

A large, stylized pink letter 'm' that extends into a horizontal line on the right side. 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**

**22**

octubre-noviembre 2016

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

Edita:

MAV Mujeres en las Artes Visuales

C/ Almirante nº 24

28004 Madrid

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

ISSN: 2255-0992

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

# ÍNDICE

## EXPOSICIONES

El Monte Perdido de Cecilia de Val. Yaysis Ojeda Becerra .....	5
La figuración abstracta de Georgia O'Keeffe. M <sup>a</sup> Ángeles Cabré .....	12

## ENTREVISTAS

Vero McClain: "Soy una feminista con tacones". Dolores Galindo .....	17
--	----

## PROYECTOS

Retrospectiva de Marga Clark: Cosmogonía (1976-2016). Redacción .....	23
Patchwork CMYK: la obra actual de Elena Jiménez. Isabel Tejeda Martín .....	29
Aimée Joaristi: El éxtasis (Entre el espejo y la plata). Andrés Isaac Santana .....	34

## PATRIMONIO

A propósito de Clara Peeters en el Museo del Prado. Rocío de la Villa .....	43
Inflexión-Reflexión. Presencia de las mujeres en el Museo de Navarra. Asun Requena Zaratiegui .....	47

## PUBLICACIONES

Soft Fiction. Políticas visuales de la emocionalidad y el deseo. Un homenaje al cine de Chick Strand. Rocío de la Villa .....	51
--	----

## NOTAS

La Espigadora. Premio Julio González. Redacción .....	55
Cristina García Rodero: Tierra de sueños. Verónica Coulter .....	57
Lourdes Perlas: Mes Carnets de Voyages. Verónica Coulter .....	58
Miradas de Mujer. Verónica Coulter .....	59
Mujeres Aladas. Verónica Coulter .....	60
Yolanda Domínguez en el CAAM. Redacción .....	61
Ana García-Pineda. La ficción es una realidad por suceder. Redacción .....	64
Shibari. Un puente de cuerdas. Redacción .....	65
La incorrupta de Tamar Guimarães. Redacción .....	66
Cabello/Carceller, Lost in Transition. Redacción .....	67
Carmela García: Disidencias y Utopías. Redacción .....	68
Lluïsa Vidal. Pintora del Modernisme. Verónica Coulter .....	70
Carmen Herrera: Lines of Sight. Redacción .....	72

## EL BLOG

Renoir apesta. Rocío de la Villa .....	73
--	----

# EL MONTE PERDIDO DE CECILIA DE VAL

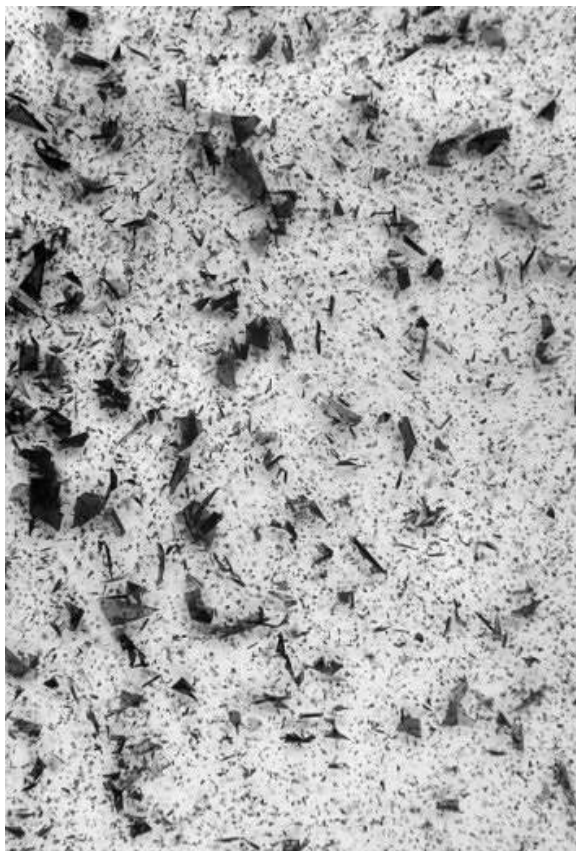
Yaysis Ojeda Becerra,  
comisaria, investigadora y crítica de arte



## exposiciones

*La luminosidad del agua  
va fluyendo por el camino abrupto  
de la montaña  
(Santóka)*

Sumerge la imagen impresa sobre el papel poliéster y deja que la disolución del ácido acético en el agua actúe; la temperatura es determinante y tras la espera, empieza a desprenderse la materia fotográfica hasta tocar fondo, en tanto sobre la superficie reposan minúsculos fragmentos del paisaje de la montaña. Cecilia de Val (Zaragoza, 1975) ha devuelto a su origen *El monte perdido*<sup>1</sup> que una vez durmió bajo el mar. El ciclo se repite en este proceso de analogías y simbolismos que la artista ha querido explorar a través de la experimentación, en una muestra que reafirma las ilimitadas posibilidades de las artes visuales.



Cecilia de Val, *El Monte Perdido #7*, Serie *El Monte Perdido*, 2015.

Inkjet print sobre papel baritado, 120 x 180 cm

En esta exposición titulada también *El monte perdido* y abierta al público en la Galería Cámara Oscura, Cecilia presenta el registro de la evolución del proceso artístico en sus diferentes facetas deconstructivas, cada una desde la singularidad del instante que va develando nuevos niveles. Paisajes en blanco y negro, donde confluye la fotografía, el collage, el vídeo, la instalación y la escultura en un compendio de reflexiones poéticas entorno a la materia y el espacio, ambos en constantes mutabilidades. Espacios que pueden ser interiores e íntimos desde la interpretación misma del sujeto que observa a través de sus vivencias, con el peso de la imperturbable montaña y sus ancestrales significados. La materia, en cambio, es cuestionada desde lo temporal y lo ontológico hasta desembocar en el propio estatus actual de la fotografía como género, donde otra vez la montaña que permanece, sustenta desde la semiosis posibles algoritmos.



Cecilia de Val, *El Monte Perdido*, 2015. Inkjet print sobre papel baritado, 140 x 112 cm



## exposiciones

La serie de *Ruinas*<sup>2</sup> es el final de esa materia fotográfica que conserva de trasfondo las imágenes del paisaje de montaña, con un acertado tratamiento de las distintas tonalidades de grises que nos remiten a los clásicos paisajes de Ansel Adams (California, 1902-1984). De formas desordenadas, unas toman el movimiento sensual del azar y otras evidencian en salpicaduras, bruscas contorsiones del impacto matérico sobre el acetato. Se tensan las estructuras visuales de las piezas en composiciones donde la discontinuidad, el vacío o las rupturas, colaboran de modo paradójico con el ritmo visual, mientras se proyectan contenidos de un pasado geológico con cierto aro nostálgico y dramático a la vez. Ahí estaban las hojas secas del otoño, las rocas de los acantilados, el viento, la extraña fauna, Cecilia y su universo envolvente. La artista te hace cómplice de la naturaleza y al mismo tiempo testigo de un proceso de trabajo absolutamente riguroso.



Cecilia de Val, *Ruina #20*, Serie *El Monte Perdido*, 2015. Tinta pigmentada sobre acetato, 30 x 21 cm



Sobre las *Ruinas*, Cecilia de Val comenta: *Son el resultado de someter a las fotografías de diferentes parajes del Monte Perdido —impresas y reveladas previamente en acetato o papel de poliéster— a un proceso de des-revelado, en el cual la imagen se convierte en algo líquido, mientras que el papel se mantiene inalterado; de tal manera que las ruinas quedan a mitad de camino en este proceso. Antes de que la imagen desaparezca del papel en el agua, interrumpo el proceso de des-revelado; la imagen original no desaparece pero sí se altera y convierte en “otra cosa”, que denominé Ruina.*



Cecilia de Val, *Fotoescultura (detalle)*, Serie *El Monte Perdido*, 2015

En el caso de las piezas escultóricas, acentúan el contraste entre los materiales —granito y papel fotográfico— y enfatizan un diálogo de monocromías que replantea la relación de dichos soportes con el medio natural. En cambio, las fotografías en gran formato y el vídeo redimensionan lo grácil de las partículas flotando sobre la superficie del agua, en un paisaje abstracto y dinámico de cuidado milimétrico, y no por esto exento de vitalidad.

La lectura fluye en plena correspondencia con el resto de las obras que conforman la selección, gracias a la atinada museografía que se advierte en la sutileza de la distribución espacial.

exposiciones



Cecilia de Val, *Ruina #30*, Serie *El Monte Perdido*, 2015. Tinta pigmentada sobre acetato, 30 x 21 cm

Llama la atención como *El monte perdido* constituye un salto estético sin precedentes con respecto a las anteriores producciones de Cecilia de Val, para mostrarnos una artista en plena madurez que no teme a los riesgos de la experimentación. Desde el cambio de los recursos formales, vale señalar las variaciones graduales en el tratamiento y composición narrativa de la imagen: en proyectos iniciales Cecilia lograba atmósferas oníricas, desoladas, de acentuada crudeza, con un sentido autorreferencial donde primaba una línea discursiva hacia lo cinematográfico y teatral en una mezcla difusa de géneros literarios; mientras la figura humana —en diversas ocasiones a maneras de autorretratos— se incorporaba con frecuencia como elemento imprescindible o personaje dentro de la narración. En la muestra *La pasenteur* (Cámara Oscura, 2013) se percibe la síntesis de esa imagen autorreferencial en apenas un elemento femenino que la representa —en este caso, pelucas de varios tipos—; hasta llegar al presente proyecto donde la artista se abstrae, crece y se supera en su totalidad sin dejar de ser autorreferencial, alegórica y emotiva.

El gradiente de luz de *El monte perdido* se expande desde una obsesiva búsqueda que comprime y desata una nueva cosmogonía en el ámbito de lo fotográfico, no prefabrica una puesta en escena con efectos inconexos, es el fruto de un trabajo concienzudo, de una visión activa, una alquimia mental que se traslada de manera incesante, un experimento emocional que convierte los parajes de la montaña en una euritmia fascinante, un proyecto que por su marcada originalidad y definición conceptual, trazará un antes y un después en la carrera de esta creadora a la que habrá que seguir de cerca. Cecilia de Val ha alcanzado su monte perdido en las claves para desarticularlo, recomponerlo y compartirlo desde el lirismo de un discurso renovado; queda en pie la invitación para todo aquel que aún no ha encontrado el suyo.

**Notas:**

<sup>1</sup> Macizo calcáreo considerado el más alto de Europa con una elevación de 3.355 metros sobre el nivel del mar; localizado al sur del Pirineo Central y al norte de la provincia de Huesca, Comunidad Autónoma de Aragón.

<sup>2</sup> Me refiero a las obras: *Ruina #6, Ruina #35, Ruina #25, Ruina #23, Ruina #18, Ruina #20, Ruina #30, Ruina #24*, de la Serie *El monte perdido*, tinta pigmentada sobre acetato, 30 x 21 cm (c/u). Edición única (c/u).

**Cecilia de Val, *El Monte Perdido***, Galería Cámara Oscura, Madrid. Del 3 de noviembre al 30 de diciembre de 2016.

## LA FIGURACIÓN ABSTRACTA DE GEORGIA O'KEEFFE

M<sup>a</sup> Ángeles Cabré



Georgia O'Keeffe, *Abstraction White Rose*, 1927

Georgia O'Keeffe ha llevado a la Tate Modern su espíritu libre y, como en uno de sus lienzos mexicanos, donde el paisaje desértico parece haber barrido escenarios anteriores, con ella comienza una etapa nueva. Y es que resulta que es verdad, que con la pirámide que han levantado Herzog y De Meuron en la Tate, y que amplía el edificio primigenio sumándole verticalidad, ha llegado también una nueva forma de concebir los espacios de arte en lo que respecta al género. La Tate ha dicho basta a esa arraigada y extendida costumbre de los centros de arte de albergar un 5%, un 10% o a lo sumo un 15% de obras de mujeres.

Bajo la dirección de Frances Morris, tanto la colección como las exposiciones van a tener que adaptarse a los nuevos tiempos y las mujeres artistas van a pasar a estar mucho más representadas, infinitamente más representadas. La meta de esta valiente londinense: que alcancen el 50%. Como ella misma ya había realizado en 2007, una antológica de Louise Bourgeois, que la programación actual incluya una habitación reservada a la artista francesa –araña incluida– resulta del todo coherente. Pero mientras Bourgeois se nacionalizó como estadounidense, es una norteamericana de nacimiento la artista que ha inaugurado el mandato de Morris: Georgia O’Keeffe (Wisconsin, 1887-Santa Fe, Nuevo México, 1986).

La antológica que se ha exhibido estos meses en la Tate es contundente, tanto por la valía de las piezas como por el exhaustivo recorrido que realizan. Agrupadas por etapas y ordenadas cronológicamente, podría sin embargo pecar menos de linealidad y apelar a la originalidad en la disposición, pues los materiales se prestaban a ello. Explicar de una vez a las mujeres artistas y reinventar la historia del arte no tendría que ser incompatible con mostrar el arte con más creatividad..

De Georgia O’Keeffe, educada artísticamente en Chicago y después en la Universidad de Columbia, se cumple ahora un siglo de su primera exposición, que data de 1916, una excusa estupenda para recordarla en toda su amplitud.

Ya en los años 20 O’Keeffe ejecutaba cuadros poderosos, como esa maravilla formal y cromática, a caballo entre la figuración y la abstracción, que es “Grey Lines with Black and Yellow” (1923), que Judy Chicago y Schapiro convirtieron en un sexo abierto y en una lectura de la sexualidad femenina. Quién sabe qué verán en él los que comprenden el imán de nevera que lo reproduce y venden en la tienda del museo. La magia de la representación convertida en sugestión se halla también en pequeñas piezas como “Two figs”, del mismo año, donde nos negamos a ver tan sólo un modesto bodegón.

Con otra estética mucho más narrativa se presentan obras de esos mismos años como “New York Street with Moon” (1925), una vista nocturna de la calle 47. Aunque son los años 30 los que nos regalan algunas de sus grandes piezas, como ese trifásico arena/negro/azul que es “Black Mesa Landscape”.

Altas cotas imaginativas alcanzan los lienzos en los que incorpora cornamentas y calaveras de animales, como sucede en “Ram’s Head with Hollyhock” (1935) o “Deer Horns” (1938). Y de esos fecundos años 30 son también las flores que constituyen sus imágenes más difundidas, como “Jimson Weed” (1932), la imagen usada para anunciar la exposición..





Georgia O'Keeffe, *Grey Lines with Black and Yellow*, 1923



Georgia O'Keeffe, *Ram's Head with Hollyhock*, 1935

Los años 40 invitan a O'Keeffe a incorporar nuevos elementos, en los que confluyen líneas curvas y rectas. La serie "Black Place", inspirada en las formaciones geológicas, es una buena muestra de dicha evolución. Acabamos el recorrido por las salas, atestadas de público curioso –la Tate es siempre un museo concurrido, no como algunos de los nuestros–, con las vistas aéreas que contemplaba en sus recurrentes viajes en avión y que su pincel ajustaba a su mirada sintética.

Murió casi centenaria, dejando a sus espaldas una obra muy coherente, que vista en su conjunto desprende armonía. A su lado, testigo de ese recorrido por las formas y el color, el fotógrafo Alfred Stieglitz, el hombre que más le amó, que con sus fotografías acompaña esta exposición y nos la muestra magnética y algo misteriosa.



## exposiciones



Georgia O'Keeffe, *Black Placell*, 1945

En los mismos días en que visité la exposición, las Guerrilla Girls andaban agitando sus cifras y sus frases combativas en la misma Tate. Ojalá, si otros grandes centros imitan la nueva política impulsada por Morris, pronto el esforzado trabajo de las Guerrilla no sea necesario.

**Georgia O'Keeffe**, Tate Modern, Londres. Hasta el 30 de octubre de 2016.

# VERO McCLAIN: “SOY UNA FEMINISTA CON TACONES”

Dolores Galindo\*



\* Dolores Galindo es comisaria y crítica de arte, máster en Arte y Política por Goldsmiths University of London. Actualmente realiza su doctorado en Performance y Subversión de Género en Birkbeck London University.

## entrevistas

La Universidad de Alicante y su Fundación General han convocado por segundo año consecutivo el programa de residencias formativas de creación e investigación en arte contemporáneo. En esta segunda edición han sido seleccionados cinco artistas en convocatoria pública que, tras la residencia, han expuesto sus trabajos en el Museo de la Universidad de Alicante (MUA). Entre los proyectos presentados ha destacado una nueva artista, Vero McClain, una arquitecta reconvertida a artista después de cursar un máster en artes digitales y que ha centrado su práctica en temas de género. En esta, su opera prima, ha presentado la propuesta *The Power of Blood*, compuesta por un ciclorama fotográfico y una instalación audiovisual interactiva, reflexionando acerca de las estructuras sociales sobre las que se erige el concepto de piropo, una acción que recae como un acoso callejero y cosificador sobre el cuerpo deseado y sumiso. Una afrenta a la mujer considerada como objeto público, como medio para la obtención de un fin sexualizado, sin valor ni respeto a su dignidad.

Recibes varios premios a la innovación como arquitecta, tu blog *Another Side of Architecture* te deja finalista de LABoral para realizar una investigación sobre domótica afectiva y abre las puertas para menciones y conferencias sobre una construcción de espacios tecnológicos donde el binomio software/hardware sustituye al electrodoméstico/ladrillo... todo parece indicar que estabas triunfando en tu profesión, en qué momento das el giro hacia el ámbito artístico?

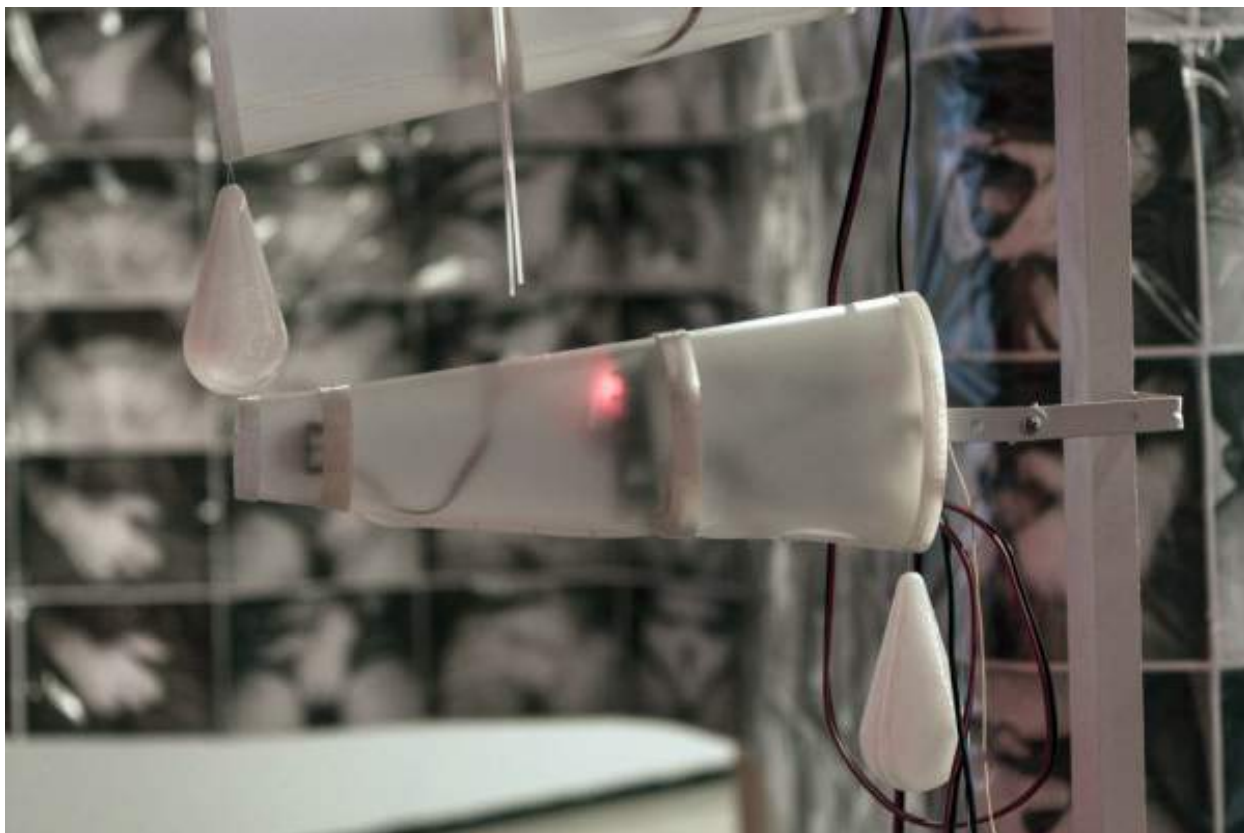
Estudí arquitectura inducida por el ambiente familiar, pero en realidad ya me lo planteaba como un proceso artístico, incorporé en mis proyectos el uso de técnicas y materiales no propios de

mi disciplina, como la fotografía de cuerpos, maquetas de gelatina, casquerías, sangre animal, instalaciones o performances, como apoyo para el desarrollo y exposición de mis planteamientos arquitectónicos donde mi cuerpo y mis emociones se convertiría en epicentro de estas teorías. El proceso que me lleva a cambiar fue una mezcla de rebeldía ante la falta de concordancia entre mi ideal y mi contexto real tanto en mi vida privada como profesional. La búsqueda de mi propia identidad en ambas me introduce en un proceso de reflexión sobre los roles asociados a cada una y provocan en mí una actitud de rechazo a los prototipos sociales construidos en mi entorno profesional y de pareja.

La creación artística me sirve como proceso de redefinición de mi identidad a partir de la confrontación física y mental consecuencia de la incorporación de los postfeminismos vigentes con la educación recibida dentro de un sistema dependiente del macho dominante, bajo la hegemonía heteropatriarcal reinante durante siglos. Para esto utilizo mi cuerpo como el registro somatizado de estos impactos en videos, fotos o performances.

Entonces, ¿eres tu propio objeto de reflexión?

Sí, así es, aunque creo que es algo más amplio, considero que el concepto de "ser mujer" necesita una actualización. Vivimos en una sociedad avanzada para determinadas áreas pero no en temas de igualdad ya que sigue habiendo roles de comportamiento asociados al género, sobre todo para la mujer. Somos capaces de cualquier logro profesional, así que ya nada justifica la sumisión personal, somos libres de hacer lo que queramos con nuestros cuerpos.



La obediencia ciega de los cánones culturales y la creencia de que las normas deben ser respetadas sin importar su grado de irracionalidad o desajuste con la realidad, me provocan una inmolación de mi propia identidad y creo que la de muchas mujeres. Por eso decidí convertir la construcción de mi identidad en profesión, el cuestionamiento de las relaciones de poder derivadas de nuestra sociedad falocrática es mi fuente de trabajo, de mi creación artística..

Háblanos de tu instalación *The power of Blood*.

Es una creación correspondiente a mi nueva identidad femenina: una arquitectura tecnológica

de nuevos materiales con los que interactúo con mi entorno social. Construyo, programo y diseño sin perder mi feminidad, generando reflexiones que establecen nuevas negociaciones y revisiones en las relaciones afectivas sobre cuestiones naturalizadas que dañan el diálogo entre géneros y sus propias identidades. A través de las agresiones verbales tanto de hombres como de mujeres liberalizo los roles tradicionales.

El espectador entra en un recorrido que reacciona a su presencia lanzando piropos a su paso, acompañados mediante una pantalla situada al fondo, de los gestos obscenos que generalmente se vinculan a estos improperios.



Es una instalación in progress cuyo material surge de un trabajo colaborativo social donde la implicación de ambos géneros es imprescindible para su ejecución y a través de la cual se generan diálogos tan o más importantes que la propia instalación final.

Uso la interactividad como mecanismo de vivencia en primera persona: el agresor/a (público) que intercambia los papeles/roles voluntariamente al visitar/interactuar con mi instalación, no solo la formalización de la instalación es importante, sino el proceso social y participativo de todos los que han intervenido en ella.

¿Cuáles son tus referencias teóricas?

Preciado, Donna Haraway, Marcia Grand, Walter Riso, Martha Nussbaum... digamos que combino lecturas feministas con emocionales/terapéuticas, para encontrar un consenso entre géneros o definición del amor digno y democrático a partir de la actualización del ser hombre o mujer.

Por último, ¿te consideras una feminista radical?

Soy una feminista con tacones, yo elijo si quiero llevarlos o no, sin que ello implique ser tratada como un objeto sexual de libre uso. Tampoco me considero menos feminista por adoptar, cuando me interesa, la estética geisha deseada por el hombre machista como transmisor de mi empoderamiento femenino.





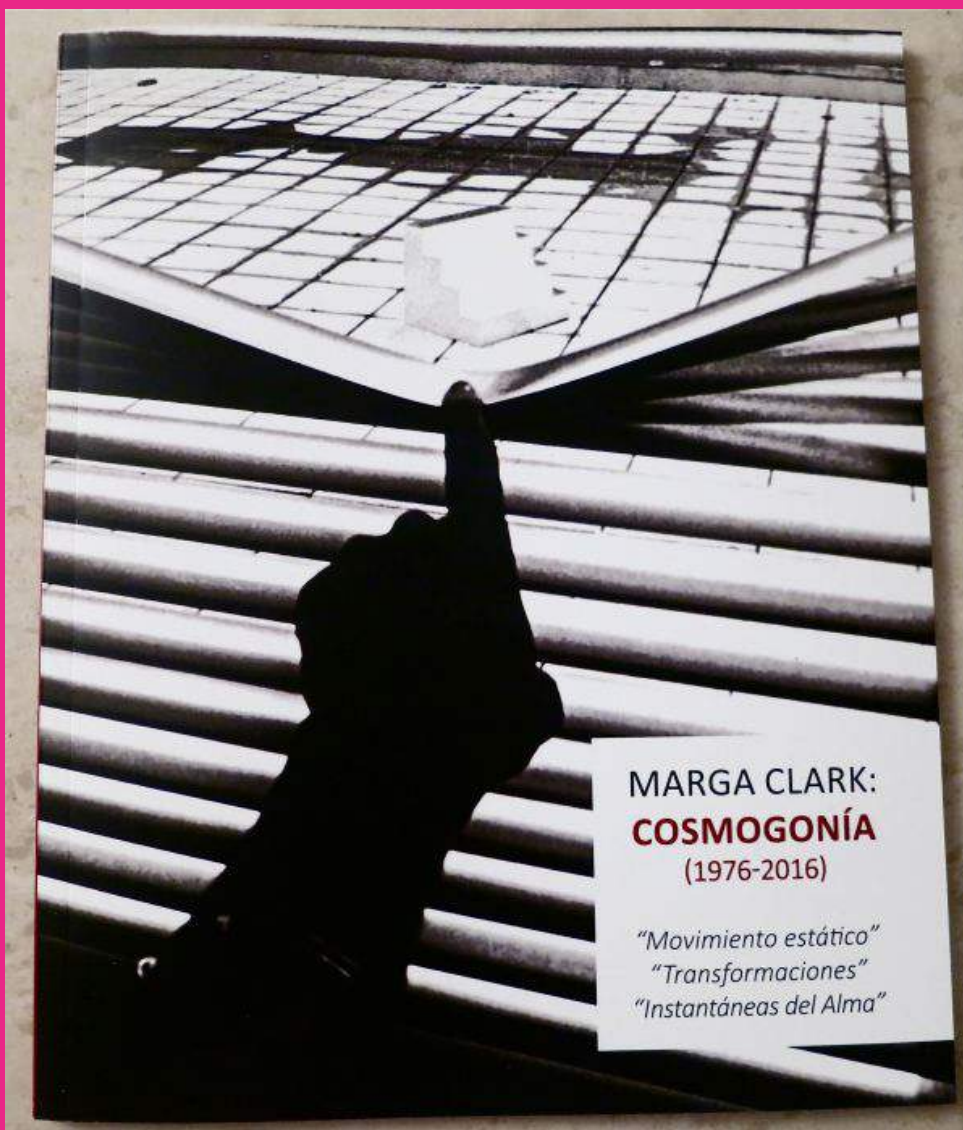
Más Información: <http://cargocollective.com/veromcclain/>





# RETROSPECTIVA DE MARGA CLARK: COSMOGONÍA (1976-2016)

Redacción



Portada catálogo exposición *Marga Clark: Cosmogonía*

## proyectos

La retrospectiva *Cosmogonía* recoge cuatro décadas de la producción fotográfica de Marga Clark, a través de tres épocas que marcaron su carrera.

La primera, *Movimiento Estático* (1976-1985), comienza con un cambio fundamental en la vida de Clark cuando a mediados de los años 60 le conceden la Beca Margaret Cage que la lleva a realizar estudios universitarios en Nueva York en instituciones como Bennet College, el Hunter College o el Centro Internacional de Fotografía.

En los años 70 ya es la fotógrafa oficial de la Oficina Española de Turismo en la Gran Manzana. Pero detrás de los retratos de las personalidades que inmortaliza en aquellos años, y tras haber estudiado con el gran maestro del retrato, Philippe Halsman, Clark busca la excusa para adentrarse en todo lo que le rodea y surgen una serie de fotografías que enfrentan al objeto consigo mismo a través de la magia del movimiento. No le interesa lo estático, sino el movimiento que se produce al yuxtaponer el objeto consigo mismo. Escribe Román Gubern en el prólogo del libro *Movimiento Estático*: “Mediante el montaje, o yuxtaposición seriada de encuadres, los espacios representados se construyen, se destruyen y se transforman, como en una mirada caleidoscópica”..



Vista de la exposición en el Museo de Fotografía, Huete

*Transformaciones* (1985-1988) es la segunda época de la artista madrileña, con un lenguaje que se configura en trípticos de imágenes que van del color al blanco y negro y que aspiran a la perpetuidad mediante la combinación de formas y texturas que confluyen en la abstracción que indulta a lo condenado al olvido..



*Instantáneas del alma* (1988-2016) es su tercera, más prolífica, lírica y profunda etapa. En este periodo el pensamiento es aún más existencial y materializa la pugna entre la vida y la muerte. Las obras de *Instantáneas del alma* son, en algunos casos, imágenes de seres abandonados, jardines nostálgicos que nos muestran una realidad oculta que separa el espíritu de la materia, el “no lugar” que habita la memoria donde conectar con los seres queridos. El comienzo de esta obra se origina con el *Portfolio: De Profundis*, en 1989.

Esta exposición nos muestra además otras composiciones de la artista como las *Cajas poéticas*, *Cajas Áureas*, *Poemas Áureos* o *Poemas traslúcidos*.



## proyectos



Marga Clark, sobre su obra y sobre la creación:

- En el revelado la imagen aparece en la más absoluta oscuridad, al igual que nosotros venimos de la oscuridad a la luz cuando nacemos.
- Mi trabajo es una manera de cuestionarme a mí misma y una excusa para adentrarme en todo lo que me rodea.
- La desintegración de la imagen en el celuloide de la película no es sino otro recordatorio de nuestra propia desintegración.
- Decía Aristóteles que la finalidad del arte es dar cuerpo a la esencia de las cosas.
- En mi obra creativa siempre he intentado ir, tanto con las imágenes como con las palabras, más allá de la simple apariencia de las cosas.
- Contemplamos las imágenes en un tiempo detenido de infinita transformaciones.

- Solo me interesa la cámara fotográfica como un instrumento psicológico de la mirada.
- La poesía es el origen de toda mi creación.
- Mi obra es una lucha contra el olvido, una búsqueda de la permanencia.
- Con mis fotografías rescato lo que está a punto de sumirse en el olvido, para poder de esta forma meditar sobre la brevedad de nuestra existencia.
- Me interesa crear un espacio de lenta contemplación, una especie de templo, de lugar sagrado, donde las imágenes no guían al interior de su alma y nos hablan.
- Siempre me he planteado el proceso creativo como un desafío: dar vida con la muerte, poner en movimiento la estática, deshacer la instantánea.
- El tránsito de la luz a la penumbra a la oscuridad ha sido siempre una constante en mi obra.



Marga Clark, *Mi vida en siete botellas*

## proyectos



Vista de la exposición en el Museo de Fotografía, Huete, Cuenca

**Marga Clark, *Cosmogonía (1976-2016)***, Fundación Antonio Pérez, Cuenca / Museo de Fotografía, Huete, Cuenca. Del 8 de octubre de 2016 al 15 de enero de 2017.

Más información: [www.margaclark.com](http://www.margaclark.com)

## PATCHWORK CMYK: LA OBRA ACTUAL DE ELENA JIMÉNEZ

Isabel Tejeda Martín  
Universidad de Murcia



El presente proyecto de Elena Jiménez (Alicante, 1965) es parte de un *work in progress* iniciado en la estadía que la artista realizó en Nueva York en 2008 en el Lower East Side Printmaking Workshop. Se trata de la serie de piezas e intervenciones que titula bajo el sobrenombre de *CMYK* haciendo referencia al cian, el magenta, el amarillo (yellow) y negro (key) que se utiliza en impresión, adjetivando la palabra *Patchwork*. Resulta evidente que la artista no se sirve de esta palabra bajo pretensiones neutras sino con una actitud política que la conecta con aquellas mujeres americanas que en el siglo XIX tejían y cosían sus reivindicaciones políticas o religiosas en colchas conformadas por cuadros que, unidos, construían un discurso coral. Así se denunciaba la esclavitud o se incluían proclamas a favor de los derechos de las mujeres. Esta estrategia femenina de coser fragmentos con el material precario de los retales, de los restos de tela, nacía de las habilidades que entonces aprendían las mujeres: coser, bordar, remendar.



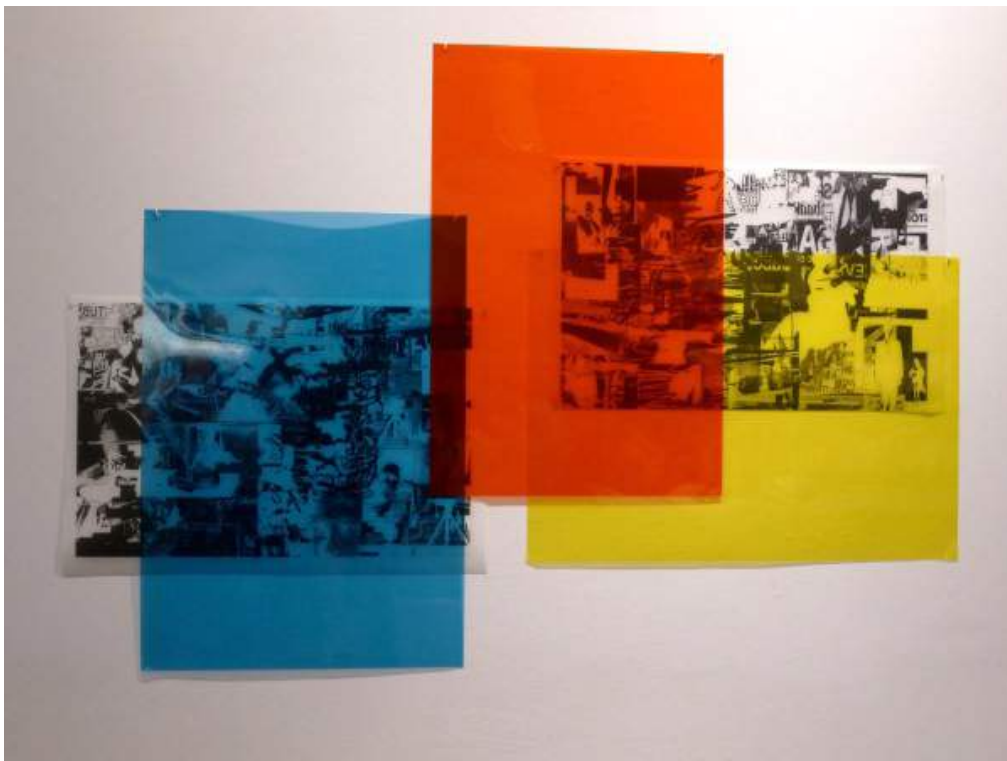
## proyectos

Estas grandes imágenes de tela se anticipaban a la idea de construir del collage: generaban nuevas imágenes a partir de otras ya realizadas y de añadidos del artista que adhería, adjuntaba, yuxtaponía; una técnica que ha tenido gran recorrido tanto respecto a la producción de imágenes plásticas como al lenguaje cinematográfico.



El resultado que ofrece Elena Jiménez es, sin embargo, ajeno a la utilidad de la colcha o a la superficie plana modernista (la *flatness* de Greenberg) en su reivindicación de la imagen como algo ajeno a la representación. Estas piezas se escapan de la comodidad de identificar de inmediato qué son; se transforman y re-codifican perdiendo su configuración pero no su materialidad; aun así, partiendo de estrategias que engañan al ojo, parecen en algunas ocasiones “hechas de otra pasta”: así son las cerámicas que juegan a parecer jirones de papel o los papeles que adquieren una fórmula tridimensional e, incluso escenográfica, en una maniobra que sigue a las ya practicadas por la escultura o la pintura, una obra gráfica que se sitúa “en el campo expandido”, parafraseando a Krauss. Todo es mestizo, híbrido, se customiza, se recicla en un modo de hacer que, junto al grabado, ya experimentaba Jiménez en sus primeros pasos creativos, allá por la primera mitad de los años 90. La actitud desinhibida de la artista alicantina ante su trabajo, permite que las obras se metamorfoseen, se reinventen en cada montaje, convirtiéndose aparentemente en otra disciplina, ya que, en el fondo, para ella ya no existe disciplina ninguna.

Recuerdo que, por aquel entonces, trabajamos juntas en una exposición que se mostró en una sala ya hoy desaparecida: la Sala Jove, que se encontraba en la primera planta del teatro Arniches de Alicante. Escribí un textito para acompañar la obra de Elena Jiménez que titulé “Elena cubre con sal marina las calles de Lavapiés” poetizando sobre la capacidad que la artista tenía de utilizar dos lenguajes de forma mestiza, de estar en dos lugares geográficamente distintos y hacer su forma de vida compatible con ambos al haber construido su propio espacio. Ella vivía ya en aquellos años en el castizo barrio madrileño muy ligada a la cultura urbana: había abierto un pequeño taller de estampación y grabado.



Estos trabajos actuales, que tienen referencias al pop más plástico, al de Robert Rauschenberg, parten de un proceso que en sus trabajos neoyorquinos comenzaba en la calle: Elena Jiménez intervenía con su obra gráfica en el espacio público superponiéndola a los afiches y panfletos que allí había pegados. Arrancaba después el resultado que unía lo propio y lo ajeno en una estrategia que nos recuerda al neodadaísmo de Mimmo Rotella, para acabar volviendo a intervenir la superficie en el estudio.

## proyectos

En este sentido, la artista alicantina se sirve de la calle en su capacidad de transmitir cultura o, al menos, de comunicarla, por lo que muchas de las imágenes de las que se sirve son aquellas que los grandes museos utilizan para publicitar su colección: no es difícil reconocer las sombras del *Conde Duque de Olivares a caballo* de Velázquez (Museo del Prado), *El Patizambo* de Ribera (Museo del Louvre), *El reverendo Robert Walker* de Raeburn (National Gallery de Edimburgo) o *El Matrimonio Arnolfini* de Van Eyck, que lamentablemente fue robado de nuestras colecciones reales en la Guerra de Independencia y hoy se encuentra en la National Gallery de Londres. Siluetas que se entremezclan con carteles de aviso, con fragmentos de prensa actual o con fotografías de semáforos en rojo, en una plasmación visual del imaginario colectivo urbano. Anti-afiches que ya son ajenos al discurso que comunicaba la imagen primigenia y que se sirven de técnicas de reproducción tanto antiguas como modernas –serigrafías, técnicas calcográficas, fotografías, offset, transfers...– partiendo de algo muy simple, el modelo sustractivo que se utiliza en la impresión –CMYK– y al que la artista en ocasiones hace un guiño con celofanes de esos mismos colores generando velos sobre la gráfica, sobre las instalaciones, o construyendo esculturas que no precisan más que un duchampiano acto creativo de un segundo. Y todo en una época de reproductibilidad benjaminiana en la que paradójicamente ya no existe diferencia entre original y copia.





**Elena Jiménez, *Proyecto CMYK. Cuatricromía en Patchwork***, Casa Bardín, Alicante. Del 13 de septiembre al 25 de octubre de 2016.

Comisaria: Isabel Tejada.

Fotografías: Isabel Tejada y Elena Jiménez.

Consultar catálogo de la exposición: <http://www.m-arteyculturavisual.com/wp-content/uploads/2016/10/Cat%C3%A1logo-Proyecto-CMYK-de-Elena-Jim%C3%A9nez.pdf>

## AIMÉE JOARISTI, EL ÉXTASIS (ENTRE EL ESPEJO Y LA PLATA):

Andrés Isaac Santana



“El espejo se olvida del sonido y de la noche” (José Lezama Lima).

“De plata los delgados cuchillos, los finos tenedores; de plata los platos donde un árbol de plata labrada en la concavidad de sus platos recogía el juego de los asados; de plata los platos fruteros, de tres bandejas redondas, coronadas por una granada de plata; de plata los jarros de vino amartillados por las trabajadores de la plata; de plata los platos pescaderos con su pargo de plata hinchado sobre un entrelazamiento de algas; de plata los saleros, de plata los cascanueces, de plata los cubiletes, de plata las cucharillas con adornos de iniciales... Y todo esto se iba llevando quedadamente, acompasadamente, cuidando de que la plata no topara con la plata, hacia las sordas penumbras de cajas de madera, de huacales en espera, de cofres con fuertes cerrojos, bajo la vigilancia del Amo que, de bata, solo hacía sonar la plata, de cuando en cuando, al orinar magistralmente, con chorro certero, abundoso y percutiente, en una bacinilla de plata, cuyo fondo se ornaba de un malicioso ojo de plata, pronto cegado por una espuma que de tanto reflejar la plata acababa por parecer plateada... “Aquí lo que se queda”, decía el Amo. “Y acá lo que se va”. Alejo Carpentier, *Concierto barroco*.



La obra pictórica de la artista cubana Aimée Joaristi supone la más rabiosa actualización (concreta y abstracta a un tiempo) de una figura ya clásica: el éxtasis. Se trata, en su caso, de la manifestación enfática de un arrebató, de una pulsión que conquista el ojo y dobla su autonomía hasta el delirio de la sumisión y del goce.

Tal explosión de color, en forma de vómito o de eyaculación poderosa, celebra el devenir de la materia pictórica en esa cadena de reacciones espontáneas y febriles que rebasan todo paradigma de la razón y del control. El gesto y su fugacidad cobran sentido y relieve en el contexto de una propuesta en la que la pasión, y no el recorte de las emociones, deviene en su más visible seña de identidad.

Son obras que, a diferencia de otros asalariados de la materia y de sus tribulaciones, no reparan en la economía instrumental del gesto, la mancha o el derrame. Vale manchar y hacerlo con ganas, vale liberar la pintura de su molde, de su recipiente angosto y tiránico, de su modelo estanco que tiende a la reproducción de esa realidad ajena al lienzo. La vida, en estas pinturas suyas, no se descubre vivida en esa realidad allende del marco, sino que se celebra en el centro mismo de su orgiástica maratón de vertidos y de plasmaciones. Mientras que otros ocupan el tiempo en esa matemática de la reproducción palmaria, tan legítima al cabo como cualquier otra variante del ejercicio, Aimée prefiere, en cambio, el despliegue de un universo que nace, sólo y en exclusiva, de las revoluciones de un *yo interior* agazapo a la pintura y desafiante frente a la superficie. Su pintura es el aullido de la bestia parda que no sigue el sonido del amo que domestica y reduce. La emancipación tiene lugar, se da allí donde el gesto no remite a la contención de un muro, sino a la subversión y a la osadía.

El repertorio mayor de sus obras parece decir algo así como “cerrado por fiesta”. Y creo, sin duda, que tal cosa resulta. Cuando uno observa con el detenimiento y sosiego necesarios estas disposiciones suyas, se entiende que la celebración se hace apoteósica, irreverente y muy viciosa. La bacanal de los sentidos se vuelve exponencial ante la quietud de otras formas de mirar un tanto más abstraídas. De pronto las superficies se acoplan y es como si se tensara un diálogo entre las constelaciones y el fondo del mar. Una suerte de raro *palimpsesto* donde se juntan capas y capas en una sumatoria similar al juego del travesti con el reducto de la cosmética. Algo de orgánico protagoniza las escenas. *Eros y Tánatos*, entonces, se revuelcan en ese encrucijada que es el lienzo en un enfrentamiento que solo puede recordar la persecución –un tanto díscola– del gladiador y la bestia. Es una pintura discursiva y cárnica al mismo tiempo. Es una pintura que grita, que amenaza, que habla y que pega. No escatima en manierismos y ni en alardes. Se goza así misma, en una especie de onanismo confesable ante el espejo de lo impúdico.



## proyectos

Desde siempre me han seducido los montajes que se tejen y se acoplan entre la vida y la obra de un artista. Esos que precisamente se producen cuando el *sujeto* rara vez puede disimular (o sí) sus marcas, sus ademanes, sus instintos compulsivos; cuando le resulta imposible distanciarse desde la mascarada y entonces todo lo que es (y lo que no es) queda en evidencia, se hace público de alguna manera. En este caso esa aparición se produce por defecto, por sugerencia de lo velado y latente. Aimée es una mujer arquitecta, una interiorista de lujo y gusto declaradamente barroco. Es, qué duda cabe, una mujer que ha debido arbitrar su pensamiento y su sensibilidad en un mundo dominado por la autoridad masculina. Tal vez por ello, ante la rectitud de la arquitectura, ante su pragmatismo, es que su obra pictórica adquiere ese carácter licencioso y tráfuga. Podría incluso especular, sin el temor al equívoco, que su hacer con la pintura alcanza una dimensión terapéutica. Puede que sea, quién sabe, el ensayo de un acto de reconciliación entre el ser y su lugar de satisfacción y de plenitud. Puede que sea, insisto, el pacto de la cordialidad entre la mujer que es y su destino..



Anárquica, ruidosa, enfática y a ratos con una dosis de prepotencia y agresividad alegres, su pintura se presenta ante uno sin en el menor pudor o culpabilidad. Su pintura, por la fuerza mayor de las conexiones y de las cópulas, no es sino un correlato maravilloso de ese mundo personal altisonante y estridente: un mundo rico

en ambiciones, profesiones y oficios. Aimée es una mujer artista; su pintura, por tanto, es el escenario de actuación donde se cuece un ajiaco de múltiples procedencias e inspiraciones, de rebuscadas asociaciones entre espacio y soporte, entre superficie y trasfondo especular del hecho pictórico en sí. Sujeto y obra quedan conectados por esa cuerda de la insinuación, y también de la indiscreción, en la que ambas parcelas se revelan, a su vez, como un inequívoco sello de identidad.

La pintura de Aimée no se centra en la operatoria al uso en las prácticas extendidas de lo pictórico; la suya es casi una forma única, bastante singular, de entender el hecho pictórico como un acontecer borgiano de accidentes asociados a la acumulación y al exceso. Un tipo de accidente que, por otra parte, y negando la propia naturaleza del accidente en un rabioso acto de dialéctica dialógica, no se abandona al azar. Hay en ella mucho de arbitrariedad, de tensión y de caos, contenidos siempre, en el perímetro insinuante de un soporte que hace la suerte de sarcófago de la racionalidad, al mismo tiempo que ensaya en el canto los mejores boleros de la emoción y el desvarío. *La pasión y la experiencia* parecieran ser dos órdenes de actuación de su pintura, dos áreas en las que se orquesta el resultado último de una gestualidad enfática sujeta a la acumulación y a la sumatoria.

Aimée Joaristi articula auténticos *palimpsestos* transitivos, que equívocamente –por idiotez y anorexia especulativa de la peor– pudiéramos interpretar tan solo como ejercicios de adición y de yuxtaposición de manchas; cuando en verdad la envergadura de ese *palimpsesto* se abre al ámbito de lo psicológico y de lo existencial, en tanto actúan como superficies especulares que devuelven una realidad otra, en ocasiones alejada de esa mirada complaciente que todos buscan y en la que se estrangula la capacidad del arte para desmontar axiomas de la identidad y rebajar los egos primaverales.

Puede que la dimensión antropológica de su obra queda refrendada por el principio mismo de que el *hecho pictórico* se alimenta de la experiencia visceral y cotidiana. Y no así, como ocurre tan a menudo, de conceptos dispuestos de antemano al instante de la creación. Aimée no responde a las categorías ni a los paisajes epistemológicos de la doxa en aras de satisfacer su demanda y su rentabilidad. No ilustra, en su lugar, desmonta, tuerce, disloca, hurga en la parte de atrás de esas plataformas resarcidas por la rancia teoría estética o el discurso historicista convaleciente. En cualquier caso tales lubricaciones de las ideas y de las teorías se presumen en el fondo último de su obra, pero sin que la misma sea subsidiaria de tales elucubraciones o se vea reducido su alcance delirante y especulativo a la mimesis del panfleto y el ensayo de probeta, tan aséptico y empobrecedor.



¿Cuáles son entonces las vestimentas de Aimée Joaristi? ¿Cuáles serían sus recursos de enmascaramiento y de distorsión? No existen, me inclino a pensar que no existen. Resulta impropio la búsqueda infame y malintencionada de éstos, su localización forzada en el diámetro de una personalidad mesurada y espontánea –a la vez– como lo es la suya. Su presencia es la de la autenticidad sin miramientos. Tal cual me indica ella misma “pinto porque no puedo dejar de pintar. Pinto porque me apasiona pintar. Pinto porque soy libre cuando ejerzo mi derecho a pintar”. Por tanto, toca pensar que su traje es el de la honestidad palmaria, sin patrones amanerados ni maquetas que inducen un tipo de comportamiento en virtud de las buenas formas. Creo que a Aimée le interesa, y mucho, la captura de instantes de sensibilidad plena que la mecánica cansina del entendimiento retórico sujeto a la aprobación de los demás.

De ahí que su mirada sea de inclinación horizontal frente al verticalismo pobre de unos pocos que encuentran en el hombro el único ángulo desde el que proyectarse. Esa perspectiva inclusiva y abrazadora le permite el diálogo con todos y cada uno de los detalles. No se le escapa la pertinencia de un gesto que resulte rentable a la fiabilidad y convencimiento del discurso pictórico. Todo, en medio de esa aparente irracionalidad desbordada, parece estar bajo control, bajo un absoluto control. La anarquía se deja penetrar por el ímpetu silencioso de la matemática que se flexibiliza a propósito de no aniquilar a la emoción. Al final uno tiene la impresión de estar en un coliseo donde los gladiadores apuestan por la libertad con la misma entrega con la que el erotismo persigue su objeto díscolo.

No en balde la artista ha redactado su propio manifiesto. Una suerte de texto programático en el que afirma: “Me aproximo al arte con la mínima consciencia del Yo. Me excitan las variaciones que subyacen en el uso de la forma, la línea, el color, la textura y el espacio. Utilizo la inmediatez y las cualidades de improvisación de los elementos compositivos como quien emplea el día a su favor, sin buscar excusas ni pretextos. Mi trabajo propone una transgresión lúdica sobre la trama textual tradicional de la obra de arte, una voluntad no representativa de la supuesta realidad, sin sujeto ni dogma, desmantelando el sistema tradicional de composición, descubriendo la perspectiva dinámico-fractal de la realidad”.

De tal digresión, entre ensayística y vehemente, se deduce que la gratuidad no es un recurso (o defecto) de su pintura, si bien el exceso y la bulimia hacen de esta una auténtica puesta en escena, un carnaval al mejor estilo de la caravana travesti de cualquier espacio de signo periférico. El desenfado de Aimée para con la tradición y los conceptos, no es en modo alguno un pretexto de repliegue que busca esconder o disimular algún tipo de carencia.





El desenfado suyo, ese que le hace personal a su modo en el orden personal, es –en el registro pictórico– una trampa sofisticada, un ardid retiniano, un juego de apariencias. Aimée, quién lo dudaría, ella misma lo afirma, es una disidente de los lugares comunes. Se maneja por los territorios de la norma y en los paradigmas del *buen hacer* con una soltura ensordecedora y camaleónica, como lo hiciera un personaje tránsfuga del cine negro. Su remolino y polivalencia saben de la temperanza equilibrada del buen oficio que permite la desarticulación posterior y el caos: no hay caída sin altura, como no es posible la cicatriz sin la herida, el odio sin el canto sordo que te recuerda el golpe traicionero y mezquino del enemigo. No hay mascarada ni posturas engañosas del aprendiz de pintor escondido detrás de una superficie abstracta que hunde en su profundidad referencial y de mal gusto, la incoherencia de un no saber hacer, o de un hacer cercano a la mediocre y lejos de la gracia nerviosa que toda pulsión garantiza.

Aimée es avezada en la pintura, la controla, la hace suya. La supedita y la expande en una *performance* de goce y de libertad. Se le ve venir, sí, pero no se le puede subestimar por ello, supondría un tremendo error, un desliz que no creo admita corrección posterior. Su pericia se trueca en agudeza especulativa y profundidad en la observación.



Sabe que la realidad no es visible a la mirada, que se esconde tras la primera capa de lo visual, tras el perfil de una evidencia que se desdibuja ante la observación inquieta y penetrante de quien consigue de-construir los esquemas ortodoxos en los que se asienta una larga y profusa genealogía del acto de mirar y de *aprehender* la realidad, esa instancia que queda fuera y que se hace a ratos tan difícil de conquistar.

Creo que es ahí, en parte, donde reside el don y la gracia de su pintura. Esa pintura que solo conoce el éxtasis entre el espejo y la plata...

**Aimée Joaristi**, Galería Klaus Steinmetz Contemporary Art, San José, Costa Rica.  
Desde el 24 de noviembre de 2016.

Comisario: Andrés Isaac Santana.





# A PROPÓSITO DE CLARA PEETERS EN EL MUSEO DEL PRADO

Rocío de la Villa



Clara Peeters, *Vanitas*, ca. 1610

## patrimonio

Por fin, después de doscientos años, se celebra la primera exposición en el Museo del Prado de una pintora: la flamenca Clara Peeters, especialista en bodegones, que ejerció durante las primeras décadas del siglo XVII. No quedan de ella muchas más noticias, incluso se duda de sus fechas de nacimiento y muerte. No existen registros con el nombre de Clara Peeters en los gremios de pintores en Flandes. Tampoco en el gremio de Amberes, que había comenzado a incluir mujeres desde 1602, por lo que bien podría haber sido registrada, dado que se cree que nació y durante un tiempo trabajó allí y dos de sus paneles contienen marcas de Amberes. Pero sí tenemos casi cuarenta cuadros acreditados, de los que nuestra pinacoteca conserva cuatro, todos fechados en 1611, de excelente factura. En esta pequeña pero gran exposición con quince cuadros de Peeters, a ellos se suman otros once: fechados entre 1611 y 1621, proceden de colecciones particulares (seis), instituciones del norte de Europa (tres), Inglaterra (uno), y Estados Unidos (uno). A Peeters se la considera pionera en el género del bodegón en los Países Bajos, tanto por su estilo realista como por su innovación en introducir nuevos elementos, por ejemplo, pescados y vegetales de ultramar.

En seis de los cuadros incluidos, se puede apreciar un elemento característico de los bodegones de Peeters: la inclusión de retratos –posiblemente autorretratos– reflejados en miniatura en alguno de los objetos de metal representados, que quizás podemos interpretarlos como una firma adicional. Como se detalla en esta exposición, en *Bodegón con flores, copa de plata dorada, almendras, frutos secos, dulces, panecillos, vino y jarra de peltre* los reflejos en la copa de plata y la jarra de peltre muestran a la artista con un tocado, un gran cuello y un vestido de hombros altos.



Clara Peeters, *Bodegón con gavián, aves, porcelana y conchas*, 1611. Óleo sobre tabla, 52 x 71 cm.  
Museo del Prado.

Otros como *Bodegón con pescado, vela, alcachofas, cangrejos y gambas*, *Bodegón con arenque, cerezas, alcachofa, jarra y plato de porcelana con mantequilla*, *Bodegón con quesos, almendras y panecillos*, y *Bodegón con quesos, gambas y cangrejos de río* muestran tan solo la cabeza de la artista reflejada en las tapas de las jarras. *Bodegón con flores, copas doradas, monedas y conchas* refleja, en la superficie de la copa de la derecha, hasta seis autorretratos de Peeters en los que se muestra con pinceles y paleta, según el comisario Alejandro Vergara, jefe de Conservación de Pintura Flamenca y Escuelas del Norte del Museo del Prado, “reafirmando su condición de mujer pintora y animando al espectador a reconocer su existencia”. De manera que, con esta argucia y ostentación de dominio técnico, Peeters se sumaría a las pintoras de su época, desde Sofonisba Anguissola, especialmente interesadas en el autorretrato, como demostración de su dedicación profesional a la pintura.



Clara Peeters, *Bodegón con flores y cálices* (detalle), 1612.  
Staatliche Kunsthalle, Karlsruhe.

Bienvenida esta primera exposición en el Museo del Prado de una pintora, a pesar del jarro de agua fría del director del museo, Miguel Zugaza, en su presentación a la prensa: “Cuando decidimos organizar esta exposición no era consciente de que se trataba de la primera vez que el museo la dedicaba a una mujer. Nos alegramos mucho por este hecho, pero no se trata de una perspectiva de género, sino de calidad”, según las declaraciones recogidas por la agencia Europa Press y difundidas en varios medios. Con este posicionamiento, amparándose en el viejo y ya periclitado “criterio de calidad”, Zugaza ha cerrado toda vía para cuestionar el retraso de nuestro principal museo histórico respecto a otros: Tate, Louvre, etc., y por tanto, asumir un planteamiento decidido y responsable como respuesta consecuente a la ya asentada y muy desarrollada historiografía feminista surgida en los años setenta del siglo XX.

Y estas declaraciones precisamente a propósito de Clara Peeters, cuyas obras inspirarían a la pareja formada por Wilhelmina Cole y Wallace F.

Holladay en 1987 a impulsar en Washington el National Museum of Women in the Arts, NMWA, que hoy posee más de tres mil pinturas, esculturas y otras piezas artísticas creadas por mujeres. Su base de datos recibió el nombre de Clara, en honor a su inspiradora, Clara Peeters.

Además, parecen cerrar toda posibilidad del necesario giro en el programa museográfico de nuestra pinacoteca. Y esto en un doble plano: en su colección y en sus exposiciones. En cuanto a su colección, actualmente no llegan a cuatro decenas las pintoras de las que el Museo del Prado tiene alguna obra. De ellas, sólo dos, Peeters y Sofonisba Anguissola son mostradas habitualmente en el recorrido de la colección, con más de mil obras. A pesar de que el museo tiene obras de otras pintoras destacadas, como Artemisia Gentileschi, Angelica Kauffman, Vigée Lebrun o Rosa Bonheur, entre las extranjeras.

En una visita que realizamos algunas artistas, historiadoras y críticas en representación de MAV, Mujeres en las Artes Visuales, hace cinco años a los almacenes del Museo del Prado pudimos comprobar el mal estado de conservación telas y papeles de otras pintoras españolas: Isabel Sánchez Coello, Ana Maria Mengs, Julia Alcaide, Adela Ginés y Ortiz, María Luisa de la Riva... En algunos casos, por su suciedad, las imágenes oscurecidas eran apenas apreciables; incluso vimos telas rajadas: una experiencia impactante, nadie espera que en nuestro museo principal haya obras en tan mal estado de conservación. Y por lo que ha afirmado Miguel Zugaza, si depende de él y del actual Patronato, así seguirán por mucho tiempo. O dicho de otra manera, el Museo del Prado se desentiende de ese exiguo “patrimonio femenino” que custodia, cuando su obligación, si



## patrimonio

fuera un museo del siglo XXI atento al decisivo cambio historiográfico que han supuesto los *gender studies*, sería precisamente extremar su conservación material e intelectual, dado el escaso legado que ha heredado de obras de pintoras; además de intentar incrementarlo, como vienen haciendo desde hace tiempo otros museos y colecciones internacionales.

Por otra parte, también parece cerrarse el paso a posibles reconstrucciones históricas, que deberían ser encabezadas por el Museo del Prado junto a otras instituciones, como las Reales Colecciones del Patronato Nacional, la Biblioteca Nacional, el Museo de la Academia de Bellas Artes de San Fernando y los Museos de Bellas Artes provinciales. Con el fin de mostrar esa historia del arte realizada por mujeres en España, formada por más de mil artistas desde el siglo X hasta el fin de la Guerra Civil –como atestiguan los Diccionarios de artistas de Isabel Coll y de Vicent Ibiza i Osca–, presentando periodos, estilos, temas... para después integrarlas en la exposición de las diversas colecciones; reintegrarlas, en suma, en el relato histórico y en la memoria colectiva.



Clara Peeters, *Bodegón con pescado, vela, alcachofas, cangrejos y gambas*, 1611. Museo del Prado

***El arte de Clara Peeters***, Museo del Prado, Madrid. Del 25 de octubre de 2016 al 19 de febrero de 2017.

## INFLEXIÓN-REFLEXIÓN. PRESENCIA DE LAS MUJERES EN EL MUSEO DE NAVARRA

Asun Requena Zaratiegui



Vista de la exposición en el Museo de Navarra

Desde el 28 de octubre de 2016 se muestra en la sala de exposiciones temporales del Museo de Navarra un estudio estadístico de género, apoyado por una zona de documentación y consulta, basado en bibliografía de género, todo ello en una parte de la sala. En la otra, una micro exposición de obras de los fondos del Museo, la mayoría procedente de concursos, alguna de los Festivales de Navarra de la década de los 90, y adquisiciones del Museo.

La muestra está comisariada por la Historiadora Celia Martín Larrumbe.

Los paneles nos muestran la realidad. Del año 1991 al 2014, sólo han sido 19 mujeres las que han expuesto. En el 91, Carmen Izaguirre, Teresa Izu y Amaia Arnguren. En el 92, Blanca Garnica. En el 93, Menchu Recalde, Menchu Gal y Mariasun Garde. En el 94, Sagrario San Martín. En el 95, Inge Morath y Elena del Rivero. En el 99 y 2013, Pitti Bartolozzi. En 2003 Marijose Recalde y Cornelia Schleime. En el 2004, Susy Gómez. En el 2012, Elena Asins. En el 2014, Elena Goñi y en el 2016, actualmente, Vicky Mendiz. 119 mujeres han participado en alguna exposición en la Institución. En las colectivas, 800 hombre frente a 314 mujeres.

De los estudios y exposiciones realizadas, todas son de principios de los años 90: “La mujer en la cultura popular” del 92, “La mujer en la publicidad” y “Situación de la Mujer en Navarra” del 93, “Las mujeres en la Literatura” del 95 y en el 96, “El personaje femenino en el mundo actual”. Del 96 hasta ahora no se han desarrollado hasta la actualidad. Sí lo ha hecho el Ayuntamiento de Pamplona y demás instituciones. Cabe reseñar el trabajo realizado por Marta Prieto con la colección del Ayuntamiento de Pamplona en Ciudadela.

En el comisariado, 172 hombres frente a 57 mujeres, que no es un mal número para la población navarra. No se especifica si son de Navarra o no. 263 obras compradas de hombres frente a 35 obras de mujer.

En cuanto a las mujeres presentes en la colección, no hacen distinción entre las del país, la provincia y extranjeras. Hubiera resultado interesante.

## patrimonio

Nombrar entre ellas a Belén Puyo, Gloria Ferrer, Txaro Arrazola, Cristina Iglesias, etc...

Representadas con obra: Isabel Baquedano, Txaro Fontalba, Elena Goñi, Teresa Izu, Mavi Revuelta, M<sup>a</sup> Luisa Arbide, Elena del Rivero, Txaro Fontalba, Blanca Garnica, Asun Goikoetxea, Ángela Moreno, Marijose Recalde, Sonia Rueda y Dora Salazar.

Un documental con seis testimonios cierra la exposición. Con una duración de casi una hora, estas artistas nos muestran cómo viven siendo artistas, madres, esposas, trabajadoras, etc., cada una bajo su visión. Para Isabel Baquedano, nunca ha notado diferencia entre hombre y mujer porque en la pintura no la hay. Txaro Fontalba y Mabi Revuelta, se sinceran y admiten el abismo existente. La más rotunda es Txaro. Elena Goñi aplica el recurso “no soy hombre y entonces no lo sé, no puedo diferenciar”. Ángela Moreno trabaja desde el género, lo tiene presente, y Nerea de Diego, tampoco ve diferencia.

Sus espacios y vidas las separan, cada una ha llevado su propio recorrido. Baquedano, una de las excepciones que confirma la regla de su generación. Fontalba y Revuelta, a partir 70 y 80, con una crítica constructiva y permitida por ellas mismas. Elena Goñi, desde un ámbito institucional de premios y becas, y Nerea de Diego, el puente hacia la infinita apertura del arte.

A la pregunta de “nombren mujeres artistas navarras”, ¿no se podía haber nombrado alguna más? Lo digo porque sólo se nombró a Isabel Baquedano que estaba en el vídeo, Elena Asins y alguna artista ya fallecida internacional. Hubiera estado bien.

En definitiva y tras estudiar la exposición, los criterios de evaluación para pasar la puerta de un Museo siguen siendo los mismos, históricos e institucionales. Es imposible la aportación de creadoras de los 80, 90 y 2000 hasta nuestros días. Las personas que dirigen se encuentran ancladas en esos criterios. Vislumbré la luz en las declaraciones de Nerea de Diego, cuando habló de otros circuitos muy interesantes, además del de las galerías. Los artistas están en los mass media y ya no hay vuelta atrás. Pueden exponer sin trabas y llegar a las antípodas.

El camino establecido actualmente y desde los ochenta sería: becas, ayudas, galerías privadas y exposiciones en bancos, ventas, encargos, y por fin museos (si tienes suerte o si te has muerto).

En el espacio dedicado a la documentación existe un panel para dejar opiniones. Seguramente de este panel salgan numerosas ideas. Gracias a APAC, al Instituto Igualdad de la Mujer, al Museo y a Fuerza Electromotriz, que ha conseguido en dos años lo que no se ha hecho en década y media.



Actividades complementarias:

- Mesas de ponencia-debate:

17 de noviembre, 19:30 horas

*El estado de la cuestión en Navarra.* Con Mercedes Jover, directora del Museo de Navarra, y Oskia Ugarte, codirectora del Centro de Arte Contemporáneo de Huarte. Moderada por Celia Martín Larumbe, comisaria.

24 de noviembre, 19:30 horas

*La situación de los museos.* Con Marian López Fernández Cao, coordinadora del convenio marco “Estudios museísticos desde la perspectiva de género” y el I+D Museos y Género, y Sofía Albero, historiadora del arte e investigadora miembro del grupo EDARTE de la Universidad Pública de Navarra. Moderada por Celia Martín Larumbe.

1 de diciembre, 19:30 horas

*El trabajo femenino en el mundo del arte.* Con Marta Gili, directora del Jeu de Paume de París, y Susana Blas, redactora del programa “Metrópolis” de RTVE, comisaria independiente e historiadora del arte. Moderada por Celia Martín Larumbe.

- Visitas guiadas:

Los domingos a las 12:30 horas según el siguiente calendario:

6 de noviembre. Castellano

13 de noviembre. Castellano

20 de noviembre. Euskera

27 de noviembre. Castellano

4 de diciembre. Euskera

11 de diciembre. Castellano

18 de diciembre. Castellano



Más información: [Museo de Navarra](#)







# SOFT FICTION. POLÍTICAS VISUALES DE LA EMOCIONALIDAD Y EL DESEO. UN HOMENAJE AL CINE DE CHICK STRAND

Rocío de la Villa



## publicaciones

Como ocurre en otras disciplinas, el cine documental escarba en obras y autores de la década de 1970 para confirmar líneas de trabajo vigentes en la actualidad. Fruto de un largo proyecto orquestado por Virginia Villaplana bajo su poética de la mediabiografía e iniciado en 2007 en colaboración con consonni, con el desarrollo de varias iniciativas (taller, ciclo de cine, exposición y coloquios), el volumen colectivo *Soft Fiction* puede leerse como un homenaje a la cineasta Chick Strand, o bien como un compendio de textos de cineastas en activo comprometidas políticamente, y finalmente como un conjunto de propuestas a modo de renovación de estrategias feministas en las narrativas del deseo. Por lo que no es casual que esta antología de ensayos y relatos se cierre con el texto “Deseo y placer” de Gilles Deleuze, aludido por varias entre estas páginas. En definitiva, un proyecto que inscribe sus señas de identidad en el contracine feminista y las prácticas queerfeministas de la visualidad.

En cuanto homenaje póstumo a Chick Strand (San Francisco, 1931-2009), Juan Antonio Suárez y Paula Rabinowitz se encargan de perfilar la figura y la obra de esta pionera en el cine experimental poco conocida y programada, y su polémico film *Soft Fiction* (1979), que da nombre a este volumen con su ambigüedad semántica: entre el documental y la ficción, y el cine porno hard-core y la indagación sobre el deseo. Como bien desgrana Suárez, la carrera de Strand, emparentada por generación y poética visual sobre el cuerpo y la sexualidad con Barbara Hammer, Carolee Schneemann o Barbara Rubin, sirve de puente entre Maya Deren, Shirley Clarke, Storm de Hirsch o Marie Menken, y el cine etnográfico de Juan Downey o Trinh T. Minh-ha. Formada como antropóloga en Berkeley, su obra combina la etnografía, el documental, el cine poético-lírico característico del underground y el cine reciclado. Una perspectiva etnográfica que prefiere detenerse en gestos y primeros planos, disolviendo la separación entre observador y observado también gracias a frecuentes asincronías entre lo visual y lo auditivo son características de su trabajo.

El film *Soft Fiction* (b/n, 16 mm, 54 min.) recoge cinco relatos de mujeres del entorno de la cineasta (entre las que se encuentran Sontag, la coreógrafa, cineasta y performer Anna Halprin, y la crítica de cine Beverle Houston). Los monólogos, a modo de confesiones de secretos, rememoran experiencias íntimas y complejas de índole sexual. Algunas (incesto, mamadas, adicción emocional...) claramente identificadas con la victimización de la mujer por el patriarcado según el feminismo de la época, pero a las que la narrativa poética y entrecortada que entrevera lo trágico y lo cómico de *Soft Fiction* les da la vuelta. Tal como dice Strand, en esta “antropología de mujeres”, todos sus “informantes”, asumen “la responsabilidad de haber tenido la experiencia. No es que asuman la responsabilidad de que haya sucedido la experiencia, sino de “haberla tenido”.

Strand también aseguraba que “la parte más increíble de hacer la película fue mi relación con las mujeres cuando hablaban y estaban frente a la cámara, y hacerlo sabiendo el resultado, sabiendo que iban a estar en aquella gran pantalla y que mucha gente, extraños, las verían... que ellas lo contaran frente a la cámara funcionó como un exorcismo”. Exorcismos que hoy, bajo perspectivas queerfeministas, se entienden como narrativas y políticas de empoderamiento.



Para completar las estrategias fílmicas de este tipo de narrativas políticamente comprometidas, como el desmontaje, la imagen de apropiación, la ficcionalización de la puesta en escena y la postproducción, según Virginia Villaplana, transitando por la relación entre los saberes sociales y el género, la clase, la raza y la resistencia cotidiana, se aportan textos de las artistas y teóricas Angela Melitopoulos, Hito Steyerl, Habiba Djahnine, Marina Gržinić, Sandra Schäfer, Montse Romaní, María Ruido e Itziar Ziga, y una entrevista al grupo Medeak.

## publicaciones

El último bloque está dedicado a una serie de relatos visuales/textuales sobre el deseo a partir del taller de mediabiografía, firmados por Ainhoa Güemes Moreno, Eduardo Hurtado, Mainer Zilbeti, Manu Arregui, Saioa Olmo y Susana Talayero. A los que se suman los relatos de ficción de María Díaz Merlo & Fefa Vila Núñez, R. Lucas Platero, Julia Morandeira, Nataša Sukič y Sayak Valencia. Narrativas queer de cuerpos, recuerdos, sexos, deseo...



# SOFT FICTION

**Alegiazko Matxinadak Imaginarioz Insurgentes**

Virginia Villaplana eta consonniren proiektu bat Un proyecto de Virginia Villaplana y consonni

Virginia Villaplana Ruiz, ed., *Soft Fiction. Políticas visuales de la emocionalidad y el deseo. Un homenaje al cine de Chick Strand*, Consonni, Bilbao, 2015. 318 páginas.

# LA ESPIGADORA. PREMIO JULIO GONZÁLEZ

Redacción





## notas

El 2 de noviembre de 2016 el IVAM otorgaba el Premio Julio González -póstumo- al escultor Andreu Alfaro. En homenaje al premiado, desde el 15 de julio se exhibe en el hall del museo su escultura *Figura en movimiento* (1984), donde permanecerá hasta finales de este año.

Por supuesto, nada que objetar. Andreu Alfaro (1929-2012) inició su actividad artística como dibujante y pintor en la segunda mitad de la década de los cincuenta y realizó sus primeras exposiciones individuales en 1957 y 1958. Relacionado con el Grupo Parpalló (1957) e influido por los constructivistas, como Constantin Brancusi o Antoine Pevsner, y por Jorge Oteiza. Sus obras, expuestas en la Bienal de Venecia del 1966 *My Black Brother*, lograron un eco internacional. El mismo año recibió el Premi d'Honor Jaume I y en 1981 el Premio Nacional de Artes Plásticas. En 1991 la diputación de Valencia le concedió el Premio Alfons Roig d'Arts Plàstiques. En los años 2001 y 2007 el IVAM le dedicó dos muestras individuales que repasaron su evolución artística. Por otra parte, Alfaro colaboró en la creación del IVAM y, además, fue el autor del diseño del logotipo del museo valenciano que cuenta entre sus fondos con una veintena de piezas del artista, quien además donó cerca de 50 obras de arte valenciano de los años 70.

Un premio más que merecido, que llega tarde y el artista debió disfrutar en vida. Y sin embargo, no podemos dejar de lamentar la secuencia "varonil" del Premio Julio González: en sus 14 ediciones anteriores, ha distinguido la trayectoria artística de Georg Baselitz, Cy Twombly, Eduardo Chillida, Anish Kapoor, Markus Lüpertz, Robert Rauschenberg, Anthony Caro, Pierre Soulages, Miquel Navarro, Frank Stella, Jasper Johns,

Robert Morris, Bernar Venet, Cindy Sherman y Christian Boltanski.

Como tod@s sabemos, la otorgación de premios funciona, a veces, de manera aleatoria, y otras, por motivos ajenos a su finalidad. Pero su valor simbólico, en cambio, es importante y duradero: una pieza necesaria -aunque no suficiente- para la sedimentación del canon, que no cambiará como pilar del patriarcado, si las instituciones siguen sin poner atención a la necesidad de incluir criterios de género.

## CRISTINA GARCÍA RODERO: TIERRA DE SUEÑOS

Verónica Coulter



Cristina García Rodero, *Shirvani en el día de su boda*.  
Sujeta un saco lleno de arroz que ofrecerá a la familia del  
novio y que simboliza la confianza en que a la nueva familia  
no le faltará comida.

“Tierra de sueños” se presenta en CaixaForum  
Barcelona con la colaboración de la Fundación  
Vicente Ferrer.

La exposición realizada por la fotógrafa Cristina García Rodero tiene el propósito de dar voz a las mujeres de comunidades rurales de Anantapur en el estado de Andhra Pradesh, y resaltar el poder de transformación que suscitan en una de las zonas más desfavorecidas de la India.

La artista se ha sumergido en este escenario donde se confunde el pasado con el presente, lo natural con lo sobrenatural y lo fantástico; donde toda persona, espacio, objeto u animal presente no está embellecido sino intensificado y nos hace sentir en el conjunto de las obras su poder de imantación. “Vemos esas miradas y esas manos, son miradas que sueñan, sí, pero lo que es más importante: ejercen el derecho a soñar. El activismo de las mujeres, organizadas en asambleas, es la principal energía alternativa que está transformando Anantapur. Esa red solidaria ha hecho posibles centros de protección a las mujeres maltratadas, cooperativas de autosuficiencia, asistencia sanitaria en todos los hogares, suministro de agua en cada aldea, miles de viviendas dignas. En la India, ya no la tierra olvidada, sino un referente, un depósito de la esperanza” (Manuel Rivas, catálogo de la exposición).

**Cristina García Rodero, *Tierra de sueños***,  
CaixaForum Barcelona, Av. Francesc Ferrer i  
Guàrdia 6-8, Barcelona. Del 20 de septiembre de  
2016 al 8 de enero de 2017.

## notas

# LOURDES PERLAS: MES CARNETS DE VOYAGES

Verónica Coulter

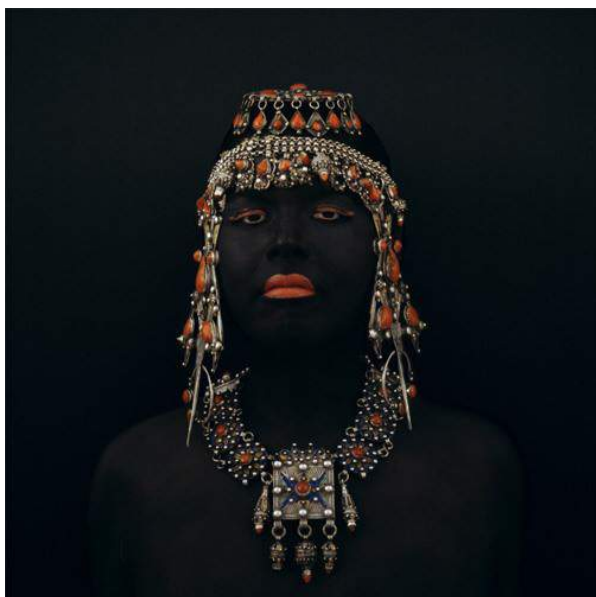


El Espai Blanc de la Escuela Superior de Diseño y Arte Llotja de Barcelona presenta “Mes Carnets de Voyages” de la artista Lourdes Perlas, que nos propone una nueva mirada al trabajo del artista viajero, aquel que acostumbraba a hacer dibujos y tomar notas para luego, ya instalado en su estudio, esbozarlos en grandes pinturas. Hoy día esta práctica se ha ido reemplazando por la fotografía o el vídeo mismo, desapareciendo muchos de los sentimientos y emociones que estos bocetos eran capaces de transmitirnos y convirtiendo a su vez estos cuadernos en destacadas obras de arte. En esta exposición la artista, que muestra una fuerte inclinación por el dibujo a la acuarela, recupera esta práctica de sus diversos viajes por el mundo.

**Lourdes Perlas, *Mes Carnets de Voyages***, Espai Blanc de la Escuela Superior de Diseño y Arte Llotja de Barcelona, C/ Ciutat de Balaguer 17, Barcelona. Del 14 de octubre al 9 de diciembre de 2016.

## MIRADAS DE MUJER

Verónica Coulter



**Pilar Albarracín, Rosalía Bronstein, Roberta Marroquin, Begoña Montalbán y Kimiko Yoshida, *Miradas de Mujer***, Imaginart Gallery, Avenida Diagonal 432, Barcelona. Del 19 de octubre al 23 de diciembre de 2016.

Imaginart Gallery presenta “Miradas de Mujer”. Pilar Albarracín, Rosalía Bronstein, Roberta Marroquin, Begoña Montalbán y Kimiko Yoshida se unen en esta exposición de fotografía para dar imagen a la visión de las mujeres hecha por las propias mujeres. Una manera de contemplarse sin la tendencia del género masculino; no es el hombre el que crea o interpreta, son ellas mismas las que observan, componen, inspiran y ejecutan a través de la fotografía.

La exposición se presenta en el marco de la Bienal de Miradas de Mujeres 2016.



notas

## MUJERES ALADAS

Verónica Coulter



**Leila Amat, Carmen Berasategui, Mariona Cabassa, Ana Celada, Irene Cruz, Carmen Hurtado, Irene Pérez y el Colectivo Aladas13 (Maya Cusell, Fina Miralles, Matilde Obradors, Alexandra Porta, Catherine Rey, y Charo Santana), *Mujeres Aladas***, Reial Cercle Artístic de Barcelona, c/ Arcs 5, Barcelona. Del 27 de octubre al 13 de noviembre de 2016.

El Reial Cercle Artístic de Barcelona presenta “Mujeres Aladas”, un homenaje a las mujeres por las libertades obtenidas y a su vez una reivindicación de disfrute de la libertad en su totalidad.

En la exposición participan trece artistas, entre ellas, Leila Amat, Carmen Berasategui, Mariona Cabassa, Ana Celada, Irene Cruz, Carmen Hurtado, Irene Pérez y el Colectivo Aladas13 compuesto por Maya Cusell, Fina Miralles, Matilde Obradors, Alexandra Porta, Catherine Rey y Charo Santana, nos conducen a temas como la libertad de movimiento y de pensamiento, los procesos de creación, el espacio personal, la carnalidad y la diversidad del cuerpo, materializados a través de diversas disciplinas como la fotografía, el vídeo, la pintura, la escultura, el collage, la ilustración y la performance.

La exposición se presenta en el marco de la Bienal de Miradas de Mujeres 2016.

## YOLANDA DOMÍNGUEZ EN EL CAAM

Redacción



*Mapas de acción* es la primera exposición individual en un museo de la artista visual y activista madrileña Yolanda Domínguez.

La exposición reúne una selección de las acciones artísticas más significativas, de calado feminista, social y político, que esta creadora ha venido realizando desde 2009 hasta la actualidad, así como los proyectos *Hot dog legs* y *Chats*, creados expresamente para esta exposición en el contexto de la isla de Gran Canaria.

Con un montaje de carácter relacional, el proyecto muestra en detalle su proceso de trabajo y, sobre todo, de qué manera su sistema se ha ido construyendo y cobrando sentido desde una acción participativa y comunitaria. Plantea una revisión detallada de sus acciones mediante la presentación de vídeos, fotografías y material extraído de las redes y medios de comunicación,

que sitúan al visitante ante un trabajo que trasciende los habituales canales de creación, visibilidad y circulación del arte contemporáneo, y se ubican directamente en plataformas digitales como blogs, redes sociales y páginas webs de imágenes.

En la muestra se incluyen, entre otras, acciones como *Pido para un Chanel* (2010), *Poses* (2011), *Fashion Victims* (2013), *I'm not just a body y Registro* (2014), *Accesibles y Accesorias y Niños vs. Moda* (2015), *Total Correction* y *No tocar, no matar, no violar, este cuerpo es mío y de nadie más* (2016).

Además de presentar sus *Mapas de acción*, Yolanda Domínguez aceptó visitar y vivir durante un tiempo en Las Palmas de Gran Canaria para acercarse y tomar el pulso a las múltiples y complejas realidades de esta ciudad y del resto de la isla de Gran Canaria. La artista se entrevistó con decenas de personas, con la finalidad de incorporar a esta exposición acciones específicas generadas y activadas desde su experiencia en este territorio insular, tras las cuales surgieron los proyectos *Hot dog legs* y *Chats*.

La exposición incluye el proyecto fotográfico "Hot dog legs", creado expresamente por la artista para el CAAM, a través del cual invita a la población de Gran Canaria a que participe con la publicación de fotos de paisajes de la isla con la técnica 'hot dog legs' en las redes sociales Facebook, Instagram y Twitter incluyendo la etiqueta #hotdoglegscaam ¡Todas las fotografías se exhibirán en la exposición! Además, el catálogo de esta exposición incluirá una selección de las imágenes en alta resolución que el público quiera enviar por correo electrónico a la dirección: hotdoglegscaam@gmail.com.

## notas

El objetivo de este proyecto participativo es animar a la población de Gran Canaria a que intervenga con sus propias imágenes en el imaginario virtual de las redes para lograr un retrato más fiel y comprometido con la realidad. Explica Domínguez que “todo el mundo tiene una visión estereotipada de los destinos turísticos”. Y las redes sociales son el escaparate ideal para mostrar sólo aquello que nos gusta y ocultar la cara menos amable de los lugares que visitamos, distorsionando así la percepción que los demás tienen de los mismos.

### INTERVENCIÓN SOBRE VIOLENCIA MACHISTA

La exposición incorpora asimismo el proyecto *Chats*, una intervención que tiene como objetivo visibilizar el problema de la violencia de género que, de manera incomprensible, forma parte de la vida cotidiana. Durante su estancia en Gran Canaria, la artista se reunió con mujeres de distintos contextos sociales y “aunque sus realidades son muy diferentes, todas tenían algo en común: conviven diariamente con una violencia silenciosa y silenciada. Los abusos, tanto físicos como psicológicos, que reciben son asumidos como fracasos personales y no como un problema que atañe a toda la sociedad”, explica.

Así, el proyecto *Chats* recoge algunas de aquellas conversaciones traducidas al formato Whatsapp, sobredimensionadas y situadas en paneles que se exhiben en espacios públicos. El formato chat pone de relieve la cotidianidad del problema contrapuesta con lo sobrecogedor de los mensajes. El tamaño, distinto al que solemos ver en una pantalla, le devuelve su verdadera dimensión. El lugar lo traslada del espacio doméstico a la esfera pública, para interpelar al colectivo y llamar a la acción.

Estas conversaciones serán expuestas inicialmente en la fachada del espacio San Antonio Abad-CAAM y en la del edificio principal del CAAM, si bien están a disposición de edificios y comunidades vecinales que deseen hacerse eco de esta situación exponiéndolas en sus fachadas para denunciar y erradicar la violencia hacia las mujeres. “Una realidad que forma parte del paisaje de la Isla y es necesario recordar a aquellas personas que no las quieren ver”.



Yolanda Domínguez (Madrid, 1977) es artista visual y activista. Estudió Bellas Artes en la Universidad Complutense de Madrid y es Máster en Arte y Nuevas Tecnologías por la Universidad Europea de Madrid y Máster en Fotografía Concepto y Creación por la Escuela de Fotografía EFTI, Madrid.

Por medio de la ironía y la descontextualización como estrategias principales, crea situaciones o escenarios en los que el espectador se ve involucrado y puede participar. Su obra tiene como objetivo despertar la conciencia social y empoderar a las personas a través de acciones performativas y relacionales. Estas acciones generan pequeñas comunidades que se manifiestan con respecto a un conflicto.

Desarrolla proyectos sobre temas sociales, relacionados con el género y el consumo. En 2008 llenó las calles de Madrid con carteles en los que una mujer se ofrecía a hacer todo lo que se espera de la esposa tradicional a cambio de un estatus económico. Sepultó a varias blogueras bajo escombros en la Gran Vía de Madrid para lanzar un llamamiento a la producción y el consumo responsables y en su última acción colectiva movilizó a mujeres de toda España para que acudan a los Registros de la Propiedad a solicitar la propiedad de su cuerpo como rechazo al Anteproyecto de la Ley del Aborto, convirtiéndose en un movimiento nacional que consiguió extenderse a otros países.

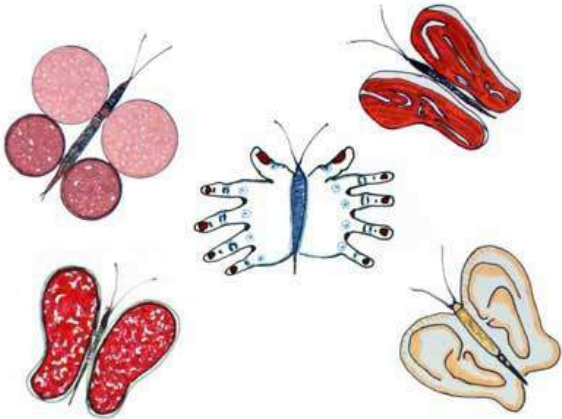
Sus acciones logran impacto y repercusión dentro de los mismos canales que critican: su obra 'Poses', una crítica a la representación de la mujer en el mundo de la moda, tiene más de un millón de reproducciones en Youtube y ha sido mundialmente difundida en televisión, radio y prensa y ha estado varias semanas en el top ten de los mejores vídeos de moda del mundo (Fashion Films). Su obra "Accesorias y Accesibles", una crítica al uso del cuerpo de la mujer como reclamo visual, ha tenido un gran impacto dentro del sector publicitario.

**Yolanda Domínguez, *Mapas de acción*, CAAM,**  
San Antonio Abad, Las Palmas de Gran Canaria.  
Del 20 de octubre de 2016 al 15 de enero de 2017.



## ANA GARCÍA-PINEDA. LA FICCIÓN ES UNA REALIDAD POR SUCEDER

Redacción



Con el trazo sencillo y aparentemente naif junto a textos aforísticos de humor absurdo pero fuertemente subversivo, Ana García-Pineda (Sabadell, 1982) desmonta las pequeñas tragedias cotidianas para crear un espacio alternativo de resistencia.

“La ficción es una realidad por suceder” es un ensayo expositivo centrado en el texto, los aspectos literarios y el dibujo, que combina diferentes conceptos: la teoría de dos mundos posibles, la idea de verdad en la ficción y el estudio de la realidad a través de lo irreal.

Color, Forma, Agujero, Cuerpo, Función, Iguales, Lenguaje, Propiedad, Tiempo. Estos son los nueve conceptos que García-Pineda se propone redefinir mediante una gran instalación creada

específicamente para Espai 13. Cada uno de estos ejes temáticos se replantea desde la especulación delirante a través de unos ejercicios literarios que acompañan, en forma de audio, diferentes dibujos y objetos distribuidos por la sala. Según el comisario, Jordi Antas, la artista persigue desplazar estas nociones cotidianas de la lógica que las rige en nuestro mundo, incorporándolas a una cosmogonía personal, a veces absurda, a veces perversa, en la que resuenan referentes del cine fantástico, la literatura, la ciencia-ficción o el valor científico.

Ana García-Pineda vive a caballo de Barcelona y Berlín. Licenciada en Bellas Artes, combina dibujo y texto para investigar los mundos posibles que se esconden en la realidad. En su aún corta trayectoria ha recibido diversas becas, ha sido resistente en Hangar en 2009, es cofundadora del colectivo Damas, y su obra se ha ido mostrando en diversos proyectos abiertos en Barcelona, Londres o Nueva York.



**Ana García-Pineda, *La ficción es una realidad por suceder***, Espai 13, Fundació Joan Miró, Barcelona. Hasta el 6 de noviembre de 2016.

## SHIBARI. UN PUENTE DE CUERDAS

Redacción



Fotografía de Mara Blackflower

Colectiva con fotografías de Tentesion, Toni Chaptom, Mara Blackflower, Geni Momblán y Jesús Llaría sobre el shibari. El *shibari*, literalmente, «atadura», es un arte erótico de origen japonés también llamado, con matices, *kinbaku* («atadura tensa»). Usando como base un antiguo arte marcial samurai, los primeros maestros de la cuerda desarrollaron técnicas de atadura que combinaban dolor y placer, inmovilización y liberación, vergüenza y orgullo. Paradójicamente, sentirse atado, protegido y abrazado por las cuerdas abre nuevas e insospechadas vías de comunicación. En buenas manos, las cuerdas se convierten en larguísimas extensiones de los dedos de quien ata, en tentáculos que abrazan, acarician y acompañan.

En esta muestra colectiva alrededor del *shibari*, varios autores retratan diferentes perspectivas de estos momentos de unión, puentes efímeros pero intensos creados a través del *shibari*.

Una sesión de *shibari* puede ocurrir en la intimidad de un dormitorio o sobre el escenario de un club de jazz, puede ser un acto amoroso, brutal o incluso ambas cosas a un tiempo. La figura del atador o atadora está presente en todas las imágenes aunque no se la vea explícitamente: su interacción con la persona atada le ha dado forma a un puente efímero e irrepetible. Y ese puente, una vez retratado, no solo ha unido a quien ata con quien es atado, sino también al espectador con un instante único capturado en el tiempo.

***Shibari. Un puente de cuerdas***, Cincómonos Espai d'Art, Consell de Cent 283, Barcelona. Del 11 de octubre al 11 de noviembre de 2016.

## notas

# LA INCORRUPTA DE TAMAR GUIMARÃES

Redacción



Tomando como pretexto el V Aniversario del nacimiento de Santa Teresa y producido para el programa “Fisuras” del Museo Reina Sofía, la artista brasileña Tamar Guimarães (Belo Horizonte, 1967) ha realizado un film de 36 minutos centrado en la posibilidad del préstamo museístico del llamado “brazo incorrupto” de Santa Teresa, que el dictador Francisco Franco requisó en el Convento de las Carmelitas de Ronda y mantuvo consigo hasta su muerte, como talismán.

La especulación sobre las posibilidades expositivas (¿sería posible el préstamo a un museo por parte de las Carmelitas?, ¿qué trámites burocráticos se precisarían? ¿cómo se asegura un “brazo incorrupto?”, etc.) planteadas por becarios voluntarios del museo, dan paso a una metáfora humorística sobre la corrupción, no tanto de la política en España, sino como un “fenómeno planetario”, en palabras de la artista, inscrito en la vida cotidiana. La mano sin meñique de la santa representa el hábito extendido de apropiarse de lo ajeno.



**Tamar Guimarães, *La incorrupta***, Museo Reina Sofía, Madrid. Del 28 de septiembre de 2016 al 13 de marzo de 2017.

## CABELLO/CARCELLER, LOST IN TRANSITION

Redacción



*Lost in Transition\_ Un poema performativo* apela al espacio expositivo como lugar abierto a narrativas transicionales. Para ello fija su mirada en la escalera que comunica las dos plantas de la Galería 6 del IVAM, a priori un elemento arquitectónico ajeno a la función expositiva misma.

Como vínculo entre dos espacios, la escalera prevé un uso secundario, sin embargo en este proyecto ha sido elegida como eje conceptual. Perpetuo lugar de transición, pasa a ser el escenario central ideal, metáfora de las zonas intermedias, del continuo movimiento y el cambio.

La tradición teatral y cinematográfica o el espectáculo han otorgado a la escalera un papel esencial para la presentación/introducción de sus protagonistas. También en la tradición de arte contemporáneo evoca la interminable serie de respuestas a Duchamp.

El espacio entre un lugar y otro activa en el contexto de *Lost in Transition* la percepción de la ambigüedad, transitoriedad y variabilidad de los géneros.



**Cabello/Carceller, *Lost in Transition\_ Un poema performativo***, IVAM, Valencia. Del 29 de septiembre de 2016 al 15 de enero de 2017.

Comisarias: Helena Cabello y Ana Carceller.



## CARMELA GARCÍA: DISIDENCIAS Y UTOPIÁS

Redacción



La Utopía que acerca al Paraíso y las Disidencias como vías forman la poética para los relatos fotográficos que Carmela García presenta en Lanzarote.

En palabras de José Ramón Betancort Mesa, “Carmela García es, ante todo, una narradora. Mientras algunos escritores cultivan el arte de contar con la palabra, ella posee el arte de contar con la mirada. [...] Una mirada fotográfica que habla sola y desde ahí se formula una ficción de un mundo posible, significado, simbólico, bello, poderoso y sugerente. Nos habla de la posibilidad de otro mundo [...]. Sus fotografías son composiciones que nos susurran historias, que nos muestran momentos o encuentros, que nos insinúan relatos o que nos invitan a sumergirnos en escenarios donde el sujeto femenino que representa la otredad lo preside todo, incluso cuando se ausenta.

En los trabajos que podemos ver en esta muestra encontramos preocupaciones estéticas y conceptuales que le han exigido recontextualizar los escenarios como en la serie “I want to be”; documentarse e investigar las vidas y las obras de pensadoras, artistas y creadoras históricas como en la serie “Escenarios”; apropiación de imágenes de mujeres anónimas que salen de su archivo de fotografías antiguas en “Paraísos” o el recorrido poético por un espacio soñado más que real en la serie inédita “Secret Club”. Se trata de una poética de ficciones o metaficciones, desde donde dibuja un territorio ignoto al espectador convencional a través de un manual de miradas que supone un desafío a las convicciones, a las jerarquías, a los comportamientos y a los referentes de la cultura del patriarcado histórico”.



Carmela García se forma académicamente entre Madrid y Barcelona. A partir de 1998, abandona la fotografía profesional para dedicarse en exclusiva al desarrollo de sus proyectos artísticos, compaginando la fotografía con otras manifestaciones creativas como la videocreación, el collage y las instalaciones.



Además, también está presente en la Colección Ordóñez-Falcón, la Universidad de Salamanca, la Fundación Marcelino Botín, el Museo de Bellas Artes de Álava, el Centro de Fotografía de Tenerife, la Fundación AENA o la Fundación Coca Cola, entre otras.

**Carmela García, *Disidencias y Utopías***, CIC El Almacén, Lanzarote. Del 29 de septiembre al 26 de noviembre de 2016.

Sus trabajos fotográficos y multidisciplinares más importantes son “Chicas, deseos y ficción”, “Planeta Ella”, “Paraíso”, “Try to be a boy, try to be a girl”, “Mentiras”, “Ofelias”, “A bord de mer”, “Escenarios”, “I want to be”, “Casting”, “Constelación”, “Sisterland”, “Storyboard superfemme + Lady Godiva y Matahari”, “La conspiración de las pintoras portuguesas”, “Malte”, “Triadas”, “Golden Age” o “Muerte al Patriarcado”, entre otros.

Sus obras han podido verse y forman parte de las colecciones de museos como 21st Century Contemporary Arts Museum de Kanazawa (Japón), el PS1 del MoMA de Nueva York (USA), el Centre National de la Photographie (Francia), el Instituto de Desobediencia Civil de Oslo (Noruega), la Fundación Huis Marseille Foundation for Photography (Holanda), el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (Madrid), el MUSAC de León, el CAAM de Las Palmas o el Museo Patio Herreriano de Valladolid, entre otros.

## LLUÏSA VIDAL. PINTORA DEL MODERNISME

Verónica Coulter



La exposición “Lluïsa Vidal. Pintora del Modernisme”, comisariada por Consol Oltra, se presenta en el Museu Nacional d’Art de Catalunya, acercándonos a la artista y recuperando así la figura de una de las primeras mujeres que se dedicó profesionalmente al arte.

La figura humana fue el argumento principal de su producción, representada a través de retratos y escenas de género, valoradas por su capacidad de captar el estado emocional del retratado.

Alternó su carrera artística con la docencia a partir de la creación de una academia femenina de dibujo y pintura en Barcelona y formó parte de los proyectos más importantes del movimiento feminista de la época, encabezados por la periodista Carme Karr o la pedagoga Francesca Bonnemaison.

En el ámbito de la ilustración, colaboró con sus dibujos en las revistas *Feminal* y *La Ilustración Artística*.

La muestra reúne más de 70 obras, revisando sus facetas de pintora, dibujante e ilustradora conjuntamente con sus cartas, fotografías familiares y obras de la pintora publicadas en revistas, libros con sus ilustraciones y críticas de sus exposiciones en diferentes diarios de la época.

En el marco de la exposición se organiza “Mujeres y artistas, la diversidad silenciada”, un diálogo entre la comisaria Consol Oltra y mujeres artistas de diversos contextos culturales, en el cual se abordarán las singularidades de ser mujer y artista en el presente y en el pasado en diferentes culturas del mundo. Miércoles 19 de octubre a las 18 h.

**Lluïsa Vidal, *Pintora del Modernisme***, Museu Nacional d’Art de Catalunya, Parc de Montjuïc, Barcelona. Del 23 de septiembre de 2016 al 15 de enero de 2017.



Lluïsa Vidal



## notas

### CARMEN HERRERA: LINES OF SIGHT

Redacción



El Museo Whitney de Nueva York acoge la primera retrospectiva de la artista cubana Carmen Herrera, a sus 101 años de edad.

Pese a su tardío reconocimiento (vendió su primer cuadro a los 89 años), la artista hoy centenaria ha sido una auténtica pionera en el campo de la abstracción geométrica, llegando a anticiparse a determinadas propuestas minimalistas; sin embargo, su obra ha permanecido en el anonimato durante décadas.

Esta exposición, comisariada por Dana Miller, recoge una selección de poco más de medio centenar de obras realizadas entre los años 1948 y 1978, incluyendo pinturas, obras en papel y piezas tridimensionales, muchas de ellas inéditas.

La muestra se completará con un documental en el que participa la propia artista que lleva por título "The 100 Years Show", dirigido por la cineasta Alison Klayman.

Nacida en La Habana en 1915 en el seno de una familia de periodistas, Carmen Herrera estudió el bachillerato en París para ingresar después en la Escuela de Arquitectura de Cuba, estudios que abandonó cuando decidió dedicarse al arte. Tras su matrimonio con Jesse Loewenthal se trasladó a Nueva York en 1939, llegando a formarse en la Art Students League de Nueva York, aunque posteriormente se trasladó a París, donde entró en contacto con varios representantes de la vanguardia europea y latinoamericana. Desde mediados de los años cincuenta del pasado siglo, reside y trabaja en Nueva York.



**Carmen Herrera, *Lines of Sight***, Whitney Museum of American Art, Nueva York. Del 16 de septiembre de 2016 al 2 de enero de 2017.

# RENOIR APESTA

Rocío de la Villa



## exposiciones

Me había propuesto no escribir sobre Renoir: estoy entre aquell@s que defienden que al pintor Pierre-Auguste Renoir (Limoges, 1841-Cargnes-sur-Mer, 1919) habría que sacarlo del canon: “Renoir sucks at painting” (“Renoir apesta pintando”), que ha dado lugar diversas iniciativas, entre ellas, manifestaciones ante museos, una cuenta en twitter @RenoirSucks y una divertida secuela en Instagram.

Sin embargo, por azar, he recorrido las dos exposiciones que ahora se celebran del pintor simultáneamente en Madrid, en el Museo Thyssen, y en Barcelona, en la Fundación Mapfre. A pesar de la incomodidad –me repugna su paleta y su pincelada arrastrada y relamida, eso que otros denominan la cualidad háptica de la factura de sus telas–, dediqué tiempo suficiente como para confirmar que Renoir, al que rechacé desde la adolescencia, es mucho peor pintor de lo que suponía: de esos que, con el paso del tiempo, solo van a peor. A pesar del planteamiento temático en ambas exposiciones, basta con fijarse en las fechas de sus variaciones estilísticas para comprobar su falta de comprensión ante las aportaciones de Cézanne, su complacencia comercial ante el éxito de sus retratos naif y cómo, en definitiva, Renoir fue un pintor retardatario en su última etapa. A lo sumo, salvaría sus esculturas, hacia lo informe, que realizó con la ayuda de Richard Guino, discípulo de Maillol.



Es sabido, por sus declaraciones, que Renoir fue tan misógino como Edvard Munch. Pero al margen de lo que dijera, es repulsivo contemplar las mujeres y niñas con manos sesgadas como muñones, incapacitadas para hacer nada, salvo ser contempladas. Da igual que, en ocasiones, aparenten leer o tocar música, a esas manos abocetadas les faltan (o les sobran) dedos, capacidad prensil y cualquier atisbo de habilidad y de carácter. Y a poco que se observen sus retratos, se evidencia la descoordinación corporal: si excepcionalmente aparecen de cuerpo entero, resultan lisiadas, sin pies ni columna capaces de sostenerlas. Todas las vestidas, sin excepción, son solo caras “bonitas” sobre un maniquí de ropa ajena. Incluso las vírgenes de la imaginería que desfila en las procesiones –un montaje de caras y manos sobre un armazón– tienen más expresividad. Renoir es el pintor de la representación de la mujer como “ángel del hogar”, precisamente cuando las mujeres coetáneas arreciaban en la calle con sus reivindicaciones y manifestaciones.



La historiografía feminista contra Renoir es abundante. Desde Tamar Garb, *Renoir and the Natural Woman* (*Oxford Art Journal* 8, no 2., 1985) y Griselda Pollock en *Vision and Difference* (1988), l@s detractor@s se han multiplicado. Por eso es interesante distinguir la posición de cada una de las instituciones que han convertido a Renoir en protagonista de este comienzo de temporada treinta años después, en el curso expositivo 2016-2017.



## exposiciones

Mientras que la Fundación Mapfre desde el propio título “Renoir entre mujeres” insiste en la retórica de “la mujer” como “el motivo de inspiración” del pintor y desgrana las distintas interpretaciones de su ideal femenino: la ninfa sensual, la joven risueña, la madre cálida, la parisina sofisticada, la mujer culta, la modelo fascinante, la muchacha reflexiva pero también el desnudo impecable y el retrato elegante” –una enumeración tan cursi que produce repulsión sólo leerla–. En cambio, el Museo Thyssen, al hilo de su exposición “Renoir: intimidad”, sin obviar la revisión historiográfica, ha decidido plantear un curso bajo el título “¿Ángeles del hogar? Lo femenino y las imágenes de la intimidad, de Renoir a las corrientes de vanguardia”, encargado a Patricia Mayayo, bien conocida por su *Historia del arte, historia de mujeres*. Es decir, abordando directamente la polémica desde una perspectiva de género.



<http://blog.m-arteyculturavisual.com/renoir-y-las-mujeres/>



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