

A large, stylized pink letter 'm' that extends horizontally to the right, ending in a vertical line that turns downwards. The text 'arte y cultura visual' is written in white on a black rectangular background that is positioned over the horizontal part of the 'm'.

arte y cultura visual

21

julio-septiembre 2016

M-arte y cultura visual

Edita:

MAV Mujeres en las Artes Visuales

C/ Almirante nº 24

28004 Madrid

www.mav.org.es

ISSN: 2255-0992

www.m-arteyculturavisual.com

ÍNDICE

EXPOSICIONES

Pilar Albarracín. Ritos de fiesta y sangre. Maite Méndez Baiges	5
Pam! Pam!. Marisa González	13
Re-Action, una ginología artística contra el canon. Magdalena Cueto	18

ENTREVISTAS

Entrevista a Amparo Corral Dora Román Gil	25
---	----

CULTURA VISUAL

Gohar Dashti: Stateless. Van García	31
---	----

EVENTOS

Estampa 2016. Marisa González	39
-------------------------------------	----

PROYECTOS

Oceánida emerge. María Jesús Aragonese Cañas y Cruz del Valle Pintos	45
--	----

PATRIMONIO

Las Pelotaris & Nestakoak en el 30 aniversario del Museo Etnográfico de Arteta (Navarra). Asun Requena	53
De aquellas lluvias estos lodos. Inercia en las Reales Academias. C. Poyatos	55

PUBLICACIONES

Videoarte y coleccionismo en clave de género. Marta Álvarez Guillén	61
Mother Camp. Un estudio de los transformistas femeninos en los Estados Unidos. Isabel Garnelo Díez	66

NOTAS

Linarejos Moreno. La construcción de una ruina. Redacción	71
Teresa Lanceta: Adiós al rombo. Redacción	73
Anna Bella Geiger en el CAAC. Redacción	74

PILAR ALBARRACÍN. RITOS DE FIESTA Y SANGRE

Maite Méndez Baiges



exposiciones

El Centro de arte contemporáneo de Málaga (cacmálaga) exhibe hasta el 18 septiembre casi una decena de obras de la artista Pilar Albarracín (Sevilla, 1968) reunidas bajo el título de *Ritos de fiesta y sangre*, una especie de miniantológica de la producción de la artista durante los últimos quince años, comisariada por Fernando Francés. A pesar de que la trayectoria de esta artista daría perfectamente para una exposición de mayor calado, las obras expuestas son representativas de las líneas maestras de su quehacer creativo; especialmente, su forma de hacer visible cómo se conforman las identidades nacionales, de género y de raza, y los efectos que pueden llegar a tener sobre los cuerpos y las subjetividades de las personas reales a las que supuestamente representan. Encierra un gran interés el que sea una institución andaluza, en una de las grandes ciudades de esta región, la que afronte este reto. Y ello porque la obra de Albarracín contiene un carga de profundidad destinada a los procesos colectivos que generan performativamente las identidades de género y nacionales (españolas o andaluzas), así como contra las instancias que las imponen a la fuerza. Por eso, la interpretación de su obra puede variar notablemente dependiendo del lugar desde el que la hagamos. Esas identidades que la artista parodia o sobre las que vuelca un tragicómico sarcasmo, no se dirigen aquí, en el Cacmálaga, a un público foráneo que quizá solo haya experimentado esos tópicos como imágenes, sino a uno nativo que padece a diario en carne propia los efectos que pueden generar los ensueños de las identidades nacionales. Y a veces los ensueños de la identidad producen monstruos.



No olvidemos que el estereotipo de lo español/andaluz no desapareció con el franquismo. Es más, volvió a tomar fuerza en las últimas décadas del siglo XX, y se sigue actualizando continuamente. Hoy en día, cuando el viajero llega a parte del aeropuerto de Málaga, se encuentra de bruce con un enorme cartel en su moderna fachada de cristal que le invita a “saborear Andalucía”, es decir, a probar los productos de la tierra, a saber: el jabugo, el aceite de oliva y, en el mismo orden de cosas, una seductora joven de ojos negros, pelo oscuro recogido con clavel, labios rojos, abanico y traje flamenco.

Y es que también es necesario tener en cuenta que las imágenes de la identidad nacional española o andaluza (de rebote, también la de la gitana) presentan la peculiaridad de haberse encarnado en un cuerpo de mujer. No son tantas las naciones cuyo símbolo más característico es un cuerpo femenino. Esto me parece vital para entender el alcance de planteamientos artísticos como los de Albarracín. Su obra nos hace conscientes de hasta qué punto el estereotipo nacido en las páginas de la literatura romántica extranjera, cultivado a continuación como sinécdoque de la patria entera durante el franquismo, y posteriormente por la autonomía andaluza en alianza con el sector turístico, sigue surtiendo efectos sobre una forma de ser mujer en este territorio; porque contribuye a modelar las subjetividades femeninas y porque deja sus marcas sobre los cuerpos de las mujeres reales que viven en territorio andaluz.

En los orígenes del tópico hallamos por ejemplo la frase de Mallarmé según la cual las mujeres andaluzas son la mar de seductoras porque hablan con los ojos y no con la boca, lo que vendría a suponer que son bellezas amordazadas, sin voz propia, como la propia Albarracín en una de sus obras más difundidas, *Prohibido el cante*, 2000.

Junto a ella, el montaje del Cacmálaga ha dispuesto una instalación reciente, de 2015, titulada *El Toro*, una especie de máquina pinball en la que se juega agarrando necesariamente al toro por los cuernos, y cuyo galardón es la rendición parcial o incondicional de los encantos propios de la mujer andaluza.

El resto de las obras presentes en la exposición abundan en esta revelación y cuestionamiento de los modos de construcción del sujeto femenino; por ejemplo, mediante obras de bordado (una de las técnicas habituales de Albarracín, también asociada a cuestiones de género) que edifican *Paraísos artificiales* (2008) o lanzan requiebros, como en *Guapa*, 2015; o bien mediante el acto de trocar el género de los pavos reales: de modo que en la instalación así titulada el que viste la bata de cola y se pavonea es, al revés de lo esperado, el pavo hembra, que ha asumido aquí el papel de lo que se espera de ese género en la especie humana.

exposiciones



Prohibido el cante, 2000



El toro, 2015

exposiciones



Paraísos artificiales, 2008

En *Muro de geranios*, 2005, el patio de flores en tiestos de latas, tan familiar para cualquiera que haya crecido en Andalucía, recrea el fruto de una de las tareas invariablemente ligadas en la región al cuidado femenino, solo que aquí convertido en otro de los elementos iconográficos que han pasado a formar parte del parque temático de la región. Una contribución más a ese paraíso artificial que te promete ser “tu mejor tú”, según el eslogan de la campaña turística institucional de la Junta de Andalucía.

Asnerías, de 2010, es quizá la única obra que aborda un asunto diferente. Se trata de una instalación de clara inspiración goyesca, donde un asno disecado, asentado sobre una pila de libros desparramados a su alrededor, se aplica disciplinadamente a la lectura. Se supone que esta obra alberga una crítica mordaz, no sin razón, al esnobismo “cultureta” que reina en los ambientes *arty*. Me remite a la ansiedad que destilan involuntariamente algunos discursos de la crítica causada por el empeño en demostrar soltura en el manejo de los autores y discursos intelectuales de moda. Los libros de esta instalación proceden en parte de donaciones privadas, y el último día de la exposición hay programada una acción para que los retire quien lo desee.



Vista general de *Ritos de fiesta y sangre* en el Cacmálaga

El catálogo de la exposición repasa una mayor cantidad de obras, y enfoca el asunto desde el punto de vista del carácter didáctico de la exposición de acuerdo con lo que se ha dado en llamar el “giro educativo” de la institución arte.

Las obras de esta exposición del Cacmálaga apuntan por lo tanto, como decía, a algunos de los asuntos principales de la obra de Albarracín; sobre todo, desvelar la estructura oculta del tópico, su carácter de mascarada, no natural.

exposiciones

Dicho de otro modo, poner de manifiesto que esas representaciones de lo andaluz, y de la mujer, no son el reflejo de una realidad previamente conformada, constatar el carácter imperativo de esos estereotipos y revelar las trampas que encierran sus consecuencias.

“Andalucía es el único lugar donde no solo se viene a hacer turismo. Aquí se viene a ser tú mismo”, dice también la campaña turística de la Junta. Y en justa correspondencia, para que ello sea posible, a la nativa o al nativo se le despojará de todo lo que impida encajar en las medidas exactas del disfraz de la andaluza o andaluz. Si por el camino tiene que sacrificar su “mejor yo”, tanto peor.

Pilar Albarracín, *Ritos de fiesta y sangre*, Centro de Arte Contemporáneo de Málaga (Cacmálaga), Málaga. Del 17 de junio al 18 de septiembre de 2016.

PAM! PAM!

Marisa González, artista



Inauguración de *PAM! PAM!* en el Centro del Carmen, Valencia

El Centro del Carmen de Valencia ha sido remodelado recientemente y convertido en un magnífico espacio expositivo, en un lugar donde antiguamente se había alojado la Escuela de Bellas Artes San Carlos. Esta gran transformación ha venido a sumar a la ciudad de Valencia otro espacio expositivo que junto con el IVAM, convierte a la ciudad del Turia en un lugar de ineludible visita en el panorama del arte contemporáneo español.

El cambio producido en Valencia tras el cese a Consuelo Ciscar ha generado en el sector una transformación que ya ha empezado a dar sus frutos con una programación independiente, renovadora y contemporánea cumpliendo el código de Buenas Prácticas en la toma de decisiones y selección de los componentes de la nueva programación.

exposiciones

El nuevo director de la red de museos, antes presidente de la asociación de críticos de Valencia, José Luis Pérez Pons ha manifestado que el consorcio de Museos presenta la convocatoria a concurso público de las exposiciones de 2017. Además de un plan de recuperación de artistas valencianos que no habían tenido presencia institucional en los últimos 20 años.

Volviendo al centro del Carmen, recorreremos la pluralidad de su programación, pero destacamos la exposición *PAM! PAM!*, porque ha sido generada por un acuerdo institucional entre el Centro del Carmen-Consorcio de Museos de la Comunidad Valenciana y la Facultad de Bellas Artes UPV. Este proyecto confluyente de las mencionadas instituciones pretende dar a conocer el trabajo de los alumnos de Master en Producción Artística, Master en Artes Visuales y Multimedia y el Master de Gestión Cultural. En la convocatoria PAM del año 2015 se presentaron en la Facultad de BB AA setenta y ocho trabajos entre los que un comité de expertos seleccionó a 10 artistas, cuya obra se presenta en la actualidad tras un año de trabajo. El comité estuvo formado por representantes de colectivos vinculados al mundo del arte contemporáneo en la Comunidad Valenciana: Mavi Escamilla (artista), Marisol Salanova (filósofa y comisaria), Rosa Santos (galerista), Álvaro de los Ángeles (Subdirector de Actividades IVAM) y Ricardo Forriols (Vicedecano de Cultura, BBAA).

Las obras presentadas en esta su tercera edición son muy diversas y responden a las posiciones del arte contemporáneo de nuestros días. La exposición la componen obras realizadas en las diversas técnicas confluyentes y multidisciplinares como pintura, escultura, vídeos e instalaciones. Los temas tratados también son diversos, pero destacan la preocupación por la identidad, la construcción de la imagen, el consumo, el poder, dejando en algunos casos entrever la precaria situación del artista.

El comisario de esta exposición José Luis Clemente ha seleccionado diversas obras de cada artista para mostrar la pluralidad de recursos y que el espectador pueda comprender mejor lo heterogéneo de las vías de trabajo.

En esta exposición se pretende visualizar los primeros pasos del artista una vez concluida su etapa de formación. Para estos artistas emergentes es un gran reto creativo el enfrentarse a este espacio institucional.

La exposición la componen los 10 artistas seleccionados, algunos formando colectivos, dicha selección cumple con la paridad. Destacamos el trabajo de varias jóvenes por su originalidad en los planteamientos.



Cristina Santos

Por ejemplo, Cristina Santos (Valencia, 1990) se plantea el uso real de las imágenes mas allá del significado, según sus palabras “comparando el tiempo acelerado visual con la producción pictórica” centrándose en la estética del residuo, en el uso de las redes e Internet. La pieza “Scroll”, como fuente de consumo vertical y discurso mixto, combina desde impresiones digitales, fotografías, bastidores, bocetos agrupados.

La artista mallorquina Mar Guerrero (Palma de Mallorca, 1991), presenta la obra multidisciplinar “Desde un inicio hasta el instante antes de su derribo”, cuyo objetivo es establecer relaciones entre dibujo, sonido y movimiento, trabajando mediante una bailarina, a través de acontecimientos irrelevantes, en obras con diferentes recursos de gran formato, como ampliación sobre papel de dibujo, en otro caso sobre soporte fotográfico, lona perforada, o vinilo impreso laminado en suelo, o bien en vídeo de doce minutos.

exposiciones



Miriam Gascón

Miriam Gascón (Cuenca, 1991) dice en sus propias palabras: “Me interesa la creación de discursos sobre la propia práctica artística y los procesos de esta”. De nuevo el proceso como interés potencial en el desarrollo de su obra cercana a la performance.

Todos los participantes han elaborado un discurso complejo expuesto en las hojas de sala disponibles al visitante, pero casi imposible de leer en tiempo real durante la visita por su complejidad lingüística y sofisticado uso del lenguaje.

Al concluir la exposición, hay un cartel de tamaño folio con una descripción del coste de dicha exposición como un ejercicio de buenas prácticas, pero si nos atenemos a esta descripción observamos que no está contemplado ni honorarios de comisariado, ni honorarios de artista, así como partidas para la producción. En resumidas cuentas, exposición muy barata, sin honorarios para artistas ni para comisariado, como puede comprobarse más abajo. Suponemos que es una rémora del anterior incumplimiento de las buenas prácticas, a la vista de la convocatoria Escletxes recién publicada destinada a producción para el periodo 2017/2018 y las otras convocatorias de comisariado en las que sí están previstas.



Amb l'objecte de garantir la transparència i el dret a la informació pública, segons la Llei 2/2015, de 2 d'abril de la Generalitat, de Transparència, Bon Govern i Participació Ciutadana de la Comunitat Valenciana, el Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana inicia una nova etapa en que establix com a prioritat la implantació d'un codi de bon govern i accés a la informació.

La exposición PAM!PAM! es un proyecto de la Universitat Politècnica de València amb la col.laboració d'altres entitats públiques i privades on el Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana dóna suport amb 10.000€,

Concepte / Concepto	Cost / Coste
Muntatge, il.luminació i audiovisuals / Montaje, iluminación y audiovisuales	5.175,77 €
Gràfica / Gráfica	659,78 €
Catàleg / Catálogo	4.164,45 €
Total cost exposició / Total coste exposición	10.000 €

Con el objeto de garantizar la transparencia y el derecho a la información pública, según la LEY 2/2015, de 2 de abril, de la Generalitat, de Transparencia, Buen Gobierno y Participación Ciudadana de la Comunitat Valenciana, el Consorcio de Museos de la Comunidad Valenciana inicia una nueva etapa en la que establece como prioridad la implantación de un código de buen gobierno y acceso a la información.

La exposición PAM! PAM! es un proyecto de la Universidad Politécnica de Valencia con la colaboración de otras entidades públicas y privadas en el cual el Consorcio de Museos apoya con una financiación de 10.000 €.

PAM! PAM!, Centro del Carmen, Valencia. Del 24 de julio al 12 de octubre de 2016.

exposiciones

RE-ACTION, UNA GINOLOGÍA ARTÍSTICA CONTRA EL CANON

Magdalena Cueto, Universidad de Oviedo



Alonso y Marful, *La importancia de llamarse Ernesto II (after Maurice Guibert)*, 2010.

Giclée sobre papel algodón RAG, 58 x 70,50 cm

El proyecto *RE-ACTION*, *ginología* y *contracanon*, de Alonso y Marful, es algo más que una espiral, virtualmente infinita, de intervenciones artísticas encadenadas. Resulta difícil, de hecho, imaginar una propuesta más densamente poblada de sentido y de sentidos que esta colección de obras que, partiendo de 8 imágenes matriz de Alonso y Marful, autoras y curadoras del proyecto, se desenvuelve a lo largo de ocho pistas o derivas simultáneas.

Concebida a la manera de un óctuple cadáver exquisito, o de una partida de dominó en la que cada nueva artista toma el relevo de la anterior para ejecutar su obra, *RE-ACTION* se propone como una compleja topología estética destinada a componer una alternativa deconstructiva y feminista al canon occidental.

RE-ACTION arranca de 8 obras elaboradas por Alonso y Marful a partir de seis imágenes históricas de Duchenne de Boulogne, Eugene Atget, August Sander y Maurice Guibert. AyM han sustituido los rostros masculinos por rostros femeninos arrastrando al paso una marea iconográfica en la que predominan los estilemas relativos a la castración simbólica y al queer, en ocasiones jugando con esferas hialinas que nos llevan a enclaves metafísicos frecuentes en la obra de las artistas. Hay, por tanto, una primera maniobra de apropiación y trans-ducción de las imágenes originales como resultado de la cual las artistas rompen el marco y el componente aurático de la obra única, desvelan las políticas de género implícitas en cada texto y señalan la necesidad de oponer alternativas de disenso a la quietud falocéntrica de las genealogías culturales. A partir de estas ocho matrices, el proyecto se desarrolla a través de otras tantas pistas en las que cada nueva artista se apropia de la obra previa y ofrece su obra a la siguiente, desvelando la naturaleza dialógica del arte y dando carta de naturaleza a una autoría red cuyo carácter transversal y polifónico nos remite a la muerte del Autor, que Barthes decretaba en su artículo de 1968, y a una estética relacional que se propone como un perpetuo interjuego de subjetividades e influencias. Que esta genealogía estética se torne *ginológica* y que desvele, al paso, la artificiosa naturalización del canon occidental (que Harold Bloom cifraba en la autoridad de veintiséis grandes voces masculinas frente a la minoría testimonial de tres únicas autoras) no puede contemplarse sino como una invitación a la danza de una igualdad que despliega su eco en el terreno social y político y que contribuye a hacer de *RE-ACTION* un auténtico nudo de sugerencias que plenifican la teoría y alimentan el horizonte emancipatorio de la praxis.

En este contexto, *RE-ACTION* no sólo se presenta como un auténtico alegato a la labor de expugnación de que han sido objeto las mujeres –y, por extensión, todas las minorías– a la hora de configurar el archivo del canon sino que se comporta, de puertas adentro, como un mecanismo de re-actuación en el que todas las voces interpretan libremente la obra que las precede y poseen idéntica relevancia. Hay en este proyecto, que se propone a sí mismo como “una máquina del movimiento eterno” una llamada a la feliz confluencia de ética y estética a que se refería Wittgenstein y, en este sentido, hay que celebrar que se haya unido a él un espectacular desfile de figuras internacionales. Petah Coyne, Sandra Vásquez de la Horra, Nancy Buchanan, Regina José Galindo, Susan Schwalb, Tania Bruguera, Alix Pearlstein, Marta María

exposiciones

Pérez Bravo, Kate Gilmore, A K Dolven, Eva Lootz, Veru Iché o Teresa Matas son algunas de las 42 artistas que entrelazan sus voces en este prodigioso telar que seguirán enriqueciendo con sus hilos muchas otras artistas.

La nueva Penélope no teje su bufanda esperando la improbable redención de Ulises sino que abre su trama a otras acciones y convoca la presencia de otras manos. Todas ellas permanecerán eternamente tendidas –de ahí la vocación infinita de este proyecto– a quienes quieran entrelazar su hilo para tensar la malla de un “sujeto nuevo” al que, como propuso Carla Lonzi, le está encomendada la tarea de urdir nuevos discursos en el seno de una cultura abierta, plural, integradora y auténticamente orgánica.

Alonso y Marful, *Re-Action, ginología y contracanon*, Casal Solleric, Palma de Mallorca. Del 13 de septiembre al 30 de octubre de 2016.

UNA DE LAS OCHO DERIVAS:



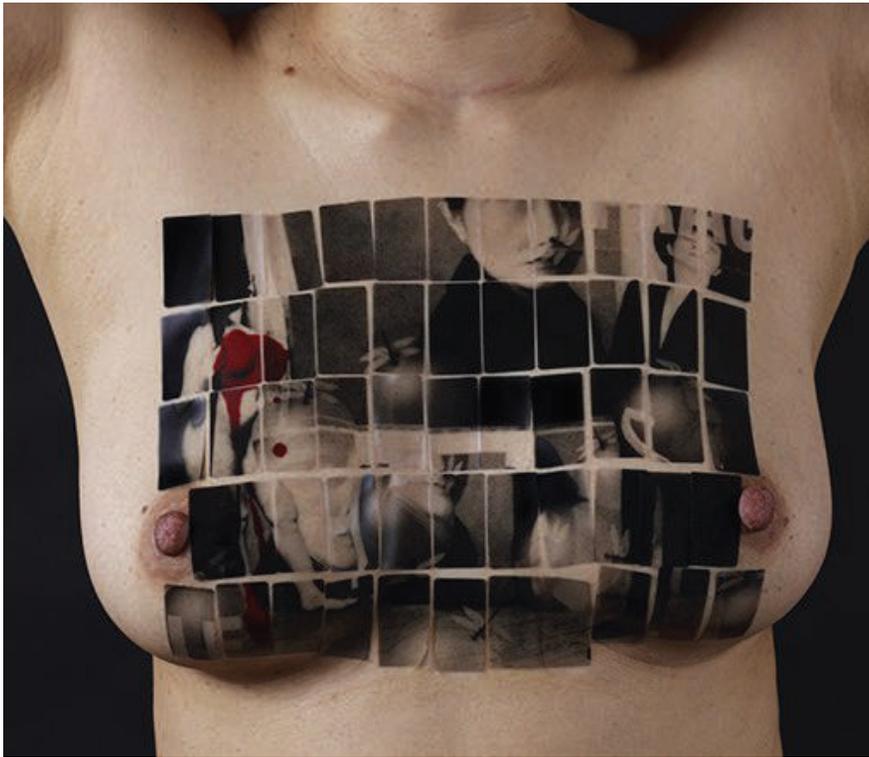
Maurice Guibert, *Toulouse-Lautrec dans son atelier avec un de ses modèles*, 1894-1896



Alonso y Marful, *La importancia de llamarse Ernesto II (after Maurice Guibert)*, 2010.

Giclée sobre papel algodón RAG, 58 x 70,50 cm

exposiciones



Ryoko Suzuki, *Breast-2014 (after Alonso y Marful)*, 2014. C-print 90 x 77 cm



Nancy Buchanan, *Rosa (after Ryoko Suzuki)*, 2014. Video HD, color, silencioso 1:10 min. Buclé



Liliana Moro, *La femme avec une lance* 2015 (after Nancy Buchanan), 2015.
Instalación. Fotolito, fieltro, tubo e hierro, hilo. Fotolito: 21 x 30 cm. Lanza: 170 cm



Melissa Meyer, *Lautrec Draws us In* (after Liliana Moro), 2015. Collage 27,94 x 17,78 cm

exposiciones



Joyce Kozloff / Emily Kiacz, *Don't Forget The Hat (A)*. *Whose Harem? (B)* (after Melissa Meyer), 2015.
Giclée damunt paper de cotó 40 x 26,68 cm c/u

ENTREVISTA A AMPARO LÓPEZ CORRAL

Dora Román Gil



Amparo López Corral con la Junta Directiva de MAV. Fotografía: Nieves Mares y Miguel Ángel García

entrevistas

Tras las presentaciones de la Bienal MAV en Madrid y Sevilla, hablamos con Amparo López Corral, su coordinadora técnica.

Amparo, ¿qué ha tomado la Bienal MAV del antiguo Festival Miradas de Mujeres?

La Bienal Miradas de Mujeres reformula el concepto de los primeros Festivales organizados por MAV tras la reflexión y el debate conjunto de las socias que tuvo lugar durante el Foro organizado en 2015. Una de las novedades consiste en que la Bienal ya no cuenta con una directora, sino con un equipo de trabajo formado por las integrantes de la Junta Directiva, que ha promovido la participación de socias como Yvonne Brochard o Petra Pérez, incorporadas a ese equipo para la selección de los cinco proyectos apoyados económicamente por MAV, así como con la colaboración en los actos de presentación en Madrid de las voluntarias Nieves Álvarez, Eugenia Cuéllar, Antonia Fernández, Mamen López, Beatriz Mínguez, Nieves Mares y Leonor Varela y en Sevilla de Tonia Trujillo, Ana Aydillo, Lola Daroca y Concha Jiménez y con Helen C. Williams para la traducción de los textos de la web al inglés.

¿Cuál es el papel de MAV en esta Bienal?

Además de participar en el proceso de selección de la convocatoria abierta a artistas y colectivos, las integrantes de la Junta Directiva han valorado los más de ciento cincuenta proyectos invitados de instituciones y entidades. Además, Luz Bejarano y María José Magaña han asumido la coordinación general, Vanesa Cejudo y Encarna Lago la coordinación de las redes sociales, Merce Rodríguez la coordinación en Andalucía, Rosa Brugat y Joana Baygual en Cataluña, María José Aranzasti en el

País Vasco y Encarna Lago en Galicia y Castilla-León, y todas ellas han contribuido al éxito de esta edición de forma totalmente voluntaria. También se ha contado con profesionales como Montse Badía y Santiago Olmo, que formaron parte del equipo de selección de los proyectos apoyados económicamente por MAV; con Oihane Chamorro para la difusión de las convocatorias; con Bárbara Vidal como responsable de la comunicación y prensa de la Bienal, y con Ana Rico desde la secretaría de la Asociación.

Algunos de los proyectos seleccionados son de fuera de España pero se van a celebrar también exposiciones de proyectos invitados en Bonn y en Londres ¿se esperaba esta repercusión más allá de nuestras fronteras?

En cuanto al alcance internacional de la Bienal creo que se ha avanzado en esta primera edición. Entre los proyectos seleccionados están los de artistas de Ecuador, Costa Rica y Arabia Saudí y, entre los invitados, participan el Frauenmuseum de Bonn –que ya colaboró en el Foro de 2015–, y la galería Arebyte de Londres, ésta última gracias a la labor de Vanesa Cejudo, vocal de la Junta que actualmente reside en Londres. Nos hubiera gustado extender la participación internacional pero son necesarios tiempo y recursos y mi incorporación al equipo en febrero no dejaba mucho margen para una difusión más allá de la ya realizada, pues las actividades se iniciaban en marzo y, entre las necesidades más inmediatas, había que priorizar la creación de la identidad gráfica, el desarrollo y construcción de la web, y la recepción y valoración de las propuestas recibidas para su incorporación a la programación de la Bienal, con el objetivo de afianzar y consolidar las secciones que ya estaban en marcha.

A lo largo de estos meses la Bienal se habrá encontrado con problemas y con satisfacciones ¿Qué puedes contarnos?

El compromiso y las contribuciones de las socias y las colaboraciones desinteresadas de muchas personas han hecho posible que la primera edición de este nuevo formato sea un éxito y que los pequeños problemas, si los ha habido, se hayan podido solucionar gracias a la buena voluntad y a la generosidad de todas aquellas personas e instituciones que han apoyado la Bienal. Hemos contado ayuda económica del Ministerio de Educación Cultura y Deporte, a través de la Subdirección General de Promoción de las Bellas Artes; de la Comunidad de Madrid, a través de su Dirección General de Promoción Cultural y también con el apoyo del Ayuntamiento de Madrid para la presentación de dos de los proyectos seleccionados que se llevará a cabo en septiembre en Matadero e Intermediae.

La organización de un proyecto de estas características en el que hay mas de ciento cincuenta actividades involucradas entre exposiciones, talleres y encuentros, con cerca de ochenta entidades desde Museos, a galerías, universidades, fundaciones o asociaciones, en diferentes sedes geográficas e incluso en distintos países, requiere un mínimo equipo durante un tiempo determinado y con la antelación suficiente, y las ayudas recibidas han sido decisivas pero no han eliminado totalmente los problemas recurrentes de falta de recursos y de medios.

En cualquier caso, esta primera edición es un buen ejercicio para comprobar y valorar las necesidades de cara a una próxima, tanto en tiempo como económicas, y hacer un balance que, aunque

hasta ahora ha sido positivo, creo que a quien corresponde realizarlo es a las socias de MAV y a las entidades, instituciones, artistas y colectivos que han participado en la Bienal.

Vista como espectadora la presentación de la Bienal ha sido impecable. Supongo que encierra mucho trabajo por detrás para coordinarla ¿qué puedes comentar de todo lo que tuviste que hacer y con qué medios contaste?

¡Muchas gracias! Me alegro de que resultara atractiva, ese era el objetivo. Efectivamente ha sido mucho el trabajo pero fue el resultado de la labor de todo un equipo. Como ya he comentado, los medios fueron mínimos pero contábamos con ello desde el primer momento; por eso tenía que ser una presentación dinámica, sencilla y en la que se volcara el máximo de información de forma muy ágil, destacando lo más relevante y esencial.

Aposté por un formato muy visual, combinando preguntas y respuestas a quienes participaban, con breves vídeos de los proyectos seleccionados y con la acción de *Colektivof*. Y también disfrutamos con la participación de Rosa Pérez, de *Fluido Rosa*, que nos regaló una fantástica sesión para cerrar la presentación con música. Esta presentación no hubiera sido posible sin el apoyo de todas ellas y del equipo del Museo Reina Sofía, el de Ana Rico y el de voluntarias cuya colaboración fue decisiva para facilitar el acceso de invitados, el reportaje fotográfico o el vídeo. En redes, Vanesa Cejudo, Pilar Sánchez, Ana Quiroga, Marta Mantecón ¡e incluso tú misma! Y en Sevilla, Merce Rodríguez y todas las voluntarias, el equipo de profesionales del Centro Andaluz de Arte Contemporáneo y la colaboración activa de los proyectos invitados de Andalucía participantes en la Bienal.

entrevistas

¿Cómo llegas a ser coordinadora de la Bienal y en qué consiste tu trabajo?

Para la gestión del funcionamiento de la Bienal, MAV abrió una convocatoria de selección de una coordinadora técnica que es precisamente mi función, gestionar la Bienal, coordinando a los diferentes equipos y profesionales involucrados así como la producción y presentación de los proyectos seleccionados y la comunicación con las entidades e instituciones de los proyectos invitados.

Como coordinadora técnica mi labor depende directamente de las coordinadoras generales, Luz Bejarano y María José Magaña que toman las decisiones en Junta Directiva. Ellas han estado totalmente involucradas y comprometidas desde el primer momento y, especialmente cuando la actividad ha sido muy intensa y contra reloj, como la fase anterior a la publicación de la web o la propia presentación de la Bienal, en junio.

En Sevilla, aunque preparamos y enviamos desde Madrid las presentaciones visuales, quien ha coordinado toda la presentación ha sido Merce Rodríguez, vocal de la junta directiva y coordinadora territorial en Andalucía con el apoyo de voluntarias y el equipo del CAAC.

También hemos contado en distintas fases con la colaboración de seis becarias para cuestiones relativas a la web y a la presentación de la Bienal: Marina Camacho, Yaiza González, Asja Hrvatin, Lucía Martín, María Molina y Andrea Montalbo. Siempre hemos primado el que les resultara útil y aprendieran funcionamientos y procesos de un proyecto de estas características.



Amparo López Corral

¿Estás dedicada a la Bienal al cien por cien?

Sería estupendo poder estar dedicada a la Bienal al 100% y haberlo hecho desde su puesta en marcha en noviembre del año pasado, pero el presupuesto con el que cuenta MAV es muy reducido y mi incorporación se produjo en febrero, cuando solo faltaba un mes para el inicio de las actividades. Estoy compaginando la coordinación de la Bienal con otros proyectos de producción y gestión cultural.

¿Qué has aportado tú a MAV y que te han aportado personal y laboralmente MAV y la Bienal?

Entiendo que mi experiencia y mi forma de trabajar aunque ¡no creo que sea yo la mas indicada para decirlo!.

Recuerdo que Marisa González y Luz Bejarano fueron quienes me hicieron la entrevista; estuvieron y siguen estando al pie del cañón, pendientes en todo momento de todos los detalles. En cuanto a lo que me ha aportado, ha sido mucho; está siendo un placer colaborar con personas a las que ya conocía y conocer a nuevos profesionales. A pesar de la falta de medios y de tiempo, desde el primer momento pensé que iba a ser un nuevo reto, profesionalmente muy positivo, y así está resultando.

Uno de las complejidades de trabajar en un proyecto de estas características es el hecho de que las decisiones en una asociación, no se toman por una sola persona y, aunque esto no favorezca la rapidez de los procesos, el alto grado de conciliación y consenso necesarios generan un marco de trabajo que constituye un reto profesional muy estimulante y en el que ya he trabajado en otras ocasiones por lo que es un contexto al que ya estoy acostumbrada.

El trabajo en equipo y en entornos colaborativos ponen a prueba las habilidades de negociación y las capacidades de resiliencia, uno de los grandes activos de los profesionales de la cultura. Cuanto mas se ejercitan, mayores son las satisfacciones y los aciertos.

Muchas gracias Amparo por dedicarnos tu tiempo y mucho éxito en la Bienal y en tus próximos proyectos.

GOHAR DASHTI: STATELESS

Van García



Gohar Dashti, *Stateless*, 2014-2015

cultura visual

En cada rincón del mundo, las devastaciones de la guerra, las masacres, la opresión, la enfermedad y la muerte son la causa generalizada de los trastornos humanos sin un fin imaginable.

Cuando los desastres fuerzan a las personas a migrar, ¿dónde son recibidos con los brazos abiertos?

Gohar Dashti trabaja sus imágenes en relación a cuestiones sociales con referencias particulares a historia y cultura en la sociedad moderna. En concreto voy a comentar su último proyecto, *Stateless*, realizado durante los años 2014 y 2015.

Gohar Dashti (1980) estudió fotografía en la Universidad de Bellas Artes de Teherán, obteniendo su titulación en el año 2005. En su currículum encontramos participaciones en residencias de artes y becas como DAAD en Berlín (2009-2011), *Visiting Arts (1mile2 project)* en Brandford/Londres (2009) y la *International Arts & Artists (Art Bridge)* en Washington DC, EEUU (2008). Además, cuenta con diversas exposiciones, publicaciones y ha dado charlas por todo el mundo, sus obras se encuentran en numerosas colecciones como en el Victoria and Albert Museum de Londres, el Mori Art Museum de Tokio o el Museo de Bellas Artes de Boston, entre otros.

Las imágenes de *Stateless* nos muestran las vidas de jóvenes en una tierra en guerra, un lugar donde han nacido, se han criado e intentan sobrevivir. Presionados en un ambiente inimaginable para un joven occidental, Dashti nos muestra esta supervivencia de jóvenes que intentan seguir sus vidas, abrirse paso en un lugar devastado pero no es eso lo que sus imágenes nos muestran, un lugar o cuerpos desmembrados; ella muestra mucho más, la cotidianeidad, el día a día, lo que no vemos en las noticias, quizá lo “no noticiable”. Esto es precisamente lo que la fotógrafa pretende mostrar en *Stateless*, el día a día de estos jóvenes.

A priori podemos pensar en el proyecto de Dashti como un arte realizado en Oriente Medio y con una visión oriental, pero no es del todo así. La fotógrafa vive entre Berlín y Teherán, por lo que su mirada inevitablemente se ha visto “distorsionada” por el occidentalismo, no es algo que deba cuestionarse como negativo o positivo, es algo simplemente irremediable. Ella misma explica que sus imágenes, aunque de temática social, tienen referentes históricos y culturales en la sociedad moderna; en concreto hay dos imágenes que componen el proyecto que de forma automática recuerdan a referentes artísticos, lo que por otra parte demuestra su cultura visual. Cuando observamos la imagen que acompaña a estas palabras, hay un *punctum*, como diría Roland Barthes, bastante claro y es la figura que componen los dos cuerpos. Al

visualizar el *punctum* de la imagen rápidamente podemos relacionarla y comprobar la cultura visual de la que bebe o que conoce Gohar Dashti y esto a su vez la dota de un significado mayor. Podemos observar las similitudes que comparte con una Piedad. Además, podríamos encontrar otra similitud extraída directamente de la fotografía y es, analizando solo el *punctum*, con la imagen de Samuel Aranda tomada en Yemen y ganadora del World Press Photo en 2012, anterior a este proyecto y pudo ser también un referente tomado por la autora o, simplemente, los dos bebieron de la misma fuente. Siendo como fuere, lo cierto es que esta imagen está cargada de simbolismo. Es difícil explicar la simbología, precisamente porque mi visión será irremediabilmente occidental y desde mi perspectiva; Dashti muestra esa compasión no solo por la figura sino también por el ambiente natural que la envuelve, una misericordia reflejo del cristianismo que nos muestra la realidad de un pueblo musulmán. Personalmente, creo que este juego de simbologías en cuanto a una posible comparación de religiones es muy positivo, puesto que no discrimina, no muestra uno por encima de otro; para mí es una visión equitativa, igualándolo sin ningún tipo de engranaje mal intencionado. Me resulta muy interesante porque yendo un poco más allá, podríamos analizar la imagen pensando en la idea que los occidentales “popularmente” creemos que los pueblos musulmanes pueden tener sobre el cristianismo. Nuestra imagen del “árabe”, haciendo referencia a Said, continúa asociada a una serie de factores que han determinado muchas de estas exposiciones. El Oriente Medio que Occidente contempla en las imágenes que pueblan cada día todos los medios de comunicación, es un mundo en el que “los árabes aparecen siempre en multitudes, sin ninguna individualidad, ninguna característica o experiencia personal”, un mundo en el que “la mayoría de las imágenes representan el alcance y la miseria de la masa o sus gestos irracionales (y de ahí desesperadamente excéntricos)”¹.

Partiendo de la visión a la que hace referencia Said podemos observar en las imágenes de Gohar Dashti todo lo contrario, una realidad de Oriente menos occidentalizada². A partir de aquí se pueden sacar muchas lecturas, tantas como personas puede haber, ya que es algo muy subjetivo. Personalmente, veo una imagen muy normalizada a la hora de tratar un tema religioso cristiano, tratando la imagen y la simbología con respeto, y a la vez, usada para transmitir esa misma pena que al final no es cuestión de religiones sino de personas. Otro punto que me gustaría destacar en esta imagen es la vestimenta de la figura, presuntamente, femenina. La figura viste un chador³, prenda típica iraní.

El chador, que remonta al siglo XVIII, se generalizó en Irán como prenda de calle común en la época Qayar (1794-1925). Posteriormente se prohibiría dentro del marco de una política general de occidentalización forzosa del país. A partir de los

cultura visual

años 70, el islamismo revolucionario iraní ve en el chador una seña de identidad nacional e instrumento de salvaguarda de la identidad nacional y religiosa frente a la occidentalización y, así, la república islámica de Irán promociona el uso del chador y en ciertos ámbitos lo impone⁴. Por lo que quizá también en esto vemos un símbolo de identidad que Gohar Dashti no quiere perder aunque viva y trabaje en Berlín, quizá lo que nos quiere simbolizar es ese conocimiento de Occidente y su cultura pero sin llegar a occidentalizarse, no es incompatible ser “yo” y conocer, compartir y respetar el “otro”.



Gohar Dashti, *Stateless*, 2014-2015

En otra imagen de Dashti dentro de *Stateless* también nos muestra o nos recuerda esa cultura visual occidental. En la imagen, enmarcada en el mismo escenario árido, aparece una chica recostada de espaldas. En su mano izquierda sujeta un espejo que nos refleja su rostro. Es inevitable que se vengan a mi cabeza referencias. Salvando las diferencias como en el caso anterior, el *punctum* de esta fotografía me recuerda por la pose y el espejo al cuadro del maestro Velázquez: *La Venus del espejo* que a su vez bebe de *La Venus de Urbino* de Tiziano. Como comprobamos, las referencias, directas o indirectas, a la pintura o escultura italiana son claras.

En resumen, estas alusiones occidentales son usadas para reflejar una realidad oriental, lo que no deja de ser paradójico ya que lo que se intenta es observar un arte al margen de Occidente.

Aunque Dashti tenga guiños a Occidente no deja de mostrarnos a jóvenes iranís alejados de las zonas conflictivas, alejados y escondidos. Cada artista se remite a su caso personal, aunque podemos observar unas intenciones comunes: trabajan desde la experiencia de la guerra. Esto se amplía a la reflexión sobre la imagen y la representación de cualquier realidad bélica, la búsqueda de nuevos discursos con los que recuperar, o volver a construir desde otros lugares, la memoria histórica de sus países. Esto es lo que precisamente hace Gohar Dashti, no muestra la imagen de Irán que podemos encontrar en un telediario sino que desde una realidad bélica, usa un nuevo discurso para hacernos llegar otra visión de su país, una visión no construida por Occidente y alejada del estereotipo que se ha creado. Una visión en la que muestra esas personas que se alejan del conflicto pero que quieren seguir en su tierra.

Para Homi Bhabha⁵ un estereotipo no solo es una imagen falsa sino que es además una imagen que tiene dos sentidos diferentes o puede interpretarse de dos maneras distintas: de proyección e introyección, que revela algo de la fantasía de la posición de dominio, por tratarse de un fetiche en términos psicoanalíticos. Es decir, según Bhabha, el estereotipo aparte de ser falso, nos muestra además parte de aquél que los crea o los utiliza. Es por ello que no localizo la visión occidental del iraní en las imágenes de Gohar Dashti. Tenemos que analizarnos a nosotros mismos o mejor dicho a nuestra visión, preguntarnos, pensad acerca de cómo viven en Irán, recordad esa autorespuesta y después observar las fotografías de Dashti, ¿coincide en algo? Probablemente no. Para Bhabha, con este pequeño “ejercicio” habremos uno, conocido algo acerca de nosotros mismos y dos, cerciorarnos de que nuestra imagen acerca de Irán es falsa ya que probablemente este construida solo de breves ráfagas de noticias con una sola visión, ya no solo occidental sino “interesada” en mostrar un solo punto de una sociedad. Al tratarse de una autora iraní aunque no deja de mostrarnos otro punto de su sociedad (que no la sociedad al completo), nos muestra esa clave: “otro” punto.

Homi Bhabha dice que él es un sujeto capaz tanto de autodefinirse y romper con los estereotipos que le han asignado, como poner en crisis el ideal que el occidental tiene de sí mismo. Esto es un poco lo que Dashti consigue, ya no es solo con los estereotipos que se han creado en Occidente, sino mostrarnos otra realidad, al fin y al cabo, enseñarnos cómo son y cómo viven o sobreviven. Personalmente difiero con la afirmación de Bhabha en cuanto a que un estereotipo es una imagen falsa

siempre que no sea tratada como única y verdadera. Creo que el estereotipo que cada uno podamos tener es solo una pequeñísima parte y creo que la suma de todas esas partes, vistas, situaciones es lo que compone un todo, por lo que, pensar que no existe machismo en Irán solo porque puede ser un estereotipo es erróneo pero pensar que todos los iraníes son así también lo es. Por esta razón creo que analizar este tipo de trabajos como los de Gohar Dashti nos enseñan a mirar más allá, a crearnos una imagen un poco más “completa”. Respecto a lo anteriormente dicho, Homi Bhabha dice que no se trata de juzgar un estereotipo como bueno o malo, sino procurar entender la subjetividad occidental. En términos coloquiales, llegaría a la siguiente formulación: “Me estereotipas para definirte y construirte idealmente a ti mismo”, pero: “cuando te digo que no soy quien piensas que soy, tu subjetividad entra en crisis”. “Al ser sujeto y no un objeto –conceptualmente “utilizable”–, te confirmo que mi persona no depende de una definición impuesta por ti, al negarlo estas evadiendo la realidad y construyendo una fantasía”. Aquí es donde estoy totalmente de acuerdo, Dashti con estas imágenes no se define como artista como “otros” podrían pensar: mujer, iraní, machismo, guerra... Ella no cae en el estereotipo, sino que se define así misma con su fotografía, mostrándonos otra visión acerca de su pueblo. Gohar Dashti no asume el papel de “dominada por el estereotipo” sino que como hemos dicho, se autodefine y crea una nueva forma de ver que además, es la captación de una realidad.

Se refiere a los artistas no occidentales como condenados a ser entendidos y expuestos siempre como parte de colectivos, ya sean éstos culturales, políticos o geográficos. Así, muchas de las exposiciones y de los proyectos dedicadas a Oriente Medio han caído en esos criterios generalistas/reduccionistas que denunciaba Said. En el caso específico de Gohar Dashti y tras leer artículos sobre ella, saco varias conclusiones. En cuanto a exposiciones ella ha conseguido no caer en demasía en este tipo de criterio reduccionista pero es verdad que así es, por ejemplo, en exposiciones colectivas como: “She Who Tells a Story; Women Photographers from Iran and the Arab World”; “Voice of Tacitness: Asian Women Photography” o “Echoes: Islamic Art and Contemporary Artists”. Como he señalado en negrita, algunas de sus exposiciones nos remiten a esos criterios generalistas y ya no solo por ser de Oriente Medio, a eso se le añade el hecho de ser mujer. Es más, esto también es reflejado en los titulares de los artículos que hablan de Gohar Dashti, basta con poner en el buscador Google su nombre y señalar noticias para que leamos en, prácticamente todos los titulares, la palabra que define su sexo o su procedencia y eso solo echando un vistazo a la primera página del buscador.

Más información:

www.gohardashti.com

Notas:

¹ En referencia a las palabras de SAID, Edward W., en su libro titulado: *Orientalismo*, Barcelona, DeBolsillo, 2004, p. 379.

² No expongo que la imagen que nos muestra Gohar Dashti en su proyecto es una visión puramente oriental porque al vivir entre Berlín y Teherán, personalmente creo, que su visión no es “puramente” oriental sino que su visión ya está occidentalizada.

³ Un chador es una prenda de una pieza de tela semicircular y abierta por delante. Se coloca sobre la cabeza cubriendo todo el cuerpo excepto la cara.

⁴ Referencia sobre el chador: <https://es.wikipedia.org/wiki/Chador>

⁵ Homi K. Bhabha, teórico del poscolonialismo de origen indio. Autor de “El lugar de la cultura”.

ESTAMPA 2016

Marisa González, artista y vicepresidenta de MAV



estampa
contemporary art fair
22_25 septiembre 2016
matadero_madrid
www.estampa.org

eventos

Estampa abre de nuevo formalmente la temporada expositiva en el incipiente otoño en Madrid, acompañados por un tiempo maravilloso. Atravesamos Matadero hacia la imponente Nave 16 que acoge, al igual que en los últimos años, la nueva edición de la feria en cuyos espacios compartimentados presenta a 80 expositores y 300 artistas participantes. Acostumbrados a las dimensiones de ARCO, esta feria evidentemente más abaricable, el recorrido lo hacemos con tranquilidad, con las pausas pertinentes al inicio de la temporada para saludar a los amigos con los que nos cruzamos o que están exponiendo. Su ordenado trazado nos permite admirar las obras que nos exigen una aproximación más emocional para establecer el dialogo con ellas. En algunos casos estaba el artista acompañando su obra, una práctica hoy día en desuso, porque el artista tiene que “simular” lo ocupada que está su agenda, para pasearse y recibir los para bienes o desplantes. Como es habitual en *M-arteyculturavisual*, vamos a hablar solo de la presencia de las mujeres en esta feria, presencia bien representada en cuanto a calidad y número, tanto de galeristas mujeres como de artistas expuestas.

En la entrada principal, el *stand* de Juana de Aizpuru abre la feria con su magnifico espacio, como acostumbra a presentar a sus artistas. Este año se muestran obras de Cristina Lucas, socia de MAV y Premio MAV 2014 a la mejor trayectoria artística, con la obra *Las fascistas* de la serie *El viejo orden* 2004, junto con Cristina García Rodero, Cristina de Middle y Sandra Gamarra. La presencia de estas mujeres es tan potente que a pesar de que en numero de participantes es la mitad, son ocho los hombres expuestos, estas cuatro artistas llenan el *stand* con sus propuestas comprometidas, vigorosas y lúcidas.



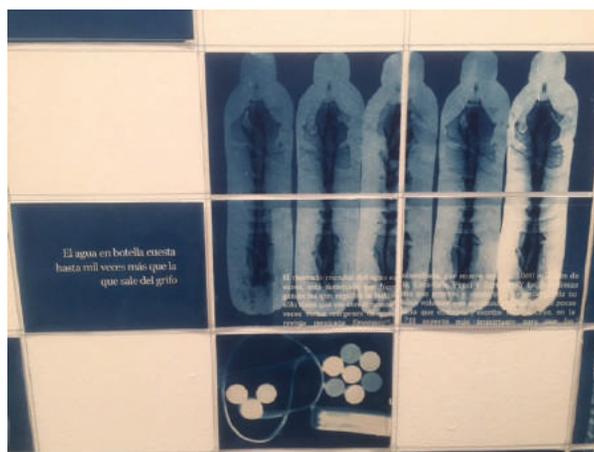
Cristina Lucas, *Las fascistas*, 2004

Otra veterana de Madrid también, la galería Pilar Serra, socia de MAV, presenta un *stand* con propuestas muy variadas con artistas como la premiada Estampa 2016 por la Comunidad de Madrid Paula Anta, con una fotografía de un paisaje desnudo, desolador, sin vegetación en contraposición con lo que es habitual en su obra que recrea imágenes de la naturaleza rebosantes de color y luz. Completan el trío Lydia Benavides y Concha García.



Paula Anta

La galería Cànem de Castellón, presente en la ciudad desde el año 1974, está dirigida por la artista y declarada feminista, Pilar Dolz. Es encomiable que en una pequeña ciudad con tan poca tradición en las Bellas Artes, perdure en el tiempo, en una lucha en solitario para introducir el arte en un entorno hostil y reacio a los nuevos lenguajes del arte, hasta que en el año 1999 se inauguró el espacio de Arte contemporáneo EAAC, que aportó a la ciudad un lugar en el mapa del arte de la Comunidad Valenciana. Pilar Dolz presenta un *stand* muy atractivo, destacando las fotografías de la serie *El paisaje encontrado* de Geles Mit, en donde explora el diálogo existente entre el paisaje, el ser humano y la naturaleza; la acompaña en el espacio la artista Pilar Beltrán, con el montaje ecologista de cianotipias que nos hablan del agua, su escasez y su comercialización.



Pilar Beltrán

La galería viguesa Lab in, en su segundo año en la feria, presenta el nuevo proyecto Carpeta Colección, una iniciativa pensada para el pequeño y mediano coleccionista con piezas de Rosa Neutro, actual directora de la galería, e Irene

Cruz entre otros. Lab in es el primer laboratorio de España que cuenta con las más novedosas técnicas de reproducción digital y presenta en su *stand*, obras realizadas en su laboratorio, mediante collage, monotipos, manipulación fotográfica o superposición de técnicas hasta llegar a la obra definitiva, como es el caso de Ana Soler, que superpone los diferentes procedimientos, para concluir en una superficie pulida de panes de oro en cuyo soporte se imprimen sus imágenes digitales. También encontramos obra de Viky Uslé, Amaya González Reyes y Marina Núñez con unas pequeñas piezas tridimensionales de metacrilato cortadas al láser.



Marina Núñez

eventos

Marina está presente, yo diría omnipresente en la feria, en varias galerías, con una obra muy variada y de diferentes etapas como sus mujeres históricas, medusas, momias, monstruos o ciborgs. La gran artista y excelente colega y docente Marina Núñez, socia fundadora de MAV, la pasada temporada celebró una magnífica exposición “El fuego de la visión” en la sala de Alcalá 31 de la Comunidad de Madrid y posteriormente en el Museo Artium de Vitoria entre otros.

Siguiendo con Marina pero volviendo a Estampa, el espacio La Gran de Valladolid, le dedica un *stand* monográfico con su mas reciente producción, la serie fotográfica impresa sobre aluminio cuyo título, *Pesa el aire*, nos muestra imágenes de gran formato con mujeres aladas, mujeres robots.

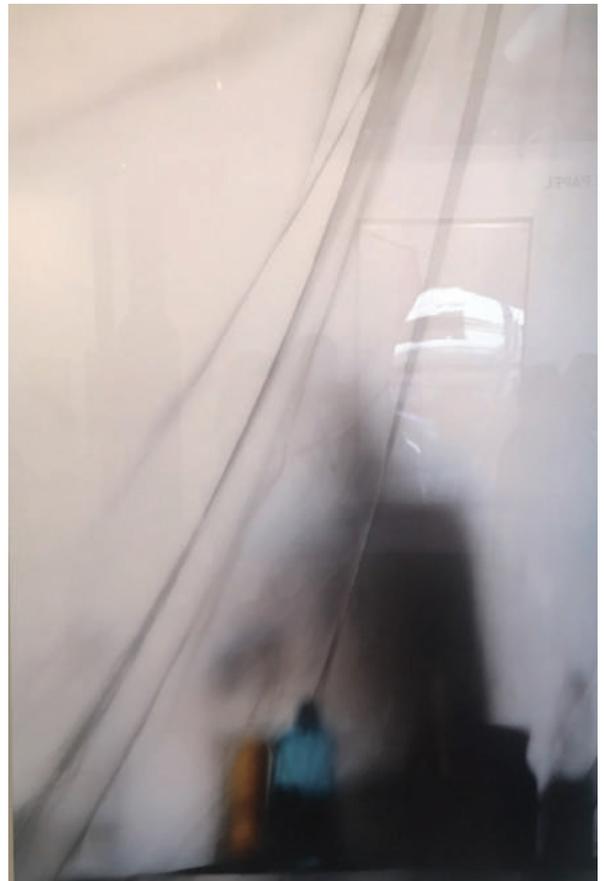
En Bernal Espacio tenemos el vídeo de la joven artista andaluza residente en Berlín, Cristina Mejías que en su obra reflexiona en torno a la relación objeto y recuerdo y bajo el título *Primeros pasos... buenas impresiones* construye una instalación de pequeñas pantallas de vídeo colocadas horizontalmente, que representan manos de mujer en movimiento, dibujando trazos torpes y signos.



Cristina Mejías

La Premio Nacional y multipremiada artista Eva Lootz, socia y premio MAV, participante en la Bienal Miradas de Mujeres con su obra *La canción de la tierra* en la Principal de Tabacalera de Madrid, muestra en Estampa un gran panel de dibujos a color de la serie *Las imparable*s en la galería Maior de Pollença en Mallorca.

En la misma galería, Eulàlia Valldosera presenta fotografías en color de cuerpos velados, envueltos en plásticos.



Eulàlia Valldosera

En la galería Silvestre tenemos a Gloria Martín Montañó con esculturas de personajes femeninos a pequeña escala y a Gabriela Bettini, también socia de MAV, ambas expusieron recientemente en esta galería de Madrid, Gabriela bajo el título *Los paisajes de excepción*. Esta artista es reconocida principalmente por sus vídeos *La casa roja* y *La casa despojada*, este último, interviene en una casa familiar abandonada, y mediante dibujos a tamaño real de objetos y mobiliario reconstruye simbólicamente el hábitat del pasado, para incorporarlos a estos desolados espacios y revivir aquella acogedora casa que en su día estuvo llena de vida.



Gloria Martín Montañó

Son muchas más las artistas que ocupan los diferentes *stands*, como María Cañas con un vídeo en la galería Isabel Hurley.

Alicia Martín con nuevas instalaciones con su elemento constructivo habitual, los libros, en la galería Adora Calvo de Salamanca.



Alicia Martín

Laura Ramis, la más joven de la feria, invade el *stand* de Rafael Pérez Hernando de Madrid con imágenes, instalación y un espacio participativo, con elementos coloristas de los juegos infantiles de construcción.



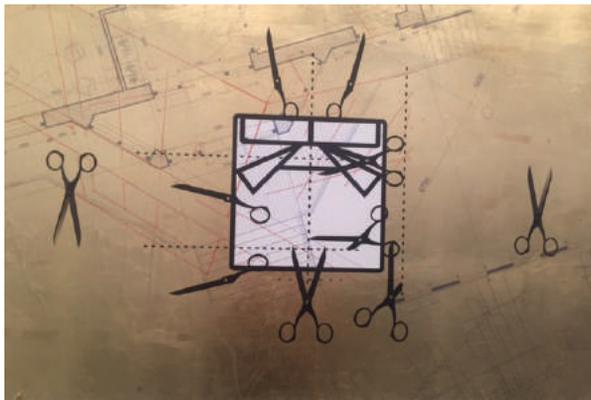
Laura Ramis

eventos

También, Ixone Sadaba y Clara Sanchez en la galería ATM de Gijón, Cecilia Paredes e Isabel Muñoz en Blanca Berlín de Madrid, Louise Bourgeois y Olimpia Velasco en Lluç Fluxà de Mallorca.

Y además: Clara Sánchez Sala, Rosa Muñoz, Mar Solís, Ana Soler, Soledad Córdoba, Ana Juan, Amaya González Reyes, Nathalie Bourdreux, Sandra Paula Fernandez, Carla Farrén, Gema Llamazares, Cristina Almodóvar, Cristina Gamón, Mercedes Lara, Luciana Novo, Carla Farrén...

De todas estas artistas podemos ver en las webs amplia información que complementa esta escueta revisión realizada en Estampa 2016.



Ana Soler

Estampa 2016, Matadero, Madrid. Del 22 al 25 de septiembre de 2016.

OCEÁNIDA EMERGE

María Jesús Aragonese Cañas y Cruz del Valle Pintos

Presidenta y Vicepresidenta de Océánida



Proyecto Océánida sobre la artista Esther Ortego

Un continente de arte sumergido sale a la superficie

“No es lo mismo el olvido en el sentido de desconocimiento del pasado que el olvido en el sentido de no dar importancia al pasado. En el primer caso, el olvido es ignorancia y en el segundo, injusticia”. W. Benjamin

La Asociación Oceánida nace con la vocación de cubrir un vacío en la Historia del Arte español: la recuperación, visibilización y puesta en valor de de los legados artísticos de aquellos creadores y, especialmente creadoras, que a pesar de su excelente calidad y su importante recorrido profesional, no han alcanzado el reconocimiento que merecen y su obra corre el peligro de perderse

Oceánida surge del trabajo de un grupo de personas que se vieron envueltas en el proceso de rescate de la obra de la pintora Esther Ortego (Madrid, 1934-2012). Esta experiencia desembocó en una reflexión sobre la necesidad de poner en valor a otros muchos artistas y creadores que se han quedado en los márgenes del sistema del arte pero que por su su calidad y aportación artística merecen un lugar digno en el universo cultural contemporáneo.

En las décadas de los 60 y 70 del pasado siglo, por debajo de las aguas aparentemente tranquilas y custodiadas de la cultura oficial, había un mundo en movimiento donde hombres y mujeres inquietos luchaban contra los estrechos márgenes de esa sociedad, produciendo una “cultura underground” y unas obras vivas y sugerentes, ávidas de libertad que fueron capaces de romper moldes y buscar nuevas formas creativas.

Muchos de ellos se consolidaron en el tiempo de la Transición, durante el estallido cultural de los ochenta, pero durante los años noventa algunos se quedaron rezagados. El concepto de modernidad que apoyaba el sistema del arte puso el foco en determinados autores condenando a otros al ostracismo y éstos se perdieron en la gran avalancha del comienzo de siglo.

Este patrón se repite especialmente en el caso de mujeres y artistas de edad avanzada, algunos fallecidos o retirados, otros en activo y creando con vigor pero todos barridos por la fuerza de la corriente que ellos mismos contribuyeron a crear y su obra pueda quedar excluida y abandonada como un pecio cargado de tesoros sepultado en un mar de indiferencia.

Esther Ortego, de la fama al olvido

La pintora Esther Ortego (Madrid, 1934) es un buen ejemplo de lo que se apunta anteriormente.



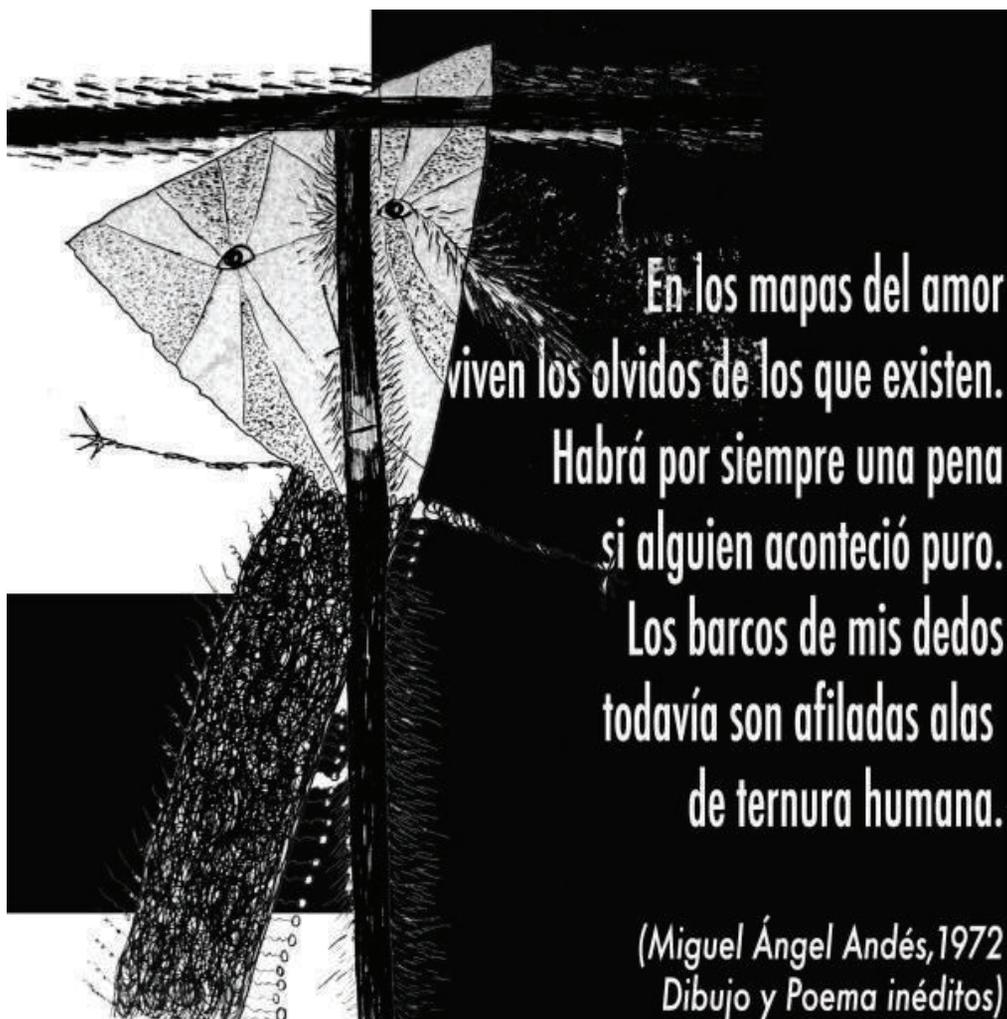
Esther Ortego, *L'Estiu*, 2007. Óleo sobre tabla, 18,5 x 18 cm

Autora de gran fuerza expresiva y larga carrera, bien valorada en su momento, falleció en 2012 tras pasar sus últimos años de invalidez en soledad y abandono, dejando en su casa y en su estudio una obra extensa y poderosa, que corría el peligro de perderse, lo mismo que sus innumerables recuerdos, objetos viejos, diarios y escritos literarios que forman parte de la crónica de medio siglo español.



Esther Ortego, *La ausente*, 1992. Óleo, 122 x 135 cm

Con ella se inicia la andadura de Oceánida, que toma el nombre de una de sus obras y del espíritu de muchos de sus escritos. La asociación está trabajando simultáneamente con la obra literaria y plástica del poeta Miguel Ángel Andrés (Madrid, 1949), desaparecido prematuramente en los años 90, cuyo legado, de una gran sensibilidad artística, merece ser recopilado y disfrutado por la sociedad.



Proyecto Océánida sobre el poeta Miguel Ángel Andrés

Artistas en los márgenes. Hacia nuevos instrumentos de integración

Desde Océánida se cree que falta una apuesta decidida por preservar estos legados, que se precisan iniciativas para hacer un reparto más sensible de los lugares de la cultura y de las formas de interacción con el público. Si los agentes culturales pensamos juntos sobre estas carencias, podríamos idear instrumentos para que los activos artísticos apartados de la “main stream” puedan encontrar su lugar en espacios periféricos, como *periférica* es también su situación en el mundo de la cultura.

proyectos

Artistas y espacios en los márgenes representan nuestra civilización en su devenir inconsciente y múltiple y forman también los restos que permiten construir nuevos sentidos. Las amnesias del arte junto con las amnesias urbanas, componen espacios físicos y creacionales que no esperan solo ser rellenadas de contenidos sino que como metáforas de la mente humana, son potencia de nuevos sentidos y significaciones, donde cabe formular nuevas preguntas y tantear nuevas respuestas. Articular históricamente el pasado no es, nos dice Walter Benjamin “conocerlo como verdaderamente ha sido” sino que consiste más bien en “adueñarse de un recuerdo tal y como brilla en el instante de un peligro”. Se trata de tomar el pasado del arte como un espacio vivo y en movimiento capaz de dialogar y arrojar luz sobre el presente.

Te invitamos a formar parte de **Oceánida**.
contacto@oceanida.es (general)

María Jesús Aragoneses Cañas (Presidenta)
mjaragoneses@gmail.com
609 199345

Cruz del Valle Pintos (Vicepresidenta)
cvallepin@gmail.com
652 642367



En los mapas del amor
viven los olvidos de los que existen.
Habrá por siempre una pena
si alguien aconteció puro.
Los barcos de mis dedos
todavía son afiladas alas
de ternura humana.

www.oceanida.es
contacto@oceanida.es

**rescate de la obra
catalogación
investigación
descubrimiento
exposiciones
almacenamiento
custodia
gestión
visibilización
publicaciones
equipo multidisciplinar
interlocución con
instituciones
públicas y privadas
difusión
red colaborativa
promoción
ámbito nacional
e
internacional**



Oceánida

**rescata
la obra artística
sumergida
silenciada
anclada
en el fondo
de un
mar
de indiferencia
y olvido**

Oceánida AC 2016

Tríptico informativo de la Asociación Oceánida

Oceánida pretende contribuir a este debate y abrir nuevos espacios e iniciativas para propiciar un diálogo entre las diferentes manifestaciones del arte y de la cultura y los lugares donde interaccionan con el público, generando nuevos espacios simbólicos.

Las periferias geográficas se pueden aliar con las periferias artísticas para producir entornos donde tengan cabida esas obras de calidad que, en unión con las poblaciones locales, propicien nuevas sinergias y nuevas producciones con sentido en el mundo actual, a veces saturado de contenidos lúdicos superficiales y efímeros. Se trata de encontrar el territorio propio y la fuerza para llevar adelante el proyecto indeterminado en su devenir: las personas adecuadas, los lugares más convenientes y las situaciones en las que el proyecto pueda crecer, modificarse y convertirse en territorio común, porque, es evidente, que los proyectos muy cerrados y determinados, se harán añicos a las primeras ráfagas de viento.

No solo se pretende remediar una injusticia y que esta rica producción de la que hablamos alcance el reconocimiento merecido, sino también de reintegrarla al patrimonio cultural del país, al que pertenece por derecho propio, y ponerla al alcance de la sociedad a través de museos, centros de arte, instituciones académicas y de investigación y otros. No podemos permitirnos tener un eslabón perdido en el desarrollo de la cultura, es preciso contribuir al diálogo intergeneracional de la producción artística, tan fructífero para la creación. La obra de estos autores debe recuperar su lugar en la historia, completando sus procesos de continuidad y ruptura y ampliando la inteligibilidad del acontecer en el mundo artístico español.

La asociación pretende propiciar el diálogo con los interlocutores del mundo cultural para el desarrollo de recursos e instrumentos que permitan la materialización de estos propósitos, tanto a nivel nacional como internacional, buscando vías de colaboración con instituciones públicas y privadas, creando redes de intercambio y préstamo y desarrollando todos aquellos medios que faciliten el conocimiento, la investigación y la exhibición temporal o permanente de estos legados.

El acto de presentación de *Oceánida* tuvo lugar el 22 de junio pasado en la galería Ra del Rey de Madrid, con la presencia de muchos representantes del mundo del arte y la cultura entre los que, sin ser exhaustivos, podemos citar a Totte Manes, Carmen Calero, Ángel Amaro, David Lechuga, Ángel Aragonés, Ruth Guerrero, Cristina Torre Cervigón, Encarnación Pisonero, Ramiro Tapia, Carmen Pallarés, Paz Ando, Rosa Gallego del Peso, Lola Rivas, Carmela Saro, Jesusa Quirós, Julia Saez-Angulo, Emilia Graña, Carlota Cuesta, Ra del Rey... Al finalizar la presentación, se entabló un debate muy vivo en torno al proyecto, su sostenibilidad, sus fines y su lugar en el panorama actual, se reflexionó sobre la diferencia entre herencia y legado, el vacío en el mundo del arte que *Oceánida* viene a llenar y otras muchas cuestiones apasionantes que quedaron abiertas para proseguir su indagación.

contacto@oceanida.es (general)

María Jesús Aragoneses Cañas (Presidenta)
mjaragoneses@gmail.com
609 199345

Cruz del Valle Pintos (Vicepresidenta)
cvallepin@gmail.com
652 642367

LAS PELOTARIS & NESTAKOAK EN EL 30 ANIVERSARIO DEL MUSEO ETNOGRÁFICO DE ARTETA (NAVARRA)

Asun Requena, artista



patrimonio

Treinta años hace que se materializó el sueño de Joxe Ulibarrena, artista navarro, el Museo Etnográfico de Arteta. “Con este medio balón construí la casa”. Esta fue la frase que nos dijo en 2011. Era la primera vez que pisaba la casa museo. A él ya lo conocía. Lo había visto en inauguraciones del Museo de Navarra, con su vestido de lana, sus calcetines con borlas, y cómo no, la txapela (boina), un traje típico de Navarra.

Cuando entré en el Museo, comprendí que la etnografía estaba unida a su creación artística, indivisibles, esa es la palabra. Entre una arquitectura propia de la zona, se fusiona, su obra, por algo fue uno de los referentes que trabajaron tras los Encuentros del 72, en la rama navarra del grupo Gaur, grupo Danok. Tras la publicación de “Quosque Tandem” de Jorge Oteiza, muchos artistas representaron en su obra la identidad del alma vasca. Ulibarrena ha sido uno de ellos, siempre fiel a los temas de aquí, a cada alma de cada objeto etnográfico. Su museo, un lugar para el descanso de almas.

En su 30 aniversario, su hija Elur se ocupa del museo etnográfico y ha preparado una serie de actividades y encuentros, algunas de ellas con claro carácter de género. Así, el 12 de octubre se proyectarán a partir de las seis de la tarde dos documentales; el primero “Las Pelotaris” de Andrés Salaberri, Daniel Burgui y Joquin Pascual. Con duración de 40 minutos, nos mostrará los diferentes países donde se jugó y se sigue jugando. Aunque la pelota nace aquí, resulta curioso ver cómo en otros países está más reconocido que en nuestra geografía, una gran paradoja en nuestra sociedad, matriarcal por un lado, y sin reconocimiento ni protección de la rama femenina de la pelota por otro.



El segundo es “Neskatoak”, de Jon Abril que ya fue estrenado en Etxalar, con la presencia de estas chicas que marcharon a trabajar al norte y a Francia en el servicio doméstico, entre 1950 y 1970, con una duración de 50 minutos. Tras las proyecciones, habrá coloquio.

Según Elur Ulibarrena, quieren que sean unas jornadas donde los amantes de la cultura, la etnografía y el arte se unan, y creen redes para su conservación y por su puesto, su visibilización.

Otros actos preparados:

- Desde el día 1 de octubre, recopilación de fotografías, proyección del documental sobre Ulibarrena “Esculpiendo la historia” de Angel Sánchez Garro.
- Días 2 y 9 de octubre. Jornada de puertas abiertas. Visitas guiadas.
- Día 15 de octubre, conmemoración de los 30 años del museo, desde las once de la mañana numerosos actos con comida incluida; música, danzas, deporte y charla con Iñaki Perurena, etc.

Para más información:

www.museoetnograficoarteta.esy.es

DE AQUELLAS LLUVIAS ESTOS LODOS. INERCIA EN LAS REALES ACADEMIAS

C. Poyatos



Amalia Avia, *Calle de San Mateo*, 1974

Año 1714. El rey Felipe V otorga una cédula que hace oficial la constitución de la Real Academia de la Lengua, reunida por primera vez un año antes en la casa del propio fundador y primer director de la institución, Manuel Fernández Pacheco y Zúñiga.

Después seguirían la Real Academia de Jurisprudencia y Legislación en 1730, la Real Academia Nacional de Farmacia en 1737, la Real Academia de la Historia al año siguiente y finalmente la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en 1752. Aproximadamente un siglo más tarde se crearon la Real Academia de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales, la de Ciencias Morales y Políticas, y la de Medicina. Todas ellas auspiciadas por la corona española, alentada por el aperturismo y la vocación científica de la Ilustración, por otra parte casi imperceptible en España.

No es de extrañar que la historiografía de hace 300 años relate todo este entramado de *ilustre pensamiento* como terreno único y exclusivo de hombres y tampoco sorprende que en los archivos de estas insignes instituciones conste cómo desde su constitución han accedido a ocupar esos honoríficos sillones solo hombres. Lo que resulta tremendamente llamativo, es que en la época actual las Academias sigan prácticamente con la misma estructura y que la incorporación de las mujeres a sus objetivos no se haya producido, salvo como meras presencias anecdóticas, no en cuanto a su aportación intelectual, sino en cuanto al número de ellas que ha conseguido el prestigioso sillón.



En las juntas de gobierno de las 8 Reales Academias que constituyen el denominado Instituto de España, hay actualmente algunos cargos ocupados por mujeres, pero siempre en número muy minoritario con respecto al de hombres y no en todas, ya que ni la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, ni la Real Academia de

patrimonio

Jurisprudencia y Legislación, ni la de Medicina, cuentan con ninguna mujer en sus respectivos órganos rectores. Su participación, además de escasa, es de menor nivel jerárquico, no ocupando en ningún caso el cargo de directora, con la única excepción de la Real Academia de la Historia, dirigida desde 2014 por **Carmen Iglesias**.



Carmen Iglesias

Además de la labor de dirección de las juntas de gobierno, las Reales Academias llevan a cabo su actividad a través de las sesiones o reuniones de sus académicos/as. En ellas, la presencia de mujeres es igualmente baja, oscilando entre el 2,94 % de académicas en la Real Academia de Jurisprudencia y Legislación y el 17 % en la Real Academia de la Historia. Supongo que no es casual que la que cuenta con un mayor porcentaje de académicas sea precisamente la que está dirigida por una mujer.

En la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando el porcentaje actual de académicas es de los más bajos del Instituto, un 3,57 %.

Hasta 1995, año en el que ingresó **Teresa Berganza**, ninguna mujer había ocupado un sillón de la Academia. Al año siguiente le tocó el turno a **Carmen Laffón** y dieciséis años después, en 2012, se nombró a **Carmen Giménez**. En la actualidad hay 4 académicas electas más, **Cristina García Rodero** desde 2013 y **Estrella de Diego, Begoña Lolo** y **Josefina Molina** desde este mismo año.



Académicas de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando: Teresa Berganza, Carmen Laffón, Carmen Giménez, Cristina García Rodero, Estrella de Diego, Begoña Lolo y Josefina Molina.

En enero de 2000, Carmen Laffón se refería en su discurso de ingreso a Teresa Berganza y a ella como la única representación femenina de un total de 54 sillones y confiaba en que ese fuese “el inicio de la futura incorporación de tantas mujeres que, en las distintas áreas y disciplinas como aquí se acogen, realizan trabajos de excepcional mérito y relevancia”.

Evidentemente, tal incorporación no se ha producido y aunque existe una voluntad por aumentar el número de mujeres entre sus filas, resulta totalmente insuficiente.

Según los actuales sistemas, la forma de elegir un nuevo académico/a es mediante proposición y votación por parte de los ya miembros. Teniendo en cuenta lo meritorio del cargo y que este es de por vida, la edad media de los académicos/as es bastante elevada. Quizá sea esto lo que hace tan difícil la incorporación normal y fluida de las mujeres a estas instituciones o quizá sea simplemente la inercia que impera en los diversos estamentos de nuestra sociedad. En cualquier caso, atendiendo al número de académicas existentes en el conjunto de las ocho Reales Academias, *los más altos méritos intelectuales y científicos* concurren más en los hombres (91 %) que en las mujeres (9 %).

Que las Academias, bajo el patronazgo del Rey de España, son sinónimo de solemnidad y formalismo ya se sabe, pero la más alta representación del Estado en lo académico, dependiente del Ministerio de Educación y Ciencia y financiada y/o subvencionada con dinero público, no es ni una reunión de viejos amigos ni un deleite a perpetuidad de la tradición (la RAE comienza sus sesiones con toque de campana y los académicos muy bien trajeados y de pie alrededor de una mesa, escuchan una oración en latín, leída por el director), sino verdaderos focos de pensamiento y reflexión que debería repercutir en el resto de la sociedad ayudando a su avance y modernización.

Volviendo a la Academia de Bellas Artes, no sólo se ha prescindido del ingreso de mujeres con trayectorias fundamentales, sino que no se han valorado en su justa medida figuras que resultan hoy imprescindibles, como las pintoras Maruja Mallo, Remedios Varo o Ángeles Santos, por citar algún ejemplo.

De las 28 exposiciones individuales que ha organizado la Academia, junto con el Museo y la Calcografía Nacional en los últimos cinco años, tan solo una de ellas ha sido dedicada al trabajo de una mujer: “El Madrid de Amalia Avia, de Falla y Bretón”, en 2013.



Amalia Avia

No es lógico confiar en que el ritmo actual de entrada de mujeres en las Academias arreglará el desequilibrio existente, porque la situación de discriminación podría alargarse otros 300 años más. Resulta necesario instaurar medidas efectivas, que igualen a corto plazo el número de hombres y mujeres que forman parte de ellas.

La Real Academia de Ciencias Morales y Políticas ha aprobado en 2015 unos nuevos estatutos que no incluyen disposiciones que de forma efectiva incorporen mayor número de académicas y, sin embargo, como innovación establecen que, en su reglamento interno, se *procuren* medidas dirigidas a promover una mayor presencia de mujeres.

Es decir, no cambian nada en el fondo pero en apariencia pretenden un organismo más igualitario.

patrimonio

El gran logro que supuso la aprobación de la Ley para la igualdad efectiva de mujeres y hombres de 2007, está quedando desvanecido por la falta de herramientas de control y de tutela efectiva de sus principios. La desigualdad entre el número de académicas y académicos supone una práctica aparentemente neutra, pero que pone a personas de un sexo en desventaja con las del otro y precisamente esto es lo que busca erradicar la Ley.

En definitiva, tenemos hoy prácticamente intacta la herencia del pensamiento patriarcal de hace 300 años y, ante esto, no basta con procurar, es necesario implantar medidas positivas que corrijan el desequilibrio que la inercia no ha conseguido rectificar.

Real Academia de Jurisprudencia y Legislación

Junta de gobierno: 8 personas (8 hombres)
0,00 % mujeres

Académicos/as de número: 34 (33 hombres y
1 mujer) equivalente a un 2,94 %

Real Academia de Bellas Artes de San Fernando

Junta de gobierno: 8 personas (8 hombres)
0,00 % mujeres

Académicos/as de número: 56 (54 hombres y
2 mujeres) equivalente a un 3,57 %

Real Academia de Ciencias Morales y Políticas

Junta de gobierno: 8 personas (7 hombres y
1 mujer) 12,5 % mujeres

Académicos/as de número: 44 (42 hombres y
2 mujeres) equivalente a un 4,76 %

Real Academia Nacional de Medicina

Junta de gobierno: 7 personas (7 hombres)
0,00 % mujeres

Académicos/as de número: 47 (44 hombres y
3 mujeres) equivalente a un 6,38 %

Real Academia de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales

Junta de gobierno: 9 personas (8 hombres y
1 mujer) 11,11 % mujeres

Académicos/as de número: 54 (49 hombres y
5 mujeres) equivalente a un 9,26 %

Real Academia de la Lengua

Junta de gobierno: 9 personas (6 hombres y
3 mujeres) 33,33 % mujeres

Académicos/as de número: 41 (35 hombres y
6 mujeres) equivalente a un 14,63 %

Real Academia Nacional de Farmacia

Junta de gobierno: 9 personas (6 hombres y 3 mujeres) 33,33 % mujeres

Académicos/as de número: 47 (40 hombres y 7 mujeres) equivalente a un 14,89 %

Real Academia de la Historia

Junta de gobierno: 11 personas (9 hombres y 2 mujeres) 18,18% mujeres

Académicos/as de número: 35 (29 hombres y 6 mujeres) equivalente a un 17,00 %

VIDEOARTE Y COLECCIONISMO EN CLAVE DE GÉNERO

Marta Álvarez Guillén



VV.AA., *4x5 (Coleccionistas, creadoras y narrativas audiovisuales)*,
Museo Patio Herreriano, Valladolid, 2016.

publicaciones

Se acaba de publicar el catálogo de la exposición “4×5. Coleccionistas, creadoras y narrativas audiovisuales” comisariada por Margarita de Aizpuru para el Museo Patio Herreriano. La muestra recogía obra de un total 20 mujeres videoartistas perteneciente a 4 colecciones también de mujeres: Sisita Soldevilla, Alicia Aza, Teresa Sapey y la gran Juana de Aizpuru.

Cristina Fontaneda señalaba en su presentación una anécdota que no por cómica resulta menos dramática: la búsqueda de “mujeres en vídeo” en Google acaba por llevarnos a una llamada de atención ante la posibilidad de mostrar contenido explícito para adultos. “Mujeres en vídeo” pensadas en su mayoría como objeto, mujeres pasivas que no construyen sus propias narrativas sino que son utilizadas por otros para construirlas, mujeres no empoderadas que, demasiado a menudo, acaban por realizar porno heteropatriarcal. Más “Erikas Lust” y más “Amarnas Millers” necesitamos.

El videoarte irrumpió en el arte contemporáneo como un desafío, no sólo hacia el arte objetual y hacia el cine mismo al romper los límites de las disciplinas, sino también al propio avance tecnológico y a la institución que lo acoge o la exposición que lo envuelve.

El videoarte rompió los esquemas: ya fuera por su valor documental de veracidad, ya por su capacidad ficcional, este medio como narrador o mostrador de historias ha supuesto un apoyo fundamental para vehicular los discursos de la posmodernidad. El permanente peso de la pintura no excluye el rotundo éxito del medio como constructor de relatos disruptivos, eminentemente en una era en la que los mass media se encuentran por doquier, en que la Red facilita el flujo y en que la imagen en movimiento puebla nuestro imaginario cotidiano. Sin embargo, las dificultades técnicas y económicas que suponen su producción y su posterior venta, impiden una generalización total de su uso, a pesar de la masiva accesibilidad que supuso ya el VHS y hoy las diferentes versiones digitales.

Señala Aizpuru en la Introducción que muchas colecciones incluyen videoarte entre sus piezas, si bien no de manera especial: cuatro mujeres, cuatro deliciosas excepciones que atesoran interesantes colecciones de vídeo inciden en el hecho de que el arte feminista encontró en el videoarte un vehículo perfecto para sus reflexiones que vuelven una y otra vez sobre los imaginarios socialmente contruidos y las identidades monolíticas y performativas o la vivencia de los cuerpos.

Como señala Michael Rush, desde principios de los '70, hay una fuerte ligazón entre vídeo y cuerpo, lo que vincula la performance con el vídeo de manera directa, siendo

esta en su versión feminista también un medio muy importante. “La performance asumió un rol esencial en el video arte de mujeres artistas, quienes, a través del movimiento feminista, estaban demandando un lugar en la mesa del arte desde hacía tiempo dominada por hombres, especialmente los hombres del heroico y macho Expresionismo Abstracto” (Ruch, 2007: 85).

Desde los '60 las mujeres tomaron conciencia del silencio en torno a sus vidas, eminentemente domésticas y de la invisibilización a la que eran sometidas; luchas que coincidieron con las protestas contra la Guerra de Vietnam, las manifestaciones estudiantiles, el movimiento de liberación negro y los de gays y lesbianas, sumando fuerzas y enlazando discursos en un mismo contexto politizado. Joan Jonas, Valie Export, Marina Abramovic o Martha Rosler son claros ejemplos de este feminismo videoperformativo, que en esta muestra ejemplifican Cristina Lucas, Kate Gilmore o Sophie Wettnall.

El acceso de la mujer a las nuevas tecnologías acompañado de su democratización facilita sobremanera la generación y diseminación de discursos divergentes. Del mismo modo que hoy sorprende con respecto a los años '90 –como señalaba recientemente Virgine Despentes– la facilidad que hay para encontrar información sobre violaciones o sobre abusos en blogs y páginas web, otros muchos discursos se cuelan desde el feminismo. Ya sea sobre maternidades subversivas, identidades fluidas o mujeres empoderadas. Mucho queda aún por hacer, pero sólo el avance de las nuevas tecnologías y su puesta a disposición han permitido la existencia de portales como el de MAV u otros como el de *Pikara Magazine*, que ofrece una visión feminista de lo real y visibiliza las acciones de mujeres y otras identidades. En el caso del vídeo, no sólo el acceso al medio de una artista empoderada tecnológicamente es necesario, sino una importante estrategia de exhibición.

Dadas las lógicas privativas que aún dominan nuestra cultura, el acceso a estas piezas en el museo y a través de las colecciones privadas es fundamental: son ellas las que sostienen la producción y favorecen la difusión. Parece obvio que no sólo deben ser capaces de decir las mujeres en el arte –e igual que ellas otras identidades no normativas, insisto–, sino de construir también ellas sus propias colecciones, como posibles relatos divergentes no imbuidos del poder heteropatriarcal y desde fuera del marco institucional; destacando en este sentido la conciencia de Alicia Aza.

Del mismo modo debe ocurrir desde el comisariado, como demuestra Margarita de Aizpuru, quien lleva tiempo trabajando desde la perspectiva de género y especialmente con la imagen en movimiento.

publicaciones

En una sala negra pudimos ver obras de la colección Juana de Aizpuru de Dora García, Cristina Lucas, Ana Laura Aláez, Pilar Albarracín o Priscilla Monge; de la Colección Amister de Sisita Soldevilla, obras de Isabel Rocamora, Maya Watanabe, Mabel Palacín, Angie Bonino y Cristina Benz; de la Colección Alicia Aza piezas de Kate Gilmore, Sophie Wettnall, Paula Usuga, Elke A. Boom, Amparo Sard; y de la Colección Teresa Sapey, obras de las artistas Zilla Leutenegger, Marina Abramovic, A. K. Dolven, Mary Sue y Ruth Gómez. Veinte artistas, cuatro coleccionistas, una comisaria y una directora de museo.

Como señala Fontaneda, la muestra precisaba una especial predisposición en el espectador: los tiempos y modos de exhibición cambian, ya no se trata de una visita lineal de un máximo de 30 minutos (como suele ser usual), sino una de más de dos horas en total. El espectador escoge por tanto lo que ve y lo que oye: no se trata sólo de entrar y sentarse en una butaca de cine. El cubo blanco reconvertido en sala negra ofrece diversas pantallas que suponen diferentes combinaciones y visitas. ¿Una colección? ¿varias? A gusto del consumidor, que debe extender el brazo para tomar los auriculares y colocárselos –invisible barrera sempiterna en exposiciones de vídeo–. La incomodidad del modelo de exhibición –paredes cubiertas de pantallas y tan sólo un banco al fondo– es un reto para el visitante que, más allá de deglutir debe seleccionar y aguantar el tiempo que sea preciso. ¿Sentado quizás en el suelo? La oscuridad en torno y la imagen corriendo, una no sabe hasta cuando quedarse –quizás acabe ahora y pueda ver el principio...–. La aparente inmediatez y temporalidad del vídeo hace estallar las capas de tiempo en la sala negra del museo y las posibilidades de visita de la exposición, como señala Martí Manen (2012). Sin embargo, la exclusividad de un tiempo cerrado en esa sala aún permanece: por eso el catálogo, por eso la necesidad de recoger “lo sucedido” en unas páginas, ya que aún persiste una cierta aura. El vídeo termina y el catálogo recoge en este caso unos cuantos *frames* de cada trabajo. La muestra ha desaparecido y esas posibilidades temporales son ya pasado.

Lo excluido y su visibilización, lo oprimido y su liberación, lo socialmente construido y su demolición son algunos de los binomios que toman cuerpo (digital) en esta “4×5”. Destaco el deliciosamente irónico *Más luz* (2003) de Cristina Lucas, que pone en un brete a pobres confesores a los que la artista pregunta sobre la relación de la iglesia católica y el arte contemporáneo. Junto a este, *Juqueri: el manicomio-estado* (2010) de Dora García, que continúa su reflexión en torno a la psiquiatría crítica y el sistema de poder amparado en la medicina que ha generado la terrible exclusión de las personas que viven con malestar psíquico.

Referencias:

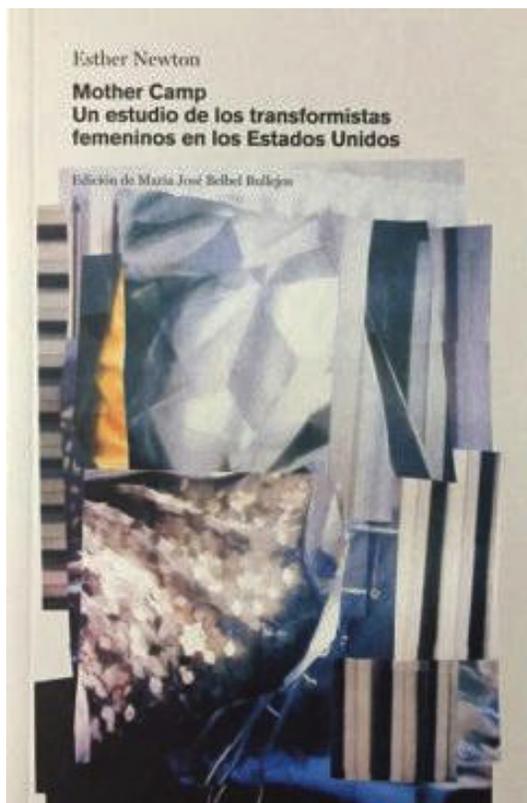
Manen, Martí, *Salir de la exposición (si es que alguna vez habíamos entrado)*, Consonni, Bilbao, 2012.

Rush, Michael, *Video Art*, Thames & Hudson, London, 2007.

VV.AA., 4x5 (Coleccionistas, creadoras y narrativas audiovisuales), Museo Patio Herreriano, Valladolid, 2016.

MOTHER CAMP. UN ESTUDIO DE LOS TRANSFORMISTAS FEMENINOS EN LOS ESTADOS UNIDOS

Isabel Garnelo Díez



A principios de los años setenta, la antropóloga cultural Esther Newton (Nueva York, 1940) llevó a cabo un estudio sobre los transformistas femeninos en los Estados Unidos. Su trabajo sigue la metodología del trabajo de campo antropológico para realizar un estudio etnográfico completo de la comunidad homosexual y del mundo drag. Como resultado de su estudio The University of Chicago Press (Chicago y Londres) publicó en 1972 el libro *Mother camp. Female Impersonators in America*, que llega ahora a las librerías españolas como *Mother camp. Un estudio de los transformistas femeninos en los Estados Unidos*, bajo la edición de la filóloga e investigadora y activista feminista queer María José Belbel Bullejos; en la traducción de la propia editora y de Paloma Uría.

En su estudio, tal como relatan las traductoras, Esther Newton parte del cuestionamiento que la antropología y otras ciencias sociales hicieron a la disciplina médica a mediados del siglo XX, hasta ese momento la única legitimada para tratar las conductas sexuales. Con sus planteamientos, estas críticas desplazaron la homosexualidad fuera del campo de la patología sexual para ubicarla en el contexto de la diversidad sexual y la dependencia de los marcos culturales humanos. Es así como Newton, con el apoyo de David Schneider (NY, 1918), aborda el estudio de la comunidades gays y lesbianas de varias ciudades norteamericanas bajo la perspectiva, sugerida por Schneider, de que se trataba de un grupo social, no únicamente una categoría de enfermos aislados y que, como tal, tenían una cultura.

Newton inicia su estudio en un contexto social y académico en el que tuvo que mantener una doble posición crítica al poner en cuestión la percepción y las teorías desarrolladas hasta la fecha sobre la homosexualidad, y afirmando que la antropología al igual que otras ciencias sociales son instrumentos ideológicos que determinan categorías y jerarquías sociopolíticas que son más ventajosas para unas personas que para otras.

Basándose en el estudio sobre la “identidad social” de Erwin Goffman (Canadá, 1922), *El estigma. La identidad deteriorada* (1963), Newton dirige su estudio hacia un planteamiento abierto que trata de determinar los diferentes roles sociales jugados por los homosexuales, lo cual le permitirá definir posiciones muy diversas dentro de las cuales, el drag representaría el estigma del mundo gay a través de la práctica profesional de la performatividad del género. Avanzando así una de las premisas que serían el eje central de estudios posteriores como los de Judith Butler, según los cuales, el género es una construcción social y, por lo tanto, es algo artificial. Es decir, que el sexo no determina el género ni uno sigue al otro de forma natural. Se trataría de una representación, que en el caso de la drag conlleva todo el aparato teatral, incluida la dramatización que requiere, entre otras cosas, de un público para hacerse efectiva; permitiendo simultáneamente la socialización del conflicto entre travestismo y drag.

La propia Newton relata, en un estilo directo y casi coloquial, el inicio de su interés por su objeto de estudio después de asistir a un espectáculo drag en un local del Near North Side de Chicago. Asombrada y confundida, pero convencida de que lo que había visto era una “representación cultural” que seguía unas pautas predecibles de carácter ritual y cultural sigue asistiendo a otras representaciones, en el curso de las cuales decide acercarse a uno de los drags que habían actuado y pedirle una entrevista. Informándole de sus intenciones de investigar sobre los espectáculos y el contexto de trabajo, que incluía los públicos y la profesión de transformista, la

publicaciones

casualidad quiso que este transformista hubiera estudiado antropología y se ofreciera a facilitar el acceso a otros trabajadores, a su vida privada y a realizar entrevistas con muchos de ellos, tanto en los lugares de trabajo como en sus hogares. Esta situación propicia un acercamiento que dará como resultado una inmersión total en el contexto transformista y drag de la época, haciendo posible una profundidad de análisis que autoriza a la antropóloga para desarrollar y definir con precisión su corpus de trabajo desde ámbitos tan diversos como la situación laboral, las clases sociales dentro de la comunidad o la determinación de las posiciones de los homosexuales en relación con la sociedad en homosexuales abiertos y homosexuales cerrados, una oposición que se manifiesta a través de una dicotomía aún mayor entre masculino y femenino en la subcultura homosexual.

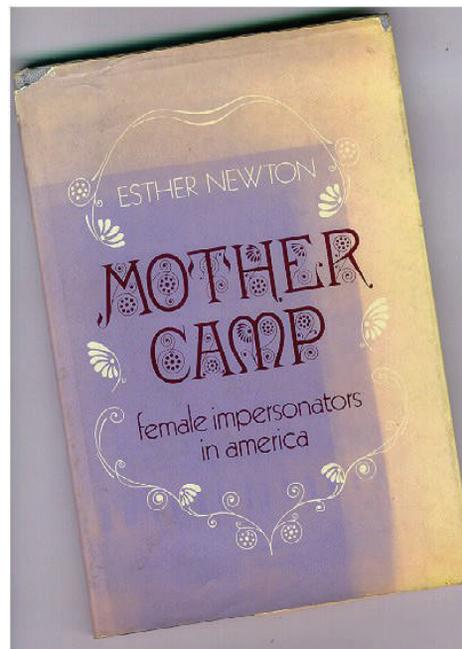
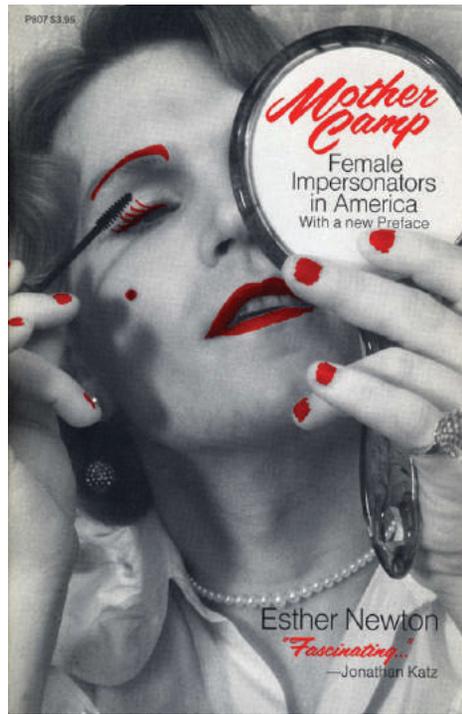
Dentro del discurso de Newton llama la atención la descripción del concepto de “camp”, del que teníamos noticia a través del famoso texto de Susan Sontag *Notas sobre lo camp* de 1964. En relación con el término, Newton se hace eco de las críticas que los informantes en su estudio hacen de la definición dada por Sontag en su libro y que Newton redefine a partir de la observación y los datos recogidos sistemáticamente en las entrevistas a lo largo de su trabajo.

El libro, en la traducción española realizada por Belbel y Uría, tiene además la particularidad de resultar una lectura clara con notas incluidas en el texto y observaciones en cuanto a los matices de la terminología, propia de la cultura homosexual de la época y del contexto anglosajón, lo cual permite la comprensión fluida de las ideas y situaciones descritas por la autora.

Es sin lugar a dudas un texto notable, fiel ejemplo del uso de la metodología de trabajo de campo antropológico en desarrollo en aquellos años en Norteamérica. Y aunque nos llegue con bastante retraso, también sirve para comprender la genealogía de las ideas de ciertos textos que, aunque traducidos en su día no tan alejados de su edición original en inglés, nos ayudan a llenar lagunas que se han formado al carecer de los discursos de los que partieron o a los que seguían sus autores.

Esther Newton, *Mother Camp. Un estudio de los transformistas femeninos en los Estados Unidos*. Traducción de María José Belbel Bullejos y Paloma Uría. Edición de María José Belbel Bullejos. Distribución: Múltiplos. Barcelona, 2016.

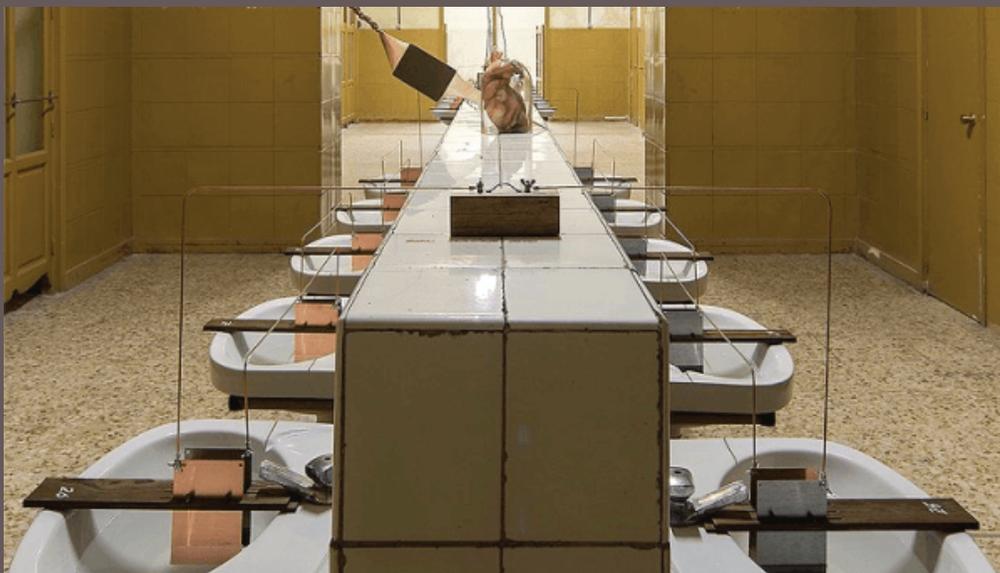
www.multiplosbooks.org



Edición original

LINAREJOS MORENO. LA CONSTRUCCIÓN DE UNA RUINA

Redacción



notas

Junto a la exposición que se muestra también de la artista en el Real Jardín Botánico de Madrid en el marco de PhotoEspaña, *La construcción de una ruina* es una intervención espacial realizada específicamente por Linarejos Moreno para el espacio Estudios de Tabacalera, un lugar especialmente coherente en la trayectoria de la artista ya que su trabajo aquí desvela su *modus operandi*: dotar de nuevo significado los espacios industriales en desuso, traspasando con su trabajo los límites de las prácticas fotográficas tradicionales.

Esta exposición se compone de 3 obras: *Construcción de una ruina*, pieza que da nombre a la muestra, una instalación del 2008 que sitúa al espectador en el contexto de recontextualización, manipulación y resignificación de un objeto científico; *Batería de 6 elementos*, 1880-1910, una reproducción de la pieza original que se encuentra en el Museo Nacional de Ciencia y Tecnología; y, por último, la construcción de una pila volta en los lavabos de Tabacalera, el recipiente perfecto para realizar esta experiencia con la propia estructura del edificio. Es esta pieza la que más nos ha interesado. La instalación incita –a la vez que disuade– a usar la baja corriente que conecta la línea telegráfica entre los lavabos con agua. Pero Linarejos Moreno nos ha dejado otro mensaje: en la urna que contiene el viejo ensayo de Alfred Morgan, *Things a Boy Can Do with Electricity*, ha sobreescrito “Girl”, aludiendo a la tradición patriarcal que excluía a las mujeres del conocimiento, pero también a las trabajadoras de la antigua Tabacalera.



Linarejos Moreno, *La construcción de una ruina*, Estudios Tabacalera, Embajadores, Madrid. Del 30 de junio al 28 de agosto de 2016.

TERESA LANCETA: ADIÓS AL ROMBO

Redacción



Teresa Lanceta (Barcelona, 1951) rinde homenaje a las tejedoras anónimas del medio Atlas. Encumbrada desde su exposición en el Museo Reina Sofía en el año 2000, Lanceta ha conseguido afianzar un lugar para el tapiz, antes menospreciado, en el arte contemporáneo en nuestro país.

Esta amplia exposición en donde se combinan, como en otras ocasiones, tapices tradicionales con las versiones de Lanceta, comisariada por Nuria Enguita, incluye una cartografía digital de patrones y objetos del Medio Atlas realizada con Nicolas Malevé y una instalación interactiva de audio basada en algoritmos con Lot Amorós.

En su poética se halla la importancia de subrayar la libertad de las tejedoras sobre los modelos tradicionales y su función como hilo narrador de la vida de las mujeres.

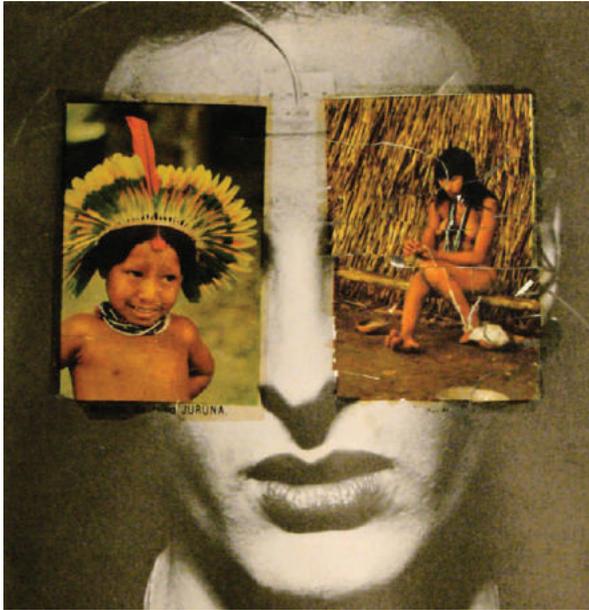
Declaraciones de Teresa Lanceta:

<https://vimeo.com/171546880>

Teresa Lanceta, *Adiós al rombo*, La Casa Encendida, Madrid. Hasta el 18 de septiembre de 2016.

ANNA BELLA GEIGER EN EL CAAC

Redacción



Primera exposición monográfica en España de Anna Bella Geiger (Río de Janeiro, Brasil, 1933), una de las creadoras más sólidas de su generación, que tal vez no ha obtenido todo el reconocimiento merecido por el hecho de ser mujer, tal y como ha pasado a menudo con las artistas.

Muy pronto abandonó sus comienzos abstractos de los años 50 del XX para entrar de pleno en las propuestas conceptualizantes, en especial tras su viaje a Nueva York en la década de 1970, cuando se produce el desarrollo básico de sus grandes temas que se repiten en unas propuestas donde regresa con frecuencia a cierta estrategia que se podría llamar de “aparentes series”.

Es la fórmula de representación que cultiva a través de los años, de los cambios sutiles, de las estrategias parodiadas, y que se va deslizando en los numerosos medios que Geiger aborda a lo largo de su carrera; un muy temprano uso del vídeo, dibujo, fotografía, trabajos tridimensionales, collage, apropiación...

La geografía física y la geografía humana pasan a ser las excusas que sirven a Anna Bella para reflexionar sobre cuestiones relacionadas con las políticas coloniales, los estereotipos culturales, las exclusiones, los discursos impuestos por la hegemonía... y, especialmente, los modos de cuestionarlos desde unas formas refinadas, frágiles, delicadas a cada paso que convierten a sus objetos políticos en objetos poéticos.

Anna Bella Geiger, *Geografía física y humana*, CAAC, Sevilla. Del 1 de julio al 23 de octubre de 2016.

Comisaria: Estrella de Diego.

www.m-arteyculturavisual.com