

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

arte y cultura visual

26

junio-agosto 2017

M-arte y cultura visual

Edita:

MAV Mujeres en las Artes Visuales

C/ Almirante nº 24

28004 Madrid

www.mav.org.es

ISSN: 2255-0992

www.m-arteyculturavisual.com

ÍNDICE

EDITORIAL

World Pride Madrid: los museos salen del armario. Rocío de la Villa	5
---	---

EXPOSICIONES

Carolee Schneemann. Kinetic Painting. Rocío de la Villa	9
Degoteo. Redacción	14

ENTREVISTAS

Surrealismo en femenino. Entrevista a Amparo Serrano de Haro. África Cabanillas Casafranca	19
---	----

TEORÍA

El mito de Ofelia y la mitología del ciborg en la obra de Marina Núñez. Menene Gras Balaguer	23
---	----

CULTURA VISUAL

Martine Franck, al otro lado no es lo mismo. Marta Mantecón	43
---	----

EVENTOS

Documenta 14. Rocío de la Villa	47
57 Biennale 2017. Viva Arte Viva. Rocío de la Villa	68
Exposiciones a la vuelta de vacaciones en España. Otoño 2017 - Invierno 2018. Redacción	89

PROYECTOS

Invisibility. Laura Barone	113
----------------------------------	-----

PATRIMONIO

La novia de viento. Cristina Riveiro	115
Un adiós a Chiara Fumai, la artista médium del feminismo. Joana Baygual	118

PUBLICACIONES

Una apuesta comprometida: reescribir e investigar desde una perspectiva de género el discurso de la historia del arte contemporáneo. Ana Martínez-Collado	121
---	-----

NOTAS

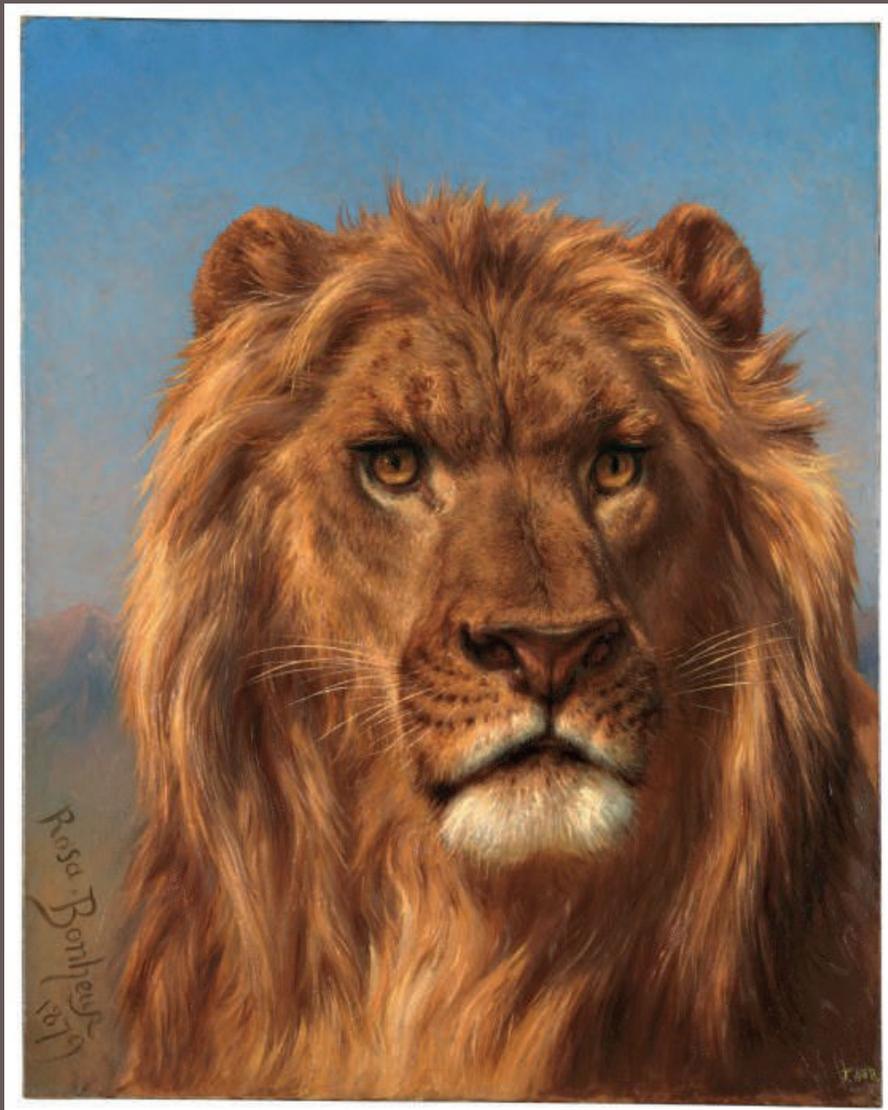
Paula Rego. Léxico familiar. Redacción	125
Sonia Delaunay en Madrid. Redacción	127
We Wanted a Revolution: Black Radical Women, 1965-85. Redacción	133
Marie-Louise Ekman. Redacción	135
Emma Hart: Mamma Mia! Redacción	137
Anna Maria Maiolino en MOCA LA. Redacción	139
El mar también elije de Karen Kruse. Redacción	140
Liliana Porter en Artium. Redacción	141
Carmela García en IVAM. Redacción	143

EL BLOG

Esperada, urgente y absolutamente necesaria. Rocío de la Villa	145
--	-----

WORLD PRIDE MADRID: LOS MUSEOS SALEN DEL ARMARIO

Rocío de la Villa



editorial

Odiarnos los eslóganes, los días de y las celebraciones institucionales. Sin embargo, son eficaces. La celebración del World Pride Madrid ha servido para que los museos nacionales salgan del armario. No obstante, es importante señalar que la organización de exposiciones que subrayan la perspectiva LGBTQI en museos históricos se debe al posicionamiento de directores y comisarios posicionados frente al heteropatriarcado y atentos a la sensibilidad de nuestro tiempo, en suma, conscientes de su responsabilidad social. De manera que tan importantes son las presencias como las ausencias.

Para empezar, el Museo del Prado con su nuevo director Miguel Falomir presenta durante el verano *La mirada del otro. Espacios para la diferencia* con tres decenas de obras en las que laten la emoción homoerótica e iconos gay como Antinoo. Además, para incluir la perspectiva lesbiana casi invisible en el periodo histórico del que se ocupa este museo es interesante que se haya incluido la pintura de Rosa Bonheur, *El Cid*, 1879.

Según la ficha de la colección en la web del museo: “Durante la guerra franco-prusiana Rosa Bonheur empezó a desarrollar una singular empatía hacia los leones. Así lo recogió su compañera sentimental Anna Klumpke, con quien pasó los últimos años de su vida.

Bonheur siempre se sintió atraída por la energía primigenia de los animales, que comenzó a estudiar observando a los caballos y a los bóvidos en las ferias. A ellas acudía con pantalones, para lo que hubo de solicitar a las autoridades un “permiso de travestismo”, pues era una prenda reservada por ley a los hombres.

Esta obra se ha interpretado como un “retrato” dotado de un salvajismo vital, un alegato realista en favor de una animalidad libre donde no cabe la sumisión, una metáfora de los valores instintivos y emocionales que marcaron la vida de Rosa Bonheur”.

En el museo Thyssen-Bornemisza, entre el 23 de junio y el 2 de julio, bajo la dirección de Guillermo Solana, se propone el itinerario Amor Diverso, un recorrido cronológico, desde Bronzino a Hockney, con una mirada diferente para abordar conceptos como identidad y orientación sexual.

El Museo Nacional de Artes Decorativas de Madrid, hasta el 2 de julio de 2017, con la exposición *Queer Cabinet* propone una relectura de una selección de piezas de su colección, confrontándolas con obras del artista visual David Trullo.

También el Museo de América se ha sumado durante el verano con el Programa Trans, compuesto por cuatro muestras fotográficas y una exposición temporal que trata la transexualidad desde la perspectiva antropológica, histórica y artística, a las que se suman una serie de conferencias y actividades musicales y teatrales.

En el Museo de Historia de Madrid se presenta *Sebastian, el Apolo cristiano*. Una revisión por parte de Javier Domingo del mito de San Sebastián, uno de los iconos más representativos de universo homoerótico, con obras desde la Edad Media a nuestros días, con piezas de artistas contemporáneos como Roberto González Fernández, Enrique Vara o Miguel Ligeró que reinterpretan la imagen de forma más radical.



CONDE
DUQUE

orgullomundial.madrid.es

MADRID

Y a dos pasos de Chueca, el Museo del Romanticismo se puede ver *En un círculo de rebeldes*. Karlheinz Weinberger. Se trata de uno de los proyectos más incisivos y reveladores del programa de PHotoEspaña comisariado por Alberto García-Alix. Fotografías del que en los años cuarenta era un mozo de almacén, de los personajes con los que se cruzaba en el club gay Der Kreis de Zurich.

Para terminar este recorrido museístico, incluso el Museo ABC sale del armario con la exposición de Manuel Antonio Pedrosa, *La relación estable*, con un dibujo de 16 metros a modo de friso que reconsidera la identidad sexual.

Todas estas iniciativas demuestran que es posible hacer una política de género desde los museos, que tanto echamos en falta en exposiciones,

adquisiciones y actividades en las que sigue campando la discriminación sexista hacia las mujeres y lo femenino, que deseáramos continua y no sólo con ocasión de una celebración planetaria en Madrid.

Además, a todas estas se suma el pack de exposiciones y otras actividades bajo el título El porvenir de la revuelta. Memoria y deseo LGTB, dirigido por Fefa Vila. La exposición *¿Archivo Queer? Imaginarios de acción y placer. Madrid 1989-1999*, estará durante todo el verano en el centro cultural Conde Duque: "El Archivo es un palimpsesto que pretende subvertir las formas de categorización heterocentadas y patriarcales a través de su propia constitución y exposición, cuestionando el modo en que el saber y la experiencia son tanto archivados como relatados.

editorial

En este sentido, los materiales se articulan en torno a cinco grupos temáticos que pretenden rescatar las dimensiones históricas, sociales, afectivas, estéticas y emocionales de un activismo que se empeñado en poner la propia vida en el centro de su política: Cuerpo / Memoria / Políticas de vida y muerte / La radicalidad del lenguaje / Fiesta”.

Archivo Queer es, además, la punta del iceberg de otras muchas exposiciones y actividades planteadas desde plataformas gay, asociaciones, universidades y el propio Ayuntamiento de Madrid.

Inaugurada en el espacio cultural CentroCentro del Palacio de Cibeles el pasado 15 de junio, *Subversivas* es la exposición central del World Pride Madrid (abierta hasta el próximo 1 de octubre). A través de paneles explicativos, fotografías, audiovisuales, así como con la muestra de documentación y objetos relacionados con la historia de la diversidad sexual y de género en España, la FELGTB presenta un recorrido por los más de 40 años de activismo.

Entre las actividades de La Cultra, el festival que cumple ya cinco ediciones organizado por la FELGTB, con la intención de crear un ámbito de encuentro con la literatura, el teatro, la música, la danza, el cine y “todas aquellas manifestaciones culturales que permitan una aproximación reflexiva en torno a la diversidad sexual y de género”, se encuentran la performance que la artista Yolanda Domínguez realizará el 26 de junio entre la plaza Pedro Zerolo y Callao; la original Muestra de Videoarte LGTB Videopride; la exposición *¡Yo soy!*, en la librería Cervantes & Compañía; la obra de teatro *El récord de Inés* –de temática lésbica–, y el proyecto sin ánimo de lucro *Free wee project*.

Completan el festival el ciclo de artes escénicas LGTB Iguales; la proyección de las películas ganadoras de los Premios Sebastiane Latino en la Sala Berlanga, del 10 al 12 de julio; así como las presentaciones del libro *Trans bird* el 27 de junio, en la sala 1 del Palacio de la Prensa, y del documental *5 pulgadas* en Madruenio, la licorería más antigua de Madrid, el 29 de junio, a las 19 horas.

La Oculta de la COGAM, el colectivo LGTB madrileño, incluyó la tradicional entrega de los Premios Triángulo celebrada el pasado 14 de junio. La exposición de fotografías y otros materiales titulada *El Orgullo Gay en Vallecas* recopila la historia de la manifestación realizada en este barrio de Madrid en 1981. Se puede visitar, en el Ateneo Republicano de Vallecas, hasta el 30 de junio.

Por último, en Madrid Río, el WorldPride Park Community organizado por asociaciones LGTB y de Derechos Humanos de distintos países, ofrecerá “un espacio informativo y de intercambio cultural, abierto a todo el mundo”. Aparte de las casetas, sobre el escenario cultural anexo se llevarán a cabo actividades culturales de danza, teatro o música, se impartirán seminarios y se desarrollará un programa de cursillos, mesas redondas y talleres. También con un espacio para niños

CAROLEE SCHNEEMANN. KINETIC PAINTING

Rocío de la Villa



exposiciones

Premiada con el León de Oro en esta edición de la Bienal de Venecia 2017, la artista estadounidense Carolee Schneemann (1939) es una pionera indiscutible de la performance contemporánea. Bien conocida por trabajos impactantes sobre sexualidad, cuerpo y género femenino, como *Meat Joy* (1964) e *Interior Scroll* (1975), auténticos manifiestos de la liberación sexual en la década de los sesenta y del arte feminista de la segunda ola en los años setenta, la amplia retrospectiva *Kinetic Painting*, ahora en el MMK de Frankfurt y después en el MoMA PS1 de Nueva York, explora sus múltiples facetas, desde las pinturas y ensamblajes de la década de los cincuenta, su intensa actividad en el teatro, la performance y el cine experimental en la escena fluxus y conceptual neoyorquina de los sesenta y setenta, hasta sus comprometidas instalaciones de los últimos años.

Es una exposición imprescindible, no solo por lo exhaustivo de la muestra, que abarca seis décadas con unos 270 trabajos, muchos apenas conocidos. Sobre todo porque, bajo el comisariado de Sabine Breitweiser –directora del Museum der Moderne de Salzburgo–, encontramos a través del hilo argumental de la “pintura cinética” una lectura coherente de esta artista poliédrica, siempre vitalista y de intensa expresividad emocional.





Pero también reflexiva, por ejemplo, respecto al expresionismo abstracto dominante en la escena artística cuando comienza su trayectoria y que no sólo responderá entonces, sino también años más tarde, cuando está ya inmersa en la performance, con la pieza *Up to and Including Her Limits*, 1973-1977 (utilizada para el cartel de la exposición en el MMK).

exposiciones

En suma, un vitalismo y emocionalismo que va modelando y explicitando como defensa de un distintivo posicionamiento femenino, desde el placer sexual trabajado en múltiples facetas –incluso archivísticas– hasta sus últimas propuestas de corte ecofeminista y antibelicista.

(1)	AGE	NAT.	DURATION OF ENCOUNTER	AVERAGE FREQUENCY	BODY	HANDS	SMOOTH	GENITAL SIZE	GEN. CHARGE	GEN. MOVEMENT
41	31	U.K.	months	4/day	active	full act.	full	large	intense	active, var
42	30	U.K.	night	1/night	active	active	full	large	intense	active, mod
43	30s	Engl. Eur.	friend (1)	1	rigid	partial	mod	less average	dullid	slight
44	25	U.K.	weeks	3/night	full act.	active	full	large	intense	active, var
45	30s	USA	weeks	2/night	partial	mod	mod	less average	slight	moderate
46	30s	U.K.	day (1)	1/night	active	blockid	with mod	average	dullid	active
47	20s	U.K.	night	3/night	active	intense	active	average	intense	active
48	30s	Spt.	friend	2/night	active	mod	mod	average	slight	moderate
49	30s	U.K.	night	2/night	active	full act.	full	large	intense	active, var
50	24	U.K.	months	2/night	full act.	full act.	full	large	intense	active, var
51	24	U.K.	years	2/night	active	full act.	full	large	intense	active, var
52	20s	USA	1/night	2/night	full act.	full act.	full	average	intense	active
53	30s	Med.	friend	2/day	active	full act.	mod	average	intense	active, var
54	20s	Engl. Eur.	1/night	5/night	active	active	erectile	average	dullid	active, var
55	24	USA	weeks	2/night	full act.	full act.	full	average	intense	active, var
56	39	USA	days	2/night	active	active	mod	large	moderate	active
57	29	Fr.	weeks	3/night	active	full act.	full	less average	intense	active, var

Schneemann denomina “painting construction” a la extensa producción de pinturas-collages con materiales y objetos de toda índole y pincelada expresionista con que se inicia su trayectoria en los años cincuenta, y por la que fue encuadrada en las tendencias Beat Generation así como Neo-Dadá. Todavía, rastros de esta etapa continúan durante los sesenta con otras telas y se imbrican cuando la artista ya está implicada en la escena teatral y performativa de Nueva York -junto a Claes Oldenburg y Andy Warhol entre otros-. Como es evidente en *Eye Body* (1963), donde creó un complejo environment con imágenes y materiales diversos para desarrollar “36 acciones de transformación”.

Muchos trabajos y textos de Schneeman se centran en el cuerpo de la mujer en su contexto histórico y social y exploran el erotismo y el placer sexual desde una perspectiva femenina.

Ella muestra su sexualidad directamente en el film *Fuses* (1965), una grabación directa con su pareja, el compositor y teórico James Tenney, subvirtiendo los tópicos de la pornografía para hombres, que después alterará con grafías. Pero también creará un archivo detallado de sus relaciones sexuales con otros hombres, en *Sexual Parameters Survey, 1969, 1971, 1975*.



Tampoco se ha obviado aquí la relación de la artista con sus gatos: Kitch, que apareció en obras como *Fuses* (1967) y *Kitch's Last Meal* (1978) y según Schneemann fue observador "objetivo" de sus actividades sexuales con Tenney. Y más tarde, *Vesper*, que apareció en la serie fotográfica *Infinity Kisses* (1986). De su última etapa, las instalaciones más impactantes son *Flange 6rpm*, 2011-2013, con que se reivindica su utilización del fuego desde el principio de su trayectoria. Y *Mortal Coils*, 1994, con la que conmemora quince amigos y colegas que habían muerto durante el período de dos años, incluyendo Hannah Wilke, John Cage, Derek Jarman, Paul Sharits y Charlotte Moorman. Además de las que ya pudieron verse en 2014, en la exposición *Carolee Schneemann. Obras de historia* en MUSAC contra las guerras y migraciones en la actualidad.

Carolee Schneemann, *Kinetic Painting*, MMK1, Frankfurt, del 31 de mayo al 24 de septiembre de 2017. MoMA PS1, Nueva York, del 22 de octubre al 11 de marzo de 2018.

Más información:

https://www.youtube.com/watch?v=bsl_KDii8po

DEGOTEO

Redacción



Chelo Matesanz, *Lo que Lee Krasner podía haber hecho... pero no hizo*, 2001.

Fieltro cosido sobre loneta, 300 x 600 cm

Chelo Matesanz es la protagonista de la segunda cita de la temporada estival de la Sala Robayera de Cudón-Miengo (Cantabria), que este año celebra su treinta aniversario. Bajo el epígrafe DEGOTEO y con el apoyo del Ayuntamiento de Miengo y la Consejería de Cultura, Educación y Deporte del Gobierno de Cantabria, esta muestra individual se encuentra vertebrada por dos composiciones de fieltro cosido sobre telas de gran formato y una selección de dibujos realizados con tinta roja pertenecientes a la serie “Lo que Lee Krasner podía haber hecho... pero no hizo”, donde la artista simula la técnica de goteo que hizo célebre al pintor norteamericano Jackson Pollock y que acabó eclipsando a la que fuera su pareja, Lee Krasner.

Las telas cosidas con fieltro dibujan manchas rojas sobredimensionadas que sustituyen el líquido y el goteo propios del expresionismo abstracto. Por su parte, los dibujos de tinta simulan los pespuntos de hilo de una composición que remite al característico *dripping* del pintor norteamericano, realizados “bajo la misma conciencia con la que se hacen los bordados, una reunión de mujeres que cantan, rezan o hacen tertulia de sus deseos y anhelos mientras confeccionan el manto de la virgen de su pueblo”, explica Chelo Matesanz en la entrevista realizada por Bea Espejo que introduce el

catálogo de la exposición. El azar de las salpicaduras de Pollock es sustituido aquí por un trabajo minucioso y consciente. La composición, tal como explica Estrella de Diego en uno de los textos incluidos en el catálogo, “aparenta un azar que la aguja borra con su disciplina abrumadora”. Coser o dibujar sirven a la artista para “subrayar el anonimato” de las prácticas de las mujeres dentro y fuera del arte. A este respecto, cabe destacar que la exposición en la Sala Robayera se abre al público un mes después de la clausura de la colectiva de expresionismo abstracto que recientemente ocupaba las salas del Museo Guggenheim de Bilbao, donde las pintoras adscritas a dicho movimiento se encontraban escasamente representadas.



Chelo Matesanz, *Lo que Lee Krasner podía haber hecho... pero no hizo*, 2001.

Tinta sobre papel, 70 x 100 cm

Las distintas configuraciones abstractas de color rojo de las composiciones de Chelo Matesanz sugieren manchas de sangre que simbolizan la violencia implícita de una trayectoria –la de Lee Krasner– invisibilizada por la “construcción simbólica del mito” de Pollock, además de subrayar la tensión que existe entre las jerarquías y relaciones de poder que se establecen a partir de las divisiones binarias de género.

exposiciones

Chelo Matesanz recurre a las técnicas consideradas menores, como la costura o el dibujo, para realizar una construcción pictórica que a menudo prescinde de la pintura. Con ello plantea una reflexión sobre los medios plásticos, salpicada de ironía y notas de humor, con la que nos aproxima a determinados patrones sociales y culturales.



Chelo Matesanz, *Chocolate, molinillo*, 2001.

Vídeo loop, 10'22"

Completan la muestra dos vídeos en loop que llevan por título “Nos modelamos y nos amoldamos” y “Chocolate, molinillo”, donde la artista presenta una serie de acciones que sugieren procedimientos o experimentaciones artísticas que le ayudan a matizar, a través de la crítica y el sarcasmo, los contenidos de la serie “Lo que Lee Krasner podía haber hecho... pero no hizo”.

Doctora en Bellas Artes por la Universidad del País Vasco y profesora titular de la Universidad de Vigo, Chelo Matesanz (Reinosa, Cantabria) inicia su trayectoria expositiva entre finales de los ochenta y principios de los noventa. En 1994 es premiada en la Muestra de Arte Joven del antiguo MEAC de Madrid y, un año después, recibe la beca de la Fundación Botín, siendo en 1996 galardonada con el Premio JASP Mejor Artista Joven de la Feria ARCO. Su obra ha sido expuesta en museos y centros de arte nacionales e internacionales. Asimismo, es parte de los fondos de colecciones como la Fundación Botín, la Colección Norte del Gobierno de Cantabria, la de la Fundación La Caixa, la Fundación ARCO, la Fundación Coca-Cola España o la del CGAC de Santiago de Compostela, entre otras.

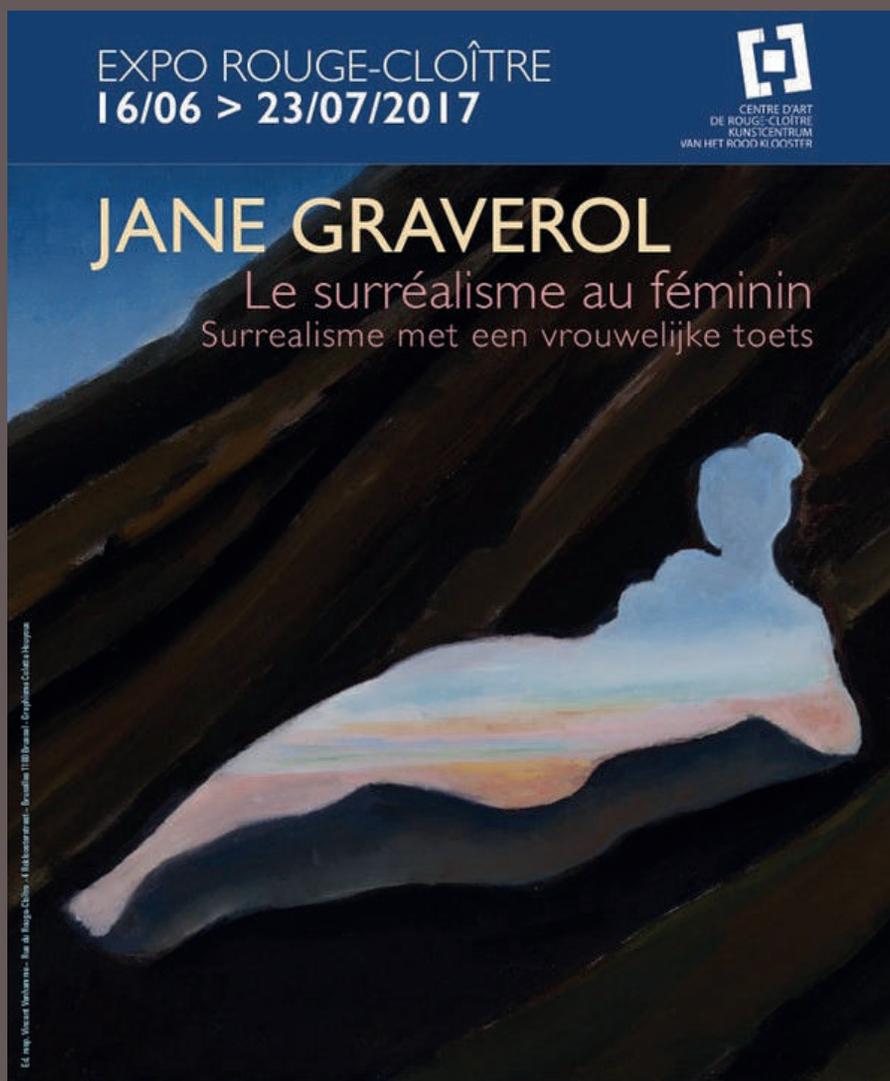
En 2014 el Centro Galego de Arte Contemporánea (CGAC) de Santiago de Compostela ofrecía una importante retrospectiva de su trabajo bajo el título “Mis cosas en observación”, donde se incluía la serie que ahora se muestra en la Sala Robayera, parte de la cual pudo verse por primera vez en la muestra “Nos modelamos y nos amoldamos” comisariada por Mónica Álvarez Careaga en la Sala Luz Norte de Santander en 2002.

Chelo Matesanz, *Degoteo*, Sala de Arte Robayera, Barrio El Castro, Cudón-Miengo, Cantabria. Del 14 de julio al 20 de agosto de 2017.

www.salarobayera.es

SURREALISMO EN FEMENINO. ENTREVISTA A AMPARO SERRANO DE HARO

África Cabanillas Casafranca



entrevistas

Con motivo de la exposición *Jane Graverol. Le surréalisme au féminin* en el Centre d'Art de Rouge-Cloître de Bruselas, entrevistamos a su comisaria: Amparo Serrano de Haro, reconocida historiadora del arte feminista y escritora*.

¿Cómo conoció la obra de Jane Graverol?

Fui a Bruselas a realizar un trabajo sobre Magritte, y visitando la pequeña casa donde él vivió durante muchos años, antes de ser famoso, descubrí dos óleos de Graverol. A pesar de que tenían similitudes con la obra de Magritte, se podía inferir un autor femenino y un tipo de expresión distinta, más personal. Inmediatamente abandoné el estudio del sobre-interpretado Magritte a favor de la infravalorada Graverol.

¿Qué se encuentra el público en esta exposición? ¿Cuál es su hilo conductor?

Aunque Jane Graverol realizó numerosas exposiciones durante su vida, nunca llegó a obtener el reconocimiento que se merece. Esta exposición presenta algunas de las facetas más características de su producción, sus autorretratos, sus pinturas surrealistas de fuerte carga simbólica, algunos de sus temas preferidos como el erotismo en clave femenina, y la obra *Pop* mediante el uso de la técnica del collage de su última etapa.

¿Ha sido difícil la organización de esta muestra y la localización de las obras de la pintora?

La familia de la pintora, en especial su hija, tiene un verdadero interés en propiciar su recuperación histórica y de que se realice una valoración adecuada de lo que ha sido su trayectoria plástica.

La mayoría de las obras expuestas han sido generosamente prestadas por la familia.

¿Cómo se despertó la vocación artística de Jane Graverol? ¿Tuvo que hacer frente a muchos obstáculos durante su formación por el hecho de ser mujer?

Jane Graverol fue hija de un ilustrador simbolista francés que se instaló en Bruselas; desde pequeña está familiarizada con la pintura y las artes. Aunque su padre la empujaba a una carrera musical, acabó en la pintura. Al principio, no tuvo excesivos problemas para llevar a cabo su vocación.

Sus problemas mayores fueron más adelante, cuando se convirtió en una pintora profesional que vivía de sus obras, y que, por lo tanto, competía con otros artistas.

¿Cuáles fueron las principales características de las obras de esta pintora? ¿De qué temas se ocupó?

Pienso que los adjetivos que mejor la definen son personal, imaginativa y a veces, muy irónica. La pintura de Jane siempre parte de sí misma, es una metáfora (a veces muy opaca, otras transparente) de sus sentimientos y de su vida, aunque más adelante fue haciéndose cada vez más consciente de algunos temas globales, como son la injusticia y la violencia... Al final hay un cierto desencanto vital en su obra, y son sobre todo la hipocresía y la mezquindad las que se ven reflejadas.

¿De que forma entró Jane Graverol en contacto con el grupo surrealista belga? ¿Cómo fue su relación con los demás miembros del grupo?

Jane empezó a hacer obra surrealista antes de conocer a Magritte y sus amigos. Pero cuando se dio cuenta de que la vía de expresión que había elegido se podía considerar surrealista, se puso en contacto con Magritte.

Al principio fue aceptada dentro del Grupo, pero debido a las rencillas internas y a su condición femenina, fue siendo relegada hasta desaparecer como integrante del mismo.



La gota de agua, 1964. Óleo sobre tela.
Colección de la Fédération Wallonie-Bruxelles

¿Cuáles son las aportaciones de esta artista al surrealismo belga y al surrealismo en general?

Como todas las mujeres artistas surrealistas, Graverol crea un simbolismo propio, basado en la experiencia y la identidad femenina.

Es singular dentro del Surrealismo Belga y del Surrealismo en general, por su punto de vista, sus preocupaciones temáticas, sus soluciones plásticas y su viraje hacia el Pop y el collage desde el Surrealismo, que descubre otras claves de sensibilidad.

¿Cuál fue el papel de las mujeres artistas en el surrealismo? ¿Cree que está suficientemente reconocido hoy en día?

La diferencia es que hoy hay una conciencia generalizada, por parte de las historiadoras por supuesto, pero de la Historia en general, de la necesidad de recuperar y de estudiar seriamente la obra de las mujeres artistas del pasado, incluso cuando ese pasado sea, irónicamente, el del siglo XX.



Sin título, 1968. Pintura-collage.
Colección Fondation Kemzeke

* Amparo Serrano de Haro es Profesora Titular del Departamento de Historia del Arte de la UNED. También ha sido comisario de esta exposición Denis Laoureux, Profesor de la Université Libre de Bruselas.



Sin título, ca. 1959. Óleo sobre tela.
Colección privada

Jane Graverol. *Le surréalisme au féminin.*
Centre d'Art de Rouge-Cloître de Bruselas,
Bélgica. Del 16 de junio al 23 de julio de 2017.

EL MITO DE OFELIA Y LA MITOLOGÍA DEL CIBORG EN LA OBRA DE MARINA NÚÑEZ

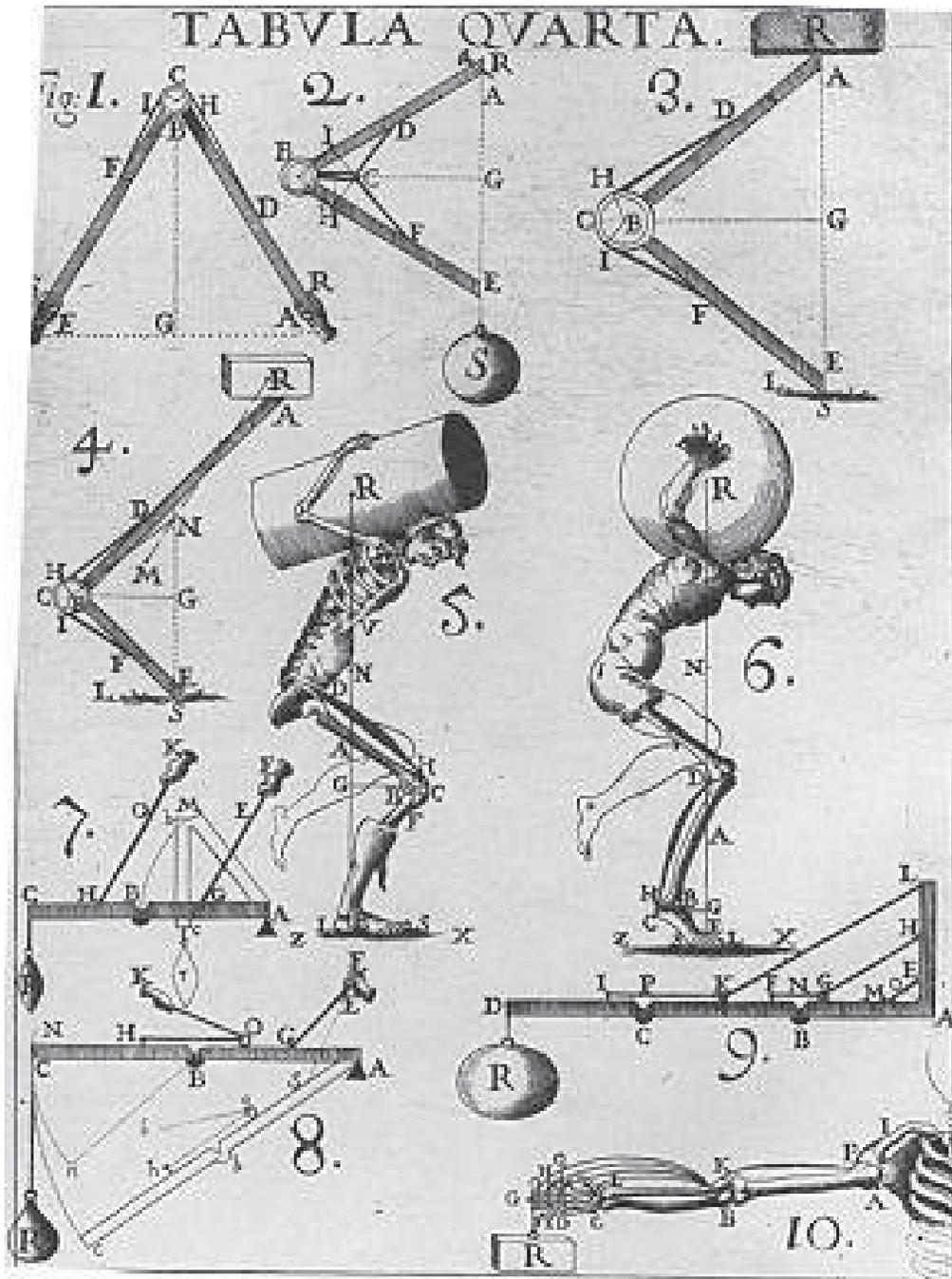
Menene Gras Balaguer



Cuando Ofelia se convierte en un ciborg, mediante la apropiación y conversión de esta figura del lenguaje con nombre propio, que opera Marina Núñez (Palencia, 1966), en una figura animada cuya sensibilidad informa acerca de su capacidad de sentir y pensar, aunque sea la representación de un mito humano que el teatro crea en el siglo XVII, se entiende que esta transformación no tardará en generalizarse en muchos ámbitos de la vida humana.

El impacto de la tecnología aplicada a los procesos cognitivos y sus implicaciones se han experimentado a través de las diferentes ciencias particulares relacionadas – psicología, neurobiología, lingüística, biología evolutiva, computación y comunicación aplicadas– que han permitido reproducir máquinas que piensan y sienten siguiendo el modelo humano. La robótica aplicada a la cirugía y a la medicina en general ha demostrado que la ingeniería electrónica puede no solo ser de una utilidad irremplazable para alargar la vida humana, sino producir prótesis mecánicas que faciliten la sustitución de algunos órganos por artefactos que puedan desempeñar funciones equivalentes, mejorando la calidad de vida y la esperanza de supervivencia. Asistimos a un proceso reversible que implica una humanización de la tecnología y una tecnificación progresiva de las ciencias humanas. En el centro de la obra de Marina Núñez, se encuentra este sujeto moderno que no puede ser considerado aisladamente, sin tener en cuenta que su existencia se vincula mediante hilos y cables invisibles a un contexto que lo mantienen en vida; un sujeto que se alimenta a través de sus raíces, como si fuera un árbol, o que levita en el aire desafiando la fuerza de gravedad, sin apenas esfuerzo, como si pudiera disfrutar de facultades que sólo se conceden a los temidos robots que parecen amenazar el futuro humano y acabar con la supremacía del hombre en el reino natural. Las máquinas vivientes que Marina Núñez crea se remontan hasta este “hombre-máquina”, que a mediados del siglo XVIII La Mettrie (Saint Malo, 1709 - Berlín, 1751), como el médico filósofo que se empeñó ser, construyó recurriendo al mecanicismo cartesiano pero oponiéndose a Descartes y rechazando el dualismo alma/ cuerpo, por el que se resolvía la supremacía del hombre ante los demás seres vivos de la naturaleza.

La demostración de La Mettrie consistía en descubrir los mecanismos por los que el ser humano se animaba, sin contemplar la existencia de una causa inmaterial por la que éste siente y piensa diferenciándolo de los animales. El empeño de este médico en cartografiar un universo material para poder explicar el mundo viviente mediante una metodología comparada sin excluir ni el reino animal ni el vegetal buscaba el modo de hacer innecesario definir la existencia de un alma desconocida que la razón no puede explicar y sólo la fe justifica.



Su objetivo consistió en partir de las causas materiales de todos los procesos por los cuales el hombre piensa y siente, sin necesidad de plantear la existencia del alma humana que Descartes situaba en la glándula pineal para tratar de dar forma a la causa de aquella actividad humana asociada a la racionalidad atribuida al pensamiento. La Mettrie lleva hasta las últimas consecuencias su intención de probar la causalidad material de todas las funciones del cuerpo humano y la imposibilidad de separar la *res cogitans*, relacionada con las funciones cognitivas, el pensamiento y el habla, y la *res extensa*, con los órganos del cuerpo.

Contra el dualismo cartesiano, La Mettrie defiende un monismo materialista, que acerca al hombre y a todos los seres vivos que habitan en el reino natural, para demostrar que las actividades cognitivas asociadas con un principio inmaterial derivan de causas materiales como las impresiones y sensaciones percibidas y elaboradas por los órganos de los sentidos. Su sensualismo se debe por una parte a la confianza en la ciencia y la técnica subyacente en el discurso que sostiene anticipándose al desarrollo del materialismo histórico contra el deísmo ilustrado que aún aceptaba la existencia de una divinidad a la que el ser humano trata de imitar; y por otra, a la aportación de los empiristas ingleses que le preceden.

El hombre-máquina aparta todos los argumentos acerca de la superioridad humana sobre los demás animales y plantas; el discurso comparado aplicado a todos los reinos de la naturaleza le hizo escribir posteriormente “Los animales más que máquinas”, donde parodiaba la inútil superioridad del hombre para mostrar que los primates no humanos podían tener una inteligencia incluso superior a los anteriores sin recibir educación ni ayuda al inicio de la vida. Para él, antes de recurrir a un principio inmaterial como punto de partida para el reconocimiento de la capacidad del hombre para el habla y otras funciones cerebrales relacionadas con lo que en definitiva se nos hace creer en la superioridad del hombre sobre los animales y el reino vegetal, era indispensable investigar las causas materiales por las cuales se nos capacita para desempeñar aquellas facultades reservadas a los primates humanos que nos capacitan para ejercer las funciones que nos caracterizan. Primero, escribió el “Tratado del alma” (1745), con el ánimo de descartar su supuesta espiritualidad, y a continuación “El Hombre planta” (1748) y “Los animales más que máquinas” (1750). De la comparación del hombre con las plantas y los vegetales deducía el parecido entre los diferentes organismos, aunque su contribución realmente consista en rechazar la definición cartesiana de los animales a los que el filósofo consideraba incapacitados no sólo para las actividades cognitivas sino también sensitivas. De ahí que si bien La Mettrie identifica al hombre con una máquina, comparándolo con los animales que para Descartes sólo son máquinas, paradójicamente al rechazar la

herencia cartesiana se empeña en probar que los animales son más que máquinas, no sólo por su parecido con el hombre sino porque su sensibilidad es análoga a la del hombre y por consiguiente si a este último se le atribuye un alma a los animales también, lo cual resulta inaceptable.



Marina Núñez, *Ingenio*, vídeo, 2010

La obra de Marina Núñez pone un énfasis especial en la figura del ciborg, considerando que se trata de una criatura compuesta de elementos orgánicos y dispositivos cibernéticos, cuya presencia en la sociedad actual no hace más que acrecentarse, hasta el punto de que de un modo u otro todos somos ciborgs¹. Si esta denominación se divulga originalmente a partir de 1960, coincidiendo con la exploración del espacio y las posibilidades de vida en entornos extraterrestres, para preparar o mejorar al ser humano y hacerlo más resistente para su adaptación a cualquier medio, el ciborg se encuentra en el centro de un debate que pone en entredicho la autonomía del sujeto hombre/mujer. Este fenómeno se debe tanto a las investigaciones derivadas de las implicaciones del impacto de la tecnología aplicada a los procesos cognitivos, que han facultado a este sujeto mismo para reproducirse en otro que es producto de la

teoría

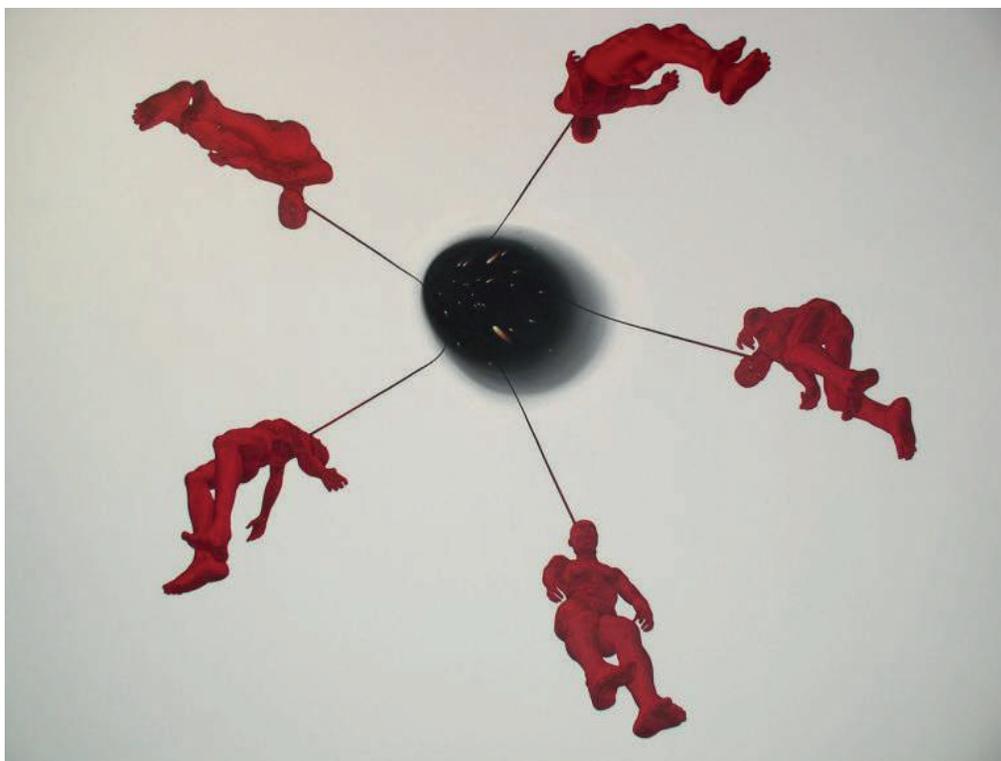
robótica y que puede imitar todas sus funciones, como a los descubrimientos que se han producido debido a la excelencia operativa de las herramientas que los han facilitado o por las meras prótesis que han reemplazado partes del cuerpo humano imprescindibles para el funcionamiento del organismo. Pero también tiene que ver con la transformación múltiple que este mismo sujeto puede llegar a experimentar en el imaginario colectivo con las tecnologías aplicadas al diseño mediante la digitalización de los medios correspondientes, para traducir en imágenes figuras que durante mucho tiempo han sido creaciones de exclusiva fabricación de la literatura fantástica o del cine de terror. El procedimiento para ella no es muy diferente del que utilizaría si se limitara a la pintura de sus inicios, aunque las posibilidades de su recreación y puesta en práctica por la imaginación digital son infinitas, como se desprende de las variaciones que propone a raíz de las alteraciones a las que puede dar lugar y cuya descripción nos remite siempre a las imágenes mismas como el mejor modo para su percepción y comprensión.



Marina Núñez, *La mujer barbuda (Ángela 2)*, 2017

Se trate o no de reminiscencias de un futuro que aún no existe en la realidad, pero cuya hipótesis no deja de ser plausible debido a las creaciones virtuales que se han sido objeto de divulgación masiva, la propuesta de Marina Núñez muestra desde

hace tiempo una coherencia y una continuidad que se prolonga desde hace muchos años, como se percibe en la reciente retrospectiva de la galería Rocío Santa Cruz, comisariada por Gloria Picazo (“Post, Trans”, Barcelona, del 24 de mayo al 26 de junio, 2017), y en su obra última expuesta en la galería Pilar Serra, durante el mismo período de tiempo, con el título “La Mujer barbuda”, cuyo referente más inmediato es el cuadro del mismo nombre pintado por José de Ribera en 1631. Las coincidencias entre las diferentes producciones son la razón de aquella lógica dominante que se impone entre sus monstruos y las extrañas figuras que ella concibe en las que se perciben indicios de marginalidad, soledad y exclusión, anticipándose a la evolución futura del género humano marcada por el progreso imparable de las nuevas tecnologías de la información y la comunicación, y de sus aplicaciones en las diferentes disciplinas.



Marina Núñez, 2002

La presencia en la escena internacional y local de la artista se debe entre otras cosas a su constante investigación acerca de los modos de reformular la representación de la evolución de la humanidad, teniendo en cuenta los cambios producidos por el desarrollo imparable de las tecnologías digitales en todos los ámbitos de las ciencias

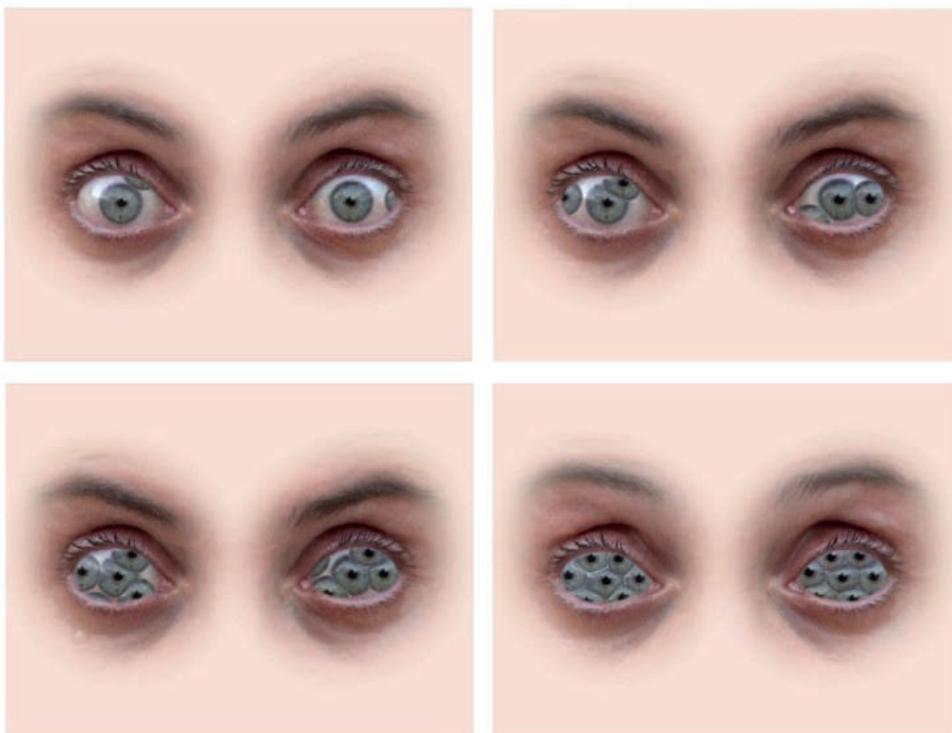
experimentales. Para esto, no se ciñe a ningún modelo específico, prefiriendo explorar sin cesar las diferentes opciones que la imaginación le plantea y diseña en el vacío de paisajes despoblados, que ella habita con figuras de otro mundo, que imaginamos “real” por el mero hecho de haberse concebido y de existir en un espacio y un tiempo oníricos.

En su ya dilatada trayectoria, Marina nunca ha dejado de sorprenderse ni de sorprender con los resultados obtenidos a raíz de sus investigaciones teóricas y prácticas, ni siquiera en los inicios cuando ella pintaba y se preguntaba si eran compatibles el arte conceptual y la narratividad de sus figuraciones, o cuando dudaba si en algún momento lograría que el deseo de su legibilidad no entorpeciera el desarrollo de la obra tanto conceptual como técnica o formalmente. En una conversación con Estrella de Diego y Rafael Doctor, la artista terminaba concluyendo “si represento un ciborg como un cuerpo heterogéneo, que incorpora dentro de sí la otredad, podría ser metáfora de un mundo menos paranoicamente hostil con la diferencia que empático con ella. O si represento un ciborg, que está conectado con su entorno, podría ser metáfora de un mundo en el que la epistemología y la ética se piensen más en términos de interacción que de separación y dominio”². La artista siempre cita el “Manifiesto Cyborg” de Donna Haraway publicado en fecha tan temprana como 1985, autora también de otros ensayos que se anticipan a muchas aportaciones en este ámbito, como “Primate Visions: Gender, Race, and Nature in the World of Modern Science” (1989) y “Simians, Cyborgs and Women. The reinvention of Nature” (1991), donde ella encontró las herramientas para articular su propio discurso y éste con la obra. La identificación del ciborg con una especie de andrógino híbrido dotado de facultades análogas a las que caracterizan el organismo humano es propensa a eliminar las diferencias entre humano y animal, lo físico y aquello que no lo es, manteniendo la perfecta ambigüedad entre el hombre y la máquina. Su comparación, no obstante, no descarta el valor de su invención por parte del hombre que mediante la robótica ha sido capaz de fabricar su propia imitación. Las implicaciones de los avances de las tecnologías digitales aplicadas en el campo de la medicina o en el de las telecomunicaciones son aún difíciles de prever, teniendo en cuenta que su desarrollo es imparable.

Pero no es sólo esto; el enunciado que parece esclarecer mejor la actitud de Marina Núñez ante la epistemología feminista convencional y su trabajo es el que se deriva del enunciado de Donna Haraway “prefiero ser una ciborg antes que una diosa”. ¿Por qué? Porque el ciborg no requiere una identidad estable y esencialista, lo cual permite deshacer y disolver las problemáticas que han generado las tradiciones occidentales como el patriarcado, el colonialismo, el esencialismo y el naturalismo que han favorecido la formación de taxonomías y dualismos antagónicos que han sido

sistémicos y que rigen el discurso occidental, como yo / otro, mente / cuerpo, hombre / mujer, civilización / primitivo, realidad / apariencia, todo / parte, verdad / ilusión, bien / mal, dios / hombre, entre todos aquellos que han perpetuado un orden social que sobrevive propiciando jerarquías y dominaciones insolubles³.

Si para La Mettrie la comparación entre el organismo humano y el funcionamiento de una máquina autorizaba nuevos avances en el dominio de la fisiología y de la anatomía, al igual que favorecía el desarrollo del materialismo histórico y el progreso de las ciencias experimentales, liberando al hombre de la dependencia de un dios omnipresente; para Donna Haraway, la existencia del ciborg pone en tela de juicio dualismos como los que se han mencionado y que han servido para hacer indisolubles ciertas relaciones de poder entre opuestos, cuya supresión se debe a la sustitución de aquellas supuestas entidades que los caracterizan por flujos y rizomas inestables que se mezclan y entremezclan, anticipándose en los mundos oníricos y monstruosos, con imágenes propias de la ciencia ficción literaria o cinematográfica.



Marina Núñez, *Multiplicidad*, video, 2006

Las figuras que pueblan los mundos de Marina Núñez son construcciones derivadas de aquellas opciones resultantes de su exploración de la aparición del yo y su disolución desde un pensamiento sistémico que ordena el mundo y trata de hacer legible el devenir. Redundando en este y otros aspectos, en conversación con Isabel Tejada⁴, la artista decía que tenía tres hermanos matemáticos y uno ingeniero y que desde muy temprano había estado rodeada de ordenadores, para explicar su afición a la ciencia ficción, desde qué ámbito se interesaba por sus construcciones y cómo se había introducido en un terreno que es mucho más característico de la literatura y del cine y también mucho más popular que propiamente asunto del arte contemporáneo o del pensamiento occidental. No obstante, lo narrativo, como subraya Estrella de Diego, no se opone a conceptual, en ningún caso; esta última incluso ve imprescindible e inevitable que el arte conceptual sea esencialmente narrativo, cuando advierte que “el mundo no se puede explicar sin contar historias”.

Recorriendo las exposiciones mencionadas, siguen surgiendo múltiples interrogantes que la propia artista parece haberse planteado reiteradamente, como se desprende de las entrevistas en las que pone encima de la mesa sus inquietudes y sus dudas, preguntándose si sus estrategias son las que deberían ser para captar la atención del espectador y del público en general, que ella quiere que se enfrente a lo extraño, a lo disruptivo, a lo que no tiene costumbre por ver, lo cual hace que busque la legibilidad de las imágenes que son producto de su invención: figuras humanas y post-humanas en las que la monstruosidad y la locura se encuentran. Estas figuras del lenguaje con las que aquellas se manifiestan articulan aditivamente la exclusión de la que son objeto, por el temor que inspiran, al desafiar la norma y estar fuera de control. Representaciones al fin y al cabo de lo siniestro humano, su lado oscuro e incurable, que ella no teme sino al contrario concibe, logran hacer existir un mundo en el que el poder del horror cobra visibilidad sin que sea posible imponer límites a sus engendros, como defienden sus “monstruos” amenazantes, simplemente por los rasgos físicos que las caracterizan y por ser inmunes a todas las causas de muerte que acechan al ser humano. El ciborg es una nueva especie que imita al hombre, pero es un organismo cibernético concebido como un híbrido de máquina y ser viviente que ha conseguido difuminar la línea divisoria que separa al hombre de los animales y de todos los seres orgánicos que pueblan la naturaleza, ante la supremacía que ostenta considerando de su exclusividad la racionalidad que se expresa a través del habla.

Figuras y paisajes distópicos narran un mundo infeliz que aparece en los sueños atormentados de una humanidad que es víctima de una imaginación precoz que ve un mundo después del mundo, sin luz ni oxígeno, y que no puede apartar de sí, por parecer que ahí se encuentran los indicios de su fin. La melancolía del ciborg

es una proyección de la aberración que nos aflige, porque huele la muerte que nos acecha como la lluvia o la humedad: el ciborg es una derivación del ser humano que alcanza a vivir gracias a las prótesis que la tecnología nos brinda y nos hace pensable una vida más larga, cuestionando aquella existencia que no supere los 150 años de edad. Cuánto viviremos y si para vivir deberemos adoptar características que no tenemos, transformándonos como lo hicieron los dinosaurios hace millones de años y convirtiendo nuestros cuerpos en artefactos intervenidos por la técnica, y cuyas prótesis actúan en él automatizando procesos propios del organismo y alargando la vida. Pero, contrariamente al fin de la humanidad que la figura del ciborg podría predecir, o al menos de una humanidad tal como la hemos entendido hasta ahora, es como si, en virtud de su creación como meta actual del progreso científico y tecnológico, la supervivencia del hombre dependiera de ésta y de ahí el empeño para seguir perfeccionando este artefacto compuesto de máquina y hombre.



Marina Núñez, *Sin título (ciencia ficción)*, 2014

El mundo de Marina Núñez está lleno de figuras oníricas que son producto de una imaginación que no teme un destino oscuro como el que aquella es capaz de reproducir en paisajes telúricos irreconocibles, que ella crea desde hace años compartiendo con ellas una experiencia vital en espacios de los que se ha borrado el tiempo.

teoría

En su trayectoria no hay saltos ni cambios; tampoco una búsqueda en direcciones opuestas o una investigación de recursos que no responda a la idea o concepto previo sobre el que funda su práctica artística. Entrar en el mundo que ella crea supone implicarse en el descubrimiento de un espacio tiempo otro en el que la vida de las formas adopta connotaciones propias de lo siniestro y lo monstruoso como categorías estéticas asociadas a lo sublime y su puesta en valor a través de su representación sensible. La superficie terrestre no es en su obra la misma que aquella que conocemos; la artista diseña los espacios y contextualiza las múltiples figuras que los habitan: espacios creados especialmente para dar cabida a estos seres que ella anima, deformando sus características, como si las hubiera concebido en sueños o bajo los efectos de un estado paranormal, aunque éste sea meramente ficticio. Es impensable llegar a establecer una clasificación o una catalogación de localizaciones y figuras, pese a la utilidad que esto podría tener a la hora de establecer criterios para abordar cualquier investigación referida a su trabajo. Las variaciones a las que se presta son inagotables: la artista puede crear espacios vacíos, arquitecturas en ruinas, bosques telúricos, con o sin referencia a un mundo real devastado, transformado o alterado hasta el punto de hacerlo irreconocible.



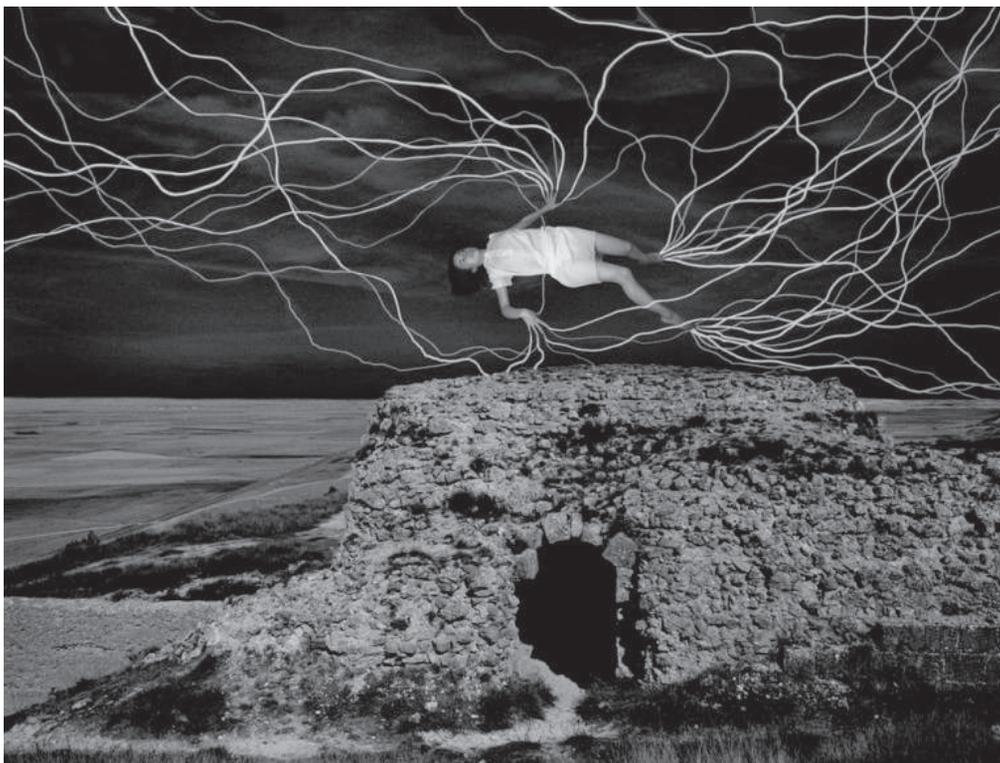
Marina Núñez, *Ficción*, 2006

El misterio no se deja descubrir fácilmente; es necesario introducirse en este mundo que la artista concibe siempre en construcción e irrepetible y en el que muda a sus figuras, cuya soledad es una condición de la existencia que les da la vida. “Soledad de la abyección” como diría Rocío de la Villa en el catálogo de la exposición de la Universidad de Jaén, en 2009, donde se refiere en particular a esta categoría del lenguaje para referirse a las figuras de Marina Núñez representadas en cráneos mutantes de una arqueología futura, evocando estas presencias perturbadoras que inesperadamente nos sorprenden al colocarse ante nosotros. Una abyección que procede del interior del cuerpo humano y que es percibida según ella por los órganos del tacto y de la vista, a través de los cuales se experimenta la repugnancia que inspira⁵. No obstante, también se nos indica que no se puede obviar la conexión entre abyección y locura, que se identifica con lo extraño de estas figuras que dan forma a una *imago mundi* subyacente en la producción de la artista, haciendo valer la verdad de lo siniestro, como categoría estética y exponente de la fuerza que emana de su negatividad.

Las familias de monstruos engendradas por la artista en diferentes series tienen no obstante antecedentes en la historia del arte, no necesariamente análogos, que avalan su producción y contribuyen a significar política y socialmente actuaciones que no dan como resultado meros hechos estéticos. Ocurre como con otros períodos de la historia del arte del siglo XX, en el que la herencia de las vanguardias históricas, que recurrieron a la aberración para interpelar la realidad, propició nuevas formas de entender las prácticas artísticas.

Su apropiación fue útil para su ruptura con el pasado, no aceptando la mera recreación de lo monstruoso sino para plantear la denuncia de un arte normativo, exclusivo y excluyente, que en el transcurso de la historia ha hecho valer su separación de lo real y la realidad, como si los valores artísticos y estéticos del arte en general que se suponen auténticos dependieran de esta condición, o pertenecieran categóricamente a un ámbito diferente de la historia del pensamiento, lo cual sería actualmente inadmisibile.

En los paisajes extraterrestres con figura o las figuras que la artista sitúa en ciertos parajes desconocidos, se observa la correspondencia entre las diferentes localizaciones que la artista crea y sus ocupantes. Si las primeras se suelen caracterizar por su aspecto siniestro y nocturnal, los sujetos del habitar parecen pertenecer a otro régimen de vida diferente del que se considera comúnmente humano y por lo tanto están fuera de nuestro alcance a no ser gracias a su invención.



Marina Núñez, *Rayos-paisaje*, 2001

Sus monstruas aparecen y desaparecen de las escenas que decoran sus paisajes como si se tratara de otros planetas, como las figuras de la serie compuesta de iconos femeninos de su invención –imágenes digitales en blanco y negro sobre papel (2001)– expuestas en la galería de Rocío Santa Cruz. Para mí, todas son interpretaciones de Ofelia, entendiendo la tragedia del personaje y el mito de la locura que personifica y la convierte en monstrua. Su “Ofelia” (vídeo monocal, 2.20, 2015) evoca otras Ofelias, como la del pintor John Everett Millais (1852) o las de Delacroix (“Ofelia loca”, 1834 y “La muerte de Ofelia”, 1853), John William Waterhouse (1839), Alexandre Cabanel (1883) o la acuarela de Dante Gabriel Rossetti, (“El primer brote de locura de Ofelia”) y la de John William Waterhouse (1894). Todas las versiones se inspiran en la vida de la hija de Polonio, en la tragedia de “Hamlet” de Shakespeare (1564-1616) y los retratos de este personaje que encarna la locura de amor no correspondido y el dolor por la trágica muerte del padre, a raíz de la cual Ofelia cae desde lo alto de un sauce y se ahoga en el río, que ve debajo suyo como el mar de tristeza en el que sumerge, según el relato que se hace del episodio y cómo se suceden los hechos, sin que éstos existan a no ser por su narración.

La imagen más difundida es la de Millais donde se representa la escena de la muerte de Ofelia, cuyo cuerpo flota en el agua mientras permanece inerte con los ojos abiertos sin mirar a ninguna parte, poseída por su enajenamiento.



Arthur Hughes, *Ophelia*, 1852

A esta imagen que caracteriza la pintura pre-rafaelista le siguen otras como la que evoca Arthur Rimbaud en el poema homónimo que escribe en 1870, donde invoca el fantasma blanco de Ofelia, que ve pasar lentamente encima de un río negro bajo la mirada triste de los “sauces temblorosos” llorando al verla y rodeada de “rizados nenúfares”, mientras el aire nocturno desde hace más de mil años sigue transmitiendo su “suave locura”, porque la “voz del mar rompió su corazón”.

Comparando su belleza con la de la nieve, Rimbaud invoca también a la “tristísima Ofelia”, flotando “como un gran lirio”, “cuando tocan a muerte en el lejano bosque”. Ofelia niña con el “corazón roto”, que los árboles miran, mientras ella sueña en el amor y en la libertad de un “terrible infinito” que ingenuamente deseaba abrazar, siguiendo las “extrañas voces” que la poseían y que el río se llevaba con la muerte a causa de su profundo dolor e incapaz de asumir el duelo por la pérdida. La belleza de Ofelia es la belleza de la soledad y de la melancolía, y de la muerte, como el fuego sobre la nieve blanca.



Marina Núñez, *Ofelia (Carmen)*, 2015

La figura de Ofelia está muy presente en toda la trayectoria de Marina Núñez, aunque no siempre se nombre, porque aquella es una figura del lenguaje en la que tienen cabida representaciones múltiples de la distopia contemporánea que arranca del desorden de las pulsiones inescrutables que acechan en el éxtasis, el trance, la inconsciencia y el delirio de las diferentes formas o estados que puede adoptar la locura.

Los dos vídeos monocanales, “Ofelia (Carmen)” y “Ofelia (Inés)” de 2015, evocan de manera explícita el mito de esta figura clásica de la literatura universal, aunque no son las únicas obras donde aquella aparece, por el hecho de no nombrarse; dos versiones muy parecidas que se yuxtaponen fácilmente y se encuentran en la experiencia de una soledad más fuerte que ellas, cuando el mar las cubre y ellas se dejan acariciar el rostro hasta desaparecer y ser también ellas mar porque están hechas de agua.

Hay una y muchas Ofelias en la obra de Marina Núñez: Ofelias que levitan y flotan en el aire; Ofelias en cuyos ojos se mueven varias pupilas que nos miran a la vez; Ofelias con el rostro deforme, o la cabeza vacía, susceptible de transformarse fácilmente en seres robóticos resultantes de la hibridación cada vez más real entre el humano y el ciborg. Todas sus monstruas son de alguna manera Ofelia, porque aquellas son concebidas como seres humanos que su autora anima y dota de cualidades intrínsecas, aunque marcadas por la diferencia de ser la negación de la norma y caracterizarse por su extrañeza, condiciones éstas de la existencia trágica contemporánea.



Marina Núñez, *Sin título (locura)*, 1996

En el texto “Claridad y penumbra”⁶, la artista describe el lado que se nos oculta del mundo identificándolo con la locura, como experiencia paradigmática y lugar en el que pacientes y artistas pueden encontrarse, unos por la experiencia de la enfermedad y otros ante la necesidad de poner en cuestión lo establecido y explorar abismos que se abren cuando la irracionalidad entra en juego potenciando la creatividad de su imaginación sin temor al equívoco ni al error.

En defensa de su propio trabajo y el de muchos otros artistas que como ella han querido explorar este otro lado del mundo invisible o negado, propone a modo de catarsis y a la vez de vivencia convulsa, para emplear sus palabras, una mirada a través de la cual podemos atisbar que no hay una forma de identidad que no incluya la extrañeza de la división y de la fragmentación del ser de lo humano.

El mito de Ofelia ha sido reinterpretado sin cesar, pero la identificación del modelo con un ciborg hace que éste se entienda como un ser sensible, al que invade una melancolía oscura tanto con respecto al pasado como al futuro, a causa de la incertidumbre de su destino. Patricia Mayayo, por su parte, atribuye la estetización de la figura de la histérica, producto de la confluencia entre legado artístico e imaginería médica, a la exploración de Marina Núñez en la serie “Sin título (locura)” de óleos, infografías y dibujos iniciada en 1995, donde ésta manipula y modifica las fotos de Charcot mezclándolas con referencias a la tradición pictórica marcada por el discurso patriarcal⁷. Esta estetización es análoga a la que se ha hecho en la historia del arte de la figura de Ofelia y a la que en contraposición hace la artista alterando su fisonomía de mil maneras, para deconstruir el mito y devolverla a la realidad.

Notas:

¹ José Jiménez, en “El fuego de la visión” (catálogo editado por la Comunidad de Madrid y Artium, 2015, a raíz de la exposición monográfica en la sala Alcalá 31), afirma que “todos nosotros somos, ya hoy, en mayor o menor medida, organismos mixtos, compuestos: ciborgs. Y lo iremos siendo todavía más en este futuro aceleradamente presente que ya se deja ver. Por eso, la propia Marina Núñez, ha podido hablar de “Nosotros los ciborgs”, y llamar la atención acerca de que esa fusión del cuerpo con la tecnología supone una alteración significativa de la identidad, así como la generación de un nuevo tipo de subjetividad”.

² En el catálogo de la exposición en el Centro de Arte de Salamanca (2002). En esta conversación, Estrella de Diego hace alusión a la figura del artista como un artesano de las formas al igual que el escritor es un artesano de las palabras. No obstante, se interesa por el modo en que la artista hace compatibles la pintura y la técnica cuando dice estar convencida de que aquella “utiliza el ordenador casi exactamente al igual que utiliza el pincel”.

³ Donna Haraway reivindica la urgencia de una revisión de las narrativas occidentales, desde distintas disciplinas –ciencia, tecnología y feminismo– proponiendo alternativas al feminismo histórico que no rechaza pero trata de abrir a nuevas perspectivas en contra de todas las formas de dominación.

⁴ Isabel Tejeda, en “Marina Núñez o la construcción del ciborg. (Revista digital, n. 18, Año 9, vol. 1 – mujeres y tecnología, pp 1-19). 5. En “Retratos de la Abyección”, catálogo individual, Ed. Universidad de Jaén 2009, pp. 11-18.

⁵ Rocío de la Villa en “Retratos de la Abyección”, (catálogo editado por la Universidad de Jaén en 2009, pp. 11-18). Uno de los mejores textos sobre la abyección en la obra de Marina Núñez es el de Rocío de la Villa, cuyo análisis crítico es imprescindible para conocer el mundo de la artista, las familias de retratos que lo habitan y sus múltiples conexiones, como se desprende de un fragmento como el siguiente: “La mujer como sujeto muerto. El cadáver es el colmo de la abyección, el más repugnante de los desechos: “es un límite que lo ha invadido todo”. Durante algún tiempo, en sus retratos se mantienen el Adentro y el Afuera. Los rostros son caras silueteadas sobre las que se sobrepone lo rechazado. Y también se superponen los instrumentos de tortura que acompañan a la indagación de la artista sobre la locura, bajo la variedad de la histeria, en que desemboca la sumisión impuesta a las mujeres durante la Modernidad. (...). Pero pronto vuelve la anterior confusión de los rostros cubiertos de vello y de las bocas borradas, con las anamorfosis deformantes y nuevas formulaciones de efluvios, y con ellas, la exteriorización del adentro abyecto. Y al tiempo, la ambigüedad que “no abandona ni asume una interdicción, una regla o una ley, sino que la desvía, la descamina, la corrompe”. En los rostros de las heroínas crecen los filamentos, las venas, los conductos y los nudos linfáticos se evidencian, mientras exhalan alientos eléctricos. Es lo abyecto que emana del interior, rechazado pero propio, tan repugnante como algo externo frente a lo que reaccionaríamos protegiéndonos: “extrañeza imaginaria y amenaza real, que nos llama y termina por sumergirnos”.

⁶ En “El fuego de la visión” editado por la Comunidad de Madrid y Artium en 2015, con motivo de la exposición del mismo título que se realizó en la sala Alcalá 31 en esta fecha (pp. 29-32). La artista se extiende a continuación sobre la extrañeza de la locura y su represión en los siguientes términos: “Podemos alejar, arrinconar, encerrar a los locos y a los monstruos, intentando así ordenar el mundo en conceptos claros y separados y protegernos al otro lado de la línea divisoria, pero íntimamente sabemos que representan nuestra propia fragilidad y vulnerabilidad. Porque las paredes que separan nuestra normalidad de nuestras deformidades, nuestro juicio de nuestras enajenaciones, no son estancas sino llenas de poros...”.

⁷ Patricia Mayayo, en “Charcot reinterpretado” (Jano Medicina y Humanidades, n. 1651, 11-17 de mayo de 2007, pp.52-54), donde a propósito de la serie mencionada agrega que “pone de relieve el paralelismo existente entre dos discursos de sesgo patriarcal: el discurso de la medicina decimonónica sobre la histeria (que se articula en torno a la figura de la mujer, pero sin su participación) y el discurso de la pintura como género masculino del que la mujer ha sido tradicionalmente excluida”.

MARTINE FRANCK, AL OTRO LADO NO ES LO MISMO

Marta Mantecón



Henri Cartier-Bresson, *Martine Franck*, 1975

cultura visual

“Al otro lado no es lo mismo”. Con estas palabras John Berger resumía la sensación que le producía contemplar las fotografías de Martine Franck (Amberes, 1938 - París, 2012), otro magnífico exponente de la abrumadora nómina de creadoras invisibilizadas a la sombra de un genio.

Si Cartier Bresson es conocido internacionalmente por su *instante decisivo*, consistente en sincronizar cabeza, ojo y corazón en el punto de mira, no menos interesante fue el tiempo que su pareja, Martine Franck –con quien se casa en segundas nupcias en 1970–, reflejaba en sus imágenes. John Berger, intercambiando faxes con ella en 1998¹, le dice precisamente que el instante decisivo de Cartier Bresson “es elegido o visto como desde el cielo, donde todo tiempo está expuesto”, mientras que ella espera a que pase “lo impredecible”.



Martine Franck, *Fábrica de herramientas en Bucarest, Rumanía, 1975*

Es cierto que en muchas de sus fotografías lo interesante es aquello que está a punto de suceder pero no se ve, “con la idea de anticiparse, de dar un salto hacia delante”, comenta Berger. Ella le revela que lo que le gusta de la fotografía es justamente

ese momento que no se puede anticipar: “Siempre tienes que estar alerta, preparada para recibir con un aplauso lo inesperado. [...] La cámara es una frontera en sí misma, una barrera, si así se le puede llamar, que uno está echando abajo continuamente para aproximarse al tema que está fotografiando. Y al hacerlo sobrepasa unos límites, no sin cierta sensación de atrevimiento, de ir más allá, de estar siendo maleducado, de desear ser invisible. Solo puedes cruzar al otro lado olvidándote de ti misma momentáneamente y siendo muy receptiva con los demás: por eso, como fotógrafa, estoy simultáneamente en dos mundos distintos. Esto es lo único que puedo decir sobre lo que siento cuando estoy tomando una fotografía: el resto permanece en el inconsciente”. Toda una declaración de intenciones que supo llevar a la práctica con verdadera maestría.



Martine Franck, *Refugiadas vietnamitas, Kai Tak East, Hong-Kong, 1980*

El trabajo de esta fotógrafa, vinculada a la agencia Magnum como miembro de pleno derecho desde 1983, es inmenso. Nacida en Amberes, Bélgica, en 1938, su infancia transcurrió entre el Reino Unido y Estados Unidos.

Estudió Historia del Arte en la Universidad de Madrid y en la École du Louvre en París en los años cincuenta. Al realizar su tesis sobre Henri Gaudier-Brzeska y la influencia del cubismo en la escultura, descubrió que no quería ser académica o curadora, sino fotógrafa.

En 1963 empezó a trabajar como asistente de los fotógrafos Eliot Elisofon y Gjon Mili en *Time-Life*, pero un año después comenzará a documentar el Théâtre du Soleil, gracias a su amiga Ariane Mnouchkine, con quien viajará a Extremo Oriente, momento a partir del cual inicia una trayectoria independiente. Precisamente, su primer reportaje fotográfico había tenido como escenarios China y Japón. Trabajó también para *Life*, *Fortune*, *Vogue* o *The New York Times*, entre otras publicaciones.



Martine Franck, *Petits frères des Pauvres*.

Séjour de vacances, Cabourg, Calvados, Francia, 1985

Muy selectiva con sus imágenes, abordó todos los géneros, dado que su interés siempre fue lo humano. Destacan en este sentido varias series de imágenes donde reivindica los derechos de

las mujeres y personas ancianas, especialmente las que realiza para diferentes organizaciones sociales y humanitarias. Por su objetivo han pasado asimismo personas destacadas del mundo de la cultura, como Michel Foucault, Claude Levi-Strauss, Marc Chagall, Giacometti, Balthus, Leonor Fini, Patricia Highsmith o sus colegas los fotógrafos Paul Strand, Jacques-Henri Lartigue o Robert Doisneau, incluida su pareja, junto a otros muchos nombres, y ha fotografiado todos los rincones del planeta.



Martine Franck, *Henri Cartier Bresson, 1992*

Con esta ingente cantidad de imágenes extraordinarias, emocionantes y universales, tomadas con su cámara Leica de 35 milímetros, casi siempre en blanco y negro, se suele destacar como una de sus mejores fotografías el retrato que le hizo a su marido en 1992, sentado de espaldas y reflejado en un espejo mientras dibujaba su autorretrato. Otro de los aspectos sobre los que se insiste al abordar su perfil, es la labor que realizó al frente de la Fundación Henri Cartier-Bresson en París, de la que fue co-fundadora y presidenta. Estos hechos, lejos de resaltar su talento como fotógrafa, no hacen más que ahondar en su invisibilidad.

cultura visual

Según cuenta el diario *The Guardian* en su obituario², parece ser que cuando estaba preparando su primera exposición individual en el ICA en Londres en 1970, descubrió que en las invitaciones habían impreso que su marido iba a estar presente en la inauguración y canceló el *show*. Con todo, siempre afirmaba que Henri fue para ella crítico e inspirador, así como un cálido apoyo en su profesión, de quien aprendió a decir “no”, aunque prefería citar como referencias a las fotografías Julia Margaret Cameron, Dorothea Lange y Margaret Bourke-White.

Pese a que obtuvo algunos reconocimientos en vida, Martine Franck no solo no ha sido lo suficientemente valorada por la historia de la fotografía, al menos no al mismo nivel que sus colegas varones –igual que ha sucedido con muchas otras parejas del mundo del arte–, sino que al distinguir esta imagen sobre las demás, vuelven a situarla a la sombra de un gran hombre. Él es el genio, ella le hizo un buen retrato.

Posiblemente John Berger no se estaba refiriendo a la cuestión de la invisibilidad cuando afirmaba a propósito de su obra que “al otro lado no es lo mismo”. Puede incluso que la propia fotografía tampoco se sintiera aludida; de hecho, le respondió: “¿Al otro lado de qué? ¿De la cámara?”.

Notas:

¹ John Berger: *Para entender la fotografía*. Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 2015.

² Amanda Hopkinson: “Martine Franck obituary”, *The Guardian*, 19-08-2012.

DOCUMENTA 14

Rocío de la Villa



Bajo el lema “Aprender de Atenas” la 14 edición de Documenta aparentemente aborda los valores atribuidos al sur en sentido simbólico. Tras la celebración en Atenas, donde la Documenta se desdobló con mucha polémica la pasada primavera, la obra de los ciento sesenta artistas distribuidos en una docena de sedes en Kassel en general miran más al pasado que al presente, incluida la apelación a la comprensión de lo que sufrió Alemania –y en particular Kassel– durante la Segunda Guerra Mundial, en los recién remodelados Hessisches Landesmuseum y Stadtmuseum Kassel, donde se muestra cómo quedó la ciudad tras el bombardeo de los aliados la noche del 22 octubre de 1943, cuando murieron diez mil personas. De manera que un objetivo no explícito pero sí muy evidente recorriendo las sedes en Kassel de esta documenta 14 es intentar dar carpetazo definitivo al holocausto vinculado a la memoria reciente de Alemania.

Por supuesto, recordar y contar con el pasado es importante: aquí se encuentran muchas historias de migrantes, esclavitud, colonialismo, opresión y guerras. Sin embargo, apenas se hallan trabajos referidos al inquietante presente, en el que reina el ultraliberalismo y la crisis de las democracias ante el imperativo de los mercados y vemos crecer el aumento de las desigualdades de clase, de la xenofobia, de la aporofobia, y el retroceso de los derechos laborales y civiles. Problemas a los que en Europa han contribuido activamente la política de Merkel y el Bundesbank. Por no hablar de otras cuestiones desafortunadamente atemporales, como la violencia de género en todas sus dimensiones que, lejos de disminuir, parece repuntar en todas partes del mundo. ¿Es esta la documenta que necesitamos?

En cuanto a la procedencia de artistas, el equipo de comisari@s ha declarado que no había contemplado criterios territoriales. Llama la atención la (no justificada) práctica omisión de artistas orientales (japones@s, chin@s, etc.), aunque haya una relativa buena participación de artistas australian@s, indi@s, african@s, árabes y, por supuesto, del resto del mundo, latinoamerican@s, norteamerican@s y europe@s, con much@s artistas grieg@s.

Por otra parte, aunque bajo la extendida metáfora del sur sí se han incluido cuestiones de género e identidad sexual, el equipo curatorial dirigido por Adam Szymczyk tampoco ha tenido en cuenta criterios de discriminación sexual en la participación de artistas, y se nota: los porcentajes de artistas, hombres y mujeres, son los habituales en el circuito ferial, aunque el equipo curatorial se haya jactado de la abultada proporción de artistas participantes que no trabajan con galerías de prestigio internacional. Ninguna artista española.

Destacamos algunos trabajos.



La imagen de documenta 14. Una nueva versión del gran *Partenón de los libros*, que Marta Minujín (Buenos Aires, 1943) erigió en 1983 en la capital argentina tras la caída de la dictadura militar, ocupa Friedrichplatz para recordar que en esta misma plaza en 1933 fueron quemados 200 libros durante la campaña liderada por jóvenes universitarios hitleristas llamada “Acción contra el espíritu anti alemán”. Todavía en proceso, se completará con volúmenes aportados por los visitantes.

La otra gran instalación es la pirámide ecologista de Agnes Denes (Budapest, 1938), *The Living Pyramid* en Nordstadtpark.



https://www.youtube.com/watch?v=ONYJSfk_3M0

eventos

FRIDERICIANUM

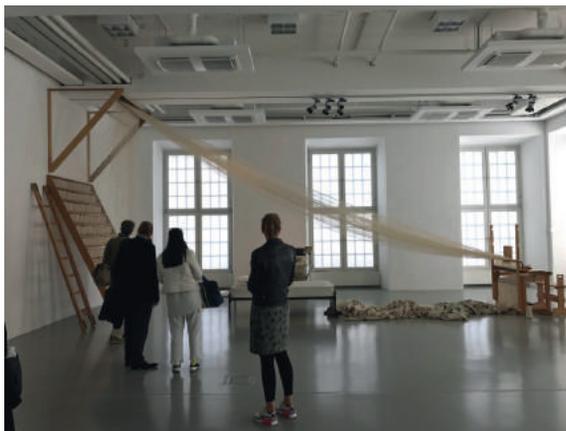
En devolución de la ocupación por parte de documenta 14 del Museo Nacional de Arte Contemporáneo de Atenas durante la primavera, el Fridericianum acoge en esta edición una selección de la colección del museo griego, junto a obras de colecciones privadas, que se suman aquí por mantener alguna relación con la cultura helena. La exposición ha sido comisariada por Katerina Koskina.

Este sería el caso, por ejemplo, de la presencia de la escultura de la artista feminista estadounidense Lynda Benglis (1941), *Knossos*, 1978.



Encontramos bastantes obras de formulación textil y doméstica.

Janine Antoni (Bahamas, 1964), *Slumber*, 1993.





Maria Loizidou (Chipre, 1958), *Autobiografía colectiva*, 2013.



eventos

Bia Bayou (Atenas, 1932-1996), *Sails*, 1981.



Emily Jacir (Palestina, 1972), *Memorial to 418 Palestinian Villages Destroyed, Depopulated and Occupied by Israel in 1948*, 2000.



Kimsooja, *Bottari*, 2005-2017.



Bertille Bak (1984), *Rayonnage* (2009-2014).



Mona Hatoum (Beirut, 1952), *Fix It*, 2004.



eventos

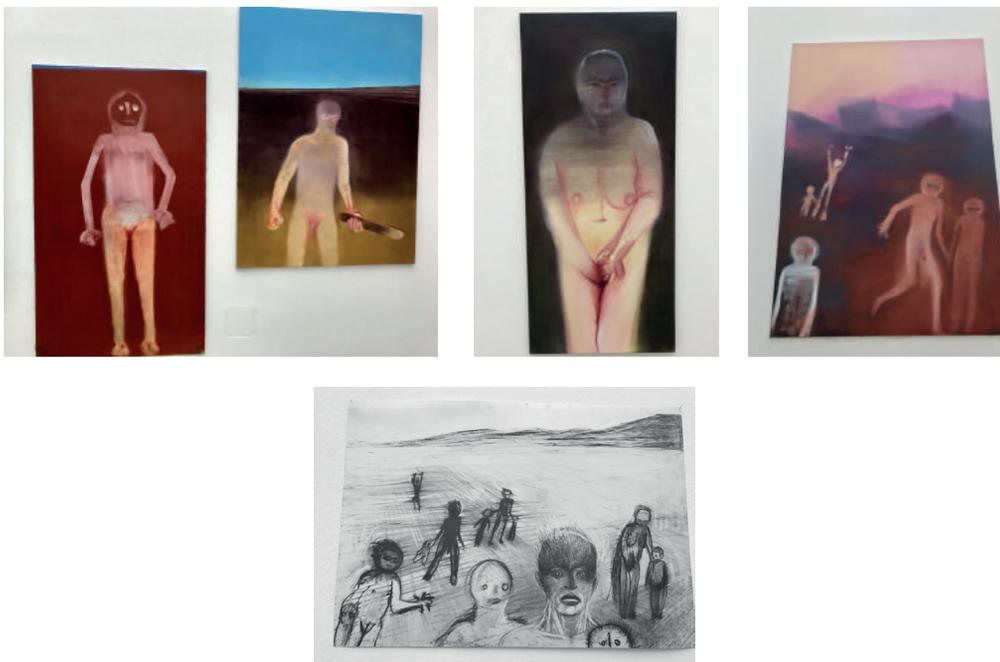
DOCUMENTA HALLE

Junto al Fridericianum, Documenta Halle recoge algunas de las propuestas más atractivas.

Marie Cool Fabio Balducci, *Sin título*, 2003.



Una sala con las perturbadoras pinturas de resonancia sexual de Miriam Cahn (Basel, 1949). También en el MMK en Frankfurt se reconoce su importancia con un espacio monográfico durante esta temporada.



PALAIS BELLEVUE

Rosalind Nashashibi (Croydon, Reino Unido, 1973).



Toda una sala en Palais Bellevue, para Lala Meredith-Vula (Sarajevo, 1966), serie *Pajares*, 1989-2016, cuyas fotografías muestran pajares realizados por campesinas albanesas en Kosovo, que la artista considera la esencia de la creatividad.



eventos

Regina José Galindo (Guatemala, 1974), *La sombra*, 2017, vídeo. La artista corre perseguida por un tanque Leopard, fabricado en Alemania.



Regina José Galindo también realizó una performance continuando la persecución en *La sombra*.



Bonita Ely (1946), *Interior Decoration: Memento Mori*, 2013-17. Instalación.



eventos

NEUE GALERIE

La contribución curatorial de Paul B. Preciado se evidencia en algunas de las propuestas contenidas en la Neue Galerie, que presenta la exposición más cuajada de esta edición 14 de documenta.

Sala dedicada a la irreverente pornstar Annie Sprinkle & Beth Stephens. Un homenaje humorístico al mundo queer.



Expresiva crítica de la muy homenajeada Geta Brătescu (1926), que también protagoniza el pabellón de Rumanía en esta edición de la Bienal de Venecia.



Ashley Hans Scheirl (Salzburgo, 1956), *Goldenshower (L'Origine du Monde)* (2017), y su corrosiva crítica a la violencia machista.



eventos

Nilima Sheikh (Nueva Delhi, 1945), historias de mujeres y resistencia.



Un auténtico hallazgo: reconstrucción de la trayectoria vital y artística de Lorenza Bütner (Chile, 1959-1994).



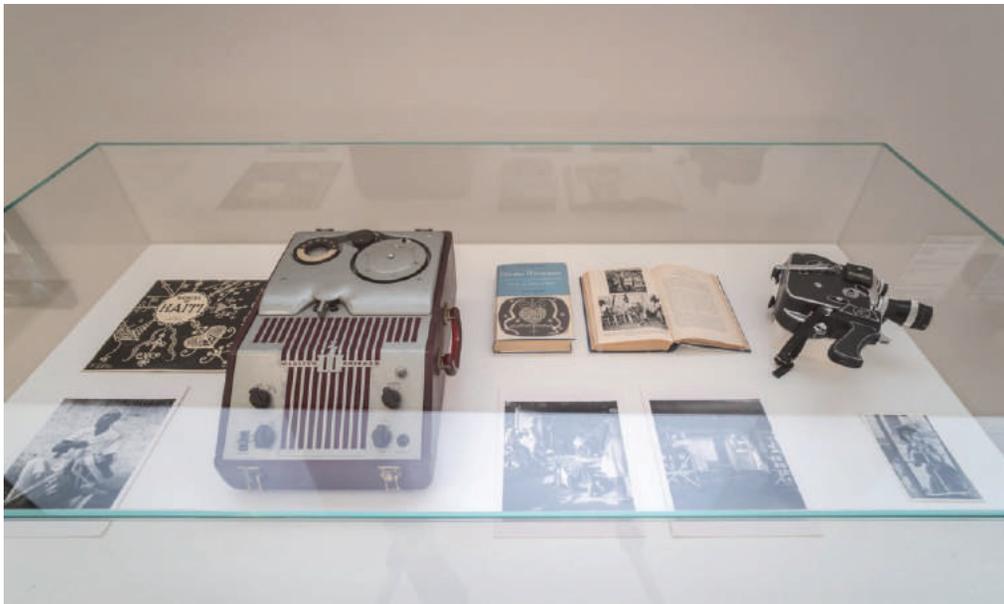
Vista de la instalación de la siempre gran escultora polaca Alina Szapocnikow (1928-1972), *Gran tumor II*, 1969.



Divertida crítica de Marina Gioti (Atenas, 1972) a la educación patriarcal a través de la transmisión cultural.



Un homenaje a Maya Daren (1917-1961) y su film sobre Haiti.

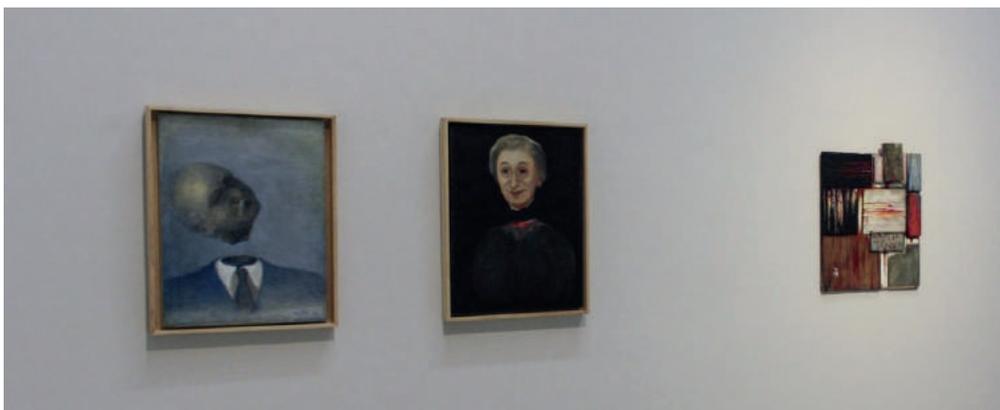


eventos

La alemana Maria Eichhorn (1962) con su *Rose Valland Institut* (2017) investiga y documenta la expropiación de los judíos en Europa y su impacto en el presente.



Otra recuperación: Erna Rosenstein (1913-2004), vanguardista superviviente del Holocausto.



Poética y emotiva instalación en Neue Galerie de la senegalesa Pélagie Gbaguidi (1965), *The Missing Link. Dicolonisation Education by Mrs Smiling Stone*, 2017. Recuerdo de la opresión sufrida por los africanos durante el periodo colonial. Para los dibujos, la artista ha contado con escolares en Kassel.



eventos

Una sala dedicada a mostrar 17 obras sobre papel de la recuperada Cornelia Gurlitt (Dresde, 1890-1919).



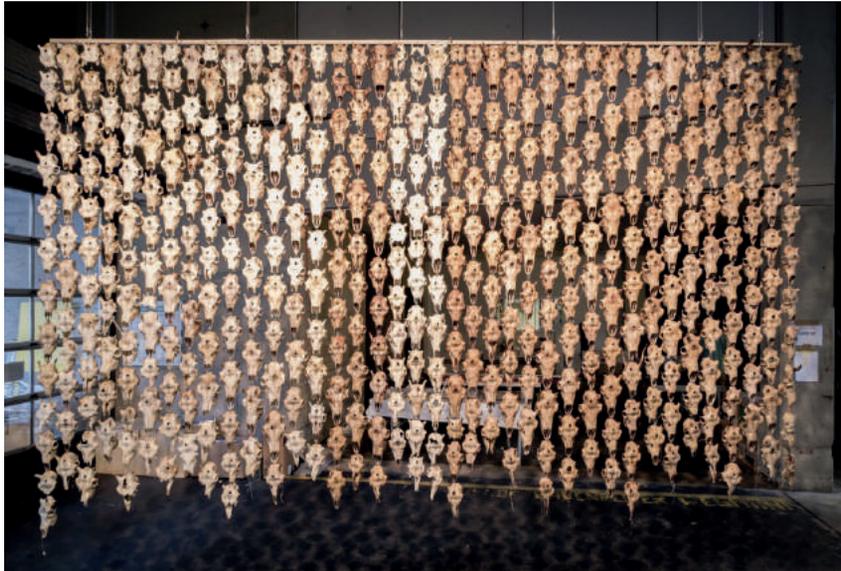
GRIMMWELT KASSEL

El reciente y flamante museo en torno al mundo de los hermanos Grimm presenta varias exposiciones de corte literario e ilustrativo, de entre las que destacamos la investigación realizada para la recuperación de la literata Asja Lácis, opacada por su relación con Walter Benjamin.



NEUE NEUE GALERIE

La artista noruega Maret Ann Sara (1984) plantea una compleja instalación de crítica ecologista vinculando el exterminio de renos –un animal central en la cultura sami– por orden gubernamental en su país en 2007, con el exterminio de miles de bisontes a finales del siglo XIX en América como efecto de la colonización.



Documenta 14, Kassel. Del 10 de junio al 17 de septiembre de 2017.

Artistas participantes:

Abounaddara, Akinbode Akinbiyi, Nevin Aladağ, Daniel García Andújar, Danai Anesiadou, Andreas Angelidakis, Aristide Antonas, Rasheed Araeen, Ariuntugs Tserenpil, Michel Auder, Alexandra Bachzetsis, Nairy Baghramian, Sammy Baloji, Arben Basha, Rebecca Belmore, Sokol Beqiri, Roger Bernat, Bili Bidjocka, Ross Birrell, Llambi Blido, Nomin Bold, Pavel Brăila, Geta Brătescu, Miriam Cahn, María Magdalena Campos-Pons y Neil Leonard, Vija Celmins, Banu Cennetoğlu, Panos Charalambous, Nikhil Chopra, Ciudad Abierta, Anna Daučíková, Moyra Davey, Yael Davids, Agnes Denes, Manthia Diawara, Maria Eichhorn, Hans Eijkelboom, Bonita Ely, Theo Eshetu, Aboubakar Fofana, Peter Friedl, Guillermo Galindo, Regina José Galindo, Israel Galván, Niño de Elche, y Pedro G. Romero, Pélagie Gbaguidi, Apostolos Georgiou, Yervant Gianikian y Angela Ricci Lucchi, Gauri Gill, Marina Gioti, Beatriz González,

eventos

Douglas Gordon, Hans Haacke, Constantinos Hadzinikolaou, Irena Haiduk, Ganesh Haloi, Anna Halprin, Dale Harding, David Harding, Maria Hassabi, Edi Hila, Susan Hiller, Hiwa K, Olaf Holzapfel, Gordon Hookey, iQhiya, Sanja Iveković, Amar Kanwar, Romuald Karmakar, Andreas Ragnar Kassapis, Kettly Noël, Bouchra Khalili, Khvay Samnang, Daniel Knorr, Katalin Ladik, David Lamelas, Rick Lowe, Alvin Lucier, Ibrahim Mahama, Narimane Mari, Marie Cool Fabio Balducci, Mata Aho Collective, Mattin, Jonas Mekas, Angela Melitopoulos, Phia Ménard, Lala Meredith-Vula, Gernot Minke, Marta Minujín, Naeem Mohaiemen, Hasan Nallbani, Joar Nango, Rosalind Nashashibi y Nashashibi/Skaer, Negros Tou Moria (Kevin Zans Ansong), Otobong Nkanga, Emeka Ogboh, Olu Oguibe, Rainer Oldendorf, Joaquín Orellana Mejía, Christos Papoulias, Véréna Paravel y Lucien Castaing-Taylor, Dan Peterman, Angelo Plessas, Nathan Pohio, Pope. L, Postcommodity, Prinz Gholam, R. H. Quaytman, Abel Rodríguez, Tracey Rose, Roe Rosen, Lala Rukh, Arin Rungjang, Ben Russell, Georgia Sagri, Máret Ánne Sara, Ashley Hans Scheirl, David Schutter, Algirdas Šeškus, Nilima Sheikh, Ahlam Shibli, Zef Shoshi, Mounira Al Solh, Annie Sprinkle y Beth Stephens, Eva Stefani, Vivian Suter, El Hadji Sy, Sámi Artist Group (Britta Marakatt-Labba, Keviselie/Hans Ragnar Mathisen, Synnøve Persen), Terre Thaemlitz, Piotr Uklański, Antonio Vega Macotela, Cecilia Vicuña, Annie Vigier & Franck Apertet (les gens d'Uterpan), Wang Bing, Lois Weinberger, Stanley Whitney, Elisabeth Wild, Ruth Wolf-Rehfeldt, Ulrich Wüst, Zafos Xagoraris, Sergio Zvallos, Mary Zygouri, Artur Żmijewski.

Stephen Antonakos (1926-2013)
Arseny Avraamov (1886-1944)
Étienne Baudet (ca. 1638-1711)
Franz Boas (1858-1942)
Lucius Burckhardt (1925-2003)
Abdurrahim Buza (1905-1986)
Vlassis Caniaris (1928-2011)
Sotir Capo (1934-2012)
Cornelius Cardew (1936-1981)
Ulises Carrión (1941-1989)
Agim Çavdarbasha (1944-1999)
Jani Christou (1926-1970)
Chryssa (1933-2013)
Andre du Colombier (1952-2003)
Bia Davou (1932-1996)
Ioannis Despotopoulos (1903-1992)
Beau Dick (1955-2017)
Thomas Dick (1877-1927)

Maria Ender (1897-1942)
Forough Farrokhzad (1935-1967)
Tomislav Gotovac (1937-2010)
Nikos Hadjikyriakos-Ghika (1906-1994)
Oskar Hansen (1922-2005)
Sedje Hemon (1923-2011)
Tshibumba Kanda Matulu (1947-1981 desaparecido)
Kel Kodheli (1918-2006)
Spiro Kristo (1936-2011)
KSYME-CMRC (fundado en 1979)
Maria Lai (1919-2013)
George Lappas (1950-2016)
Ernest Mancoba (1904-2002)
Oscar Masotta (1930-1979)
Pandi Mele (1939-2015)
Benode Behari Mukherjee (1904-1980)
Krzysztof Niemczyk (1938-1994)
Pauline Oliveros (1932-2016)
Benjamin Patterson (1934-2016)
Ivan Peries (1921-1988)
David Perlov (1930-2003)
André Pierre (1915-2005)
Dimitris Pikionis (1887-1968)
Anne Charlotte Robertson (1949-2012)
Erna Rosenstein (1913-2004)
Scratch Orchestra (1969-1974)
Allan Sekula (1951-2013)
Foto Stamo (1916-1989)
Gani Strazimiri (1915-1993)
Władysław Strzemiński (1893-1952)
K. G. Subramanyan (1924-2016)
Alina Szapocznikow (1926-1973)
Yannis Tsarouchis (1910-1989)
Lionel Wendt (1900-1944)
Basil Wright (1907-1987)
Andrzej Wróblewski (1927-1957)
Iannis Xenakis (1922-2001)
Androniqi Zengo Antoniu (1913-2000)
Pierre Zucca (1943-1995)

57 BIENNALE 2017. VIVA ARTE VIVA

Rocío de la Villa



Bajo el título “Viva Arte Viva” la comisaria de la 57 edición de la Bienal de Venecia Christine Macel rinde tributo a los artistas, oponiéndose a la tendencia general que en las últimas décadas ha dado protagonismo a los curators; y después, como fruto de la imparable mercantilización del arte, a los coleccionistas. Pues son ellos, los artistas, de quienes, al cabo, depende todo el sistema del arte.

A lo largo de la exposición, que comienza en el gran Padiglione de los Giardini y continúa, como es tradicional, en el Arsenale, la noción de creación va desplegándose, desde el aislamiento hasta la colectividad y la creatividad ritual. En el Padiglione, un acierto es la sala audiovisual, donde se da voz a cada uno de los artistas y colectivos que participan en esta edición. Pero en toda la exposición encontramos mucha obra de cada artista, bien representad@. Hay algunas sorpresas y descubrimientos. En otros casos, se trata de reafirmaciones de propuestas ya planteadas en las últimas Biennale y Documenta. O bien, de homenajes explícitos.

Como el que se dedica a Kiki Smith en una de las salas centrales del Padiglione. La artista estadounidense bien hubiera podido ser galardonada por el León de Oro –concedido este año a la gran Carolee Schneemann–, si no hubiera una larga lista de espera de artistas mujeres con las que el arte contemporáneo y la bienal centenaria están en deuda.

Según datos publicados en la revista *Artsy*, en la exposición de Christine Macel hay un 35% de artistas mujeres de los 120 artistas y colectivos que participan, ligeramente inferior a la pasada edición de 2015 con un 37% y muy por debajo del paritario 43% en 2009, que luego cayó hasta el 26%. Por tanto, nada especial que celebrar. Destacamos las propuestas más interesantes.

PADIGLIONE:

KIKI SMITH



eventos

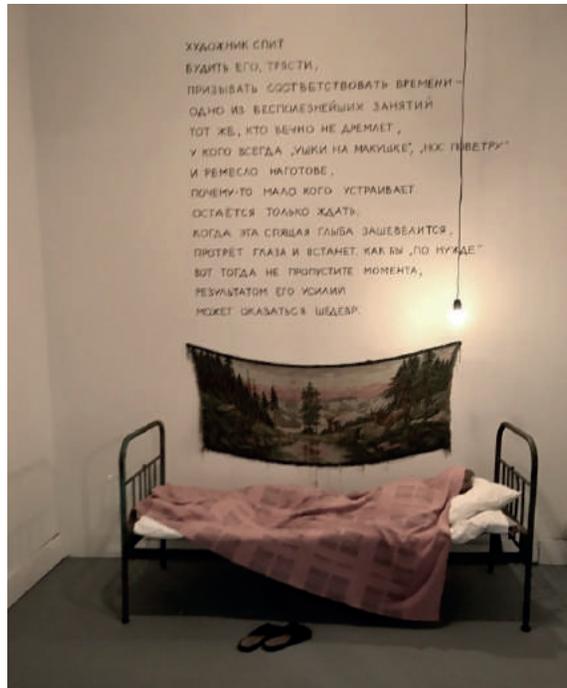


También en el Gran Pabellón, destacamos el vídeo de la artista rusa Taus Makhacheva (1983), *Tightrope*, 2015, que obviamente se ajusta bien a la tesis curatorial.



eventos

Como también ocurre en la instalación de la pareja Yelena Boroyeva (1959) y Viktor Boroyev (1959), *El artista está durmiendo*, 1996.



Otra interpretación es la que han realizado Katherine Nuñez e Issay Rodríguez con *Entre las líneas 2.0*, 2015-2017.



ARSENALE

En el Arsenale se van sucediendo grandes espacios monográficos, los dedicados a artistas mujeres aumentan conforme avanzamos.

Muy elegante es la sala dedicada a Thu Van Tran (Vietnam, 1979, vive y trabaja en París).



Avanzando, en el políptico de la estadounidense Michelle Stuart (1933), *Ring of Fire*, 2008-2010 –y en otros muchos trabajos– también se refleja una apuesta clara por la naturaleza y el ritual.



eventos

Hacia la mitad del recorrido en Arsenale, abundan las propuestas muy marcadas desde una perspectiva de género, o abiertamente feministas.

Después de representar a su país en la Biennale de 2009, la artista neozelandesa Francis Upritchard (1976, reside en Londres) vuelve a tener protagonismo en esta edición.



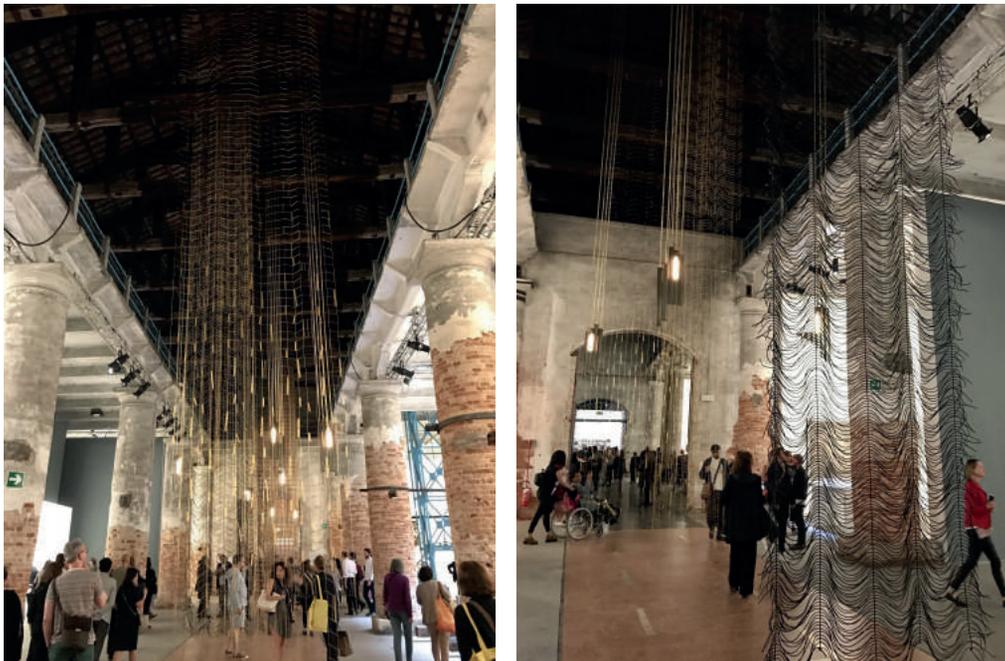
Muy saturado es el pasillo que nos hace recorrer la artista rusa Irina Korina (1977) en su instalación *Buenas intenciones*, 2017.



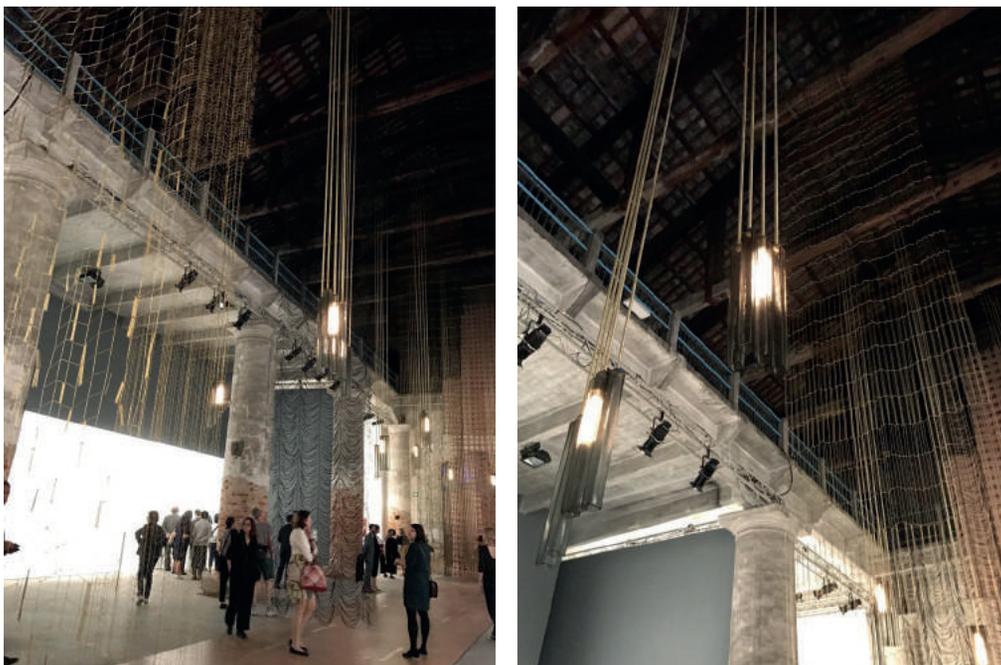
La artista china Guan Xiao (1983) indaga sobre la mistificación y la mercantilización souvenir de la escultura de Miguel Ángel en su vídeo *David*, 2013.



Y es auténticamente impactante, sutil y elegante, la intervención de la portuguesa Leonor Antunes (1972) en el pasillo central.



eventos



Junto a esta maravillosa intervención, en un flanco, muy bien acompañada está Teresa Lanceta con una decena de sus siempre inspiradores tapices.



De alguna manera, su trabajo inaugura toda una vertiente de propuestas textiles y artesanales, como la pieza reciente, pero perteneciente a la serie ya muy conocida de porcelanas reconstruidas de la coreana Yee Sokyung (1963).



También a partir de este momento en el recorrido se produce un giro hacia el “impulso dionisiaco” en la creación, como bien muestran los motivos vegetales de la artista india, que trabaja en Nueva York, Rina Banerjee (1963).



eventos



La poética del cuerpo y el sexo corre a cargo de la artista libanesa, que reside en Los Ángeles, Huguette Caland (1931) con dibujos de la década de los setenta, maniqués con diseños de vestuario y otras obras de los noventa.





Continuando con lo textil, también hay una importante representación del trabajo de la artista suiza Heidi Bucher (1926-1993).



eventos



La estética de los objetos cotidianos y los recuerdos, dionisiaca por musical, también se expresa en el panel de audiocassettes de Maha Malluh (1959).



De la estadounidense Eileen Quinlan (1972) se muestran fotografías íntimas y poéticas.



eventos

Frente a este trabajo, se encuentra la entrada a la Gruta profunda de la artista francesa Pauline Curnier Jardin 2011-2017. Dentro, encontramos un film.

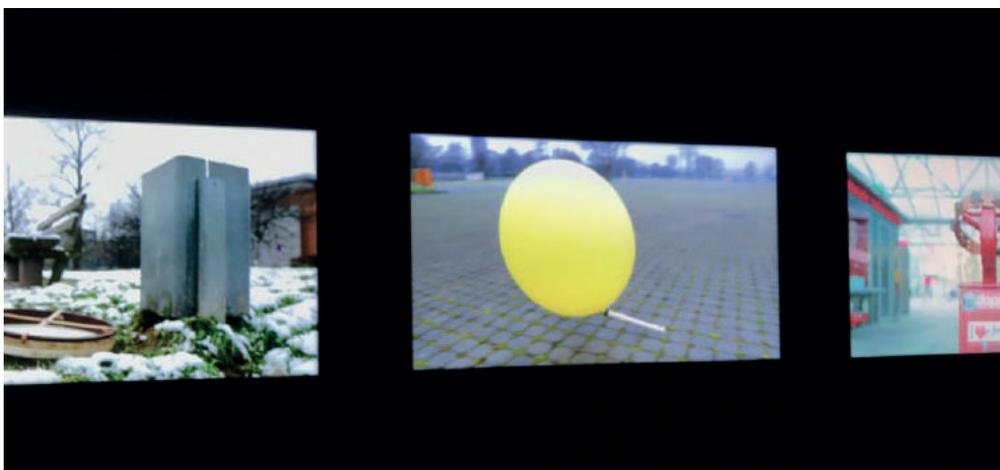


La cubana Zilia Sánchez (1926), residente en San Juan de Puerto Rico, expone piezas de sus series *Topologías* (1982-1990), *Amazona* (1967-2009), *Eros* (1976-1998) y el políptico *Troyanas*, 1999.





La artista turca Nevin Aladag (1972), residente en Berlín, propone *Traces*, una interesante videoinstalación en la que recoge la producción de música al azar.



eventos

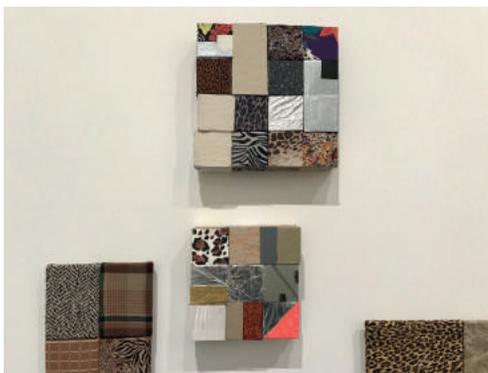
También en la escultura de la británica Karla Black (1972), el azar parece tener un papel relevante.



El color en variados formatos y materias parece ser el hilo conductor en la penúltima sección.

En el trabajo de la estadounidense Nancy Shever (1943).





En la videoinstalacion de la artista turca Hale Tenger (1960), *Globos en el mar*, 2011.



eventos

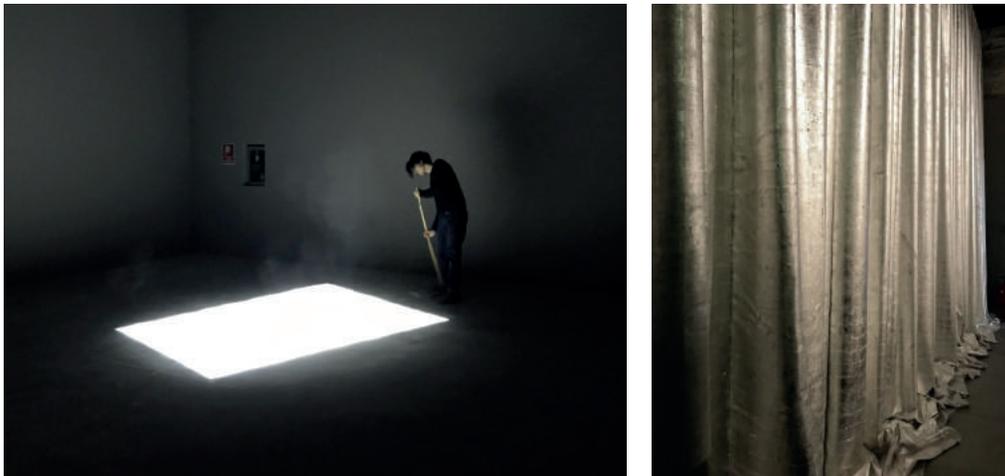
En las piezas de la estadounidense Judith Scott (1943-2005), en esta edición claramente homenajeada.



Y en el gran *environment* textil creado por la estadounidense Sheila Hicks (1934), residente en París, e interesada por cuestiones de percepción visual y háptica.



Para finalizar en el monocolor de la alfombra de polvo iluminada y la cortina plateada de Edith Dekyndt.



Por último, ha sido todo un acierto elegir las instalaciones narrativas de la argentina Liliana Porter (1941) para cerrar el recorrido.

eventos



57 Bienal de Venecia. Del 13 de mayo al 26 de noviembre de 2017.

EXPOSICIONES A LA VUELTA DE VACACIONES EN ESPAÑA. OTOÑO 2017 - INVIERNO 2018

Redacción



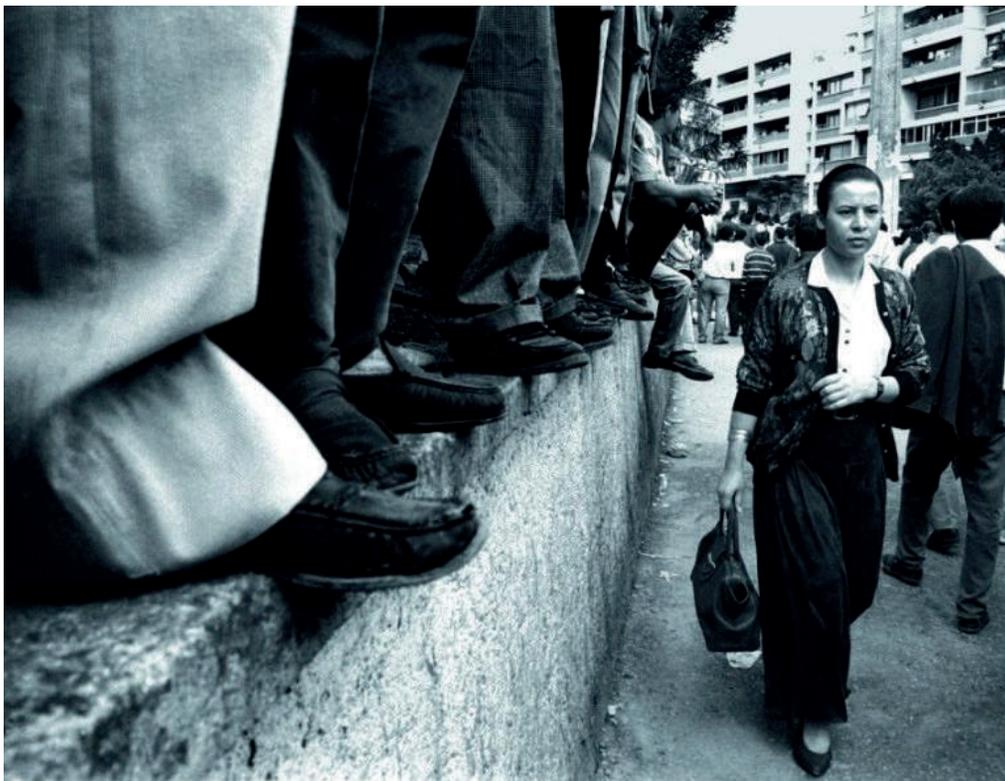
Tod@s comenzamos con expectativas la nueva temporada. Aquí van algunas de las exposiciones más interesantes en museos y centros de arte en España, por orden de inauguración.

Adriana Lestido. *Ellas, nosotras, vosotras*, Museo de la Merced, Ciudad Real. Del 1 de septiembre al 30 de noviembre.

Un recorrido por más de 30 años de producción de la fotógrafa argentina. La muestra reúne algunos de sus temas claves: mujeres con sus hijas, presas, madres adolescentes, niños, son los personajes que componen una galería que invita a reflexionar sobre la condición humana. Esta exposición propone un recorrido vital por más de 30 años de trabajo de Adriana Lestido (Buenos Aires, 1955). La selección de obra gira en torno a la mujer y abarca grandes temas como el amor, el desamor, la soledad, la maternidad. “Hospital Infante Juvenil”, “Madres adolescentes”, “Mujeres presas”, “Madres e hijas”,

eventos

“El amor” y “Villa Gesell” son algunas de las series representadas. Para Lestido, la fotografía es una herramienta que le permite comprender el misterio de las relaciones humanas. A partir de sus imágenes en blanco y negro, la autora documenta la intimidad y delicadeza de sus personajes desde una perspectiva social. La separación y la ausencia son temas clave dentro de su obra. Más que la realidad, lo que retrata son emociones. Los ensayos fotográficos de los primeros años todavía conservan esa mirada de reportera gráfica, de testimonio social, de fotografía documental. A continuación, las imágenes se vuelven cada vez más subjetivas e incorpora paisajes a los que retrata como reflejos de estados internos.



En rebeldía. Narraciones femeninas en el mundo árabe, IVAM, Valencia. Del 14 de septiembre de 2017 al 28 de enero de 2018.

Comisariada por Juan Vicente Aliaga, la exposición indaga en las realidades del mundo árabe desde la década de los noventa, vistas a través de las distintas perspectivas de artistas mujeres. También se incluyen algunas obras que reflexionan sobre la construcción de la feminidad realizadas por hombres.

Mediante el uso de dispositivos como la fotografía y el vídeo, queda de manifiesto la capacidad política de transformación de las mujeres en tanto que agentes sociales.

Cuatro son los ejes conceptuales de este proyecto: Espacios privados, ámbitos personales; el cuerpo, el deseo, la sexualidad; lugares y símbolos de lo público, y finalmente, la historia, sus pliegues y conflictos. Entre las artistas participantes hay obras de Mona Hatoum, Amal Kenawy, Ahlam Shibli, Rula Halawani, Raeda Saadeh, Zineb Sedira, Ghada Amer, Leila Alaoui...



El alma de las mujeres luna, Centre del Carme, Valencia. Desde el 14 de septiembre.

La Asociación de mujeres solidarias y emprendedoras Club Lunas Divinas (AMSELD) organiza por tercer año consecutivo la exposición fotográfica dedicada a la mujer, con el objetivo de sensibilizar a la sociedad de la importancia fundamental del respeto y la igualdad de géneros que debe imperar en cualquier sociedad civilizada.

El proyecto “El Alma de las Mujeres Lunas” inspirada en la novela “La llama de la sabiduría” de Juan Francisco Ferrándiz, nos muestra una serie de imágenes simbólicas de la fotógrafa Lidia Aparicio Sales con estética cinematográfica, donde

eventos

se ha buscado el impacto visual mediante las emociones, y en las que se muestra la fuerza, la solidaridad, la transmisión de conocimientos, el arquetipo de la mujer sabia, la contribución a la ciencia y la filosofía, pero también las dificultades, el desprecio y el sufrimiento que padecieron.



Cristina Lucas, Sala Alcalá 31, Madrid. Del 15 de septiembre al 5 de noviembre de 2017.

La exposición presenta diversos proyectos de unas de las artistas actuales españolas con mayor proyección internacional: Cristina Lucas. Los ejes generales de la muestra son la historia, el tiempo y la violencia, materializados a través de instalaciones y vídeo-proyecciones que ahondan en conceptos como el uso del arte como medio de investigación histórica, la poesía conceptual o la fascinación borgiana por el tiempo.

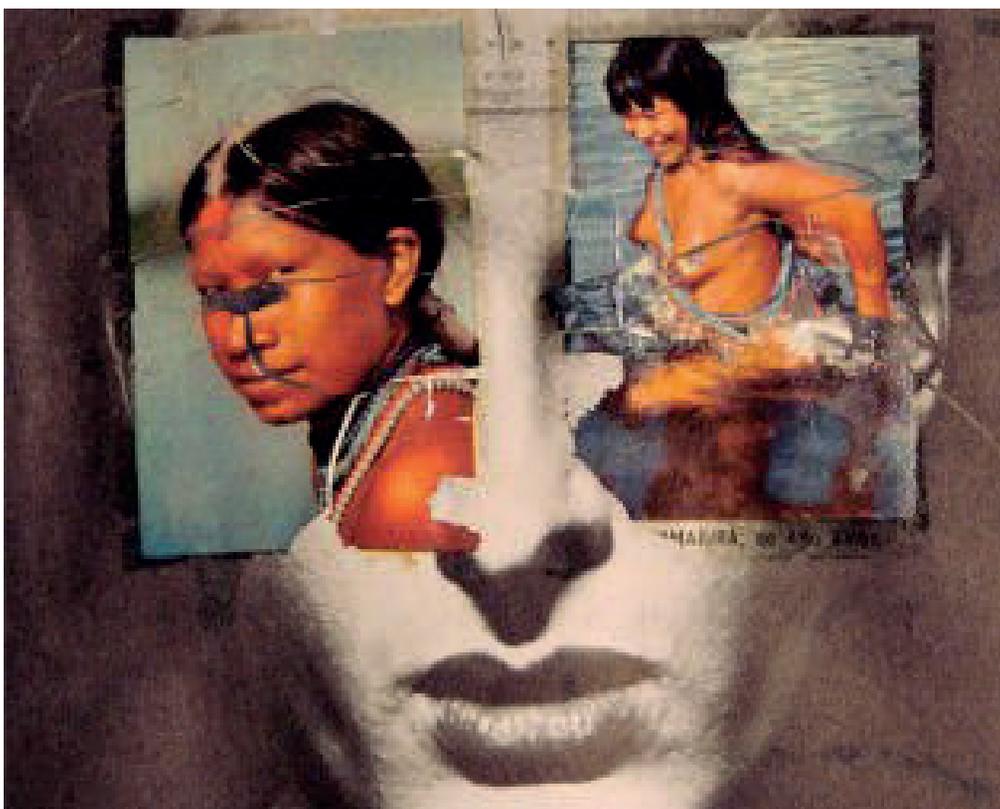
La exposición, configurada con obras de gran formato, se articula en torno a la vídeo-investigación-instalación “El rayo que no cesa”, una obra en proceso de creación de la que solo se han presentado versiones iniciales que construye un relato histórico de algunos ataques aéreos que han provocado víctimas civiles desde 1912 hasta la actualidad.

“El rayo que no cesa” se entrelaza con una serie de piezas con historia, tiempo y violencia como ejes generales: “Piper Prometeo”, un vídeo representativo de la poesía conceptual; “Tufting”, una serie de lienzos bordados que representan mapas con manchas negras que reproducen la intensidad de la violencia contra objetivos civiles, y por último, “Clockwise”, una gran instalación de 360 relojes que revela la fascinación de la artista por el tiempo. El tiempo global puede ser así visto al unísono, en una experiencia artística de la teoría de la relatividad. La exposición se suma a la conmemoración del octogésimo aniversario del bombardeo de Guernica pero la historia se hace siempre desde el presente. Como señala el comisario Gerardo Mosquera, Guernica sigue, el conteo de los bombardeos a ciudades continúa, sin fin.



AA Arte y Arquitectura MUSAC. Susana Velasco, MUSAC, León. Del 16 de septiembre de 2017 al 7 de enero de 2018.

El Proyecto Vitrinas acogerá una instalación de Susana Velasco coincidiendo con la publicación del quinto volumen de la Colección Arte & Arquitectura AA MUSAC, dedicado a esta arquitecta cuyo trabajo explora cómo las formas de arquitectura ocupan una posición mediadora entre el territorio y las formas de vida.



Anna Bella Geiger. Geografía física y humana, La Casa Encendida, Madrid. Del 28 de septiembre de 2017 al 7 de enero de 2018.

La muestra, comisariada por Estrella de Diego y realizada en colaboración con el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo (CAAC) y el Museo de la Universidad Nacional de Tres de Febrero (MUNTREF) de Buenos Aires, presenta un recorrido completo por la obra de la artista brasileña Anna Bella Geiger (Río de Janeiro, Brasil, 1933), imprescindible en la historia del arte conceptual brasileño.

La exposición recoge alrededor de cien obras entre vídeos, fotografías, libros de artista y fotocollage centradas en dos elementos temáticos fundamentales en su obra: la geografía física y la geografía humana. A través de estas dos líneas y, sobre todo, a través de los mapas, elemento fundamental en su trabajo, la artista reflexiona sobre las políticas coloniales, los estereotipos culturales, las exclusiones, los discursos impuestos por la hegemonía y, especialmente, los modos de cuestionarlos desde unas obras que en su acabado resultan frágiles y delicadas, lo que convierte a sus objetos políticos en objetos poéticos.

La trayectoria de Geiger es fructífera desde los orígenes, abandonando muy pronto sus comienzos abstractos de los años 50 para entrar de lleno, especialmente tras su viaje a Nueva York en la década de 1970, en el desarrollo de su etapa conceptual. Tras finalizar sus estudios de literatura inglesa en la Universidad de Brasil, en 1956, se casa con el geógrafo Pedro Geiger.

Incluso aquellos años iniciales dedicados a la pintura abstracta, en los que ya participa en la Primera Exposición de Arte Abstracto de Petrópolis, estaba influenciada por la enseñanza de Fayga Ostrower, la maestra polaca de origen judío con quien Geiger aprendió el grabado.

Esta técnica la llevó también a aprender la libertad de crear sin la presión de la obra única. El concepto mismo de la repetición y las series asociado al grabado constituyen, poco a poco, unas fascinantes estrategias contra del discurso de autoridad, a menudo camufladas, a las cuales acude Geiger con frecuencia.

Desde muy temprano empieza a trabajar con collages y dibujos, fotomontajes, vídeo, fotografías, libros de artista e instalaciones.

En 1954 viaja a Nueva York, donde asiste a cursos y conoce a Henry Kahnweiler, famoso marchante de los artistas surrealistas, que se interesa por su trabajo y adquiere alguna de sus obras.

Regresará en los años 70, momento en el cual entra en contacto con personalidades como Vito Acconci y Joseph Beuys.

La artista recurre a nuevas fórmulas narrativas, sobre todo aquellas que buscan revertir las maneras de contar el mundo desde una posición masculina. Adopta, pues, una identidad y narración quebradas, repletas de repeticiones y falsas repeticiones de esas que tanto gustaron a Duchamp, uno de sus artistas preferidos.

La década de los 70 representa, así, el desarrollo básico de dos de sus grandes temas: la geografía física y la geografía humana pasan a ser las excusas para reflexionar sobre cuestiones relacionadas con las políticas coloniales, los estereotipos culturales, las exclusiones, los discursos impuestos por la hegemonía y, especialmente, los modos de cuestionarlos desde unas formas delicadas y poéticas.



Anni Albers: tocar la vista, Museo Guggenheim Bilbao. Del 6 de octubre de 2017 al 14 de enero de 2018.

Conocida especialmente por su papel pionero en el arte textil o fiber art, por sus innovaciones en el tratamiento de las tramas y su búsqueda permanente de motivos y funciones del tejido, Anni Albers (Berlín, 1899 - Orange, CT, 1994) fue una figura fundamental en la redefinición del artista como diseñador. El suyo fue un arte inspirado por el folclore precolombino y la industria moderna, pero emancipado de las nociones de artesanía y labor de género.

Albers estudió en la vanguardista Bauhaus de Weimar, institución donde conocería a su esposo, el pintor Josef Albers, y donde llegaría a dirigir el taller textil en 1931.

Tras el cierre de la institución por el partido nazi en 1933, Albers se trasladó junto a su marido a Carolina del Norte, EE.UU., donde ambos fueron contratados como profesores de una escuela libre que se convertiría en referencia de la modernidad artística americana, el Black Mountain College.

Desde allí, Anni Albers continuó combinando trabajo pedagógico y experimentación artística, a la vez que produjo algunos de los textos hoy considerados clave en el desarrollo del arte textil contemporáneo.

La exposición *Anni Albers: tocar la vista* se presenta como un recorrido detallado a través de las series más importantes en su obra, desde 1925 hasta finales de los años setenta. Las asociaciones formales entre obras y series a través del tiempo mostrarán afinidades e hilos conductores, dando así cuenta del impacto y la vigencia de las ideas de esta artista única.



Paloma Navares, CAB, Burgos. Desde el 6 de octubre de 2017.

La exposición recoge varios grupos de obras, fotografías, instalaciones y vídeos pertenecientes a la serie *Del alma herida*.



Doris Salcedo. *Palimpsesto*, Museo Reina Sofía, Palacio de Velázquez, Madrid. Del 6 de octubre de 2017 al 1 de abril de 2018.

El trabajo de Doris Salcedo (Bogotá, 1958) está profundamente arraigado a las circunstancias sociales y políticas de su país, Colombia, si bien en ocasiones explora problemáticas de otros contextos, como es el caso del proyecto que ha desarrollado para el Palacio de Cristal. Partiendo siempre de un riguroso trabajo de investigación, utiliza la escultura y la instalación para abordar escenarios conflictivos donde la violencia y sus víctimas, la memoria y el olvido están presentes. Salcedo emplea materiales cotidianos y objetos personales que con frecuencia se tornan siniestros para evocar la ausencia de aquellos con quienes se relacionan, o a quienes pertenecieron: desaparecidos, refugiados, asesinados, olvidados... Sus piezas, poéticas, frágiles y bellas, entrañan drama, trauma y violencia. A menudo, funcionan como conmemoraciones y homenajes, duelos por las personas que viven y, sobre todo, mueren olvidadas.

En *Palimpsesto*, título de su intervención en el Palacio de Cristal, comisariada por Soledad Liaño, la artista hace referencia a todas aquellas personas que han fallecido ahogadas en el Mediterráneo y el Atlántico durante los últimos veinte años tratando de emigrar de sus pueblos de origen con la esperanza de una vida mejor y con mayores libertades. Sobre losas realizadas con una compleja ingeniería hidráulica, se escriben con gotas de agua y de manera temporal e intermitente algunos de los nombres de hombres y mujeres que han muerto en estas circunstancias de huida.

Reconocida como una de las artistas más destacadas de su generación, la obra de Salcedo ha sido objeto de una importante retrospectiva en el Museum of Contemporary Art de Chicago (2015) que itineró por otras sedes norteamericanas hasta finales de 2016. Asimismo, su trabajo se ha mostrado en museos y centros de arte de todo el mundo a lo largo de las dos últimas décadas: New Museum of Contemporary Art (Nueva York, 1998), San Francisco Museum of Modern Art (1999 y 2005), Tate Britain (Londres, 1999), Camden Arts Centre (Londres, 2001), Sala de Turbinas de la Tate Modern (Londres, 2007), Inhotim Centro de Arte Contemporânea (Belo Horizonte, 2008), MUAC (Ciudad de México, 2011), Moderna Museet (Malmö, 2011) o MAXXI (Roma, 2012). Ha participado en numerosas y destacadas bienales internacionales: XXIV Bienal de São Paulo (1998), Trace, the Liverpool Biennial of Contemporary Art (1999), documenta 11, Kassel (2002), 8ª Bienal Internacional de Estambul (2003), T1Triennial for Contemporary Art, Turín (2005). Ha sido merecedora del Premio Velázquez de las Artes Plásticas (2010), del Hiroshima Art Prize (2014) y del Nasher Prize for Sculpture (2015).



Somos plenamente libres. Las mujeres artistas y el surrealismo, Museo Picasso Málaga. Del 10 de octubre de 2017 al 28 de enero de 2018.

El surrealismo fue el movimiento de vanguardia que más mujeres aglutinó en sus filas por ser renovador, provocativo y por defender una imagen de la mujer como un ser espontáneo e intuitivo, dueña de su intimidad que, al mismo tiempo, como ciudadana reclamaba tanto el derecho al trabajo o al voto como al disfrute del propio cuerpo. Era un arte que daba importancia a la realidad personal y que facilitaba como medio de expresión la unión de lo erótico con la emoción poética, promocionando así el juego de dualidades o la ambigüedad como respuesta al dictado de la razón. Sin embargo, no pasó mucho tiempo para que ellas se alejaran de un movimiento artístico que les decepcionó porque casi siempre las consideraba en primer lugar como musas, niñas o videntes. Fue un proceso de liberación doloroso, dramático y, en ocasiones, con finales trágicos, que paradójicamente les facilitó la independencia creativa y la superación del yugo teórico e ideológico que los líderes intelectuales del proyecto quisieron imponerles.

Incomprendidas, luchadoras y rebeldes, en algunos casos fueron eclipsadas o utilizadas perversamente por sus parejas masculinas. Pero sus vidas y su arte no sólo retaban las convenciones sociales e institucionales en función de representar una “alteridad” que otros autorizaban, sino, sobre todo, criticaban con firmeza los efectos represivos que provoca la imposición de normas en razón del tipo de género. *Somos plenamente libres. Las mujeres artistas y el surrealismo* muestra en las obras de estas autoras la emergencia de estos nuevos planos de sensibilidad y su función de contraste con la sociedad patriarcal.

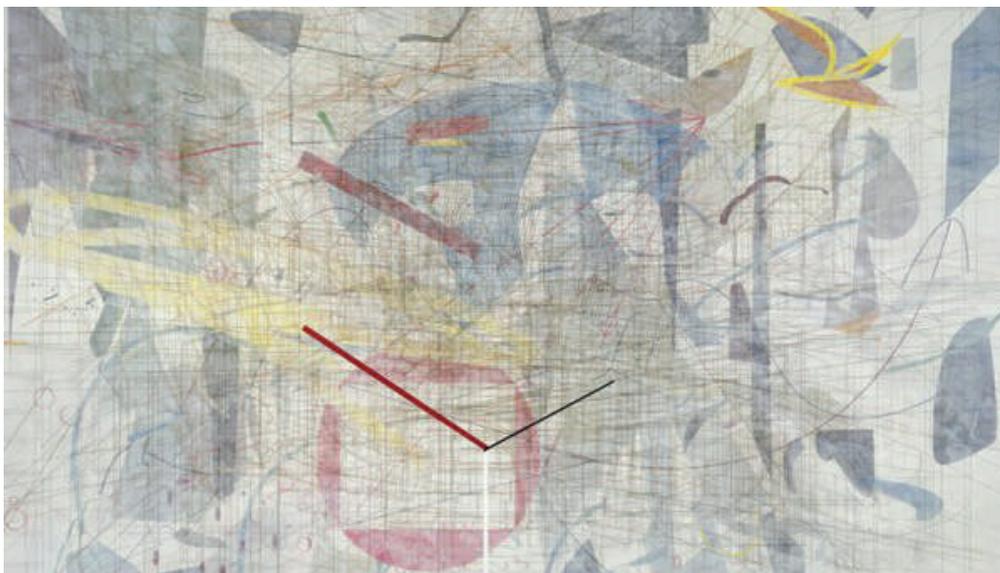
Comisariada por el profesor José Jiménez, catedrático de Estética y Teoría de las Artes de la Universidad Autónoma de Madrid, la muestra reivindica un justo protagonismo a un grupo de mujeres artistas cuya producción ha tenido que esperar quizás demasiado tiempo para alcanzar un grado reconocimiento internacional verdaderamente notable y cuyo trabajo destacó en el entorno surrealista: Eileen Agar, Claude Cahun, Leonora Carrington, Germaine Dulac, Leonor Fini, Valentine Hugo, Frida Kahlo, Dora Maar, Maruja Mallo, Lee Miller, Nadja, Meret Oppenheim, Kay Sage, Ángeles Santos, Dorothea Tanning, Toyen, Remedios Varo y Unica Zürn. El individualismo y la personalidad de estas mujeres artistas se transmite a través de las más de cien obras de arte entre pintura, dibujo, escultura, collage, fotografía y películas reunidas para la ocasión.

Tras *Sophie Tauber-Arp. Caminos de vanguardia* (octubre 2009-enero 2010), *Hilma af Klint. Pionera de la abstracción* (octubre 2013-febrero 2014) y *Louise Bourgeois. He estado en el infierno y he vuelto* (junio-septiembre 2015), el Museo Picasso Málaga aborda de nuevo una exposición que pone en valor el trabajo artístico de la mujer en la historia del arte del siglo XX.



Susan Meiselas. *Mediacions*, Fundacio Tàpies, Barcelona. Del 11 de octubre de 2017 al 14 de enero de 2018.

Exposición coproducida con el Jeu de Paume, comisariada por Carles Guerra y Pia Viewing de la fotografía crítica y comprometida de la fotoperiodista estadounidense. Reúne numerosos proyectos de Meiselas en una de las retrospectivas más completas que se le han dedicado nunca en Europa.



Julie Mehretu. *Historia universal de todo y nada*, Centro Botín, Santander. Del 11 de octubre de 2017 al 28 de enero de 2018.

eventos

Comisariada por Suzanne Cotter (Directora Fundação Serralves - Museu de Arte Contemporânea de Oporto) y Vicente Todolí (Presidente de la Comisión Asesora de Artes Plásticas de la Fundación Botín), y organizada en colaboración con la Fundação Serralves - Museu de Oporto, el Centro Botín presenta *Julie Mehretu. Historia universal de todo y nada*, la exposición individual más importante dedicada hasta la fecha en Europa a esta artista, considerada internacionalmente una de las más destacadas pintoras de su generación. La exposición reúne 30 pinturas y más de 40 dibujos realizados en los últimos veinte años. La selección de obras, realizada en estrecha colaboración con Julie Mehretu, se centra en los momentos clave de su práctica artística. Desde sus dibujos y pinturas más tempranas, realizadas en diversas técnicas como grafito, tinta o acrílico, a sus majestuosos lienzos a gran escala, de complejas superficies y arquitecturas, en los que la línea y el gesto adquieren cada vez mayor profundidad y solidez. Sus pinturas y obras sobre papel de los últimos años ponen de manifiesto la importancia que adquiere la caligrafía y lo pictórico en su obra monumental.

Julie Mehretu. Historia universal de todo y nada también pone de relieve la importancia que tiene para Mehretu la elaboración, el proceso y la relación simbiótica de su práctica pictórica. Las obras presentes en la muestra provienen, tanto de la colección privada de la artista como de otras colecciones públicas y privadas de Europa y Estados Unidos. La artista dirigió en el año 2015 el Taller de Artes Plásticas de Villa Iris organizado por la Fundación Botín.



Paloma Navares. Iluminaciones, Sala Kubo-Kutxa, San Sebastián. Del 19 de octubre de 2017 al 4 de febrero de 2018.

Comisariada por Rocío de la Villa, se trata de una retrospectiva que abarca cuatro décadas de trayectoria de la artista multimedia Paloma Navares, en la que la luz se ha evidenciado como el elemento más importante en su obra. No sólo porque forma parte imprescindible de la mayoría de sus piezas e instalaciones, que tienen luz propia y están construidas con medios y elementos generados y generadores de luz. También porque con la puesta en escena busca un clímax de penumbra y oscuridad.

Con el fin de construir visiones, Navares utiliza medios translúcidos, aligerando estructuras y organizando entornos por temperatura de color e intensidad lumínica, mientras reflexiona sobre la visualidad desde perspectivas culturales, psicológicas, simbólicas y emocionales. De manera que sus obras aparecen como iluminaciones y transparencias con una fragilidad que rechaza la materia. Imágenes luminosas y entre penumbras, cuya frescura ironiza sobre el futuro y subvierten el pasado.

Esta selecta retrospectiva presenta obras e instalaciones de sus principales series. Las dedicadas a su crítica y reflexión sobre las mujeres representadas y ocultadas en la historia de la cultura. Y aquellas donde aborda una dimensión existencial de trasfondo biopolítico sobre la vida *nuda*, centrándose en los “cuerpos *otros*” de los excluidos por la sociedad.



Esther Ferrer. Todas las variaciones son posibles, incluida esta, Museo Reina Sofía, Madrid. Del 26 de octubre de 2017 al 25 de febrero de 2018.

Esther Ferrer (San Sebastián, 1937), pionera y una de las principales representantes del arte de performance en España, empezó a participar en las actividades del grupo ZAJ (con Walter Marchetti, Ramon Barce y Juan Hidalgo) en 1967 y, desde entonces, hizo del arte de acción su principal medio, si bien a partir de 1970 volvió a realizar obras plásticas a través de fotografías intervenidas, instalaciones, cuadros basados en la serie de números primos o Pi, objetos, etcétera. Entre estos trabajos destacan las series de *Autorretratos* (en proceso desde 1981), *Números primos* (desarrollada a través de diversos formatos espacio-temporales), o la de *Juguetes educativos* (década de 1980). Su obra se inscribe en la corriente de arte minimalista y conceptual, iniciada en la década de los sesenta del siglo XX, que tiene a Stéphane Mallarmé, Georges Perec, John Cage o Fluxus como referentes, así como en los feminismos de aquel momento.

Ferrer otorga a la repetición y al azar la capacidad de potenciar la obra, generando múltiples variaciones que dan paso a la alteridad y lo imprevisible. La muestra que presenta el Museo Reina Sofía, *Todas las variaciones son válidas, incluida esta*, recoge estas cuestiones y reflexiona sobre otros aspectos clave de su práctica, como la visibilización del proceso creativo en el tiempo/espacio, y la movilización y transformación del cuerpo. Buscando reforzar y experimentar con las ideas de continuidad y la dimensión performativa del trabajo de Ferrer, la exposición incorpora la activación de ciertas piezas así como un discurso no cronológico que permite conexiones inesperadas y acercamientos cambiantes a su trayectoria. La selección de obras incluye performances e instalaciones, así como una serie de proyectos plásticos, tanto trabajos preparatorios como series acabadas, y documentación de las principales acciones (fotografías y vídeos).

En paralelo a su práctica artística, cabe destacar su importante labor teórica, desarrollada tanto en sus colaboraciones periodísticas para diversas publicaciones como en cursos y conferencias ofrecidas en universidades europeas y americanas. El catálogo que acompaña la muestra, comisariada por Mar Villaespesa y Laurence Rassel, presenta una selección de estos textos.

A lo largo de su extensa carrera, Esther Ferrer ha participado en numerosos festivales de arte de acción y ha expuesto su obra en distintos museos. Asimismo, ha sido objeto de diversos reconocimientos: en 1999 fue una de las representantes de España en la Bienal de Venecia; en 2008 fue galardonada con el Premio Nacional de Artes Plásticas; en 2012 con el Premio Gure Artea del Gobierno Vasco, y en 2014 con el Premio MAV (Mujeres en las Artes Visuales), el Premio Marie Claire de l'Art Contemporain y el Premio Velázquez de Artes Plásticas.



Amie Siegel. *Invierno*, Museo Guggenheim, Bilbao. Del 23 de noviembre de 2017 al 11 de marzo de 2018.

Invierno (*Winter*, 2013) de Amie Siegel propone reactivar la experiencia de la proyección a través de la producción efímera de un elemento clave de su película: la banda sonora. Colaborando con músicos y locutores de cada lugar en que se muestra la obra, la artista busca acercar la experiencia de la imagen a los aspectos más participativos del espectáculo, rompiendo la habitual distancia de la pantalla respecto al observador. En *Invierno*, el espacio de proyección se convierte en múltiples ocasiones en un estudio de sonido abierto al público, donde intérpretes locales ofrecen versiones diversas de una historia de corte futurista, modulando infinitamente su atmósfera, sus giros dramáticos y sus estados de ánimo. Así, la historia transcurre en varios tiempos simultáneos: el presente de la actuación musical, el pasado de la imagen filmada y el futuro de la ciencia ficción.

Situada en la remota región de Khandallah (Nueva Zelanda), en un complejo residencial de formas blancas y lisas diseñado por el arquitecto Ian Athfield, el relato describe la vida cotidiana de una pequeña comunidad utópica en mitad de un paisaje espectacular y desierto.

eventos

En función de la música y de las palabras pronunciadas por los narradores incidentales, la historia parece cambiar de rumbo. Mientras que la obra puede ser vista en una versión sonora estable durante buena parte del tiempo de exposición, en los días de actuación en directo el visionado se convierte en experiencia única, irrepetible y cercana, que hace de Invierno una obra indisoluble del espacio en que es vista y de las personas que participan en ella.



Colección Soledad Lorenzo. Punto de encuentro / Cuestiones personales, Museo Reina Sofía, Madrid. Del 26 de noviembre al 27 de noviembre y del 19 de diciembre de 2017 al 5 de marzo de 2018.

Esta propuesta expositiva, desplegada en dos muestras comisariadas por Manuel Borja-Villel y Salvador Nadales, presenta una amplia selección de las obras que forman parte del depósito temporal que en 2014 realizó la galerista Soledad Lorenzo al Museo Reina Sofía.

Punto de encuentro, la primera de ellas, aborda los conceptos de espacio y geometría desde diversas ópticas. Partiendo de dos autores clave en la colección de Soledad Lorenzo, como Pablo Palazuelo y Antoni Tàpies, se propone un recorrido por unas 70 obras en distintos formatos de reconocidos artistas vinculados a la trayectoria de

la galerista como Soledad Sevilla, Ángeles Marcos o el denominado Grupo Vasco (Txomin Badiola, Peio Irazu, Sergio Prego o Jon Mikel Euba, entre otros).

Cuestiones personales, la segunda muestra, se centra en la recuperación del lenguaje figurativo, a través de un conjunto de obras de artistas españoles y extranjeros. El recorrido se inicia con la obra de dos referentes de la figuración española, Luis Gordillo y Alfonso Fraile –con quien Soledad Lorenzo inaugura su galería en 1986–, y avanza por trabajos de contenido más transgresor como los de Juan Ugalde, Jorge Galindo o Manuel Ocampo. También están presentes artistas norteamericanos vinculados a la Metro Pictures Gallery de Nueva York –David Salle, Tony Oursler, Ross Bleckner, Eric Fischl o George Condo–, que representan la incorporación de creadores extranjeros en la programación de la galería. Asimismo, la exposición acoge una selección de obras de José Manuel Broto y Miquel Barceló, junto con trabajos de Julian Schnabel e Iñigo Manglano-Ovalle, sin olvidar a artistas más jóvenes, como La Ribot o Itziar Okariz, por los que la galerista siempre ha apostado.

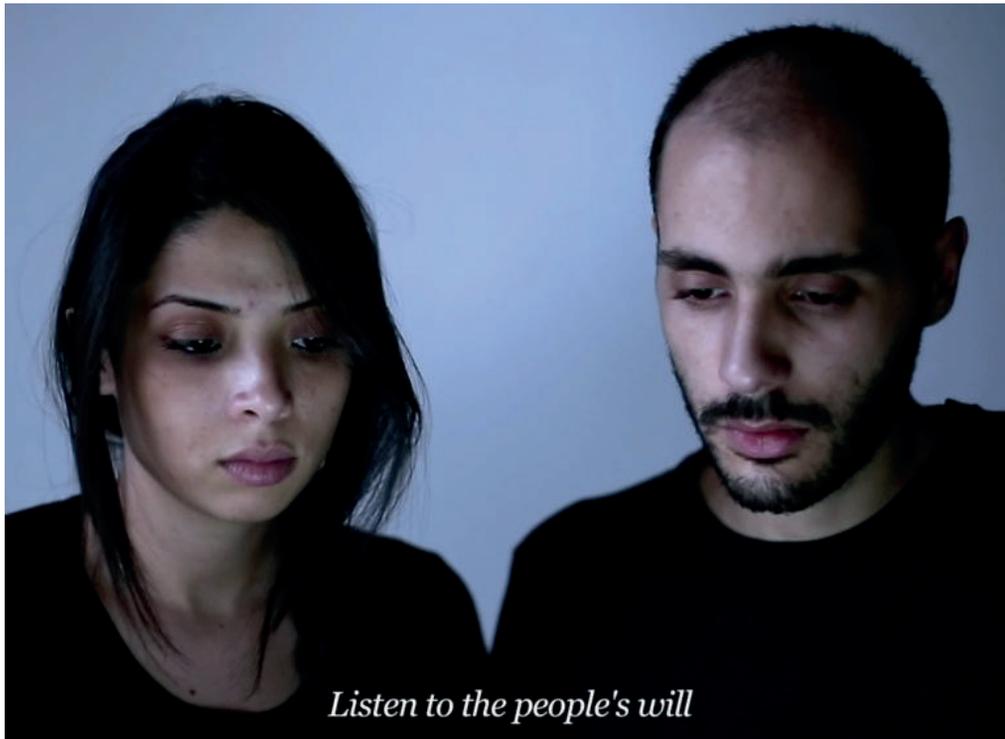
El depósito está compuesto por 392 piezas de 86 artistas, la mayoría de ellos españoles y pertenecientes a diferentes generaciones, cuyas prácticas abarcan diversas disciplinas de la creación artística actual. De este modo, aunque predomina la pintura, la escultura y la fotografía, figuran igualmente obras sobre papel (dibujos y grabados), piezas audiovisuales e instalaciones.



Marina Núñez. *Un cuerpo extraño*, IVAM, Valencia. Del 26 de octubre al 31 de diciembre de 2017.

eventos

Un cuerpo extraño es un trampantojo en el que la fachada del IVAM se rompe violentamente porque una mujer impacta contra ella. Aún más inverosímil resulta que esa mujer no sea dura ni consistente, sino blanda y maleable. De hecho, la fuerza de la colisión hace que su carne se derrame en múltiples salpicaduras que revelan su naturaleza fluida. De modo que la materia rígida resulta finalmente ser mucho más frágil, incapaz de contener la avalancha de carne suave. El cuerpo de esta mujer es realmente extraño, insólito por su extrema ductilidad excepcional por las formas que adopta, asombroso por su resistencia. Pero en medicina, “un cuerpo extraño” alude a un elemento externo que entra en el cuerpo y que puede dañarlo. En principio es importante extraerlo, aunque a veces se expulsa de forma espontánea. No sé si la mujer es incómoda para el edificio, que la regurgita. O si alguien ha considerado que ese lugar no le correspondía, y la extirpa arrojándola contra la pared a la manera de una mujer bala. O si es ella la que siente que la rodea un entorno hostil, o simplemente inerte, y se ve impelida a escapar. Yo tiendo a pensar que lo que vemos es resultado de su propio impulso. Que se ha lanzado a nuestro espacio, el de los espectadores, para conformarse de nuevo, probablemente de algún modo inesperado, o bien para, simplemente, esparcirse en él.



Bouchra Khalili, CAAC, Sevilla. Del 3 de noviembre 2017 al 4 de marzo de 2018.

Bouchra Khalili (Casablanca, Marruecos, 1975) es una artista franco-marroquí cuyo trabajo profundiza en los significados y significantes de las delimitaciones territoriales, de las fronteras políticas y los movimientos poblacionales de la actualidad. A través de la imagen, fundamentalmente del vídeo ya sea monocanal o en formato instalativo, desarrolla su obra a medio camino entre el cine y las artes visuales, entre el documental y la obra experimental, desdibujando de este modo los límites entre disciplinas.

Khalili concibe la cuenca mediterránea como una realidad errante, viejo escenario del tránsito de ideas y personas que hoy en día nos muestra el retrato más dramático de las migraciones humanas. Documenta los lugares a través de su imagen y las historias que éstos contienen; dimensiones y realidades que la artista consigue reubicar a través de experiencias perceptivas inusuales, y de este modo ofrecer testimonio del poliédrico fenómeno del movimiento de personas que nos acontece día tras día. En definitiva, Khalili nos ofrece una cartografía de la resistencia, un mapa de una realidad en continua mutación.

Khalili ha mostrado su trabajo en numerosas exposiciones individuales como el MoMA de Nueva York (2016), el Palais de Tokyo de París (2015), MACBA en Barcelona (2015) o PAMM (2013-2014) entre otras. Ha recibido varios premios y distinciones, entre los que destacan el Abraaj Group Award en 2014, el DAAD de Berlín en 2012 o el Premio Louis Lumière en Francia, en 2005. Esta exposición es una coproducción entre el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, donde empezará su andadura, Secession de Viena y Jeu de Paume de París.



Rosemarie Castoro. *Enfocar al infinito*, MACBA, Barcelona. Del 9 de noviembre de 2017 al 15 de abril de 2018.

eventos

Comisariada por Tanya Barson, se trata de la primera gran retrospectiva institucional de la obra de Castoro y se centrará en el periodo 1964-1979. Castoro (1939-2015) se inició como artista en los Estados Unidos en un momento en que el minimalismo y el conceptualismo formaban parte de la vanguardia neoyorkina. La exposición mostrará su obra en detalle por primera vez, revelando así la diversidad de una práctica artística que incluye pintura abstracta, arte conceptual, acciones performativas en la calle y en el estudio, poesía, mail art, escultura, instalaciones y land art. Se analizará el contexto de su trabajo, su activismo en la Art Workers' Coalition (Coalición de Trabajadores de Arte), su asociación con artistas contemporáneos como Carl Andre, Hollis Frampton, Sol LeWitt e Yvonne Rainer, entre otros, y su relación con el feminismo.

Castoro inició su trayectoria en las artes gráficas, como atestigua la gran importancia del dibujo en su producción. Interesada también en la danza, mientras estudiaba en el Pratt Institute de Nueva York coreografió e interpretó sus propias creaciones. Si bien después su interés se desplazó hacia la pintura, lo que marca su obra es precisamente su forma de leer el espacio desde la perspectiva de la danza y su reconocimiento de la interrelación entre estas dos formas artísticas. La exploración simultánea del color y la estructura en la pintura fue su mayor preocupación en las sucesivas series de la década de los sesenta.

Más adelante, una vez abandonado el color, Castoro introdujo un nuevo elemento espacial en su obra con series de múltiples paneles de yeso y grafito, apoyados directamente sobre el suelo. Exhibidas por primera vez en la Tibor de Nagy Gallery en 1971, son piezas a escala arquitectónica que, pese a su origen pictórico, están más cerca de la escultura minimalista. La importancia de la danza como referente se manifiesta en sus diarios a través de fotografías performativas de sus obras, descritas por la propia artista como «contenedores» y escenarios para el cuerpo. Castoro transforma sus exploraciones de la superficie de los paneles en pinceladas escultóricas montadas sobre la pared, a la manera de signos taquigráficos como los que dedicó a su amiga Agnes Martin.

Sus proyectos site-specific incluyen *Gallery Cracking*, intervención de carácter arquitectónico creada para la emblemática serie de exposiciones de Lucy Lippard, *Numbers*, en esta ocasión 555,087 en el Seattle Arts Museum en 1969. Para 955,000, en la Vancouver Art Gallery, Castoro produjo *Room Revelation* (1970), uno de los primeros ejemplos de instalación participativa, que recrearemos por primera vez en el MACBA. Posteriormente, Castoro exploró la abstracción postminimalista, con instalaciones esculturales de resina epoxi en 1974-1975, y una serie de intervenciones efímeras en el paisaje usando ramas.

Entre sus obras situadas en emplazamientos urbanos destacan *Trap-a-Zoid* (1978), creada para Creative Time, y *Flashers*, piezas totémicas de acero u hormigón iniciadas en 1979.

La exposición pondrá de manifiesto la gran aportación de Castoro al concepto de «intermedia», o interrelación entre pintura, escultura, dibujo, lenguaje y performance. La intención es demostrar cómo algunas de las figuras más relevantes del minimalismo no han recibido la atención que merecen, en especial el grupo de mujeres artistas pertenecientes a un movimiento erróneamente identificado como esencialmente masculino, pero que, como dice Lippard, «subvirtió el minimalismo en su propio terreno». Como consecuencia de esta consideración de la obra de Castoro, la exposición subrayará la necesidad de repensar el minimalismo, expandiéndolo para incluir a un mayor número de artistas y cuestionando los relatos hegemónicos de este movimiento.

IN\VISIBILITY

Laura Barone



proyectos

La invisibilidad es la cualidad de un cuerpo físico visible de no ser visto en condiciones de luz normales.

Invisibility es la cuarta edición del Open Mind, un proyecto fotográfico y performativo iniciado en Bolonia (Italia) en 2013 y divulgado en diferentes ciudades: Granada, Málaga, Palma de Mallorca, Las Palmas de Gran Canaria y Barcelona.

El proyecto explora el tema de la invisibilidad de las mujeres: invisibilidad como transparencia, Invisibilidad como libertad, invisibilidad como pureza del ser, invisibilidad a través la oscuridad e intento de llegar a la puerta de la percepción del alma en constante cambio.

La imaginación puede llegar donde queremos y abrir muchas puertas escondidas a través de la mente y las emociones.

Caos, equilibrio, negro, blanco, limitado e ilimitado.



Con este tema se trata la liberación del ser, imaginar el presente proyectado en otra dimensión, diferenciándose de la sociedad que le rodea.

¿Etiquetas? No, nadie es nadie, todos somos lo que somos, todos somos lo que sentimos, todos buscamos continuamente la salida, la sensación de libertad interior, la lucha constante para ser aceptados, pero la realidad es que nadie tiene que ser aceptado ni involucrado en un concepto estático. Estamos en continuo cambio y nadie es propiedad de nadie. La invisibilidad se plantea como reflejo del universo. El mundo es un contorno, yo soy el mundo, yo elijo, yo vivo y me siento viva. Romper el estereotipo no significa luchar con rabia o con angustia hacia lo que la sociedad nos ofrece; romper el estereotipo significa vivir cada momento sin parar de ser uno mismo y evolucionar y revolucionar lo que nos rodea.

“El contacto entre el ojo (del observador) y la luz (del cuerpo) se rompe y el cuerpo se vuelve invisible”.

Entrevista Laura Barone:

<https://www.youtube.com/watch?v=XSfNGZAqi-w>

Más información:

baronelaura8@gmail.com

www.laurabarone.com

LA NOVIA DEL VIENTO

Cristina Riveiro



patrimonio

Así llamaba Max Ernst a la última superviviente del surrealismo, a la mujer que le puso universo a la pintura, a la escultura y a la escritura. Hace unos meses se cumplía el centenario de su nacimiento. Leonora fue de origen británico (Lancashire) pero estuvo afincada en México, en donde residió más de 40 años, hasta que fallece en el año 2011 a causa de una neumonía.

Leonora navegó en un universo fantástico en donde las tradiciones de magia y de brujería mexicanas tuvieron su relevancia, aunque para ella cada lugar tenía una tradición que era mágica en sí misma, y por ello, de manera inevitable, en nuestra herencia siempre estará acercarnos a lo desconocido.

Carrington empezó a experimentar con la pintura desde muy joven, en un periodo en el que ya luchaba por no asumir las imposiciones de las convicciones del mundo masculino. Ella era capaz de crear un teatro de imágenes con una personalidad rebelde y subjetiva, donde se daban cita el escepticismo, la alquimia, los opuestos, lo espiritual, lo metafísico, lo sobrenatural, el humor... y un montón de elementos que lograron llevar al límite la verdad más simple.

Tras la aprehensión en Francia de su esposo Max Ernst, Leonora fue ingresada en un sanatorio psiquiátrico en España (Santander). Durante su matrimonio con Ernst, entra en contacto con exponentes del surrealismo como Duchamp, Dalí o Breton y pertenecerá al conocido grupo de Kunstler Bund, aunque en Londres, no expuso nunca de manera individual hasta el año 1990.

Para viajar a México tuvo que casarse con el escritor mexicano Renato Leduc, de quien se divorcia prácticamente al año siguiente de su matrimonio, y se casa finalmente con el fotógrafo Weisz.

En México, la artista encuentra la amistad de Remedios Varo, otra de las grandes pintoras surrealistas, y de la fotógrafa Kati Horna; con ellas se abren las puertas a otros mundos imaginarios y al encuentro de ese especial vocabulario mitológico suyo, que impacta en su forma de pintar las cosas. También comparte una especial amistad con el cineasta surrealista Luis Buñuel y con Alejandro Jodorowsky. Este último le dedica un capítulo en su libro "El maestro y las magas".

La pintora realizó fundamentalmente obra de caballete y también murales inspirados en leyendas y mitos. Ya en la etapa final de su vida es cuando incursiona también en la escultura.



La última surrealista falleció el 25 de mayo de 2011, a los 94 años. En febrero de 2016 sus hijos Gabriel y Patricia Weisz crearon la Fundación Leonora Carrington para promover y difundir las artes y apoyar actividades educativas y de investigación artística, así como para acercar a la gente el universo de la pintora.

Creadora de un vocabulario y un imaginario muy personal, Carrington nunca quiso ofrecer posibles interpretaciones de sus obras. Crear y descubrir con ello, ese era su universo.

UN ADIÓS A CHIARA FUMAI, LA ARTISTA MÉDIUM DEL FEMINISMO

Joana Baygual



El pasado 16 de agosto de 2017 se suicidó la artista italiana de performance, Chiara Fumai (Roma 1978-2017). Con 39 años puso fin a su vida en Bari, ciudad donde residía últimamente.

Su muerte ha dejado un gran vacío en el contexto del arte feminista radical porque su trabajo artístico siempre giró en torno a cuestiones como la visibilidad de la mujer en el mundo del arte y de la cultura en general, haciendo especial hincapié en esas mujeres diferentes que por su rebeldía, raza o carácter quisieron despegarse de las convenciones burguesas o políticamente correctas y vivir libremente.

Mediante la performance y acompañada de extrañas instalaciones desarrollaba su trabajo artístico. Principalmente se apropiaba de personajes femeninos a-históricos que se habían caracterizado por ser unas mujeres singulares y ajenas a la sociedad de su época. Chiara se transformaba, se transfiguraba, invocaba a los fantasmas de sus personajes delante del público que asistía a sus performances, exponiéndose a sus más profundos demonios.

La pudimos ver en España en el MUSAC de León, en 2013, dentro del ciclo Conferencias Performativas, donde realizó su performance “Chiara Fumai reads Valerie Solanas”, en la cual, mediante la lectura del Manifiesto SCUM, de Valerie, remitía con mucha ironía al primer discurso realizado por Berlusconi en 1994, para poner en marcha su primera campaña política. El Manifiesto SCUM era un llamamiento a la destrucción de los hombres y su autora atentó contra Andy Warhol en La Factory en 1968.

También se vieron obras suyas en ARCO 2017 y en la exposición “Punk, sus rastros en el arte contemporáneo”.

En la Documenta 13, también participó con una instalación-performance en el parque Karlsaue de Kassel, “The Moral Exhibition House”, que se inspiraba en los espectáculos pseudo-científicos del siglo XIX. En ella la artista partía de referencias a la ética hegeliana, la historia del espiritismo y el ocultismo moderno, y las redefiniciones entre “we” y “I” de la Rivolta Femminile, un grupo feminista radical de la Roma de los 70, encabezado por Carla Lonzi, y cuyo texto principal era “Lets Spit on Hegel”.

En este proyecto Chiara Fumai se transformaba en dos mujeres diferentes; una era Annie Jones, la mujer barbuda más famosa de la época victoriana, y en Zaluma Agra, “la estrella del Este”, una mujer esclava que fue una estrella del circo en el siglo XIX.

Para Annie Jones, realiza “The Prodiges of Nature”, donde la artista se traviste y transmuta espiritualmente, mediante la transmisión “mediúmnica” del personaje, y lee una colección de cartas de admiración escritas a Annie por artistas y escritores del siglo XXI. En el caso de Zaluma Agra, también travestida del personaje, lee “I say I” de Rivolta Femminile, para liberar su pasado de esclavitud como mujer negra.

Otra obra muy conocida suya fue *I Did Not Say or Mean ‘Warning’*, donde se transformó en guía turística de la Fundación Querini Stampalia de Venecia y presentó los retratos femeninos de la colección (del siglo XVI al XIX), haciendo hincapié en las historias de esas mujeres anónimas representadas en los cuadros. Su narración la interrumpía mediante inclusiones de mensajes en lenguaje LIS (International Sign Language), que contenían amenazas terroristas anónimas dejadas en el contestador automático de un grupo feminista radical.

Un extenso trabajo que ponía en evidencia, en muchos casos, historias transversales de mujeres bizarras, cruzándolas con manifiestos del feminismo.

En el 2013 recibió el premio Furla por su corta pero fructífera carrera.

patrimonio



Su desaparición supone una gran pérdida para el mundo del arte y el feminismo, ya que se ha perdido a una artista inmensamente original y auténtica, con una personalidad resplandeciente, pero definitivamente muy vulnerable y frágil. Ahora vive con los espíritus que ella encarnó con sus trabajos. DEP.

UNA APOSTA COMPROMETIDA: REESCRIBIR E INVESTIGAR DESDE UNA PERSPECTIVA DE GÉNERO EL DISCURSO DE LA HISTORIA DEL ARTE CONTEMPORÁNEO

Ana Martínez-Collado



publicaciones

“El feminismo implica la reconsideración de nuestros conceptos de historia, del tiempo histórico, del archivo, del momento traumático de cualquier suceso nuevo y del momento retardado, pero vinculado a él, de un reconocimiento conquistado, de una *Nachträglichkeit*”.

Griselda Pollock*

Arte escrita. Texto, imagen y género en el arte contemporáneo, editado por Maite Méndez Baiges, se convierte en un volumen necesario en la historia del arte desde un compromiso con las perspectivas feministas. Lamentablemente esta posición sigue siendo hoy arriesgada a pesar del doble esfuerzo que requiere. Una investigación en la historia del arte en cuyas fuentes resulta difícil sacar a la luz a artistas no suficientemente reconocidas y aplicar una posición de análisis que requiere enfrentarse con el rígido orden jerárquico en el que se constituyen las disciplinas. La aplicación de los discursos feministas, al que se suma necesariamente –la interdisciplinaridad y la transversalidad, siempre cuestionada–, son posiciones discriminadas en el universo académico paradójicamente al ser consideradas como análisis de una parte y no de un todo. Los escritos, obras, investigaciones feministas son tratadas, en las ramas de las ciencias de arte y humanidades, como «obras periféricas» de la «gran ciencia» y del «discurso». Y así, siento afirmarlo, seguimos siendo portadoras de un discurso de «lo menor». Por lo que aún continúa siendo ineludible insistir no sólo en el valor de la investigación sino en la valentía del propósito.

El concepto del volumen profundiza en una de las premisas fundamentales del arte vanguardista,

la ruptura de las fronteras entre los distintos leguajes artísticos y, particularmente, en uno de los resultados más innovadores la conjugación del lenguaje visual con el lenguaje escrito, de imagen y palabra, de la literatura con las artes visuales. Desde la intención anunciada de examinar esta cuestión desde los estudios de género, el volumen se sumerge a través de distintos artículos en el estudio de la obra lingüístico visual de alguna de las artistas del siglo pasado, indagando en la construcción visual del sujeto femenino. Reivindicando así una relectura de la historia del arte, una renovación de la política de la mirada y de la estética en la que la que es crucial la cuestión del género.

Tres apartados organizan la estructura del libro. En la primera parte, «Texto e imagen en artistas contemporáneas», cuatro capítulos analizan las relaciones entre el texto literario y la creación plástica en la obra de artistas mujeres a través del siglo XX. Lidia Taillefer dedica el texto a la poesía visual de la norteamericana Marianne Moore; Carmen Cortés Zaborras recorre la colaboración creativa a través de imágenes y palabras entre la fotógrafa y escritora francesa Claude Cahun y Marcel Moore; Esther Morillas el estudio de los *collages* y la poesía tecnológica de Ketty La Rocca, cuyos trabajos centrados en la utilización del lenguaje y la retórica de los medios de comunicación contravienen los estereotipos que se difunden. Y, por último, Carla Subrizi, nos sumerge en el contexto italiano para reforzar la relevancia de la escritura, la performatividad y el feminismo en las propuestas Niccolai, Vicinelli, Bentivoglio, Santoro e Lonzi, como forma de lucha artística política y feminista. Estas investigaciones no sólo contribuyen a revalorizar el trabajo de las mujeres en aquellos aspectos más innovadores del

movimiento vanguardista –la creación colectiva, la fusión de la alta cultura y la cultura popular y el uso de medios híbridos, el *collage* y el poema visual–. Toda esta ebullición creativa feminista sobresale también por su capacidad de ofrecer testimonio de la emergencia incipiente de la construcción de una subjetividad contemporánea, abierta a la diferencia.

En la segunda parte del libro, «Textos e iconografías de la mujer en la creación contemporánea», los artículos profundizan en estas relaciones dentro de los contextos artísticos contemporáneos. Asumiendo además la riqueza que supone para el discurso feminista este encuentro entre la cultura visual y la palabra escrita. Indagar en las imágenes de las mujeres lectoras es un brillante hilo conductor en el artículo de Maite Méndez Baiges, que le permite afirmar con rotundidad que hubo otra modernidad y que en esta otra modernidad las mujeres iniciaban un largo camino para asumir otro papel en el espacio de la representación y en la sociedad. El cuadro de Vanessa Bell, *Interior with Artist's Daughter* (1935-1936), «podría interpretarse como las futuras imágenes que al margen del deseo que vayan a suscitar o no en hombres y mujeres, indistintamente, se abren camino en esa centuria como mujeres sujeto». Belén Ruiz Garrido nos atrapa en su análisis –en el que destacan las cuestiones inherentes a la progresiva visibilización de las mujeres– sobre la imagen de la escritora en el que contrasta la representación de los autores masculinos y la representación o autorrepresentación, llevándonos por un recorrido en el que abarca desde los retratos de Virginia Woolf hasta las propuestas de artistas contemporáneas de Regina José Galindo, Shirin Neshat, Lalla Essaydy o Adela Martín. La relación entre el cuerpo femenino en movimiento a través

de la danza y la publicidad en los años veinte en España es el objeto de estudio del artículo de Eva M^a Ramos Frendo; análisis en el que destaca la aplicación de la perspectiva masculina y más tópica de la visión de la mujer. Y Luis Puelles Romero nos propone una inmersión desde un análisis de la Estética y la Teoría de las Artes, en el proceso de feminización de la recepción estética, a través de una arqueología en el devenir de la modernidad que destacan la paulatina aceptación de la emotividad, la sensibilidad o la empatía.

Dos ensayos lingüísticos completan el tercer apartado y cierran el volumen a modo de propuesta experimental. Isabel Garnelo nos propone en «Todo es mentira, salvo alguna cosa», un proyecto de entrelazado entre imagen y palabra que evidencia las implicaciones financieras en nuestro universo globalizado. Y Noelia García Bandera en su propuesta «CV», recrea a través una combinación entre fotografía y palabra escrita el recorrido profesional de las autoras del libro.

El volumen es uno de los resultados del proyecto de investigación dirigido por Maite Méndez Baiges, «Lecturas de la historia del arte contemporáneo desde la perspectiva de género», financiado por el Ministerio español de Economía y desarrollado por las Universidades de Málaga y La Sapienza de Roma, que pone en valor los proyectos de investigación al favorecer la posibilidad de generar nuevos conocimientos de profunda relevancia social.

El objetivo general del proyecto es plantear una revisión del arte de los siglos XX y XXI aplicando los estudios de género. De tal forma, y así se evidencia en el volumen, que una de las premisas fundamentales, siguiendo la visión de Virginia

publicaciones

Woolf sería la de reevaluar la aportación de las mujeres como sujetos, aplicada en este caso a la historia del arte. Otra premisa fundamental estaría relacionada con la propuesta de Griselda Pollock. No se trata sólo de rescatar a las artistas feministas discriminadas en la construcción del arte contemporáneo, sino transformar la propia disciplina, incorporando aquellas reflexiones que permitan reformular la participación de la subjetividad femenina en el arte moderno y contemporáneo. Las artistas mujeres han sido protagonistas de nuestra historia y su discurso debe también inscribirse en las líneas argumentativas que lo definen. Tal vez llegue un momento en que la fuerza de la transformación que proponen los discursos feministas llegue a la historia, al pensamiento, a la política, a la sociedad y por supuesto, a nuestra vida íntima y cotidiana.

* Pollock, Griselda, "Desde las intervenciones feministas hasta los efectos feministas en las historias del arte. Análisis de la virtualidad feminista y de las transformaciones estéticas del trauma", en AA.VV., *Producción artística y teoría feminista del arte: nuevos debates I*, dirección Xavier Arakistain y Lourdes Méndez, Centro Cultural Montehermoso, Vitoria, 2009, p. 49.

Arte escrita. Texto, imagen y género en el arte contemporáneo, editado por Maite Méndez Baiges. Editorial Comares, Granada, 2017. ISBN: 9788490454923.

Autoras: Maite Méndez Baiges, Lidia Taillefer, Carmen Cortés Zaborras, Esther Morillas, Carla Subrizi, Belén Ruiz Garrido, Eva M.^a Ramos Frendo, Luis Puelles Romero, Isabel Garnelo, Noelia García Bandera.

PAULA REGO. LÉXICO FAMILIAR

Redacción



Herederas del expresionismo de Goya y de la mordacidad de Hogarth, la obra de Paula Rego (Lisboa, 1935) ha configurado, durante más de medio siglo, una persistente fábula sobre la naturaleza humana. Sus pinturas y dibujos investigan con especial atención cómo las mujeres han organizado espacios de desobediencia histórica frente a los imaginarios culturales impuestos desde el patriarcado. La obra de Paula Rego puede leerse como una gran fábula sobre la conducta humana. Así, los vínculos de dominio y dependencia, el rencor ante las injusticias sociales, la persecución de los cuerpos irreverentes o la sexualidad constreñida por el moralismo conservador son temas que reaparecen de forma cíclica en sus pinturas y les otorgan cierto carácter existencial. Por otra parte, los trabajos de Rego entablan un diálogo cáustico con la historia y con el tiempo inmediato, discrepan de la herencia cultural del patriarcado y denuncian aquellas agresiones que provienen de las jerarquías del poder. Mediante metáforas y exabruptos, cruzando relatos literarios y vivencias personales, la artista ha confeccionado, durante más de medio siglo de trayectoria, un imaginario enérgico y antinormativo poblado por seres que saltan del estupor a la indisciplina, de la frialdad a la violencia.

La evolución artística de Paula Rego es un auténtico crisol de disparidades y reformulaciones. En este sentido, sus primeras piezas participan de un lenguaje abstracto cercano a Vieira da Silva y a Dubuffet, mientras que su producción posterior, próxima a la llamada Escuela de Londres –Bacon, Freud, Kossoff, Auerbach y Andrews, entre otros–, cabe situarla como heredera del expresionismo de Goya y del sarcasmo de Hogarth, junto a Daumier y Gutiérrez Solana, en sintonía con las atmósferas turbadoras de Balthus y la obscenidad refinada de Klossowski. Sin embargo, a diferencia de los artistas anteriores, Rego incorporó una mayor permeabilidad respecto a otras fuentes ajenas a la pintura –por ejemplo, el teatro, la ópera, las narraciones populares y el cine–, también ha desplegado una suerte de vasta exploración sobre cómo las mujeres organizaron sus espacios de disidencia histórica.

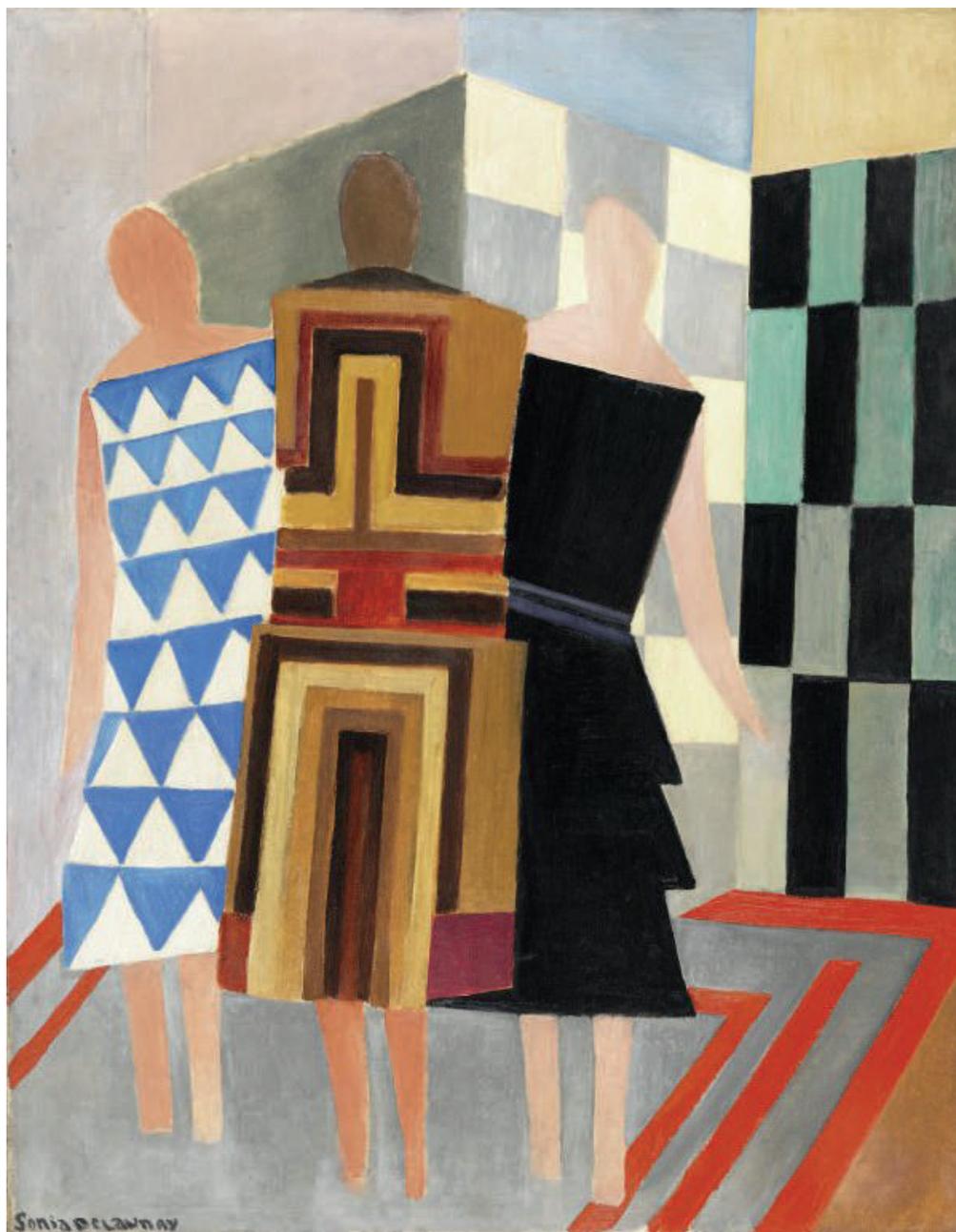
Tomando el título de la novela homónima de Natalia Ginzburg, *Léxico familiar* es una exposición que recorre seis décadas de la obra de Paula Rego: entre sus dibujos de los años cincuenta y algunos proyectos recientes, sin olvidar las series dedicadas al aborto, a *Jane Eyre*, de Charlotte Brontë, y a *Misericordia*, de Benito Pérez Galdós, o las piezas inspiradas en la dramaturgia de Martin McDonagh.

Paula Rego, *Léxico Familiar*, La Virreina, Barcelona. Del 8 de julio al 8 de octubre de 2017.

Comisario: Valentín Roma.

SONIA DELAUNAY EN MADRID

Redacción



Sonia Delaunay. Arte, diseño y moda es la primera exposición monográfica de la artista en nuestro país y se propone mostrar su multidisciplinar práctica artística. Pinturas, diseños de moda y textiles conviven con sus innovadoras colaboraciones con poetas o escenógrafos. La muestra, con más de doscientas obras, pone además especial atención en el periodo en que la artista y su familia residieron en Madrid, ciudad a la que llegaron hace precisamente 100 años.

La artista de origen ruso Sonia Delaunay (1885-1979) fue una figura clave de la primera vanguardia parisiense. Junto a su marido, el pintor Robert Delaunay, emprendió una aventura artística que, basada en los contrastes de color y la disolución de la forma a través de la luz, les encaminó hacia la abstracción.

Aproximación a la exposición *Sonia Delaunay: Arte, diseño y moda*

Presentación de la comisaria Marta Ruiz del Árbol

Sonia Delaunay camina por las calles de Madrid. La Gran Guerra que asola Europa la ha traído hasta aquí y podemos intuir su impresión al llegar a una ciudad tan periférica como la capital de España de aquella época. Atrás quedan su infancia en Ucrania y Rusia, sus años de formación en Karlsruhe y los pasados en París, donde, junto a su marido, el pintor Robert Delaunay, se convirtió en una pionera de la primera vanguardia. El azar quiso que estuvieran pasando las vacaciones en Fuenterrabía cuando estalló la Primera Guerra Mundial y que ambos decidieran convertir la península en su hogar durante el conflicto bélico. El proyecto *Sonia Delaunay. Arte, diseño y moda* surge del deseo de profundizar en los seis años que duró el período ibérico y, más concretamente, en la dos temporadas que pasó en Madrid, ciudad en la que más tiempo estuvo establecida. Pero no solo eso. También propone analizar el papel que jugó esta etapa en su carrera para reivindicarla como escenario de grandes descubrimientos y cambios fundamentales en su manera de enfrentarse a la creación artística.

No es la primera vez que la obra de Sonia Delaunay se presenta en nuestro país. La Fundación Juan March ya mostró a la artista junto a Robert Delaunay en 1982 y, tras esta exposición, vinieron otras dos dedicadas también a la pareja: una en el Museu Picasso de Barcelona (2000-2001) y otra, algo más tarde, en el Museo Thyssen-Bornemisza de Madrid (2002-2003). Casi quince años después de aquella última muestra, las creaciones de Sonia Delaunay pueden verse de nuevo en nuestras salas, donde por primera vez en España, se presentan en solitario. Sin embargo, y aunque abarca la mayor parte de su trayectoria no es una retrospectiva al uso. Al tener como

primer objetivo el análisis de su etapa española, caracterizada por una dedicación casi exclusiva al diseño y la moda, se centra principalmente en explorar su deseo de llevar los ideales artísticos más allá del lienzo antes, durante y después de su estancia en Madrid. Su obra puramente pictórica se presenta en paralelo con sus libros, sus diseños publicitarios o sus escenografías teatrales. Sus diseños de interiores y de moda dialogan con los tejidos y vestidos que creó.

Durante muchos años, el paso por España de Sonia Delaunay fue visto como un paréntesis que se mencionaba en los estudios y biografías de forma breve. Era un periodo que generaba cierto recelo debido al abandono de su faceta pictórica en favor de las colaboraciones con el mundo de las artes escénicas, el diseño de interiores y de moda¹. Sin embargo, las investigaciones y exposiciones que en los últimos años se han dedicado a su figura han demostrado que su interés por romper las fronteras entre las bellas artes y las artes aplicadas fue una constante en su producción². Ella misma afirmaba al final de su vida que “no había ningún hiato entre mi pintura y mis trabajos digamos ‘decorativos’, y ese ‘género menor’ no había supuesto nunca una frustración artística, sino una expansión libre, una conquista de nuevos espacios; era otra aplicación de una misma búsqueda»³. Desde este punto de vista, el periodo español se redescubre como un momento de transición clave en su trayectoria.

El impulso de unir arte y vida se vislumbra en Sonia Delaunay desde sus comienzos como artista. La obra más temprana incluida en nuestra selección, *Philomène* de 1907 [cat. 1], además de permitir comprobar la importancia que la artista otorgaba al color, da idea también de la relevancia de lo decorativo desde sus inicios. Sin embargo, será principalmente tras conocer a Robert Delaunay cuando, con el firme propósito de aplicar el lenguaje pictórico que habían ideado juntos, se lance a probar nuevos caminos de expresión. Durante aquellos primeros años de la década de 1910 transformó su entorno en un mundo simultáneo a pequeña escala. Diseñó la decoración de su apartamento, la ropa que se ponía cada semana para ir al Bal Bullier, varios libros y bocetos para publicidad, además de, por supuesto, sus pinturas. Muy probablemente todo comenzó con una colcha de patchwork que realizó para su hijo recién nacido en 1911 hasta llegar a concebir el primer libro simultáneo junto al poeta Blaise Cendrars⁴.

Sin embargo, y a pesar de que a veces se ha afirmado que ya en París barajó la posibilidad de rebasar el ámbito privado y comenzar a crear objetos para un público más amplio, será en Madrid cuando Sonia dé el paso. En esta decisión jugó, sin duda, un papel clave el enorme giro que dio su situación económica a finales de 1917. Tras el triunfo de la Revolución de Octubre dejó de recibir las rentas que le llegaban de

San Petersburgo y que eran el principal sustento de su familia. Poco tiempo después, no solo había realizado su primera colaboración en el campo de las artes escénicas (*Cleopatra* de los ballets rusos de Serguéi Diághilev presentada en Londres en 1918) y su primera intervención en un espacio arquitectónico (la reforma integral del Petit Casino de Madrid en 1919), sino que también había creado una marca de decoración de interiores, moda y complementos conocida como Casa Sonia.

Estos primeros ensayos madrileños serán fundamentales porque muchas de las iniciativas que Sonia Delaunay llevará a cabo tras su retorno a París en 1921 tuvieron aquí un precedente. Así ocurre, por ejemplo, en relación a la escenografía teatral, que desarrolla junto a sus amigos dadaístas. O también en el terreno de la decoración de interiores. Pero sobre todo, en su intensa dedicación al diseño de moda y la apertura de su boutique en la capital francesa. Tras la satisfactoria experiencia española, Sonia Delaunay decidirá vestir a la nueva mujer de la sociedad occidental, que hace su aparición tras el fin de la Primera Guerra Mundial, y diseña modelos que destacan el nuevo rol del género femenino en el espacio público: trajes de baño, vestidos para hacer deporte o gorros para conducir. Incluso, se fotografía ella misma realizando todas esas nuevas actividades pero, por encima de todo, consigue que sus ideas artísticas lleguen a la calle.

Como demuestran los gouaches que sirvieron de bocetos para sus textiles, que actualmente nos parecen obras de arte de pleno derecho, Sonia Delaunay hizo del diseño de moda una manera de expandir sus ideas artísticas transformando a las mujeres que llevaban sus tejidos en una especie de “pinturas vivas”. Y también en esta faceta de Sonia Delaunay como diseñadora textil, el periodo español fue el origen de toda esa actividad, con los pañuelos para el mencionado ballet *Cleopatra* en 1918 como punto de partida. Durante más de tres décadas después de aquella producción demostró una versatilidad y creatividad sin límites. Los motivos geométricos que predominan en los años veinte dan paso con el tiempo a un interés creciente por otras formas donde reaparecen las referencias a los motivos vegetales, absolutos protagonistas de su paso por la península ibérica⁵.

En 1937 Sonia y Robert Delaunay recibieron el encargo de realizar unas grandes pinturas murales en la Exposición Universal de París de 1937. Para ella, fue la oportunidad definitiva de establecer de nuevo, tras la experiencia del Petit Casino, un diálogo con la arquitectura. Además la temática de uno de los dos pabellones en los que intervinieron, dedicado al ferrocarril, le hizo recordar su viaje a España y, sobre todo, a Portugal.

La muestra acaba como comenzó. Con una pequeña selección de obras de otras épocas, más alejadas del período ibérico, donde además hubo una prevalencia de la pintura sobre otras expresiones artísticas. Así como sus inicios estaban representados por un único lienzo, el final lo componen unas pocas pero selectas piezas de las últimas décadas de su vida. Tras la muerte de Robert, en 1941, Sonia Delaunay se concentró en primer lugar en reivindicar la memoria de su marido para luego, poco a poco, dedicarse a su propia pintura. Militó en los grupos que defendían el arte abstracto, como el Salon des Réalités Nouvelles (1946), aunque nunca abandonó totalmente sus incursiones en otras formas de expresión, como se puede ver en el mosaico que presentamos.

La investigación acerca de la época que Sonia Delaunay pasó en Madrid nos ha llevado a archivos y bibliotecas en busca de nuevos datos. También a visitar a ciertas familias, cuyos nombres aparecen citados en la prensa del momento y en la correspondencia que se conserva de la artista, en busca de cualquier pista sobre su paso por nuestro país⁶.

El rastreo documental ha aportado informaciones hasta ahora desconocidas que permiten continuar la reconstrucción de esta bonita historia y que se detallan en este catálogo. Sin embargo, el intento de encontrar vestigios materiales ha dado escasos resultados. Han pasado cien años desde que Sonia Delaunay llegó a la capital española y, aparentemente, todo ha desaparecido. La familia Urquijo no conserva los chalecos, sombrillas y sombreros diseñados por Casa Sonia, aunque amablemente nos ha prestado una foto inédita de su archivo fotográfico en la que se muestra a las hijas de los marqueses vestidas con aquel atuendo.

La búsqueda también ha permitido localizar las sillas que aparecen en la fotografía publicada por *Blanco y Negro* del jardín de invierno del palacio de los marqueses de Amboage, hoy sede de la Embajada de Italia⁷. Esa silla de enea es claro ejemplo del interés de Sonia por incorporar en sus decoraciones objetos populares probablemente adquiridos en el Rastro. Aunque en muchas ocasiones, la artista los intervino, en otras, como es el caso, decidió incluirlos en sus proyectos sin ninguna manipulación. Pero la batida casi infructuosa no nos ha desanimado. No perdemos la esperanza de que, durante la visita a la exposición o, tras la lectura del presente catálogo alguien, de pronto, reconozca entre las fotografías algún objeto que le resulte familiar. Así pues, la investigación sobre el paso de Sonia por Madrid sigue en marcha.

notas

Notas:

¹ Su dedicación al mundo de la moda y el diseño fue una constante en toda su vida y una de las causas, junto a su condición de mujer, por la que la historia del arte canónica no la tuvo muy en cuenta. Véanse Montfort 2014 y Pollock 2014.

² Un lugar destacado ocupan la gran retrospectiva celebrada en el Musée d'art Moderne de la Ville de Paris y la Tate Modern de Londres en 2014-2015 y la exposición *Sonia Delaunays Welt der Kunst* de la Kunsthalle de Bielefeld en 2008-2009.

³ Delaunay 1978, p. 96.

⁴ Véase el ensayo de Cécile Godefroy en este mismo catálogo.

⁵ Sobre la dedicación al diseño textil, véase el ensayo de Matteo de Leeuw-de Monti en este mismo catálogo.

⁶ En la localización de los antiguos clientes de Casa Sonia ha sido fundamental la ayuda de Paz Castillo.

⁷ "La moda en el mobiliario" en *Blanco y Negro*, 16 de mayo de 1920, p. 42.

Sonia Delaunay. Arte, diseño y moda, Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid. Del 4 de junio al 15 de octubre de 2017.

Visita virtual:

[https://static.museothyssen.org/microsites/exposiciones/2017/Delaunay/vv/index.htm?startscene=1&startactions=lookat\(-55,0,100,0,0\);](https://static.museothyssen.org/microsites/exposiciones/2017/Delaunay/vv/index.htm?startscene=1&startactions=lookat(-55,0,100,0,0);)

WE WANTED A REVOLUTION: BLACK RADICAL WOMEN, 1965-85

Redacción



Organizada por Catherine Morris y Rijeko Hockley, examina las prioridades políticas, sociales, culturales y estéticas de las mujeres de color durante la emergencia de la segunda ola del movimiento feminista.

Es la primera gran exposición sobre artistas de color con el fin de reorientar el discurso sobre raza, feminismo, acción política, producción artística e historia del arte en este significativo periodo.

Presenta un grupo heterogéneo de artistas que vivieron y trabajaron en las intersecciones entre vanguardias y movimientos políticos radicales. La exposición incluye trabajos conceptuales, performance, cine y video art, así como fotografía, pintura, escultura y grabados.

notas

Artistas representadas en esta exposición: Emma Amos, Camille Billops, Kay Brown, Vivian E. Browne, Linda Goode Bryant, Beverly Buchanan, Carole Byard, Elizabeth Catlett, Barbara Chase-Riboud, Ayoka Chenzira, Christine Choy and Susan Robeson, Blondell Cummings, Julie Dash, Pat Davis, Jeff Donaldson, Maren Hassinger, Janet Henry, Virginia Jaramillo, Jae Jarrell, Wadsworth Jarrell, Lisa Jones, Loïs Mailou Jones, Barbara Jones-Hogu, Carolyn Lawrence, Samella Lewis, Dindga McCannon, Barbara McCullough, Ana Mendieta, Senga Nengudi, Lorraine O'Grady, Howardena Pindell, Faith Ringgold, Alva Rogers, Alison Saar, Betye Saar, Coreen Simpson, Lorna Simpson, Ming Smith y Carrie Mae Weems.



We Wanted a Revolution: Black Radical Women, 1965-85, Brooklyn Museum, Elizabeth A. Sackler Center for Feminist Art, Nueva York. Del 21 de abril al 17 de septiembre de 2017.

MARIE-LOUISE EKMAN

Redacción



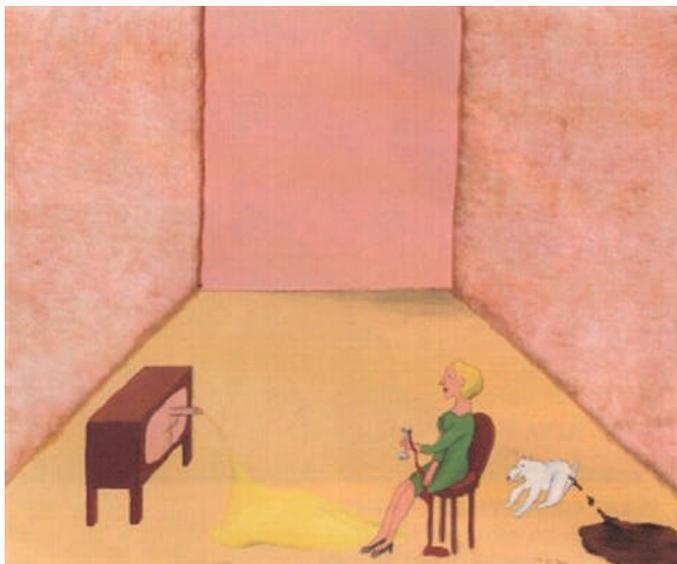
Retrospectiva de la artista sueca con 350 trabajos desde 1967 hasta la actualidad, incluyendo pinturas, esculturas y films.

Influida por el lenguaje de los cómics, Ekman posee un lenguaje humorístico e iconoclasta que después desarrollará en discursos narrativos a través de viñetas sobre el absurdo en la vida cotidiana.

En la serie *At Home With a Lady* de 1973, una mujer aislada, cautiva en un interior, actúa como un animal en el zoo, repitiendo la misma realidad día tras día. En *Striptease* (1973), la figura de un mujer rubia es transformada paso a paso en un pájaro que echa a volar.

notas

Después de ocho films y numerosas producciones para TV, Ekman se define como una artista que hace cine. La exposición incluye *The Dramatic Asylum* (2013-14), una serie en 50 episodios, que filmó usando su móvil.

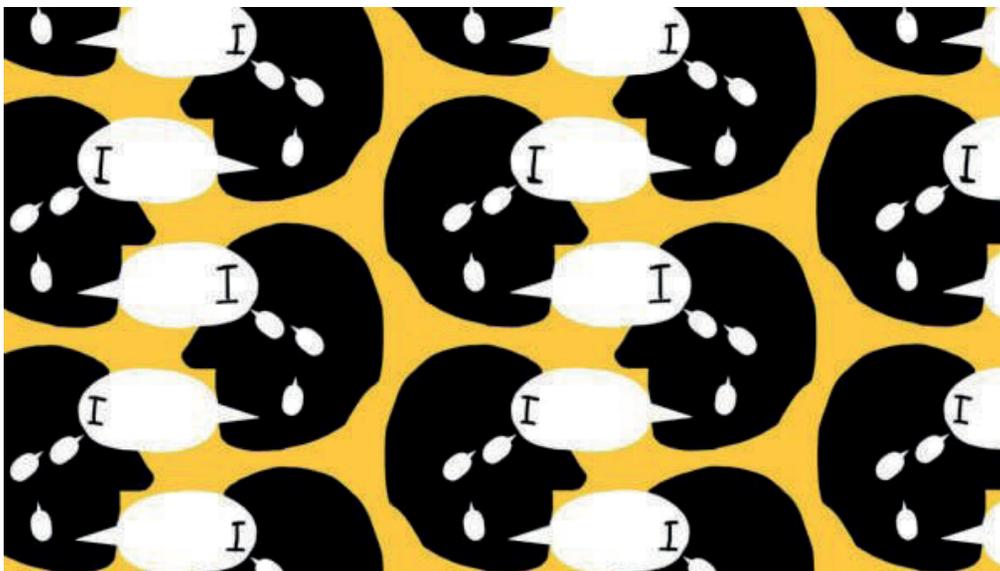


Marie-Louise Ekman, Moderna Museet, Estocolmo. Del 17 de junio al 17 de septiembre de 2017.

Comisaria: Jo Widoff.

EMMA HART: MAMMA MIA!

Redacción



La Whitechapel Gallery presenta una instalación a gran escala de la artista residente en Londres Emma Hart (1974), ganadora de la sexta edición del Max Mara Prize for Women.

Mamma Mia! es la culminación de su investigación sobre modelos visuales y modelos de comportamiento psicológico. El trabajo también investiga la ruptura de estos modelos.

La exposición viajará a la Collezione Maramotti en Reggio Emilia a partir del 15 de octubre de este año y se presentará como parte del nuevo trabajo de Hart en la Fruitmarket Gallery de Edimburgo en primavera de 2018.

Emma Hart, *Mamma Mia!*, Whitechapel Gallery, Londres. Del 12 de julio al 3 de septiembre de 2017.



Emma Hart

ANNA MARIA MAIOLINO EN MOCA LA

Redacción



El Museum of Contemporary Art de Los Ángeles presenta la mayor retrospectiva en Estados Unidos de la artista brasileña. Aborda toda su trayectoria desde la década de los años sesenta del siglo XX hasta la actualidad, con comprometidas performances y vídeos, xilografías y dibujos, esculturas de cemento e instalaciones monumentales compuestas con piezas de barro sin cocer.

La estética intimista de Maiolino explora su identidad como emigrante, madre y ciudadana global.

Anna Maria Maiolino, MoCA, Los Ángeles. Del 4 de agosto al 31 de diciembre de 2017.

EL MAR TAMBIÉN ELIJE DE KAREN KRUSE

Redacción



Karen Kruse, artista de origen norteamericano afincada en España, expone sus marinas minimalistas, en la exposición “El mar también elige” en la Galería Este de Santander.

Se trata de una serie de espacios vacíos, inmensos; expresiones de libertad e introspección, de reencuentro con la naturaleza apabullante del agua primigenia, con la intimidad del recuerdo. Silenciosos espacios, cargados sin embargo de energía vitalista, que ella pinta con color expresionista y luz sorollesca. Las marinas conforman una parte importante de su obra; la otra, el retrato de personas representadas en momentos de soledad. Playas vacías y ojos llenos de historia, retratos y mar, espacios inmensos y últimos reductos del individuo, unidos, de alguna manera, por su pincel.

Karen Kruse, *El mar también elige*, Galería Este, Mercado del Este, C/ Calle Hernán Cortés nº 4, Santander. Del 28 de julio al 31 de agosto de 2017.

LILIANA PORTER EN ARTIUM

Redacción



Primera retrospectiva en España de la artista argentina Liliana Porter, comisariada por Estrella de Diego. En su opinión: “Jugando con las subversiones espaciales, los diálogos inesperados y los trastocamientos de las proporciones, desde los años 70 del XX ha ido creando un universo propio y unas sólidas y fascinantes propuestas de revisión de lo establecido. Su amplísimo espectro creativo –pintura, instalaciones, estampas, video, dibujos, esculturas, teatro...– describe un mundo particular y asombroso, que en cada momento hace gala de un finísimo sentido del humor, una ironía inteligente y una sutileza muy personal. De hecho, la artista plantea propuestas estimulantes para un mundo y sobre un mundo que necesita ser narrado de nuevo. Por eso Porter lo quiebra, lo desordena, lo asalta incluso, haciendo a cada paso gala de una extraordinaria agudeza”.

El recorrido de la exposición presenta tres núcleos: *Rasgones y tareas* –que comienza con las primeras instalaciones de papeles arrugados y sigue con sus Trabajos forzados o las roturas y reparaciones–; *El recorrido y la línea* –que recoge su fascinación por las líneas como territorio de los desplazamientos y formas de desbordar espacios y realidades–; y *Conversiones y dobles*, donde los personajes dialogan y se duplican, se contestan y se clausuran.

notas

Liliana Porter ha sido incluida en la exposición *Viva Arte Viva* de la presente 57 edición de la Bienal de Venecia.

Liliana Porter. Diálogos y desobediencias, Artium, Vitoria. Del 8 de abril al 27 de agosto de 2017.

Folleto de la exposición:

http://www.artium.org/images/Exposiciones/2017/Liliana_Porter_folleto_liburuxka.pdf

Vídeo de la exposición:

<https://vimeo.com/212904341>

CARMELA GARCÍA EN IVAM

Redacción



El proyecto *Imágenes de(l) poder - Cartografías de lo invisible* reúne 13 fotografías de gran formato y un vídeo realizados expresamente para esta muestra. Tomando como punto de partida a Lucía Sanchez Saornil (Luciano Sansaor), anarquista, creadora de la organización (que aún existe) Mujeres Libres, activista y poeta lesbiana, Carmela García indaga sobre las mujeres en el espacio público, su presencia y su ausencia, así como sus estrategias para hacerse visibles y lograr sus objetivos.

Mujeres como Sara Berenguer, también Mujer Libre, Alejandra Soler o su amiga, la pintora Manuela Ballester, forman igualmente parte de esa búsqueda a través de huellas sutiles en un espacio subjetivo por el que transita la muestra, para encontrar los vínculos con un pasado glorioso que conducen al presente más o menos combativo.

eventos

El proyecto se basa en tres ejes: las biografías de algunas de estas mujeres, utilizadas como referencias simbólicas mediante pequeños detalles agrandados de sus pinturas, sus firmas, memorias inéditas, autorretratos o archivos; el asociacionismo representado por retratos de grupos de mujeres que operan juntas como un modo de ocupar el espacio público y tener así más presencia cultural o política; y los espacios y calles de la ciudad como creadores de sentido y de memoria.

Carmela García, *Imágenes de(l) poder - Cartografías de lo invisible*, IVAM, Centre Julio González, Galería 6, Valencia. Del 18 de mayo al 17 de septiembre de 2017.

Dossier de la exposición:

<https://www.ivam.es/wp-content/uploads/noticias/carmela-garcia-imatges-del-poder-cartografia-de-linvisible/Dossier-Carmela-Garc%C3%ADa.pdf>

Vídeo de la exposición:

<https://www.youtube.com/watch?v=XXVbmoznBEI>

ESPERADA, URGENTE Y ABSOLUTAMENTE NECESARIA

Rocío de la Villa



Javier Codesal, *Días de SIDA*, 1989. Cortesía de Galería Casa sin fin y Javier Codesal.

el blog

Era una exposición muy esperada y absolutamente necesaria. *Nuestro deseo es una revolución. Imágenes de la diversidad sexual en el Estado español (1977-2017)*, comisariada por Juan Guardiola y Juan Antonio Suárez, recoge prácticamente tod@s l@s artistas que en las cuatro últimas décadas –desde la manifestación en 1977 por los derechos de gays y lesbianas en Barcelona– han comprometido su trabajo para dar visibilidad a otras maneras de entender el cuerpo, la sexualidad y la identidad individual y de colectivos gays, lesbianos y trans.

Era muy necesaria porque desde *Transgenéric@s*, comisariada por Mar Villaespesa y Juan V. Aliaga para el Koldo Mitxelena de San Sebastián hace casi veinte años, no se abordaba una colectiva de cierta envergadura sobre este tema.

En la estela de las exposiciones celebradas tras el trauma del sida con obra de artistas gays en los países anglosajones, sin embargo, aquella muestra derivaba en un panorama ciber y posfeminista donde se incluían propuestas que claramente excedían las identidades gays o, como aparentaba seguirse del título, trans. Lo que acarreó una confusión considerable en el ámbito de la teoría del arte en nuestro país, asimilando las nociones precisas y diferenciadas en los países anglosajones de “feminism”, “gender” y “transgender”. Por más que la teoría del arte feminista haya servido de base común en la formación de artistas, curat@rs y crític@s que trabajan en estas tendencias en las últimas décadas.

En cambio, *Nuestro deseo es una revolución* está bien acotada. Contiene un capítulo de antecedentes, con fotografías y documentales

desde los años treinta, presenta la contribución de esta cultura a la Transición en España, muestra un grupo de trabajos militantes frente al sida, aborda la visibilidad bollera desde la década de los noventa, la formalización ciber de la diversidad sexual, la irrupción de la poética trans en las últimas décadas con sólo algunas de las propuestas más destacadas –que quizás necesitarán de una revisión posterior–, para pasar al imaginario fetichista gay, detenerse en la representación de masculinidades y terminar, de algún modo cerrando el círculo, con trabajos que recuperan la memoria queer.

Además, en el mismo Centro Centro donde se celebra, para completar el tema desde una perspectiva sociológica, también puede verse *Subversivas. 40 años de activismo LGTB en España*. Y ambas forman parte de *El porvenir de la revuelta. Memoria y deseo LGTB*, el conjunto de exposiciones, actividades y talleres dirigido por Fefa Vila, que incluye la exposición *¿Archivo queer?* dedicado al movimiento y colectivos LGTB en Madrid durante los años noventa.

En suma, el campo se ha trabajado de manera exhaustiva y queda, ahora sí, bien delimitado, presentando una aportación fundamental para la historiografía del arte contemporáneo y la cultura visual en España. Lo que, además, va a suponer que a partir de ahora, por fin, también podremos acotar el arte feminista tal como se entiende en los países de nuestro entorno: como una tendencia realizada por artistas mujeres, sea cual sea su orientación sexual, que representa identidades individuales y colectivas de mujeres y critica cualquier grado de violencia que no reconozca la diferencia. Diferencia sobre la se sustenta precisamente su empoderamiento. Por lo que la

próxima revisión de arte feminista en España no podrá adolecer ya de las vagas intrusiones gays y trans que todavía se hallaban –inadecuadamente– en *Genealogías feministas del arte español (1960-2010)*, pese al importante esfuerzo realizado por Juan Vicente Aliaga y Patricia Mayayo, que ambos juzgaron como una primera contribución en un terreno en el que todavía queda mucho por investigar. Será también una exposición muy esperada, urgente y absolutamente necesaria.

Cabello/Carceller (Helena Cabello y Ana Carceller), Costus (Juan Carrero y Enrique Naya), Dias & Riedweg (Mauricio de Mello Dias y Walter Stephan Riedweg), Els 5 QK's, Equipo Palomar (Mariokissime y R. Marcos Mota), Jeleton (María Angeles Alcántara y Jesús Arpal), Post-Op, O.R.G.I.A (Beatriz Higón, Carmen Muriana y Tatiana Sentamans), Subtramas (Virginia Villaplana Ruiz, Diego del Pozo, Montse Romani), Toy Tool Films, Video-Nou.

Nuestro deseo es una revolución. Imágenes de la diversidad sexual en el Estado español (1977-2017), Centro Centro, Plaza de Cibeles, Madrid. Del 23 de junio al 1 de octubre de 2017.

Artistas y colectivos presentes en la muestra:

Carlos Aires, Florencia Aliberti, Pedro Almodóvar y Fabio McNamara, Alexander Apóstol, Manu Arregui, Cecilia Barriga, Biel Capllonch, Tino Casal, Gabriel Casas, Eduardo Chicharro, Javier Codesal, Joan Colom, Fito Conesa, Xavier-Daniel, Diego del Pozo, Luis María Delgado, David Domingo, Lucía Egaña, Pepe Espaliú, Jacinto Esteva, Alex Francés, Carmela García, Miguel Ángel Gañeca, Jean Genet, Coco Guzmán, Juan Hidalgo, William James, Jana Leo, LSD, Jesús Martínez Oliva, Marisa Maza, Pepe Miralles, Joan Morey, Nazario (Nazario Luque Vera), Ocaña, Pedro Ortuño Mengual, Alvaro Perdices, Pablo Pérez Mínguez, Guillermo Pérez Villalta, Ventura Pons, Gregorio Prieto, Rodrigo (Rodrigo Muñoz Ballester), José Romero Ahumada, Francesc Ruiz, Azucena Vieites, Virginia Villaplana Ruiz e Iván Zulueta.

www.m-arteyculturavisual.com