

m

arte y cultura visual

4

M-arte y cultura visual

Edita: MAV Mujeres en las Artes Visuales

C/Almirante nº 24

28004 Madrid

www.mav.org.es

www.m-arteyculturavisual.com

ISSN: 2255-0992

diseño y maquetación: Virginia del Río

WWW.M-ARTEYCULTURAVISUAL.COM



arte y cultura visual

**ABR
MAY
2013**

4

WWW.M-ARTEYCULTURAVISUAL.COM

ÍNDICE

EDITORIAL. Okupar los museos.- Rocío de la Villa p. 4

OPINIÓN

Pasatiempo.- MAV p. 7

EVENTOS

YO EXPONGO EN EL REINA. Día Internacional de los Museos 2013: "Museos (memoria+creatividad=progreso social)".- Colectivo Yo Expongo p. 8

EXPOSICIONES

Contraviolencias y empoderamiento.- Rocío de la Villa p. 11

Geografía humana: la vida cotidiana de las ciudades. Notas sobre derivas de la ciudad/ Cartografías imposibles de Esther Pizarro.- Menene Gras. p. 16

Lotty Rosenfeld, la cruz y el estigma.- Regina Pérez Castillo. p. 24

Cristina Lucas, CAB Burgos.- Marta Mantecón. p. 28

Geta Bratescu. MUSAC.- María Álvarez. p. 33

Azucena Vieites, MNCARS .- Rocío de la Villa p. 38

Natividad Navalón, cuéntame un cuento.- Carmen Senabre p. 41

Soporte(s) de Resistencia.- Julia Francisco p. 43

Larissa Sandour, galería Sabrina Amrani -. Julia Francisco p. 46

ENTREVISTAS

Especial "nuevo comisariado"

Entrevista a Tania Pardo, retando a la suerte.- Semíramis González p. 48

Más allá de lo cotidiano. Entrevista a Beatriz Alonso.- Desirée Martínez p. 55

Susana Blas. Ciclo Dejar el cuerpo.- Semíramis González p. 63

PATRIMONIO

Sonia Sheridan, pionera en nuevas tecnologías.- Marisa González p. 71

CULTURA VISUAL

Diseño alemán.- Susana Cendán p. 79

TEORÍA

Natalia LL. El rostro y la voz del profoteminismo polaco.- Marcin Franciszek Rynkowski p. 84

PUBLICACIONES

Marián López Fdez. Cao, Antonia Fernández Valencia (ed.), El protagonismo de las mujeres en los museos.- Noemí Martínez Díez p. 95
William Gomperz, ¿Qué estás mirando?.- Rocío de la Villa p. 99
VVAA, Critical Cities. Ciudades: ideas, conocimiento y agitación.- Menene Gras p. 101
Cinco lecturas recomendables. p. 105

NOTAS

La espigadora. Promoción del arte p. 107
Jugada a 3 bandas p. 107
Juegos de interiores p. 110
Ecofeminismo en KIASMA p. 110
Szapocnikow y Gray en Pompidou p. 110
Hlma af Klint, Moderna Museet p. 111
Sylvia Sleigh, Tate Liverpool p. 112
Sofía Madrigal en Evelyn Botella p. 113
Sandra Gamarra, Blanca p. 114
Teresa Moro. La invitada inesperada p. 115
María Bonomi p. 116
Vivian Maier p. 116
Memorial a Ciudad de Juárez.- Verónica Coulter p. 118
Lita Cabellut.- Verónica Coulter p. 119
Ester Partegas.- María Álvarez p. 119
Sonia Bermejo.- María Álvarez p. 121

OKUPAR LOS MUSEOS

Rocío de la Villa



En tiempos de desahucios, ¿okupamos los museos? Con ocasión del Día Internacional de los Museos, que se celebra el 18 de mayo, en este n. 4 abril/mayo de *m-arteyculturavisual*, entre otras cosas, nos ocupamos de los museos.

Quizás en un intento de congraciarse con el movimiento **Occupy Museums**, surgido en 2011 pero cuyas acciones siguen prolongándose, para este 2013 el ICOM ha lanzado el lema "memoria+creatividad=progreso social". **Occupy Museums** denuncia "el funcionamiento piramidal de los templos del elitismo cultural controlados por el 1% ... conscientes de que el arte es para todos, en todas las clases y culturas y comunidades". Comenzaron asediando

el MoMA y otras instituciones en Estados Unidos y después saltó a la Biennale de Berlin. ¿Y en nuestro país?

Es difícil que los museos contribuyan a socavar el elitismo cultural si no responden a su demanda social, obvian la creatividad existente y persisten en su "funcionamiento piramidal". Según el Observatorio de Visitantes dependiente de la Secretaría de Cultura y otros estudios también encargados por el Observatorio de MAV, en España público, artistas y profesionales de los museos son mayoritariamente mujeres, sin que se hayan establecido políticas y estrategias adecuadas a esta realidad hasta el momento, como se constata a lo largo de la interesante recopilación ***El protagonismo de las mujeres en los museos***, aquí reseñada. Por contra, el reciente Informe ***Los profesionales de los museos, un estudio sobre el sector en España***, dirigido y coordinado por la Subdirección General de Museos Estatales y editado por la Secretaría General Técnica de la subdirección general de Documentación y Publicaciones, además de vulnerar las leyes europea y española al no ofrecer datos discriminados por sexo, presenta una situación más que preocupante, al relatar los principales obstáculos que encuentran estas profesionales: asunción de multitareas y ausencia de posibilidades de promoción.

Si no se pone solución, estaremos abocad@s a emigrar, como tantos españolit@s. En cuanto a programaciones en Europa, para estos meses nos gustan las de Centre Georges Pompidou, Tate Liverpool, Moderna Museet y Kiasma. Mientras tanto, en

nuestro país destacamos las exposiciones de Cristina Lucas (CAB) y Esther Pizarro (CEART). Además de las programaciones en MACBA (Eulàlia Grau), MNCARS (Cristina Iglesias, Colección Patricia Phelps y Azucena Vieites) y CAAC (Lotty Rosenfeld).

No podemos desaprovechar tanto capital human@. Empezamos a tener coleccionistas como Alicia Aza, consciente de la importancia de respaldar y resguardar las expresiones de sensibilidades femeninas y representaciones de las mujeres. En este mundo global, cada vez más polarizado en *ciudades críticas* que reclaman nuevas maneras de experimentar el arte.

A menudo se habla de nuevo comisariado. Con las entrevistas a Paula Alonso, Susana Blas y Tania Pardo presentamos tres ejemplos que cuestionan los límites espaciales así como el reparto de roles en las exposiciones tradicionales.

Además, en este n.4 de m-arteyculturavisual reivindicamos el trabajo de las pioneras Geta Bratescu, Natalia LL y Sonia Sheridan. Su emergencia en la actualidad es signo de la conciencia de resistencia y expansión del empoderamiento de tantas otras mujeres en el sistema del arte.

PD.- 10 de mayo: Convocatoria de concentración y encierro en el Museo Reina Sofía de Madrid.- 18 de mayo: gracias a la convocatoria del colectivo YOEXPONGO, más de 600 artistas mujeres exponen sus imágenes sobre los muros del Museo Reina Sofía. En m-artyculturavisual hemos seguido esta convocatoria, de principio a fin.

PASATIEMPO



Juego de preguntas para el DÍA INTERNACIONAL DE LOS MUSEOS

¿La democracia está en los museos? Si la democracia está en los museos ¿dónde están las mujeres filósofas, creadoras, escritoras, médicas, arquitectas, estadistas, políticas, educadoras, ingenieras, campesinas, obreras, pescadoras, inventoras, cineastas, investigadoras? Si esas mujeres no están en los museos ¿quién está en los museos? ¿Una sola clase social? ¿un sector económico? ¿el género masculino? ¿una sola procedencia? Si solo hay un género, una clase social, un sector económico, una sola procedencia ¿dónde están las otras clases, las otras

procedencias, los sectores más empobrecidos, las mujeres? ¿no hacen cosas valiosas las otras clases, las otras procedencias, las mujeres, los pobres, para estar en los museos? Y si no hacen cosas valiosas ¿qué es lo valioso? ¿quién ha decidido qué es valioso? ¿quién piensa entonces los museos y lo valioso? ¿quién los proyecta? ¿la misma clase social, procedencia y género que es mostrada en los museos? ¿que piensa que solo su clase, procedencia y género es valioso? ¿que eso es Arte, Historia, Ciencia, Trabajo y lo que hacen las otras clases sociales, los pobres, las mujeres, las otras procedencias, no lo es? ¿forma eso ciudadanía democrática? ¿forma eso dinamismo social, coeducación, interculturalidad, tolerancia? Y si no dinamiza, coeduca, fomenta la tolerancia ¿legitima la jerarquización, la desigualdad, la intolerancia? ¿Es eso justo? ¿Es ético? ¿Forma nueva ciudadanía democrática? ¿Son los museos de toda la ciudadanía? ¿Es la democracia de toda la ciudadanía? ¿La democracia está en los museos?

MAV

YO EXPONGO EN EL REINA

DÍA INTERNACIONAL DE LOS MUSEOS 2013: "MUSEOS (MEMORIA+CREATIVIDAD=PROGRESO SOCIAL)"

CONVOCATORIA

¿QUIERES EXPONER EN EL REINA?

(SÓLO PARA CHICAS)

SÓLO TIENES QUE PUBLICAR:
-TU NOMBRE
-TU FOTO
-IMAGEN DE LA OBRA QUE QUIERAS EXPONER
-LUGAR DE NACIMIENTO
-LOCALIDAD DONDE VIVES

PRÓXIMO 18 DE MAYO DÍA INTERNACIONAL DE LOS MUSEOS
EXPOSICIÓN MUJERES ARTISTAS EN EL REINA

Colectivo YO EXPONGO:

Concha Mayordomo, Eva Iglesias, Jasmina Merkus, Laura González Villanueva, María Jesús Aragonese y Olga Isla.

En respuesta a la convocatoria de MAV (Mujeres en las Artes Visuales) con motivo del Día Internacional de los Museos, el grupo de mujeres artistas YO EXPONGO estamos promoviendo una acción multitudinaria en los alrededores de una de nuestras mejores catedrales del arte.

Queremos realizar una **Acción** que ponga de manifiesto una vez más la invisibilidad de las mujeres en el arte y el escaso interés de las instituciones en poner los medios para una mayor participación de las mujeres en el sistema del arte.

Si examinamos los gráficos que arroja el informe del sector, que recoge, estudia y analiza el Observatorio del MAV, podemos constatar que aunque las mujeres somos ahora mayoría en el sistema del arte, hemos conseguido ciertas cuotas de igualdad pero aún es insuficiente, ya que seguimos siendo las grandes damnificadas de las políticas institucionales en materia de arte.

Seguimos en estado de alerta, pues la labor de las mujeres por estar activas en este mundo no acaba, hay que estar recordándolo y reclamándolo cada día. En definitiva, la mujer artista debe constantemente autorreinventarse.

Pues bien, ha llegado el momento de actuar de una manera directa en estos transatlánticos del arte. Para poner nuestro esfuerzo en común en el Día de los Museos hemos realizado una convocatoria en las redes sociales dirigida a todas las mujeres artistas que quieran exponer en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Es tanta la ilusión, el deseo y la vitalidad de todas estas mujeres, que están surgiendo de todas partes con su cargamento de obras, dispuestas a exponer en el museo, quevamos a hacerlo posible.

Ese es el objetivo de este colectivo artístico. Será un sueño cumplido.



YO EXPONGO

ACCIÓN / PERFORMANCE

-día 18 de mayo en la fachada del MNCARS plaza Sánchez Bustillo, a las **22h** (por las condiciones de luz)

-la proyección será en **formato de tarjeta postal** (símbolo de comunicación y unión en la distancia de la cultura y en particular de las mujeres artistas), con los datos de la obra, artista e imagen de la pieza artística.

-la **proyección será de 3m x 2m**, metáfora de "invisibilidad" de las mujeres artistas, pero potenciada con todas nosotras, por las que asistamos y las que no.

¡YOEXPONGO OS ESPERA!

eventos



Yo expongo en el Reina, 18 de mayo 2013

en youtube, así como en la web de MAV, podéis encontrar el vídeo oficial del colectivo YO EXPONGO:

Acción Yo EXPONGO ... en EL REINA, 18 de mayo 2013



CONTRAVIOLENCIAS Y EMPODERAMIENTO



Yokou Inoue, s/t, 2007

Rocío de la Villa

La denuncia de la violencia de género y la producción de imágenes y otras iniciativas para acabar con esta lacra social, que sigue presente en todas las sociedades del planeta todavía a principios del siglo 21, desde los años sesenta ha sido un elemento central en el arte y las prácticas artísticas feministas que, en la última década, ha entrado a formar parte de la agenda global del arte contemporáneo.

La violencia sobre las mujeres va desde el maltrato psicológico y el asesinato a la violencia sorda e invisible, aceptada como “normal” en el seno de cada sociedad. Por ello, muchos trabajos han estado y están dirigidos a visibilizar con imágenes rotundas lo que hace apenas dos décadas fue definido en la Conferencia Mundial de la ONU sobre Derechos Humanos de 1993. Como es habitual, en esta exposición encontramos algunas imágenes muy duras, como la serie de fotografías que documentan la violación que sufrió Patricia Evans en 1988 mientras hacía *footing* en los alrededores del lago de Chicago.

Sin embargo, el poder del arte va más allá de su capacidad para explicitar lo impresentable, mediante toda suerte de estrategias: narrativas e irónicas, poéticas y humorísticas, con inversiones y omisiones que ahondan en la imaginación y en la reflexión, subvirtiendo las estructuras asimiladas de dominación. Como en el pequeño y penetrante dibujo de Louise Bourgeois, *El accidente* (1999) que nos saluda al inicio del recorrido, mostrando la silueta

de una mujer desnuda y con tacones que, aunque travesada por una muleta, sonríe, como tantas mujeres atrapadas en la violencia de pareja. Y en el aparente souvenir africano de una figurita de cuentas de Joyce J. Scott. O bien, en las *Rayografías de respiración* (2008) de Lise Bjorne Linnert, donde en las láminas en negro quedan marcadas como luces las huellas de la respiración al gritar. Y en los vestidos de plumas colgantes en *El vuelo* (2008) de Cecilia Paredes, que dan la contrarréplica a las imposiciones en el mundo árabe. O también, el doble montaje del registro de la histórica *performance* de Yoko Ono, *Cut Piece*, llevada a cabo en 1965 y en 2003, entre los que planea el arco desde la vulnerabilidad al reconocimiento.

Por tanto, más bien este enfoque abierto es el predominante en esta exposición organizada por Art Works For Change, que ya ha sido visitada en Oslo, Chicago y Tijuana, y ahora recalca en Madrid para continuar su itinerancia en Johannesburgo y Nueva York. Pues, entre las 28 obras de 26 artistas –entre quienes se hallan

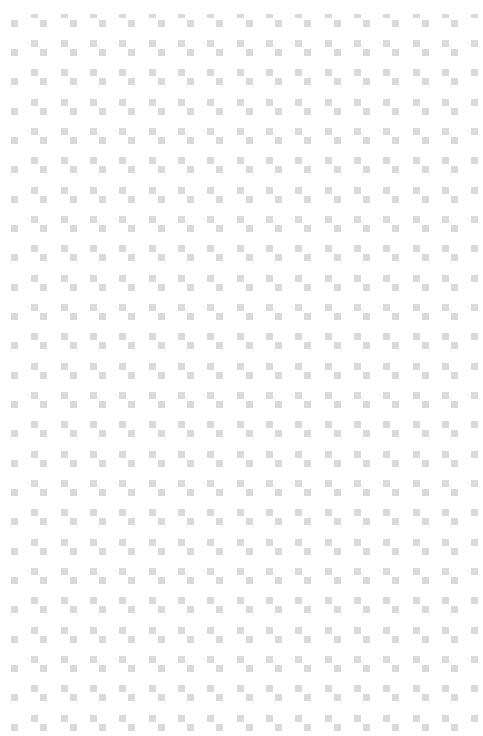
solo dos hombres— de América, África, Asia y Europa encontramos más piezas ambivalentes destinadas a motivar la comprensión del espectador que la mera denuncia en los ámbitos abordados: individual, familiar, comunitario, social y político. Como, por ejemplo, la imagen de la japonesa Yoko Inoue que podría considerarse la representación de una adolescente a la defensiva, cuando en realidad alude a la intervención colectiva de mujeres en muchas comunidades de Latinoamérica, que se congregan frente al domicilio donde la violencia tiene lugar, acción quizás ancestral germen de las caceroladas como forma de activismo político en las urbes contemporáneas. Una propuesta de empoderamiento, latente en todo el proyecto, que se hace patente en la popular imagen pacifista *Over my dead body* (2006) de la palestina Mona Hatoum.

Y también en la iniciativa *A Global Crescendo* (2008) de International Rescue Committee, que dotó a mujeres en conflicto con cámaras fotográficas para que hicieran ver al mundo su realidad. Y en la serie onírica de Miwa Yanagi, *Abuelas*: con las imágenes de la recreación de cómo se veían de ancianas *Estelle*, *Kwanyi* y *Tsumugi*, tres de las jóvenes japonesas a

quienes la fotógrafa encuestó a través de Internet, convencidas de que gozarían de poder, respeto y aventuras.



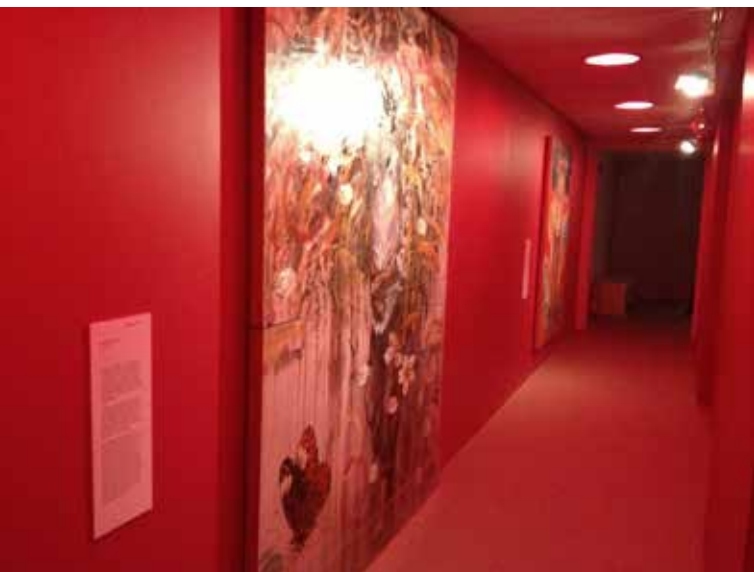
International Rescue Committee-Voices from the Field, *A Global Crescendo: Women's Voices from Conflict Zones*, 2008





Miwa Yanagi, Tsumigi, serie Grandmother, 2007. Courtesy of Yoshiko Isshiki Office, Tokyo, Japón

Es una pena que problemas de coordinación hayan recluso las dos únicas pinturas en la muestra de la china Hung Lu, *Desde el campo* (2008) y de la estadounidense Jaune, *La niña que lleva dentro* (2007) a un estrecho pasillo, cuyas paredes e iluminación rojas –como de *puticlub*–, las condenan a la invisibilidad, dándose la paradoja de que estas artistas y sus obras resultan ser víctimas de maltrato en el montaje, a cargo de Gabriel Corchero Studio y Carlos Alzueta. Una pequeña objeción que no menoscaba el valor y auténtico interés de este proyecto. Pero que denota la carencia de criterios sólidos por parte de *bienintencionadas* instituciones como esta, al parecer, ajena a los contenidos con que pretende *rellenar* su programación.



Contraviolencias. 28 miradas de artistas, Fundación Canal, Mateo Inurria 2, Madrid. Del 8 de mayo al 21 de julio de 2013.

Comisaria: Randy Rosenberg.

Artistas participantes: Yoko Ono (Japón), Marina Abramovic (Serbia), Louise Bourgeois (Francia), Jane Alexander (Sudáfrica), Lise Bjerne Linnert (Noruega), María Magdalena Campos-Pons (Cuba); Patricia Evans, Joyce J. Scott, Jaune Quick-to-See Smith, Elisabeth Sunday y Hank Willis Thomas (Estados Unidos); Maimuna Feroze-Nana (Paquistán), Mona Hatoum (Palestina), Yoko Inoue y Miwa Yanagi (Japón), Jung Jungyeob (Corea), Fatou Kande Senghor (Senegal),

Amal Kenawy (Egipto), Hung Liu (China), Almagul Menlibayeva (Kazajistán), Gabriela Morawetz (Polonia), Wangechi Mutu (Kenia), Miri Nishri (Israel), Cecilia Paredes (Perú), Cima Rahmankhah (Irán); e International Rescue Committee.

<http://www.rtve.es/alacarta/videos/telediario/contraviolencias-exposicion-denuncia-violencia-contra-mujeres/1808496/>

GEOGRAFÍA HUMANA: LA VIDA COTIDIANA DE LAS CIUDADES.

Notas sobre derivas de la ciudad/
Cartografías imposibles de Esther
Pizarro.



Menene Gras Balaguer

En el vocabulario situacionista, la *deriva* alcanzó a tener el carácter de imperativo categórico que implicaba una actitud ante la ciudad y ante la vida, que se resolvía en un comportamiento a partir del cual era posible establecer una manera de pensar e interrogar la ciudad sobre la base de un derecho legítimo a ejercer su propiedad. Contra la pasividad y la inercia de la costumbre, se proponía tomar conciencia de este derecho y vivir la ciudad como una experiencia propia. La *deriva* era un ejercicio que debía asumir el sujeto del andar o caminante trazando sus

itinerarios sin objetivo predefinido, con la intención de explorar no solo el objeto de la visión sino de vivir la experiencia de la vida urbana como un descubrimiento, que conducía a una reflexión sobre la relación entre yo y el mundo en un espacio dado, sobre el que los situacionistas aplicaron una disciplina que llamaron *psico-geografía*. La creación de "situaciones" fue la consigna que caracterizó el situacionismo, cuyo compromiso consistió en desarrollar nuevos modelos de comportamiento asumiendo una de las estrategias clave del grupo, que definía la *situación construida* como un momento de la vida resultante de una praxis expuesta a la revolución permanente de la vida cotidiana. A través de la *deriva*, la revolución se hacía posible para el transeúnte anónimo, en tanto que sujeto del habla y del caminar, asociando estas acciones en un urbanismo unitario, que reclamaba del individuo una puesta en valor de la vida cotidiana. Tanto *La sociedad del espectáculo* de Guy Debord (1931-1994) como el manual de Raoul Vaneigem (1934) para aprender a vivir al uso de las jóvenes generaciones, ambos de 1967, considerados inicialmen-

te "máquinas de guerra" en la lucha política que culminaría al año siguiente en el Mayo francés, impulsaron la apropiación del mundo por parte del sujeto, y de su propia transformación, contra las sociedades "frías", aquellas que han fijado sus estructuras excluyendo el cambio y fijando la noción de un tiempo urbano "irreversible" y unidireccional.

Quién posee la historia o quién detenta la propiedad privada de la historia obliga a entenderla según Debord como un *razonamiento sobre el poder*, "en la medida en que es el poder político (monarquía) y económico (burguesía) el que ha monopolizado la vida histórica desde la antigüedad hasta nuestros días". En el *Manifiesto Situacionista* publicado diez años antes, en 1957, se describía el nuevo marco de acción política, y en el mismo subtítulo se daban indicaciones acerca de los contenidos, anunciando que se trataba de un informe sobre la construcción de situaciones y sobre las condiciones de la organización y la acción del situacionismo internacional. Aunque los antecedentes del situacionismo se encuentran en la influyente *Crítica*

de *la vida cotidiana* de Henri Lefebvre (1901-1991), cuya primera parte se publicó en 1947, seguida de *Fundamentos de una sociología de la cotidianidad* (1961), *El Derecho a la ciudad* (1968), *La Revolución urbana* (1970) y *La Producción de espacio* (1974), título que evoca *La Poética del Espacio* (1957) de Gaston Bachelard, autor también citado por la artista en su texto, al referirse a la producción de espacialidad como una acción cotidiana susceptible de transformar el entorno de nuestras vidas. La influencia de Lefebvre fue decisiva en la formulación de un urbanismo crítico, como se desprende de la influencia que ejerció durante la segunda mitad del siglo XX y del reconocimiento que le tributa un geógrafo marxista como David Harvey (1935), que recupera el "derecho a la ciudad" en *Los Límites del Capital* (1982) donde denuncia la poca atención prestada a los aspectos geográficos del capitalismo, continuando su exploración en *La condición de la posmodernidad* (1989) y *La urbanización del Capital* (1985), donde contextualiza la geografía urbana entre la territorialidad del poder político y la espacialidad de la acumulación de capital. En planteamientos posteriores,

Harvey hace referencia no solo a la degradación ambiental causada por el uso indiscriminado de la tierra y el consumo de energía favorecido por una economía neoliberal en crisis, que ha fomentado la burbuja inmobiliaria y la descapitalización de los mercados asociada a la creciente des-industrialización que ha debilitado en gran medida ciertas economías nacionales. A raíz del impacto causado por el empobrecimiento masivo y la crisis social coincidiendo con la pérdida de credibilidad del sistema, el expansionismo de economías hasta hace poco emergentes se ha convertido paradójicamente en salvaguarda del capitalismo occidental, ante la controvertida contracción de economías, que difícilmente recuperarán su tasa de crecimiento perdiendo el liderazgo que habían detentado desde la II GM hasta el momento actual.





En el marco de un urbanismo crítico que cuestiona de quién es la ciudad y cuál es la relación que mantenemos con la ciudad, Esther Pizarro actualiza en la espectacular instalación *Mapas de movilidad. Patronando Madrid* la teoría de la *deriva* y una geografía urbana que contempla la relación entre el sujeto del habla y la ciudad. A partir del proyecto central que domina la exposición antológica del CEART, la artista hace girar el argumento y la justificación que desarrolla tanto en la conversación con la comisaria, Tania Pardo, cuya complicidad se hace notar, como en el texto razonado que escribe ella misma con gran rigor facilitando el análisis de prácticas artísticas como las que explora a la vista de los resultados visibles. Tanto los procedimientos empleados como el proceso habitual de trabajo delatan el interés de la artista por las diferentes arquitecturas que rodean nuestras vidas y los entramados urbanos

de ciudades como Los Angeles, Roma y París, desde hace más de una década, y cómo la estancia en estas ciudades cambió su modo de percibir y entender el arte. En esta sucesión, ella va adoptando la noción de “cuerpo-paisaje” y una visión organicista de la ciudad, que le lleva a establecer una serie de correspondencias o correlaciones entre el cuerpo humano y el cuerpo de la ciudad – “un cuerpo enfermo, al que le crecen tumoraciones y en el que en un momento dado hay que extirpar y corregir mediante órtesis y prótesis [...]. Así, estableciendo un paralelismo entre el lenguaje de la ortopedia y el lenguaje urbano y dentro del entorno de lo doméstico [...], lo que muestran son objetos de mobiliario cotidiano – una cuna, una estantería, una banqueta”, que dice deformar instalándoles prótesis urbanas, “una metáfora de cómo al objeto se le ven amputadas determinadas funciones que son sustituidas por elementos crecientes”. A modo de ejemplo, cita una estantería que se desdibuja porque se le va colgando una ciudad hacia abajo, de la serie *Estanterías # 01 MOD Asentamiento #02, #03 y #04*; o simplemente la *Estantería Modular MOD Fractal*, diseñada

como una ciudad abstracta reposando sobre el suelo. El grupo de estructuras arquitectónicas que reúne en la serie *Quartiere* inspirada en Roma y la serie de depósitos a modo de hábitats invertidos de los *Arrondissements*, que invocan su estancia en París, preceden el último proyecto sobre el que pivota esta antológica. Como también lo hacen los relieves psicográficos que presenta como un mosaico de dieciséis unidades de 50x50x10 cm., hechas con fieltro, silicona, hilo, cables de acero galvanizado, cera y tejido, y la instalación *Refugio*, donde el mapa se convierte en una piel dúctil y flexible con relieves, que puede envolver el cuerpo como un saco de dormir con forma de ataúd.

En *Mapas de movilidad. Patro-nando Madrid*, la artista ha culminado un proceso de trabajo contando con un colectivo de cien personas que han respondido a su encuesta sobre los itinerarios que hacían a diario en la ciudad de Madrid. A continuación, procedió a bordarlos en rojo sobre las superficies individuales preparadas con la imagen distorsionada de dos cabezas unidas de la misma persona, para señalar sobre el mapa de la ciudad las rutas de cada entrevistado, como si se tratara de venas y capilares

por las que fluye la sangre de los anteriores. Tras su etiquetaje (nacionalidad, sexo, edad, registro y código de barras), como si se tratara de productos de consumo de un supermercado, procedió a distribuirlos por las cuatro paredes de la sala de cuyo techo ha suspendido una gran plataforma a modo de red o malla fija, en la que se recorta el mapa ampliado de Madrid con perfil de almendra según la artista. Y a esta capa que se identifica con el entramado urbano más denso se superpone otra capa de mayor movilidad o flexibilidad donde cartografiamos nuestros recorridos diarios, que se cruzan y entrecruzan unos con otros, al igual que el ADN de nuestras memorias respectivas. “El telar, explica la artista, queda representado por la circunvalación de la M-30 y las seis autopistas nacionales”. El resultado es un mapa tridimensional que integra setecientos recorridos, que equivalen a los siete itinerarios que semanalmente hacen los cien individuos que han participado en el proyecto, creando una construcción rizomática de flujos urbanos, que se entremezclan convirtiéndose en una fuente de energía para los sistemas generativos que activan el espacio urbano.



¿De quién es la ciudad? Michel de Certeau (1925-2006), en *L'invention du quotidien / L'Art de faire* hace alusión a las retóricas caminantes y a las condiciones de *legibilidad* de la ciudad, argumentando una triple función enunciativa a las primeras en la medida en que entiende el andar como un espacio de enunciación. Aquella implica un proceso de apreciación del sistema topográfico por parte del peatón; la realización espacial del lugar, del mismo modo que el acto del habla es una realización sonora de la lengua, y, por último, relaciones entre posiciones diferenciadas, a modo de contratos pragmáticos bajo la forma de movimientos. El transeúnte urbano que hace un reconocimiento de la ciudad actualiza permanentemente la escritura de la ciudad y recíprocamente su lectura. Es el caso de Rilke (1875-1926) en los *Cuadernos de Malte Laurids Brigge* (1910), donde el poeta aparece merodeando en París como una isla perdida en un mar desconocido, donde ve a las multitudes como moléculas incomunicadas y la soledad le hace pensar en la muerte, su muerte. Y es también el de Walter Benjamin (1892-1940), en *Myslowitz-Brauschweig-Marsella / La historia de un fumador de hachís* (1930), donde narra su experiencia personal al llegar a una ciudad que visitaba por primera vez y como solía hacer, antes de trasladarse al centro de la ciudad se dispone a hacer un reconocimiento de

los alrededores, “los suburbios, el muelle, los malecones exteriores, los tinglados portuarios, los barrios más pobres, auténticos refugios de la miseria, cinturón que oprime la ciudad, su lado patológico, el terreno decisivo donde se libran las batallas decisivas entre el campo y la ciudad”. Esther Pizarro incorpora e integra experiencias en *Mapas de movilidad* con la voluntad no solo de hacer registros para documentar ciertas actuaciones y comportamientos de los ciudadanos, sino para mostrar hábilmente el potencial de la subjetividad como laboratorio experimental de creación, que empieza en la invención de lo cotidiano.

El proyecto expositivo se ha resuelto perfectamente, porque al montaje impecable se suma un catálogo que reúne textos de gran ayuda para su comprensión, como la poética y documentada introducción de Rocío de la Villa que encabeza el texto evocando a Italo Calvino y a Baudelaire, o la entrevista de Tania Pardo a la artista. Esta última además hace una magnífica descripción razonada del proyecto en un texto aparte donde explica de dónde procede su interés por la ciudad, a raíz de su estancia durante dos años en Los Angeles con una beca

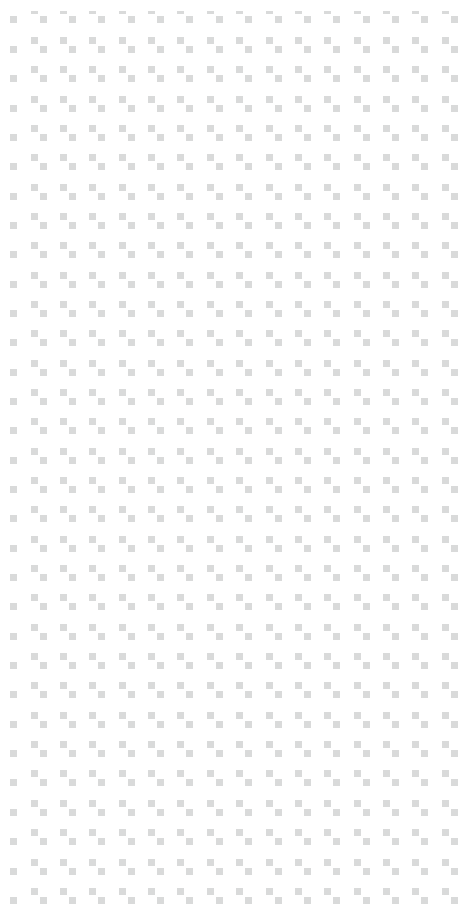
Fullbright. Esta ciudad *hojaldre* por su estructura viaria mediante la superposición de planos y con un crecimiento expansivo que excluye el límite, tal como ella la define, está en el origen de su reflexión sobre el espacio urbano como un sistema relacional en cuyo centro se sitúa el ciudadano. Esta ignorancia deliberada de los límites del crecimiento y los movimientos expansivos del capital inmobiliario están en el origen de sus reflexiones sobre la relación entre el sujeto y los modos de habitar en este espacio organizado que denominamos ciudad. La división entre espacios públicos y espacios privados ha transformado la relación entre el sujeto del habitar y el espacio urbano, en la medida en que este último se ha convertido en un no-lugar, que Marc Augé definía en *Espacios del Anonimato* (1993) como espacio que niega la identidad en el aspecto relacional o histórico. Estos “no-lugares” son los lugares de paso, los intercambiadores, los habitáculos móviles, transportes públicos, estaciones, aeropuertos y supermercados. Esther Pizarro, en la gran instalación que domina el resto de obras que se expone realizadas en el transcurso de su trayectoria, agita estas y otras cuestiones recordando que la urbes actuales son organismos

vivos en continuo movimiento, “formadas por infinitas capas de información, donde el sujeto contemporáneo debe construir su espacio físico”. La suma de estratos horizontales y verticales entre los que solemos trasladarnos se representa en el gran mapa de Madrid colgado en el centro de la sala central, donde el tejido urbano es el resultado visible de los desplazamientos diarios de sus habitantes. La artista contrapone el ejercicio de cartografiar la ciudad al mapa –el primero como actividad dinámica y el segundo como representación de un plano estático– concediendo prioridad al enhebrado infinito de hilos que se entrecruzan en todas direcciones, empleando sus propios términos, resultante de la construcción rizomática del sujeto convertido en cartógrafo de sus propios recorridos urbanos en ciudades enfermas que necesitan cirugías varias al igual que las que pueden practicarse en un cuerpo humano. Esther Pizarro se apoya en el concepto de subjetividad como laboratorio vivo donde se crean y disuelven universos, que Suely Rolnik en *El estado del mundo* ubica en el marco de identidades movedizas en un planeta que se ha transformado en un océano infinito y donde se pregunta cómo recomponer nuestra

identidad cuando los territorios nacionales, étnicos, religiosos, sociales y sexuales han perdido su aura de verdad.

Esther Pizarro, *Derivas de la ciudad. Cartografías imposibles*, Centro de Arte Tomás y Valiente de Fuenlabrada (CEART), Leganés 51, Fuenlabrada. Hasta el 21 de abril de 2013.

Comisaria: Tania Pardo



Lotty Rosenfeld, la cruz y el estigma



Lotty Rosenfeld, Una milla de cruces sobre el pavimento, Casablanca, Washington, 1982

Regina Pérez Castillo

El extremo respeto a la personalidad humana, al reconocimiento total y completo de la individualidad. Ya en 1849, la *Desobediencia Civil* preocupaba a Henry David Thoreau, quien situado en el campo del liberalismo radical, defendía con pasión el individualismo racional y negaba por completo la existencia de un poder capaz de someter al mismo. Las razones que llevaron a Thoreau a escribir este ensayo de carácter sumamente crítico y corrosivo, residían en la inexplicable ausencia de una ética social norteamericana que fundamentase sus raíces en el respeto absoluto hacia la dignidad humana. Desde aquí, plantea el derecho a la revolución, una revolución pacífica que caminase pareja a un discurso subversivo y desafiante.

El desacato civil es intrínseco a la propia organización ciudadana y a la aparición de las primeras minorías, sin embargo, será el siglo XIX el punto de partida de un aparato teórico-reflexivo serio que posteriormente analizará con detenimiento las dictaduras contemporáneas. Este es el marco en el que se sitúa la propuesta de la artista chilena Lotty Rosenfeld, cuya obra es grito rebelde e insu-miso.

El trabajo de Rosenfeld, ligado en sus inicios al grabado, tomó posteriormente, bajo la dictadura de Pinochet, el rumbo del registro en vídeo y fotografía de sus producciones, consistentes principalmente en intervenciones del espacio público, por medio de elementos que cuestionan simbólicamente el estatuto político y la rigidez institucional. En 1979, Lotty Roselfeld conforma, junto a otros cuatro compañeros, el Colectivo Acciones de Arte (CADA) en Santiago de Chile. A finales de la década de los setenta y durante los ochenta, irrumpen en la periferia conceptual y formal de la Escena Avanzada, llevando a cabo una serie de intervenciones artísticas que denuncian abiertamente los crímenes del régimen dictatorial chileno. Alzaron la voz en nombre de los silenciados cuando muy pocos se atrevían a hacerlo, menos aún en el medio público, lo que le valió a la chilena alguna que otra estancia carcelaria. La aportación personal de Lotty al colectivo podría definirse a través de las palabras de su compañera Diamela Eltit: "Si el sistema dice que algo no se puede, Lotty Rosenfeld dice que sí".

El Centro Andaluz de Arte Contemporáneo (Sevilla) presenta "Por una poética de la rebeldía",

la primera retrospectiva en Europa dedicada al trabajo de Rosenfeld. Compuesta por unas sesenta y cinco obras, donde la fotografía y la vídeo- instalación asumen el protagonismo absoluto, Rosenfeld lanza lo que fue y aún hoy es, una propuesta basada en la transgresión y la alteración del orden establecido. Las líneas continuas de la carretera, señales que delimitan el camino al transitar en vehículo, son alteradas y transformadas por la artista, quien haciendo uso de pintura blanca y cinta adhesiva cruza transversalmente la misma y la convierte en una cruz. *Una milla de cruces sobre el pavimento* es el título de su primera intervención en Santiago de Chile (1979), una acción efímera que repetirá frente a otros hitos del poder: la Casa Blanca en Washington, Wall Street o la Plaza de la Revolución en la Habana. Los espacios elegidos por Lotty, cargados siempre de una fuerte tensión donde convergen intereses políticos, sociales e históricos, acaban marcados y violentados por la cruz, un estigma que indica el trastorno funcional y la consciencia que el pueblo tiene de dicha desvirtuación. Además de signo ignominioso, es también una reacción contestataria, pues reclama lo que debiera ser y no es base de la actividad político-social: sentido común y sentido moral, o como el propio Thoreau enunciaba: "cuestiones de conciencia y no deseos de poder y lucro".

También la capital andaluza ha participado de esta acción que se desarrolló frente a la Torre del Oro, emblema andaluz y punto de partida histórico para los barcos que "hacían las Américas", y en la avenida de los Descubrimientos frente al mismo CAAC. La cruz de Rosenfeld llega paradójicamente a nuestra ciudad en un momento decrepito en que la insurrección social no podría ser más necesaria.

Pionera de la video-instalación en Latinoamérica, en sus proyecciones cuida por igual mensaje y modo de exhibición. Haciendo uso de vídeos que se mueven por las paredes y los techos de la sala, consigue generar una atmósfera de agobio estrechamente vinculada a su discurso. Su crítica interpela al ciudadano de a pie, quien padece a diario las consecuencias de decisiones tomadas por "entes supremos". *Moción de orden* (2002), una de las proyecciones más complejas e interesantes a nivel conceptual, muestra una hilera de

hormigas que interrumpidas por un dedo, recomponen su camino y su orden habitual. ¿Es la crítica a un pueblo que abanderado por la indiferencia sigue adelante a pesar de todo, o un elogio a la capacidad de reconstrucción y adaptación del mismo?

La obra de Lotty Rosenfeld nos obliga a abandonar un estado de bienestar, ya que pone ante nuestros ojos esa capacidad de indignación y revuelta propia del individuo al que han arrebatado su libertad.



Lotty Rosenfeld. Por una poética de la rebeldía, Centro Andaluz de arte Contemporáneo, CAAC, Sevilla. Del 8 de marzo al 21 de julio de 2013.

Cristina Lucas, ON AIR.



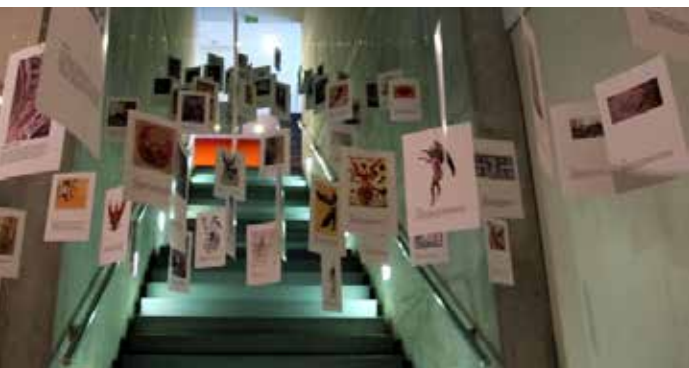
Cristina Lucas, *From the sky down*, 2013

Marta Mantecón

¿Quién no
ha soñado
alguna vez
con volar?

Navegar por los aires ha sido, con toda certeza, uno de los grandes anhelos compartidos por la especie humana desde el principio de los tiempos. Los relatos mitológicos y religiosos de todas las culturas así lo certifican, prometiendo un ilimitado panteón de divinidades y seres superhumanos capaces de volar y, por tanto, de ejercer su hegemonía y control sobre el resto de los mortales. Este es el punto de

partida de la exposición de Cristina Lucas en el CAB de Burgos que, bajo el epígrafe "On Air", plantea un análisis minucioso de los mecanismos de dominación –simbólica y real–, inventados y ejercidos desde las redes del poder a partir del viejo sueño de volar. La artista jienense desarrolla el tema en tres partes que recorren, por este orden, el ámbito imaginario, su materialización tecno-científica y, finalmente, sus efectos reales.



Cristina Lucas, *Voladores*, 2013

Nada más acceder al espacio expositivo, desde las mismas escaleras, una instalación compuesta por centenares de papeles suspendidos en el aire (*Voladores*), realizada en colaboración con el colectivo Calipsofacto, ofrece un insólito inventario de seres creados por la imaginación humana, procedentes de fuentes mitológicas y religiosas, así

como de cuentos, leyendas, novelas fantásticas o de ciencia ficción, películas, series de televisión, cómics, videojuegos y anuncios publicitarios. Cristina Lucas ha reunido un vasto repertorio de personajes de ficción, deidades, santas y santos dotados con la facultad de levitar, brujas y brujos, superhéroes y heroínas, hadas, ángeles y demás seres alados e incluso objetos humanoides capaces todos ellos de elevarse sobre el nivel del suelo y volar: desde Dios Padre o los tetramorfos hasta Peter Pan o Mary Poppins pasando por Niké, San Martín de Porres, los ángeles de *El cielo sobre Berlín*, la Superabuela, el Genio de la Lámpara o la bayeta de limpieza Ballerina. Pese a que la resolución formal de la instalación no parece tan rematada como los vídeos que vertebran las otras dos partes de la muestra, su estructura laberíntica poco a poco logra despertar la curiosidad y el interés, al introducir una primera lectura de carácter fabuloso o mítico –no exenta tampoco de ironía–, que en cierto modo aglutina las diferentes (im)posiciones ideológicas que han recorrido la historia humana conformando nuestra subjetividad.



Cristina Lucas, *Piper Prometeo*, 2013

En el segundo apartado de la exposición, el sueño se convierte en realidad. Un vídeo (*Piper Prometeo*) presenta una avioneta, de esas que habitualmente portan pancartas publicitarias, sobrevolando el paisaje de Badalona mientras pasea un letrero con la fórmula *mágica* de la elevación de las aeronaves: $L = (1/2) d v^2 s CL$, descubierta gracias al teorema enunciado por Daniel Bernoulli en el siglo XVIII, que brindó al ser humano la posibilidad efectiva de surcar los cielos. Pero si bien es verdad que los avances tecno-científicos ayudaron al ser humano a dominar la naturaleza e intentar alcanzar una versión corregida de sí mismo, no es menos cierto que, en muchas ocasiones, han acabado convirtiéndose en instrumentos al servicio de su

propia destrucción, en este caso, bajo el pretexto de la defensa o la protección civil.



Cristina Lucas, *From the sky down*, 2013

Así, la última parte muestra cómo la realidad deviene pesadilla, pues el hombre comienza a matar desde el aire prácticamente a la vez que aprende a volar, quizá porque –tal como apuntaba Estrella de Diego (*Contra el mapa*)– mirar el mundo desde arriba es “un ejercicio supremo de despasión” y las nuevas tecnologías posibilitan lanzar bombas al otro lado del planeta sin establecer la menor conexión emocional con el blanco. Cristina Lucas recurre al mapa, viejo instrumento de “saber-poder” y convención representativa vinculada al deseo de control y domesticación del mundo, para mostrar la sombra o el reverso de las tecnologías al servicio del poder.

From the sky down es el título de una videoinstalación perteneciente a una trilogía en proceso que recogerá un siglo de bombardeos aéreos sobre poblaciones civiles. Tras una exhaustiva labor de investigación realizada con la ayuda del colectivo Tráns[ito], la artista presenta una cartografía crítica de la historia de la destrucción humana que visibiliza una serie de datos objetivos tomados de diversas fuentes documentales, junto a las consecuentes heridas y cicatrices reales. Este particular *Guernica* (en realidad, “un *Guernica* con todos los *guernicas* que ha creado la historia”, explica la artista) se despliega en tres pantallas cuyas imágenes –en riguroso blanco y negro– van cambiando cada dos o tres segundos, en orden cronológico, mostrando las miles de bombas registradas a lo largo y ancho del planeta desde 1912 durante la Guerra Italo-Turca hasta la Segunda Guerra Mundial (la videoinstalación muestra solo el primer capítulo del proyecto, que continuará con dos entregas más: desde 1945 hasta el final de la Guerra Fría tras la caída del Telón de Acero y desde 1992 hasta 2012). Los tres canales de la animación explican cada episodio bélico de tres formas distintas: la primera pantalla, textual, aporta una serie de datos escritos: el nombre del conflicto, qué país o qué bando lanzó las bombas, sobre qué lugar y el número de víctimas civiles (información que muchas veces se desconoce o no consta en los documentos); la segunda, cartográfica, sitúa en un mapamundi los lugares donde implosionaron las bombas y su onda expansiva; y la tercera, fotográfica, recoge documentos visuales de la época: aviones, misiles y bombas, explosiones, poblaciones destruidas, soldados y víctimas.



Cristina Lucas, *From the sky down*, 2013

La secuencia resulta demoledora. El encadenamiento sin pausa de los conflictos de un mundo en guerra permanente y la acumulación de nombres va tiñendo de negro determinadas zonas del mapa hasta quedar completamente magullado. Con todo su dramatismo, en ocasiones, se tiene la sensación de estar frente a un videojuego que de alguna manera señala el carácter de simulacro tecno-espectacular que llevan aparejados los conflictos bélicos en la era de las telecomunicaciones. Después de todo, como anticipara Walter Benjamin, el ser humano es capaz de asistir a su propia destrucción como un goce estético de primer orden.

Cristina Lucas: *On Air*, CAB, Centro de Arte Caja de Burgos. C/ Saldaña s/n, Burgos. Hasta el 12 de mayo de 2013.

Geta Brătescu. MUSAC.



María Álvarez

El *atelier* de un artista plástico se identifica habitualmente con el espacio cerrado que conforman sus cuatro paredes. Sin embargo, Geta Brătescu (Ploiesti, 1926) desdibuja los límites de esta definición e incluye en ella todo aquello que envuelve el recorrido intelectual y material de sus obras, todo aquello que influye y forma parte de su elaboración.

Brătescu, nombre fundamental en el arte conceptual de Europa del Este, explora incesantemente las posibilidades de la creación y va más allá del resultado final, analizando cada paso del proceso creativo desde la exploración de los materiales hasta la observación del espacio, convirtiendo el ambiente en personaje principal de este recorrido. El entorno condiciona, estimula, importa, define la obra tanto como a ella misma. El estudio donde se gestan sus obras toma valor propio como objeto artístico en sí mismo, pero entendido en un sentido amplio que trasciende los muros de una habitación; de

exposiciones

ahí el plural en *Los talleres de la artista*. Talleres son la ciudad donde vive, los materiales y herramientas que utiliza, sus propias manos, su propio pensamiento, sus bocetos... taller es cada realidad que envuelve la obra.

Por eso, la exposición aborda su título desde distintos puntos vista, comenzando por una serie de fotografías a medio camino entre el lirismo y el testimonio documental, en las que Brătescu nos invita a adentrarnos en su *atelier* en Bucarest: un rincón integrado en el entorno al que pertenece y que, por tanto, no necesita maquillajes para seducir a nadie. A partir de este inicial contacto con su universo creativo, se hilvana un discurso expositivo que ahonda constantemente en la relación indisoluble entre creatividad y ambiente, entre fantasía y circunstancias tangibles, unas circunstancias de las que siempre ha querido formar parte desde dentro, sin dramatismos ni oposiciones descarnadas. Asume y trata de superar la realidad de su mundo en su ideario artístico, de modo que las problemáticas condiciones sociopolíticas de su Rumania natal quedan reflejadas en cada elemento del proceso creativo, incluidos ella misma, su cuerpo y su mente.

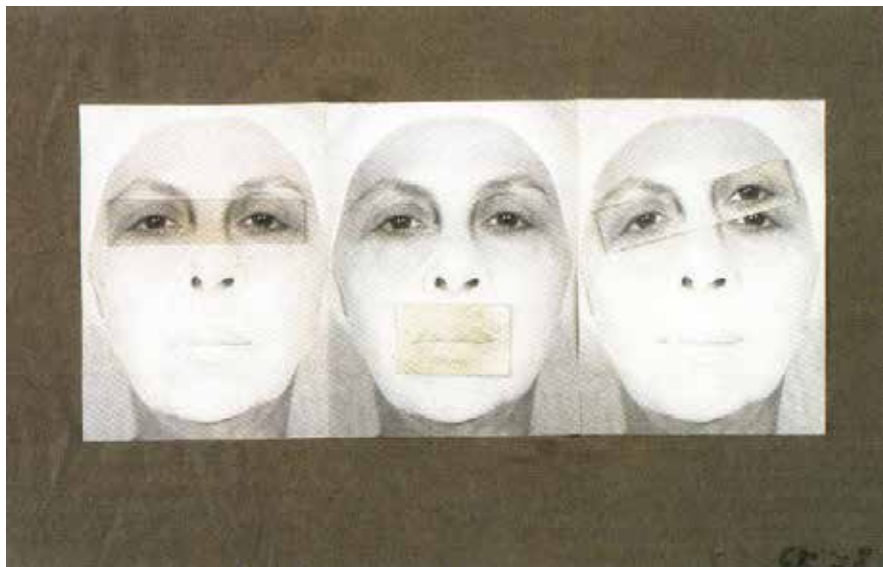


En este recorrido plástico por el universo físico e intelectual de Brătescu, destacan sus dibujos y acuarelas abocetados, que atestiguan ideas cambiantes y horas de ensayo entre las paredes del taller y el mundo exterior. También sus características experimentaciones cromáticas en collages y tapices a partir de retales textiles de diferentes texturas. Tanto en unos como en otros, no existe cabida para más artificio que el de la propia fantasía: el deterioro, la suciedad, la pobreza de los materiales se encargan de asentar las obras sobre la más absoluta realidad sin restarle por ello un ápice de belleza. Tampoco merma su atractivo, sino al contrario, su habitual carácter seriado: la incesante exploración cromática y material se convierte en principal elemento estético de estas creaciones, que cautivan al espectador con la naturalidad de quien no lo pretende.

Sin embargo, el principal exponente de la muestra lo constituyen las obras que tienen como protagonista a la propia Brătescu dentro de su estudio. Aplaudida entre la crítica por sus *performances* y por el uso que hace de su propio cuerpo en buena parte de ellas, en esta exposición vuelve a convencer con varios ejemplos de gran plasticidad.

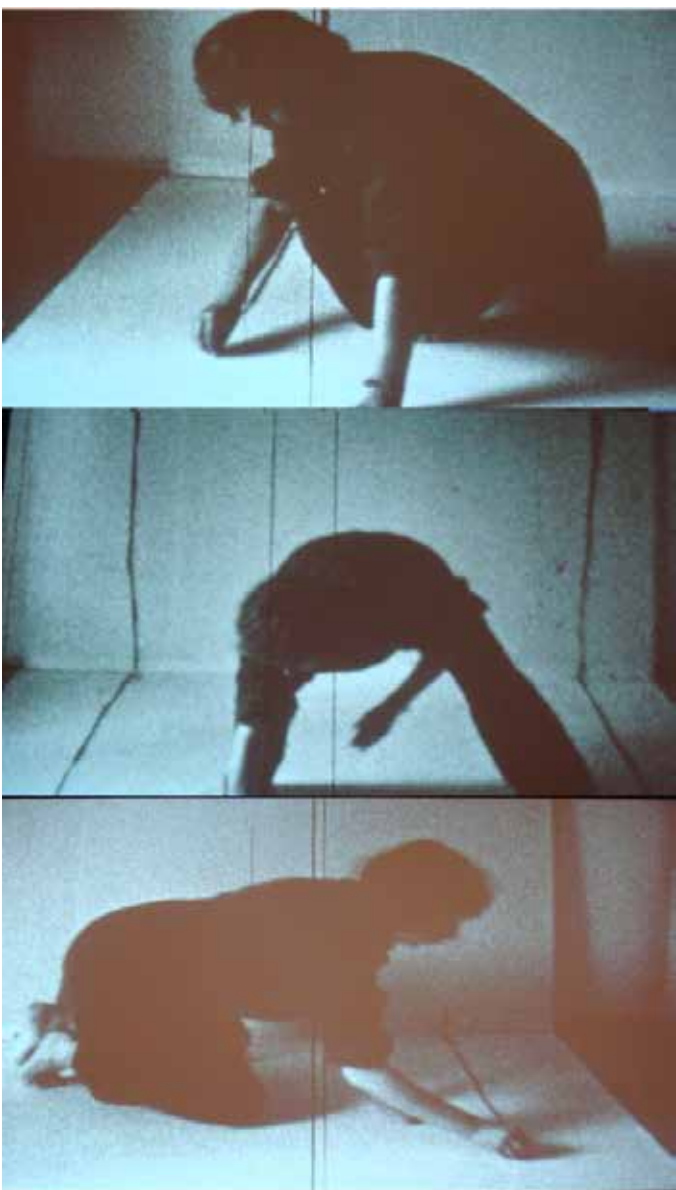


El *happening Towards White* (1976) analiza visualmente la metamorfosis que pueden alcanzar el taller y el cuerpo de la artista solamente a través de la experimentación cromática. Por un lado, un montaje de nueve imágenes secuencia la progresiva envoltura del espacio y de la propia Geta en sucesivas capas de material blanco. Por otro, la fotografía compuesta por nueve primeros planos del rostro de la artista, gradualmente oculto bajo una superposición de plásticos que acaban por ocultarlo completamente.



En ambos casos, se manifiesta el deseo de la artista de experimentar con las posibilidades de la invisibilidad y la desaparición física dentro del entorno, así como la fusión del cuerpo y el espacio en una única entidad física.

En la misma línea, los films *The Studio* y *The hand of my body*, ambos de 1977, insisten en el protagonismo de su cuerpo y sus manos durante el proceso creativo dentro del taller. Con una total ausencia de cualquier sonido perturbador, se graba a sí misma trabajando en estas dos breves películas donde sus movimientos son presentados como una danza mística que invoca a la imaginación y la fantasía.



El valor del arte no reside solamente en el objeto final, nos enseña esta artista rumana: está implícito en el conjunto espacial y material que permite su consecución. Arte no es solo la obra, si no también cada paso del proceso que conduce a ella.

Geta Brătescu, *The Artist's Studios (Los talleres de la artista)*, MUSAC, León. Hasta el 29 de septiembre de 2013.

Exposición incluida en el II festival Miradas de Mujeres 2013.



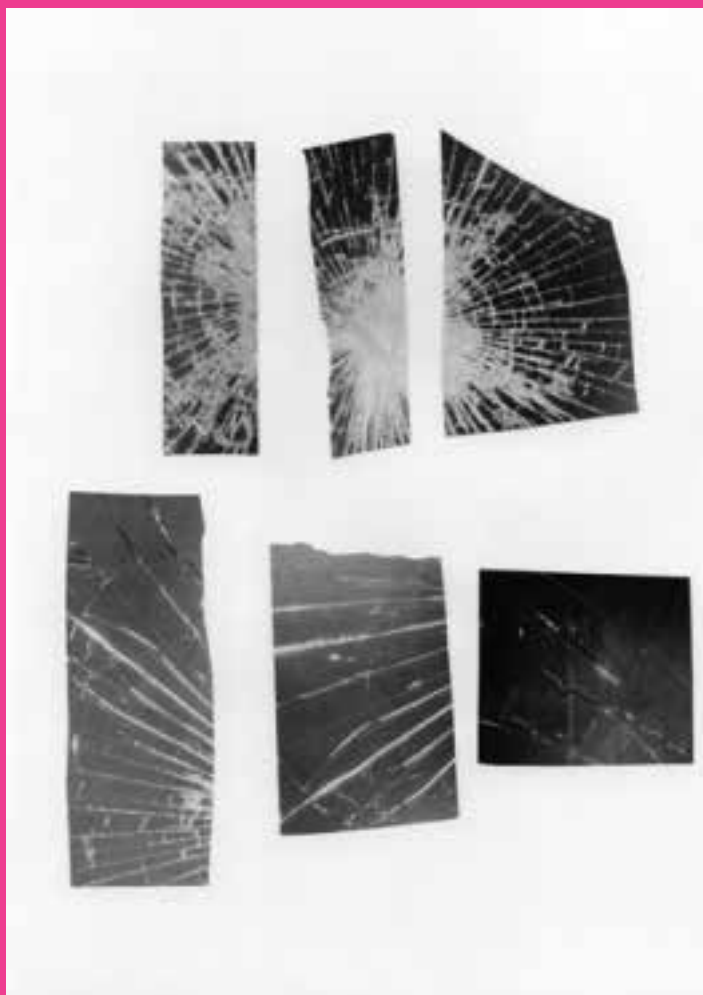
Azucena Vieites, MNCARS.



Azucena Vieites, Serie Tableau vivant, 2013. Colección de la artista.

Rocío de la Villa

A Azucena Vieites (Hernani, Guipúzcoa, 1967) siempre le ha interesado apropiarse e intervenir imágenes de la cultura visual juvenil: revistas, carteles y portadas de discos. En este *Tableau vivant*, que es una especie de instantánea de su proceso creativo, recoge las intervenciones de los niños que participaron en su taller *Coloring Book*. Las idas y venidas entre el estudio y la vida, el trabajo y las vacaciones, quedan completadas con la proyección de fotografías instantáneas que se muestran junto a los cuadernillos en la antigua Sala de Protocolo. En una reafirmación de la creatividad fresca y liberada aún de las convenciones.



Azucena Vieites, Serie Tableau vivant, 2013. Colección de la artista.

En el Espacio Uno, donde todo es ya responsabilidad de la artista, el *fanzine* desplegado en las paredes, aunque montado con aire de provisionalidad, convierte el juego en seriedad. Un juego de repeticiones y alusiones que precisa la atención demorada del visitante, para extrañarse entre las sutiles variaciones y las alusiones de las imágenes seleccionadas: aunque el motivo del espejo roto tenga larga filiación en la genealogía femenina, la imagen elegida y descompuesta me evoca fragmentos de *Eye Body* de la feminista Carolee Schneemann. "Recoger la obra de otras personas te permite una especie de contacto en la distancia, una genealogía, una forma de complicidad y de conocimiento", dice la artista.

Entre el conjunto de serigrafías, hay pequeñas transparencias coloreadas *low-fi*, fotografías de bosque y mar, *collages*, que se conjugan sin ostentación en el vídeo que acompaña esta instalación. También, motivos ornamentales y algunas imágenes sueltas, como la figura de una joven cancelada a rayajos, con la que Vieites reivindica la poética *punk*, de lo que se deshace y se pone boca abajo. *Diferencias* que entroncan con

el cuestionamiento del discurso único enraizado, en el caso de Vieites, en el compromiso feminista desde su etapa de Erreakzioa/Reacción, cuando a comienzos de los noventa junto a Estíbaliz Sádaba formaron el primer grupo empeñado en crear "un espacio generador de contextos en torno a la teoría, la práctica artística y el activismo feminista".

Su constancia en publicar *fanzines* (diez hasta el año 2000) fue cristalizando en un trabajo cada vez más reflexivo, que dos décadas más tarde podemos considerar pionero y muy influyente en nuestro país, tanto en la genealogía de las estrategias apropiacionistas como en la fijación entre los jóvenes por el dibujo, dubitativo y biográfico, como plasmación de nuevas subjetividades, marcadas con lápices y rotuladores y fragmentadas en encuadres y situaciones que subrayan su precariedad.

Azucena Vieites, *Tableau vivant*, MNCARS, Madrid. Del 20 de marzo al 22 de julio de 2013.

Exposición incluida en el **II festival Miradas de Mujeres 2013.**

NATIVIDAD NAVALÓN, CUÉNTAME UN CUENTO.



Carmen Senabre

Apenas traspasar el umbral, nos recibe una niña inmersa desde la cabeza a la cintura en el agua: estamos ante *El paso del testigo* (2009), una instalación en bronce y acero que ocupa casi toda la entrada de la galería. Materiales fríos, predominio del gris... austeridad cromática cuya rigidez contrasta con la actitud decidida de la muchacha; idéntica figura femenina se columpia más adentro, rodeada de flores en *Hasta donde quieras llegar* (2013) así como en la obra también de este mismo

año *¿Quieres entrar?* en la cual, perdido cualquier temor, atraviesa el cuadro colgado en la pared, dispuesta a aventurarse en el mundo de lo fantástico.

Una nueva instalación, más impactante si cabe, aguarda al visitante cuando baja por las escaleras: contra la pared del fondo, un cabezal negro, el espacio central ocupado por un lecho vestido, sobre cuya almohada se proyectan tres rostros relajados, tres mujeres, en realidad una, puesto que representan diferentes

etapas vitales, reflejando la conexión existencial madre-hija e investigando cómo se establecen las relaciones infancia/adolescencia-etapa adulta-madurez/vejez.

El título de este trabajo, ***Cuéntame un cuento...*** que da nombre también a la propia exposición, sugiere la posibilidad de romper el cerco de estereotipos que nos han acompañado desde la niñez para definir la feminidad: no más Alicias, ni Blancanieves o Bellas durmientes a la espera del príncipe azul, tampoco la aceptación de una identidad fija, concebida como inamovible y siempre desde el imaginario masculino; estas ideas quedan reforzadas en las fotografías digitales de gran formato (180x80 cm) que acompañan el recorrido por esta sala –metonimia de un modo de pensar desestabilizador– como unos solitarios zapatos de tacón, otros asomando por debajo de las faldas de una mesa camilla o un maniquí de aquellos que utilizaban las modistas para hacer “pruebas” antes de acabar de coser una blusa o una falda.

Natividad Navalón (n. 1961) aborda aquí una vez más cuestiones de género –presentes hace tiempo ya en la crítica feminista del arte– que le han ocupado y preocupado (o a la inversa) a lo

largo de su actividad creadora, en la que el objeto escultórico ha sido fundamental, sin que ello le haya impedido experimentar en otros terrenos artísticos o desbordar los límites asignados a cada una de las artes, tal y como sucede en la muestra objeto de este comentario.

Cuéntame un cuento, solo uno más, el último...

Bien pues érase una vez, una escalera muy alta, muy alta, por la que había subido Jack para tocar una nube y después, le daba miedo bajar, hasta que despertó y...

Natividad Navalón, ***Cuéntame un cuento***, Galería Punto, Avda. Barón de Cárcer 37, Valencia. Hasta el 13 de mayo de 2013.

exposición incluida en el **II festival Miradas de Mujeres 2013**.

SOPORTE(S) DE RESISTENCIA



María José Argencio, 7.1 kilo, film still 1, 2009

Julia Francisco

Soporte(s) de resistencia, comisariada por M^a **Antonia de Castro**, se enmarca dentro de la tercera edición de "Jugada a 3 bandas", proyecto cultural, de carácter anual, que conecta galerías de arte de Madrid –este año también de Barcelona–, con comisarios y artistas.

Tres artistas, tres jugadas diferentes, con una característica en común, el cuerpo como soporte de expresión, de resistencia.

Libia Posada (Medellín, 1959), en la serie *Signos Cardinales* (2008) fotografía piernas de hombres y mujeres en las que les ha tatuado, dibujado un mapa de los lugares por los que se han desplazado cada uno por razones ajenas a sus deseos, por motivos políticos, económicos o de cualquier otra índole no anhelada. Fotografías en blanco y negro de medio formato.

Paula Usuga (Medellín, 1975), artista performativa, expone *ser/res* (2012) fotografías documentales del momento en el que su cuerpo es marcado indeleblemente con la palabra SER (RES), al modo en el que se marcan las reses, no con fuego sino con hielo.

Doble juego de palabras infinitos sentidos. *Ser*: persona, *Res*: animal, algo o nada. La frontera entre ambas definiciones queda difuminada, somos seres *sentire* o bien somos animales a los que se nos puede marcar externamente (marca interior), dejar esa impronta y soltarnos al pasto del presente, del futuro. Somos todo. Usuga toma como referencia para esta pieza, una tradición ancestral de pueblos indígenas en las que las personas no son más que animales si sus cuerpos no van marcados por algo que los diferencie del resto de especies.



Usuga organizó una performance improvisada días después de la inauguración de la exposición, en la que a modo de exorcización de una ruptura sentimental, la artista en plena calle Fúcar fue desgajando cebollas y dejando sus restos en forma de corazón entorno a la calle. No lloró, al menos no se vieron sus lágrimas. Iba descalza, con un finísimo vestido color rojo, hacía mucho frío ese día. La calle Fúcar, donde se sitúa la galería, se encuentra muy cerca del Congreso de los Diputados. Aparecieron allí los antidisturbios con la ingenua idea de que se estaba montando algo antisistema, tal y como llaman ahora a toda forma de protesta o como en este caso, a toda forma de expresión.

Por último, en la sala inferior de la galería se muestra el video *7.1 kilos* (2009) de **María José Argenzio** (Guayaquil, 1977). Preciosa pieza, de estética impecable, en la que aparecen las piernas de una bailarina calzada con las típicas zapatillas de ballet, poniendo en punta constantemente sus pies cargados de pequeñas piezas de peso de hasta 7.1 kilos. Con esto Argenzio denuncia las innumerables transgresiones a las que el cuerpo humano está sometido en la sociedad actual, y en especial el cuerpo de la mujer. ¡Se imaginan por un instante, poner en punta sus pies, una y otra vez, cargados con 7.1 kilos de peso!

Cuando observaba la pieza, me vino a la cabeza el verdadero soporte al que nuestros cuerpos están sometidos. Cada vez que la bailarina plantaba sus pies, una pequeña pieza o dos se iba descolgando, y pensaba, menos mal, un peso menos. Contacté perfectamente con el sentido de la pieza, asimilándolo al dolor y al alivio en el que la vida va moviéndose en cada una de nosotras. Deliciosa obra, al mismo tiempo dura, cruel, descarnada que deja un halo de esperanza, toda carga tiene un fin.

Soporte(s) de resistencia, galería Magda Bellotti, Fúcar 22, Madrid. Del 6 de abril al 21 de mayo de 2013.



LARISSA SANSOUR, GALERIA SABRINA AMRANI



Larissa Sansour, *A Space Exodus*, 2009

Julia Francisco

El espacio o la falta del mismo, centra el discurso de la obra de Larissa Sansour (Jerusalén Este, 1973). De origen palestino, Sansour ha vivido el cada vez más reducido espacio que los distintos gobiernos israelíes dejan a la población palestina. En este caso la galería Sabrina Amrani muestra la obra de video *A space exodus* (2009, 5' 24"), un corto en el que la artista realiza un viaje metafórico a la luna en la búsqueda de nuevos lugares para los palestinos.

Utilizando elementos de la cultura popular, referencias a la *Odisea en el Espacio* de Stanley Kubrick y la ciencia ficción, Sansour se convier-

te en la primera mujer palestina que aterriza en la luna, la conquista del espacio exterior como lugar simbólico de esperanza para Palestina.

La bandera palestina, presente en cada toma, las babuchas como calzado de la astronauta, el silencio, el melancólico adiós a la tierra desde la luna, la llamada de advertencia "*Jerusalem we have a problem*", la caída al vacío... elementos todos que hacen reflexionar al espectador sobre la imposibilidad de comunicación entre dos pueblos en constante lucha por la conquista del espacio.

El discurso político es claro, pero visto desde otra perspectiva, buscando alternativas que no por imposibles son menos reales. Larissa Sansour utiliza la ironía para desarrollar su argumento, bucólicamente expone su perspectiva del problema de la falta de espacio para crear nuevas opciones a la causa palestina. Si no hay espacio en la tierra, lo buscaremos en la luna, y si en la luna no hay lugar, navegaremos por el espacio infinito, un lugar todavía no habitado, único lugar que parece les quede a los palestinos por habitar.

De esta manera, Sansour descodifica el discurso para ofrecer nuevas alternativas al problema, siempre consentido del humor, que no por ello menos grave, como registro constante en toda su obra, ejemplos de esto son también sus obras *Nation Estate* (video, 9', 2011) y *Bethlehem Bandolero* (video, 5' 39", 2005).

La exposición muestra también fotografías de medio formato del aterrizaje en la luna y unas pequeñas esculturas de vinilo, los *Palestinants*, pequeños astronautas palestinos que invaden los espacios de la galería como lugares de peregrinaje. La palabra pronunciada en inglés y su doble sentido "*Palestinout*", fuera palestinos.

Como complemento a la exposición, la galería Sabrina Amrani organizó unas conversaciones con la artista en la Casa Árabe, algo poco frecuente por aquí, que denota su profesionalidad y fuerte compromiso por el arte contemporáneo. Sabrina Amrani apuesta por artistas de Oriente Medio y asiáticos ya que, según su criterio, son artistas que tienen un discurso con contenido y que ofrecen nuevas visiones artísticas todavía por explorar para Occidente.

Arte emergente, comprometido, con discursos bien elaborados, artistas bien formados y con ganas de transmitir otras realidades muy diferentes a las que estamos acostumbrados. Una suerte poder ver algo tan fresco en Madrid.

Larissa Sansour. A moon without a people, Galería Sabrina Amrani, c/ Madera 23, Madrid. Del 8 de mayo hasta el 1 de junio 2013.



Larissa Sansour, *Palestinant*, 2009

Entrevista a Tania Pardo, retando a la suerte.

Semíramis González

Entrevista a Tania Pardo por su nuevo proyecto "Retando a la suerte" con el colectivo NO PHOTO.

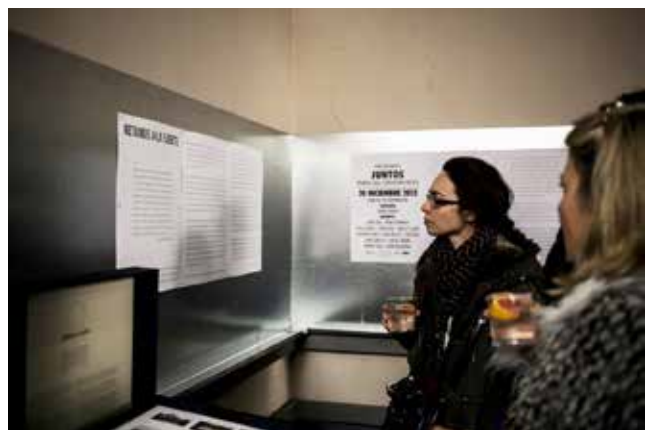
El pasado mes de diciembre se presentó la primera de las cajas que forma parte del proyecto "Retando a la suerte", comisariado por Tania Pardo con el colectivo NO PHOTO y que supone la participación de 13 comisarios y 12 artistas.

Concibiendo cada exposición como una caja portátil en la que el resultado nace del contacto entre artistas y comisario, "Retando a la suerte" supone un proyecto de gran envergadura que se presentará en tres espacios distintos (garaje Vistahermosa,

Centro Centro y La Casa Encendida) y que posteriormente se expondrá en todo su conjunto.

Nuevos aires para el comisariado y el formato expositivo en tiempos de cambios. Una propuesta novedosa y diferente, con gran importancia de lo procesual, que propone un resultado final portátil.

Entrevistamos a Tania Pardo, comisaria del proyecto, y aprovechamos para que nos cuente qué opina de la situación actual en el comisariado.



**13 COMISARIOS, 12 ARTISTAS.
13 PREGUNTAS.**

SG- ¿Qué es “Retando a la suerte”?

TP- Es un proyecto curatorial con el Colectivo de fotógrafos NOPHOTO.

Retando a la suerte es un proyecto planteado como una cadena curatorial: trece comisarios plantean cada uno de ellos una exposición con los doce miembros del colectivo de fotógrafos NOPHOTO. El resultado de cada una de estas propuestas se presenta en un único formato: trece cajas concebidas como trece exposiciones fotográficas portátiles.

“Trece miradas sobre un mismo colectivo, doce fotógrafos y un comisario.”

Retando a la suerte es un proyecto que se plantea en diferentes fases de presentación, y genera una red curatorial en torno a la fotografía y al colectivo NOPHOTO. Lo importante de este proyecto también es la idea de proceso, ya que hay muchos profesionales implicados y cada uno de ellos trabaja con una temática distinta con un mismo colectivo. Además se ha habilitado un blog como herramienta de uso y se están generando muchos diálogos.

SG- ¿De dónde surgió la idea? (proyecto grande: 13 comisarios, 12 fotógrafos)

TP- Ellos me contactaron para hacer un proyecto y tras la primera reunión pensé que un colectivo que llevaba años trabajando en Madrid no había tenido mucho contacto con comisarios que no estuvieran relacionados directamente con la fotografía; observé que algunos de ellos se definían como fotógrafos y no como artistas, entonces consideré que sería interesante generar relaciones y aproximar el trabajo a diferente comisarios y que los fotógrafos establecieran relaciones con comisarios que no eran exclusivamente expertos en fotografía. El colectivo está formado por 12 fotógrafos y a esto le sumé mi mirada como comisaria, entonces éramos 13, pero si quería invitar a otros comisarios necesitaba continuar jugando con este número tan simbólico y con la propia fecha del proyecto que empezaba en 2012 y finalizaría en 2103, entonces invité a otros 12 comisarios, siendo un total de 13 comisarios y 12 fotógrafos.

La idea es generar una cadena curatorial, cada comisario invitado propone un tema a los fotógrafos del colectivo y el resultado es una caja (concebida como una exposición portátil) y dentro de ellas hay 12 imágenes de cada uno de los fotógrafos, el resultado final serán 13 cajas, concebidas como exposiciones, que contienen 12 fotografías cada una de ellas, un total de 13 cajas y 156 fotografías.

El proyecto se presenta en tres fases de presentaciones y, al final, una exposición que mostrará las 13 cajas y sus contenidos fotográficos. La primera presentación y arranque del proyecto fue el pasado 20 de diciembre en el garaje Vistahermosa (el lugar de trabajo del colectivo) donde se presentó la primera de las cajas comisariada por mí bajo el título "Juntos". Se lanzó una pregunta a cada uno de los fotógrafos "¿qué es para ti lo colectivo?" y cada uno de ellos me respondió con una imagen. La segunda fase de presentación ha sido el 5 de marzo en Centro Centro y presentamos las siguientes seis cajas comisariadas por Virginia Torrente (su caja/exposición "Solo"); Rafa Doctor (su caja/exposición "Madrid"); Sergio Rubira (su caja/exposición "Errores"); Eva González-Sancho (su caja/exposición "La Pérdida"); Rosa Olivares (su caja/exposición "Crisis") y Roberto Vidal + Iraida Lombardía (su caja/exposición "Lo invisible"). La tercera fase será en La Casa Encendida y se presentarán en junio las últimas seis cajas que conforman el proyecto con Manuela Villa, Pablo Flórez, Martí Manem, Manuel Segade, Horacio Fernández y Estrella de Diego.

Y por último la exposición completa que tendrá lugar en una sede (aún por concretar). Como ves, la idea es implicar a distintos espacios, instituciones y gente. También reflexionar sobre lo colectivo y lo indivi-

dual pues la idea es trabajar con el colectivo NOPHOTO, pero las imágenes de cada caja tienen una autoría individual de cada uno de los miembros de NOPHOTO: Jonás Bel, Paco Gómez, Marta Soul, Eva Sala, Carlos Luján, Juan Santos, Juan Valbuena, Juan Millás, Eduardo Nave, Iñaki Domingo, Carlos Sanva y Jonquera (www.nophoto.org).



SG- Es interesante la idea de "exhibición portátil de arte", ¿en qué medida resulta esto novedoso?

TP- Esto no es muy novedoso, me interesaba mucho jugar, metafóricamente, con la idea de exhibición portátil en el sentido más Duchampiano y que alguien pudiera llevarse una exposición en una caja (un homenaje a Cornell) y lo pueda mostrar como quiera y donde quiera. Reflexionar sobre el contenido y no sobre el conti-

nente. Una exposición en una caja supone que su contenido pueda mostrarse en un ascensor, en una cocina, en una sala de exposiciones, en un coche, etc.

SG- Desde el “manifiesto” se reitera la importancia del “capital afectivo como sistema de trabajo dinamizador”, ¿ha sido esto determinante a la hora de escoger comisarios?

TP- Sí, para mí el capital afectivo es determinante en muchos de los proyectos que planteo. El mundo del arte es un lugar tan flexible que esto es necesario, generar cadenas de afectos para trabajar es fundamental. Colaborar en red, crear grupos de trabajo, plataformas de pensamiento colectivo, etc. Parto de la implicación con muchas personas cuando planteo proyectos. La introspección la utilizo para mirar, estudiar y reflexionar. Pero no me gusta trabajar sola, prefiero ir acompañada.

SG- ¿Y en la elección del colectivo? ¿Primó la idea de que fuese un grupo?

TP- El colectivo NOPHOTO lleva operando en Madrid como agencia y como colectivo más de ocho años, además sus miembros tienen carreras individuales, muchos de ellos colaboran con galerías – Carlos Sanva en Galería José Ro-

bles, Iñaki Domingo en Inés Barrianeche, Marta Soul en Galería Vissor, Eduardo Nave en Galería Pilar Serra, etc.–. Conocía el trabajo de alguno de sus miembros y admiraba profundamente su trabajo como colectivo, no es fácil ser un colectivo con tantos miembros... Así que cuando me contactaron me interesó mucho trabajar con ellos y poner en marcha este proyecto. Estoy aprendiendo muchísimo. Es un honor que me dejen hacer esto con NOPHOTO, son muy generosos.

SG- ¿Qué aporta NOPHOTO al proyecto? (entendiendo que no se trata de un comisariado clásico)

TP- Casi podría decir que el proyecto en sí aporta muchas cosas, al ser 12 fotógrafos y 13 comisarios, se generan muchas y distintas relaciones, esto supone que hay comisarios más clásicos en su planteamiento, otros que se implican más, otros menos... Es un experimento y es muy enriquecedor también trabajar sobre las posibilidades que encierra el error y el experimento. Un proyecto de largo plazo como este, casi un año, resulta informe, cambiante, suceden cosas por el camino, ideas... además hay una web y un blog.

SG- La primera de las cajas, "Juntos", ha sido comisariada por ti bajo la pregunta "¿Qué fotografía que forma tu obra representa para ti lo colectivo": ¿la elección de cada foto es una decisión comisario-artista? (a modo de diálogo mutuo)

TP- En este caso, al ser la primera de las cajas, la que arrancaba el proyecto, me interesaba que fuese una reflexión sobre lo colectivo, y al lanzar una pregunta que debía ser respondida con una imagen, cedía en cierta manera la selección al propio fotógrafo con su repuesta, convirtiendo *Juntos* en un comisariado compartido, ya que yo no seleccionaba, la respuesta de cada uno de ellos era su propia selección y el resultado ha sido tan dispar como interesante. Entender a través de una imagen cómo cada uno de ellos entiende lo colectivo ha sido una experiencia muy enriquecedora.

SG- Estas ideas me recuerdan a las políticas de la amistad, al modo que planteaba Mieke Bal, ¿no? Como capital colectivo de conocimiento

TP- En realidad tiene mucho que ver con todo esto, como he comentado antes, con la idea de compartir y generar conocimiento colectivo y, en este caso, al hacer referencia a lo portátil también tiene que ver con los "conceptos viajeros" de los que ella habla en su libro *Travelling concepts in the Humanities*, donde se revisan diferentes conceptos como la propia mirada y la focalización.

SG- ¿Puede ser este capital afectivo un cambio necesario a la hora de pensar proyectos, o es algo que ya aplicabas?

TP- El uso del capital afectivo es algo que considero muy necesario a la hora de plantear proyectos. Lo he intentado aplicar siempre, es una militancia cotidiana más bien, que traslado a los proyectos que planteo, de hecho, lo he llevado a cabo en diversos proyectos donde he intentado generar redes y relaciones diferentes, "Un NO por respuesta" (Laboratorio 987, MUAC); "Uno más Uno, multitud" (Doméstico'08); o el más reciente "News, Events & Friends... Homenaje a Walter Hopps" (La New Gallery). Me interesan diferentes formatos, no solo los expositivos, para generar redes, como los visionados de portfolios, los encuentros entre profesionales y todas aquellas iniciativas que tienen muy en cuenta a los públicos. Me interesan las ideas prismáticas y la funcionalidad del arte.

SG- La importancia del colectivo en las nuevas propuestas curatoriales, ¿qué supone esto de trabajar “juntos”?

TP- Trabajar *juntos* supone estar dispuesto a ceder, escuchar, aprender, equivocarte, en definitiva a crecer. Creo que plantear proyectos donde se implican diferentes miradas es bastante más enriquecedor en muchos sentidos y desde luego, el proceso se convierte en parte fundamental de un resultado, quizá casi es más importante. Establezco categorías unidas como colectivo y construcción. Doy por hecho que el trabajo de la práctica curatorial se debe plantear como trabajo en equipo con el artista, una práctica horizontal, entendida y asumida en términos de diálogo y comunicación.

SG- Citas a Duchamp, Cornell y Vila Matas para hablar de estructuras portátiles, ¿está cambiando el formato expositivo a causa de la crisis económica?

TP- Las crisis siempre hacen que se replanteen numerosas cosas y esta crisis económica, en concreto, hace que nos replanteemos el propio modelo de exposición. Han cambiado los paradigmas, se acabaron las grandes exposiciones, lo XXL, el mundo del arte ha sufrido también su propia “burbuja”, víctima de un sistema capitalista abominable. Esto ha hecho que nos replanteemos infinitas cuestiones, no solo económicas, también ideológicas y, por supuesto entre ellas la propia función del arte, el sistema, el modo de aproximar el arte contemporáneo a otros públicos, la funcionalidad de los museos y centros de arte, etc. Y quizá, lo portátil responda un poco a todo esto, y lo relaciono, metafóricamente (casi literalmente, más bien), con la libertad como idea de movimiento en todas sus acepciones.

SG- “Retando a la suerte” llama precisamente a plantar cara a los malos augurios, ¿cómo ves el comisariado en este momento tan difícil?

TP- Es curioso cómo en estos momentos hay más comisarios que nunca. Existe el comisariado como práctica y quien hace práctica como oficio. Es interesante entender qué hace y en qué consiste la labor de un comisario, cuál es su papel en el engranaje del arte. En términos generales, las cosas ahora están difíciles pero la crisis es

algo inherente al Arte, el Arte en estado permanente de crisis para avanzar y cuestionar (esto es fundamental, el arte no debe dar respuestas, sino generar constantemente preguntas). Creo que el comisariado está en un momento muy bueno, hay tantas fisuras que todavía quedan muchas cosas por hacer, hay hueco para todos, es necesario trabajar en red, colaborar, ser solidario y generoso y estar unidos como sector.

SG- ¿Qué recomendarías a los jóvenes comisarios que aún están empezando?

TP- Que visiten exposiciones continuamente, que lean e investiguen y que se pongan a hacer proyectos sin parar! Que intenten ser desprejuiciados, pero que formen y defiendan su propio criterio y por supuesto que no tengan miedo a equivocarse, el equívoco es necesario para aprender y avanzar.



Más allá de lo cotidiano. Entrevista a Beatriz Alonso.



Beatriz Alonso en la zona de actividades de la Sala Arte Joven. Fotografía: Iván García.

Desirée Martínez

Beatriz Alonso (Madrid, 1981) se licenció en Historia del Arte por la Universidad Complutense de Madrid y realizó el Máster en Arte Contemporáneo de la Universidad Europea de Madrid. Ha trabajado como asistente curatorial y comisaria de arte tanto a nivel internacional –Centre Pompidou de París, Museo del Louvre de París y Casino Forum d’Art Contemporain de Luxemburgo– como a

nivel nacional –adaptando su práctica desde centros de investigación y creación artística contemporánea de Madrid como Off Limits, La Casa Encendida y el Centro de Arte Dos de Mayo (CA2M) hasta otros espacios como el Centro de Arte La Regenta de Las Palmas de Gran Canaria–.

Con motivo de haber sido seleccionada con su proyecto *Hacer en lo cotidiano* para el concurso “Se busca comisario” convocado por la Comunidad de Madrid y aprovechando la ocasión para conocer más sobre ella misma y discutir sobre la figura del comisario de arte joven y su situación en España, entrevistamos a Beatriz Alonso.

DM- Para empezar, ¿cómo te denominas profesionalmente? ¿Comisaria, comisaria independiente o no te pones un nombre o etiqueta?

BA- Digo que soy comisaria porque veo el concepto como un cajón de sastre, como algo muy amplio donde caben muchas fórmulas, aunque realmente la palabra no la he elegido yo, me ha elegido a mí. Me denomino comisaria, pero no suelo decir “independiente” porque al final depender dependemos de

mucho. Independiente sí, en el sentido de que eres precario, porque no eres plantilla de una institución y no tienes una nómina al final de mes, pero al final siempre "dependes de", de una institución y si te autogestionas dependes de tu vida y de mucha gente. Pero a mí no me gusta perderme demasiado tiempo en etiquetas. Me parece importante que pensemos en el lenguaje, porque es político y es importante que nos llamemos como nos queramos llamar, que no venga impuesto, pero también llega un punto en el que prefiero hacer y que el hacer me defina.



María Castelló Solbes, *Relatos de lo que queda*. Fotografía: Iván García.

Y precisamente de *hacer*, en lo cotidiano esta vez, se preocupa su nuevo proyecto expositivo, el cual "se concibe como un todo", dice Beatriz y nos invita a reflexionar sobre los relatos que construye la vida cotidiana desde una perspectiva poética y política. Se basa especialmente en *La invención de lo cotidiano I. Artes de hacer* de Michel de Certeau, donde las "maneras de hacer" cotidianas de los individuos son el centro de atención.

DM- ¿Qué significa para ti haber ganado este concurso?

BA- Es una gran oportunidad y no pierdo de vista en ningún momento que es un privilegio haber ganado esta convocatoria en este momento en Madrid. Hay presupuesto y se puede trabajar profesionalmente con la gente, es decir, puedes remunerar a todo el mundo por su trabajo, que es como debería de ser siempre, pero no lo es. Entonces es una oportunidad muy buena, primero por poder trabajar profesionalmente y segundo porque te permite entrar en contacto con mucha gente y generar algo desde el contexto local, que no me interesa como única manera de trabajar el comisariado (los localismos no nos llevan a ningún lado), pero en concreto esta convocatoria da la oportunidad de trabajar justo desde aquí. Hay que encontrar ese equilibrio de trabajar desde lo internacional o lo global, porque estamos en ese mundo globalizado, pero también apostando por los artistas de nuestro propio contexto, que cada vez lo tienen más difícil, porque España es un país muy periférico y sobre todo en el mundo del arte contemporáneo. Por otra parte, me encanta la idea de poder hacer un proyecto que se extiende en el tiempo,

que no sea inaugurar y ya está, sino que te permite programar diferentes actividades y vincular-te a un proyecto durante todo el proceso.

DM- ¿Por qué has elegido a estos artistas? Muchos tienen ya una notable trayectoria como es el caso de Julio Falagán, Luis Vassallo o Leonor Serrano Rivas. ¿Son todos artistas que se centran en el tema de lo cotidiano en su trabajo?

BA- Conviven ambos casos, artistas con más trayectoria con otros que están empezando, lo cual me parece enriquecedor desde el comisariado y me gusta abogar por ello. He elegido a los artistas porque trabajaban en torno a las mismas preocupaciones del proyecto (algunos se centran en lo cotidiano de manera permanente en su trabajo y otros de forma parcial) y desde muchísimo respeto y admiración profesional. He hecho el proyecto desde una postura también personal, desde obras o artistas que a mí me han despertado algo a nivel emocional o intelectual, pero intentando siempre trabajar desde un respeto enorme a los artistas, sin manipular los discursos, poniendo siempre en común todo con ellos. Esto no quiere decir que no cometa errores, por supues-

to, como cualquiera. También es verdad que siempre hay un discurso más o menos dirigido, es un condicionante, nada es neutral, pero por ejemplo, una de las cosas que me preocupan en una exposición colectiva es una visión sesgada de los artistas. Luego, era una condición del concurso que los artistas tenían que estar relacionados con Madrid.



Leonor Serrano Rivas, Colección privada.
Fotografía: Iván García.

DM- Con esta exposición te vuelves a acercar al tema de lo cotidiano como en el ciclo de cine "Hazañas cotidianas" que realizaste en el CA2M en 2012, ¿por qué te interesa este tema y qué quieres transmitir con ello?

BA- Sí, el tema está estrictamente relacionado con mi tesis y todos estos proyectos nacen de ahí. Aquí el tema de lo cotidiano está enfocado desde una forma más poética que en el ciclo de cine del CA2M. Creo que en este contexto tan negativo que nos está tocando vivir, que se está promoviendo también desde los medios mucho más negativo de lo que en realidad es, es importante abordar los proyectos con una postura crítica, pero también con una positividad constructiva. Me gusta pensar qué podemos hacer nosotros desde nuestras posibilidades, la política empieza con uno mismo, la política sigue en casa, en las relaciones sociales del día a día, no solo está en las manifestaciones, puede estar en cualquier parte, otra cosa es que nos hayan domesticado para desactivar la capacidad política de los ciudadanos. A mí me interesa precisamente eso: qué se puede generar desde nuestros territorios más cercanos, qué se puede generar desde el arte, cómo las obras ofrecen repensar las normas y estructuras de poder, cómo podemos cambiar y cómo podemos hacerlo desde una postura más poética, no hay por qué poner bombas, quien las

quiera poner desde el arte que las ponga, pero se puede enfrentar el arte, en mi opinión, desde muchos lados y para mí la poesía, el humor, el absurdo, la ironía, son también estrategias posibles. Lo cotidiano entonces me interesa desde ahí, desde una revalorización de lo cotidiano y desde una postura política. Además, quiero analizar si puede servir como una forma de conectar a la ciudadanía con el arte, es decir, si tratas temas con los que la ciudadanía puede empatizar quizás es más fácil.



Luján Marcos, *El pan nuestro de cada día*. Fotografía: Ivan García.

Beatriz continúa contándonos cómo ha sido la confluencia del público en la Sala de Arte Joven desde que se inauguró el 6 de febrero y cómo este espacio ha podido batir sus récords con su exposición: “estos días hemos tenido la suerte de coincidir con *Just Madrid*, que está aquí al lado y en tres días han venido más de 200 personas” y además “como la mediación de las visitas guiadas la está haciendo *Pedagogías Invisibles*, que tienen muchísima experiencia, han podido llegar a mucha gente, es algo que está funcionando muy bien, en las visitas de los sábados la gente viene muy participativa. Esto último no se mide en números, sino en algo que va más allá y para mí es más importante”. Hay una intención en todo el proyecto de acercarse e in-

teractuar con el público a través de las actividades en paralelo, además de visitas guiadas, hay talleres, encuentros con los artistas y conciertos de clausura.

DM- Leí uno de tus artículos en *nowwwh* (<http://nowwwh.tumblr.com/>) donde hablabas de que muchas veces habías trabajado sin dinero y que posiblemente lo volverías a hacer porque es una profesión que te llena más allá de la simple cuestión económica, ¿es esto cierto?

BA- Volvería a trabajar gratis si no hay una institución de por medio, es decir, sí para un proyecto independiente, autogestionado o para un artista que me invite, por ejemplo, pero para una institución pública o privada con fondos y presupuesto creo que nadie debería trabajar gratis. Hay que tener cuidado, si no valoras tu trabajo nadie lo va a valorar y la forma de valorar las cosas en esta sociedad es con dinero, aunque sea horrible, pero mientras tú tengas que pagar tus necesidades con dinero el trabajo tiene que ser remunerado así. En ese texto yo hablo de que hay algo más que no solo se paga con dinero en determinadas profesiones, está la parte afectiva que va más allá y esto a mí me parece un privilegio.

DM- Enlazando un poco el tema con la situación en España, ¿cómo ves el futuro del comisario en nuestro país?

BA- Pues muy mal [risas]. Difícil, pero creo que no hay que abandonarlo ni deprimirnos, creo que tenemos que inventar nuevas fórmulas. Los comisarios en España tendríamos que hacer el esfuerzo de intentar hacer proyectos fuera porque es una exigencia que nos están pidiendo los artistas. No podemos limitarnos a hacer proyectos en Madrid porque entonces el arte español no va tener nunca una presencia a nivel internacional, va a ser algo local y deberían convivir las dos cosas. Y creo que es fundamental unirnos, apoyarnos, dialogar y ser sinceros. Quizá juntos encontremos las fórmulas necesarias.

DM- ¿Qué cambiarías del ámbito artístico institucional español?

BA- Creo que las instituciones deberían ser más flexibles, tienen que dar cabida a más gente, no solo a la de renombre (que se ha ganado su puesto), sino también a gente más joven. Habría que cambiar muchas cosas: la proyección hacia fuera, gestionar el dinero de otra manera, introducir las tecnologías de ver-

dad, no puedes ir en contra de las redes sociales porque forman parte ya de nuestra cotidianidad y hay que hacer más transparentes los procesos de contratación en las instituciones. Si no hay equipos curatoriales en los centros, entonces, ¿cómo se entra?

DM- ¿Qué le aconsejarías a un nuevo comisario joven que está empezando?

BA- Que trabaje mucho, que lea, que esté atento a todo lo que pasa a nivel institucional y no institucional, que viaje en la medida de lo posible o que investigue por internet, que hable con artistas y que sea capaz de hacer de todo pues un comisario que se dedique solo a lo intelectual es ya una noción del siglo XX, en siglo XXI hay que estar capacitado para adaptarse a trabajar de distintas maneras. Es una disciplina en la que se aprende haciendo, *comisariando* y cada institución es un mundo, no es lo mismo comisariar en un museo, que en una sala o en una galería. Hay que ser muy flexible, saber exigir unas condiciones, pero ser también un poco estratega.

DM- ¿Tienes a la vista nuevos proyectos?

BA- Bueno, justo esta semana estoy empezando a gestionar la segunda exposición de este proyecto, tenemos que empezar a trabajar en el catálogo que se lanzará en julio y donde se incluirá toda la parte de actividades. Luego, sigo con mi proyecto *nowwww* con Javier R. Casado, nos dieron una ayuda y estamos desarrollando una aplicación para dispositivos móviles. Retomar también la tesis en la medida que pueda y me encantaría poder realizar un proyecto fuera de España.



Julio Adán, *Del montón*, 2013

Para terminar Beatriz nos adelanta cómo será la segunda exposición de *hacer en lo cotidiano*:

“vamos a pasar a una postura más de incisión, más directa en contextos y situaciones cotidianas, habrá obras más centradas en la acción, esta primera exposición es más objetual y la segunda será más inmaterial, ya que me gusta que convivan ambas fórmulas. Serán otros diez artistas vinculados a Madrid y habrá acciones y performances que se sucederán a lo largo de la exposición”.

DM- Muchas gracias por tu tiempo y suerte, en la continuidad de esta exposición y en tus proyectos futuros. Ha sido un placer.

BA- A mí estos encuentros me sirven para avanzar y repensar sobre el proyecto, gracias a ti.

Susana Blas. Ciclo Dejar el cuerpo.



Mapi Rivera, *Lunaris nuntius*, 2006. Fotograma

Semíramis González

Susana Blas presentó desde el 19 de febrero y hasta el 6 de mayo un ciclo de piezas de videoarte de distintas artistas en La Bacía (Sociedad Cervantina, Madrid). Bajo el sugerente nombre de “Dejar el cuerpo” nos encontramos con variedad de propuestas que cuestionan y apelan al cuerpo con diferentes perspectivas.

Una de las piezas, en concreto la de Paula Noya, *Cegueras e impos-turas*, ha formado parte del Festival Miradas de Mujeres entre el 13 y el 29 de marzo.

Entrevistamos a Susana Blas sobre este interesante proyecto y sobre algunas cuestiones de actualidad.

SG- “Dejar el cuerpo” habla del apego a lo carnal y los anhelos espirituales por desprenderse de él. ¿De dónde surge este interés por lo corporal?

SB- En realidad, en “Dejar el cuerpo” se intenta mostrar un interés por las relaciones entre lo corporal y lo efímero. Partía de un tema clásico dentro de la teoría del videoarte ya desde sus orígenes: cómo la inmaterialidad de un medio como el vídeo puede relacionarse con el cuerpo.

Me resultaba paradójico que existieran tantos trabajos en vídeo que hablasen del cuerpo. Desde que comencé a trabajar con este medio, siempre me he planteado cómo este soporte resulta frío y distante, casi transparente y, sin embargo, la relación vídeo y cuerpo permite hablar perfectamente de algunos aspectos de la corporalidad, como el espíritu o alma, y la carne, si es que podemos hacer esta distinción.

SG- En total participan en “Dejar el cuerpo” ocho artistas muy diferentes, ¿qué aporta cada uno al conjunto del proyecto?

SB- Cada una de las perspectivas que busqué en la elección de estos siete vídeos tenían un acercamiento diferente a la cuestión. En cada uno de ellos he intentado que esta cuestión de dejar el cuerpo abarcase diversas problemáticas: no sólo cuerpo y alma, sino también cómo se relaciona esto con la tecnología del vídeo, ya que como medio no deja de ser chocante.

Es interesante que la videoperformance haya sido tan importante para hablar del cuerpo y ya desde el principio se estableciera esa relación entre presencia y vídeo, con *acciones* que eran mostradas a través de una pantalla pero con el artista en vivo en la galería, como ocurre con Vito Acconci y su *happening* masturbándose en la galería Sonnabend de Nueva York en 1972. Hay muchas *performances* de este tipo, que una vez terminan, hacen que el vídeo se convierta en la acción, y la relación que establece con quien mira es casi electrónica. Esto es lo que me interesa: la vertiente tecnológica del propio medio.

Por otra parte, resulta atractivo también el fondo, hablar de la espiritualidad, especialmente en este momento tan delicado de cambios y crisis, y cómo afrontamos y nos sobreponemos a esto.

SG- Todos los proyectos se realizan en soporte de vídeo, ¿qué supone esto a la hora de concebir esta idea de la corporalidad?

SB- Como ya comentaba antes, la relación entre el vídeo y el cuerpo es evidente ya desde el principio. Esto se explica por ser un medio económico que permite que el artista en muchas ocasiones se pueda grabar solo, tener una intimidad determinada, no se necesita montaje, puede convivir con la luz... Sin embargo, también hay que señalar que todas las piezas que forman parte de "Dejar el cuerpo" son bastante elaboradas, no son simplemente la proyección de una *performance*, sino que las hay muy complejas, como la de Manu Arregui. Son piezas cuidadas y que en sí mismas llevan una elaboración.

SG- ¿Por qué un ciclo?

SB- Una cosa que me interesó desde el principio es que, ya que en La Bacía disponíamos de un espacio bastante amplio y no solo una proyección monocanal en una sala, quería poner los vídeos

proyectados pero no cayendo en la idea de los siete a la vez, como si fuera una exposición temática en la que debas ver todas las proyecciones o prescindir de algunas. Así llegamos a esta idea de que cada semana se pueda ver un vídeo y a la semana siguiente disfrutes de otro.

Un aspecto interesante de proyectar una pieza cada semana es que quienes acuden a verlas todas se encuentran en el mismo lugar con sucesivas historias diferentes, sin el tiempo suficiente para olvidar la anterior y ya visionando la siguiente. Se busca la idea de conectar y relacionar.



Javier Pividal, *Hiroshima*, 2008. Fotograma

SG- Hay un gran número de mujeres presentes en "Dejar el cuerpo". ¿Aportan cada una algo diferente al tema central?

SB- Justamente "Dejar el cuerpo" no era una exposición que tuviera desde el principio un planteamiento de género o un planteamiento feminista, a diferencia de otros proyectos que he hecho, como "Fábulas problemáticas".

Aquí hay muchas mujeres artistas porque sus obras representan mejor la temática de lo que estoy buscando. Hay dos artistas masculinos también, Javier Pividal y Manu Arregui.

Lo que sí es cierto es que las mujeres artistas tienen una relación distinta con el vídeo, de gran calidad, ya desde finales de los años 60, y esto hace que no resulte difícil programar mujeres videoartistas. Esto se explica porque a finales de los 60 este medio era directo, nuevo, sin la carga que tenía la pintura o la escultura, por ejemplo, y ponía a disposición tanto de hombres como de mujeres la misma herramienta. Bruce Nauman empezaba a usar una cámara de vídeo a la vez que Joan Jonas o Eugènia Balcells.

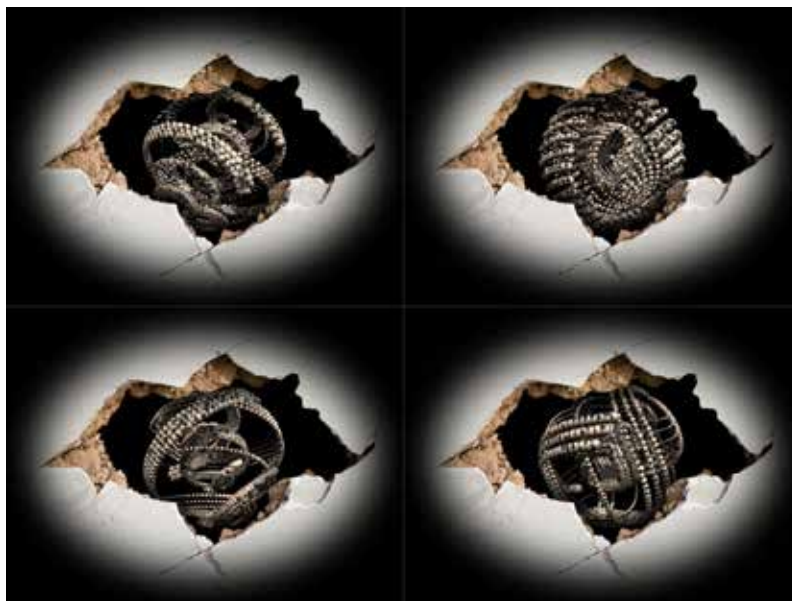
El vídeo permitía también presentar nuevos modelos de identidades femeninas fuera de esos

géneros tradicionales. Con un lenguaje propio, no heredero del cinematográfico, podía presentarse una mujer fragmentada, una mujer sombra, una mujer espejo... Todo esto podía hacerse también en pintura y escultura renovando los modelos, pero resultaba especialmente difícil por toda la carga histórica anterior.

SG- Sin embargo en algunas piezas el cuerpo no aparece, como en la de Patricia Gómez y María Jesús González, *A la memoria del lugar...*

SB- Sí, es una obra muy interesante, de 2007-2008, que formaba parte de una instalación en la que ellas, que realmente trabajan con un tipo particular de pintura en la que realizan arranques de las paredes de las cárceles y de espacios abandonados, han hecho un vídeo con el rodillo de esos arranques. Es un vídeo abstracto en el que el cuerpo ya no está presente sino que está solamente en los restos, en las marcas que dejaban estas personas en las paredes, en sus dibujos, en las ausencias... Un trabajo así era donde yo quería que el cuerpo ya no estuviera de ninguna manera, sino que se vieran sus rastros y su huella; un trabajo como el de ellas, tan concreto para lo que yo quería mostrar, no lo he encontrado en un artista masculino.

Sin embargo, para hablar del diario personal, de las identidades, de la búsqueda de un alma interior... me encajaba mejor la obra de Javier Pividal o la de Manu Arregui.



Marina Núñez, Sin título (ciencia ficción), 2013 . Fotogramas primera secuencia

SG- ¿Qué puedes comentarnos de las primeras piezas proyectadas, las de Marina Núñez, Mapi Rivera y Manu Arregui?

SB- Marina Núñez siempre ha trabajado con la idea de dejar el cuerpo normativo para buscar otros cuerpos más relacionados con lo electrónico, en la red, cuerpos mixtos entre tecnología y cuerpo físico, hasta esta idea del *cyberpunk* del cuerpo que desaparece, el cuerpo real, y lo que queda es la virtualidad, la identidad en internet, totalmente efímera. Aquí "Dejar el cuerpo" se está refiriendo a esto y no desde una perspectiva muy positiva sino paradójica, lo que supone dejar la carnalidad y convertirse en cyborg, en una entidad totalmente virtual.

En el caso de Mapi Rivera ha trabajado mucho el tema del alma en distintas religiones, la espiritualidad, el modo en el que el cuerpo puede trascenderse y llegar a otro tipo de universos a través de la meditación, etc. El vídeo también aporta esas calidades transparentes, de pérdida precisamente de lo físico.

El trabajo de Manu Arregui trabaja sobre la identidad, especialmente en este caso sobre cómo muchas veces se imponen determinados roles a las identidades femeninas y masculinas y a veces rasgos como el amaneramiento o rasgos asociados a lo femenino no son bien vistos socialmente en lo masculino, y cómo hay espacios o grietas en las que eso sí es posible, como la danza. A través de la danza se pueden crear ciertos códigos de amaneramiento muy diferentes.



Manu Arregui, *Con gesto afeminado*, 2011. Fotograma

SG- Hemos podido disfrutar de la pieza *Cegueras* de Paula Noya dentro del Festival Miradas de Mujeres, ¿qué puedes contarnos de esta pieza?

SB- Esta obra de Paula Noya forma parte de un proyecto más complejo consistente en una exposición en la sala con

dos proyectos: uno de ellos es de dibujo, llamado *Cegueras*, donde encontramos mujeres a las que la artista ha vendado los ojos, acercándose a esa idea de que a las mujeres muchas veces se le está negando y dirigiendo la mirada; también puede leerse como las miradas interiores, la necesidad de ver de otra manera. En esta parte del proyecto hay también un vídeo donde se están tapando los ojos.

El otro proyecto es *Imposturas*: en este ella pide a amigas y conocidas que elijan un cuadro de la historia del arte que les guste y donde aparezca representada una mujer. La mayoría escogen cuadros de Miguel Ángel, de Frida Kahlo... Ella retrata así a estas mujeres dentro del cuadro pero con un giro muy interesante: en lugar de dejarles aparecer como en los cuadros originales, normalmente con una mirada perdida o una mirada contenida, les hace mirar al espectador. Se produce así un giro en el que parece que el cuadro ha cobrado vida, se ha carnalizado y ya no es un personaje, sino una mujer viva. Se pasa de un cuadro clásico, con una mujer cosificada, a un cuadro vivo que te mira; se hace de forma sutil pero impactante.

SG- ¿Cuál es la última pieza que se proyectará en "Dejar el cuerpo"?

SB- La última de las piezas la está haciendo Marta Azparren, *La Pasión* (2013), y trata sobre la película de Juana de Arco de Carl Theodor Dreyer. Ella hace un remontaje, un *found footage*, consiguiendo algo casi imposible en esta película: encontrar los momentos en que no aparece el cuerpo ni el rostro. La película está realizada casi en su totalidad a base de primeros planos y Marta consigue los intermedios, montando así un paisaje visual con la ausencia del cuerpo. Es un buen cierre para "Dejar el cuerpo".

SG- Espiritualidad, identidades híbridas y monstruosas o el cuerpo en movimiento y la construcción de la masculinidad, ¿es el cuerpo un soporte sobre el que cuestionar los roles de género, la belleza o lo metafísico?

SB- Por supuesto, el cuerpo no es solo un soporte para cuestionar los estereotipos, sino que llega un momento en que uno tampoco sabe qué es el cuerpo, si es una metáfora, una idea, un cuerpo físico de verdad, ni de qué cuerpo hablamos: el que está encerrado en la piel, un cuerpo que rompe lo normativo, que tiene una vida virtual... El cuerpo es incluso alegoría de otras muchas cosas. El problema es que se ha trabajado tanto el cuerpo y sobre el cuerpo, que es necesario seguir trabajando sobre esto con nuevas

aportaciones. Para este proyecto me resultaba muy interesante el cuerpo como metáfora o como símbolo, no solo el cuerpo físico.

SG- “Dejar el cuerpo” es un trabajo ambicioso, con muchas artistas y desarrollo paulatino, ¿es necesaria, en la actual situación, una apuesta aún mayor por el arte de mujeres?

SB- Desde luego yo sí que creo, aunque haya gente que piense lo contrario, que estamos en un momento en el que libremente las artistas mujeres, las gestoras y las comisarias se mueven en un trato igualitario y aunque la ley las apoya según el artículo 26 de la Constitución, hemos visto objetivamente que esto no es así, especialmente desde que MAV ha comenzado a sacar datos y estadísticas serias y se ha puesto sobre la mesa la verdadera situación.

Las razones son varias: el propio sistema del arte y su machismo intrínseco, y la discriminación que sufre la mujer en general. Sigue siendo la que debe encargarse de las cargas familiares e incluso aquellas que han decidido por voluntad propia no tener hijos siguen encontrándose con muchas más dificultades para lograr éxitos en su carrera pese a no tener estas cargas familiares, supuestamente en igualdad de condiciones que un hombre en la misma situación y un curriculum similar.

Esto solo se puede solucionar con un esfuerzo doble de educación, especialmente en la primaria, donde reforzar la idea de que las mujeres pueden conseguir el mismo puesto que un hombre, educando en igualdad, transmitiendo mensajes de este tipo en los medios de comunicación y, por supuesto, con las leyes.

Para disfrutar mejor de “Dejar el cuerpo” y conocer las piezas que ya se han visionado, visita la web del proyecto: <http://dejarelcuerpo.wordpress.com/>

Sonia Sheridan, pionera en nuevas tecnologías

Marisa González

Sonia Sheridan (Newark, USA, 1925), la artista norteamericana pionera en nuevas tecnologías, ha participado en el festival *Transmediale* de Berlín en enero de 2013. Ha sido su primera gran exposición individual en Europa, aunque no su primera presencia en este continente puesto que expuso con un complejo proyecto tecnológico primero en el Museo de Arte Moderno de la Villa de París en 1983 y en 1986 con el mismo proyecto más doce grandes paneles en la exposición inaugural *PROCESOS Cultura y Nuevas Tecnologías* del Centro Nacional de Arte Reina Sofía.

Transmediale es un festival de arte y cultura digital en Berlín, que nació hace 25 años y su objetivo es dar a conocer las nuevas conexiones y continua evolución entre el arte, la ciencia y la tecnología. Es una plataforma de comunicación para artistas, trabajadores mediales y un amplio público interesado en el arte. Incluye exposiciones, conferencias, *performances*, presentaciones y variedad de eventos, reuniendo las propuestas de investigación más punteras en el campo de las nuevas tecnologías.

Este año 2013, el *curator* de exposiciones de *Transmediale* Jacobo Lillemose ha seleccionado a Sonia Sheridan con la exposición *Exhibition Imaging with Machine Processes. The Generative Art of Sonia Landy Sheridan* como artista investigadora y precursora en los nuevos medios no solo en Norteamérica sino en el mundo entero, así como por su labor docente en SAIC, The School of the Art Institute of Chicago.

Sonia fue profesora de grabado y serigrafía desde el año 1961 en esta escuela de arte dependiente del museo The Art Institute of Chicago. En el año 1969 fue invitada por la compañía 3M a hacer una residencia en sus laboratorios para que investigara, junto al inventor, con la primera fotocopiadora color del mundo para uso industrial recién inventada. Según el propio inventor, Sonia desarrolló su faceta de artista-científica y aportó su creatividad e ingenio para experimentar nuevos lenguajes mediante el uso de los nuevos instrumentos que la industria lanzaba al mercado.

Tras esta experiencia, Sonia creó en el año 1970 un nuevo programa en el SAIC y fundó un nuevo departamento al que denominó *Generative Systems* para el estudio sistemático del arte con la ciencia y la tecnología con diversas máquinas y con la recién inventada fotocopiadora 3M Color in Color. Para *Generative Systems* la incorporación de esta primera fotocopiadora de color a un centro de enseñanza de las artes en el año 1970 fue una revolución ya que era la primera vez que una máquina de color ofrecía los resultados al instante, por lo que la medida del tiempo y del espacio cambió radicalmente. *Generative Systems* fue un centro de acción, creación e investigación. La experimentación con las nuevas herramientas de reproducción y de comunicación, generó nuevos lenguajes mediante las nuevas técnicas, explorando la implicación de estos nuevos medios en el arte. Cada proceso aportaba nuevas formas de ver, de pensar y de crear. Sonia nos insistía a sus estudiantes que estas máquinas en manos de los artistas no eran herramientas de reproducción sino de creación.

Por el departamento de *GS*, pasaron inventores, investigadores, científicos, artistas que interactuaban y experimentaban con los estudiantes. Colaboró muy estrechamente con el MIT de Boston, así como con el malogrado artista pionero en multimedia el norteamericano Stan Vanderbeek y con el artista Húngaro Laszlo Moholy Nagy, con cuya hija ha seguido realizando proyectos y participando en congresos y conferencias.

Sonia es una artista investigadora que ha aunado el arte con la ciencia y la industria. Ha utilizado más de treinta instrumentos tecnológicos diferentes a lo largo de su carrera, herramientas que puso al servicio de sus estudiantes en *GS* en SAIC.

Pero Sonia no solo ha trabajado con estas nuevas herramientas. Paralelamente en toda su trayectoria, ha seguido utilizando el lápiz creando un *body work* que ella ha titulado *The Wall notes*. Estos dibujos a color, forman parte de sus libros de artista y son paneles premonitorios en los que percibimos su preocupación por visionar el TIEMPO y viajar en el ESPACIO físico.



Ella dice textualmente que no ha desarrollado su carrera en el mundo de las galerías sino en el campo de la ciencia. Ha expuesto en museos de la ciencia en varios países, pero su obra artística se reconoció muy pronto con la exposición en el MoMA en el año 1974, así como en la exposición *Electra* en el Museo de Arte Moderno de la Villa de París en 1983. Esta gran exposición fue la primera

en Europa a nivel internacional que abordó el arte generado con las nuevas tecnologías y Sonia Sheridan aportó con su *workshop* en vivo su nuevo sistema de ordenador con paleta digital: el sistema *video-computer* Eassel Lumena. Por primera vez se podían capturar, generar y dibujar imágenes en tiempo real mediante este sistema informático.

Tras su primera exposición en Europa en el año 1983 en París, su presencia en España data del año 1986. Desde el gabinete del primer Ministro de Cultura socialista Javier Solana se creó una gran exposición al estilo de *Electra* de París para inaugurar un nuevo centro de arte a nivel nacional incluyendo entre otros a Sonia Sheridan como un buen exponente a mostrar en la exposición inaugural del nuevo Centro Nacional de Arte Reina Sofía en el año 1986, que en 1990 se convirtió en el MNCARS. Esta exposición se denominó *PROCESOS Cultura y Nuevas Tecnologías*. En ella se ofreció un amplísimo panorama de cómo el arte y la ciencia avanzaban hacia el futuro mediante el uso de las nuevas herramientas que se iban incorporando al mercado. Dichas herramientas han sido y son creadas como instrumentos de la ciencia y de la comunicación pero en manos de los artistas se convierten en instrumentos de creación e investigación aportando nuevos lenguajes generados mediante el uso de las nuevas técnicas.



Esta amplísima y completa exposición se organizó con la colaboración y ayuda de algunos artistas a los que se nos encargaron varias áreas especializadas del arte realizado con los nuevos medios. Se hicieron apartados de música electroacústica, esculturas sonoras, se exhibió la última edición de imágenes creadas por ordenador de la muestra californiana *Siggraph*. Paloma Navares comisarió una exposición de vídeo instalaciones contando con Nam June Paik, Muntadas,

etc.; Vicente Carretón, la de Holografía. Y yo misma organicé tres áreas: la exposición de Electrografía, una exposición del Centro de Cálculo de la UCM y la Paleta Electrónica con Sonia Sheridan. Sonia se trajo de USA el mismo equipo de *hardware/software* que había mostrado en París, su entonces complejo sistema de video computer EASSEL Lumena, creado por uno de sus alumnos, el inventor John Dunn. Montó en el Reina un *display* de su equipo de *hardware/software* para hacer una exposición en directo del proceso de creación con estos sistemas. Su presencia contaba además con una exposición con doce de sus paneles *The Wall Notes* que abarcaban treinta años de su búsqueda de visionar el Tiempo. Por primera vez en nuestro país podía verse en vivo y en directo el proceso de creación con un ordenador. Sonia, a pesar de las dificultades de movilidad que padecía entonces, usaba muletas, fue la única artista presencial que abrió el museo y lo cerraba cada día durante todo el periodo que duró la exposición. Su entusiasmo y versatilidad era contagiosa y los corros alrededor de ella eran continuos durante todo el día. Son muchos los artistas que participaron entonces y también fueron muchísimos los jóvenes a los que influyó y que aún la recuerdan.



Esta dedicación absoluta a su *workshop*, la abocó a su regreso a USA a una operación de prótesis de cadera tras el deterioro sufrido durante más de un mes atravesando diariamente con muletas y dolor los larguísimos pasillos del Reina. Recuperó su movilidad y de nuevo la invité a Madrid en el año 1992 a hacer una exposición-concierto-taller durante una semana en el Círculo de Bellas Artes como parte de mi *workshop* de un mes de duración en el programa de Talleres de Arte Actual del CBBAA. De nuevo, trajo su equipo de *hardware*, muy diferente al que nos mostró en el año 1986, pero esta vez vino con el inventor del *software* VANGO el músico John Dunn, el mismo que había inventado el anterior sistema LUMENA y con el artista Jamy Sheridan; ambos habían desarrollado dicho *software* Vango y crearon piezas interactivas. Durante esta semana por las mañanas trabajaban los tres artistas invitados con mis alumnos del taller y a partir de las 7 p.m. en el mismo aula, hacíamos las sesiones diarias abiertas al público del concierto-computer-*workshop*.

Sonia es Profesora Emeritus en el Art Institute de Chicago tras su jubilación en el año 1982, pero ha continuado investigando y organizando su legado documental y artístico. Todos sus numerosos archivos y documentación cuidadosamente clasificados por ella, su base de datos y *hardware* han pasado a formar parte de la Fundación Langlois en Montreal, Canadá, en 2005 y su obra artística, 684 trabajos producidos entre el año 1949 y 2002, ha sido adquirida por The HOOD Museum of Art en Dartmouth, Hanover, USA, en el año 2003. Ambas instituciones están encargadas de la conservación y difusión de la obra.

Posteriormente, su deterioro físico ha avanzado, pero continúa trabajando desde su silla de ruedas. Así asistió a su retrospectiva en The Hood Museum en el año 2009 en USA. En la actualidad, está en plena actividad a sus casi 90 años, creando obras de Net Art y en Facebook ha creado un muro cerrado denominado *Generative Systems* en el que estamos 51 ex alumnos y colegas. Desde este muro ha desarrollado varios proyectos participativos y ha seguido diariamente su exposición en *Transmediale*, enviando cada día una cita que se escribía en un muro negro a la entrada de su exposición de Berlín. (1)

Sonia Sheridan

Day 4



La obra de Sonia Landy Sheridan forma parte de la colección permanente, entre otras, de The Art Institute of Chicago, the Daniel Langlois Foundation de Montreal, la Fundación Telefónica de España, the Hood Museum of Art, Dartmouth College, the Museum of Science & Industry of Chicago, the National Gallery of Canada, the San Francisco Museum of Modern Art y Tokyo Metropolitan Museum of Photography.

Como investigadora y autora, ha participado en múltiples conferencias y congresos, publicado artículos y ha sido miembro del

comité editorial de la prestigiosa revista internacional de arte y tecnología *Leonardo*. Durante su carrera como artista, ha recibido numerosas becas, incluyendo la Guggenheim Foundation (1973-1974) y la National Endowment for the Arts en tres ocasiones, en 1974-1975, 1976-1977 y 1981-1982. En 2009-2010 la exposición *The Art of Sonia Sheridan* presentó 80 obras en el Hood Museum of Art, Hanover, New Hampshire.

<http://sonart.org>

<http://soniasheridan.com>

<http://www.fondation-langlois.org>

<http://turbulence.org/blog/2010/05/11/sonia-sheridan-generative-systems/>

(1) Citas enviadas cada día a su exposición en *Transmediale*:

nº 1- Lunes 29 Enero 2013

Esperar el futuro con asombro, conocer el presente con alegría, mirar al pasado para retroalimentarnos.

nº 2- Martes 30 de Enero 2013

Cuando nos acercarnos a una máquina o a un instrumento, preguntarle ¿qué me puedes ofrecer?

nº 3- Jueves 31 Enero 2013

Cuando una máquina nos produce algo maravilloso, algo nunca visto antes, algo hermoso, digamos "gracias máquina".

nº 4- Viernes 1 de febrero 2013

La exploración con nuevos sistemas de comunicación es estimulante y energizante ya que puede revelar nuevas estructuras, imágenes, sonidos e ideas que a su vez pueden provocar y generar un sin fin de nuevas posibilidades.

nº 5- Sábado 2 de febrero 2013

Nuestras ideas más felices suelen ocurrir en un área que es poco conocida para nosotros, algunas veces demasiado conocimiento puede bloquear una nueva idea que estaba naciendo.

nº 6- Domingo 3 de febrero 2013-02-28

Reconocer los límites y la validez de cada sistema. ¿Qué se pierde y qué se gana con cada nuevo sistema?. Finalmente recuerda que el tiempo tiene la última palabra.

Diseño alemán



Hermann Gretsch, Servicio de café, 1931

Susana Cendán

Es de justicia reconocer en los vecinos germanos una clarividencia que ya, en los inicios del pasado siglo XX, les permitió poner en marcha un sofisticado programa de enseñanzas artísticas – alternativo al sistema académico– basado en la colaboración creativa de artistas, diseñadores y arquitectos con la industria.

El gran éxito de los alemanes fue el saber reconocerse a sí mismos, en sus carencias –la ausencia de materias primas– y posibilidades –mano de obra cualificada y productos de calidad– para construir un conglomerado cuyo éxito, la conocida como **Deutscher Werkbund** –de ahora en adelante DWB– se fundamentaba en la construcción de un vocabulario visual moderno a partir de la dignificación de la producción en masa. El primer paso sería la unificación de artistas, artesanos, industriales y comerciantes, así como la coordinación conjunta de sus intereses de tal manera que estos fructificasen en un diseño integral que abarcaba todos los ámbitos de la vida cotidiana. Por supuesto este esfuerzo unificador quedaría incompleto sin una labor didáctica dirigida al consumidor –estudiadas campañas publicitarias y programas educativos en los colegios– y la voluntad férrea de crear formas duraderas en contra de los diseños pasajeros de las modas.

Comienza así una aventura que se inicia en la antesala de la convulsa Alemania de Weimar con la fundación de ochenta instituciones diseminadas por todo el país y especializadas en

una enseñanza artística centrada en la búsqueda de la simplicidad –*la forma sin ornamento*– y la estetización de la vida cotidiana, creando una “unidad” que, en opinión de los miembros de la DWB, se había perdido.

Debemos citar dos presencias masculinas fundamentales en los orígenes de la DWB. Por un lado Hermann Muthesius, uno de sus padres espirituales y el artífice de la alianza interdisciplinar –entre arquitectos, artistas y empresas comerciales– para la producción de objetos que abarcasen desde “el cojín de sofá a la construcción de grandes ciudades”. Y Henry van de Velde, un belga que empezó como pintor y pronto diversificaría su talento para hacer realidad un ideal basado en la ausencia de ornamentación y la consideración artística de las artes decorativas.



El recorrido de la exposición en el Museo de BBAA de A Coruña se inicia¹ con un sorprendente diseño femenino que Van de Velde crea en el año 1895, y que formaba parte de un repertorio ideológico y estético compartido con psicólogos, médicos, intelectuales y artistas para crear una vestimenta femenina que liberase a la mujer de estructuras opresoras que impendían su desarrollo personal y profesional. De ahí que en lo formal, los *trajes de la reforma* se distinguiesen por cortes amplios que permitían a las mujeres moverse cómodamente sin el estorbo de sofisticados corsés. La ética por encima de la estética.

La reforma en el vestir ideada por Van de Velde albergaba los mismos deseos que para sus diseños de muebles e interiorismos: huir de las tiranías de las tendencias pasajeras y convivir en armonía con el contexto. Para ello la moda femenina debía prescindir de todos aquellos aderezos –puntillas, sedas, colas y demás ornamentos– que desentonasen con los ambientes, cada vez más funcionales, que el autor estaba experimentando. El eco de esta utopía basada en la unidad de la obra artística resonaría en las producciones totales de los Talleres Vieneses, la DWB y la Bauhaus.

Con lo que no contaba Van de Velde es que a la mayoría de las mujeres de entonces les interesaba menos lucir sus holgadas y poco favorecedoras vestimentas, que seguir los dictados de la moda parisina. Las mujeres occidentales continuarían aferradas a las cinturas de avispa hasta que la lógica de los acontecimientos, la Primera Guerra Mundial y sus terribles consecuencias, introducen el uso de ropa cómoda y funcional. Muchas de estas mujeres, movidas por la necesidad, hubieron de incorporarse al trabajo en distintos sectores productivos en las fábricas

y la industria. Fue esta circunstancia la que producirá un cambio fundamental en la imagen pública de la mujer y no las aspiraciones esteticistas de Van de Velde.

Los artífices del fenómeno DWB fueron tan mayoritariamente masculinos como los de su hija predilecta, léase Bauhaus. Las creadoras femeninas son prácticamente invisibles, a pesar de que sabemos que Lily Reich (1885-1947) era una de ellas. Formada en Berlín y en la Viena de Josef Hoffman, la artista fue una de las brillantes profesoras de la DWB.

Con un cv y una trayectoria apabullantes como diseñadora e interiorista, la artista recalca en la Bauhaus cuando Mies van der Rohe es nombrado director de la Escuela, en el año 1930. A ella debemos el co-diseño de la mítica silla Barcelona en sus múltiples vertientes, a pesar de que solo el nombre de Mies van der Rohe quedaría registrado en los anales de la historia.

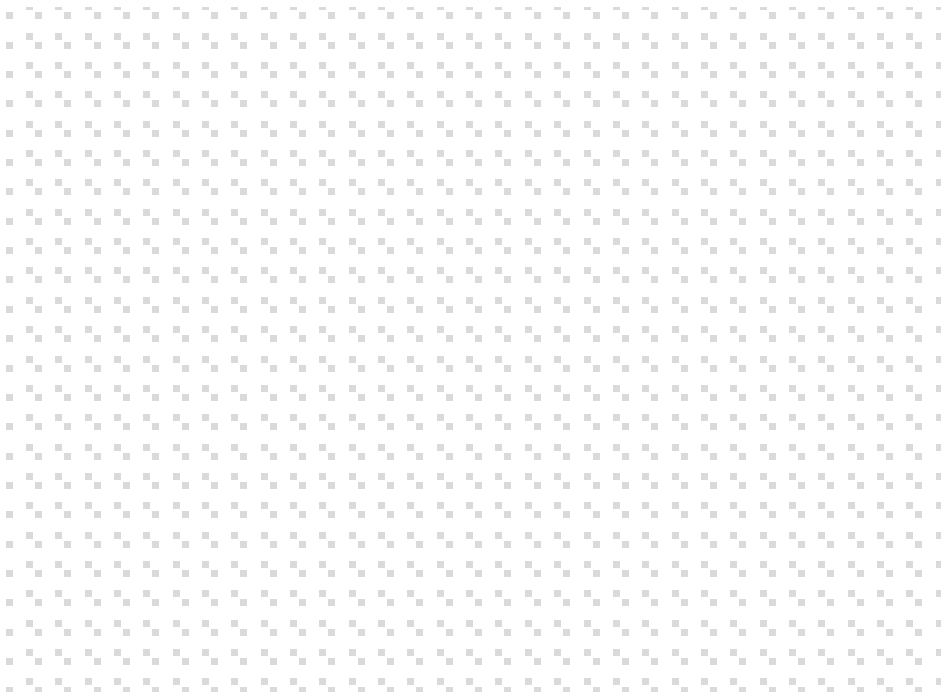
Afortunadamente el trabajo de muchas de las alumnas/profesoras/artistas de la Bauhaus –Marianne Brandt, Grete Stern, Gunta Stöltz, Ellen Auerbach, Gertrud Arndt, Anni Albers, etc...– ha empezado

a ser valorado recientemente en toda su intensidad. Un capítulo fascinante de la historia que se inicia aquí, en las búsquedas de un diseño integral de la WKB. Una institución alemana que consiguió difundir su doctrina con éxito por media Europa... menos en España. La indiferencia que manifestamos entonces contrasta con la sumisión actual al modelo alemán. Consumimos su tecnología, sus coches, sus electrodomésticos, sus fiestas de la cerveza y su "austericida" política económica, dirigida, por cierto, por una mujer.

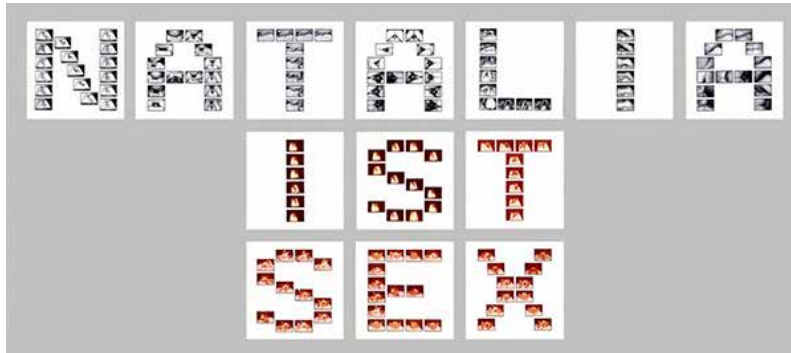
Nota:

1 Debo matizar que en la exposición de A Coruña el vestido no está presencialmente, solo en foto. Sí estaba en la exposición del Museo de Artes Decorativas de Madrid –22/05 al 29/09 de 2012– lo cual supuso toda una sorpresa dada la dificultad de apreciar este tipo de trabajos experimentales, aun tratándose de una reconstrucción del original del año 1964.

Deutscher Werkbund (1907-2007). 100 años de arquitectura y diseño en Alemania, Museo de Bellas Artes de A Coruña. Del 8 de febrero al 28 de abril de 2013.



Natalia LL. El rostro y la voz del profeminismo polaco



Natalia LL, *Natalia LL ist sex*.

Marcin Franciszek Rynkowski

Dentro de una realidad en la que sustituyó la libido por la ideología socialista, Natalia LL convirtió fotografías de cuerpos desnudos en un collage fotográfico construido con una única frase: *Natalia LL ist sex*. Desde la perspectiva de hoy, este ejemplo (artístico) de oración simple puede ser visto como el titular del manifiesto profeminista escrito en la República Popular de Polonia de los años setenta. Las primeras frases de este manifiesto están incluidas en obras como *Arte consumista* y *Arte postconsumista*, que hace poco pudimos ver en la última edición de ARCO, en el *stand* de la galería Lokal 30. Gracias a la invitación a la artista por parte del Instituto Polaco de Cultura, algunos (con suerte) pudieron entrevistarla.

En todas estas obras Natalia LL transforma el cuerpo femenino en el objeto del análisis artístico en el que negocia la subjetividad femenina desde una perspectiva estrictamente femenina, ofreciendo al público narraciones que circulan en torno al cuerpo y la sublimación de su

experiencia con ayuda de diferentes disciplinas artísticas (fotografía, vídeo, collage). Esto, por un lado, la convierte en pionera del arte feminista en la República Popular de Polonia pero, al mismo tiempo, resulta imposible contestar inequívocamente si sus primeras obras eran feministas en el momento de crearlas.

¿El profeminismo?

Lo único seguro que podemos decir de los principios de la trayectoria artística de Natalia LL es que sus obras incluyen las intuiciones profeministas. Como dice la artista: "El arte no es ni femenino ni masculino. El arte tiene que tener calidad. El arte tiene que ser bueno", y hay algo sintomático en esta constatación. Pero para verlo hay que analizar su discurso artístico a través del concepto de paralaje, que nos demuestra la dificultad de aplicar las teorías críticas a las prácticas artísticas que se desarrollaban en ambos lados del Telón de Acero¹.

Cabe subrayar que al principio de los años setenta, el feminismo (desde una perspectiva local como la de la República Popular de Polonia) se entendía como el movimiento social que, como dice Natalia LL, "postulaba lo que la mujer tenía que conseguir en la sociedad occidental y lo que en la República Popular de Polonia, en el país del realismo socialista, las mujeres ya consiguieron en décadas anteriores"². En esto vemos una cuestión clave en lo que se refiere al paralaje de lo que se consideraba "feminismo" desde la perspectiva polaca. El porqué de esta manera de entender lo que era el feminismo lo podemos justificar por el hecho de que el país no participaba en los fundamentales debates intelectuales y artísticos de predominantes en el ámbito occidental. En ello vemos la causa de la imposibilidad de crear los cimientos de la teoría de género que se podría aplicar en el análisis de los discursos artísticos que se desarrollaban fuera del curso oficial del arte polaco de los años setenta.

Por otra parte, no podemos olvidar la falsedad de la omnipresente retórica de la ideología socialista que colgó en sus banderas el eslogan de la igualdad social de los sexos, y de este modo, como apunta Keti Curchow, creó una realidad en la que "todas las protestas y las acciones subversivas eran innecesarias porque estaban relacionadas con la fundamental desigualdad reservada para el capitalismo"³. Por eso, el feminismo, aparte de ser considerado como "banal y poco original"⁴, provocaba sobre todo desconfianza ideológica. Recordemos que el arte polaco, después de la conferencia de Yalta, fue convertido en la coartada y la herramienta para resaltar el prestigio y esplendor del poder comunista: principalmente a través del realismo socialista y del arte abstracto y conceptual que vino después de la muerte de Stalin. En ello vemos que el arte polaco prefería describirse en términos universales, alejándose de los términos sociales y políticos, lo que suena como una paradoja, porque dentro de la realidad diseñada bajo la sombra de la hoz y el martillo, todo acababa siendo político. Pero, al fin y al cabo, como confirma Edit Andrés, el paradigma del arte de los países de Este de aquella época se definía con la máxima "el buen arte que es único e indivisible. Este arte posee la calidad, y no el género"⁵. En lo que vemos casi la traducción literal de las palabras de Natalia LL.

El síndrome del cuerpo fantasma

Como subraya Doreen Massey "la representación (del cuerpo) no es solo un reflejo (del cuerpo), sino la fuerza activa que crea las relaciones y los conceptos sociales"⁶. La performatividad, que según Judith Butler "es un acto repetido y basado en citar"⁷, usa las imágenes para construir el imaginario visual que produce los valores y los significados en torno a lo que se configura como el "cuerpo normativo". La característica hegemónica del arte según el método socialista consistía en que el cuerpo "ideológicamente correcto"⁸ había sido obligatoriamente castrado de su sexualidad, identificada con la impureza corporal de procedencia occidental, pero también, o quizá sobre todo, por ser visto como el ámbito de la libertad del individuo que se escapaba de la posibilidad del absoluto control totalitario.

Natalia LL, a través de su discurso artístico, introdujo el virus dentro del hegemónico imaginario visual de la feminidad polaca de los años setenta⁹. Como dice la artista: "el comunismo evidentemente temía a la representación del cuerpo en la esfera pública, por lo que vehementemente invisibilizaba su existencia. Introduciendo el cuerpo de la mujer sexualizada en mi arte empecé a hablar de las cosas de las que no se hablaba abiertamente. Empecé a hablar de lo que no había, de lo que el público quería oír"¹⁰. De este modo, LL diagnosticó la existencia del "síndrome del cuerpo fantasma", dirigiendo la mirada del espectador a esta idiosincrasia del cuerpo femenino que se niega a reducir a una expresión de la ideología dominante.

La artista subraya que su arte era "una reflexión del arte (único e indivisible) sobre el arte" y lo usaba como "una herramienta para mi autoconocimiento, y de conocimiento de los límites de los lenguajes artísticos que me describían". Como dice, desde el principio su producción artística "era "diferente", por no decir "peligrosa" y, por eso, había sido observado por el omnipresente ojo de la censura". Pero aun así, dentro de una realidad en la que el partido comunista era el único mecenas y crítico del arte, evitó hablar de las relaciones del poder en términos de género. Dice: "Eran tiempos difíciles, incluso muy difíciles, pero lo más importante era hacer arte, sin más". Por lo que todavía más, aun desde la perspectiva de hoy, resulta imposible ver su discurso en unos términos de género que todavía no existían en el vocabulario crítico y teórico del contexto polaco. Sin embargo, sus intuiciones se manifestaban a través de obras artísticas, en las que el cuerpo femenino se autoreconocía y autodefinía como un campo de batalla discursiva.



Natalia LL, *Slowo/Palabra*, 1971.

La prueba de voz de Natalia LL dentro del proceso artístico de “pronunciar lo impronunciable” está incluida en una de sus primeras obras, *Slowo/Palabra* (1971), en la que, por una parte, la artista establece un estudio comparativo entorno a la percepción del signo lingüístico (las letras de alfabeto) y el signo fotográfico (que registra los ejercicios de pronunciación), lo que corresponde a la intención, sugerida por ella, de tratar el arte como enclave donde desarrollar una epistemología personal y artística. Pero, por otra parte, vemos la figura de la mujer que pronuncia de modo mudo las letras de una palabra desconocida, lo que nos hace pensar que está analizando la morfología de los signos del lenguaje masculino, buscando dentro de él un lugar en el que pueda pronunciarse ella misma, produciendo no solo su propio significado lingüístico, sino, también, su significado visual.



Natalia LL, *Sztuka intymna/Arte íntimo*, 1972.

La instalación espacial-fotográfica *Sztuka intymna/Arte íntimo* (1972), que la artista realizó en la galería PERMAFO11 porque otras galerías le negaron la posibilidad de exhibirla, fue la primera obra de la artista que por intervención de la censura fue cerrada al público general, y cuya duración fue reducida a dos días¹². En la superficie exterior de un

cubo de dos metros cuadrados, la artista incrustó fotografías de su cara. En el interior de la pieza, colgó una serie de fotografías que registraban una escena sexual con su pareja. Como dice "El Arte íntimo, igual que el cuerpo en la época de comunismo, estaba «tranquilo» por fuera, pero «palpitaba» por dentro, obligando al espectador que entraba en su interior al encuentro físico con los cuerpos de otros espectadores en el minúsculo espacio de la instalación".

En esta obra, y en la atmósfera de su exhibición, podemos ver la cuestión casi paradigmática relacionada con las estrategias de la política de la exclusión arraigada en el mundo androcentrista: dentro del régimen totalitario, el trabajo artístico en torno a negociar la propia libertad a través de la activación de la esfera erótica de su propia vida (artística) estaba prohibido a priori, no solo en la esfera pública, sino, también, en la juntura del espacio público/privado. Pero, aparte de eso, centrándose en el orden de colocar las fotografías de la artista en su instalación, que tiene una estructura puramente geométrica, encontramos la estrategia performativa de construir un contraimaginario

visual basado en la cita y en la repetición. De este modo, *Arte íntimo* es una pieza que construye la representación contrahegemónica del cuerpo femenino, reclamando un nuevo modo de ver a la mujer que performativamente ha sido reducida a la imagen hegemónica de la mujer del realismo socialista que, como subraya Churchow, estaba "atrapada entre la prohibición del placer y el pudor provocado por las pruebas de experimentarlo"¹³.



Natalia LL, *Sztuka Konsumpcyjna/Arte consumista*, 1972-1975.

La representación del cuerpo castrado de su sexualidad aparece también en *Arte consumista* y *Arte postconsumista*, obras realizadas entre 1972-1975 que la artista misma considera la universal crítica anticipada de la cultura de consumo promovida por el gobierno de Gomulka al principio de los años setenta. Lo que cabe mencionar es que, en aquella época, la cultura del consumo, que realmente ha sido trasladada a Polonia después de la caída del Telón de Acero, funcionaba como un término propagandístico que servía para tranquilizar el ambiente social, cansado de la reglamentación de los bienes de consumo por parte del poder comunista. Uno de estos bienes era también la posibilidad de negociar la propia subjetividad en el ámbito artístico.

Está claro que objetos de consumo como los plátanos o las salchichas que la artista mete en la boca de su modelo en *Arte consumista*, y que acaba escupiendo en *Arte postconsumista*, no eran los bienes que se encontraban fácilmente en los mercados de la República Popular de Polonia. Su forma fálica nos ofrece la lectura neopsicoanalista, inspirada por Karen Horney, en la que el término freudiano *penis envy*, se interpreta como el deseo de las mujeres de conseguir la posición de los

hombres en la sociedad patriarcal, en la que el pene funciona como el símbolo de los derechos y de las posibilidades que se asocian a la masculinidad.

Pero por otra parte, centrándonos en la mirada de la modelo de la artista, podemos otorgarle una interpretación en torno a la mirada escopofílica, que Freud principalmente no veía en términos de perversión sexual sino como la forma de mirar a las personas como objetos de análisis visual. De este modo, la modelo de Natalia LL, tanto en las fotografías como en el vídeo *performance*, se presenta frente a nosotros como un objeto de la mirada, o como diría Laura Mulvey, como la portadora del significado y no como la productora del mismo. Pero la manera de devolver la mirada como objeto de consumo visual de la mirada masculina la convierte en el sujeto que produce su propio significado casi revolucionario en el contexto local, porque es la mirada de la mujer que controla y amenaza el orden tradicional de la dominación masculina no necesitada de legitimación discursiva.



Natalia LL, Sztuka postkonsumpcyjna/Arte postconsumista, 1972-1975.

El trabajo artístico de Natalia LL desde la perspectiva de hoy puede ser visto como la expresión de una de las posturas artísticas más subversivas de su época. Una encarnación del arquetipo del *trickster* que, vehementemente, enredaba los órdenes de los paradigmas heredados del pensamiento y de la actuación artística y que, contra todo, consiguió crear una narrativa en torno al cuerpo femenino sin definirlo en términos de género, pero anticipando su existencia. Una narrativa, sin lugar a dudas, universal, que hay que ver a través del contexto político y social en el que se desarrollaba. Natalia LL, el rostro del profeminismo polaco, que a la pregunta de “¿quién eres?” tenía la valentía de contestar “yo soy el sexo” (sin más).

Imágenes, gracias a la amabilidad de Natalia LL.

<http://www.nataliall.com/>

Notas:

1. Cuando nos referimos al arte del antiguo bloque del Este, es fácil verlo desde la perspectiva arraigada en los esquemas del pensamiento de la Guerra Fría. La ejemplificación de esta hipótesis la encontramos en el momento del renacimiento del interés del Oeste por su “antiguo Otro”, que tuvo su lugar después de la caída del Telón de Acero. En las metodologías del trabajo de investigación, y los comentarios que les acompañaban, han sido dominadas por la politización de los estudios, la aplicación del vocabulario colonial, y la suposición a priori de que el arte del bloque del Este estaba inspirado por el arte del Oeste. En consecuencia, los discursos artísticos del Este se convirtieron en los “portadores del significado” impuesto por el Oeste.
2. La entrevista con Natalia LL(2001-2002), con Krzysztof Jurecki: <http://nataliall.com/interpretations/57> (la última consulta 17.02.2013).
3. Churchow, K., W pulapce wznioslosci utopi. Miedzy ideologia i wywrotowoscia, en el catálogo de la exposición Gender Check (tłumaczenia tekstow opublikowanych w katalogu, Zacheta narodowa Galeria Sztuki, Warszawa, 2010, p. 24).
4. Toniak, E., Trzy kobiety, Zacheta Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa, 2011, p. 5.
5. Piotrowski, P., Sztuka wedlug polityki. Od Melancholii do Pasji, Krakow, 2007, p. 183.

6. Massey, D., *Space, Place and Gender*, Polity Press, Cambridge, 1994, p. 233, en catálogo de la exposición *Gender Check*, op. cit, p. 16.

7. Butler, J., *Bodies That Matter*, Routledge, London – NY, 1993, p. 2.

8. La imagen del sujeto admirado por parte del poder comunista era un sujeto que regalaba su cuerpo al “arte” de hacer realidad el mundo comunista dentro del cual la única identidad que cabía era la clase obrera destripada de los posibles rasgos de la subjetividad.

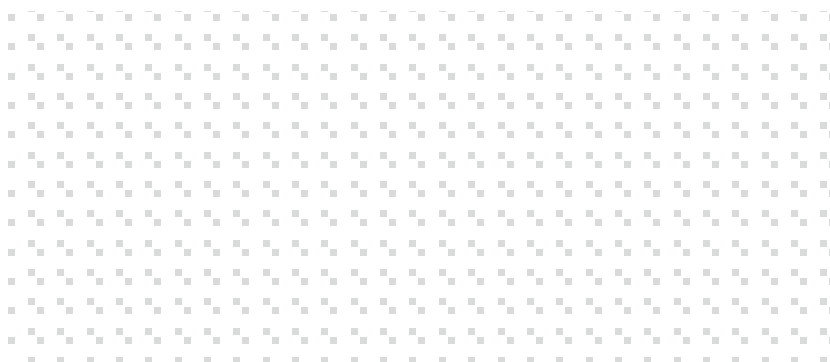
9. Me refiero al imaginario visual dominante del realismo socialista reflejado en las pinturas de los autores como Andrzej Kobzdej (*Ceglarki*, 1950), Wojciech Fangor (*Postacie*, 1950), o en la arquitectura socialista como el barrio *Marszałkowska Dzielnica Mieszkaniowa*, o los ejemplos del cartel propagandístico, en los que la representación de la mujer en su “nuevo” papel de ciudadana, creadora de la nueva realidad, activista, estaba impregnado del velado patriarcado, bajo el que la feminidad se asociaba a la representación de un sujeto estereotipado y pasivo que funcionaba en la tradición cultural polaca.

10. Las citas de la artista sin fuente bibliográfica vienen de la entrevista que le pude hacer el día 17.02.2013 en ARCO Madrid.

11. La galería PERMAFO fue abierta por la artista junto con otros artistas como Andrzej Lachowicz Lechowicz, Zbigniew Dlubak, Antoni Dzieduszycki Dlubak, y funcionaba como un espacio medio público (galería), medio privado (taller).

12. Cabe mencionar que, el día del desmontaje de la muestra, la instalación fue destruida por los agentes del aparato de la censura.

13. Churchow, K., op.cit. p. 25.



Marián López Fdez. Cao, Antonia Fernández Valencia (ed.),

El protagonismo de las mujeres en los museos.



Noemí Martínez Díez

“... si para todos es necesario la reflexión sobre los orígenes, para la mujer es una cuestión vital, porque no puede pretender cambios igualitarios en la estructura social y en su vida cotidiana si la cultura en que se nutre es anti-igualitaria.”

M^a Ángeles Durán

Este es un libro necesario en nuestro país, ya que se plantea elucidar cuál es el protagonismo de las mujeres en los museos españoles y si es que llegan a protagonistas en algo. Las editoras son tres profesoras de la Universidad Complutense y miembros del Instituto de Investigación de la UCM, Marián López Fdz. Cao, Antonia Fernández Valencia y Asunción Bernárdez Rodal, las mismas que han dirigido una investigación realizada en varios museos españoles durante cuatro años.

La primera parte del libro está escrita por las tres editoras, en donde narran el motivo de la investigación. Antonia Fernández Valencia trata sobre la historia de las mujeres en los museos, de sus discursos, realidades y protagonismos. Nos recuerda cómo “las miradas, como la creación, no son inocentes ni neutrales”¹, cómo casi nunca se ha escrito sobre la labor de las mujeres, cómo se ha ocultado la formación y la creación de las mujeres. El planeamiento que realiza para la

obtención de resultados satisfactorios es el de preguntarnos sobre la vida de las mujeres en distintos períodos de la historia, “¿qué discursos –derechos, deberes, modelo, dependencia, dominación, igualdad, violencia...– apoya?”².

Marián López Fdz. Cao escribe sobre la necesidad de dar un primer paso en la misión social y educativa de los museos, recuerda que: “El séptimo programa marco de la Comisión europea señala de hecho la línea de visibilización de las mujeres en los museos, como línea de necesario desarrollo en Europa”³. Otro paso que dice se debe dar es el de aplicar nuevas metodologías feministas, entre ellas la de conocer el punto de vista de las mujeres como generadoras de nuevas evidencias, como mediadoras ideológicas en la relación naturaleza/cultura, y en la defensa de sus puntos de vista para el desarrollo de nuevas teorías críticas y creativas. El tercer y último paso que se debería dar es reconocer la biografía como un eje educativo, pues recuerda que “el solo hecho autobiográfico se constituye como un reto al sistema de valores dominante”⁴.

Asunción Bernárdez Rodal hace un resumen sobre lo que representan hoy día los museos y los públicos contemporáneos, revisa las nuevas ideas existentes en feminismo, y dice que el tema de las mujeres en los museos ha dado pie a una actuación nueva en estos espacios; en España especialmente ha sido la de intentar “proyectar una mirada de género sobre fondos seleccionados para ser expuestos”⁵. Los museos pueden ser una reafirmación de la identidad cultural: hoy día se piensa “en la identidad de las mujeres no por nacionalidades, sino en redes culturales, laborales, criterios de etnia, y un largo etcétera”⁶.

El libro presenta dos bloques de museos: los de ciencias y los de historia y arte. En el primero son tres los estudios presentados, sobre la ausencia/presencia de la mujeres en los museos de ciencia, el tratamiento de género en la evolución humana, proyectando una mirada feminista en dichos museos. Con respecto a la geología se nos informa sobre un estudio realizado con perspectiva de género, en donde las geólogas españolas, como en muchos otros campos,

están menos reconocidas que sus compañeros varones, les es más difícil ascender profesionalmente, tienen salarios más bajos, despidos por embarazo y otras actitudes sexistas. En arqueología los estudios de género han comenzado a partir de hace pocas décadas, en el Museo de la Evolución Humana de Burgos se ha comprobado que el discurso escrito y los audios en los museos son correctos, mientras que las imágenes de la Prehistoria están llenas de estereotipos basados en una tradición cultural heredada. El último de los estudios plantea propuestas desde una perspectiva feminista, sugiere utilizar el espacio virtual porque allí es más fácil hacer visible la labor de las mujeres científicas. Pero escribe “cuando se proyecta una mirada no androcéntrica sobre los contenidos museísticos [...] se suele contestar: ¡Ah!, ¿sí? ¿Tú crees? Pues solo lo has visto tú”⁷.

En el siguiente bloque son diez los escritos sobre museos de arte e historia. En ellos nos topamos con diversos puntos de vista, de distintas épocas y de tipo de museos de varias ciudades españolas, siempre bajo el mismo prisma de presentar la verdadera naturaleza de la mujer y del museo y sobre la dificultad en sus vínculos. Pero en todos ellos vemos casi siempre no la presencia de las mujeres, sino la *ausencia* de las mismas en su vertiente de creadoras, trabajadoras, estudiosas, luchadoras. Por tanto, después de tanto tiempo de haber quedado sojuzgadas a los dictados patriarcales, se debe *visibilizar* a las mujeres, contextualizarlas; los museos deben hacerlo y muchos de ellos ya lo hacen. Se contraponen desde estudios sobre la mujer tejedora en la Grecia antigua, con el papel de las mujeres españolas en la recuperación del patrimonio en la primera mitad del siglo XX; la labor en los museos de arte, la poca presencia de mujeres artistas en sus colecciones, tanto en el Prado como en el Reina Sofía, cómo poco a poco han recuperado su propio cuerpo, y también cómo poco a poco se van incorporando sus obras en los museos. Es la lucha continua que deben tener las creadoras, ya que como dijo Louise Bourgeois: “Una mujer no tiene lugar como artista hasta que prueba una y otra vez que no será eliminada”.

En resumen, es un libro para reflexionar sobre el trato que se ha dado a las mujeres, algunas veces vejatorio, otras de rechazo, otras de olvido, para tener presente todo lo que han hecho, han luchado, han estudiado y han creado a lo largo de los siglos; para meditar y aplaudir la evolución que han ido haciendo los museos, no solo como un lugar donde se depositan vestigios del pasado y del presente de la humanidad como si fuera un almacén, sino algo vivo, que nos hace pensar, repensar y revivir, que nos haga críticos. Como siempre, es necesario volver una y otra vez a repetirlo en seminarios, estudios, libros, investigaciones, el olvido es malo. Nancy Spero en su instalación presentada en el Museo Reina Sofía de un gran palo de mayo que daba vueltas y vueltas mostrando la crueldad y la sinrazón de las guerras, denunciaba: "Es necesario repetir, porque cada vez es así, es así, es así...". Y se debe hacer con el tema de este libro de visibilizar la labor creadora de las mujeres, también es necesario decirlo, repetirlo, enseñarlo, una y otra vez, para que no se vuelva a quedar en el olvido.

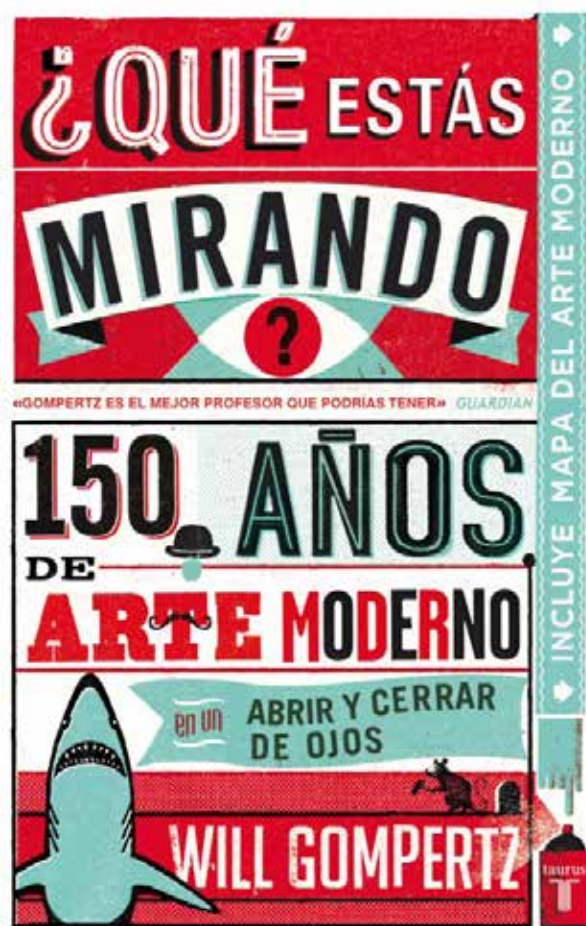
Notas:

1. "La historia de las mujeres en los museos", p. 11.
2. Op. cit., p. 11.
3. "Hacia una educación museográfica en equidad", p. 34.
4. Op. cit., p. 45
5. "Sobre públicos, museos y feminismos", p. 59.
6. Op. cit., p. 61.
7. M^a Paloma Alcalá Cortijo: "Solo para tus ojos: Una mirada feminista a los museos de ciencias", p. 98.

López Fdz. Cao, Marián; Fernández Valencia, Antonia; Bernárdez Rodal, Asunción (eds.), *El protagonismo de las mujeres en los museos*, Fundamentos, Madrid, 2013. 235 páginas.

William Gomperz,

¿Qué estás mirando?



Rocío de la Villa

Los malos *best sellers* tendrían que combatirse sin piedad o, al menos, en proporción a la codicia y la superchería de su *marketing*. Will Gomperz, editor de la sección de arte de la BBC desde 2009 y antes responsable de la

galardonada Tate Online, conoce bien los *media* y, para evitar las merecidas críticas ya recibidas en la prensa británica, vino a Madrid a hacer la presentación de su libro con la intención de que sus entrevistas *quemaran* las previsibles reseñas.

Su propaganda del ensayo apela a la independencia de los espectadores frente a la mistificación del arte contemporáneo por parte de los *popes*. Pero se equivoca Gomperz si realmente cree que los auténticos destinatarios de este ensayo –aquellos que denostan, ridiculizan y vilipendian la creación contemporánea sin haberse tomado la molestia de dedicarle el tiempo y el interés que exige su conocimiento– darán por bien empleado su dinero y su tiempo sintiéndose respaldados. Para quienes les interesa poco o mucho el arte, no hay nada de aprovechable en este recorrido desde Courbet a Ai Weiwei, salvo anécdotas interesadas y manidas opiniones destinadas a poner de relieve la trivialidad y el absurdo del arte contemporáneo.

No debe engañar el “mapa del arte moderno” que se anuncia en la portada, reducido a un confuso esquema semejante al del metropolitano londinense. Como no engañan en las primeras páginas las viñetas sobre arte, todo un género de defenestraciones boyante durante la modernidad y al que el Getty Center dedicó una exhaustiva investigación y exposición hace unos años. Y con las que Gomperz avisa del cinismo que atraviesa todo el ensayo, trufado de otros tantos chistes que contribuyen a “animar” la travesía.

Hasta pasada la mitad del volumen (página 287), es decir, hasta la mitad del siglo XX, el autor no reconoce una gran carencia: la ausencia de artistas mujeres. Pero no vale apelar a la crítica a “la clase dominante, que ha decretado y sancionado el canon ‘oficial’ del arte moderno: los museos y sus colecciones, los textos académicos de historiadores del arte (predominantemente masculinos) y los cursos de arte moderno, cada vez más numerosos, dirigidos por universidades” para repetir tranquilamente la jugada. Por más que les denuncie como “los responsables de proporcionar una visión del mundo muy unidimensional: la vida y el arte vistos por los ojos de varones blancos occidentales”, el propio Gomperz predica con el ejemplo al despachar a las artistas entre 1850 y 1930 en un párrafo.

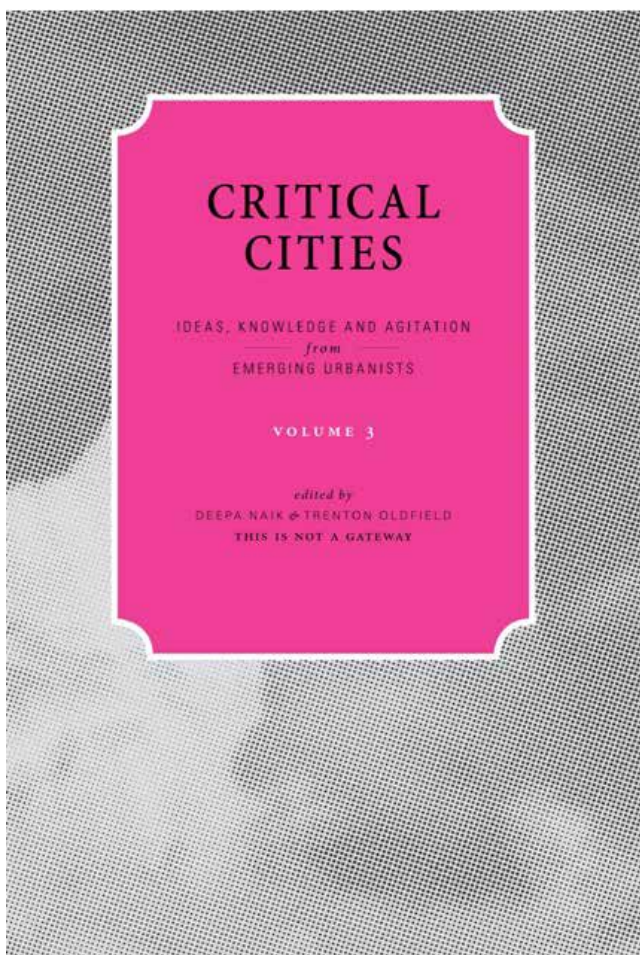
Y peor suerte corren las de la década posterior, como Oppenheim, Kahlo y Carrington, cuyos comentarios se reducen a chismorreos sobre sus parejas y hábitos sexuales. Solo resulta jugosa la anécdota que recuerda la apertura en 1943 de la galería Art of This Century de Peggy Guggenheim en Nueva York con la exposición *An Exhibition by 31 Women*, aconsejada por Marcel Duchamp, para epatar y publicitar así la nueva galería en el medio artístico neoyorquino.

Y por supuesto, no van más allá de flashes efectistas las apariciones de otras artistas en lo que resta del libro. Aunque el autor habla de Barbara Hepworth, Kruger, Lee Miller, Yoko Ono y Bridget Riley, sus obras, ninguneadas, protagonizan únicamente seis de las setenta ilustraciones que contiene este volumen. Con su charlatanería, Gomperz no puede evitar mezclar los comentarios sobre las obras de las *afortunadas*: Popova, Kahlo, Bourgeois, Sherman, Emin y Lucas con Madonna, Cicciolina y las Spice Girls. La misoginia que recorre su obra, como suele suceder, no solo desmiente las declaraciones del autor, sino que se cuele por el subtexto.

Will Gomperz, *¿Qué estás mirando? (150 años de arte moderno en un abrir y cerrar de ojos)*, Taurus Pensamiento, Madrid, 2013. 480 páginas. Precio: 22 €.

VVAA,

Critical Cities. Ciudades: ideas, conocimiento y agitación.



Menene Gras Balaguer

La aparición del tercer volumen de *Critical Cities* seguido del último festival TINAG (This is not a Gateway) que se celebró los días 26 y 27 del pasado enero, en el Bishopsgate Institute de Londres, inducen a hablar de esta publicación que dirigen Deepa Naik y Trenton Oldfield, ambos en el origen de este proyecto, comprometidos con el futuro de las ciudades y la erradicación de la desigualdad y los desequilibrios que las identifican. Desde una amplia perspectiva que integra los estudios culturales y el discurso poscolonial, han desarrollado en el transcurso de los últimos cinco años una plataforma de debate interdisciplinar al margen de arquitectos y planificadores urbanos, sobre la base de que las ciudades son el paisaje natural para el desarrollo de la democracia y por lo tanto, como símbolo del progreso y la modernidad. El objetivo es sin duda la elaboración de un potencial crítico que presu-

miblemente denuncie el sistema operativo por el que se suele regir el funcionamiento de las ciudades globales del capitalismo tardío. No sin referir los vínculos entre el *modus operandi* y la estructura urbana correspondiente, cuyo tejido se desgasta y regenera consecutivamente en plazos de tiempo que dependen de la gravedad de su destrucción o de las heridas que experimentan en caso de guerra, la propuesta general deriva de la desigualdad que tiene su origen en las relaciones sociales resultantes de un sistema que persevera en el mantenimiento de un orden económico característico del neo-liberalismo, que no obstante contradice su vulnerabilidad desde el inicio de la crisis de Lehman Brothers y cuando todo parece indicar el desmoronamiento del sistema.

Si desde hace más de una década el sentido de la recuperación de los centros histórico devastados es para la mayoría de fundaciones privadas, ayuntamientos o gobiernos la regeneración urbana y la consecución de una mejora del índice de empleo, este fenómeno no puede separarse de la condición urbana de los que habitan en las ciudades que ven desintegrar su identidad local y paradójicamente su cosmopolitismo, facilitando la intervención de los poderes políticos y sociales con capacidad de

decisión que actúan para perpetrar el orden económico mundial existente. El presente volumen se estructura en cinco apartados que los editores introducen respectivamente como si se trata de una colección de cinco libros que se articulan en base a los temas propuestos: 1. Ciudad y Desigualdad; 2. Borra, Estira y Abandona; 3. Archipiélago; Agencia y 5. Estratificación. La traducción del inglés "strecht" solo adquiere sentido en el contexto en el que se produce –los introductores proponen la secuencia (2) para que se entiendan los procesos del desarrollo urbanístico de un capitalismo en crisis. El resultado es un mosaico que reúne ejercicios de análisis ante escenarios relacionados con las desigualdades resultantes de la actual industria urbanística, cuya toxicidad se ha hecho más que evidente en las diferentes consecuencias que ha experimentado el capitalismo neoliberal de finales del siglo XX y del siglo XXI. Los interrogantes que se plantean al principio cuestionan el progreso asociado a las migraciones masivas de las zonas rurales a la ciudad como algo deseable por su identificación con el progreso y una vida mejor. Los autores se preguntan acerca de las ramificaciones políticas que pueden tener los cinco billones de habitantes del planeta sin acceso a recursos esenciales como el agua

y el alimento básico para sobrevivir. Esto conduce a otras preguntas sobre los conflictos de clase que en el futuro puede engendrar la brecha entre la clase dominante y la actual esclavitud disfrazada con otras palabras, que se hace patente en la cada vez más exultante pobreza de una mayoría de ciudadanos, cuya protesta se hace oír en los centros urbanos de las grandes ciudades sugiriendo alternativas para un cambio necesario antes de que la tensión se haga insostenible.

Los cerca de cuarenta colaboradores que aportan los contenidos del presente volumen además de los editores proceden de distintas nacionalidades y profesiones –antropólogos (Wing Shing Tan, Nanna Nielsen), arquitectos (Luiz Amorim, Ana Povoá, Claudia Loureiro, Judith Ryser), urbanistas (Fady Shyya, Lana Salman, artistas (Ahsley L. Wong, David Boulogne, Claire Burnett, Ho Anne Burlett, Marisa González, Lahary Pittman), historiadores e investigadores (Ivana Hanacek, Juan Delgado, Yuk Hui), literatura comparada (Marijana Rimanic), cineastas y geógrafos, entre otros. La transversalidad de los enfoques se asocia al carácter transdisciplinar de las contribuciones que tratan de abordar alter-

nativamente aspectos esenciales de la antropología urbana, estrategias para abordar la geografía política, económica y social de las ciudades. Con Amorim y Loureiro se aborda el tópico del lugar de residencia para identificar al sujeto del habitar.

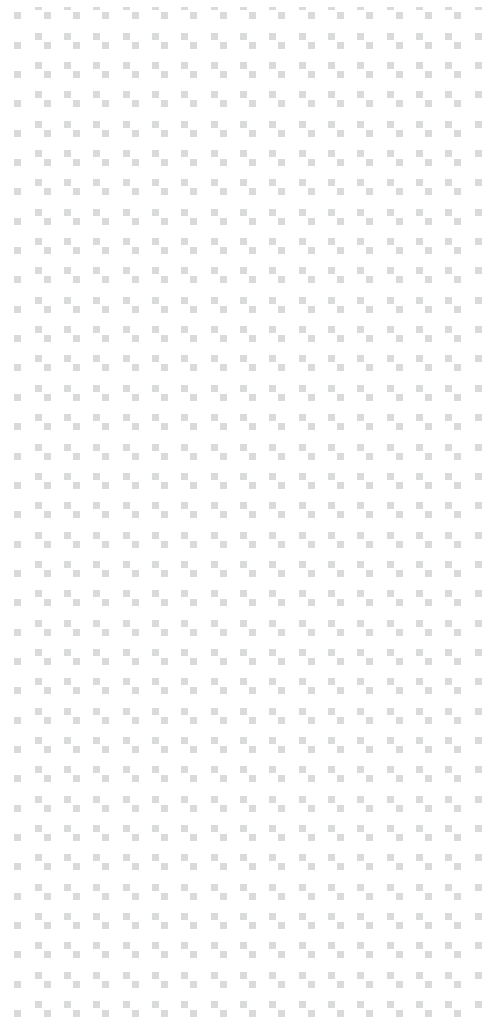
La radiografía de ciudades como Londres post olímpico, Bogotá, Beirut, Zagreb, Belgrado, Manila o Hong Kong compone un mosaico que se complementa con estudios de caso, a partir del análisis de los diferentes síntomas de conflicto que se perciben localmente en el seno de las ciudades actuales comparadas con grandes organismos interdependientes con vida propia, Hong Kong es objeto en particular de Whin Shing Tan con Ashley Wong y Yuk Hui, en conversación sobre el régimen de propiedad, o Marisa González con el proyecto “Female Open Space Invaders” apoyado por Vicky Cassia-Cabantac, secretaria general de la asociación United Filipinos in Hong Kong que nació en Filipinas y abandonó el país en 1992, porque en aquel momento el sueldo de maestra que tenía era solo un tercio del salario de una empleada doméstica en Hong Kong. Su testimonio pone una fecha a los orígenes de la emigración filipina en

Hong Kong, en los años 70, y revela que el 90% de este colectivo que fue mayoría entonces estaba integrado por mujeres. Tanto Marisa González como ella identifican las circunstancias que rodean esta nueva esclavitud que padecen miles de mujeres reclutadas para el servicio doméstico y las inaceptables condiciones que se exigen para aspirar a un empleo, que en muchas situaciones resulta altamente degradante.

En algunos casos, el volumen se convierte en un manifiesto necesario para la denuncia de conflictos que pese a su evidencia son negados para reducir la importancia de la información acerca de un colectivo que contribuye a la prosperidad de algunos manteniendo la desigualdad de mayorías silenciosas que se ven privadas de los derechos elementales sin que esto se cuestione. La inercia de los sistemas políticos y económicos dominantes favorece la estabilidad de disfunciones que garantizan las desigualdades haciendo creer que son indispensables para la modernización y el progreso. Tanto la elaboración de este último número de *Critical Cities* como de los anteriores resulta de gran interés para entender mejor la antropología de las ciudades en la actualidad, el grado de conflictividad y la escalada de los desequilibrios sociales que acechan el orden social, tanto en oriente

como en occidente, en las economías emergentes o en aquellas que en poco tiempo liderarán el orden económico mundial.

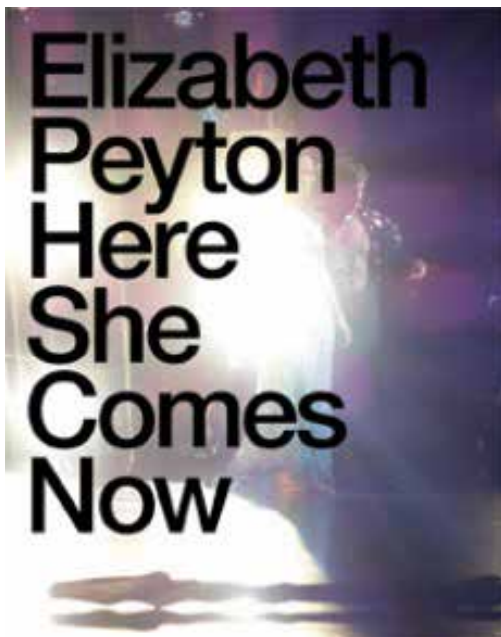
Deepa Naik and Trenton Oldfield, eds., *Critical Cities. Ideas, Knowledge and Agitation from Emerging Urbanists*, Myrdle Court Press, London, 2012 .



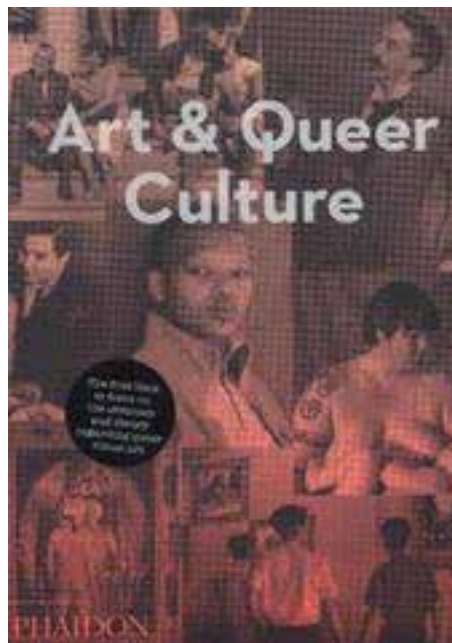
Cinco lecturas recomendables

Teresa Ardura

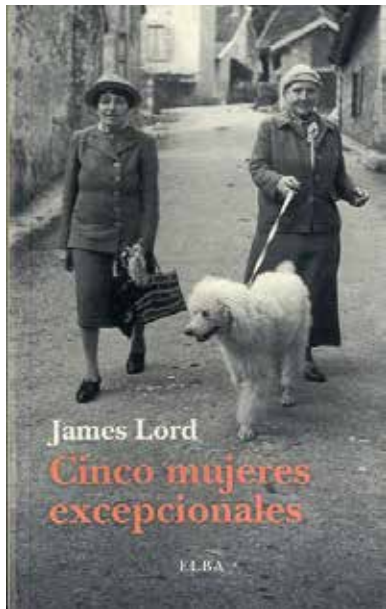
Con ocasión del 23 de abril, Día del Libro, algunas novedades:



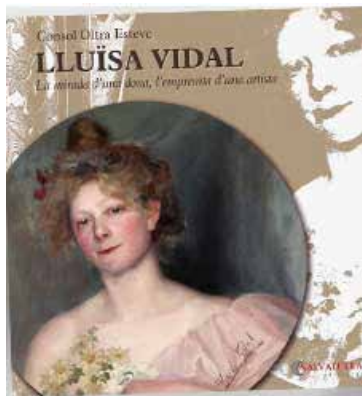
AA.VV., *Elizabeth Peyton. Here She Comes Now*, Walther König, Colonia, 2013. Elizabeth Peyton (Connecticut, 1965) alcanzó la fama a comienzos de los años 90 como una pintora que renovaba el género del retrato en conexión con la cultura popular, Consciente de situar su trabajo en la estela de los pintores del siglo XIX cque retrataron la sociedad y sus *celebrity*, como Manet, pro influida estilísticamente por Berhe Morisot. Al final del estudio se incluyen las fotografías que sirvieron de base para sus pinturas y obras sobre papel.



Catherine Lord y Richard Meyer, *Art and Queer Culture*, Phaidon, 2013. Revisión de 125 años en los que el arte ha construido, contestado y evidenciado formas alternativas de sexualidad.



James Lord, *Cinco mujeres excepcionales*, Elba, 2013. Las cinco son: Getrude Stein y Alice B. Toklas, la actriz Arletty, la aristócrata Marie-Laure de Noailles y la exilada Errieta Perdiki.

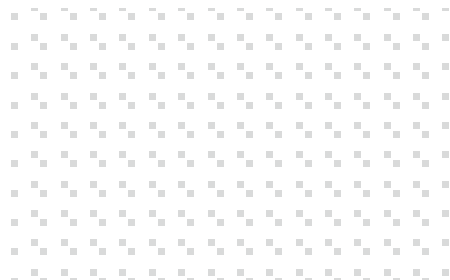


Consoll Oltra, *Lluïsa Vidal. La mirada d'una dona, l'empremta d'una artista*, Salvatella, 2013. Biografía

de la pintora Lluïsa Vidal, destacada en el modernismo catalán tras su estancia en París. Además, contribuyó con sus ilustraciones a la revista *Feminal*.



Zoé Valdés, *La mujer que llora*, 2013. En esta biografía, Valdés ve a Dora Maar durante la década que pasó con el pintor como el “soporte sentimental y a veces la conciencia social de Picasso”, quien le exigió más compromiso social, y con quien compartió la creación del “Guernica”, que fotografió paso a paso.



LA ESPIGADORA. PROMOCIÓN DEL ARTE

¿Cómo es posible que las seis exposiciones individuales que respalda la Subdirección de Promoción al Arte (MECD) durante este abril sean de artistas varones, sin excepción? Y ¿podemos esperar que en un mes de los que restan durante 2013 confirmemos otras seis exposiciones individuales exclusivamente de artistas mujeres, en cumplimiento obligatorio del artículo 26 de la Ley de Igualdad 3/2007? Ojalá!

Pero el optimismo no da para tanto. Repasando en su web la memoria de actividades de 2012, encontramos únicamente las individuales de Eugènia Balcells y de Ouka Leele. Habría que exigir las cuantías aportadas por Promoción al Arte al total de exposiciones realizadas durante el año pasado para concretar la desviación de fondos derivada de la falta de observancia de la Ley, en un escenario de crisis económica en la que se agrava la desigualdad.

Si te interesan otras actuaciones de Promoción al Arte desde la perspectiva de género, lee la entrada "Promoción del arte, de quién?" en nuestro blog:

<http://blog.m-arteyculturavisual.com/promocion-del-arte-de-quien/>

JUGADA A 3 BANDAS

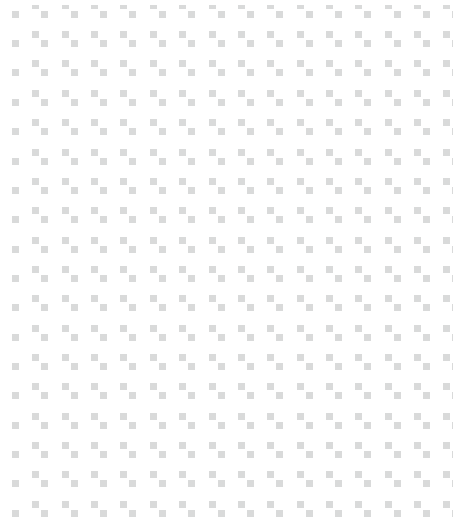
Desde el sábado 6 de abril al 28 de mayo, la tercera edición de *Jugada a 3 bandas* (artistas + comisarios + galerías) reúne 30 galerías (21 en Madrid y 7 en Barcelona). Entre las propuestas, predominan trabajos de crítica política junto al cuestionamiento del sistema de representación.

Todavía sobre el papel, destacamos en Barcelona *I don't Believe in You but I Believe in Love*, comisariada por Paola Marugán, con los artistas: José-Pablo Jofré, Héctor Francesch, Lucia King, MarioKissme & Rafa Marcos – Equipo Palomar–, Lillo, Sarah Minter, Mario Peña, Christina Schultz, Pedro Torres, que abordan el tema de los afectos, las emociones y los deseos del sujeto moderno en la sociedad actual, e invita a reflexionar sobre cómo ciertos órdenes institucionales han colonizado la capacidad de amar.



Marina Núñez, *Imago (Inés)*, 2009.
Vídeo Monocanal

En Madrid, nos interesan las propuestas que podrán verse en las galerías de Paula Alonso, Magda Bellotti y José Robles. En Paula Alonso, *Storymakers*, comisariada por Carlos Delgado Mayordomo, Marina Núñez junto a Chema López, Nacho Martín Silva y José Luis Serzo plantean “sendos discursos narrativos y exploran la pertinencia de seguir contando historias en un contexto, como el actual, de inusitada densidad visual, desmontar los recursos de fiabilidad que las amparan”.



Libia Posada, *Signos Cardinales*, 2008

La comisaria María Antonia de Castro presenta en Magda Bellotti *Soporte(s) de resistencia*, con obras de María José Argenzio, Libia Posada, Paula Usuga que “confluyen en el tema del cuerpo frente a las demandas, usos y presiones que el cuerpo social y político le imponen. Soporte de tensiones en los límites que ponen en juego su resistencia. No importa si las tres artistas proceden y trabajan en diferentes lugares del mundo, Medellín, Guayaquil o Londres, idénticas transgresiones convergen en él: las debidas al género, a la apariencia, a la desafección, a la salud, a la supervivencia, a la destrucción de su memoria...”.

En la galería José Robles *It's in the papers*, comisariada por Nathalie Hartjes, muestra obra sobre papel de Alex Bodea, Egle Budvytyte, Pedro Luis Cembranos, Javier Fresneda, Karen Sargsyan para indagar "si existen 'verdades' universales, ya que su transmisión está siempre distorsionada por el hecho de que no podemos escapar de nuestro propio vocabulario de referencias culturales. Los hechos «innegables» están siempre teñidos de una ligera ficción. La verdad solo existe en la abstracción y la fantasía es necesaria para que se materialice".



Karen Sargsyan (1973, Armenia), *The Touching*, detalle

JUEGOS DE INTERIORES



François Boucher, *La toilette*, 1742

Diez cuadros de la colección Thyssen del XVII al XIX para adentrarse en el juego de "Miradas cruzadas". Representaciones de mujeres en interiores domésticos que subrayan desde la actitud de recogimiento y silencio al voyeurismo ante la *toilette* femenina: escenas representativas de la historia visual en Occidente durante el patriarcado. Y quizás, motivos de reflexión sobre la identidad de las mujeres modelada en el pasado ¿todavía vigente?

Para conocer el relato que engarza las imágenes seleccionadas por M^a Eugenia Alonso, conservadora de Pintura Antigua del museo, es posible bajarse el [folleto](#) desde la web del Thyssen.

Juego de interiores. La mujer y lo cotidiano, Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid. Hasta el 2 de junio de 2013.

ECOFEMINISMO EN KIASMA



Eija-Liisa Ahtila, *Horizontal*, 2011

En el Kiasma (Helsinki), uno de nuestros museos preferidos en Europa, dos muestras de "ecofeminismo" que indagan en la relación entre los seres humanos y la naturaleza: a partir del 19 de abril Eija-Liisa Ahtila con *Parallel Worlds* y desde el 17 de mayo intervención de Marja Kanervo sobre los muros del museo. Hasta septiembre.

SZAPOCNIKOW Y GRAY EN POMPIDOU

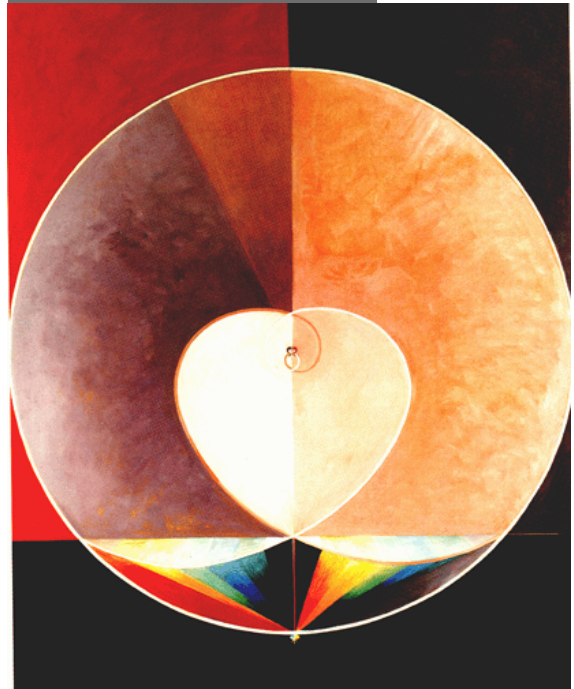
En el Centre Georges Pompidou, dos importantes retrospectivas: hasta el 20 de mayo podrán verse las dedicadas a la escultora polaca Alina Szapocznikow y a la diseñadora y arquitecta Eileen Gray.



La obra de Alina Szapocznikow (1926-1973) goza de una presencia discreta en los museos de su país de origen, Polonia. En lo que concierne a su país de adopción, Francia, parecía haberla olvidado desde la exposición que le dedicó, a su fallecimiento en 1973, el crítico de arte Pierre Restany. Ahora, el Centro Pompidou vuelve a abordar su obra, y en particular sus dibujos, con una exposición inédita que reúne cerca de 100 obras en papel, acompañadas de algunas esculturas.

Sobre Gray, el Centro Pompidou trata de realizar una lectura actual, con total continuidad, del trabajo de una artista que practica el dibujo, la pintura, el lacado, la decoración de interiores, la arquitectura y la fotografía.

HILMA AF KLINT, MODERNA MUSEET



Hilma af Klint, Serie UW Grupp 9 Duvan Nr 2 ©
Stiftelsen Hilma af Klints Verk

Hasta el 26 de mayo en el Moderna Museum de Estocolmo, la retrospectiva de la pionera de la abstracción Hilma Af Klint llegará en octubre al Museo Picasso de Málaga.

Mientras tanto, si quieres saber más sobre Hilma af Klint y las inercias de la historiografía artística que todavía oobvian su aportación a la abstracción, te recomendamos estas reflexiones de Vicenç Furió en su blog: <http://forumdelesarts.com/2013/05/05/els-inicis-de-lart-abstracte-el-moma-i-hilma-af-klint/#more-4246>



SYLVIA SLEIGH, TATE LIVERPOOL

Actualmente en la Tate Liverpool, hasta el 3 de mayo, la más amplia retrospectiva de la pintora hasta la fecha, en su itinerancia llegará al CAAC de Sevilla a finales de septiembre.

Sylvia Sleigh fue una pintora realista que llegó a ser protagonista del arte feminista en Nueva York desde la década de los años 60, popularmente conocida por sus pinturas de desnudos masculinos, que cambiaron la tradición de la historia del arte de los pintores que representaron mujeres desnudas como objetos de deseo.



Sylvia Sleigh, Paul Rosano tumbado, 1974

SOFÍA MADRIGAL EN EVELYN BOTELLA

“Collages y assemblages”

Sofía Madrigal

Inauguración jueves 18 de abril a las 20 h.



Camión, assemblage, madera, lupa y camión, medidas variables, 2002.



Tanto el *collage* como el *assemblage* han sido expresiones utilizadas desde el comienzo de las vanguardias. Sofía Madrigal ha explorado desde el inicio de su carrera estos lenguajes de forma continua y paralelamente a su expresión puramente pictórica.

La excepcional calidad que Madrigal ha conseguido mediante estas técnicas nos ha inspirado a dedicarle una exposición monográfica de estas obras. Utilizando diversos y variados materiales,

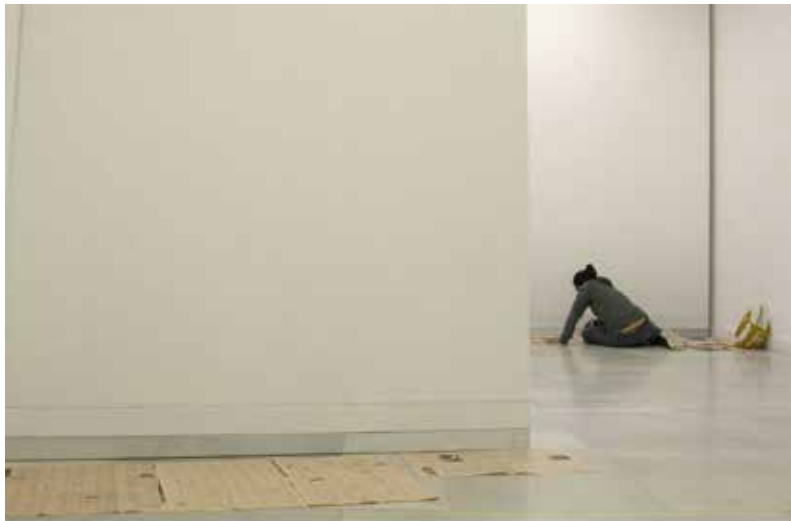
Sofía Madrigal, galería Evelyn Botella, Mejía Lequerica 12, Madrid. Hasta el 6 de junio de 2013.

SANDRA GAMARRA, BLANCA

Antoine Henry-Jonquères nos describe el montaje: “Entre los trampantojos, unas cortinas de pinceladas desvían la luz. A diferencia de las ventanas ciegas de los edificios esculpidos en las montañas de Petra, aquí las ventanas han sido suprimidas.

En el piso de mármol se puede jugar al ajedrez pero hay que calcular bien los movimientos ya que todas las losas son cebradas. De repente los pasos crepitan como la arena o como un periódico que se dobla y se tira a la basura.

Hay brechas alrededor del zócalo. La pared inclinada ya no cuadra. Si uno se acerca, puede ver una luz cegadora salir de la casa de la vecina. Ella aparece y desaparece entre salas blancas.(...)



Montaje de la exposición “*Blanca*” de Sandra Gamarra.
Galería Juana de Aizpuru.

Sandra Gamarra, *Blanca*, galería Juana de Aizpuru,
Barquillo 44, Madrid. Del 13 de abril al 23 de mayo 2013.

TERESA MORO. LA INVITADA INESPERADA



Asientos que nos miran interrogándonos, muebles *homless* abandonados y algunos dormitorios, desde el lujo kitsch al dormitorio improvisado: limpias imágenes, guaches y acrílicos, donde Teresa Moro (Madrid, 1970), como siempre, nos cuenta mucho más y refleja la realidad contemporánea.

Teresa Moro, La invitada inesperada, galería My Name's Lolita Art, Almadén 12, Madrid. Hasta 24 de mayo 2013.

MARÍA BONOMI



La primera retrospectiva de la brasileña María Bonomi (Meina, Italia, 1935) en España, quizás sea el secreto mejor guardado de esta temporada, o la muestra que sigue incrementando visitantes pese a la desatención de los medios de difusión. A lo largo de su comprometida trayectoria, Bonomi ha llevado la práctica del grabado hasta la escultura, la intervención pública y la instalación.

[visita virtual de la exposición](#)

María Bonomi, Círculo de Bellas Artes, Madrid. Del 16 de marzo al 19 de mayo 2013.

VIVIAN MAIER



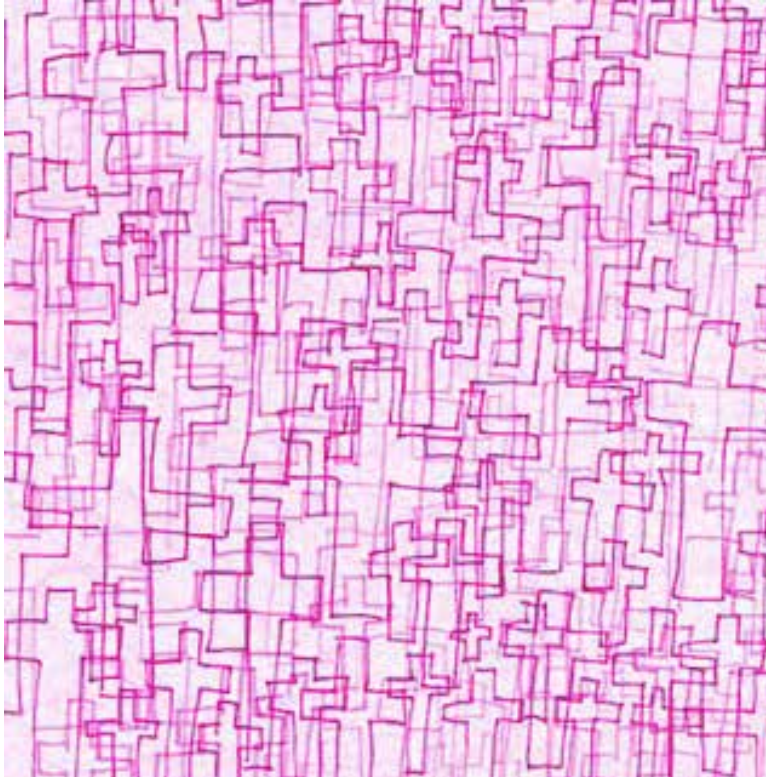
Aunque había nacido en Nueva York, Vivian Maier (1926-2009) era una de esas personas que encarnaban la típica sensibilidad europea de mujer liberada e independiente. Aún siendo intensamente discreta y celosa de su privacidad, Vivian solía predicar animadamente su propia y muy liberal visión del mundo a todos aquellos que quisieran escucharla. Decididamente desprendida, llegó no obstante a llenar unos cuantos de armarios con todo tipo de cachivaches encontrados, libros de arte, recortes de prensa y pasquines políticos.

De origen francoaustrohúngaro, la juventud de Vivian Maier fue un continuo vaivén entre Europa y Estados Unidos, antes de regresar a Nueva York para instalarse en 1951. Habiendo aprendido fotografía dos años antes, se puso a rastrear las calles de la Gran Manzana, refinando sus destrezas artísticas. En 1956, Vivian abandonó la costa Este, marchándose a vivir a Chicago, donde pasó casi el resto de su vida trabajando como niñera. Durante su tiempo libre, se dedicaba a hacer fotografías, que escondía celosamente de toda mirada ajena. Fotográficamente activa hasta finales de los años noventa, dejó una obra de más de 100.000 negativos. La pasión de Vivian por documentar la realidad se amplió también a una serie de filmes caseros y de grabaciones sonoras. Captó toda suerte de destellos de la "mitología americana", instantáneas de la demolición de construcciones históricas en aras del imparable desarrollo, escenas nunca vistas de las vidas de personas de otras comunidades étnicas y de los indigentes, así como algunos de los rincones más carismáticos de Chicago.

Espíritu libre pero también alma orgullosa, acabó sus días sumida en la pobreza, siendo únicamente salvada por tres de las personas que había criado como niñera. Para cubrir deudas tras su fallecimiento, empeñaron los muebles de Vivian, ignorando lo que contenían algunos de sus armarios: una cantidad ingente de negativos que había ido ocultando ahí a lo largo de toda su vida. La enorme obra de Vivian Maier vio por fin la luz cuando, en 2007, fue descubierta en una casa de subastas local en el Northwest Side de Chicago. Desde entonces, su obra no ha parado de deslumbrar al mundo entero. A día de hoy, con aproximadamente el 90 % del archivo fotográfico ya recuperado, la obra de Vivian forma parte del arte de la fotografía callejera.

Vivian Maier, Street Photographer, Sala Municipal de Exposiciones San Benito, Valladolid. Del 8 de mayo al 8 de julio de 2013.

MEMORIAL A CIUDAD DE JUÁREZ.



Amilcar Rivera,
Hanamaro Chaki,
José Andrés Peraza,
María Romero, Mónica
Lozano, Mónica
Ruiz, Mina Hamada,
Montse Roure, Paula
Laverde Austin,
Poncho Martinez,
Reme Domingo,
Rodolfo Green, Salah
Malouli, Ximena Pérez
Grobet, *No nos cabe
tanta muerte, memorial
a Ciudad Juárez*, Casa
Elizalde, c/ València
302, Barcelona. Del 7
de mayo al 31 de mayo
de 2013.

Paula Laverde Austin, *No nos cabe tanta muerte*

No nos cabe tanta muerte, memorial a Ciudad Juárez presentado en la Casa Elizalde es un proyecto colectivo itinerante realizado por artistas de diversas nacionalidades, de carácter reflexivo, reivindicativo y solidario, homenajando a las víctimas de los feminicidios de Ciudad Juárez que, desde 1993 hasta la fecha, sufren las atrocidades de la violencia de género y la impunidad. De sus propias palabras "la reconstrucción del tejido social comienza, tomando consciencia del daño causado; es decir, haciendo visibles las víctimas y buscando empatías en su dolor. Nuestro trabajo plástico se asienta sobre la línea de la sutileza del tema en el intento de darle un significado nuevo, humano, delicado y simbólico".

Verónica Coulter

LITA CABELLUT



La artista catalana de origen gitano Lita Cabellut presenta *Trilogía de la duda*, una treintena de obras expuestas en el Espai Volart 2. Su universo creativo se aferra al compromiso y a la preocupación por el ser humano reivindicando la universalidad del arte y describiendo a través de este la realidad de la condición humana. Según sus propias palabras esta exposición es "muy especial y muy emocional, porque es volver a casa, a mis cincuenta años, superando muchas cosas de mi vida y de haber logrado ser mejor persona que cuando empecé, encontrando a gente de muy noble corazón".

Verónica Coulter

Lita Cabellut, Trilogía de la duda, Espai Volart 2, Fundació Vila Casas, Ausiàs Marc 22, Barcelona. Del 9 de mayo al 21 de julio de 2013.

ESTER PARTEGÀS



Que todas las ciudades sean una sola. Que se pierdan las peculiaridades propias de cada entorno para convertirlos en versiones similares de uno solo, supuestamente más válido que el resto. Esa es una consecuencia más del mundo globalizado, donde también el urbanismo parece encajar en el aplaudido sistema de franquicias. A menudo, reconocemos calles, parques, edificios, plazas que nunca hemos visto antes, en una especie de *deja vú* sencillo de descifrar: los arquetipos urbanos se repiten, los trazados de los nuevos barrios se multiplican siguiendo planos llamativamente similares, los modelos arquitectónicos traspasan las fronteras para instalarse, apenas sin variación, incluso en lugares situados en las antípodas del que los vio nacer. En medio

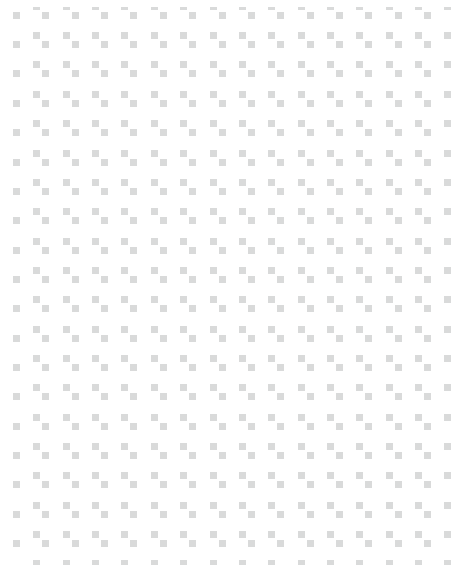
de un sistema económico que nos promete un mundo con más semejanzas que diferencias, la estética no podía salvarse de la quema. Del mismo modo que no nos sorprende encontrar en Shanghai una tienda *Zara* idéntica a las de Barcelona o Buenos Aires, tampoco lo hace toparnos con esculturas hermanas de las que ya hemos visto en otra parte y edificios que fácilmente ubicamos mentalmente en otra ciudad.

Ester Partegàs (La Garriga, Barcelona, 1972), creadora siempre interesada en diferentes aspectos sociológicos de la creación artística, reflexiona con *Samesation* sobre este aspecto del urbanismo actual. Plasma sus efectos en una única instalación concebida, en su origen, para la Rice University Art Gallery de Houston. Todo en ella, desde la propia naturaleza del material – un humilde paspartú -, hasta su concepción modular, simbolizan su capacidad para adaptarse a distintos entornos sin perder identidad. Su esquemático parque ficticio, ideado en 2002 para dicha galería estadounidense, adapta su simetría inicial a la disposición triangular de la sala del DA2 sin que nada nos resulte chocante. Por su parte, el estilo minimalista del espacio domésti-

co integrado en él, resultó tan familiar en su día a los espectadores americanos como ahora a los salmantinos. *Samesation* se podría integrar con igual mimetismo en un entorno urbano de Houston, Londres, Madrid, Brasilia o Dubai, debido a esa globalización de modelos estéticos que convierten el mundo entero en un único lugar fácilmente identificable, cómodo y tramposo al mismo tiempo. Un lugar donde la personalidad individual también se sacrifica en beneficio de la sagrada globalización.

María Álvarez

Ester Partegàs. *Samesation*, DA2
Salamanca. Hasta 26 de mayo.



SONIA BERMEJO



Recorriendo *El eco de mis mujeres*, de Silvia Bermejo (Berlanga, Badajoz, 1985) me viene a la memoria el fragmento de uno de los poemas más conocidos de Benedetti: *porque con estas y otras palabras, quiero decir que no sos tan solo la querida muchacha que sos, sino también las espléndidas o cautelosas mujeres que quise o quiero*. Trece *Silvias* que trascienden a la propia Silvia para convertirse, a través de sí mismas, en trece alegorías que resumen la complejidad de la psicología femenina dentro de los roles sociales establecidos.

Basándose en la imagen de mujeres a las que admira, la artista utiliza su propio cuerpo para homenajearlas y crear un relato visual donde cada fotografía es un capítulo independiente y, al mismo tiempo, una pieza imprescindible. En cada autorretrato, Bermejo simula o representa, respectivamente, la figura de una de sus mujeres de referencia, interpretando trece papeles distintos que configuran una compleja descripción del alma femenina muy alejada de los estereotipos propios de las habituales visiones masculinas. En ella hay cabida para todos los instintos, pensamientos y emociones, sin censuras ni tabúes: las pasiones,

los sentimientos, los miedos, los placeres, la sexualidad y los sentimientos que podría rubricar cualquier mujer.

Siempre enérgica y con su clara intención de transmitir un mensaje más allá de la estética, esta joven artista consigue interpretar la complejidad femenina mediante sugerentes fotografías incompatibles con la indiferencia. Manejando hábilmente la luz, la iconografía, los ángulos, el cromatismo y la composición consigue aunar eficazmente contenido y forma, así como atrapar la atención del público ya sea por empatía, curiosidad o *voyeurismo*. No en vano, la muestra constituye un asomo – sensible y descarado en igual medida – a la intimidad sin tapujos de la propia autora y de la condición femenina, “ámbito” que tradicionalmente se ha visto velado por eufemismos, prejuicios y convenciones sociales. Pero no solo eso, posiblemente el mayor logro de Silvia Bermejo sea su capacidad para despertar la reflexión del espectador ante trece imágenes, a veces dulces, otras provocadoras, que lo sitúan ante esa evidencia de que bajo la piel, cada mujer es, a su modo, otras muchas.

María Álvarez

Silvia Bermejo. El eco de mis mujeres, DA2 Salamanca. Hasta 26 de mayo 2013.

WWW.M-ARTEYCULTURAVISUAL.COM