesor de esa vertical donde creemos que la sangre vertida por tantas artistas del cuerpo desde los años sesenta alcanza a revelar sus aspectos más profundos. Inmanencia del sujeto histórico postmetafísico, del estar y del ahora, yo sangro ahora, que, sin embargo, atrapa en su destello la entera historia de las mujeres.

Los años sesenta son una época de cristalización particularmente intensa. Si la primera guerra mundial había asestado un duro golpe a los metarrelatos de la Razón ilustrada y obtenido en la primeras vanguardias una respuesta irracionalista que abogaba por la transvaloración de todos los valores, empezando por el concepto de arte y sus fetiches sagrados, los horrores de Holocausto arrojaron una nueva sombra sobre el decurso de una historia definitivamente en entredicho, generando toda suerte de contragolpes subversivos. El auge del existencialismo, la contracultura, el feminismo, la revolución sexual, el ecologismo o el pacifismo naif del movimiento hippie son otras tantas reacciones a los horrores de la guerra, a la violencia impuesta por las máquinas de poder, a la devastación de los entornos naturales y a la vacua anonimidad de las sociedades de consumo, elementos, todos ellos, conjurados en torno a un orden simbólico andrologocéntrico que mayo del 68 haría fraguar en la imagen de los adoquines urbanos bajo los que hay que rescatar la playa subyacente. Sous les pavés, la plage.

Para entonces, la música había alcanzado su punto máximo de tensión en el silencio, la obra plástica en su desmaterialización, el cuerpo representado en la emergencia de un cuerpo real que pulveriza las narrativas que lo ahorman y se presenta desnudo, oponiendo la sangre, fresca, fluyente, como un grafema primario que limpia y resignifica el verbum patriarcal y libera la piel, particularmente la piel de las mujeres, para la materialidad de un territorio que reclama su propia práctica significativa. Ellas (nosotras), que habíamos sido concebidas y narradas como mater/materia (románticamente idealizada o relegada a la abyección, según el tenor del contexto), se mostraban ahora en su naturaleza carnal y presentaban la piel desnuda como un complejo fenotexto que recogía en sí largos siglos de dominación y de silencio.

En su libro *Meat joy*, Carolee Schneemann (USA, 1939), pionera del arte corporal, señalaba el carácter rupturista y fundacional de su obra *Eye body: 36 transformative actions* (New York, 1963), y reivindicaba el cuerpo femenino como material artístico conformado y firmado por la propia autora, que violentaba, así, “las líneas territoriales de poder por las que las mujeres eran admitidas en el Club Artístico de los Sementales”.

En *Escalade non-anesthesiée*, en 1971, Gina Pane (Francia, 1939) convierte una escalera tapizada de cuchillas de afeitar en su particular metáfora de la reapropiación de un cuerpo alienado al que, remedando la subida al Gólgota y el sacrificio de la comunión, la artista alude en primera persona del singular: “mi cuerpo, mi carne”. Ese mismo año, en una acción certeramente titulada *Eros/ion*, Valie Export (Austria, 1940) rodó desnuda sobre un plano de cristales rotos. Un montón de trozos de transparencia fragmentada, discontinua, se internan en el cuerpo de la artista y operan como disrupciones de la presunta neutralidad de la mirada hegemónica, que se ve obligada a volver sobre sus rutinas y a indagar en el cuerpo femenino como un territorio que reclama sus propias marcas y que visualiza sin falsos pudores la toma de relevo en las maquinarias de gestión simbólica. Un año después, en *Le lait chaud*, en París, una Gina Pane sobria, concentrada, completamente vestida de blanco, articula una de sus acciones más cruentas en torno al leitmotiv “el blanco no existe”. Provista de una cuchilla, la artista se practica numerosas incisiones en la espalda. La acción llega a su acmé cuando se corta las mejillas. Derribaba, así, el último bastión del narcisismo femenino: la integridad estética del rostro. Sobre el mitema

del imposible folio en blanco, la acción presentaba la contrafigura vacía del palimpsesto de la cultura occidental y borraba su rastro con un flamante grafo de sangre de mujer. Deconstrucción y reconstrucción abierta a la deriva del porvenir desde la materialidad de un cuerpo en el que sólo el trazo de una violencia estructural parecía iluminar los imposibles perfiles de cualquier esencia. El remanente histórico: el cuerpo biológico, precultural, no hollado aún por la violencia del signo.

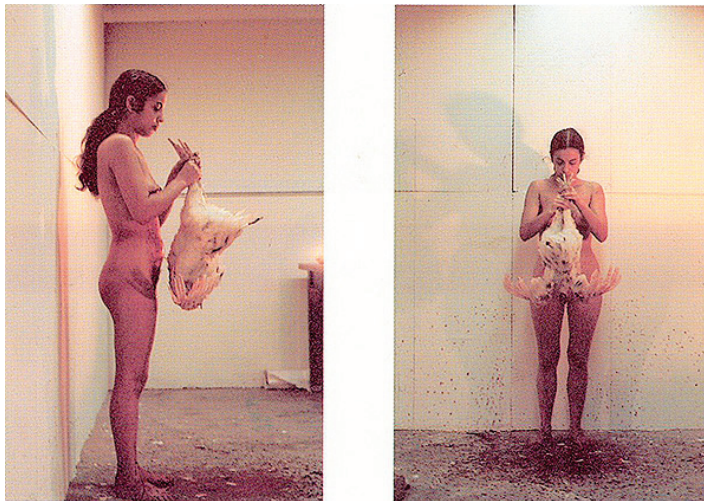


Valie EXPORT, Eros/ion, 1971



Gina Pane, Le lait chaud, 1972

Las performances de Ana Mendieta (Cuba, 1948) a lo largo del mismo año confieren a este retorno un regusto animista y sacrificial. Inspirada en las ceremonias de purificación de la santería cubana, en *Untitled (Chicken piece)*, la artista sostiene con las manos un gallo recién degollado. El animal agoniza, batiendo enérgicamente las alas muy cerca del vientre y el sexo de Mendieta y desatando una multiplicidad de sentidos que van desde la blancura inerte del macho, simbólicamente mudo, castrado y pendiente de las manos de una mujer, hasta la sangre que riega abundantemente un cuerpo femenino mil veces ultrajado por la Ley. En palabras de la propia Mendieta, “Mi arte es la forma en que restablezco los lazos que me unen al universo [...]. Me convierto en una extensión de la naturaleza y la naturaleza en una extensión de mi propio cuerpo. Este acto obsesivo de reafirmar mis lazos con la tierra es, en realidad, una reactivación de creencias primigenias, una fuerza femenina omnipresente [...], es una manifestación de mi sed de ser”.



Ana Mendieta, Untitled (Death chicken), 1972

La sed de ser de las mujeres seguiría escribiendo con sangre el alfabeto perdido de una feminidad robada. Si el género epistolar había sido a lo largo de los siglos el reducto de una escritura femenina confinada en lo privado, lettre en souffrance, hurtada, eternamente suspensa o diferida, la carta del arte corporal femenino, lienzo y folio en blanco, hablaba de sí sin otra autoridad que la de una gesto augural que intentaba repriminar las formas y las conciencias.

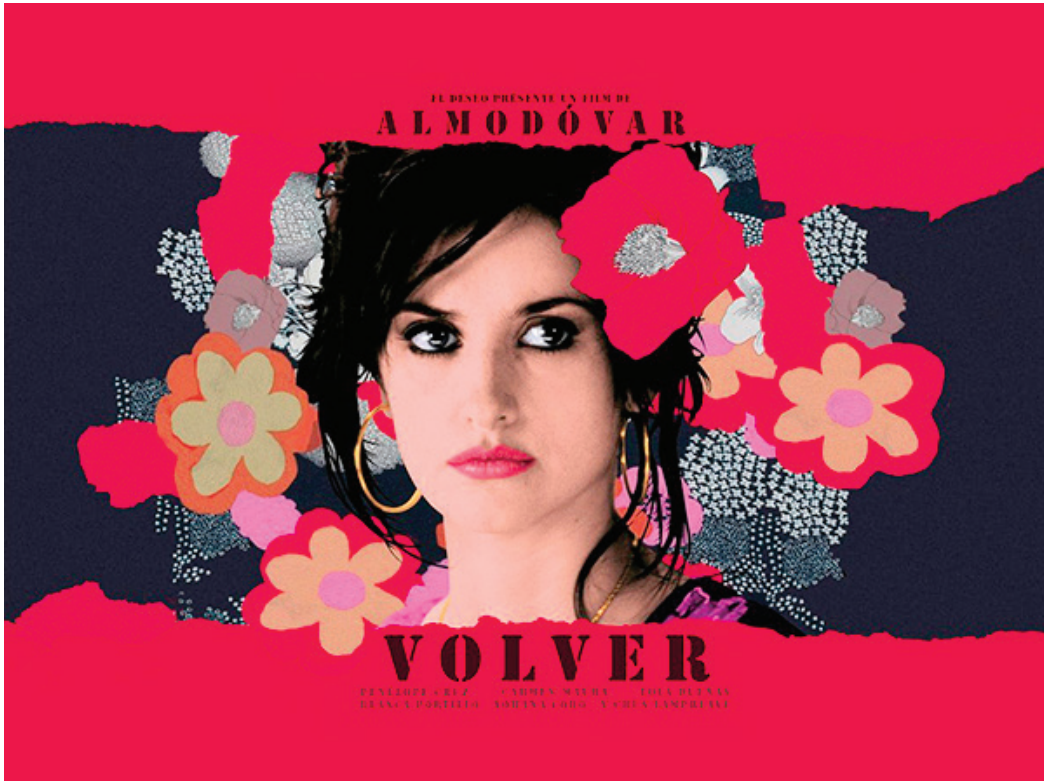
En 1974, en Rythm 0, Marina Abramovic (Yugoslavia, 1946) llevaba un punto más allá la Cut piece de Yoko Ono (1963) y facilitaba al público asistente el acceso incondicional a su cuerpo: “En la mesa hay setenta y dos utensilios que pueden usarse sobre mí como se quiera. Yo soy el objeto”. La explicitud de la performance, que concluyó por iniciativa de los asistentes ante la visión, incomparablemente reveladora, de una Abramovic semidesnuda y sangrante, convenció a la artista de que se encontraba ante el capítulo final de sus investigaciones en torno a su propio cuerpo. No fue así, sin embargo. Su carrera continuó internándose en la investigación de las posibilidades expresivas del mismo y dejando, al paso, escenas tan acerbamente intensas como las que registra la obra Balkan baroque (1997). Pocas imágenes del arte corporal femenino han conseguido una plasticidad tan dolorosamente deslumbrante como esa pietá laica en la que Abramovic limpia huesos sobre su regazo, literalmente elevada sobre una montaña de violencia y de cadáveres inocentes.

Lejos de haber abierto un hiato en las prácticas de resistencia ideológica que, desde los primeros sesenta, han otorgado cuerpo de naturaleza a la liberación de las mujeres, han sido muy numerosas las artistas que han seguido sellando con sangre nuestras demandas de un nuevo pacto social. La historia de la igualdad sigue sangrando por la brecha abierta a lo largo de una travesía milenaria que hoy, como ayer, abre su genotexto a la revelación vibrante de otras sangres y otros cuerpos. Millones de mujeres de todo el mundo continuamos escribiendo con sangre. Inventando el grafema y el temblor genesiaco de una lengua que es soma, que rezuma y duele y es color y tejido de un sueño tan largo como nuestra historia.

Rehenes de una inscripción lingüística sin retorno, las bodiartistas han continuado y continuarán presentando su cuerpo, singular, único, muy a menudo más allá de géneros y binarismos reduccionistas, como un vibrante territorio de descolonización cultural. Cuerpo interrogante, vulnerable, herido. Cuerpo denuncia, manifiesto, contrahorma, desorden. Cuerpo que se entrega al estertor primigenio de un caos liminar donde lo femenino se niega a ser apresado en la cuadrículas del canon. Cuerpo postmetafísico, antiontológico, abierto al devenir de una identidad incierta.

Cuerpo que vuelve la mirada sobre sí y busca su propia imagen en los fragmentos de un espejo roto.

CONSTRUCCIONES DE GÉNERO Y SEXUALIDAD EN EL CINE



Pedro Almodóvar, cartel de la película Volver, 2006

Nieves Febrer

Emprendemos a continuación un análisis breve y aproximativo sobre estética musical feminista, centrado, en nuestro caso, en la música popular y en los actores mujeres que la ejecutan e interpretan y que participan activamente en su carácter funcional, usos y simbolismos, tal y como veremos en el cine de Pedro Almodóvar, cuyas protagonistas se encuentran estrechamente vinculadas a la música urbana, tradicional y/o folclórica, aportando un proceso de feminización tanto en la recepción como en la representación sociocultural.

Como experiencia estética, la música, el arte, la danza, el teatro, etc., comparten espacios representativos –y/o performativos– muy similares e inseparables. Hombres y mujeres elaboran una puesta en forma en la que se articulan aspectos institucionales, hegemónicos, rituales y factuales condicionados por una serie de pautas normativas culturales. Por ejemplo:

Varios estudios han venido mostrando cómo las diferentes ideas sobre los sexos han sido determinantes respecto a quién interpretaba en el teatro del s. XVII los papeles musicales femeninos (mujeres en Francia y en España; mujeres o castrati en Italia; muchachos en Inglaterra), y los masculinos (hombres en Francia, mujeres en España, mujeres o castrati en Italia, muchachos en Inglaterra (Ramos López, 2003: 91).

Se trata así de un sistema de comunicación simbólico constituido por elementos visuales, sonoros y verbales.

Estética musical feminista. Al igual que en otras disciplinas académicas, alrededor de los años 70 surgen en el arte, la historia y la antropología los estudios de género, dedicados, por un lado, a revisar investigaciones hasta la fecha marcadamente androcéntricas que invisibilizaban la actividad de una gran parte de la población como son las mujeres; y, por el otro, a intentar desmontar la aparente lógica “natural” que establece lo que es ser masculino y femenino.

Desde una perspectiva constructivista, los estudios de género hunden sus intereses en aquellos elementos que sentimos, percibimos e identificamos como persona femenina o masculina dentro de una cultura. Para ampliar el texto que sigue, indicaremos que existen diferencias entre unas sociedades y otras a la hora de establecer determinadas actividades según los hombres o las mujeres. Esto significa que la división sexual del trabajo no señala las relaciones de género, sino que son las relaciones sociales de género las que concretan modos de repartir el trabajo (Comas d’Argemir, 1995). Este es uno de los factores clave de dominación masculina, ya que define la identidad y funciona como un poderoso instrumento de valoración personal y social, producto del contexto histórico y de las diferentes formas de vida. Hablamos de un rasgo universal, que establece jerarquías tanto de tareas como de personas.

Recordemos que en este breve artículo no nos hemos adentrado en la tarea de justificar los diferentes roles adoptados por la etnomusicología desde sus orígenes¹, bien como subdisciplina de la antropología (o de la musicología), o como campo interdisciplinario (Nettl, 1992; Merriam, 1977). Nos interesa, en cambio, introducirnos en su especificidad como producto cultural, esto es, situarnos más concretamente en el estudio antropológico del fenómeno musical, en los procesos de creación, en las estructuras musicales y en el contexto en que aparecen. De esta forma, recalcamos la importancia de los medios de difusión artístico-tecnológicos (en nuestro caso: el cine) como parte de la dimensión sociopolítica de los fenómenos de masas y/o cultura de masas.

El estudio de la música de autoría femenina destaca, entre otras muchas cuestiones, por su nacimiento tardío en la literatura especializada y por los diversos métodos de investigación utilizados, no exentos aún hoy de numerosos debates y discusiones². Se inicia, pues, con un considerable retraso con respecto a otras disciplinas, y no es hasta los años ochenta y noventa cuando se establecen nuevas corrientes críticas. Éstas surgen con el firme compromiso de recuperar y visibilizar el trabajo y la labor femenina en la música culta, urbana y/o popular. Se plantean varias líneas de acción destinadas a reconocer la importancia de las mujeres, así como la necesidad de reevaluar sus experiencias en la vida pública y privada y de difundir las estrategias que han desarrollado para luchar contra los hábitos patriarcales. Se presta así atención a situaciones y/o actividades ideadas por y para ellas como autoras, intérpretes y receptoras. En este sentido, son de obligada mención las aportaciones de Susan McClary (1991), Karin Pendle (1991), Ruth Solie (1993), Marcia Citron (1993) o Lucy Green (1997), entre otras. Estas escritoras denuncian, principalmente, que en la historiografía contemporánea rara vez leemos monografías de mujeres músicas de manera autónoma. Por el contrario, suelen adquirir una posición complementaria de esposas, amantes, hijas o madres; o minimizan su profesionalidad por dedicarse a géneros considerados menores, como se explicará seguidamente.

Por este motivo, desde las últimas décadas las mujeres han centrado su interés en nuevos sectores productivos donde poder expresarse que no estén históricamente acotados y limitados por el dominio masculino como sucede, por ejemplo, con la composición en la música; o, en el terreno artístico, con la pintura o la escultura más tradicional, y cuya

visibilidad femenina es menor. Aclararemos que no es que las mujeres hayan carecido de talento para realizar estas actividades a lo largo de la historia, sino que son los factores culturales, educacionales, sociales e institucionales los que han impedido que este talento pudiera desarrollarse libremente (Nochlin, 1971). Incluso en la más reciente música popular urbana pop/rock, pongamos por caso, el modelo legítimo del músico es fundamentalmente masculino, cuyo marco de representación perdura desde los orígenes mismos del bluesman americano.

A este respecto, habría que mencionar el artículo publicado por Frith y McRobbie en 1978, "Rock and Sexuality", en el que afirman que el rock, a pesar de tener un sistema de valores basado en conceptos como "libertad" y/o "rebeldía", se mantiene inmerso en un fuerte perfil masculino que imita ideológica y culturalmente los supuestos patriarcales:

El rock ha sido desde sus inicios un terreno de debates sobre la moralidad siendo considerado, por un lado, un peligro para las buenas costumbres y una amenaza para la moral y convirtiéndose, por otro, en bandera de los defensores de la libertad sexual. Pero el mensaje sexual del rock y la supuesta liberación que proponen tienen una caracterización fuertemente masculina.

[...] Partiendo de esta premisa, Frith y McRobbie pretenden saber cómo los estereotipos presentes en el rock funcionan en la construcción de las identidades de género, afirmando que las posibilidades de identificación respecto a sus mensajes son más numerosas para los chicos que para las chicas. La existencia de una mayor variedad de modelos de masculinidad se debe a que la producción y difusión del rock están dominadas por los hombres (Viñuela Suárez, 2003).

Por ésta y otras cuestiones, las mujeres han desarrollado sus propios estilos de comunicación marcadamente femeninos y reconocibles, debido a sus características técnicas y formales. Es habitual encontrarnos hoy día con muchas más intérpretes que autoras, siendo la mayoría de ellas cantantes, aunque su estatus sociocultural dependa igualmente del género musical al que pertenezcan. Mientras que en el jazz o el soul las mujeres han obtenido una gran notoriedad histórica

(Aretha Franklin, Natalie Cole, Billie Holiday, Bessie Smith, Roberta Flack o Ella Fitzgerald), localizamos en menor medida mujeres rockeras que hayan alcanzado un verdadero reconocimiento social. Podríamos señalar entre algunas pocas a Janis Joplin, Joan Baez o Patti Smith. Comúnmente, además, hay pocas mujeres que toquen la batería, el bajo, el saxo o la trompeta: “Las bandas de rock, con independencia de su estilo, suelen manifestar su dificultad para encontrar buenas bateristas o bajistas, instrumentos raramente interpretados por mujeres” (Ramos López, 2003: 107).

De igual forma, el cante hondo flamenco, serio y difícil, es hegemónico de los hombres, mientras que, por el contrario, las mujeres están relegadas al cante chico y festivo, considerado un género menor. La música nos autodefine y nos proporciona un lugar social. Este lugar, en el caso de las mujeres, continúa siendo susceptible de recibir significaciones fuera del canon, es decir: mientras que el trabajo masculino adquiere connotaciones de “verdad” y “autenticidad”, el trabajo femenino se manifiesta más bien de un modo “ligero”. Así, los géneros musicales femeninos, o que están dirigidos hacia las mujeres, se consideran menores y, por lo tanto, son valorados institucional y socialmente como secundarios. Lo legítimo masculino es, pues, lo que señala el modelo.

En este sentido, la tesis escrita por la investigadora Lucy Green (1997) es, a nuestro parecer, de notable interés, ya que la autora justifica la existencia de un mayor número de mujeres cantantes en el hecho de que éstas no utilizan ningún instrumento ni medio tecnológico. Es decir, las mujeres hacen uso de un elemento natural (su voz) sin llegar a manipular tecnología. Cantar, así, reproduce la feminidad, ya que exterioriza el cuerpo y no hay una mediación material interruptora. Green señala que la imagen de la mujer cantante, que exhibe su cuerpo y su voz en público, se relaciona en numerosas culturas con la de la prostituta. En el ámbito privado y doméstico, en cambio, las madres han perpetuado durante décadas la tradición de cantar nanas a los bebés y ser las primeras maestras dentro del hogar. Los instrumentos de cuerda o teclado eran así permisivos, ya que servían para introducir a los hijos en la enseñanza musical y funcionaban de acompañamiento en la casa y en la iglesia. Green atribuye además esta licencia al hecho de poder tocarlos en una postura recatada, sedente. Hablamos, pues, de la existencia de instrumentos “prohibidos” según su tamaño, complejidad y/o sonoridad; criterios sociales y educativos, como vemos, que subsisten actualmente.

Procesos de musicalización visual. Antes de adentrarnos en el cine de Pedro Almodóvar, vamos a ilustrar brevemente los procesos de musicalización visual. El medio fílmico despliega interrelaciones varias de elementos (signos icónicos, sonoros, gestuales y verbales), junto con una serie de articulaciones discursivas (montaje, movimiento de cámara, etc.) cuyo resultado es un artefacto textual construido bajo una lógica narrativa compleja. El análisis de este artefacto nos ayuda a comprender “cómo, desde dónde y por qué una película produce efectos de conocimiento” (Zunzunegui, 1996: 10) En definitiva, tal y como señala Santos Zunzunegui, se trata de poner al descubierto lo que de constructo tiene el ojo que observa, a sabiendas de que la percepción nos aporta datos interpretativos organizados sensorial y nominalmente.

Dentro de todas estas relaciones varias de elementos, el sonido musical es primordial, ya que aporta un exceso de significado en la imagen que potencia la proyección espacial y temporal del film, participando activamente en crear una mayor verosimilitud en la historia, rehabilitando los silencios, describiendo personajes, representando circunstancias, estados de ánimo, transcurso evolutivos del relato, emociones, etc. Forma parte de una serie de funciones narrativas, estéticas y/o expresivas que caracterizan determinados signos de puntuación en el discurso, aportando datos contextuales, separando secuencias y ambientando diferentes escenarios.

Seleccionamos así dos tipos diferentes de música en el cine: una llamada “de foso” y otra “de pantalla”. La primera se llama así porque hace referencia al foso de la orquesta y se superpone a la imagen desde una posición of o extradiegética, es decir, se manifiesta fuera del lugar y del tiempo de la acción. Tiene su origen en los primeros años del cine mudo, cuando los films se proyectaban con acompañamientos musicales que facilitaban la lectura del mismo y recreaban un contexto propicio de representación cinematográfica, ya que ayudaban a enmascarar los “ruidos” del proyector, del público, del exterior, etc. La segunda, en cambio, está situada directa o indirectamente en el universo diegético mediante, por ejemplo, una radio, un televisor o si uno o varios personajes están cantando o tocando algún tipo de instrumento (Chion, 1993, 1997).

Francisco Cruces recalca por este motivo la importancia de la recepción auditiva: “el sonido es señal acústica y fuente cultural de percepciones, sensaciones y conceptos: oímos, escuchamos, entendemos y comprendemos” (Cruces, 2002). Un sistema musical, continúa el autor, que responde a una coherencia interna, aquella que surge en la gramática (lenguaje sonoro), en el texto (efecto estético e intención comunicativa), en el contexto (usos, citas de frases y tradiciones sonoras) y en los aspectos socioculturales.

En suma, la música en el cine no es ni neutral ni imparcial, sino que acoge en sí misma, como hemos visto, una serie de pautas que identifican códigos relacionados muy estrechamente con lo que en la literatura antropológica se ha designado como “reflejo social”, ya que retratan y representan los problemas emocionales, históricos, estéticos y/o conceptuales del autor y su inmanencia a un grupo sociocultural determinado.

Modelos de representación en el cine de Pedro Almodóvar. Abreviando lo escrito hasta aquí, podemos simplificar el trabajo de Pedro Almodóvar en unas pocas palabras claves: manchego (cultura rural y religiosa), autodidacta (cultura urbana) y “movida madrileña” (contexto sociocultural) (García de León y Maldonado, 1989).

En sus films, el cineasta despliega un abanico caricaturizado de la realidad, en el cual la mujer adquiere una inusitada relevancia:

1. Las mujeres son agentes activos, toman decisiones y, sobre todo, adquieren roles familiares: madres, hijas o hermanas.
2. Son mujeres solitarias, situadas en ámbitos en los que se da una marcada ausencia masculina.
3. En general, son mujeres inteligentes y con prestigio social, pero también incluye papeles de amas de casa, azafatas, recepcionistas, etc.
4. Las ancianas son los outsiders, seres inadaptados a la vida urbana (recuérdese el personaje de Chus Lampreave en *Qué he hecho yo para merecer esto* (1984) cuando no encaja en ningún sitio, siempre quiere irse, sus reiteradas escapadas y salidas al parque, etc.).
5. Añade mujeres enlutadas (tradicción) versus mujeres casamenteras (modernidad).

Mientras el cine de la época franquista apostaba por el “exotismo” español³, cuya identidad social se concebía de un modo homogéneo, en Almodóvar resurge una visión diversificada y enmarcada en un fenómeno cultural concreto: el camp, el punk y el glam rock neoyorkino. Hallamos así una frontera difusa en el uso del lenguaje de roles, entre lo masculino y femenino, o dicho de otra forma, una construcción “artificiosa” de los géneros. En definitiva, un “reciclaje” social, donde:

Los artistas de los ochenta tomaron la vanguardia como un proceso de reapropiación paródica de elementos centrales a la iconografía tradicional y dotaron de un significado nuevo a todo ese legado icónico del franquismo de una manera lúdica (Yarza, 1999: 16).

En este sentido, lo tradicional, según Raymond Williams, impulsor de los cultural studies a partir de la década de los años cincuenta, no es más que “una reproducción en acción” que se remodela y reconstruye:

Es un proceso de continuidad deliberada, y se puede demostrar mediante el análisis de que cualquier tradición constituye una selección y reselección de aquellos elementos significativos del pasado, recibidos y recuperados, que representan no una continuidad necesaria, sino deseada. Es importante señalar que el deseo no es abstracto sino que está efectivamente definido por las relaciones sociales generales existentes (Williams, 1994: 172).

Recogiendo estas teorías, en el cine de Pedro Almodóvar tradición y modernidad se localizan así tanto en una “sociedad de contrarios” (García de León y Maldonado, 1989), como en un constante proceso de “hibridación” y/o “bricolaje”, esto es, una red de relaciones intertextuales ubicadas en un tiempo y espacio determinados.

A nivel visual, la filmografía almodovariana se nutre de una puesta en forma en la que las identidades de sus personajes femeninos, el amor, el deseo y las emociones que los envuelven, circulan en un escenario minuciosamente elaborado: basta mencionar el valor estético de los decorados, vestuario, atrezzo, etc. Nos referimos a una estética caracterizada por la utilización de la copia, lo falso, el kitsch, el fetichismo, la profusión de colores y, claro está, la música popular como un objeto más recontextualizado.

La música en Almodóvar. Llegados a este punto, el papel que ocupa la música en el cine de Pedro Almodóvar es fundamental, siendo uno de los elementos primordiales que articulan todo su discurso cinematográfico prácticamente desde sus comienzos⁴. Es habitual que en películas como *La flor de mi secreto* (1995), *Carne Trémula* (1997), *Todo sobre mi madre* (1999), etc., el uso y la función de la música adquieran una presencia indispensable, ya que es capaz de describir y proyectar ambientes y personajes otorgándoles un sentido hiperreal y melodramático, así como también induce a recalcar la memoria colectiva e individual, social y cultural. Por este motivo, en líneas generales, consideramos el hecho musical cinematográfico desde una perspectiva global, situando el análisis de la música en la cultura y, al mismo tiempo, como cultura.

Aunque es el compositor Alberto Iglesias el artífice de la mayoría de las bandas sonoras de sus films, como sucede con las ya nombradas y, entre otras, con *Hable con ella* (2002), *La mala educación* (2004), *Volver* (2006), *Los abrazos rotos* (2009) o *La piel que habito* (2011), Almodóvar elige personalmente un gran número de canciones ya preexistentes, con el objetivo de transmitir una plusvalía narrativa, emotiva y subjetiva, que tiene mucho que ver, a su vez, con los gustos y las vivencias del propio autor:

Almodóvar ha sabido dosificar su tendencia a la utilización de músicas preexistentes, o al menos la motivación para hacerlo no parece ser ya la desconfianza hacia el material original, nunca tan elocuente, desde su punto de vista, como una canción previamente conocida y enriquecida por lecturas personales (Cornejo Arruabarrena, 2005).

La construcción de género en sus películas, se consigue mediante un leitmotiv músico-visual altamente feminizado, que se empapa de los elementos que hemos mencionado más arriba, así como de imágenes sonoras que nos evocan la melancolía, la herida, la ausencia, la renuncia al amor y, sobre todo, “la existencia de objetos como huellas metafóricas del tiempo irrecuperable” (Gubern, 1974). Hablaríamos de una serie de reconfiguraciones, siendo aquellas que son asimismo las que subyacen en la comprensión del relato y en el “sistema de relaciones sensibles e imaginativas estimuladas por la materia de que están hechos los significantes” (Eco, 1968: 105).

Las canciones en las películas de Pedro Almodóvar transmiten pues una recontextualización histórica, social e individual, precisamente por su alto sesgo nostálgico. El uso de boleros, tonadillas, tangos y, en general, canciones populares reinterpretadas (habitualmente por mujeres) para diferentes momentos narrativos, se funde con los aspectos estéticos de sus films. En definitiva, son signos visuales, sonoros y verbales que se insertan en universos ficticios, pero que nos sirven, una vez más, para confeccionar efectos de verosimilitud en base a la experiencia estética interior.

En *Volver*, por ejemplo, la canción principal homónima (interpretada en el film por la cantante Estrella Morente) recoge gran parte de estas apreciaciones, en cuanto a elementos formales repetitivos, cadencias esperadas, estribillos consabidos que organizan y dan sentido a nuestras trayectorias vitales:

Las funciones sociales de la música popular están relacionadas con la creación de la identidad, con el manejo de los sentimientos y con la organización del tiempo. Cada una de estas funciones dependen, a su vez, de nuestra concepción de la música como algo que se puede poseer. [...] Daremos por sentado a partir de aquí que la música que escuchamos constituye algo muy especial para nosotros: porque de un modo más intuitivo nos provee de una experiencia que trasciende la cotidianidad y que nos permite salirnos de nosotros mismos. La consideremos especial no necesariamente en referencia a otras músicas, sino al resto de nuestra vida (Frith, 2001: 427).

La estética músico-visual en *Volver*, como en otras de sus películas, recontextualiza estas nociones y refleja valores feminizados como la fuerza, la valentía, la desesperación, la locura, la soledad, la camaradería, la nobleza, etc., y mecanismos de construcción de género y sexualidad relacionados, entretanto, con el ser masculino y femenino, la maternidad y/o con historias familiares, urbanas, rurales y literarias. Como ya hemos señalado anteriormente, este film muestra las limitaciones impuestas por el patriarcado, obligando a las mujeres a abandonar la profesión de cantante por ser un trabajo cargado de adscripciones negativas (exhibición, etc.). En cambio, para las actrices/cantantes y/o tonadilleras españolas, practicar esta actividad musical les permitía ser independientes económicamente y “podían franquear las convenciones de sexo y los estamentos sociales, libertades inalcanzables para las mujeres de su época, atadas a sus padres, hijos o maridos” (Ramos López, 2003: 92).



Pedro Almodóvar, fotograma de la película Volver, 2006

Son varios los estudios etnográficos (Rivers, 1954; Brenan, 1957; Peristany, 1966) que representaron a este tipo de mujeres (socialmente más “libres”) como “gitanas de largos cabellos adornados con flores”, desinhibidas sexualmente, transgresoras de las normas sociales y/o cercanas a lo marginal. Una imagen, por tanto, distorsionada, heredera del llamado “mito de Carmen”. Estos estereotipos “españolizados” se han mantenido gracias a una sociedad que algunos historiadores, sociólogos y antropólogos quisieron ver como primitiva, subrayando su carácter exótico, supersticioso y atrasado, y plasmando los tópicos, los arquetipos culturales y el imaginario colectivo.

En suma, el microcosmos músico-visual diegético y extradiegético almodovariano establece este tipo de representaciones, ofreciendo una lectura artificial ante situaciones cotidianas y aportando al espectador, como hemos comprobado, un claro exceso de información emotiva feminizada.

Referencias bibliográficas

Brenan, G. (1957), *South From Granada: Seven Years in an Andalusian Village*. London, Hamish Hamilton.

Chion, M. (1993), *La audivisión: introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*. Barcelona, Ed. Paidós.

Chion, M. (1997), *La música en el cine*, Barcelona, Ed. Paidós.

Citron, M. (1993), *Gender and the music canon*. Cambridge University Press.

Comas d'Argemir D. (1995), *Trabajo, género, cultura: la construcción de desigualdades entre hombre y mujeres*. Barcelona, Ed. Icaria.

Cornejo Arruabarrena, G. (2005), "Un laberinto de pasiones: la música en el cine de Pedro Almodóvar". En *Almodóvar: el cine como pasión*. Actas del congreso internacional "Pedro Almodóvar". Ed. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.

Cruces, F. (2002), "Niveles de coherencia musical: la aportación de la música a la construcción de mundos". *TRANS-Revista transcultural de música* 6 (artículo 2) Disponible en: <http://www.sibetrans.com/trans/trans6/cruces.htm>

Eco, U. (1968), *Apocalípticos e integrados*. Barcelona, Ed. Lumen.

Frith, S. y McRobbie, A. (1978), "Rock and sexuality". *Screen Education* 29, 3 -20

Frith, S. (2001), "Hacia una estética de la música popular". Francisco Cruces y otros (eds.), *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología*. Madrid, Ed. Trotta.

García de León M^a A. y Maldonado, T. (1989), *Pedro Almodóvar, la otra España cañí*. Ciudad Real, Aula de Cultura.

Green, L. (1997), *Music, gender, education*. Cambridge University Press.

Gubern, R. (1974), *Mensajes icónicos de la cultura de masas*. Barcelona, Ed. Lumen.

López Castro, M. (2007), *La imagen de las mujeres en las coplas flamencas. Análisis y propuestas didácticas*. Tesis doctoral. Facultad de Ciencias de la Educación. Universidad de Málaga.

McClary, S. (1991), *Feminine Ending. Music, gender and sexuality*. University of Minnesota Press.

Martín Herrero J. A. (1997), *Manual de antropología de la música*. Salamanca, Amaru Ediciones.

Merriam, A. P. (1977), "Definitions of comparative musicology and ethnomusicology: and historical-theoretical perspective". *Ethnomusicology* 21/2, 189-204.

Nettl, B. (1992), "Recent directions in ethnomusicology", H.P. Myers (ed.) *Ethnomusicology: an introduction*. London, McMillan Press, 375-399

Nochlin, L. (1971), "Why have there been no great women artists?". *ARTnews* January vol. 69, nº 9, 22-29.

Pendle, K. (1991), *Women and music: A history*. IndianaUniversity Press.

Peristany, J. G. (1966), *Honour and shame: the values of the mediterranean society*. University of Chicago Press.

Ramos López P. (2003), *Feminismo y música: introducción crítica*. Madrid, Ed. Narcea.

Rivers, P. (1954), *The people of the Sierra*. New York, Criterion Books.

Solie, R. (1993), *Musicology and difference. Gender and sexuality in usic scholarship*. Berkely, University of California Press.

Viñuela Suárez, L. (2003), "La construcción de las identidades de género en la música popular". *No me arrepiento de nada: mujeres y música, Dossiers Feministes nº7*. Ed. Universitat Jaume I, 11-32

Williams, R. (1994), *Sociología de la cultura*. Barcelona, Ed. Paidós.

Yarza, A. (1999), *Un caníbal en Madrid : la sensibilidad "camp" y el reciclaje de la historia en el cine de Pedro Almodóvar*. Madrid, Ed. Libertarias.

Zunzunegui, S. (1996), *La mirada cercana: microanálisis fílmico*. Barcelona, Ed. Paidós.

Notas:

1. Las primeras interacciones entre antropología y musicología comienzan con la transcripción que realizó Franz Boas en 1882 sobre las canciones de los esquimales en su libro *The central eskimo*. La etnomusicología, originariamente, se denominaba "musicología comparada", ya que se centraba en las culturas musicales exóticas y/o no europeas y/o de transmisión oral. Básicamente, recogía la metodología propia de la antropología cultural (etnografía y trabajo de campo). A partir de los años sesenta y setenta, surgen nuevas corrientes

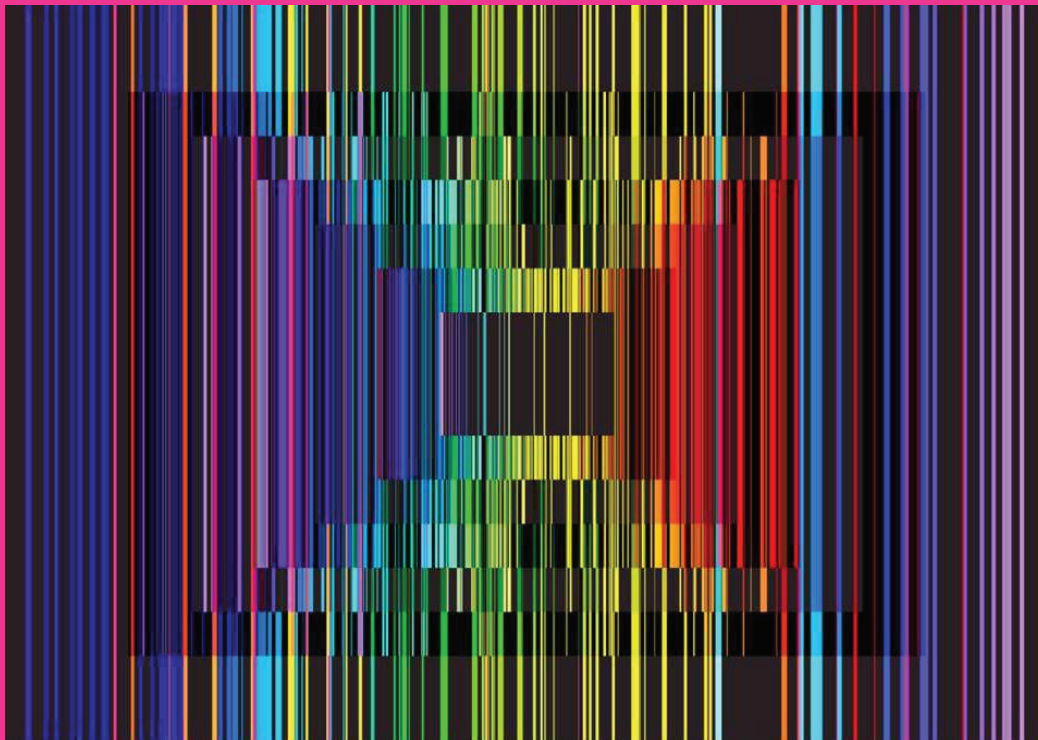
científicas desde el estructuralismo, la semiótica, el simbolismo o la antropología urbana. Las definiciones sobre los campos de investigación y los objetos de estudio a los que se dedica esta disciplina continúan aún debatiéndose (véase en Martín Herrero, 1997).

2. Pilar Ramos López (2003) presenta como libro pionero el escrito por Sophie Drinker, *Music and Women* (1948), dedicado al estudio de las mujeres en la música culta occidental. Se considera un caso aislado, ya que no es hasta la década de los años setenta cuando los historiadores y los musicólogos comienzan a interesarse por las compositoras y sus obras. Los antropólogos, en cambio, centrados en investigar culturas populares, exóticas y/o folclóricas, sí que habían estudiado previamente el papel femenino en la composición, interpretación y recepción musical.

3. La “españolada”, como visión idealizada forjada mediante el romanticismo europeo del siglo XIX, incluía en su repertorio a las tonadilleras, el torero y la comunidad gitana, representaciones llenas de tópicos, folclore y “bandolerismo” que contribuyeron a elaborar una imagen distorsionada. En cambio, en los años ochenta y principios de los noventa “lo gitano” comenzó a adquirir paulatinamente connotaciones vinculadas a la autenticidad, la verdad, la modernidad, la juventud y la cultura, sirviéndonos de ejemplo el cine de Carlos Saura con *Bodas de sangre* (1981), *Carmen* (1983) o *El amor brujo* (1986).

4. Gran parte de la relación de Almodóvar con la música viene marcada por su vinculación con la “movida madrileña” (1978-1988), movimiento cultural que tiene sus orígenes durante la transición española.

III PREMIOS MAV 2012 DE RECONOCIMIENTO A LAS MUJERES EN LAS ARTES VISUALES DESTACADO



Eugènia Balcells, Oro

Gabriel Blanco

La artista Concha Jerez, la investigadora Bea Porqueres, la galerista Soledad Lorenzo y Maite Solanilla, directora de la Sala Juana Francés de Zaragoza han sido galardonadas con los PREMIOS MAV 2012 que alcanzan este año su tercera edición. Con ellos la asociación Mujeres en las Artes Visuales pretende dar visibilidad a la trayectoria de las mujeres en el sistema artístico y compensar el enorme déficit y desequilibrio de reconocimiento hacia su trabajo. Como organización interprofesional, MAV reconoce con estos premios la labor desarrollada por mujeres en los muy diversos campos de actividad profesional dentro de las artes visuales. Así pues, los premios quedan agrupados en tres categorías: artista/creadora, crítica/teórica y gestora/galerista.

Los PREMIOS MAV a la trayectoria profesional de mujeres en las artes visuales en España surgen de la necesidad de romper con la histórica invisibilidad de la mujer en la concesión de premios en el sector de las artes visuales, así como la escasa presencia de mujeres en los jurados y comités de selección. Recordemos que el 90% de los reconocimientos concedidos por el Ministerio de Cultura han sido destinados mayoritariamente a hombres, sólo el 13% de los Premios Nacionales de Artes Plásticas y el 17% de los Premios Nacionales de Fotografía han sido concedidos a mujeres. También hay que señalar que el 23% de las Medallas de Oro al Mérito en Bellas Artes han ido a parar a manos de mujeres; aunque el panorama es más oscuro si mencionamos los más altos galardones en arte, el Premio Velázquez o el Premio Príncipe de Asturias en su modalidad Artes, en los que todavía ninguna española ha sido premiada.

Los Premios MAV se inspiran y recogen el espíritu de la Ley de Igualdad, en la que se insta a las autoridades públicas, así como a todas las estructuras que conforman el sistema de gestión cultural, a hacer efectivo el principio de igualdad entre hombres y mujeres, adoptando políticas activas e iniciativas destinadas a favorecer la promoción específica de las mujeres en la cultura y a combatir su discriminación.

Este año el Jurado ha estado compuesto por Marian López Fernández-Cao, teórica, Presidenta de MAV y presidenta del jurado; Susana de Blas, comisaria y miembro del Consejo Asesor de MAV, Rosa Brugat, artista; Evelyn Botella, galerista y ganadora el año pasado del premio MAV en la categoría de Gestora/Galerista y Fátima Anllo, gestora, vocal de la junta de MAV y organizadora del Premio este año.

El premio del que se hará entrega consiste en una obra cedida por la artista galardonada en los Premios MAV del año anterior. De esta forma el premio adquiere también un cierto sentido de flujo de unas mujeres a otras, de unas generaciones a otras, de unas corrientes a otras. Este año será la obra titulada Oro, de Eugenia Bacells, premiada en 2011, la que sirva de galardón para las premiadas. Se trata de un trabajo realizado a partir de los montajes Frecuencias, una exploración de la composición del universo desde el interior mismo de la materia, y de Homenaje a los elementos, con el que Bacells genera una versión de la Tabla Periódica que identifica a los elementos como la huella digital

identifica a cada persona. Ambas series se han expuesto recientemente en Madrid, en la exposición Años Luz de Tabacalera

El acto contará además con la presentación de una acción en colaboración con Acción!MAD, Encuentros Internacionales de Arte de Acción, dirigidos por Nieves Correa, que este año alcanzan su 10ª edición y que, como en años anteriores, dedican la mitad de su programación al Arte de Acción hecho por mujeres, destacando así la enorme importancia de su aportación a este género. En el acto de entrega de los premios, la artista Belén Cueto presentará su pieza Consumo Cuidado, con la que a través del recurso a objetos y procesos cotidianos la autora pretende producir un giro en el acto de mirar para mover al espectador a la reflexión sobre su propia realidad.

Acto de Entrega de premios MAV 2012:

La Casa Encendida, jueves 13 de diciembre a las 19:30 h.

vídeo, imágenes y más sobre la celebración de la III edición de los Premios MAV 2012 en www.mav.org.es

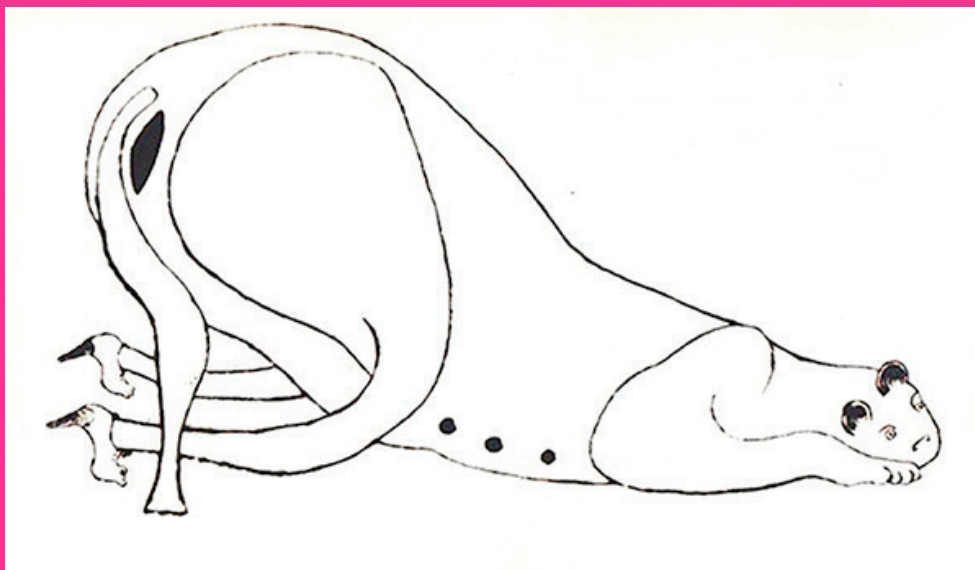
el jueves 13/12/12 a las 19:30h.
en el patio central de LA CASA ENCENDIDA
te invitamos a la fiesta de toda la comunidad artística

premios mav 2012
Concha Jerez
Bea Porqueres
Maite Solanilla
Soledad Lorenzo

brindaremos por su trayectoria y buenas prácticas con obra de Eugènia Balcells
con una acción de la artista Belén Cueto



APROPIACIONES CONSENTIDAS



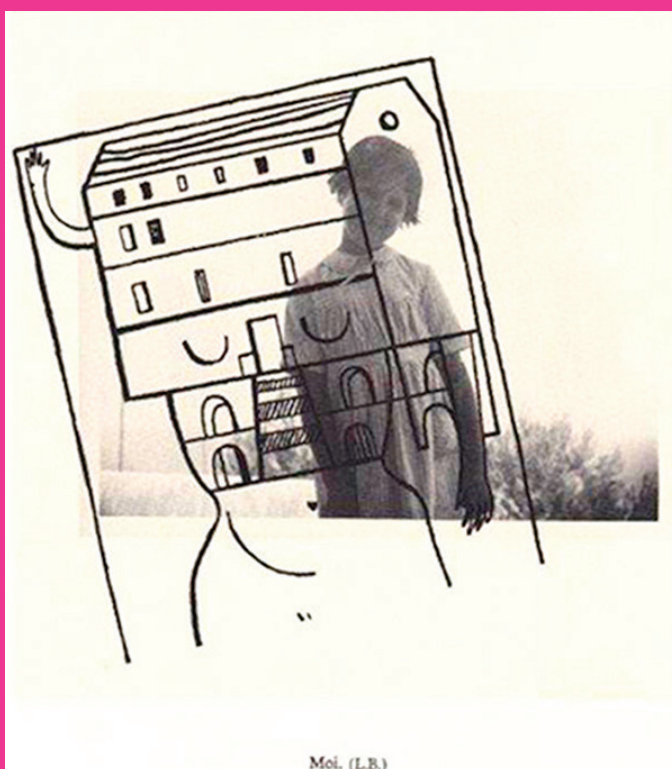
Louise Bourgeois, Metamorfosis

María Antonia de Castro

Una de las obras menores¹ de Louise Bourgeois, apenas conocida, escenifica la implicación que la artista llegó a tener con su idea del arte como actividad curadora y reparadora, y de otros aspectos no menos significativos, como el que afecta a la autoría singular de la obra, esa atribución sagrada del artista que ella no tuvo reparos en compartir. Es la historia del encuentro de dos pasados que debían haber quedado en el silencio de lo privado.

A lo largo de cinco años Louise Bourgeois fue construyendo junto a María Lluç Fluxà las páginas de un libro de artista² en el que intercambiaron parte de sus memorias, compartiendo con la que, en un inicio, solo era una desconocida para la artista, algunas de sus más significativas experiencias vitales. El resultado de ese trabajo de recuperación fue un palimpsesto en el que imágenes y textos de la una y la otra se superponen y confunden en una creación común.

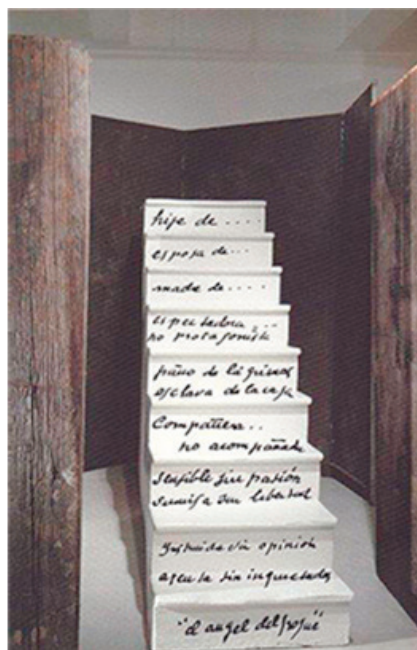
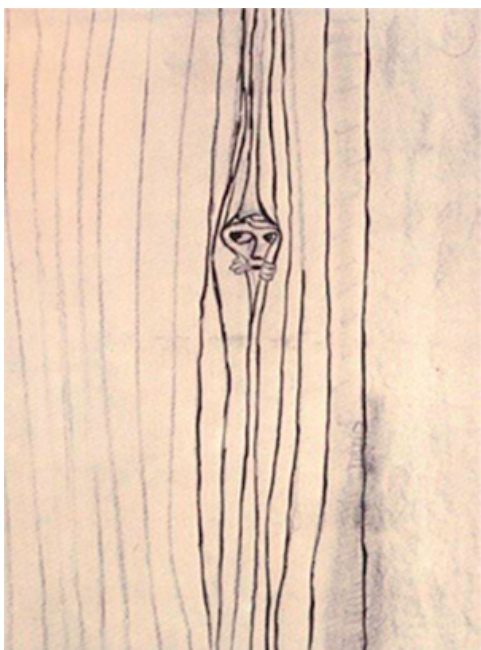
Lluc Fluxà, galerista –como tal realizó algunas de las mejores exposiciones que se vieron en la isla– y coleccionista mallorquina, educada, sin embargo, para desempeñar el papel de “perfecta mujer de su casa, esposa y madre”, había conocido la obra de Bourgeois en la exposición monográfica que el MoMA le dedicó en 1983, cuando ya contaba 71 años, en la que fue la primera retrospectiva que el Museo de Arte Moderno de Nueva York dedicaba a una mujer. El encuentro con un dibujo que Louise había realizado en 1947, la *Femme-Maison* (Mujer-Casa), tuvo el efecto de una revelación iluminadora: “Por primera vez ante una obra de arte me sentí comprendida, representada, definida..., era la representación gráfica de mi estado emocional, alguien que no me conocía había dibujado mi retrato. El signo más obvio de identidad de una persona, su cara, había sido reemplazado por la imagen de una casa. Estos trazos, mitad arquitectónicos, mitad orgánicos, iban más allá de lo personal, se convertirían en un símbolo y misteriosamente aquella imagen me transmitía fuerza y decisión para rectificar mi guión vital”.



A partir de ese encuentro, María Lluç Fluxà se propuso conocer a fondo la obra de la artista e inició un seguimiento tenaz por exposiciones, libros y catálogos. “Descubrí que su obra era profundamente autobiográfica, comunicadora de sus experiencias personales; de las relaciones afectivas amor-odio, estrechamente ligadas a su memoria, el motor de su creatividad.”

Con cada una de las nuevas imágenes que veía se reproducía la misma compenetración espiritual y la misma compensación sanadora; lo que la anima a conocerla personalmente. “Sentía la necesidad de agradecerle el bienestar que me habían ido comunicando esas potentes imágenes en las que veía la representación de un pasado conocido”.

En el encuentro que finalmente se produjo, Louise Bourgeois la invitó a frecuentarla. Cuando fue por primera vez a su estudio le advirtieron que contaba con cinco minutos de entrevista. “Me di por satisfecha, las imágenes que ella hacía me habían hecho ver con claridad lo que era yo en aquel momento de mi vida; necesitaba darle las gracias”. La visita duró tres horas. Louise Bourgeois se interesó por aquella mujer que seguía su obra con la avidez de quien necesitaba de esas imágenes suyas para desvelarse la verdad de su circunstancia vital. Se interesó especialmente en la performance que Lluç realizó en su galería con motivo de una exposición sobre la artista. La acción, en la que Lluç actuaba de oficiante, concluía con la incineración de una parihuela llena de hormas de zapato, un material relacionado con las industrias de su familia. “Necesitaba escenificar el pasado para exorcizarlo”. Se trataba de un acto simbólico de protagonismo activo para reparar la exclusión de la que había sido objeto en la toma de decisiones relacionadas con la empresa familiar por el hecho de ser mujer. Pero el fuego cumplía también una función benefactora, como evocación de la calidez y del bienestar en torno a la chimenea del hogar familiar en la que se consumían las hormas inservibles del calzado. El pasado mostraba, como en las obras de Louise, un doble aspecto, doliente y consolador.



Bourgeois decidió acompañarla en el viaje hacia el encuentro de una identidad que se había quedado perdida en el proceso de acomodación al modelo de mujer que la habían destinado a representar. En los encuentros que siguieron, fueron intercambiando experiencias y recuerdos fundidos entre el dolor y la calidez, la frustración y el bienestar, y se fraguó una complicidad basada en los aspectos ambiguos de sus vidas. Ambas habían nacido y crecido en un medio acomodado y confortable, pero las dos conocían el compás sordo y mudo de la exclusión en un concierto familiar orquestado por el patriarcado. Ese género de silencio que sitúa a la mujer en medio de una burbuja de violencia invisible y del que había ido surgiendo la necesidad de crear. “Mi obra surge del duelo que se establece entre el individuo aislado y el grupo que comparte una misma conciencia”, había escrito Bourgeois en alguna ocasión al explicar los motivos de su dedicación al arte. El aislamiento como resultado de esa normalizada expulsión de la mujer del centro de los acontecimientos familiares y sociales –de los que es, sin embargo, un sujeto activo en tanto ha de asumir su rol secundario como hija, esposa, madre, enfermera, cuidadora...– se definió como la clave de la comunicación que se estableció entre las dos mujeres. Para Lluç compartir esta trama de vivencias con la artista se fue

publicaciones

transformando en una terapia reparadora, un proceso de sanación anímica, amparado por las sesiones de atención y escucha que Louise le dedicaba.

Reparar en vez de destruir ha sido el lema de esta artista, para transformar lo inadmisibile en algo asimilable que le devuelva a la memoria claridad y belleza. Como si bajo esa identidad borrosa de mujer, sepultada bajo las imposiciones y proyectos que la institución familiar va acumulando en ella, latiera la voluntad de salvaguardar algunos fragmentos benéficos sobre los que poder levantar el edificio de una personalidad redefinida.

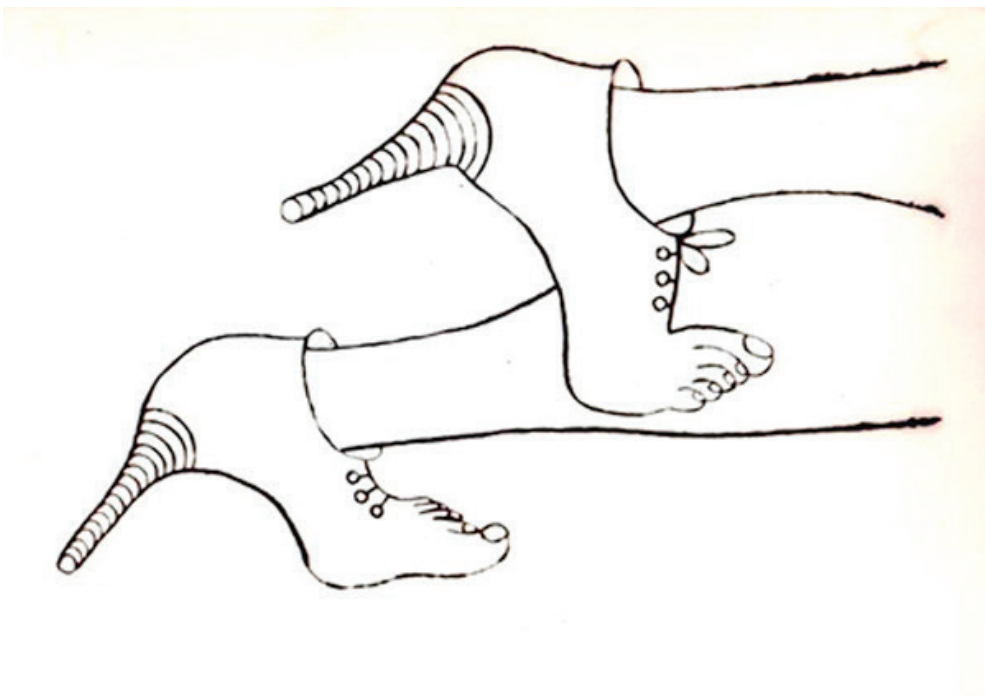


En las páginas del libro que ambas compusieron, finalmente firmado por la artista como obra propia, se suceden imágenes de obras de Louise Bourgeois y textos e imágenes de la vida de Lluç Fluxà que esta ha sobrepuesto a las fotocopias de las obras de la artista, formando un continuo biográfico mixto imposible de delimitar.

La biografía de Lluç, su infancia, el colegio de monjas, los veraneos en la costa, las figuras del abuelo y del padre, industriales triunfadores y seguros de sí mismos, como el padre de Louise; la imagen de la madre, cuidadora del hogar e intérprete fiel del cometido asignado, como la madre de Louise, describen un entorno vital que había ido trazando sobre la personalidad de ambas el suave pero bien definido cerco que

delimitaba sus funciones, precisaba su papel y pergeñaba su carácter. Una sutil y férrea tela de araña en cuyo centro estaba siempre presente la imagen del padre trazando una espiral cerrada e infranqueable.

El esquema es de sobra conocido, pero no por ello deja de resultar turbador acceder a través de las páginas del libro a la valentía de una voz despojada de conveniencias y decidida a recuperar su expresión y su palabra. Una voz silenciada por el universal y siniestro dominio patriarcal, tan efectivo en la Mallorca de los años 50 como en la Borgoña francesa, donde Louise Bourgeois nació y creció en las primeras décadas del siglo pasado. Incomprensión e impotencia más difíciles de ser escuchadas en cuanto que las existencias de ambas crecieron en un medio confortable. Ya se sabe que la burguesía próspera ha actuado como la más férrea defensora de la estructura familiar patriarcal.



La artista dio al libro el nombre de Metamorfosis, consciente del proceso catártico que se había producido en la otra mujer a lo largo de los cinco años en que fueron intercambiando recuerdos, fotografías, nombres,

sentimientos, dibujos y textos. Para la una, por el efecto sanador que la materialización del pasado en imágenes había propiciado en ella, constituyó el acontecimiento más valioso. Pero en el caso de Louise es significativo que se dispusiera a una tarea que pocos artistas hubieran aceptado.

En un texto dedicado a Louise Bourgeois, Mieke Bal³ asigna a la artista el rasgo de la heteropatía, aludiendo a la cualidad de realizar, por mediación de su obra, un desplazamiento sensorial, emocional y afectivo de ella misma hacia una subjetividad que no es ni la propia, ni una. De manera que “la voluntad de destruir el sistema de dualidades antagónicas sobre los que se ha forjado el concepto básico del yo como entidad diferencial de los otros, ha estado siempre presente en la obra de Louise Bourgeois”.

La utilización de la vivencia privada es uno de los aspectos más significativos que ha aportado la creación de las artistas mujeres a partir de finales de los años 70. La exploración por los sótanos de la conciencia, que Louise Bourgeois había activado desde el inicio de su labor creadora, supuso en el medio neoyorkino en el que vivió a partir de 1938 una trasgresión anticipada de los ideales modernistas que empezarían a despuntar unos años después.

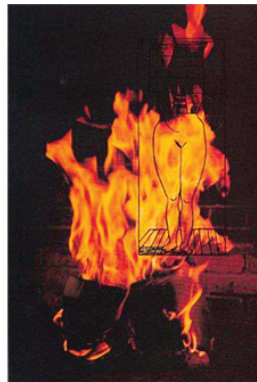
De origen francés, la artista había conocido el surrealismo durante su juventud en París y este la influyó de manera decisiva, no por su estética, sino por las posibilidades que abrió para dar salida a las pulsiones, emociones y miedos. Al contrario del expresionismo abstracto americano, influido también por esas premisas, la artista tomaría un camino propio asociado a sus vivencias como mujer. “Cada día has de abandonar tu pasado o aceptarlo, si no lo puedes aceptar te conviertes en escultora”, testimonió⁴. Y fue en la medida en la que se alejaba de las preocupaciones formales modernistas como ella iba a marcar una vía nueva para el arte de la década de los 80, del que fue una pionera solitaria y marginada durante varias décadas.

La trayectoria de Bourgeois ha demostrado que la recuperación de la memoria personal no es un asunto sin trascendencia, una actividad que nace y muere en la propia persona y que a nadie interesa, un impedimento para conectar con vivencias ajenas a la propia, sino

que ello universaliza la obra más que todas las premisas retóricas del modernismo. Claro que su capacidad comunicativa estaba dirigida a un género de la humanidad con la que no se contaba. El trabajo conjunto que ha realizado con Lluç Fluxà es, tal vez, el ejemplo más inequívoco. En esta obra realizada a cuatro manos la intimidad individual se transforma en una experiencia trans-subjetiva que la artista, a través de su intervención, convierte en una biografía intercambiable.

Pero Louise Bourgeois ha sido también transgresora en otros aspectos y no sólo en el que afecta a la idea del artista como genio singular y único. Ha revolucionado la iconografía de la mujer que la historia del arte había ofrecido a la contemplación. Con Bourgeois la imagen de la mujer dejó de ser aleccionadora y la imagen del poder masculino sufrió un ataque sin precedentes desde donde menos podía esperarlo: la institución familiar. Una institución que, como en el caso de estas dos mujeres, alargaba sus tentáculos al trabajo, la fábrica, los empleados e incluso al ámbito político local, amordazando con cada grado de poder obtenido cualquier género de crítica u oposición interna.

Bajo estas premisas, no resulta nada extraño que cuando Louise Bourgeois empezara a re-crear como obra de arte su propia biografía de mujer, sus inquietantes presencias produjeran una profunda perturbación, pues a ellas se incorporaban, junto al miedo o el desamparo, temas asociados a lo femenino, también otros nada predecibles y tanto más temidos como el odio, la violencia y la sordidez, sentimientos de los que se había apropiado con exclusividad lo masculino.



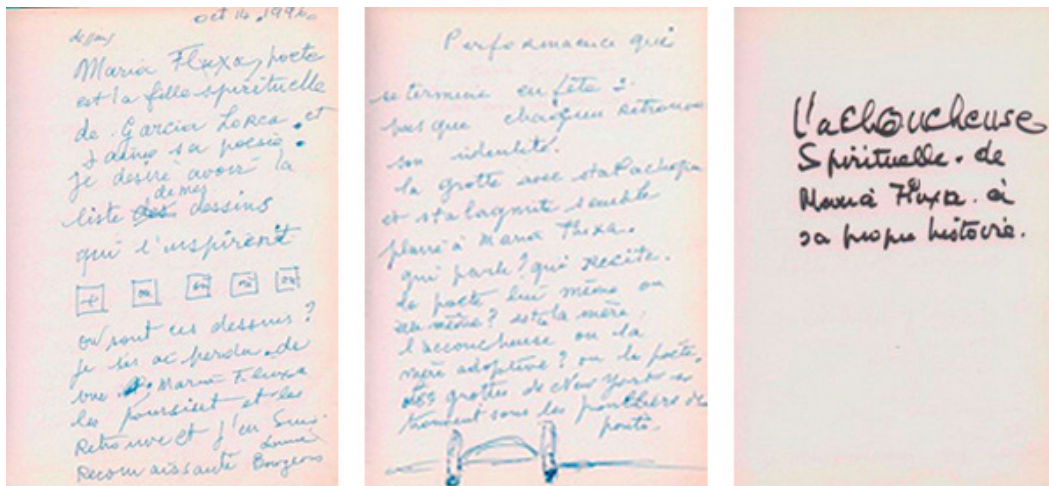
Desde esa inconveniente actitud, la creación de Louise entra también en la órbita del arte creado por mujeres. Para disolver las diferencias antagónicas entre géneros Bourgeois desliza la ambigüedad y promueve la ambivalencia de los sentimientos y afectos del ser humano independientemente de su género, supera los roles adjudicados e introduce, no solo el rencor, sino, también, el perdón, no solo la obligación de complacer, sino la demanda de reconocimiento, no solo la aceptación, sino también la satisfacción del deseo propio.

La historia del libro es la de un insólito intercambio de vivencias que protagonizaron estas dos mujeres para la reconstrucción de una identidad disuelta pero reconvertida, a través de ese intercambio, en metáfora del renacimiento espiritual. Su elaboración actuó a la manera de una terapia analítica que, al asociar las imágenes del pasado de LLuc Fluxà con las interpretaciones que Louise Bourgeois ya había elaborado sobre el suyo propio, alentó a esa otra mujer desconocida a emprender una lectura desintoxicada, a partir de la cual poder expulsar el temor al rechazo y el sentimiento de inferioridad. “Louise me animó a expresar mis vivencias y a perder miedos. A partir de ese momento nació una relación en la que a menudo se fusionaron nuestras memorias. Ella me invitó a que la visitara de nuevo, quería ver mis fotografías familiares, leer mis textos, así empezó un proyecto de trabajo conjunto, con una gran implicación y generosidad por su parte”. Cabe presumir que este proceso metamórfico ha constituido para Louise Bourgeois una acción artística, una performance imprevista en la que, a través de una persona interpuesta, ha re-presentado en la vida real y sin espectadores el mismo procedimiento de recuperación y transformación de objetos y emociones que habitualmente sigue para la creación de su otra obra.

En ese sentido, esta colaboración se puede considerar como un proceso de creación desarrollado en el curso de un ritual reparador. En él, la artista actuó de amiga, maestra y sanadora, y se dispuso a ejercer en persona la acción salvífica que ella atribuye al arte como “garantía de salud”. Para ello no dudó en dejar prestadas imágenes de su obra, escribir con su mano las palabras que venían de otra voz y crear siete nuevos grabados para completar el libro.

El trasvase de identidades que desencadena este acto de creación conjunta desmantela la idea del artista como creador singular, la

originalidad de la obra y toda la constelación de paradigmas que llevó a los límites de sus posibilidades el modernismo estadounidense de los años 60.



Textos de Louise Bourgeois en libro de notas de María Lluç Fluxá

Una mujer como tantas otras se había visto representada en la obra de Louise Bourgeois, la había incorporado de forma activa a la reconstrucción de sí misma, se había apropiado del método y también del uso que la artista hace del arte como medio de sanación, como fuente de consuelo, para recuperar lo que quedaba de propio en el personaje de mujer que le había tocado representar en la vida. Louise, por su parte, la invitaba a enseñarle todo el material que tuviera escrito y le permitía manipular reproducciones de sus obras e integrarlas a sus recuerdos. “De 1994 a 1999 me desplazaba a Nueva York dos veces al año para trabajar con Louise; su talento, su agilidad mental, su capacidad de invención me dejaban descolocada, debía hacer un gran esfuerzo de concentración para entender su juego a la vez infantil y extremadamente sabio. Ella se dejaba llevar por la dualidad consciente/subconsciente y me hacía partícipe. Fue mi gran maestra, mi psicoanalista de lujo, la comadrona de mi renacimiento a través del arte. La atmósfera que se creaba a su alrededor en el momento creativo tenía algo sagrado y haberlo compartido es un privilegio, un regalo. En el trabajo perfilamos la vida y luchamos contra la tristeza. La vida y el arte siempre estuvieron indisolublemente unidos”.

En estos encuentros Louise se identificaba con la apropiación que LLuc había hecho de sus obras y se adjudicó la autoría de algunas de esas imágenes ajenas. Había decidido actuar como “la partera espiritual” de otra mujer a través de una secuencia de apropiaciones consentidas.

Notas:

1. Entiéndase menores, en cursiva, como adjetivación referida a las obras sobre papel, una clasificación vigente en el mercado del arte pero ajena a la historia del arte. En el caso de Louise Bourgeois las obras sobre papel no pueden ser consideradas como menores. Constituyen piezas clave de su creación.

2. Bourgeois, Louise y LLuc Fluxà, María, *Metamorfosis*. París, Ed. Galerie Lelong, 1999.

3. Mieke Bal, semióloga, ha investigado sobre la historia de la cultura, del arte contemporáneo, del feminismo y de las migraciones culturales. Entre sus escritos: Louise Bourgeois' Spyder / *The Architecture of Art-Writing*. The University of Chicago Press, 2001. Edición española: *Una casa para el sueño de la razón [Ensayo sobre Bourgeois]*. Murcia, Cendeac, 2007.

4. Bourgeois, Louise, *Destrucción del padre / reconstrucción del padre: escritos y entrevistas 1923-1997*. Madrid, Síntesis, col. *El espíritu y la letra*, 2002.

Bourgeois, Louise y LLuc Fluxà, María, *Metamorfosis*. París, Ed. Galerie Lelong, 1999.

WWW.M-ARTEYCULTURAVISUAL.COM