

m

arte y cultura visual

5

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

**JUN
SEPT
2013**

5

WWW.M-ARTEYCULTURAVISUAL.COM

ÍNDICE

Campo de batalla.- Rocío de la Villa p. 4

EXPOSICIONES

Insurgentes (MUJER. La vanguardia feminista de los años 70. Obras de la SAMMLUNG VERBUND).- Marián López Fernández-Cao p. 7
Paz Errázuriz. Fotografiar la larga duración.- Carlos Jiménez p. 13
Mujeres invisibles y resistencia.- Irene Ballester Buigues p. 16
DESNUDOS en blanco y negro (PHE13).- Redacción p. 27
Laura Torrado.- Julia Francisco p. 32
Fina Miralles.- Susana Cendán p. 34
Julia Fullerton-Batten.- Julia Francisco p. 38
Art al Quadrat en reflexiva. Reflexionando sobre su identidad.- Irene Ballester Buigues p. 41
Patricia Esquivias.- Susana Cendán. p. 45
Individualismo y protesta (Inéditos: People Have the Power, LCE).- Carlos Jiménez p. 48

ENTREVISTAS

Binomio arte y mujer. Entrevista a Diana Prieto.- M^a José Magaña p. 52
Entrevista a Randy Rosenberg.- Marisa González p. 69

EVENTOS

Asalto Plataforma A.- Plataforma A p. 74
Un paseo por la 55 Biennale di Venezia.- Rocío de la Villa p. 79

TEORÍA

El sentido del feminismo en la ciudad.- Isabel Velázquez p. 87
Shirin Neshat.- Menene Gras p. 95
Dalí y la sexualidad.- Rocío de la Villa p. 105

PROYECTOS

Claudia Martínez, De corazón. p. 113
Katarzyna Rogowitz: un viaje a las fuentes, los conceptos y las influencias de una artista a través de la mujer.- Paz Tornero p. 121
Mariana Laín, Mujeres de Modiano p. 127
Amparo Garrido, Soy tú p. 129

PATRIMONIO

CUERPOS COLECCIONADOS (PHE 2013).- Redacción p. 133

CULTURA VISUAL

Fanzines femeninos.- Andrea Galaxina. p. 137
Estéreo Tipas.- Marta Mantecón p. 160
Hannah Arendt, por Margherete von Trotta.- Rocío de la Villa p. 164

PUBLICACIONES

Nuria Carrasco, ¡AHLAN!.- Rocío de la Villa p. 167
Carlos Jiménez, La escena sin fin. El arte en la era de su big bang.-
Rocío de la Villa p. 170
Andrés I. Santana, Sin pudor (y penetrados).- Suset Sánchez p. 173
Juan V. Aliaga y Patricia Mayayo, eds., Genealogías feministas en
el arte español: 1960-2010.- Semíramis González p. 178
Raquel (Lucas) Platero, Intersecciones: Cuerpos y sexualidades
en la encrucijada.- Semíramis González p. 181
Mª Luisa Venegas, Voces y bocetos p. 185

NOTAS

La espigadora: ACE.- Mireia Sallarés, Verónica Coulter.- Angie Bonino, Verónica Coulter.- Mille Kalsmose en la Virreina, Verónica Coulter.-Genevieve Asse, Centre Pompidou.- Saloua Raouda Chouair, Tate Modern.- Ellen Gallagher: AxME, Tate Modern.- Linder, TATE St Ives.- Marlow Moss, TATE St Ives.- Elena Blasco, Ancha es Castilla, CAB Burgos.- Pilar Albarracín en Au bazar du genre, MUCEM.- Alicia Framis, retrospectiva en MUKKA.- Dora García, fundación ... Venezia.- Mar Arza, Incís.- Rocío Arevalo, en CAAM.- Estefanía Urrutia.- María Castellanos.- Dones pintades.- Linarejos Moreno, galería Pilar Serra.- Amina Benbouchta, galería Sabrina Amrani.- Angelica Dass, Humanae, galería Max Estrella.- Deriva Doméstic de Clare Gallagher.- Dora Salazar, Koldo Mitxelena Kulturenea.- Maria Martins, MAM Sao Paulo.- Joe Baer, Stedelijk Ámsterdam y Museum Ludwig Colonia.- Bad Girls, Frac Lorraine.- Good Girls, MNAC Bucarest.-Colección Soledad Lorenzo, MAS Santander p. 186

CAMPO DE BATALLA

Rocío de la Villa



Nada es irreversible. Cuando pensábamos que habíamos conquistado una legislación que respetaba las decisiones sobre el propio cuerpo, sin supuestos y sin permisos de otros, de padres y de la sociedad patriarcal, otra vez nos vemos en las calles y en los medios reclamando lo más elemental: que las mujeres no somos incubadoras y que tenemos un derecho inalienable para decidir qué hacemos con nuestros cuerpos y con nuestras vidas. ¡Nosotras decidimos! El cuerpo, otra vez, como campo de batalla.

Desde los orígenes de la humanidad el cuerpo ha sido redefinido y transformado: marcado, agujereado, pintado. Con el arte contemporáneo, el cuestionamiento del cuerpo y del sexo ha tenido un protagonismo central desde las vanguardias históricas: primero, con el surrealismo, a partir de la década de los 60 con el accionismo, el body art y el arte y las prácticas feministas, y desde los noventa con la subversión queer. Los desnudos de mujeres, ese objeto privilegiado de representación a lo largo de la historia del arte, ha dado paso a la emergencia de cuerpos culturales y políticos, cuerpos como herramientas poéticas para resistir ante la alienación: cuerpos como lugares ideológicos para la aceptación de las diferencias y su poder de decidir. De eso trata este año el festival PHotoEspaña, al que vamos a prestar una atención especial en este n. 5 de m-arteyculturavisual.

Además, nos interesamos por proyectos de activismo (Plataforma A) y colaboración (¡Ahlan!) y de street art, por fanzines femeninos y por cómo se van fraguando los estereotipos desde la infancia. Todo aderezado con novedades en el terreno expositivo y editorial, nacional e internacional.

E inauguramos una nueva sección de entrevistas en vídeo: La ventana, una serie de Johanna Speidel que arranca con Nieves Correa.

PD.- escribo este editorial en una semana negra, cuando en una oleada de violencia machista se han asesinado seis mujeres.



Insurgentes

(MUJER. La vanguardia feminista de los años 70. Obras de la SAMMLUNG VERBUND)



Renate Bertlmann, Tierna pantomima, 1976

Marián López-Fernández Cao

Me gustaría señalar, siguiendo los cánones formales, la calidad e innovación de la muestra –una selección de la colección creada en 2004 por Verbund AG, principal compañía eléctrica austriaca–, realizada por fotografías innovadoras de los años setenta que introdujeron de manera valiente y decidida los nuevos medios en la plástica contemporánea. Fotografías que investigan en la capacidad de mirar y ser mirado, en la construcción de la identidad, la deconstrucción de la misma, en el análisis introspectivo que nos devuelve el interrogante de la razón del ser, del existir en el mundo. A través de sus obras asistimos a la deconstrucción de los sistemas clásicos de representación y a la emergencia del punto de vista como eje de construcción de una nueva mirada. Muchas de las innovaciones conceptuales y formales que esta exposición señala, representarían más adelante las características del arte posmoderno posterior.

Gran parte de las obras son huellas de acciones que han supuesto un antes y un después en el arte contemporáneo. Nos dan datos de los rastros de la escultura social, la performance, el arte inserto en la sociedad de modo activo, crítico y puntual pero que alcanza rasgos de universalidad a través de la experiencia compartida. Nos hablan de un momento y un lugar, y por ello de los actos necesarios y transformadores del arte. Emerge el artista como agente de reflexión y transformación social, emerge el acto creador como arte en sí, el proceso del arte como transformación comunitaria ante la tensión del poder. Otras de las obras se convierten en íntimos

enigmas a desentrañar. El arte casi siempre conlleva una parte de enigma, de lugar ininteligible, y alguna fotografía señala el carácter de otredad del signo plástico, irreversible, irremplazable del signo vuelto representación. Representación que en casos pone en evidencia el carácter de construcción y en otros nos advierte de significados más allá de los significantes plásticos. Todo un trabajo de observación por parte del espectador, de la espectadora que nos conduce al necesario respeto ante lo otro.



Annegret Soltau, *El cuerpo propio / Self*, 1975

Todas, sin embargo, responden al ejercicio crítico de mirar: la visión interna y externa, el haz y el envés, la valentía de mirarnos y reconocernos a veces, de mirarnos y extrañarnos otras, en el desconocimiento y la alienación del propio ser, en la apertura a nuevos caminos de significación. Los objetos se nos devuelven extraños y familiares a un tiempo, domésticos y salvajes, y nuestros rostros, también, desconocidos y familiares. Los rostros se duplican, juegan a esconder su esencia, se vacían de ella, impelen al que mira a mirar de nuevo, provocan la convencionalidad de la mirada

exposiciones

que se detiene, juegan a reírse de la mirada complaciente. El proceso creador, la actividad artística permite ese ejercicio, despliega en fin, la capacidad de hacer renacer la mirada desde otro lugar, otra posición y poner en entredicho antiguos lugares, panópticos de poder naturalizados como cotidianos.



Birgit Jürgenssen, Hausfrauen-
Küchenschürze, 1975

Podría terminar aquí este texto. Pero no. Resulta que además esta muestra es feminista. Y es arte. Y es arte feminista.

Todas las artistas presentes son artistas comprometidas política y socialmente contra las arbitrariedades del sistema patriarcal que naturaliza comportamientos y conductas desde el genérico masculino que etiqueta, categoriza y jerarquiza desde una metonimia que expulsa, también dentro del sistema del arte, todo aquello que no sea arte "neutro", o sea, masculino. Como señalaba Donna Haraway –en algún texto perdido por mi cabeza– las mujeres estamos abocadas a ser lo otro, porque, desde ese panóptico foucaultiano que supone la mirada patriarcal, no hay más cuerpo que el "neutro" masculino, blanco, medioburgués, que dice desvanecerse e invisibilizarse para ser discurso, cultura, progreso, transcendencia. Todo lo otro, cuando habla y actúa, hace evidencia de su otredad, no de su discurso. Al igual que señalaba también Derrida cuando hablaba de la obligación de hablar la lengua "sin acento" y sin gritar. Porque el acento y el volumen hablan del cuerpo, de la geografía, de la biografía, como las mujeres. Y al hacerlo, pierde su capacidad de universalidad.

Por eso borran a las mujeres de los manuales de arte, de los diccionarios de fotografía, de los compendios. Por eso son menos merecedoras de catálogos –como en esta edición de PHotoEspaña– porque los catálogos nutren la historia del arte. Por eso, como mucho, les permiten estar en la historia como grupo o afiliadas a un movimiento, el feminista, por ejemplo.



Hannah Wilke, SOS starification object series, 1975

Estas artistas eran conscientes de todo ello. No hay ingenuidad en las obras de esta muestra ni en quienes la realizaron. Fueron y son valientes. Coherentes como pocos artistas con su situación, tuvieron el valor de romper esquemas formales, hacer saltar los sistemas de representación y encararse, como se encaran frente al espejo y la sociedad: haciendo preguntas, desmontando prejuicios, reventando las costuras de los patrones dicotómicos de la modernidad, haciendo saltar por los aires las iconografías femeninas constreñidoras y po-

niendo en entredicho, también, las masculinas. Todos somos parte del mismo guión. Proscripciones y prescripciones del ser.

Solo lamento que la exposición se llame MUJER, así, en singular. Quizá me hubiera gustado que se llamara "Sociedad", "Cultura" o al menos, cuando menos, "Insurgentes".

Mujer. La vanguardia feminista de los años 70. Obras de la colección SAMMLUNG VERBUND Viena, Círculo de Bellas Artes, Madrid. Del 3 de junio al 1 de septiembre de 2013.

Comisaria: Gabriele Schor, directora de la Sammlung Verbund.

Artistas: Helena Almeida, Eleanor Antin, Renate Bertlmann, Valie Export, Esther Ferrer, Alexis Hunter, Sanja Ivekovic, Birgit Jürgenssen, Ketty La Rocca, Leslie Labowitz, Suzanne Lacy, Suzy Lake, Ana Mendieta, Rita Myers, Martha Rosler, Cindy Sherman, Annegret Soltau, Hannah Wilke, Martha Wilson, Francesca Woodman y Nil Yalter.



Brigit Jürgenssen, Nido, 1979

Paz Errázuriz. Fotografiar la larga duración



Paz Errázuriz, *Sin título (serie Tango)*, 1986.
Gelatina de plata. 50 x 60 cm.

Carlos Jiménez

Habrá seguramente muchos Chile, tantos como l@s chilen@s que lo viven y trabajan o como los que son capaces de imaginar quienes lo acuñan, documentan, explotan, interpretan o malinterpretan. Pero para mí hay un solo Chile que parece completamente a salvo del fraude, la hipérbole o el escamoteo: el Chile captado en miles de fotos y en un conjunto de series inapelables por Paz Errázuriz a lo largo de una vida

entera de dedicación y coherencia. Y sobre las que ahora podemos asomarnos gracias su primera individual en la galería Espacio Mínimo que renueva desde hace un cuarto de siglo el encuentro entre Madrid y su obra portentosa. Fotos a cuyos objetivos, sujetos y ámbitos decrépitos de referencia, les convienen evidentemente los calificativos que una y otra vez y uno tras otro, los críticos, los especialistas y los aficionados les han dedicado: precariedad, marginalidad, extrañeza, exclusión. Como no podría ser de otro modo cuando hablamos de la obra de quien ha fotografiado sin desmayo arenas de boxeo y personajes de circos de provincia, campesinos anónimos arrojados a las cunetas del progreso, residencias de ancianas olvidadas, prostíbulos de travestis de barriada, hospitales siquiátricos sin recursos, etnias al borde de la extinción en el culo del mundo, parejas de viejos bailarines en salas de fiesta igualmente anticuadas...

Este Chile es un Chile que atraviesa transversalmente los Chile del que la historia y la política nos han dado noticia en las últimas décadas: el Chile del presidente Salvador Allende y la Unidad Popular, el del Golpe de Estado de Pinochet y su despiadada dictadura neoliberal, el de la resistencia, la crisis de la dictadura, la transición a la democracia y la persistencia del neoliberalismo. Y que por lo mismo parece inmune a los efectos de dichas etapas históricas como, según la tesis clásica de Ferdinand Braudel, permanecen inmunes las tendencias de *longue durée* –de larga duración– a los acontecimientos que agitan y sacuden continuamente la superficie política y cultural de la sociedad. Si la fotografía petrifica al instante y lo sustrae inevitablemente del proceso o del curso de los acontecimientos que le dan lugar, las series de fotografía de Paz Errázuriz restituyen cada una de las fotografías aisladas que las componen a la duración efectiva de los cursos y transcurso de los que fueron entresacadas para ser proyectadas a la quietud inmutable de la eternidad.

“Porno miseria”: el término fue acuñado en los años 70 del siglo pasado por Luis Ospina y Carlos Mayolo –dos cineastas colombianos– para descalificar el trabajo de documentalistas y reporteros, habitualmente del Primer Mundo, que consiste en convertir la miseria más deprimente en imágenes que, como las pornográficas, están destinadas a satisfacer el voyerismo de quienes siempre se sienten a salvo. La fotografía de Paz Errázuriz elude claramente esta descalificación porque, como ha anotado Rita Ferrer en su ensayo *Fotografía de la historia*, para Paz es “el fotografiado quien la convierte en fotógrafo; quién le da el estatuto de autora”. Y añade, para remarcar la diferencia radical entre la actitud de Paz Errázuriz y la del fotógrafo que usa la cámara con la misma voluntad de dominio que el cazador usa su rifle, que “toda su obra obedece a un principio de constante y lúcida consciencia de género”, que “ha persistido a todo lo largo de su trayectoria”. Ahí están sus fotos para ratificarlo.



Paz Errázuriz, *Sin título (serie Cuerpos)*. 2002.
Impresión digital. 82 x 62 cm.

**Paz Errázuriz, *Cuerpos*, galería
Espacio Mínimo, Madrid. Hasta el
20 de julio de 2013.**

Mujeres invisibles y resistencia



Helena Almeida, Sin título, 2010

Irene Ballester Buigues

La reapertura de la galería Espaivisor de Valencia, empieza su nueva andadura con un arte de resistencia vinculado al feminismo de la mano de las artistas Sanja Ivekovic (Zagreb, 1949), Inmaculada Salinas (Guadalcanal-Sevilla, 1967) y Helena Almeida (Lisboa, 1934), la misma resistencia frente a las instituciones que tienen que llevar a cabo los directores de la galería, Miriam Lozano y Mira Bernabeu en una ciudad como es Valencia, paradigma, no solo de la crisis, sino también del despilfarro vinculado a la política de pan y espectáculo.

El nuevo espacio que ocupa la galería Espaivisor en la calle Carrasquer, combina con gran dinamismo el interior y el exterior según un proyecto del arquitecto Mateo Pérez Palmer. El primer emplazamiento exterior es una vitrina apaisada bautizada como Ventana, la cual está reservada para piezas cedidas por colecciones invitadas, en este caso dos obras de la artista Helena Almeida. Cedita por la colección cántabra Los Bragales, se muestra el video Sin título, 2010 de 18 minutos de duración donde una mujer atada por una de sus piernas a un hombre, camina. A través de este video en blanco y negro, el cuerpo de la artista se convierte en un instrumento desde el que intervenir, comunicar y crear un espacio en el que todas y todos nos podamos sentir representadas y representados pues somos las mujeres las que, no sin recorrer dificultades, nos desprendemos de esas ataduras complejas y de ese sistema patriarcal que nos somete y condiciona.

Por otra parte, la colección Estampa de Madrid ha cedido la fotografía Pintura Habitada de 1975, en la cual la artista es el sujeto protagonista de su obra, no el objeto para deleite de la mirada masculina. Un azul, similar al azul de las Antropometrías machistas de Ives Klein es el que cubre el rostro de Helena Almeida, un azul que expresa la necesidad de representar el espacio, una mancha que establece una relación fluida y directa entre la fotografía y la pintura, entre el adentro y el afuera de esta imagen bidimensional, entre el espacio interior, autorreferencial de la obra y el espacio exterior en la que el público se mueve.



Helena Almeida, Pintura habitada, 1975

La segunda parada exterior la conforma un escaparate de grandes dimensiones ocupado para la ocasión por Lista de costos de 2013, un trabajo de Inmaculada Salinas, formado por un políptico de 99 cartulinas compuesto por fotografías y texto en el que se entremezclan los tópicos machistas vinculados a las mujeres como cuidadoras del hogar y amantes amantísimas. En muchas de estas fotografías recopiladas por la artista a lo largo de los años, tanto en prensa como en revistas, los rostros de las mujeres están borrados porque permanecen en la invisibilidad, en el anonimato de un trabajo como es el del cuidado de los hijos, marido o padres, ni compartido, ni valorado, ni remunerado.

Contigua al escaparate se halla la entrada a la galería que para esta reapertura ha seleccionado seis obras de la artista croata Sanja Ivekovic, la primera artista feminista y activista de la Europa del Este formada bajo

la influencia combativa de la primavera de Praga, tras la cual, se iniciaron nuevas modalidades de expresión artística conocidas como Nova Umjetnicka Praksa y que rompieron con los moldes establecidos por el comunismo. De la misma generación que la serbia Marina Abramovic (Belgrado, 1946), a diferencia de esta, Sanja Ivekovic se posicionará feminista y sus obras serán un manifiesto contra la política patriarcal que en tiempos de la dictadura comunista del general Tito, invisibilizó el papel de las mujeres en la lucha contra los nazis y contra la política capitalista que consume el cuerpo de las mujeres.

La fotografía doble Women in art – Women in Yugoslavian Art de 1975 que muestra una página de la revista Flash Art que acompañaba a un artículo sobre mujeres en el arte, nos dará la clave para entender el trabajo de esta artista. Estamos en la década de los setenta, y con ella empieza el resurgir del arte feminista de segunda ola contra la cosificación y la objetualización del cuerpo de las mujeres bajo la premisa de lo personal es político. En esta

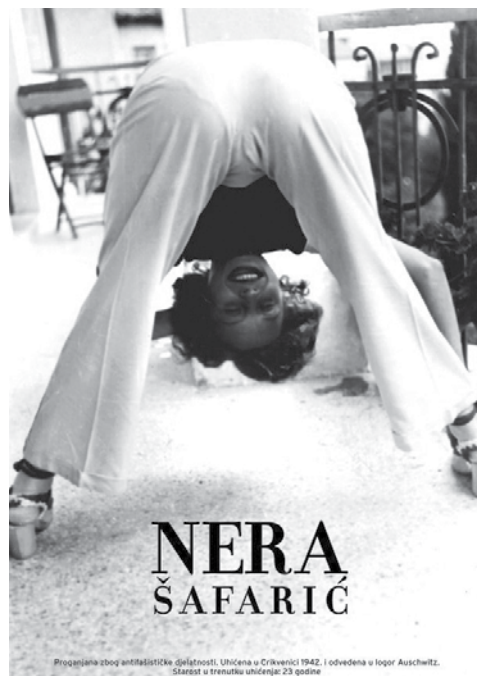
obra aquello que podemos ver es el nombre y el rostro de 38 mujeres vinculadas al arte como las teóricas Marisa Giuffra, Lea Vergine y Lynda Morris, la artista Ulrike Rosenbach o la coreógrafa Ivonne Rainer. A su lado Sanja Ivekovic dibujó los retratos de sus equivalentes yugoslavas, en este caso muchas menos, sólo 21, donde interpretó la artista los perfiles de las retratadas, pero en este caso sin nombre, mujeres que eran invisibles porque en su país, la antigua Yugoslavia, todavía permanecían en los márgenes, careciendo de nombre y por lo tanto de una entidad e identidad reconocibles bajo la unificación comunista.



Sanja Ivekovic, Women in Art – Women in Yugoslavian art, 1975

Junto a esta primera fotografía doble, y siguiendo el tema de la invisibilización de las mujeres, encontramos una serie de seis retratos de modelos extraídos de diversas revistas de moda, acompañadas por el nombre de seis mujeres croatas condenadas por actividades antifascistas. Esta serie de seis fotografías titulada Gen XX, realizada entre 1997 y 2001 interpela a la espectadora y al espectador, al mostrar unas imágenes reconocidas de modelos publicitarias acompañadas por nombres de mujeres desconocidas. Ella son: las hermanas Bakovic, Nera Safaric, Nada Dímic, Ljubica Gerovac, Dragica Kontar y Anka Butorac. A simple vista son mujeres desconocidas porque la historia ha sido escrita desde el punto de vista patriarcal, pero todas ellas fueron mujeres que lucharon contra el nazismo tras la invasión de su país en 1941, cuando Yugoslavia, creada en 1918, desaparece como estado después de la ocupación alemana. Todas se suicidaron o fueron ejecutadas por actividades antifascistas, menos la madre de la artista, Nera Safaric, la única fotografía que se corresponde con su nombre, quien fue arrestada en 1942, con tan solo 23 años, deportada al campo de concentración de Auschwitz y liberada dos años después. Los nombres de todas estas mujeres han pasado al olvido, también lo ha sido el de su madre y es que los movimientos de insurrección o los movimientos armados y no armados contra el poder impuesto, se aprovecharon del trabajo de las mujeres y de sus estereotipos consolidados, mudando los límites existentes entre la esfera pública y la privada, pues, además de formar parte de la resistencia civil, ayudaron a los prisioneros como si de sus padres, maridos, amantes o hijos se tratara, transformaron sus casas en lugares de reunión y sus idas al mercado se convirtieron en momentos para la agitación política. La derrota del fascismo y del nacionalsocialismo no

supuso el reconocimiento de la labor de las mujeres partisanas o no en la lucha a favor de la resistencia armada, porque de las mujeres, aquello que se esperó al terminar la II Guerra Mundial fue que regresaran al hogar y que restablecieran de hijos a la patria menguada. Un ejemplo de no reconocimiento ha sido la madre de la artista que durante más de cuarenta años luchó sin éxito para que el estado reconociera y la recompensara por su lucha en la resistencia y por las torturas físicas y psicológicas sufridas en Auschwitz. Y un ejemplo de combatividad y de resistencia en el que Sanja Ivekovic nos ayuda a superar los clichés patriarcales de héroes activos y víctimas pasivas.



Sanja Ivekovic, Gen XX – Nera Safaric, 1997-2001

La segunda sala acoge tres obras más de esta artista croata. Recenica (Una frase), del año 1979 sigue la línea de la obra de la estadounidense Hannah Wilke. En ella podemos ver diferentes poses realizadas por la artista, mostradas a través de 29 pequeñas fotografías. La frase que encabeza cada imagen está extraída de un periódico yugoslavo de la época, la cual

dice: “La insistencia actual en la necesidad de incrementar la disciplina y la responsabilidad, nos demuestra que aún existe un comportamiento que no está acorde con nuestros objetivos”. La frase farragosa anclada en un significado patriarcal contrasta con las poses sencillas e ingenuas de Sanja Ivekovic, con una intención clara de criticar esas poses estereotipadas, que se asemejan a un muestrario publicitario y en las que el cuerpo de la artista se convierte en un cuerpo crítico con la sociedad patriarcal que lo humilla, lo controla y lo convierte en simple objeto sexual. La intención de Sanja Ivekovic es clara: criticar la equiparación de la mujer en una mercancía, en un cuerpo cosificado, convertida en moneda de cambio tanto en una sociedad capitalista como en una sociedad socialista.

Eve’s Game (El juego de Eva) del año 2012, es la pieza más moderna que se exhibe en esta muestra, la cual ironiza sobre la fotografía que el 18 de octubre de 1963 un Marcel Duchamp ya entrado en años protagonizó al ser retratado vestido y jugando al ajedrez, por Julian Wesser, junto a la modelo desnuda Eva Babitz. Casi cincuenta años después, la misma escena se repite pero en este caso es la artista quien se autorretrata vestida, ocupando el lugar de Marcel Duchamp mientras que el lugar de la modelo Eva Babitz es ocupado por un desnudo Enrico Lunghi, el director del MUVAM de Luxemburgo. Sanja Ivekovic titula la fotografía El juego de Eva, concediéndole por otra parte el protagonismo de la misma a la modelo, pues la objetualización y cosificación al que estuvo sometido su cuerpo en la fotografía acompañando a Marcel Duchamp, hizo que ni siquiera el rostro de la modelo, fuera importante. Simplemente fue un objeto de consumo para la mirada masculina, donde Marcel Duchamp era el artista importante y la partida de ajedrez, una mera excusa. En definitiva reivindicar el cuerpo femenino libre de la mirada

masculina opresora. Acompaña a la fotografía un archivo de audio donde se escucha a Eve Babitz conversando con Paul Karlstrom sobre la experiencia duchampiana en una grabación sonora realizada en el año 2000 para los Archivos de Arte Americano de la Smithsonian Institution.



Sanja Ivekovic junto a su obra *Eve's game* (El juego de Eva), 2012. Fotografía de Tania Castro.

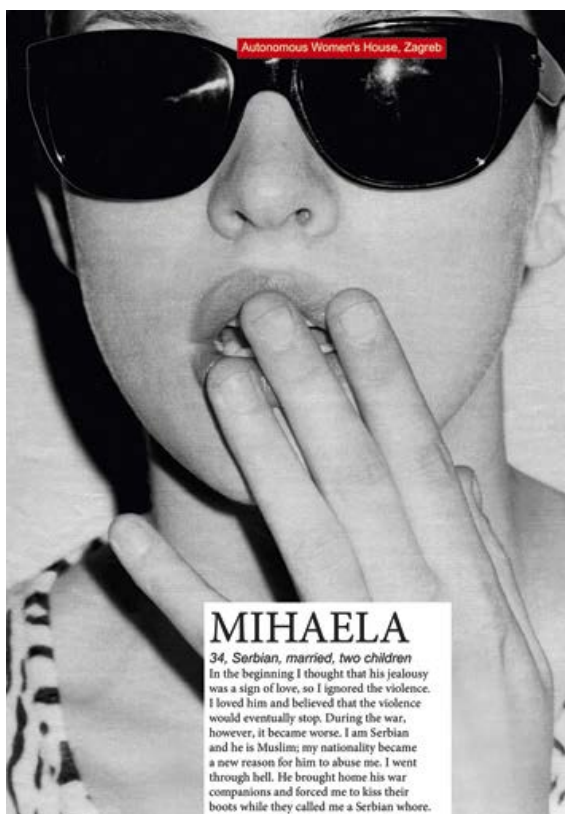
Invisible women of solidarity, 6 from 20 millions (Mujeres invisibles del sindicato de Solidaridad, 6 de 20 millones), es una serie de seis fotografías en las que podemos ver el rostro, apenas definido de seis mujeres polacas que trabajaron en el sindicato Solidaridad "Solidarnósci", el primer sindicato independiente del bloque soviético, un sindicato de raíces católicas fundado en 1980, dirigido por Lech Walesa, constituido en contra del Gobierno de la República Popular de Polonia y apoyado por los gobiernos conservadores de Ronald Reagan y de Margaret Thatcher. Ellas son: Anna Bikont, Krystina Starcewska, Ewa Kulik-Bielinska, Aldona Klimczak, Krystyna Bratkowska y Magdalena Tulli. Durante los sombríos años de la Ley

Marcial, entre el 13 de diciembre de 1981 y el 22 de julio de 1983, los movimientos opositores al régimen socialista como el sindicato de Solidaridad, fueron prohibidos y sus líderes encarcelados. Mientras el sindicato de Solidaridad permaneció en la clandestinidad, las mujeres fueron las que idearon las estrategias de supervivencia, el único medio para el cambio y la transformación social que les quedaba a través del cual mantener su compromiso político. En 1983, a Lech Wałęsa le fue otorgado el premio Nobel de la Paz y en 1990 fue elegido el primer presidente democrático de Polonia. Ninguna de estas mujeres ocuparon puestos de responsabilidad dentro del gobierno democrático de Lech Wałęsa y tampoco dentro del sindicato Solidaridad. A pesar de que al patriarcado le interesa el género femenino en beneficio propio, todas ellas han sido borradas de la memoria colectiva, de ahí su invisibilidad.

La tercera y última sala, clausura el recorrido. En ella podemos ver 10 de las 16 fotografías que conforman la serie Women's House (Sunglasses) Hogar para

mujeres (Gafas de Sol) 2002-2004. Al igual que en la fotografías que conforman la serie Gen, el rostro de modelos publicitarias con gafas de sol de marcas conocidas, sirve para hablarnos de la violencia de género. Una vez más los rostros son conocidos pero los relatos y las historias de violencia de género, permanecen en la invisibilidad, frente a una realidad considerada por el I Informe mundial realizado por la Organización Mundial de la Salud (OMN), un problema de salud global que tiene proporciones epidémicas¹. La violencia sufrida por Mercedes, Magda, Verónica, Agnieszka, Mihaela, Marica, Sonia, Firuze, Kristina y Yasemin, está sustentada por la ideología patriarcal que trata a las mujeres como botines a los que hay que explotar tanto en tiempos de conflicto armado como en tiempos de paz. Las nacionalidades de Mihaela y Kristina, ambas croatas, fueron el motivo para que sus esposos musulmanes las violaran. Verónica tuvo que soportar que su marido argelino pegara a su hija, Agnieszka tuvo una hija sin extremidades, algo que el médico nunca le dijo. A Firuze su marido la obligaba a llevar el pelo corto.

Yasemin fue insistentemente golpeada por su padre. Magda, después de numerosos embarazos tuvo que abortar de manera clandestina con la ayuda económica de sus amigas. Mercedes sufrió la violencia de su marido italiano. Sonia tuvo que soportar los celos de su marido que la confinaron en el hogar, mientras que Marica tuvo que soportar que el primer día de casados, su marido la obligara a convivir con otra mujer bajo la amenaza de matarla si protestaba. Cuando la guerra empezó se hizo mucho más violento porque él era serbio y Marica croata.



Sanja Ivekovic, Womens's House (Sunglasses) – Hogar para mujeres, gafas de sol, 2002-2004

La adición de la palabra feminicidio al diccionario feminista hizo posible que muchas mujeres reconocieran el gran número de asesinatos y violaciones misóginas que ocurrían en esta región del mundo y que formaban parte de la estrategia de guerra llevada a cabo por los serbios tras ocupar Croacia y Bosnia-Herzegovina². Estas violaciones masivas y sistemáticas auspiciadas por una ideología genocida de “depuración étnica”, constituyeron un crimen contra la humanidad, en una guerra de nacionalidades, creencias y religiones en la que las mujeres fueron usadas como botines de guerra a las que explotar.

A través de este recorrido comisariado por Mira Bernabeu, director de la galería junto a Miriam Lozano, y por la propia artista Sanja Ivekovic, se pretenden mostrar unas imágenes que nos acercan a un compromiso en el que la resistencia y la combatividad van al unísono con la intención de revisar conceptos y jerarquías establecidas por el patriarcado para representar el género

femenino. Cada artista proviene de un contexto y de una nacionalidad diferente, pero en sus obras, prima la voluntad de visibilizar aquello que todavía permanece cubierto por una cortina espesa de humo de tinte patriarcal: la violencia hacia las mujeres, además de reivindicar el cuerpo femenino y libre de la mirada masculina opresora, desde diferentes perspectivas.

Sanja Ivekovic/Inmaculada Salinas/Helena Almeida, Mujeres invisibles y resistencia, Galería Espavisor, Calle Carrasquer 2, Valencia. Del 29 de junio al 6 de septiembre 2013.

Notas:

¹ <http://www.20minutos.es/noticia/1850012/0/violencia-mujeres/epidemia/oms/>

24-6-2013

² Russell, Diana E. H: “Introducción: las políticas del feminicidio”, *Feminicidio: una perspectiva global*, Centro de Investigaciones Interdisciplinarias en Ciencias y Humanidades, Universidad Nacional Autónoma de México, México, p. 67-69.

DESNUDOS en blanco y negro (PHE13)



Frantisek Drtikol, st, 1925

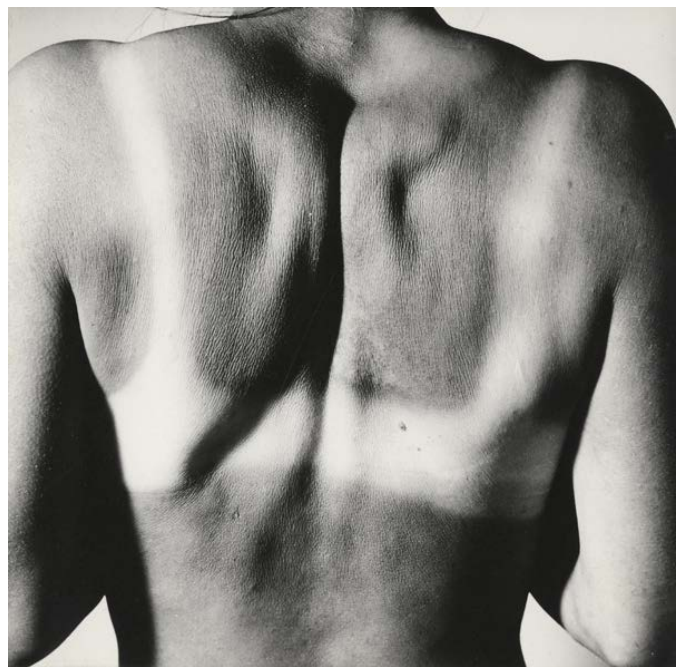
Redacción M

Desde Grecia, el desnudo ha sido un género privilegiado en la historia del arte occidental. Partiendo de la distinción que ya estableció en los años setenta John Berger en *Modos de ver sobre desnudos y desnudez*, en PhotoEspaña se presentan varias exposiciones que abordan transformaciones de este género a lo largo del siglo XX.

exposiciones

Comenzando con fotógrafos norte y centro europeos poco conocidos en nuestro país, con la exposición del fotógrafo checo František Drtikol (1883-1961) se refleja el cambio desde el pictorialismo a la fotografía moderna bajo perspectivas simbolistas y vanguardistas durante la década de los años veinte del siglo pasado. A pesar de la vigencia en aquella época del modelo tradicional del objeto del desnudo bello femenino desde y para una mirada masculina, la sorprendente y muy original modernidad de Drtikol, que utilizaba como modelos de sus fotografías a bailarinas –su mujer tenía un estudio de danza– y gimnastas, muestra a la mujer moderna libre en sus movimientos, en composiciones rotundas, y liberada de las constricciones de sumisión dictadas por la tradición.

Drtikol se interesó por este género desde 1907 hasta mediados de los años treinta, cuando abandona la fotografía para dedicarse a la meditación, al estudio de las ciencias espirituales y a la traducción de textos relacionados con el budismo.



Zbigniew Dlubak, serie *Gesticulaciones*, 1970-1978. Archeology of Photography Foundation

El fotógrafo, pintor, teórico y editor polaco Zbigniew Dlubak (1921-2005) comenzó a hacer fotografías en 1947. A pesar de que en la historia de la fotografía no se le asocia al género del desnudo femenino, Dlubak fotografió desde 1957 y durante décadas cuerpos completos y fragmentos de mujeres desnudas que, sin embargo, quedaron en un segundo plano respecto a sus investigaciones formales

y vanguardistas en seriaciones y modos de entender el medio fotográfico y su exhibición, por ejemplo, en instalaciones de imágenes sueltas en gran formato, sueltas de su enmarcado bidimensional y fijación en el plano de la pared.

En las series Gestos e Iconosferas, a través de simetrías y repeticiones, desplaza el elemento erótico. El cuerpo de la mujer –su primera modelo fue su esposa– se muestra como mera materia sobre la que el fotógrafo construye y deconstruye esquemas geométricos. En sus fotografías del cuerpo femenino desnudo, el sujeto femenino está ausente, como un “signo vacío”, al que alude con frecuencia en sus escritos: “no me interesa ningún tipo de estilización... Mi material son las formas, las ideas... y lo utilizo para crear un signo vacío en el contexto real en el que vivo”. O dicho de otra manera: “El proceso que da forma a una idea artística es arte, porque en dicho proceso se realiza la idea estructural del arte. Durante este proceso el signo vacío se llena de significado”.

Aunque sea complejo desprender de sus obras una huella precisa de

la entonces incipiente conciencia de género, Dlubak no fue ajeno al feminismo, conoció y colaboró con Natalia LL, quien mantenía contactos con círculos feministas y divulgaba sus actividades en Polonia.



Violeta Bubelyté, *Desnudo 57*, 1993. Cortesía Asociación de fotógrafos lituanos

Una perspectiva más actual presentan los Autorretratos de Violeta Bubelyté (Lituania, 1956) realizados durante veinte años, desde inicios de los ochenta hasta 2001. Ya en 1981 realiza un díptico de unas piernas subiendo y posadas sobre una escalera, a modo de guiño duchampiano. Después, utilizando elementos muy sencillos y cotidianos: sábanas, cartones, espejos despliega una poética del doble que linda con la estética de la inmaterialidad.

exposiciones

En retratos y autorretratos, el uso de largas exposiciones que crean poéticos y nebulosos retratos, las figuras que se duplican o triplican y un tratamiento de la luz que en ocasiones resulta hiperrealista y en otras desdibuja el cuerpo son algunas de las variaciones que utiliza Bubelyté para transformar su cuerpo en un lugar de reflexión sobre la identidad y la soledad.

A pesar de que, a diferencia de otras artistas de su generación, la fotógrafa no reclama en su obra la emancipación femenina ni reflexiona sobre la sexualidad, a raíz de su exposición de 1989 con una selección de sus autorretratos introspectivos fue tachada de inmoral, en una época en la que la represión política todavía afectaba a la práctica artística.

En las últimas fotografías, de comienzos de 2000, Bubelyté sigue autorretratándose desdoblada, increpándose o bien dándose la espalda.



Edward Weston, 1936. Colección Center of Creative Photography, University of Arizona © 1981 Arizona Board of Regents

Y decididamente, en otra clave se hallan los diálogos entre Edward Weston y Harry Callahan, dos maestros estadounidenses de quienes se ha realizado una selección de retratos de intimidad de sus mujeres y amantes bajo el título "Él, ella, ello". A pesar de las declaraciones de su comisaria Laura González Flores, que alega que las relaciones afectivas entre fotógrafo y modelo salvaguardan estas series de los tópicos de la fotografía erótica, al servicio de la mirada masculina, esta muestra no puede ser más explícita al respecto, al evidenciar una doble sumisión: como sus mujeres y sus modelos.

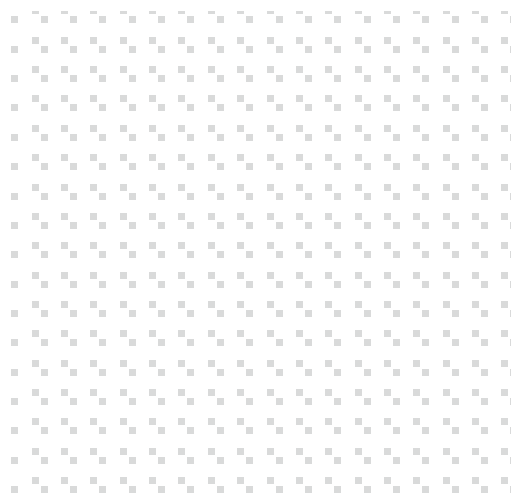
Disponibilidad y pasividad que, además, se enfatiza en composiciones que acentúan la asimilación de estas mujeres a la pura Naturaleza, alternando desnudos y frutos, en el caso de Weston; y desnudos y paisajes vírgenes, en el caso de Callahan. Así como la magnificación en el montaje de nimias imágenes en pequeño formato, como un síntoma más de la mistificación del genio masculino.

Frantisek Drtikol. Desnudos modernistas, 1923-1929, Sala de Calcografía Nacional en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid. Del 6 de junio al 28 de julio de 2013.

Zbigniew Dlubak. Estructuras del cuerpo, Sala Juana Mordó, Círculo de Bellas Artes, Madrid. Del 4 de junio al 28 de julio de 2013.

Violeta Bubelyté. Autorretratos, Museo Nacional del Romanticismo, Madrid. Del 4 de junio al 15 de septiembre de 2013.

Él, ella, ello. Diálogos entre Edward Weston y Harry Callahan, Círculo de Bellas Artes, Madrid. Del 4 de junio al 28 de julio de 2013.



Laura Torrado



Laura Torrado, *You*, 2009 © Laura Torrado, VEGAP. Madrid, 2013

Julia Francisco

La oscuridad natural de las cosas es el título que da nombre a la retrospectiva de la artista madrileña Laura Torrado (1967). Comisariada por Mariano Navarro, la exposición hace un recorrido por casi veinte años de la trayectoria artística de Torrado, fotografía, video, dibujo, instalaciones.

La obra de Laura Torrado en conjunto tiene como constante una poética mística y sobria. Sus imágenes fijas, exaltan el cuerpo de la mujer, del hombre, la mística de la amistad, de la familia, de lo cotidiano sublimada, que

junto con el autorretrato marcan una línea continua en su obra. Escenografías de lo cotidiano, lo natural y lo oscuro de la cotidianidad.



Laura Torrado, *Hamman V*, 1995 © Laura Torrado, VEGAP. Madrid, 2013

En la exposición se pueden ver fragmentos de varias de sus series fotográficas, como Hammams, The Insides, Pequeñas historias bucólicas, las magníficas fotografías de la serie Erased Portraits o las más recientes Vida Suspendida (still life) donde la autora cambia su discurso y del retrato o el autorretrato experimenta con naturalezas muertas donde las flores, el pelo o las máscaras adquieren importancia en sus imágenes.

La imagen fija en la obra de Laura Torrado es mucho más poderosa e impactante que sus obras en video, de hecho aquellos videos en los que apenas existe el movimiento tienen una carga visual de mayor potencia que aquellos en los que el movimiento tiene una mayor relevancia.

De sus obras en video, destacar la espectacular *Jardin Féérique* (2009) o *la Llorona* (2008), obras en las que su discurso introspectivo mantiene la línea estética que define su lenguaje, introspección, retrato, cromatismo, misticismo.

El cuerpo, el rostro, las manos, todos objetos de contemplación, inmersos en escenas cotidianas que Torrado sabe bien sublimar. No es de extrañar que introduzca elementos de la danza contemporánea para continuar con un discurso en el que, creo no equivocarme, la artista intenta llevar al espectador más allá de la propia imagen visual e introducirlo en su propia introspección.



Laura Torrado, *Si te quise V – If I Loved You V*, 1995 © Laura Torrado, VEGAP. Madrid, 2013

Laura Torrado, *La oscuridad natural de las cosas*, Sala Canal de Isabel II, Calle Santa Engracia 125, Madrid. Hasta el 25 de agosto de 2013.

Fina Miralles



Susana Cendán

Resulta dificultoso encontrar información sobre **Fina Miralles** (Sabadell, 1950) en la web, incluso en determinados manuales de referencia en los que se investigaba –aunque de manera muy somera– el surgimiento de los conceptualismos en España, su nombre se omite de un modo que resulta incomprensible, a pesar de la extraordinaria contundencia y belleza de las acciones que desarrolló esta artista singular en los años 70. Si en el presente la lucha por la visibilidad de las mujeres en los centros de decisión artísticos continúa siendo una reivindicación sin tregua que se solapa con la maraña de concursos amañados por lobbys –algunos de ellos perfectamente legitimados– de distinto pelaje, una no puede imaginarse lo que podía significar ser mujer y artista en la España pre-democrática de finales de los sesenta y principios de los setenta. Más aún en el caso particular de Fina Miralles, militante de un arte experimental que exploraba, no tanto el complejo sistema de relaciones entre

lo humano, la naturaleza y los objetos que la conforman, como el ser consciente de formar parte de un todo en el que el arte era –y es–, por encima de los intereses y ruidos del mercado, una forma de vida. Acciones como *Mujer-árbol* (1973), en la que una jovencísima Fina Miralles aparece literalmente enterrada en la tierra, en armónica comunión artística y espiritual con la naturaleza, se nos antojan evocadoramente poéticas.

Los años pasan y lo que para muchos puede ser un runrún nostálgico y obviamente referenciado en las propuestas internacionales del Land o el Povera de los sesenta, o un revival –apostillan– demasiado utópico en sus pretensiones, para otros representa la posibilidad de recordar actitudes críticas con situaciones políticamente convulsas y con la emergencia de un sistema, el del arte, en un momento clave de revitalización de las producciones culturales en nuestro país. En la España de entonces comienzan a proliferar

los espacios artísticos –privados e institucionales– así como una serie de actividades expositivas que sentarán las bases de una emergente industria cultural. Simultáneamente, en Madrid, Barcelona y Valencia, surgen colectivos independientes que se postulan como una alternativa al barullo institucional. Sus propuestas servirán para reinterpretar el contexto artístico de manera crítica, fuera del taller o del estudio, en busca de una libertad que representase una verdadera vinculación entre arte y vida.

Entretanto, Fina Miralles se dedica a observar la transformación y la alienación de los objetos de la naturaleza en una serie de acciones documentadas fotográficamente (*Paraules a l'arbre*, 1975) en las que estos, sin ser manipulados estéticamente, ponen de manifiesto la dicotomía entre lo natural y lo artificial. Se trata de acciones más centradas en lo experimental que en cuestiones políticas, aunque

estas, aun abordándose de manera tangencial, no dejen de estar presentes, sobre todo la incomodidad con un sistema del arte alérgico a cualquier tipo de estímulo en profundidad. En Testament Vital, su autobiografía editada en 2008, la artista deja constancia de las motivaciones que la llevan a abandonar el mundo del arte profesional y a emprender un retiro consciente y alejado de los circuitos artísticos.

Llegados a este punto muchos se preguntarán qué motivó el retorno de Fina Miralles al mundo del arte, concretamente a una galería comercial, puesto que la exposición de la que nos ocupamos no la produjo una institución museística sino un espacio comercial de Vigo, la Galería PM8. La respuesta, como la obra de Fina Miralles, admite múltiples lecturas, para lo cual deberemos en primer lugar examinar de qué clase de galería estamos hablando. Su director, Francisco Salas, emprende –en febrero de 2011– un proyecto totalmente

renovado basado en la rigurosidad de las propuestas, en la internacionalización de las mismas, y en un trato honesto y cercano con sus artistas –trabaja solo con ocho– que va más allá de lo comercial. Se trata de un proyecto largamente meditado en el que prevalece la voluntad curatorial y el conocimiento en profundidad, la convicción de que es posible hacer las cosas de otra manera en claro contraste con una inercia asentada en parte de nuestro ADN galerístico, según la cual, el dinero “todo” lo puede comprar.

Veinte años después de su retiro un galerista es el artífice del regreso de Fina Miralles, aunque solo sea por un instante... Y matizo esto último porque la exposición La unió dels Oceans –el Mediterráneo y el Atlántico– debemos interpretarla, no como un retorno, sino más bien como la celebración del encuentro entre la artista y el galerista, celebración a partir de la cual

se articulan los contenidos de la misma. Si tuviésemos que describir en una palabra la sensación que este encuentro nos produce, esta quizá sea "autenticidad", pues la exposición de alguna manera nos devuelve a la artista de gestos sencillos de los años 70: acariciando una piedra, abrazando la calidez de una mano... Se trata, en definitiva, de una serie de acciones breves, documentadas fotográfica y video gráficamente, que conectan con aquellos trabajos primigenios en los que el arte y la vida formaban parte de un proyecto común que celebraba la grandeza de las pequeñas/grandes cosas que no sabemos ver, y que la exposición nos invita a descubrir.

La muestra se completa con una vitrina que, a modo de archivo, contiene una serie de objetos que testimonian el encuentro, así como un ejemplar de su obra autobiográfica. En definitiva, un proyecto al que debemos aproximarnos sigilosamente, casi de puntillas, si de verdad queremos captar su esencia, y que pone de manifiesto que, en nuestro tendencioso y superficial mundo, otra manera de hacer las cosas, es posible.

Fina Miralles. La unió dels Oceans, galería PM8, Vigo. Del 23 de mayo al 08 de agosto de 2013.

www.pm8galeria.com

*L'oceà del cor
L'oceà del Somni
L'oceà místic
L'oceà Marí
L'oceà de l'existència
L'oceà del pensament
L'oceà del Buit*

La unió dels Oceans.

Julia Fullerton-Batten



Julia Fullerton-Batten, *Donna*, 2012

Julia Francisco

La galería Cámara Oscura, dentro del marco del festival PHotoEspaña 2013 dedicado a Cuerpo. Eros y políticas, expone la obra fotográfica de Julia Fullerton-Batten (1970, Alemania), fotógrafa de reconocido éxito internacional y aquí conocida por su pasada participación en la exposición Heroínas, producida por el Museo Thyssen de Madrid.

El comisario, Juan José Santos ha organizado la exposición con dos de las últimas series fotográficas de Fullerton-Batten. Por un lado, podemos ver la serie *In Between* (2011), en la que la fotógrafa expone imágenes de medio-gran formato en color, donde los espacios ocupados por adolescentes levitando cobran una importancia como metáforas de transición entre el paso de la adolescencia a la madurez.

Al mismo tiempo, esos lugares, "habitables", representan la contradicción entre esa transición y los lugares donde permanecemos el mayor tiempo de nuestras vidas. A veces de paso, a veces transitorios, a veces permanentes, en cualquier caso, ajenos a la condición humana de tránsito y de cambio. Los lugares permanecen mientras que los adolescentes experimentan cambios que a veces no se corresponden con los lugares que habitan.

En la serie, *Unadorned* (2012), inspiradas en las series de los grandes maestros de la pintura de los siglos XV al XVII, Fullerton-Batten representa lo que para

algunos no es belleza en la sociedad contemporánea, lo bello y lo siniestro. Mujeres en su mayoría obesas, captadas por la cámara como símbolos de belleza anacrónicos.

Fullerton-Batten las convierte en objetos dignos de ser contemplados, bellezas de tiempos pasados ubicadas en espacios relacionados con el arte, la cultura o la moda. ¿Dónde se encuentran los límites entre los cánones oficiales de belleza y la introspección en la belleza que cada mujer, cada hombre posee independiente de sus medidas físicas estándares?

De estética relacionada con el mundo de la moda, no en vano Fullerton-Batten trabaja para Vogue, por lo que conoce bien el lenguaje de la moda y sus manipulaciones, invierte los cánones oficiales de belleza, con claras referencias a las musas rubensianas.

Parece increíble, que supuestamente en una sociedad donde lo diverso es la constante, en cuanto a la belleza todavía

se mantengan unos principios tan exigentes y restrictivos, en muchos casos perversos, donde la belleza, sobre todo la femenina, pero también cada vez más la masculina, continúa delimitada a los mandatos que en la mayoría de los casos imponen los diseñadores de las marcas de alta costura, y curiosamente casi todos estos diseñadores son hombres.



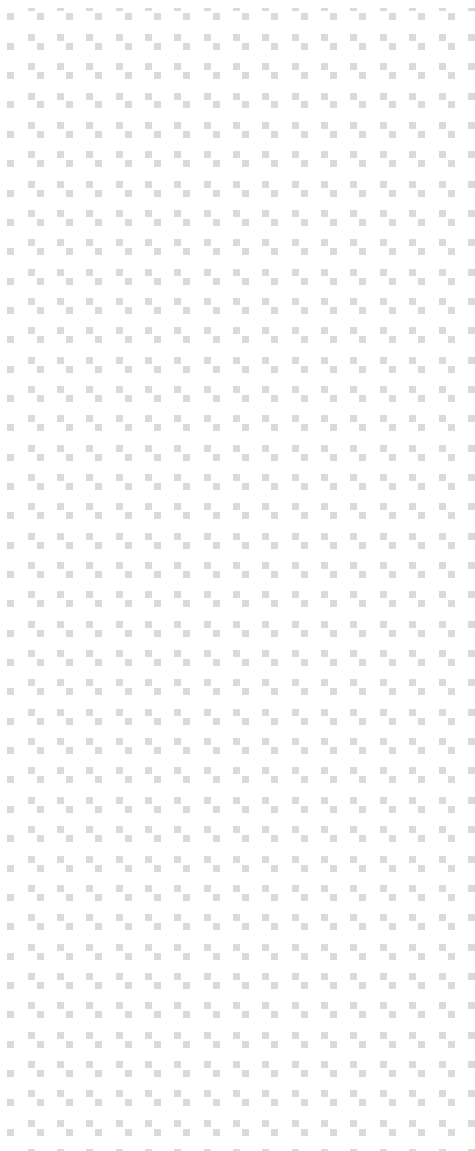
Julia Fullerton-Batten, *Mirror*, 2008

No deja de ser un símbolo más del sometimiento del cuerpo de la mujer a los atributos estándares, vulgares y en muchos casos feroces, impuestos por el sometimiento

masculino de lo que debe ser una mujer bella. El cuerpo se hace político, instrumento mediático del capitalismo caduco, pero también Eros, porque muchas de estas mujeres desprenden una sensualidad innata.

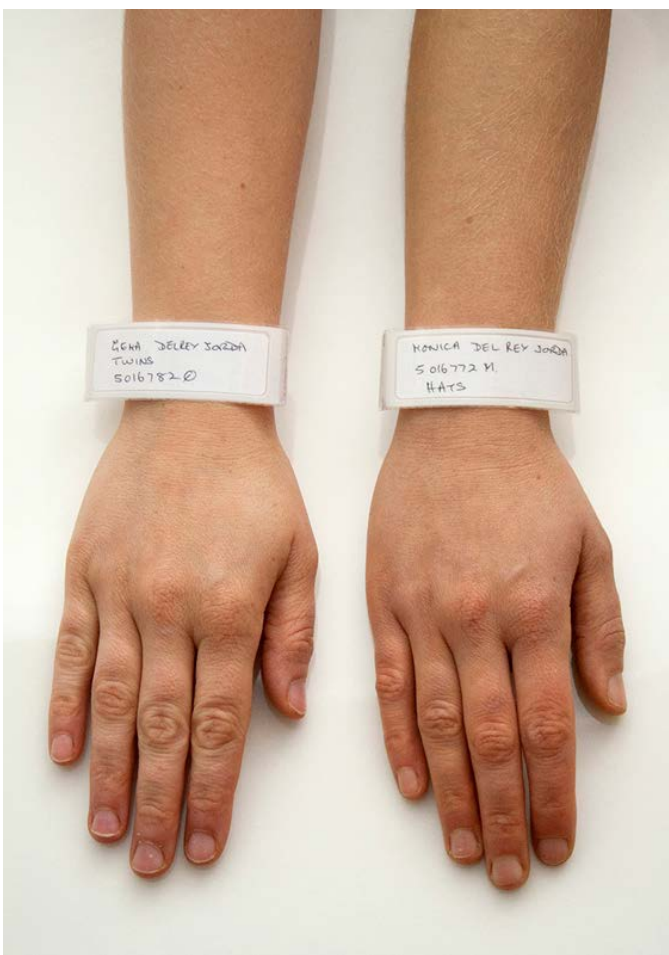
Sin embargo, y a pesar de este discurso tan interesante y pertinente, las fotografías de Fullerton-Batten no dejan de parecerme una elaboración esteticista que relaciono más con el mundo de las revistas de moda que con una estética que aporte novedades al lenguaje artístico. Aún reconociendo que el lenguaje posmoderno del arte bebe de las fuentes del cine, la moda y demás espectáculos mediáticos.

Julia Fullerton-Batten. Unliving, galería Cámara Oscura, Alameda 16, Madrid. Del 30 de mayo al 27 de julio y del 1 al 21 de septiembre 2013.



Art al Quadrat en reflexiva.

Reflexionando sobre su identidad



Art al Quadrat. Brazaletes de la Twin Visit, 2009-2012. Imagen cortesía de las artistas

Irene Ballester Buigues

En la I Mostra Fotogràfica de Vila-real, agrupada bajo el título de Reflexiva, la cual finaliza el próximo domingo día 14 de julio, vamos a poder ver parte del proyecto artístico “Falsas Gemelas” que el colectivo Art al Quadrat, formado por las gemelas Mònica y Gema del Rey Jordà (València, 2 de agosto de 1982) empezaron a llevar a cabo en el año 2009.

Su interesante proyecto, muy pocas veces tematizado en el arte contemporáneo y anclado en un vacío iconográfico, de ahí el doble mérito de su trabajo, toca la sensibilidad al hablarnos no solo de la misoginia de la ciencia sino también de la vulneración de los derechos humanos de muchos gemelos y gemelas que han sufrido torturas, separaciones, raptos y vejaciones a lo largo de la historia. Un claro ejemplo de ello son los robos de bebés en tiempos de pasados dictatoriales, un robo justificado únicamente porque eran dos los bebés nacidos, y los experimentos dirigidos por Josef Mengele, que se llevaron a cabo en gemelos en

el campo de concentración nazi de Auschwitz. Este médico que llegó a ser el principal investigador en este campo de concentración polaco, realizó experimentos sobre más de 1500 pares de gemelos presos, de los cuales menos de 200 personas sobrevivieron tras los mismos.

El colectivo Art al Quadrat se corresponde a la suma de sus componentes al cuadrado, pues confiesan que unidas, producen más energía, de ahí que su seña de identidad sea la siguiente: $A2 = G2 + M2$. En sus obras, su cuerpo es la principal herramienta de trabajo y el vehículo de conocimiento a través del cual narran sus inquietudes, sus confusiones, sus sensaciones más profundas y sus sentimientos, encontrados o no, ante un vínculo tan fuerte y reafirmante como es el de ser hermanas gemelas. De hecho, cuando están juntas, consideran que desprenden una mayor y mejor energía transmitida a través de su trabajo, pero en el momento de estar separadas, la ocasión no es desaprovechada pues el proyecto audiovisual de videocartas titulado A 2.143 km de distancia. Viaje de

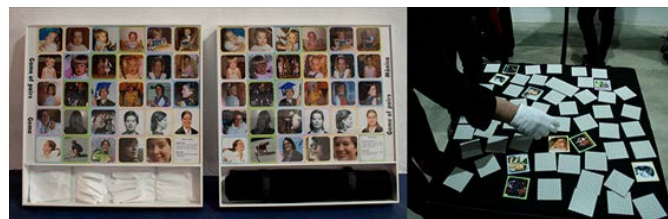
ida y vuelta (2009), es un reflejo de su experiencia de separación durante el momento en el que Mónica estuvo en Viena durante cuatro meses disfrutando de una estancia doctoral, mientras Gema se quedaba en Sagunto, preparando nuevas exposiciones. Un proyecto que además de hablarnos de la importancia de la interconexión entre dos personas gemelas, daba lugar a una correspondencia regular, la cual nos permitía además comparar las diferentes costumbres entre dos sociedades tan diferentes como son la española y la austríaca.



Art al Quadrat, DNA Test III (2209-2012).
Imagen cortesía de las artistas

En dicha exposición, además de parte de este proyecto audiovisual podemos ver la serie fotográfica Test de ADN (2009-2012) formada por cinco fotografías en las que se documenta cómo las artistas se someten a un test de ADN que determinará un resultado contrapuesto a lo que la ciencia, en un principio, les había hecho creer: que son hermanas monocigóticas y no dicigóticas. De hecho, la posibilidad de ser hermanas monocigóticas, despertará en las artistas la necesidad de someterse a este test de ADN para confirmar esta suposición. Siguiendo unos parámetros artísticos en los que se mezcla la ciencia con el arte, semejantes a los utilizados por las fotógrafas Hannah Wilke o por Jo Spence, quienes documentaron su enfermedad, Art al Quadrat hace de los instrumentos médicos piezas artísticas mostradas a través de un collage realizado con los resultados de dichas pruebas de ADN. Durante el tiempo de espera de los resultados, llegarán a cuestionarse si este cambio afectará en su relación personal. El resultado, perfectamente documentado y siguiendo la línea de investigación llevada a cabo por

el Department of Twin Research de Londres, las reafirmará en su proyecto, pero sobre todo en su conexión, la base de su trabajo, la cual a partir de ahora tendrá una justificación científica.



Art al Quadrat, Game of Pairs (El juego de las parejas), 2012. Imagen cortesía de las artistas

Completa la exposición la obra Game of Pairs (El juego de las parejas), una obra interactiva donde los espectadores y las espectadoras deben encontrar las fichas idénticas que, en este caso, se corresponden a una imagen idéntica, como idénticas son ellas,

imágenes todas ellas que forman parte de sus vidas desde la infancia, y el tríptico fotográfico 83331-8333 (número que se corresponde al número utilizado por el estudio llevado a cabo en Inglaterra), formado por imágenes lenticulares de las artistas superpuestas. El movimiento de un lado a otro determinará un espacio en el que la confusión será sinónimo de identidades compartidas, misterios no aclarados y juegos de confusión a los que nos son ajenas.



Art al Quadrat, 83331-83332, 2009-2012. Imágenes cortesía de las artistas

Art Al Quadrat, Falsas Gemelas, Festival Reflexiva, I Mostra Fotogràfica de Vila-real, Espai Jove, Avd. Francia 25-27, Vila-real, Castelló. Hasta el 14 de julio de 2013.

Patricia Esquivias, MARCO, Vigo.

24 mayo 2013 -
1 septiembre 20



Patricia Esquivias, Imagen de Folklore III,
2009-2013

Susana Cendán

We are the Dead, es el categórico encabezamiento que titula la página web de la Galería DF de Santiago de Compostela. DF ya no existe, fue uno de los muchos espacios a los que esta crisis brutal se ha llevado por delante. A pesar de que DF no era una galería cualquiera. En su corta existencia apostó por un proyecto que iba más allá de lo comercial; un proyecto orientado hacia una

visión curatorial totalizadora. Echamos de menos su vitalidad y apreciamos –si cabe más aún hoy– el riesgo que corrieron sus dueños encajando una diversidad de propuestas “vivas” en unos pocos metros cuadrados. DF fue el primer espacio expositivo en acoger una exposición de Patricia Esquivias (Caracas, 1979) en Galicia. Corría el año 2006 y la artista nos sorprendía con una pieza audiovisual, Folklore I, en la que exploraba la idea de progreso en nuestro país, interrelacionando personajes y elementos aparentemente incongruentes como el dictador Franco, Jesús Gil, las producciones Lladró y la paella valenciana. Resultaba fácil, en un primer vistazo, quedarse con lo “chistoso” de la pieza, o que te viniesen a la mente otros trabajos “chistosos” que exploraron nuestra particular idiosincrasia, tipo Brossa y su poema visual País (un balón de fútbol coronado por una peineta); pensé también en determinadas iniciativas radiofónicas del estilo Nieves Concostrina, una exitosa locutora de radio de voz áspera que narra la historia de manera

popular y anecdótica. A la periodista le va realmente bien divulgando la historia como si se tratase de un conjunto de ocurrencias gore e insustanciales (muchos de mis alumnos desearían lo mismo) y Brossa, el cual reivindicó aquí y ahora, en otro tiempo y en otro lugar no muy distinto, sin embargo, del que retrataba en sus piezas visuales: un país en el que el fútbol sigue funcionando a modo de terapia y cuyas políticas conservadoras aprovechan la menor ocasión para coronarse peinetas. Si Patricia Esquivias –pensé– se permite la licencia de establecer paralelismos entre las pirámides aztecas y las viviendas gallegas, y no morir en el intento, al menos consentirá que una historiadora fascinada por sus imaginativos relatos, y consciente de nuestras excentricidades como “país”, de rienda suelta a su vocación de crítica “seria” frustrada.

Lo emocionante de la trayectoria de Patricia Esquivias que se puede visitar en el MARCO no es tanto el hecho de que figure la serie Folklore completa (que también) sino el permitirnos compartir su excepcional visión de la historia, construida no de grandes relatos, sino de otras historias basadas en la tradición oral o en tradiciones inventadas y reinterpretadas por la propia artista en una serie de narraciones a medio camino entre lo antropológico, lo memorístico y el humor. Ella misma reconoce que su obra no se basa en una súper investigación, sino simplemente en “demostrar que cualquiera, con cosas que rondan su cabeza, incluso las superficiales, puede armar historias, aunque éstas resulten fragmentadas y vagas”. Insiste la autora en su deseo de no emular a aquellos artistas que “son muy serios, parecen súper listos y basan su práctica en profundas investigaciones”. Patricia Esquivias asume la duda como parte de su personalidad y acepta compartirla con el espectador.

Puede que entonces no tenga sentido la cita a Hobsbawm (un historiador culto, serio y listo) que titula la exposición Todas las tradiciones son inventadas, o su inclusión en los textos rotulados de inicio de la misma. Supongo que resulta complejo legitimar un proyecto en el que el moreno de Julio Iglesias comparte protagonismo con el imperio de Felipe II, pero puestos a ser folclóricos, seámoslo del todo, ¿no? Además, creo que Patricia Esquivias defiende realmente bien sus delirantes asociaciones en sus conferencias narradas en vídeo, a pesar del carácter “alternativo” e intencionadamente absurdo de las mismas.

Paradójicamente, la trayectoria vital de esta artista “contadora de historias” no es nada folclórica. Más bien se caracteriza por un currículum cosmopolita que le ha permitido vivir en algunas de las principales capitales del mundo: Venezuela, México, Madrid, Nueva York, Londres, San Francisco... una mirada amplia que compatibiliza con la construcción de pequeñas narrativas locales (Generalísimo/Castellana, 2011) que va almacenando en su

imaginativo archivo interior. Creo que aunque no hubiese viajado el mundo se le habría “metido” igualmente dentro. Y esto es lo más extraordinario de su trabajo: utilizar historias cotidianas, banales, azarosas, incluso falsas, para cuestionar la veracidad de los canales oficiales de transmisión de conocimiento, reivindicando la ambigüedad de los mismos, en un juego actoral, narrativo y visual que sólo los buenos equilibristas son capaces de mantener.



Patricia Esquivias. Imagen de Folklore II, 2008

Patricia Esquivias.

Todas las tradiciones son inventadas, MARCO, Vigo. Del 24 de mayo al 1 de septiembre de 2013.

Individualismo y protesta (Inéditos: People Have the Power, LCE).

Carlos Jiménez

Luisa Espino forma parte de ese colectivo difuso y enérgico de nuev@s comisari@s que ahora realizan en España su oficio proponiendo visiones e interpretaciones del arte contemporáneo más arriesgadas y comprometidas que las que son habituales en la main stream, en la corriente principal, de nuestra escena artística. El proyecto con el que ganó este año la convocatoria del proyecto curatorial Inéditos de la Casa Encendida de Madrid es una prueba de la intensidad de ese riesgo y ese compromiso. Se titula People Have the Power –un lema que más que un lema es una desiderata, entresacado de una canción de Patty Smith y Fred “Sonic” Smith de 1988– y ofrece una lectura nada desdeñable de la clase de movilizaciones de protesta que hoy sacuden a media Europa y la mismísima

América, la madre de todas las batallas. Lectura que tiene una cierta perspectiva histórica, por cuanto incorpora documentos y referencias a la tradición de protestas callejeras que en Occidente se extiende desde las movilizaciones en contra de la Guerra de Vietnam hasta las muy recientes del 15-M y el Occupy Wall Street. Pero esta no es su característica dominante, como si lo son, en cambio, el énfasis en la dimensión estética y en la disección del esquema de funcionamiento compartido esas movilizaciones:



actores, medios de difusión, escenarios y duraciones.

La estética se revela en la mirada que la comisaria arroja sobre esas movilizaciones, en la que la atención y la valoración de sus formas de mostrarse y expresarse priman sobre la atención puesta en los objetivos o en los propósitos políticos de cada una de las movilizaciones tomadas en cuenta. Obviamente no puede hacerse aquí un corte tajante entre formas y objetivos como, en general, no puede hacerse en el arte político, ya se trate de la coronación de Napoleón pintada por David o de los retratos exaltantes de los dueños del mundo hechos por

Annie Leibovitz, para poner un par de ejemplos notables. Pero es igualmente cierto que el énfasis estético atempera inevitablemente la beligerancia política de las obras o simplemente la equilibra trayendo a primer plano otra dimensión de las mismas. Hay que subrayar por lo demás que el énfasis estético corre parejo en esta exposición con la reivindicación que su comisaria hace de la individualidad y específicamente de la individualidad del artista. Porque esta exposición es también y de manera decisiva un exposición de artistas. De artistas que se comprometen con las movilizaciones políticas sin que por eso se muestren dispuestos a eclipsar su individualidad en el anonimato propio de las mismas. Y menos aún la autoría de lo que hacen en la práctica ese compromiso. El ejemplo más extremo de esta clase de salvaguarda de la individualidad y la autoría lo pone en esta muestra el vídeo que documenta la acción realizada por la holandesa Nicoline van Harskamp en Londres en protesta por

los reglamentos de policía impuestos por el gobierno para dificultar o entorpecer el derecho consuetudinario de los ciudadanos a manifestarse delante de la sede del parlamento. Ella se manifestó sola y después de pedir el permiso correspondiente por cada una de las palabras de la letra de una canción que Nicoline escribió con letras grandes en carteles que fue enseñando a la cámara uno después de otro, hasta completar el texto de la canción. La artista entonces como única manifestante. Como la activista Sharon Hayes, que se sintió aislada en una cabalgada por la libertad porque ella quería a alguien.

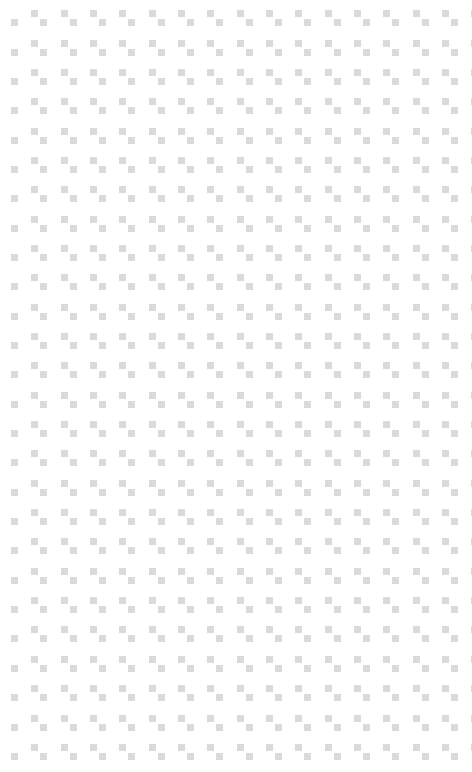
En la obra suya expuesta en esta exposición, Oliver Ressler tiende por el contrario a rebajar su autoría situándose detrás de la cámara que graba las entrevistas que el artista austríaco ha realizado de los ocupantes de tres plazas emblemáticas: Wall Street, Puerta del Sol y Syntagma. Ressler pretende que ellos expliquen con sus propias palabras el sentido de esas ocupaciones. Pero como bien sabemos la edición es tan

expresiva que las declaraciones a micrófono abierto y esa determinación es muy difícil de neutralizar.

Dos Jota y noaz actúan con la estrategia clásica de los grafiteros, que popularizan no un nombre sino un seudónimo. O más exactamente un tag, una grafía del mismo. Y como ellos también van por libre: pintan donde quieren y lo que quieren sin someterse a ninguna de las exigencias o de las lógicas a las que se ciñen las manifestaciones, aunque compartan con ellas una voluntad semejante de protesta. Al contrario de lo que hacen el británico Ed Hall y el colectivo español Todo por la praxis, que articulan su trabajo con organizaciones que promueven las protestas. Hall se hizo famoso diseñando las banderolas utilizadas en sus movilizaciones por el sindicato del que todavía forma parte. Y Todo por la praxis es un colectivo centrado en “proyectos de resistencia cultural”, que enseña en esta ocasión dos muebles urbanos diseñados para apoyar las acciones y los piquetes de la Plataforma Anti Desahucios.

El abanico de actitudes y conductas individuales disímiles en el contexto de las protestas multitudinarias, exhibido en esta notable exposición es un signo de los tiempos: hoy nadie parece dispuesto a renunciar a su individualidad en el ejercicio de su derecho a manifestarse y protestar.

People Have The Power, La Casa Encendida, Sala A. Ronda Valencia 2, Madrid. Hasta el 8 de septiembre de 2013.



Binomio arte urbano y mujer. Entrevista a Diana Prieto

María José Magaña

Entrevista a una de las fundadoras de la Asociación Madrid Street Art Project, Diana Prieto Martín.

El arte urbano está en boca de todos, se podría decir que está de moda y que ha entrado por la puerta grande en los museos, como la exposición en la Tate Gallery de Londres en el 2008; en las galerías, por ejemplo la madrileña iam gallery; en las salas de exposiciones institucionales, como la exposición Gráfica en el Instituto Cervantes en el 2011; o en el mercado del arte, con obras tan cotizadas como las realizadas desde el "anonimato" por Banksy.

Podemos hablar de muralismo urbano, graffiti, arte contestatario y/o lúdico, instalaciones en el espacio público, etc. Pero lo que más nos interesa destacar es que también a las mujeres les interesa expresarse usando los espacios de la calle y que, si miramos bien, podemos encontrar mensajes que tienen que ver con las reivindicaciones y preocupaciones feministas.

Hasta ahora se hablaba del arte urbano, en general, como portador de unos valores relacionados con lo masculino: la necesidad de remarcar el ego, de delimitar el territorio, la exaltación de la rivalidad y la competitividad en la ocupación de los espacios emblemáticos, etc., pero estos son valores a desterrar o por lo menos a poner en tela de juicio.



BR1, pintura en pared, Brooklyn, New York, abril de 2013

De ahí el interés de MAV por ahondar en este tema. María José Magaña entrevista a una de las fundadoras de la Asociación Diana Prieto Martín (<http://madridstreetartproject.com/>).

MJM- ¿Consideras que el boom que está viviendo el arte urbano es positivo? Y por otro lado, ¿crees que debe entrar en los museos y en el mercado del arte? ¿Podría llegar a perder parte de su esencia si pierde por el camino la temporalidad y el carácter efímero?

DP- Creo que el sitio del arte urbano está en la calle, en el espacio público, en lugares abandonados por la sociedad, etc. Entendido como tal, el arte urbano tiene un “disfrute” efímero, como la música o la poesía urbana; por lo tanto, no puede estar alojado en los museos, aunque por supuesto pueden existir actividades relacionadas con el arte urbano, o incluso exposiciones relacionadas con el arte urbano o con obras de artistas que trabajan en la calle. ¿Y por qué no? No hay nada negativo en el boom del arte urbano, más al contrario

darlo a conocer es positivo, y ayuda a difundir su valor, a apoyar a sus creadores a quienes les otorga reconocimiento y recursos; además, propicia más creación, nuevos proyectos, debates, encuentros, reflexiones, etc. De todas formas, estas son las tareas que para mí debería tener un museo, o por lo menos un centro de arte contemporáneo.

Desde luego que es positivo aunque no fundamental, el arte y el arte urbano existirán con o sin museos, estos pueden facilitar y ayudar en muchos aspectos, pero no determinan su existencia, ni siquiera su valor.

Personalmente, si el arte urbano entra o deja de entrar en el mercado del arte es algo que no me preocupa demasiado. Primero porque no sé muy bien qué significados puede entrañar la entrada en el mercado; es decir, ¿qué es lo que entra? ¿Qué es lo que se comercializa, un trozo de muro? Si es así, estoy en desacuerdo, puesto que creo que la naturaleza del arte urbano, su razón de ser, es la calle, el espacio público; desde luego, no es estar en una sala de exposiciones, en un museo o en la casa de un coleccionista. Si nos referimos a la documentación o incluso restos matéricos que puede generar una intervención en el espacio público, me parece similar a otro tipo de manifestaciones artísticas de carácter efímero como una performance o una instalación site specific, con la que se comercia. Y si nos referimos a obras que realizan artistas urbanos para mostrar en una exposición, creo que esto no es arte urbano, sino obras creadas por artistas que normalmente desarrollan su trabajo en la calle, pero que además tienen otra faceta artística, digamos indoor, lo cual me parece perfecto. No soy partidaria ni de la demonización ni de la adoración del mercado del arte, mientras el trabajo de un artista sea honesto y no se adultere debido a las reglas de este mercado, cualquiera de las opciones me parece correcta.



Pintura de Sixeart "La muerte del graffiti", en una sala de exposiciones, 2011

MJM- ¿Por qué y para qué montar una asociación que defienda el arte urbano? ¿Para contribuir a su difusión o con un objetivo educacional?

DP- Madrid Street Art Project es una asociación que pretende la difusión, el apoyo y la puesta en valor del arte urbano partiendo de la escena de la ciudad de Madrid. Todo esto surge del encuentro de dos personas, amantes del arte y en especial del arte urbano, que no somos creadores, pero que aportando nuestros conocimientos y experiencias –en la docencia, en la documentación fotográfica, en la gestión cultural, en la comunicación, etc.– queremos contribuir al mejor conocimiento del arte urbano, a su dinamización, a que sucedan más cosas en torno a él y a que sus creadores reciban más propuestas y sean mejor valorados.

Por otro lado, creemos que el arte urbano contribuye a pensar en otros valores de la sociedad, así como a propiciar la reflexión intrínseca acerca del espacio público, de lo que es y de lo que está ocurriendo con él. Es por lo que nosotros, desde nuestra asociación, queremos ser un revulsivo para provocar la reflexión sobre el uso y abuso del espacio público.

También nos parece fundamental el binomio arte urbano y adolescencia. Los adolescentes, los chavales, los jóvenes, que en tantas ocasiones son tachados por la sociedad como ociosos, frustrados o apáticos, para nosotros no es un punto de partida válido, y sobre todo es susceptible de cambiarse. Para ello, los Safaris Urbanos y los Talleres nos parecen una herramienta muy adecuada como planteamiento de trabajo colectivo. Es impresionante la motivación que el arte urbano puede provocarles y lo que les estimula para realizar sus propias creaciones artísticas, ayudándoles a cuestionarse lo que les rodea y a expresar sus preocupaciones y sentimientos. Es necesario mostrarles que la cultura y el arte son algo más que el Museo del Prado y Velázquez, que los artistas pueden ser personas de su entorno, como ellos, mujeres y hombres, de diferentes capas sociales y que tienen inquietudes y salen a la calle a expresarse de una manera artística. Los jóvenes nos interesan especialmente, pues hemos comprobado que funciona como metodología para su desarrollo personal como futuros adultos.

MJM- ¿Habéis tenido alguna referencia o seguido algún modelo previo para llevar a cabo este proyecto?

DP- No hemos seguido ningún modelo concreto, aunque estuvimos muchos meses pensando e ideando qué queríamos ser, qué forma dar a nuestras inquietudes, y también por dónde empezar y cómo plantearnos el futuro próximo. Vimos que en España no había nada parecido a lo que queríamos, por lo que tuvimos que empezar casi desde cero, aunque mi compañero en el proyecto, Guillermo de la Madrid, ya contaba con un blog (www.escritoenlapared.com) en el que, de una forma personal, documentaba el arte urbano de Madrid, uno de los blogs más reconocidos e interesantes del "mundillo". También debo decir que en ciertos aspectos tomamos como referencia: Street Art London y Graffitimundo, proyectos relacionados con el arte urbano, ubicados en Londres y Buenos Aires.

En Barcelona también existen algunos proyectos que trabajan con el arte urbano, pero no se ajustaban a lo que nosotros queríamos, a nuestro modo de ver las cosas, a nuestros objetivos y propósitos.

MJM- ¿Cómo elegís los itinerarios –Safaris Urbanos– que trazáis por la ciudad para “atisbar” y desvelar el arte que se encuentra en las calles?

DP- Lo más importante es pasar mucho tiempo recorriendo y mirando las calles de Madrid. Después de esto, tenemos en cuenta dónde están las mayores concentraciones de intervenciones artísticas en el espacio urbano, que se encuentran en su mayor parte en el centro, y acotando un poco más, sobre todo en los barrios, y alrededores, de Malasaña y Lavapiés. Y por último, volvemos a recorrer la calle, teniendo en cuenta los aspectos más pragmáticos, como: la duración del paseo a pie, que no debe sobrepasar la hora y media; la diversidad de usos de lenguajes en las intervenciones que se vayan a visitar, y en relación a los artistas, las técnicas y los materiales que emplean; la ubicación accesible de las obras; el posicionamiento del artista, los significados conceptuales, sus contenidos, la temporalidad o fragilidad de las obras; y sobre todo, lo que permita apreciar la diversidad de este tipo de expresión, y que además nos de pie a que surjan todo tipo de temas, debates y reflexiones, ya que los Safaris están pensados como formatos para la comunicación y el diálogo.

MJM- ¿Y qué hay de Madrid-Río y los barrios como Carabanchel, Tetuán, etc.?

DP- Los murales de Madrid Río están muy bien, pero sucede algo parecido con los barrios, hay cosas interesantes pero demasiado aisladas como para hacer un paseo a pie. Por otro lado hay espacios de especial concentración, como el Campo de La Cebada, el Patio Maravillas, Esto es una plaza, La Tabacalera, etc., que tenemos en cuenta como punto de encuentro en todas nuestras rutas,

donde se pueden ver grandes murales, que es algo excepcional en Madrid. Hay que tener en cuenta que el arte urbano es muy perseguido por parte de las autoridades, y debido a ello, suelen ser intervenciones que se puedan realizar con cierta rapidez, discretas y de pequeño tamaño. Así, en estos espacios autogestionados u ocupados, los artistas pueden realizar intervenciones con más calma y tranquilidad, que se convierten en numerosas ocasiones en lugares de encuentro de los artistas residentes en la ciudad con artistas "en tránsito" por Madrid y otras personas relacionadas con el arte urbano y el activismo. Y en este sentido cabe mencionar la iniciativa de La oficina de gestión de muros de la que se encarga Milagros.



Bastardilla, artista colombiana con intervenciones en Madrid.

Pintura en la fachada del Local B de La Karakola, 2010. Lo que en principio había interpretado como una acción en el interior del local, acabó quedándose fuera.

MJM- ¿Nos puedes comentar otro tipo de actividades que realicéis desde la asociación?

DP- Sí, está claro que los Safaris Urbanos son nuestro "plato estrella" y la actividad con la que hemos comenzado, pero también estamos organizando charlas y talleres con artistas urbanos, para adultos y

para adolescentes, con un contenido teórico y práctico al mismo tiempo, de reflexión y de acción, en espacios gestionados por nuestra cuenta o en centros educativos. Cada actividad está pensada y organizada a la medida de las personas que la van a experimentar, lo que se denomina trabajo personalizado.

Otro de los proyectos que tenemos en mente, es la recuperación de espacios públicos, abandonados, en desuso o deteriorados, para nuevos usos o para el disfrute e implicación de los ciudadanos, a través del arte urbano.

Las tres personas que formamos MSAP al 100% somos bastante perfeccionistas, no queremos dejar nada sin pensar y antes de actuar nos planteamos muchas dudas e interrogantes. Queremos tener en cuenta cada detalle, cada contexto, así como a todas las personas implicadas en el "mundillo" y entorno del arte urbano. Queremos ser respetuosos con las obras y con los artistas, y todo ello hace que, en ocasiones, tengamos la impresión de avanzar lentamente, y tener que superar numerosos obstáculos. Además, todos tenemos nuestros trabajos aparte, por no hablar de las ocupaciones familiares, por lo que nuestra dedicación a MSAP es fuera del horario laboral, en nuestro tiempo libre, y sin pretensiones económicas.

MJM- Y dado que llevamos un rato hablando sobre arte urbano, creo que ya es hora de que nos comentés lo que para ti es el arte urbano y si crees que conviene distinguirlo del mundo del graffiti.

DP- Ufff... ¿La definición de arte urbano? No creo que la tenga que dar, ni siquiera me parece realmente necesario, ni relevante... ¿Por qué habría que clasificar y encasillar una expresión cultural tan libre y espontánea? No, a mi no me interesa, sí me interesa en cambio la reflexión y el pensamiento alrededor del arte urbano y las cuestiones que lo conforman,

pero no la definición, la categorización, ni la creación de dogmas. En este sentido, tampoco me parece importante decidir dónde termina el graffiti y donde empieza el arte urbano, qué es una cosa y qué es otra. Evidentemente ambas son expresiones en el espacio público, que pueden tener desde un carácter territorial, pasando por la reivindicación de causas e ideas, hasta la expresión artística más estética o conceptual. Ambas conviven en la calle, a veces se quieren y se respetan, otras se odian, a veces se mezclan, y en ocasiones no tienen nada que ver. Creo que esto es lo realmente interesante.



Instalación del colectivo Lefthandrotation en una calle de Madrid.

MJM- ¿Piensas que el arte urbano tiene algo que aportar en estos momentos? ¿Se puede hablar del arte urbano como generador de unos valores determinados, que pueden estar vinculados con el momento de crisis actual? ¿Es una respuesta o un modo de escape a la frustración de los jóvenes? ¿Puede tacharse de rebeldía juvenil contra el poder establecido?

DP- Siguiendo con mi idea de que el arte urbano es una forma de expresión bastante libre y personal, creo que puede ser un medio

y vehículo de expresión de todo lo que estamos viviendo y sintiendo en estos momentos. Digamos que es un modo de expresión menos controlado, a pesar de estar perseguido por las autoridades, y por lo tanto, un espacio donde expresar cuestiones que el “sistema” no quiere que sean visibilizadas. Además, en mi opinión, el mero hecho de crear en la calle es un claro posicionamiento de reivindicación del espacio público como tal, es decir, como realmente público y no controlado por las administraciones, o bien vendido o alquilado a las marcas mediante las instalaciones de publicidad.

Pero también te digo, que no creo que todo el arte urbano tenga un componente reivindicativo explícito, pues es un modo de expresión y creación que surge de la introspección personal. Así que tampoco pienso que esté ligado exclusivamente ni a la cultura juvenil –aunque claro, hoy en día, ¿Hasta cuándo dura la juventud, hasta los 40, los 50...?– ni a la rebeldía anti-sistema. El arte urbano puede ser eso, pero va mucho más allá de esos límites o encasillamientos.

Por otro lado, por supuesto que hay artistas con un trabajo directamente crítico o de lucha como el de DosJotas por ejemplo, o si las podemos incluir en esto del street art, me encantaría nombrar a G.I.L.A. siempre tan combativas, activistas y sobre todo, en femenino.

MJM- ¿Cómo percibes que el ciudadano de a pie entiende el arte urbano? Según tu experiencia, ¿cómo reacciona la gente de la calle y los vecinos? ¿Los únicos interesados son los que acuden a los Safaris o los propios artistas? ¿Y los turistas? ¿Cómo reaccionan las instituciones y el poder público? ¿Y qué hay de los artistas que no practican arte en la calle?

DP- También la manera en que se recibe y se percibe el arte urbano es muy heterogénea. Nuestra experiencia con los Safaris es increíblemente positiva. En un grupo de quince personas, de una u otra manera interesados en el arte urbano de Madrid, algunos por mera curiosidad, otros con un nivel de conocimientos importantes sobre el tema u otros simplemente cercanos al mundo del arte y la cultura, siempre tenemos sorpresas, que suelen venir acompañadas por las reacciones auténticas y enriquecedoras del vecindario. Provocamos desde la admiración, hasta la perplejidad, desacuerdos, dudas, reflexiones, sonrisas complicidad, disfrute, conexiones, relatos, etc. ¿Qué más se puede pedir? A primera vista, según mi percepción, a todo el mundo le gusta el arte urbano, todos quieren que se haga y exista, artistas, instituciones, vecinos, paseantes, turistas, etc., pero claro, siempre que sea una intervención estética, "bonita" o colorista, pero no hay duda que el arte urbano va más allá de esto, más allá de lo meramente formal. Tenemos que entender que el arte urbano, la expresión artística y cultural en el espacio público, puede visionarse como un mural colorista en la calle, pero también puede hacer uso de otro tipo de lenguajes y técnicas, como la contrapublicidad, los collages, las plantillas, los tags, los posters, los mensajes directos, las pegatinas, etc. O lo aceptamos todo, o una cosa no puede existir sin la otra.



Pintada en un muro de Malasaña, descubierta durante un Safari Urbano, 2012.

MJM- Por otro lado, ¿Crees que el arte urbano se estudia suficientemente desde la universidad, como investigación o como metodología artística, o por qué no como movimiento artístico globalizador y contemporáneo?

DP- Desde mi experiencia personal, como licenciada en historia del arte, que ha pasado por tres universidades diferentes, puedo decirte que jamás ningún profesor me habló del arte urbano. No sé, tal vez tuve mala suerte... Así que no seré yo quien cargue contra la Universidad como sistema e institución anticuada y alejada de la realidad, pues el sistema mismo se encarga de evidenciarlo... Dicho esto sí que hay gente como Javier Abarca o Fernando Figueroa estudiando el arte urbano desde la Universidad y desde un método y punto de vista académico, así que ¡¡Bravo por ellos y sus alumnos estudiosos del tema!!

MJM- ¿Consideras que el arte urbano entraña principalmente valores masculinos? La realidad es que se conocen pocas mujeres artistas que trabajen en la calle... ¿Crees que se puede hablar desde la óptica feminista en el ámbito del arte urbano?

DP- Es evidente que hay más nombres masculinos que femeninos en el arte urbano. Yo también me pregunto el por qué y no encuentro una respuesta convincente. Imagino que todo comienza porque esta sociedad todavía sigue siendo machista (aunque se ha conseguido avanzar mucho hacia la igualdad en los últimos tiempos), y por tanto, el reconocimiento de una mujer en cualquier campo es siempre más difícil que el de un hombre, ya sea en el arte urbano o en el arte en general. Imagino que a primera vista el arte urbano entraña una serie de roles o condicionantes tradicionalmente masculinos, como el trabajo de puertas hacia fuera, la nocturnidad, el enfrentamiento directo, la agresividad, la peligrosidad, etc. Incluso a veces, lleva aparejada una forzada y pretendida demostración de fuerza, poder y masculinidad.

Sin embargo, ni todas estas características son necesarias para crear en el espacio público –y además quiero creer que la mayoría son solo tópicos o estereotipos–, ni las mujeres están excluidas de poseer alguna de estas características.

Es relevante el dato de que las mujeres somos minoría en el arte urbano como artistas; y sin embargo, en cuanto a personas interesadas en él, con inquietudes al respecto, somos la mayoría. Por ejemplo, el 80% de las personas que se apuntan a las actividades que organizamos desde MASP (Safaris, Talleres, etc.) son mujeres ¿curioso, no?...

En cualquier caso, sí destacan muchas mujeres dentro del arte urbano más reseñable, empezando por Margaret Killgallen y su increíble trabajo durante los 90, que incluso formó parte del mítico Beautiful Losers. Un ejemplo más cercano sería una de las artistas urbanas con mayor recorrido en Madrid, que lleva pintando e interviniendo en sus calles durante más de diez años, Nuria Mora, una artista con múltiples facetas, respetada y

reconocida tanto dentro, como fuera del street art. A nivel internacional, Alice Pasquini, digamos que “lo está petando”, es decir, viaja y pinta por todo el mundo, tiene muchísimos seguidores, y está inmersa en numerosos proyectos:

<http://www.youtube.com/watch?v=3tvWEFjfFjc>



Pintura mural en una calle de Valencia. La parte de la izda. es de Escif.

En cuanto a un trabajo explícito sobre la reivindicación feminista: creo que se puede hacer activismo desde el arte urbano, pues hay una gran parte de esta forma de expresión que pretende una crítica directa a temas sociales, políticos o económicos. Además, el mero hecho de realizar tu obra en el espacio público, sin pedir permiso, ya conlleva un posicionamiento con respecto al poder establecido. Asimismo, el trabajo artístico de una mujer en el espacio público, en numerosas ocasiones tiene un contenido concretamente feminista, un objetivo de lucha social por los derechos de la mujer, como por ejemplo el de la colombiana Bastardilla.

Hay casos interesantes como el de Hyuro, artista que no quiere desvelar su identidad. Como buen "artista callejero", vive en la contradicción perpetua de quien quiere darse a conocer como artista, pero a la vez mantener el incógnito como persona, provocando todo tipo de conjeturas sobre su género.

La participación de Hyuro en el festival Memorie Urbane 2013, en Italia fue con este mural que refleja sentimientos de miedo, identidad, libertad, angustia, conocimiento interno.



Hyuro en el festival Memorie Urbane 2013

Hace poco, conversando con un artista (urbano), para quien es muy importante la cuestión de salir a la calle a intervenir y disfrutar de la propia experiencia en el espacio público, le planteé la cuestión de por qué hay tan pocas mujeres en el arte urbano, y él tampoco supo dar una respuesta... Pero lo que sí me dejó muy claro es que a él le encanta que haya mujeres y compartir la propia experiencia de "salir a poner cosas" como él dice, con chicas que siempre le aportan otras connotaciones y otro "rollo".

Según la artista urbana Deedee Cheriell muchas artistas urbanas han logrado consolidarse en el medio, como Swoon, Princess Hijab y Bambi, pero ser mujer todavía representa un obstáculo para hacerse notar en el mundo del arte callejero. Cheriell comenzó a pintar en 1997 mientras vivía en Chile, después de la caída de Pinochet, donde presenció cómo una nación expresaba la opresión política en los muros públicos. Ella se considera feminista y espera ser un ejemplo a seguir: "Sólo porque las mujeres tienen derecho a votar no significa que tengan una voz igual. Definitivamente pienso en mí como feminista. Me gustaría inspirar a mujeres jóvenes para hacer arte".



Mural de Deedee Cheriell, artista urbana chilena.

MJM- Creo que hablando de arte en la calle, no podemos dejar de hablar del tema tan manido de la relación entre el arte urbano y la ilegalidad. ¿El anonimato es leyenda o realidad? ¿Crees que deberíamos hacer un esfuerzo en despojar al arte urbano de los tópicos que le envuelven?

DP- Partimos de que el arte urbano como tal, o mejor dicho las intervenciones artísticas en el espacio urbano, están etiquetadas como ilegales, si se realizan, por supuesto, sin solicitar permisos. Además, teniendo en cuenta la naturaleza más o menos "vandálica" del graffiti, su persecución y su criminalización, es normal que sea una actividad que se realiza anónimamente, alejada del gran público, aunque no de su entorno más cercano, pues la importancia del reconocimiento por el resto de artistas urbanos y/o graffiteros es innegable y fundamental. Por tanto, la cuestión del anonimato está ahí, tanto por sus motivos legales, como por su posición ideológica, incluso, por qué no decirlo, por una cuestión de mantener la "tradición". Creo que en general los artistas urbanos que provienen o combinan el graffiti más "ortodoxo", aunque suene contradictorio usar este término, con el street art, continúan queriendo profesar el "anonimato" como posicionamiento del artista urbano; Sin embargo, creo que hay otros artistas que entienden el trabajo en la calle como algo natural e incluso lúdico, y prefieren potenciarlo y darlo a conocer abiertamente, a pesar de arriesgarse a ser identificados como autores de un acto ilegal. En ese sentido, la imagen del graffitero joven rebelde, encapuchado, "gamberrete", existe al mismo tiempo que hay infinidad de otros tantos tipos de artistas urbanos, y por ello me gustaría poner como ejemplo y cierre un video de una intervención de Nuria Mora, indiscutiblemente artista urbana:

<http://www.youtube.com/watch?v=t2Zq5gLEdXQ>

En mi opinión, no hay dogmas, todo vale. Solo hay que ver otros y diferentes ejemplos de arte urbano, como el colectivo Teje la araña, que usa el ganchillo para crear espacios más habitables con sus labores, o el colectivo Luz Interruptus que se sirve de la luz como elemento generador de sus instalaciones de denuncia, la galería de la Madalena que propone la realización de exposiciones en el espacio público de manera espontánea y sin solicitar permisos, o el grupo de activismo GILA, etc.



Mensaje de Banksy

Entrevista a Randy Rosenberg

Marisa González entrevista a Randy Rosenberg con motivo de la exposición que comisaría en Madrid Contraviolencias y empoderamiento, reseñada en m-arteyculturavisual, y organizada por la asociación que ella dirige Art Works for Change.



Gabriela Morawetz, He soñado que ... de la serie El yo durmiente, 2008-2009, en la exposición

Preguntamos a Randy Rosenberg sobre la organización que ella creó, sus objetivos y su funcionamiento. Tras una

experiencia profesional en el mundo del arte como artista y como curator durante más de treinta años, comenzó este proyecto el año 2005 en EEUU. Y lo convirtió en el año 2008 en la asociación Art Works for Change (www.artworksforchange.org).

MG- ¿Cuántas personas participaron en el inicio y como ha podido adquirir tanta repercusión en tan poco tiempo?

RR- Somos una organización muy pequeña. Básicamente, somos tres, yo como curator y directora ejecutiva, la secretaria, y nuestra directora de asociaciones comunitarias. Luego, se involucran otras personas sobre una base de consultoría, según sea necesario. Para responder a tu pregunta de cómo hemos crecido tan rápidamente, sólo puedo decir que tenemos un gran equipo con mucha experiencia, pasión y compromiso, y son muy eficientes.

MG- El objetivo de las exposiciones que organizáis es difundir la obra de los artistas que tienen un compromiso y usar el poder de su arte para promover el conocimiento, el diálogo y la acción. ¿Crees que el arte tiene el poder de provocar conciencia y reacciones en los visitantes?

RR- A partir de los comentarios que recibimos, pensamos que el arte es un medio muy eficaz para llegar a las personas, tanto a nivel intelectual y emocional. Las obras seleccionadas a menudo adquieren una poética de calidad, altamente interpretativa. Es una oportunidad para que el público extraiga sus propias percepciones y experiencias que le ayuden a responder y reaccionar ante la obra de arte. La exposición pretende empujarnos en una dirección más positiva, creando un sentido de empatía por las historias universales de las mujeres y las niñas, y ofrece a la audiencia diferentes opciones que le generen una mayor conciencia.

MG- La forma de extender los principios de justicia e igualdad en otros países es a través de exposiciones y conferencias

para crear un diálogo en la comunidad donde la exposición se lleva a cabo. Pero en grandes ciudades, como Madrid, creo que es difícil llevar el arte a la comunidad social: los visitantes que asisten a una exposición de claro compromiso social como esta, ya son conscientes de estos problemas. Sin embargo, las personas que necesitan concienciarse, no asisten a este tipo de exposiciones. ¿No lo crees así?

RR- Nuestra asociación sin fines de lucro Art Works for Change alienta a la comunidad a utilizar la exposición como una plataforma para crear su propia programación para acompañar la exposición. Esperamos que el lugar de acogida también creará una programación que llegue a la comunidad e incluyan personas que necesitan estar al tanto de este problema o bien a los autores de la violencia, o a quienes son víctimas de comportamientos violentos. Esperamos que la exposición pueda romper el silencio que a menudo aísla a las víctimas de la violencia.

La respuesta de los medios de la comunidad de Madrid a la exposición Contraviolencias y empoderamiento ha sido increíble y esperamos llegar a nuevos visitantes.

MG- ¿Cuál es la implicación de Art Works for Change en su ciudad, ¿tenéis un espacio físico para desarrollar actividades locales?

RR- No tenemos un espacio físico permanente para nuestras actividades. Creamos exposiciones itinerantes y proyectos que son alojados en otros en museos, parques, escuelas, centros de arte. Estamos abiertos a todo tipo de posibilidades para nuestras exposiciones.

MG- EE.UU. tiene una ley de mezenazgo que favorece a las organizaciones sin ánimo de lucro, ya que las donaciones están libres de impuestos, lo que facilita la obtención de ayuda financiera privada, de empresas, patrocinadores y donantes. Además, ¿AWFC tiene el apoyo financiero del gobierno de EE.UU., de la National Endowment for the Arts (Fundación Nacional para las Artes) o del Estado donde se realizan las exposiciones?

RR- Como la mayoría de las organizaciones no lucrativas, tenemos que recaudar fondos para nuestros proyectos. A veces es difícil y, ciertamente, consume mucho tiempo. Hemos recibido becas de la Fundación Nacional para las Artes y recibimos financiación principalmente de patrocinadores corporativos y fundaciones. Nos encantaría no tener que depender de la recaudación de fondos y sólo centrarnos en nuestros proyectos, pero ésa no es nuestra realidad.

MG- ¿Recibís ayuda financiera en todos los países donde exponéis vuestros proyectos o las exposiciones viajan de origen con el presupuesto financiero cubierto?

RR- A veces recibimos apoyo dentro del país en el que exponemos el proyecto.

MG- ¿Crees que las mujeres son más conscientes de los problemas globales que afectan hoy en día a muchos países? Vuestro equipo de trabajo está muy cualificado, así como los asesores y prácticamente todas son mujeres. ¿Trabajan en voluntariado a tiempo completo para AWFC o perciben un salario?

RR- No pienso que las mujeres sean más conscientes que otros respecto a los problemas globales. Actualmente nos encontramos con un equipo de mujeres, pero no de manera deliberada. En varias ocasiones hemos tenido personal masculino trabajando con nosotros y muchos de nuestros consultores son hombres. Siempre buscamos a las mejores personas para nuestros proyectos y no discriminamos en cuanto a género o cualquier otro aspecto. Nuestro consejo de administración no trabaja a tiempo completo y no se les paga por su contribución para ayudar a nuestra organización.

Entiendo vuestro deseo de apoyar y promover la igualdad de visibilidad de las mujeres. Es un tema muy importante. Dicho esto, AWFC no es una organización de mujeres y nuestra misión es hacer frente a los problemas sociales y ambientales críticos de nuestro tiempo. Nuestro trabajo a menudo explora aspectos de empoderamiento y las elecciones a tomar. Nuestra exposición Lejos de las multitudes: Violencia, Mujeres y Arte es una exposición sobre los derechos humanos básicos de las mujeres y las niñas a una vida segura y protegida. También disponemos de una exposición itinerante sobre la biodiversidad y la naturaleza.

MG- Nuestra asociación MAV es una organización de voluntariado y no es fácil encontrar apoyo financiero, por eso te pregunto por los modos de financiación. Nuestro objetivo es analizar y evidenciar la situación real de las mujeres en el sistema del arte español. Tenemos que promover la igualdad de visibilidad y oportunidades.

RR- En todas las culturas y países es difícil encontrar apoyo financiero. Hay muchas organizaciones muy buenas y que valen la pena, pero por desgracia en la mayoría de los casos todas buscamos apoyo financiero en los mismos bolsillos. Se requiere mucho tiempo, determinación y persistencia para obtener fondos para desarrollar el trabajo como organización no lucrativa. Me gustaría que hubiera alguna solución mágica para todos nosotros. Lo que está claro es que se requiere una dosis constante de persistencia y pasión.



Asalto Plataforma A.



Para celebrar el Día Internacional de los Museos, la Plataforma A llevó a cabo una acción frente a los principales museos de Bilbao con el fin de visibilizar la discriminación sexista que niega la igualdad de oportunidades a las mujeres en el sistema del arte. Como modelo de activismo, transcribimos el proyecto y la descripción por la Plataforma A de su acción del pasado 18 de mayo 2013, que se completó con la carta dirigida al Ararteko (Defensor del Pueblo en el País Vasco). La Plataforma A se constituyó en enero de 2012 y está formada por varios colectivos, entre ellos, socias en el País Vasco de la asociación estatal MAV, Mujeres en las Artes Visuales.



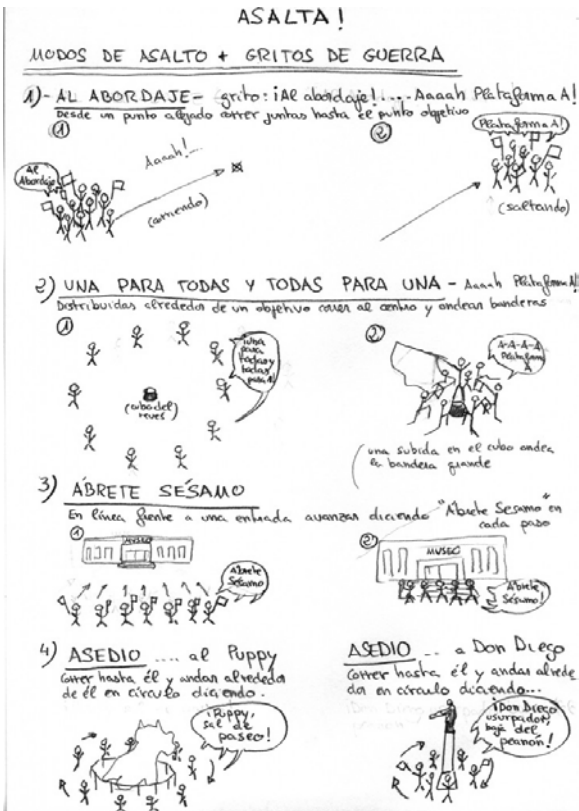
Plataforma A

¿Preparadas para el Asalto a los espacios de poder del arte?

Tuvimos que coordinar la acción, para ir todas a una y para que la acción fuera lo más efectiva posible.

Se trataba de "coreografiar" / "diseñar" un poco el movimiento colectivo para que fuera rotundo, significativo y visible en el espacio. También realizar una serie de gritos que nos ayudaran a meternos en situación. Una base sobre la que luego se podían hacer variaciones e improvisaciones según fuéramos viéndolo. Si habéis jugado a baloncesto o similar, algo así como las jugadas que tenemos todas en la cabeza y que al grito de una u otra, nos ponemos de acuerdo para hacerla.

eventos



MODOS DE ASALTO + GRITOS DE GUERRA

1- AL ABORDAJE

Nos juntamos en un punto alejado de nuestro lugar-objetivo, y al grito de "¡Al abordaje!" corremos todas juntas hacia el punto de destino gritando "Aaaaaaaaaaaaaah! Plataforma A!" Cuando llegamos saltamos en el sitio ondeando las banderas.

(Esta acción valdría para la antigua entrada del Museo de Bellas Artes, el Puppy y el Don Diego).



En la escultura de Chillida: ¡El vacío, se nos hace a nosotras!



2- UNA PARA TODAS Y TODAS PARA UNA

Nos disponemos en círculo alrededor del punto que queremos asaltar. Al grito de "Una para todas y todas para una" corremos hacia el centro. En el centro hay un cubo con tapa en el que una de nosotras clavará una bandera grande (llevo cubo y bandera). Una vez allí, la que lleva esa bandera la ondea por encima de las cabezas de las demás.

(Esta acción era válida para la antigua entrada del Museo de Bellas Artes, para rodear las esculturas y para el Puppy del Guggenheim).



3- ÁBRETE SÉSAMO

Nos colocamos en línea frente a una entrada y a cada 3 pasos que damos a la vez decimos “Ábrete Sésamo”. A medida que vamos avanzando vamos gritando más fuerte “¡Ábrete Sésamo!” hasta estar bien pegadas a la puerta.

(Esta acción valía para la antigua entrada del Museo de Bellas Artes)



4- ASEDIO

ASEDIO al Puppy: Correr desde distintos puntos más o menos alejados hasta la barandilla del Puppy y una vez allí y rodear al Puppy andando en círculo alrededor de él y gritando “Puppy no es un perro, es una perra”.



ASEDIO a Don Diego: Correr desde distintos punto más o menos alejados hasta Don Diego y andar a su alrededor en círculo diciendo “¡Don Diego usurpador, baja del peanón!”.

eventos



* Se trataba de hacer varios asaltos distintos en cada ubicación. (Conquistar el espacio de maneras distintas, y repetirlo para que quede bien).



El arte en guerra, nunca mejor dicho

* Entre acción y acción (del Bellas Artes al Puppy, del Puppy al Don Diego) ir con el megáfono diciendo cifras y repartiendo pegatinas.



De 10 a 11 estuvimos preparando el tema de las banderas y de 11 a 11:45 ensayando un poco todos los movimientos y gritos en el espacio de la pérgola para luego ir hacia el Museo de Bellas Artes, Guggenheim y plaza Circular.



En plena Gran Vía, pasando ante la Diputación Foral de Bizkaia.

Un paseo por la 55 Biennale di Venezia



Sea porque ya la habéis visto, pensáis viajar a Venecia o quizás os gustaría pero no tenéis claro si iréis, os proponemos un selecto paseo visual por el evento más importante de la temporada: la 55 Biennale de Venezia, hasta el 24 de noviembre de 2013. Bajo el título Il Palazzo Enciclopedico, Masimiliano Gioni ha comisariado una gran exposición muy bien montada que comienza en el Padiglione Central en los Giardini y continua en el Arsenale, y donde siguiendo la idea del deseo de conocer hasta la obsesión se pretende borrar las fronteras entre artistas profesionales y diletantes, "entre outsiders e insiders". En general, predomina un tono visionario, espiritual, surreal.

eventos

El Padiglione Centrale se abre con El libro rojo del psicoanalista CG Jung, al que se suman a continuación los dibujos sobre cartulina negra del sabio Rudolf Steiner. Entre las veinte artistas con obra (poco menos de un tercio, ya que son 63 artistas en total) encontramos los Premios León de Oro al Reconocimiento de Trayectoria en esta edición: la pintora austriaca María Lassnig (1919) y la italiana Marisa Merz (1931).



Vista de pinturas de Maria Lassnig en el Padiglione Centrale – Giardini



Vista de obras de Marisa Merz en el Padiglione Centrale – Giardini

En el Padiglione Centrale emergen otras artistas, algunas poco conocidas y recuperadas recientemente. Destacamos:

La gran pionera de la pintura abstracta Hilma af Klint (1862-1944), de la que muy pronto veremos una gran retrospectiva en el Museo Picasso de Málaga



Estudios de campos de energía de la suiza Emma Kunz (1892-1963), que investigó en la sanación a través del estudio de aquetipos (si quieres conocer su museo: (www.emma-kunz.com)).



Uno de los dos cuadritos presentes de Dorothea Tanning (1910-2012)



Monumentales dibujos terapéuticos de la artista autodidacta china Guo Fengyi (1942-2010)



Dibujos en telas de la rumana Geta Bratescu (1926), de la que recientemente hemos podido ver una retrospectiva en el MUSAC.



Y esculturas recientes de Sarah
Lucas (Londres, 1962)



Continuando con la noción de Il Palazzo Enciclopedico, pasamos al Arsenale, donde la exposición explora formas naturales y artificiales, siguiendo el modelo wunderkammer hasta suscitar una reflexión sobre la sociedad de la información. Entre los 88 artistas, encontramos solo 16 artistas mujeres (18%), pese al comisariado de la sección 10 a cargo de la artista Cindy Sherman. Destacamos trabajos de artistas

contemporáneas y también alguna recuperación:

Es imposible dar cuenta de la complejidad, precisión y ritmo del audiovisual de la francesa Camille Henrot (1978), premiada como joven artista con el León de Plata.

<http://www.labiennale.org/en/mediacenter/video/55-b5.html>

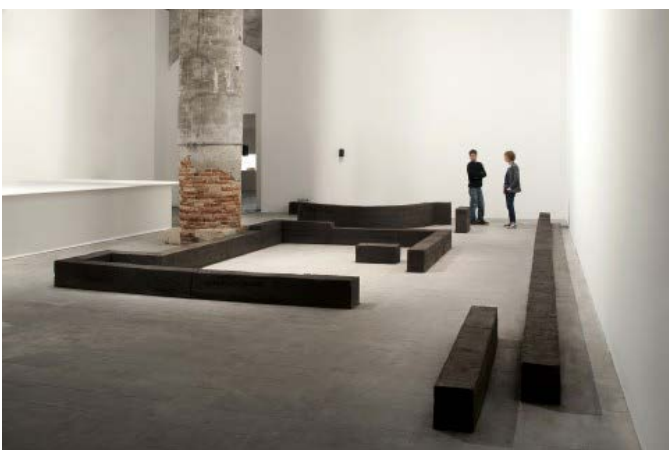
Quizás no sea la mejor pieza de la contundente escultora británica Phyllida Barlow (1944).



Combinación de muebles, telas y cerámica de la estadounidense **Jessica Jackson Hutchins (1971)**



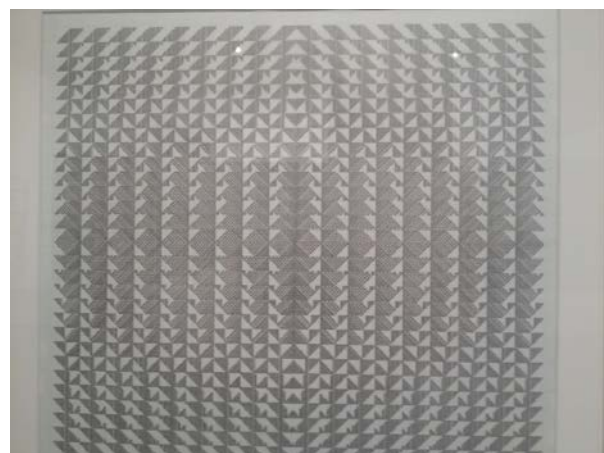
Módulos del interesante trabajo colaborativo de la artista italiana **Rosella Biscotti (1978)** con display en audio.



Álbumes de fotografías coleccionados por **Cindy Sherman**



Impresionantes dibujos anticipatorios de la angelina **Channa Horwitz (1932-2012)** realizados a mano en la década de los sesenta.



eventos

Y para terminar ese recorrido por Arsenale, es una lástima que las elegantes pinturas de la india **Prabhavathi Meppayil (1965)** sean prácticamente imposibles de reproducir.



Además, ya pasando a los Pabellones nacionales en Giardini, a nosotr@s sí nos gustó la impactante intervención de **Sarah Sze (1969)** en el Pabellón de Estados Unidos.



Por supuesto, la intervención de **Kimsooja (1957)** en el Pabellón de Corea, versión fría de la que realizó para el Palacio de Cristal en Madrid.



Y claro, la intervención de **Lara Almarcegui (1972)** en el Pabellón de España



A la salida de Giardini, encontramos el Pabellón de Portugal, un barco intervenido completamente por **Joana Vasconcelos (1978)**

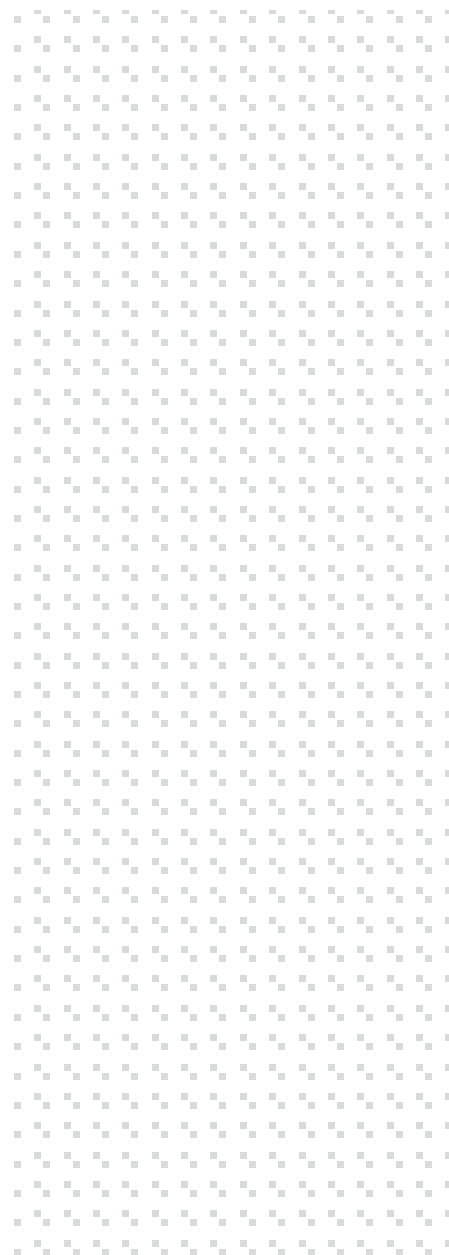


Ya fuera de Giardini, entre los Pabellones nacionales en la ciudad, nos pareció una propuesta interesante la de la artista **Kata Mijatovic (1956)**, *Between the Sky and the Earth*, en el Pabellón de Croacia.



eventos

Es importante la última propuesta de **ORLAN** en la exposición *Metamorphoses of the Virtual*



El sentido del feminismo en la ciudad



Marga G. Polanco y Alexandra G. Núñez: *Simbología Sacra*, 2011. Intervención en el espacio urbano con fundas de tela confeccionadas a medida para enfatizar elementos verticales de mobiliario (los bolardos) cercano a las iglesias.

Marga G. Polanco

“El espacio tiene esa peculiaridad de ser envolvente e inevitable, lo que lo hace a veces invisible a nuestros ojos”.

Isabel Velázquez¹

Conviene recordar el ineludible hecho de que la mayoría de la población existente en el planeta tiende a acumularse en las urbes y que, de hecho, las mujeres conforman alrededor de un cincuenta por ciento de dicha población. Así pues, la presencia del feminismo en tanto que herramienta de lucha a favor de los derechos de las mujeres tiene sentido dentro del marco constituido por la geografía urbana, al haber supuesto una inestimable ayuda destinada a facilitar el cambio de las mentalidades con respecto a una situación

de desigualdad dada en relación con los hombres. A lo largo de su historia, especialmente en las últimas décadas, el feminismo ha contribuido a la consolidación de valiosas herramientas teóricas con las que poder revisar y comprender la naturaleza de las relaciones establecidas con el entorno (postestructuralismo, deconstructivismo, psicoanálisis...).

Se puede afirmar a grandes rasgos que el feminismo constituye un movimiento social que tiene por objeto la denuncia de la situación de subordinación en la que se encuentran las mujeres con respecto a los hombres, con la consiguiente reivindicación de la igualdad en sentido pleno y en todos los campos de la cultura y del poder, así como en el plano jurídico, político, económico y social. Cuando hablamos de feminismo sin más, muy a menudo no somos conscientes del grado de generalización tan amplio que establecemos con ello, puesto que, en realidad, nos estamos refiriendo a un vasto conjunto de teorías diferenciadas, desarrolladas a lo largo de más de tres siglos de existencia, con precedentes que datan incluso del siglo XIV y XV (en el caso de

Christine de Pizan). Igualmente, se trata de un movimiento no exento de discrepancias, dado que en las últimas décadas se han consolidado claras divergencias ideológicas, manteniendo en ocasiones –y en lo que respecta a la necesaria especificidad que requieren ciertos temas–, posiciones enfrentadas², por no hablar de las reservas que, a pesar de los innegables avances realizados, aún continúa suscitando el término para el ciudadano de a pie (si bien es cierto que el panorama con respecto a décadas atrás ha evolucionado sensiblemente), que todavía parece manifestarse poco versado en la materia y por ello resulta presa fácil (tanto hombres como mujeres, en esto no se aprecian diferencias sustanciales) de encubiertos prejuicios.

Algunas de estas concepciones estereotipadas continúan revelándose, al menos en primera instancia, como la consecuente catalogación que acompaña al hecho de declararse abiertamente feminista desde el punto de vista social. Así pues, este es el poso que aún tiende a condensarse, confirmándose como el lamentable sedimento depositado en el fondo de la conciencia perteneciente a un sector de nuestra sociedad, todavía –y desgraciadamente– bastante amplio.

El feminismo centra sus esfuerzos en un intento por cambiar un statu quo mantenido a lo largo de la historia, lo que ha venido siendo una constante dentro de los objetivos marcados por los estudios de género desarrollados hasta la fecha, pretendiendo mostrarse más bien como una herramienta útil de consecuencias prácticas, a través de cuya experiencia se posibilite la maduración de determinadas reflexiones que ayuden a un cambio en profundidad que afecte tanto a la propia fisicidad de nuestras ciudades como a esa otra construcción que a fin de cuentas resultan ser las mentalidades y actitudes del conjunto de sus habitantes³. En ese sentido, cabe destacar que ha subrayado de manera tajante la falacia existente en una concepción ligada a ciertos procesos segregadores en función del sexo, enquistados en determinadas creencias vinculadas a esencialismos biológicos, entendidas hasta hace no demasiado tiempo como algo inevitable, perpetuando con ello la finisecular presencia de estereotipos ligados al género, asentados en lo más profundo de nuestras sociedades patriarcales.

Actualmente, se sigue luchando por neutralizar la discriminación existente a través de la puesta en práctica de una serie de estrategias. Por un lado, se incide en la necesidad de un mayor conocimiento en lo que respecta a la identidad de lo femenino, a través de la generación de un cuerpo teórico, buscando una mayor profundización orientada hacia la indagación y desarrollo de la subjetividad femenina. Recordemos, por ejemplo, la existencia del llamado techo de cristal, un concepto que define la presencia de una barrera invisible que inmoviliza el desarrollo profesional de las mujeres y les impide continuar evolucionando. La inicial confusión que ello motiva viene dada por el hecho de que no existen leyes ni –aparentemente– conductas sociales, que impongan este hecho. Sin embargo, su mera existencia resulta sintomática, en tanto que sirve para hacernos una idea del grado de influencia que puede llegar a ejercer nuestra cultura patriarcal, cuyas causas resultan difíciles de señalar con precisión. Según palabras de Mabel Burin, éstas bien pudieran girar en torno a responsabilidades añadidas derivadas de la presencia de las mujeres en el mundo

doméstico, que se concretan en la experiencia de una vida sobrecargada, un desigual grado de requerimientos profesionales respecto a los hombres, unos estereotipos que tienden a disociar la correspondencia entre mujer y poder o la falta de modelos femeninos en los que poder reflejarse⁵. Gracias a las luchas feministas, se ha llegado a tomar una mayor conciencia de la discriminación que sufren las mujeres en el espacio urbano. El punto de vista que aportan los estudios de género a este respecto, permite adivinar la naturaleza de la relación existente entre el entorno y las experiencias cotidianas de las mujeres⁶, así como discernir con mayor nitidez los mecanismos de actuación que rigen la construcción de las ciudades. Las características del entorno urbano, conformadas a consecuencia de masivos afincamientos sucedidos en el pasado, han supuesto para las mujeres un enorme esfuerzo orientado a encontrar un lugar en el que poder adaptarse y reconocerse. Las permanentes elevaciones en altura de las construcciones urbanas son testigo de su exclusión del mundo público (recordemos la división entre lo público y lo privado, y su correspondiente identificación sexual con respecto del uso de ambas áreas), siendo asimismo un vivo reflejo del poder patriarcal y, por lo tanto, ajenas a un imaginario específicamente femenino. Leslie Kanés Weisman, profesora de Arquitectura del New Jersey Institute of Technology, afirma que el hombre ha construido el entorno urbano a su medida, confirmando que el rascacielos, símbolo urbano por excelencia de las grandes ciudades, pertenece a un imaginario puramente androcéntrico relacionado con la fuerza, el dominio y lo que permanece erguido, predominado en él las relaciones basadas en la competencia por el logro de prestigio público⁷.



Por otro lado, si observamos con detenimiento la situación social de nuestras ciudades, inevitablemente podemos determinar la existencia de claras diferencias en las labores desarrolladas por mujeres y hombres; un hecho que si bien no niega la existencia de actividades comunes a ambos géneros dentro del entorno urbano, indica cierta desigualdad en sus respectivas vivencias de la experiencia urbana⁸. Indudablemente, las mujeres están influidas por el diseño y el uso de los espacios, los edificios públicos, los sistemas de transporte y la vivienda. En general, se sienten más ajenas al espacio público que los hombres, debido a la existencia de limitaciones físicas, culturales y económicas. Leslie Kanes Weisman afirma que “un entorno con sentido resulta necesario y esencial para una existencia con sentido”, de modo que “las mujeres debemos exigir edificios y espacio públicos, transporte y viviendas que se adapten a nuestros estilos de vida y a nuestros ingresos y que respondan a la realidad de nuestras vidas, no a las fantasías culturales que existan en torno a ellas”⁹.

En países como Estados Unidos, Inglaterra o Francia, desde los años setenta se han venido desarrollando múltiples estudios feministas en torno a la relación existente entre el género y los procesos de urbanización de nuestras ciudades, experimentándose un progresivo aumento del interés por el tema. Han surgido nuevas perspectivas que aplicar al estudio de la mujer en relación con el entorno urbano, demostrándose la falacia de la supuesta neutralidad que rige el mismo¹⁰ y explicando el concepto de la diferencia de género en relación con la urbanización, la arquitectura y el diseño de las ciudades¹¹. Igualmente, se ha llegado a la conclusión de que la construcción del espacio urbano resulta ser, en última instancia, una creación cultural reflejo de la estructuración del poder existente dentro de nuestras sociedades patriarcales que posee, además, la capacidad de expresar determinados valores que, a la vez, condicionan determinadas normas de conducta. El masivo proceso de urbanización de nuestras ciudades ha generado un paisaje que, lejos de la imagen neutral que pretende ofrecer, se manifiesta pleno de estructuras de carácter referencial. Leslie Kanés Weisman apunta algunos ejemplos: “Una mujer con un coche de niño intentando pasar por una puerta giratoria o por el tornillo de un metro es una persona discapacitada. Los lugares públicos rara vez ofrecen un sitio donde se pueda dar el pecho a un niño o cambiarle los pañales, lo que da a entender que las madres y los niños deben estar en casa, el lugar que les corresponde”¹².

La construcción urbanística dentro de nuestro orden simbólico encarna la mano del hombre incidiendo en

el mundo, lo que refleja determinados valores que, curiosamente, se encuentran en plena consonancia con el poder establecido en cada época¹³. Dicho de otro modo, la construcción del espacio urbano en ningún caso es ajena a las estructuras de poder de la sociedad patriarcal, la cual determina la experiencia vital de los individuos de manera profunda. Ciertamente, el espacio de nuestras ciudades se rige por unos parámetros identificables con el tipo de poder ejercido dentro de cada sociedad, favoreciendo la proyección de un prototipo de individuo estandarizado en consonancia con las expectativas de dicho poder¹⁴.

Los feminismos inciden en la búsqueda de objetivos relacionados con la creación y adaptación de leyes que permitan la inserción de códigos mejorados, tanto civiles como penales, para que definitivamente se deje de contribuir al mantenimiento de una situación en la que los derechos de las mujeres se sigan viendo subordinados a los de los hombres. Leyes verdaderamente eficaces que nos permitan luchar efectivamente contra la violencia de género, lograr una verdadera equiparación económica entre ambos sexos (¿cómo es posible que todavía prevalezcan situaciones en las que un hombre que ocupa un puesto de trabajo idéntico al de una mujer reciba a cambio un salario inexplicablemente mayor al de su homóloga femenina?)¹⁵, facilitar a las mujeres la posibilidad de acceder a cargos que impliquen tomas de decisiones con repercusiones públicas o promover la necesidad de plantear una reforma en la educación que contemple, en mayor medida, la perspectiva desarrollada a través de los estudios de género y contribuya, con el tiempo, a generar una nueva mirada más plural y heterogénea, en definitiva, más justa para todos.



Notas:

1. Isabel Velázquez, "El tiempo de las cerezas", Zehar: revista de Arteleku, nº 43, 2000, p. 20.

2. Rosa María Rodríguez Magda, "¿Feminización de la cultura?", Debats, nº 76, 2002, p.5.

3. *Ibidem*, p. 8.

4. El llamado techo de cristal define la existencia de una superficie de carácter invisible que impide seguir avanzando en sus carreras a las mujeres. Numerosos estudios de género apuntan hacia el hecho de que nuestra cultura patriarcal genera dichos obstáculos. Para más información, véase Mabel Burin, "Género y psicoanálisis: Subjetividades femeninas vulnerables", en *Género y psicoanálisis, subjetividad*, Paidós, Buenos Aires, 1996, p. 78.

5. *Ibidem*.

6. *Ibidem*.

7. Leslie Kanes Weisman, "El derecho de la mujer a un entorno propio", Zehar: revista de Arteleku, nº 43, 2000.

8. AA.VV., *La vida de las mujeres en las ciudades. La ciudad, un espacio para el cambio*, Narcea, Madrid, 1998, p. 8.

9. Leslie Kanes Weisman, *Op. cit.*

10. Isabel Velázquez, "El tiempo de las cerezas", *Op. cit.*

11. *Ibidem*.

12. Leslie Kanes Weisman, "El derecho de la mujer a un entorno propio", *Op. cit.*

13. *Ibidem*.

14. *Ibidem*.

15. Isabel Velázquez, "El tiempo de las cerezas", *Op. cit.*

Shirin Neshat



Menene Gras Balaguer

No es la primera vez ni la última que Shirin Neshat (Qazvin, 1957) expone en España; de hecho, su presencia siempre ha tenido un reconocimiento que ha contribuido a la divulgación de su trabajo, tanto por el impacto mediático de sus imágenes fotográficas como por sus películas y vídeos. Su poética en blanco y negro coincide con la estética de una mujer que se oculta detrás del velo que le ha

sido impuesto como un símbolo de la revolución islámica que cambió el orden del mundo. En 1974, Shirin se fue a estudiar a EEUU obteniendo su MFA en Berkeley, en 1982. Tenía diecisiete años cuando se marchó y no regresó a su país hasta 1990. El reencuentro supuso una confrontación con la realidad del sistema –el cambio que había experimentado el país del que había salido unos años antes era a sus ojos regresivo– y con sus paisajes ensombrecidos por la yihad. Aunque nunca hubiera perdido el contacto con el lugar de partida y conociera a través de los relatos de familiares y amigos o a través de la prensa lo que estaba sucediendo, no conseguía dar crédito a la visión de lo que estaba sucediendo. Esto le llevó a indagar los antecedentes de la Revolución Islámica de 1979, para entender cómo un país que había contestado la creciente occidentalización que parecía garantizar la modernización de sus estructuras debido al descontento popular, había podido experimentar una regresión que parecía eliminar toda huella de su memoria histórica. El régimen democrático previo al golpe de estado que derrocó a Mohammad Mossadeq

en 1953 y puso en el gobierno a Mohammad Reza Sha Pahlavi, con el apoyo de Inglaterra y Estados Unidos, demostró que Islam y democracia no eran incompatibles. ¿Cómo se produjo aquel cambio y cuáles eran las claves para entender este fenómeno, cuando Irán había sido un país con una tradición democrática, que había sido borrada por el sha, el cual a su vez había eliminado toda oposición mediante la SAVAK, y quienes forzaron su huida fueron a su vez perseguidos posteriormente por la República Islámica del ayatolá Jomeini? Las transformaciones sociales consecutivas que se producen desde mediados del siglo XX hasta la actualidad han hecho crecer las expectativas entre las nuevas generaciones, pero a la vez no hay un futuro claro a la vista. Después de las grandes manifestaciones de los partidarios de Moussavi en 2009, con motivo de las elecciones presidenciales que dieron la victoria a Mahmoud Ahmadinejad, la tensión interna ha seguido creciendo dividiendo un país en conflicto permanente con la sociedad de naciones.

Desde entonces, la obra de Shirin no se puede disociar de la experiencia vivida durante esta visita y las que hizo posteriormente, ni del régimen de las imágenes que el gobierno iraní ha generado y sigue generando para seguir consolidando su hegemonía, pese a la escisión social existente. Su país se convierte en el objetivo prioritario a través del papel de la mujer musulmana y su condición social. La exposición que presenta Fundación Telefónica en el marco de PHotoEspaña 2013 reúne veinte fotografías de gran formato y dos video instalaciones monacales. En el primer caso, se trata de "Stories of Martyrdom", de la serie "Women of Alah" (Mujeres de Alah) (1994); "Whispers" (1997) de Colección Telefónica; seis de la serie "Rapture" (1999); tres de "Tooba" (2002), procedentes de la colección del MUSAC y nueve de "El Libro de los Reyes" (2012), la serie más reciente en la que ha estado trabajando la artista. En total veinte fotografías de gran formato y dos vídeos: "Zarin" (2005) y "Overruled" (2012), entre los que la artista ha

producido gran parte de sus principales proyectos audiovisuales. El título "Escrito sobre el cuerpo" identifica el conjunto de estas imágenes, entre las que destacan las fotografías realizadas mientras estaba preparando el video "Rapture" (Éxtasis) (1999), donde la mujer aparece siempre cubierta con el shador, dando continuidad a la serie de fotografías por la que se dio a conocer, "Mujeres de Alah", de la que también se adjunta una imagen y al primer video que dio un giro a toda su producción, "Turbulent", donde la mujer parece asumir su propio destino. Las fotografías que pertenecen a la serie "The Book of Kings" (El Libro de los Reyes), se inspiran en el poema épico "Shanameh" de Ferdowsi, un poeta del siglo XV, que escribió la crónica de la conquista islámica de Persia. De las dos video proyecciones citadas, "Zarin" se incorpora entre las historias de "Women without Men" (2009), su primer largometraje, y "OverRuled" (2012), recrea el juicio del mártir Mansur Al-Hallaj, derviche sufí del siglo X. Octavio Zaya, comisario de la muestra, no solo documenta todos los materiales que se exponen, sino que además consigue establecer las correspondencias entre las diferentes imágenes que integran el recorrido con el resto de su obra.

Al hilo de la exposición que muestra Fundación Telefónica en el marco de la actual edición de PHotoEspaña, creo interesante recordar a la activista iraní y Premio Nobel de la Paz en 2003, Shirin Ebadi (1947), por su defensa de los derechos humanos, la democracia y la igualdad de género. Privada por ley tras el triunfo de la Revolución islámica de autorización para ejercer la profesión de juez, su lucha ha consistido en la reivindicación de los derechos humanos de las mayorías silenciadas –mujeres, niños y refugiados– reclamando la posibilidad de convivencia entre el Islam y el respeto de los derechos humanos fundamentales. La capacidad de diálogo entre culturas y religiones del mundo es según ella la que conduce al pacto, siempre necesario para evitar el conflicto. Lejos de que la persecución haya cesado, ella

sigue luchando por la libertad de expresión y los derechos fundamentales de la mujer, y haciendo campañas en defensa de los líderes de la oposición bajo arresto domiciliario. Su objeto es combatir el sistema represivo del que son víctimas indistintamente mujeres, intelectuales y disidentes. Junto a ella, Nasrin Sotoudeh (1963), colaboradora de la anterior, abogada y activista, co-fundadora en 2002 del Centro de Defensa de los Derechos Humanos, que fue detenida en septiembre de 2010 con los cargos de propaganda contra el Estado y por atentar contra la seguridad nacional, siendo recluida en régimen de aislamiento. Sotoudeh fue condenada a 11 años de cárcel y a 20 de inhabilitación profesional con la prohibición de abandonar el país. Recientemente, vio reducida su pena a seis años de cárcel y a diez de inhabilitación, pero sigue retenida sin opción al exilio. Maryam Rajani, líder del Consejo Nacional de la Resistencia (CNR) y de la organización de los Mujaidines del Pueblo de Irán (PMOI), es otra de las portavoces de la lucha a favor de la libertad de expresión, de la creación de

partidos políticos, la liberación de presos políticos y la denuncia del fraude electoral en los recientes comicios para la elección del sucesor de Ahmadineyad, entre los diferentes candidatos a la presidencia, que se consideran reformistas moderados. Desde su exilio en París, esta activista ha liderado una oposición constructiva, aunque no menos radical, a favor de la convivencia entre islamismo y democracia, que ella ve como la única alternativa a la actual situación de su país.

La rutina y el exceso de información nos insensibilizan y de ahí el interés de esta exposición que reabre tópicos proponiendo nuevas lecturas de un mundo opaco que nunca debería dejar de ser noticia, cuando están en juego las libertades fundamentales de un pueblo y de una nación desde hace más de treinta años. La exposición de Shirin Neshat potencia narrativas a partir de la imagen fotográfica o de la imagen en movimiento que se complementan en su trabajo, como si la continuidad entre unas

y otras no se rompiera y pudiera resultar altamente eficaz. El impacto visual resultante es realmente sorprendente por su lealtad a una estética de la imagen que no solo recupera el blanco y negro, sino una poética propensa a facilitar la intensidad dramática de escenas de la vida cotidiana donde la represión se ha interiorizado garantizando la solidez del sistema. Con el León de Plata del Festival de Cine de Venecia, en 2009, por "Women without Men", adaptación de la novela de la escritora iraní Sharmush Parsipur (1947), publicada en 1990 y censurada por el gobierno iraní, cuyas protagonistas son cinco mujeres, cuyas vidas se enmarcan en los trágicos sucesos de 1953, que pusieron fin a la esperanza del país en un desarrollo democrático de sus instituciones. Tradición y modernidad entran en juego mediante la colisión y el enfrentamiento mostrando la imposibilidad de adaptación entre ambas dimensiones de una cultura herida, en un mundo clausurado. La autora, encarcelada en varias ocasiones, reside actualmente en EEUU, pero no ha dejado de escribir –"vivo fuera de Irán, pero escribo para mi país", asegura. La escritura es su arma – no en vano se vendieron más de un millón de ejemplares de su "Prison Mémoires", que ella necesitaba escribir, porque "la Revolución islámica fue una guerra contra las mujeres y su poder" –comenta en una entrevista.



“Cada una de estas figuras es una metáfora” –dice a su vez Shoja Azari en la conversación que mantienen él y Shirin Neshat en el Walker Art Center, en 2010, a propósito de la película mencionada– “porque a través de las protagonistas se obtiene una representación de la mujer iraní, de todas las clases y condición sociales”. Como si se tratara de hacer la anatomía del patriarcado de la sociedad iraní, del papel subalterno de la mujer y de su sexualidad, a través de Madogjt, Faezé, Munés, Zarin y Farrojlagma, se identifican consecutivamente los diferentes roles que ésta desempeña en una sociedad tradicionalista como la de los años cincuenta con la que actualmente siguen existiendo estrechos vínculos y compatibilidades. Primer largometraje de Shirin Neshat, donde literatura y cine se unen para narrar, comunicar y transmitir historias particulares y universales de mujeres atravesadas por el miedo, que acaban conectándose entre sí. “Las fechas en las que se centran las historias, 1953, nos ofrece la oportunidad para

repensar la historia de Irán no solo desde la Revolución islámica sino mucho antes desde principios del siglo XX hasta hoy” –decía también Azari.

En 1996, hizo el último viaje a Irán, sin haber podido volver a su país desde entonces, a causa del proyecto “Women of Allah” (1993-97), consistente en la serie fotográfica sobre mujeres con velo, armadas con pistolas y la piel tatuada con poesía islámica, por la que se daría a conocer internacionalmente. Mujeres en busca de la libertad perdida que dan sus vidas para recuperar la voz y ser escuchadas. Desde que conoció a Shoja Azari, emprendió una colaboración que daría lugar a una serie de trabajos en video y cine, que mantienen una estrecha correspondencia con las imágenes fotográficas que componen las diferentes secuencias que ha desarrollado hasta ahora. Octavio Zaya ha hecho una selección de obra representativa de la condición de la mujer en el Islam y la politización del cuerpo como espacio susceptible de intervención y relación con la

sociedad en general. En la entrevista mantenida con Arthur C. Danto en el año 2000, Shirin Neshat hace referencia al uso de la fotografía como el médium más apropiado para comunicar lo que ella pretende transmitir, ya que este soporte se adecua fácilmente a su objeto. Por otra parte, asiente que el cine iraní con la revolución dio un giro de 360°, preferentemente porque la realidad imponía la aparición de un cine propio con una identidad muy marcada y lejos de los standards del cine comercial de la época anterior, haciendo valer su humanismo y carácter universal. Lo que era imperioso narrar obligaba a un cambio de registro, como se desprende del primer cine de Abbas Kiarostami, que ella también cita en la conversación. Toda su obra coincide con la necesidad del “decir” lo que sucede en Irán. Y para hacerlo, la artista adopta la distancia a partir de la cual puede elaborar los paradigmas imprescindibles para identificar los tópicos relacionados con la jerarquía de la masculinidad sobre la feminidad. La experiencia de una visita a Istanbul está en el origen de “Turbulent” (1998) –la primera obra cinematográfica que hizo y la primera de una trilogía, en la que se incluyen “Rapture” (1999) y “Fervor” (2000). La estructura de “Turbulent” confronta a un cantante masculino que responde al ideal de hombre en la sociedad en que vive, tanto por el modo de vestir como por la canción que interpreta de Rumí, un poeta sufí del siglo XIII. En la pantalla opuesta: una mujer que no respeta las reglas, que improvisa el canto sin adaptarse a ningún canon ni norma. Shirin, en la entrevista mencionada, explica que las mujeres en Irán no pueden cantar en público. La persona que interpretó este papel para ella fue la cantante iraní Sussan Deihim que también reside en Nueva York, cuya música se inspira en la tradición islámica, aunque no se parece a ninguna música en particular. Por “Rapture” y “Soliloquy”, se le concedió el Premio Internacional de la Bienal de Venecia en 1999.

“La última palabra” fue el título de la primera exposición que la artista hizo en España. En 2005, el MUSAC, que entonces dirigía Rafael Doctor, acogió el proyecto comisariado a su vez por Octavio Zaya, que posteriormente en 2006 itineraría al CAAM de Las Palmas. Fue una revelación, no solo porque de alguna manera cubría un ámbito de actuación o intervención apenas existente o visible, sino porque descubría aspectos de un mundo que la Revolución Islámica había transformado en otro apenas reconocible para la artista que no regresaría a su país hasta once años después de que aquella se produjera. Con ocasión de este evento, el programa Metrópolis de TVE dedicó una de sus ediciones a la artista, que aportó su experiencia dentro y fuera del país, su percepción de la República Islámica, su actitud ante un sistema represivo que condena la imaginación, que se considera oscura y lujuriosa, como se acusa en la obra del mismo nombre realizada en 2003, que ella dedicaba a escritores de ambos sexos encarcelados en Irán durante varios años. La espectacular puesta en escena que se hizo en el MUSAC no tiene nada que ver con la discreta exposición que acoge Fundación Telefónica en esta ocasión, aunque no por tal motivo menos significativa, ni menos rotunda, porque ya existe un importante precedente que dio a conocer a la artista en España.



Shirin Neshat, *Rebellion*, serie *El libro de los Reyes*, 2012. Cortesía Gladstone Gallery.

La escritura se convierte en inscripción sobre el cuerpo simulando el tatuaje, para que no se borre y adoptando el formato de la caligrafía persa o de paisaje que forma parte de la textura de la piel, en tanto que texto. Esta textualidad se refuerza por la pertenencia de la artista a una cultura como la iraní que siempre ha concedido gran importancia al sentido ornamental de la caligrafía y a la poesía. Shahram Karimi, en el catálogo, insiste en el lugar preeminente de la escritura

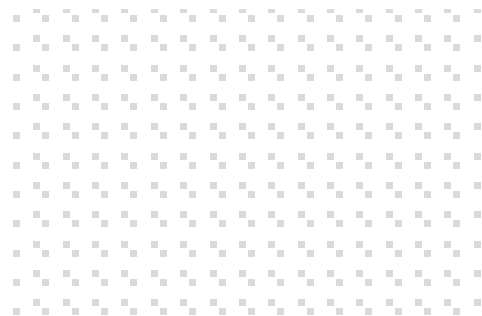
en la cultura iraní, cuyo culto a la poesía como máxima forma de expresión muestra la veneración por la tradición oral y el lenguaje escrito: “Desde los antiguos pictogramas persas a la caligrafía iluminada de los miniaturistas, la poesía de Irán ha adquirido una rotunda forma expresiva con relevantes facetas semánticas, visuales y auditivas”. Ella decide escribir y dibujar sobre el cuerpo como una estrategia a partir de la cual coordina el establecimiento de correspondencias entre el velo y el texto. Por su parte, Octavio Zaya, aduce al respecto que el velo en Irán impone la contención y la invisibilidad de la mujer en el espacio público ocultando respectivamente su sexualidad. En este sentido, dando prioridad a los aspectos relacionados con la condición de la mujer musulmana y la identidad cultural de la artista, la selección de la obra expuesta responde a su interés por incitar a la lectura a partir de un texto gráfico, tatuado por así decir sobre el cuerpo de la mujer.

En esta exposición, Shirin Neshat aporta una nueva oportunidad para incorporar un trabajo relacionado con una cultura no tan distante de la nuestra – inventamos la distancia para separarnos de lo que tal vez nos es más próximo de lo que a primera vista parece y porque esto nos permite relegar asuntos propios

a otras culturas diferentes de la nuestra. No obstante, la poética de las imágenes que vemos nos hace pensar en el presente y en el pasado relacionando espacios de tiempo y geografías que acumulan éxodos, viajes de ida y vuelta, y una cosa fundamental, la noción de género y la violencia que se impone en nombre de un sistema, que desafían estas mujeres con velo de espaldas al público caminando por el desierto hasta llegar al mar, donde embarcan y huyen hacia el horizonte, en una marcha sin retorno en busca de la libertad. Hace poco, la artista iraní Farideh Lashai (1944-2013) era noticia por su fallecimiento a causa de un cáncer el pasado 24 de febrero, tras estar presente con su obra en las dos últimas ediciones de ARCO, de la mano de la Edward Tyler Nahem Gallery de Nueva York, con sus pinturas e instalaciones multimedia. Roberta Bosco se refería a ella en un artículo publicado en El País bajo el título "El arte sin velo de las iraníes" el 21 de abril, junto a otras dos artistas también iraníes, Raha Raissnia (1968) y Samira Hodaie (1981), respectivamente representativas de otras dos generaciones de artistas locales,

internacionales. No obstante, la visibilidad de estas y otras artistas como Marjane Satrapi (1969), autora del célebre largometraje de animación, "Persépolis", Malekeh Nayiny (1955) o Tala Madani (1981), no se puede menospreciar porque repercute en la visibilidad de un país que necesita hacerse oír fuera, porque dentro no tiene derecho al habla. Es por este motivo que esta exposición contribuye a dar visibilidad a temas que nos son más próximos de lo que parece y que por otra parte deben actualizarse continuamente, para no dejar de percibir los cambios que se producen en el país y los que se seguirán produciendo en un futuro próximo.

Shirin Neshat. Escrito sobre el cuerpo, Fundación Telefónica, c/ Fuencarral 3, Madrid. Del 6 de junio al 1 de septiembre de 2013.



Dalí y la sexualidad

Rocío de la Villa, patrona de la Fundación Gala-Dalí, 2008-2009

Basta merodear por las salas de esta retrospectiva para constatar qué le interesa al público de Dalí. Ese público que quizás salve el año al Reina Sofía, tras el paso de esta exposición con más de doscientas obras por el Pompidou con la cifra record de 800.000 visitantes. No el joven Dalí, que despunta virtuoso entre sus compañeros en Madrid y prueba con el estilo de varios ismos de las vanguardias, como el cubismo, el fauvismo o el futurismo, y se balancea, como tantos otros a mediados de los años veinte, en el retorno al orden. Ni el viejo Dalí, cuando a partir de los años sesenta, tras guiños al pop, su instinto por sobrevivir en la historia del arte le lleva a ensayar con estereoscopias y holografías, cada vez más interesado por lenguajes tecnológicos y matemáticos, vertidos inevitablemente por él en un misticismo cósmico, contrapartida de sus populares y polémicas actuaciones ante la televisión.

Aunque los visitantes se arremolinen ante los vídeos de sus polémicas performances, un reclamo con el que hábilmente se ha especiado todo el recorrido y que culmina en las bochornosas y polémicas grabaciones durante el franquismo, imposturas freaks en la sociedad espectacularizada, el Dalí que interesa ahora, como interesó en su tiempo, es el artista, pintor y escritor, guionista y escenógrafo cinematográfico que desborda con sus imágenes surrealistas y kitsch rezumando tabúes y fijaciones sexuales, nunca antes mostradas y explicadas en la historia de la pintura.

Demasiado y en demasía mal, con bajo estilo y en lugares inoportunos, se ha hablado de la sexualidad de Salvador Dalí (1904-1989). También el compulsivo personaje Dalí “excéntrico y concéntrico” vendió detalles e invenciones como reclamo facilón para retroalimentar esa vida artística frágil y bordeliana, y casi hasta el último suspiro empeñada en ganarle la partida a la caducidad del tiempo. Andrógino y onanista, obsesionado por las nalgas de su hermana y de Gala, mirón de jovencitos..., más interesante es rastrear el tratamiento que hizo de la sexualidad en su obra como síntoma del narcisismo y fetichismo en el arte contemporáneo, y evidenciar su capacidad de absorber y registrar la sensibilidad de nuestro tiempo, lastrada por el sex-appeal de lo inorgánico.

A partir de 1926 Dalí, que ya había leído a Freud en la Residencia de Estudiantes, abraza el surrealismo. A través de su conocimiento de la revista *La Révolution surréaliste*, comienza a ensayar el espacio onírico de Tanguy y Miró, enfatizando el combate entre Eros y Tanatos, como si el erotismo estuviera indisolublemente unido a la muerte, en las telas *La miel es más dulce que la sangre*, *Los esfuerzos estériles/Cenicitas* y *Dos figuras en una playa*. Los deseos insatisfechos, ya de 1928, donde emerge la mano/dedo/falo que se hace explícita en la rara pieza *Playa antropomórfica*, un corcho pintado, con esponja y un dedo de madera policromada, y que sin atribución de autoría, bien pudiéramos confundir con una obra de arte de género producida por algun/a artista de las últimas generaciones.



Salvador Dalí, *Playa antropomófica [estado actual]*, 1928. Salvador Dalí Museum, San Petersburgo

Es el periodo crucial para Dalí, cuando todo se precipita y condensa: colabora decisivamente en *Un perro andaluz* (1929) de Buñuel y al año siguiente en *La edad de oro*; en París, entra en contacto con el grupo de los surrealistas y en verano, en Cadaqués, conoce a Gala, su mujer y musa; y formula la actividad paranoica-crítica, que después llamara "método", aportación decisiva al surrealismo, con que deja atrás los juegos de creación inconsciente y colectiva por azar, para afirmar la

"alucinación voluntaria". Es decir, un proceso interpretativo y sistemático de pensamientos irracionales para desacreditar la realidad que desencadenará el desdoblamiento de la imagen e incluso su multiplicación. Entonces, las distorsiones ópticas se convierten en un recurso compositivo y pictórico dictado por la anamorfosis. Una década que culmina en la *Metamorfosis de Narciso* (1937), en la que se condensa la aportación imborrable de Dalí a la historia del arte, con sus iconografías de traumas sexuales convertidas en imágenes que subvierten la idealizada belleza erótica con obscenidad.

Vale recordar el contexto en el que se integrará esta aportación daliniana en la tematización vanguardista de eros y su cuestionamiento frente a la norma heterosexista. Pues, si bien entre los artistas expresionistas llega a ser más o menos común la representación de ambientes y de parejas e individuos homosexuales, y entre los próximos al surrealismo se cuestionan los roles heterosexistas, como hace con persistencia la fotógrafa Claude Cahun y el propio Marcel Duchamp en la serie tomada por Man Ray *Rose Sélavy (Eros, c'est la vie)* desde 1921, a partir de 1926 el interés por formas no admitidas

de sexualidad se va incrementando en el grupo surrealista, como muestra el n. 8 de la revista *La Révolution surréaliste* en torno al Marqués de Sade, en la que colabora Dalí; y después, las jornadas del 28 y 31 de diciembre de 1928 en casa de André Breton donde se discuten temas como la masturbación en la mujer y en el hombre, la homosexualidad masculina y femenina, las perversiones, fetichismo, voyeurismo, etc., cuya traslación aparecerá después en la revista. Ese mismo año Bataille publica *L'histoire de l'œil*. La creación en 1933 de *La muñeca* por Hans Bellmer, acogido por el grupo parisino en 1938, quizás pueda considerarse un momento de cierre provisional de este período de creciente intensidad en torno al acoso de los tabúes de la sexualidad reglamentada por el cristianismo.



Salvador Dalí, *El gran masturbador*, 1929. MNCARS.

En *El gran masturbador* Dalí muestra con descaro y orgullo su vida psíquica y sexual. A partir de entonces la iconografía fálica, su temperatura blanda y sus fluidos se despliega en todo elemento de representación: figuras completas y extremidades se reducen a miembros y se proyectan sobre el paisaje. La relamida pintura lame los pezones de las desnudas, como en *Las rosas ensangrentadas* (1930). Dalí ya está trasladando a la pintura el gusto kitsch, atrayente y facilón, del modernismo internacional en revistas ilustradas y anuncios publicitarios.

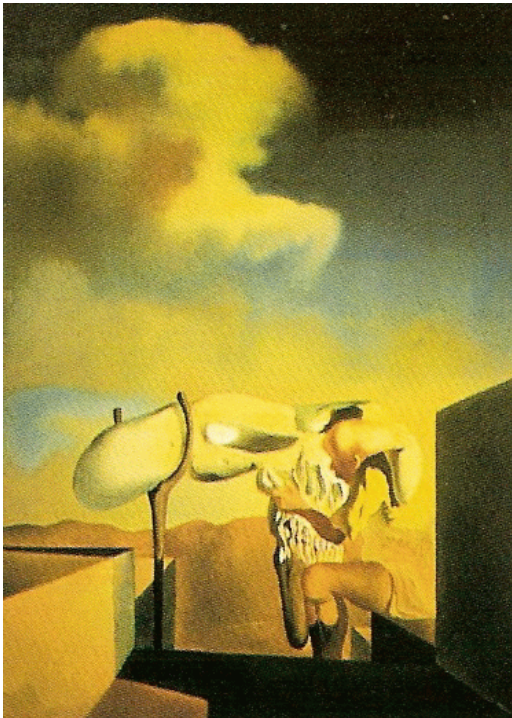


Salvador Dalí, *Aurora, mediodía, atardecer y crepúsculo*, 1974

En contraposición, toda la serie inspirada en *El Ángelus* de Millet –a la que en este montaje se dedica una salita exclusiva por la importancia que subrayó el pintor en la retrospectiva en 1979 para el Centre Pompidou–, demuestra la investigación del artista empeñado en verter en imágenes, casi de un modo deconstructivo, el pánico masculino ante la vagina dentada de las mujeres. El campesino se protege los genitales mientras en la figura de la mujer se revela su identidad oculta: la de la mantis religiosa que después del apareamiento devora al macho. Tras la exhumación de esta verdad en su texto *El Mito trágico de El Ángelus*

teoría

de Millet, escrito bajo su método paranoico-crítico, la exaltación de la masturbación como vía legítima de la sexualidad es plasmada en la serie sobre el arpa.



Salvador Dalí, Burócrata medio atmosfericocéfalo ordeñando un arpa craneal, c. 1933

El miembro como protuberancia blanda sostenida por una muleta protagoniza las telas presentes en esta exposición Pan catalán/Pan antropomorfo, El arpa invisible, fina y mediana, Meditación sobre el arpa, El arpa invisible, Burócrata

medio atmosfericocéfalo ordeñando un arpa craneal y El espectro del sex-appeal. Secuencia que corre paralela a las metamorfosis entre lo duro y lo blando, lo orgánico y lo mineral, la sexualidad y la naturaleza con que Dalí acuña su propio lenguaje pictórico en variaciones de una misma composición: la figura en el paisaje próximo mediterráneo.



Dalí, El espectro del sex-appeal, c. 1934

La serie, además, tiene su conclusión en la Metamorfosis de Narciso, según el propio Dalí, "el primer cuadro obtenido enteramente según la aplicación íntegra del método

paranoico-crítico”, con el que invita al espectador a un juego de alternancia visual hasta confundir figura y mano, cuyo resultado – al menos para el artista– sería la superación del narcisismo.



Salvador Dalí, *Metamorfosis de Narciso*, 1938

Sin embargo, el arte contemporáneo no se desembarazaría ya de la acentuación del narcisismo como expresión de un rasgo característico de la civilización occidental en nuestra época, como han subrayado desde Rosalynn Krauss a Lipovetsky; ni tampoco de la continua insurgencia de artistas y teóricos que insisten en la cuestión del sujeto y ahondan en las diferencias en orientaciones, actitudes y prácticas sexuales y los mecanismos psíquicos del poder de los que dependen y ante los que se sublevan.



Dalí, *Teléfono afrodisiaco*, 1938

Tampoco del sex-appeal de lo inorgánico definitivamente tematizado por Mario Perniola como síntoma de nuestro tiempo en la década de los noventa, pero que Salvador Dalí comienza a explicitar también durante estos años treinta, con objetos protagonistas en las exposiciones surrealistas coetáneas, como el Teléfono afrodisiaco. Y que posteriormente, desplegaría en el fetichismo decorativo kitsch del Teatro-Museo Dalí en Figueres, que recibe cerca de un millón de visitantes al año.



Dalí, Diorama de Mae West, 1974

Dalí. Todas las sugerencias poéticas y todas las posibilidades plásticas, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid. Del 27 de abril al 2 de septiembre de 2013.

**Comisario general: Jean-Hubert Martin.
Comisarios: Montse Aguer, Juan-Michel Bouhours y Thierry Dufrêne.**

C l a u d i a M a r t í n e z, De corazón

Con ocasión de su exposición en La Gallera, comisariada por Isabel Tejeda, publicamos el texto de la artista para el catálogo.

*19. Lin/ El Acercamiento.
arriba K'un, Lo Receptivo, la Tierra
abajoTui, Lo Sereno, el lago.*

El signo, en su conjunto, alude a un tiempo de esperanzado progreso. Se aproxima la primavera. La alegría y la transigencia van acercando entre sí a altos y bajos. El éxito es seguro. Lo único que hace falta es la realización de una tarea resuelta y tesonera capaz de aprovechar plenamente los favores del tiempo.

I CHING, El Libro de las Mutaciones
Muchas veces he cavilado acerca de cómo plantear un proyecto propio dentro del espacio de La Gallera, un lugar en el que antiguamente se realizaban peleas de gallos. Hoy, lejos ya de esa función, el diseño de su espacio

con su planta en dodecaedro y tres alturas de galerías permite ver la zona central desde cualquier punto y posibilita disfrutar de distintas perspectivas de visibilidad.

Durante largo tiempo he desarrollado a través de mi obra diversas estrategias para hablar de temas relacionados con las artes de la paciencia, del tiempo de elaboración de las tramas, del valor de la factura manual, de la construcción a pequeñas voces, del estado meditativo al que te transporta la repetición de un movimiento, y para esto me he valido en muchas ocasiones de lo que genéricamente llamamos tejido.

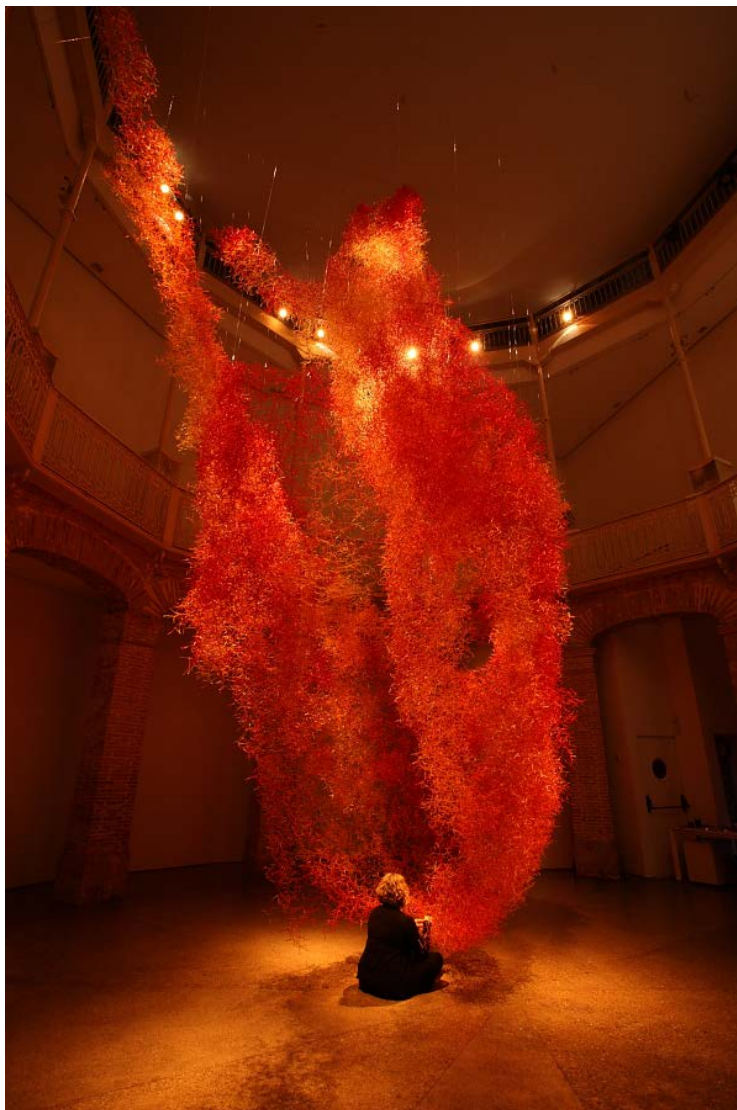
Así, he investigado y abordado esta manera de trabajar en varios aspectos que, por su naturaleza constructiva, iban ligando todos estos temas. No obstante, en los últimos años me produce particular interés el tejido en tanto que actividad social, la relación que se establece con y entre las personas alrededor de una propuesta de trabajo. El aporte que la gente da a mi oficio y su implicación en el mismo logran minimizar la distancia

entre el artista y el espectador, aspecto este que siempre me resulta un tanto inquietante. El trabajo en un mismo plano (una red) provoca que las conexiones humanas y afectivas se establezcan con naturalidad.



Cuando desarrollé la pieza Tomar el hilo, un mapa de pistas del Sáhara Occidental bordado a mano en colaboración con varias personas tanto en Valencia como en Tifariti (R.A.D.S.), la intención era recuperar la palabra, el diálogo perdido entre las partes en conflicto. Allí las horas compartidas de trabajo nos permitían hablar de todo lo acontecido en ese territorio y, de una manera poética, intentábamos reparar el dialogo y enlazar las partes que han quedado desmembradas después del exilio en la Hamada argelina y los años de lucha diplomáticas. De ahí Tomar el hilo, por lo del hilo del discurso. Bordando me planteé recuperar la voz de las mujeres, que están aún más en segundo plano, en la retaguardia de este terrible conflicto que persiste ante la indiferencia internacional. Mi actuación en este caso fue de aprendiz: quería escuchar de primera mano lo que acontece en esta desafortunada realidad del pueblo saharauí. Tengo

el firme convencimiento de que las pequeñas reparaciones unidas generan grandes soluciones, y este mapa bordado entre todos tenía la vocación de restaurar el territorio expropiado en el mapa del mundo.



Claudia Martínez, Desborde, La Gallera, 2013. Fotografía: Pepe Caparrós

Volviendo al proyecto expositivo Desborde, la idea de fabricar un gran tejido central flotante, un macroencaje alveolar que ocupe el núcleo del edificio, un corazón poroso inserto en el corazón mismo de la torre, fue sugerida por la propia arquitectura. Su naturaleza vertical apunta al aprovechamiento de ese gran vacío central y, como expuse antes, la posibilidad de sus distintas perspectivas visuales permiten conducir la mirada del público. Al ofrecerle la ocasión de circular por arriba y por debajo de toda la pieza, el observador no pierde la concentración hacia lo pequeño, como tantas veces demanda mi trabajo.

En relación a esto, en la planta superior, dispuestos sobre una gran pared dorada, se encuentran dibujos, piezas de cerámica y pequeños ensayos de taller. No se trata de obras menores sino apuntes poéticos que, por su diversidad, forman un conjunto que permite vislumbrar los múltiples



Los dibujos siguen la misma dinámica plural: unos son trazos gestuales rápidos, otros muy elaborados, recuerdan a los campos de observación a través del microscopio, describiendo universos llenos de formas que se enroscan, enlazan o invocan paisajes distantes de perspectiva aérea. Todas estas piezas, en su complejidad o en su sencillez, hacen culto a la experimentación y remiten a un laboratorio de ideas, en un despliegue reticular de múltiples huellas a seguir. Seguramente, varias de estas versiones de micro proyectos enraízan perfectamente con la obra central que abarca casi toda la atención y el espacio de la sala.

Esta, ya planteada a gran escala y en relación a su gran volumen y magnitud de trabajo, hizo imprescindible para su ejecución la colaboración de manos tejedoras que me ayudaran en una empresa no apta para almas ansiosas.

El tejido casi siempre ha sido una tarea anónima, un trabajo invisible ligado a la vida de la comunidad y la supervivencia, ofreciendo la protección necesaria para el cuerpo y el descanso. Hoy, con la celeridad de los tiempos y las costumbres veloces, aquellas tareas – tan ligadas a la paciencia y a un tiempo dilatado que yo intento rescatar para mi obra y mi vida– van siendo relegadas, olvidadas y suplantadas por medios industriales.

En cambio, en sociedades con una economía de subsistencia, el trabajo del telar y los tejidos es a menudo el sostén económico de pequeñas comunidades que perduran gracias a la producción de artesanías hoy casi extinguidas. Tal es el caso de la randeras de Monteros en Tucumán (Argentina), que continúan

armando sus encajes de aguja para traducirlos en puntillas y tapetes; otro tanto acontece con las tejedoras de ponchos y alfombras de Belén y Santa María en Catamarca, quienes aún hilan a mano haciendo girar con destreza el huso para dar forma de hebra a los vellones de lana de llama y oveja. Algo similar ocurre con los incansables trabajadores del ñandutí en Paraguay, que viven y trabajan en pequeñas comunidades en las que el día a día y la subsistencia giran alrededor de un tipo de bordado en piezas de algodón, el Aopó'i. Y las bordadoras de encaje de bolillos que vi en Vinaròs una mañana al final del verano: eran decenas de señoras sentadas en plena calle, reunidas a tejer para hablar y no llevar al olvido unas tradiciones en las que siguen los motivos geométricos de sus puntillas con el ritmo grave de grillos al golpetear sus bobinas de madera.

Así es la tarea invisible y anónima del textil, a mano o a máquina, que paradójicamente se hace visible en la producción de Oriente para Occidente, donde

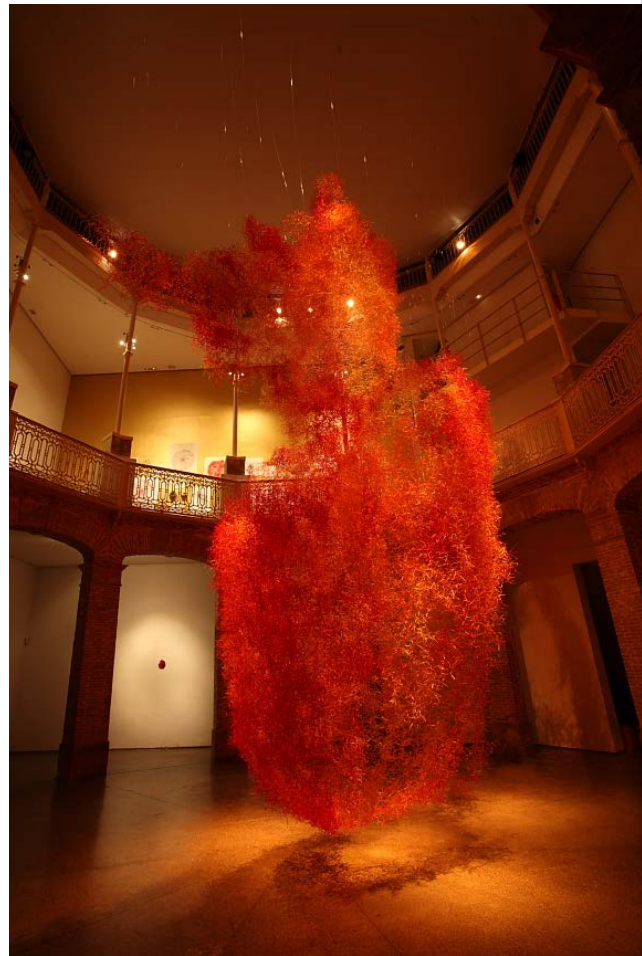
proyectos

esta labor de mujeres ocupa miles de manos hacendosas que con dedos ágiles, trabajan más de las horas permitidas delante de las máquinas para fabricar los géneros que forman parte de las prendas visibles en las grandes colecciones de la moda de Occidente.

Hoy, más que nunca, estas labores toman notoriedad en las imágenes del telediario que nos muestran el destino de la clase obrera de Bangladesh y la conmovedora historia de los más de mil trabajadores muertos bajo los escombros de las fábricas textiles, sometidos a condiciones inhumanas de trabajo ante la mirada indiferente de los especuladores de la industria textil.

Pero la actividad de tejer, mecánica y complicada, también encierra poéticas sutiles que tienen profundas conexiones entre su elaborador y el producto. Tal es el caso del mundo cifrado de las alfombras: en ellas se narra el destino de un pueblo, sus costumbres y se nomina a los integrantes de una pequeña aldea. En

ellas se incluyen los elementos de su cotidianidad (sol, agua, tierra, aire) y los acontecimientos desafortunados y los felices de la tejedora. Para los incas, los dibujos, los colores y el modo de trabajar el tejido en sus mantas eran claves que describían un complejo mundo de geometrías, matemáticas, estaciones y cosechas.



Claudia Martínez, Desborde, La Gallera, 2013.
Fotografía: Pepe Caparrós

En el planteamiento de Desborde no hay narración, por situarse justo en el límite entre la escultura y el dibujo, el bordado y la cestería. El proceso es su historia, la historia de su confección, un *tempus suspendido*, un relato cotidiano, monótono y vital lleno de pequeños matices y de diferentes voces que se cruzan. Retiene en su espesura un diario de mañanas y tardes de una decena de manos que retuercen y cortan para volver a unir y dar nueva forma; un coro de murmullos, confesiones y de silencios acompañados mientras las manos giran veloces, generando nudos y torsiones para armar esas pequeñas matas alveolares que luego formarán parte de un todo mayor; son manos amigas que se han ido sumando y haciendo suya mi propuesta.

Esta implicación afectiva con la gente es la que cierra el círculo, el mismo círculo que crece lentamente y que a día de hoy, está dispuesto en el suelo para organizar los colores. Así tenemos ordenada una escala tonal que va del rojo brillante al ocre dorado y que forma un paisaje orgánico, una nube de alvéolos y vénulas que formarán un órgano suspendido, un corazón metafórico que pulsará la energía desde el aire.

Tejemos en círculo, unos al lado de otros. Sumando, uniendo y retorciendo cada tramo; cada unión forma parte de otra y esta de otra más y así sucesivamente.

En esta repetición continua, en esta salmodia, se compone la estructura que sustenta todo el proyecto. Ya que el fin último de la propuesta es hacer que todas las partes sumen y sostengan con igual importancia, el tejido en red hará que cada parte de las múltiples ramificaciones genere una fuerza sostenedora de todo el órgano y pueda flotar en conexión con la propia arquitectura.

De alguna forma, la poética de esta pieza se genera por el nexo entre las partes: es la unión la que crea la fuerza para sostener, como en la vida misma, fórmula que hemos comprobado muchas veces.

Desborde, Claudia Martínez, Sala de La Gallera, c/ Aluders 7, Valencia. Del 18 de junio al 31 de octubre de 2013.

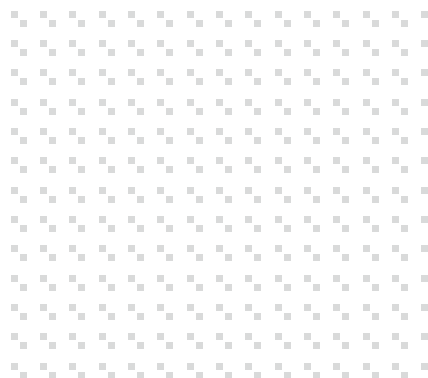
Comisaria: Isabel Tejeda.

Katarzyna Rogowitz:
un viaje a las fuentes,
los conceptos y las
influencias de una
artista a través de la
mujer.

Paz Tornero

Katarzyna Rogowicz es una artista multidisciplinar e ilustradora de literatura infantil y juvenil. Licenciada en Bellas Artes por UM (Murcia, España), diseñadora gráfica e ilustradora por Escuela Superior de Arte (Murcia, España) y estudios artísticos en la Universidad Popular de Turno (Varsovia, Polonia). Katarzyna, polaca de nacimiento, reside desde 1992 en Murcia, afirma que vive en España “gracias a mi familia”, pero la “verdad es que yo quise cambiar, salir de mi país y hacer una vida nueva”.

Ha realizado numerosas exposiciones individuales y sus obras se encuentran en distintas colecciones públicas como en el Hospital Universitario Virgen de La Arrixaca de Murcia en la Unidad Materno-Infantil,



el Hospital Reina Sofía o Biblioteca Regional de Murcia, Sala Infantil en la misma region, entre otros.

En 2005 comenzó a dirigir talleres inspirados en el Arte y lo cotidiano para todos los públicos. Como la propia artista los define “de la escritura a la imagen inconsciente...”, una metamorfosis continua gracias al uso de multitud de herramientas con las que crear y propiciar “la transformación de algo en otra cosa”. La motivación y el conocimiento de las técnicas, hacen florecer el pensamiento creativo. En sus talleres, prima la idea de enseñar tres técnicas: frottage, monotipia y collage, procedimientos que en su conjunto favorecen

proyectos

el diálogo y ofrecen la posibilidad de expresarse plásticamente. Lo que para los jóvenes en principio son "sílabas" trabajadas individual y colectivamente, pueden arrancar sonrisas y nuevas "palabras dibujadas".

Sus talleres con adultos se centran en el trabajo con mujeres, por ejemplo a través de la creación de un tapiz, para intentar reforzar las raíces y el vínculo emocional con antepasados y con personas que identificamos como modelos a seguir. Como resultado, una tela tejida con cariño y mucha conversación. Se construye una tela donde

la artista pretende hablar, a través de la costura, sobre el más profundo sentimiento de encerramiento-atadura emocional y física dentro del hogar de la maternidad. Utiliza Arte para hablar de lo cotidiano, lo doméstico, de la intimidad y complejidad de las relaciones familiares. ¿Cuál es para cada una y cuál es la respuesta personal a los principios culturales y sociales ante el matrimonio y la maternidad?

El error y lo imperfecto, como la costura rápida y a mano, se va a convertir en oportunidades de cicatrizar.

Tejido "Las mujeres tejen su destino" realizado por mujeres de Cieza, Murcia. Servicios Sociales de Cieza, 2012.



Como artista, su trayectoria personal se define mediante un análisis y la constante alteración de los roles inventados por la sociedad. Esos roles muestran una realidad más simple de lo que verdaderamente es. La máscara, la apariencia, el traje, la “falsa” identidad del sujeto, un tema muy presente en la obra pictórica de la artista junto con la apropiación de los cuentos tradicionales y su alteración desde el imaginario de Katarzyna.

La maternidad, dar a luz, un proceso doloroso y a la vez gratificante, con esta experiencia la artista establece un paralelismo entre CREAR y CRIAR haciendo presente la pulsión Eros-Thanatos que tiene lugar en ambos casos. Los roles a seguir son aquellas tareas que parecían pertenecer por derecho propio al género femenino: lavar, planchar, ordenar, fregar, cocinar, comprar; en definitiva manejar la intendencia del hogar y que las artistas feministas de los 60 y 70 llevaron al museo como parte de una reivindicación de género. Sus ilustraciones son sus trazos con los que reconstruye la realidad y rellena todo espacio disponible. Son dibujos que no pasan por el tamiz de un criterio analítico sino que se distinguen por su finalidad pedagógica: como decodificador de las relaciones que mantiene, los seres que la rodean, los objetos.



Ilustración parte del proyecto Fever, 2012, un libro basado en la ilustración de los sentimientos propios y ajenos.

proyectos

Mañana tenía 3 y ahora tengo 4 años es una obra que habla de la relación madre e hija, mediante un vestido diseñado y pintado por la artista, una niña que lo dibuja todo, lo llena todo con su presencia. ¿Cómo se altera la noción del tiempo para su madre? La artista madre-creadora, ¿de qué manera afecta la maternidad a una artista? Ahí está la pequeña Alicia, Alicia tras el espejo, que le sirve a Katarzyna para hablar de la relación con el otro. De la relación con su hija. Otro ser humano que partió de nosotros pero que se sitúa como identidad independiente y a veces invasora, una identidad en construcción. Un tiempo que ya no existe. Mañana tenía. Ahora tendré. Un tiempo pasado que dejó de existir y ahora vivimos otro que nos obliga a realizar una nueva lectura, las revelaciones del presente donde también encontramos una escalera al cielo. "Hablo del sentimiento de atadura, manos atadas y ocupadas, mangas que impiden movimientos..." afirma la artista.

Para ella, lo interesante de este material es manifestar la invasión del otro. Mediante sus ilustraciones, sus telas intervenidas y sus muñecos

la intención es explicar el mundo desde el cuerpo de la mujer y el significado de la femineidad.



Mañana tenía 3 y ahora tengo 4 años, 2005.
Fotografía/arte©Katarzyna Rogowicz, fotografía©
Manuel Zamora

Otro interesante y más reciente trabajo, *Fever*, 2012, fue un proyecto "doloroso y muy complicado" afirma la artista, que, sin embargo, le ha servido para sanarse por medio de un análisis y trabajo introspectivo nada agradable. Para Katarzyna, su propia obra la está sanando.

Fever presenta un trabajo muy elaborado, con calidad y originalidad, con un mensaje universal. Un libro y unos conceptos para reflexionar, comprender el alma humana y sus desvaríos. La consecuencia de un mundo que permanece muchas veces inalterable. Los miedos son sentimientos de nuestro más profundo ser, todos los tenemos. La ablación, el

hambre, las fobias, la violación, el aborto, el exilio interior, la asfixia y el amor. Un amor quemado como punto final o como punto de partida. Un libro compuesto de textos que acompañan a las ilustraciones o fotografías escritos sobre las paredes, las de su propia vivienda y lugares de abandono. Ese abandono que muchos de estos sentimientos descritos por ella le rodea. La soledad. El proceso creativo de la ilustración de los sentimientos propios y ajenos. “Me centré al máximo en el dibujo, que es lo que más me gusta, y, a través de él, he querido exteriorizar todo aquello que, inconscientemente, llevo dentro. He querido comunicarme con la gente” afirma la autora y prosigue afirmado que “Lo que sentí, durante el proceso creativo de ilustrar el texto, fue la fiebre que produce el dolor ficticio del protagonista, el dolor ajeno, y el dolor heredado que sacudió varias generaciones de mujeres de mi familia”. El dolor, mi dolor, tu dolor, “haz de tu dolor una parte de tu vida...”.

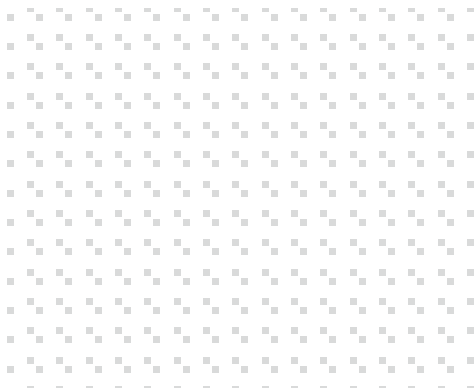
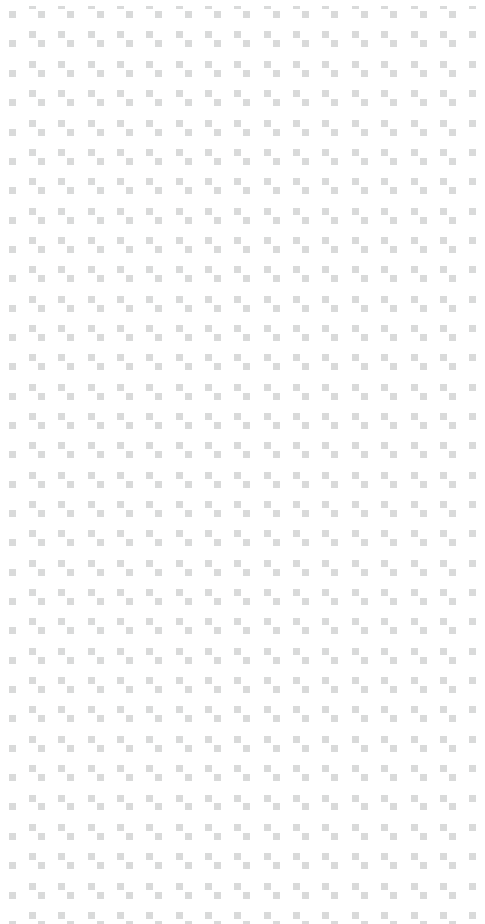


Una de las ilustraciones que componen Fever, 2012.

Cualquier cosa puede ser el detonante de un sentimiento, sobre todo aquellos que hibernan en tu más remoto interior. La autora los denomina “White rabbits ítems”, ya que en el momento menos esperado aparecen y se instalan por duplicado.

El texto que acompaña a Fever, es de Wallace Shawn. “Durante el proceso creativo de ilustrar el texto sentí la fiebre que produce el dolor ficticio del protagonista, el dolor colectivo ajeno, el dolor heredado que sacudió varias generaciones de mujeres de mi familia, junto con el propio dolor hibernado, latente y sordo. Gracias a mis 9 apreciadas lágrimas me enfrenté a mí misma, di lugar a mi cuerpo sufriente, un cuerpo en falta, pude llorar, parir y tener en mis manos, ante mis ojos “lo vivido hasta entonces”.

Para concluir, Katarzyna afirma que "no quiero ser una artista monótona, de una sola idea, porque no me llenaría y me invadiría el aburrimiento. Con estos trabajos acabo de cerrar un círculo. A partir de ahora, hago una limpieza interior. El dolor puede resultar repulsivo, pero, en este caso, no hay sangre, no hay violencia".



Blog GENERAL de Katarzyna Rogowicz:

<http://katarzynarogowicz.wordpress.com/>

Blog talleres:

<http://katarzynarogowicztalleres.blogspot.com.es/>

Blog ARTE:

<http://katarzynarogowiczarte.blogspot.com.es/>

Video KASIA EspacioPático

<http://vimeo.com/61643752>

Mariana Laín, mujeres de modiano



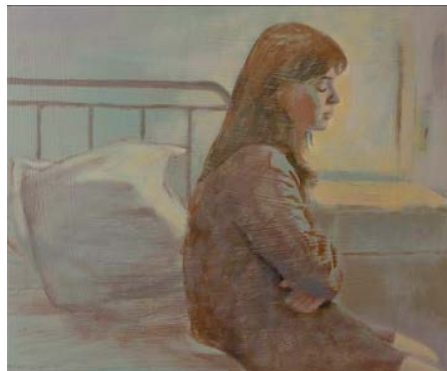
Louki, 2013

"¿Y ella? Sí, empezó a venir a Le Condé en otoño. Y seguro que no fue por casualidad. A mi nunca me ha parecido el otoño una estación triste. Las hojas secas y los días cada vez más cortos nunca me han hecho pensar en algo que se acaba, sino más bien en una espera de porvenir".

En el café de la juventud perdida, Patrick Modiano

Con ocasión de la participación de Mariana Laín en la exposición colectiva Geografía Modiano, publicamos la serie intimista realizada por Mariana Laín sobre mujeres jóvenes que buscan su lugar en el París de los años 50 y 60, inspirada en la literatura de Patrick Modiano.

Geografía Modiano, galería José R. Ortega, Villanueva 42, Madrid. Del 14 de mayo al 16 de julio de 2013. Comisario: Fernando Castillo Cáceres



En el borde, 2013

"Ya en mi habitación me senté en la orilla de la cama frente a la ventana. Dejé en el suelo la botella de agua mineral y en la cama la tableta de chocolate. Abrí una de las cajas que me había dado la farmacéutica, y me volqué parte del contenido en la palma de la mano".

Joyita, Patrick Modiano



Desubicación, 2013

"Me embargaron un desánimo y una sensación de soledad contra los que ni siquiera trataba de luchar y sin embargo, sabía que hubiera bastado con muy poca cosa, una voz suave que me hubiera dado un consejo, una mano en el hombro".

Las desconocidas, Patrick Modiano



En la estación, 2013

"Por la noche me metía en el vestíbulo de la estación y me sentaba en un banco del andén desde el que salía el tren para París. Me convencía de que iba a cogerlo y dejar atrás todo lo que había sido mi vida hasta entonces. Pero a diferencia de Sylvie, una vez en París, habría querido escaparme más lejos todavía, a un país donde no se hablara francés para quemar definitivamente las naves.

Las desconocidas, Patrick Modiano



Rafle de printemps, 2013

"Nunca sabré cómo pasaba los días, dónde se escondía, en compañía de quién estuvo durante los primeros meses de su primera fuga y durante las semanas de primavera en que se escapó de nuevo. Es su secreto. Un modesto y precioso secreto que los verdugos, las ordenanzas, las autoridades llamadas de ocupación, la prisión preventiva, la Historia, el tiempo -todo lo que nos ensucia y destruye- no pudieron robarle".

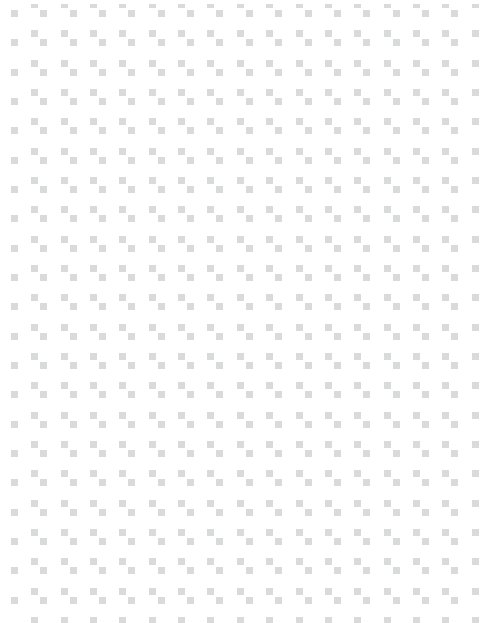
Dora Bruder, Patrick Modiano



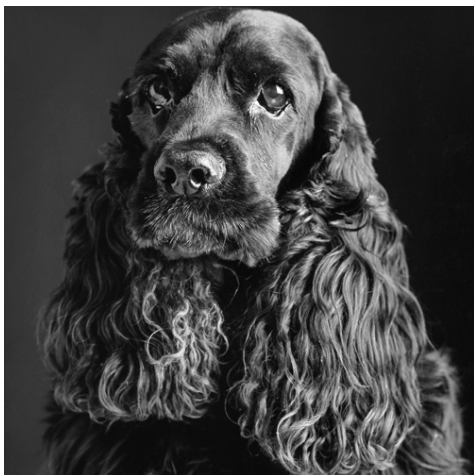
Paris 60's

"Su marcha me entristeció. La gente tiene una curiosa manera de desaparecer..."

Las desconocidas, Patrick Modiano



Amparo Garrido, Soy tú



Amparo Garrido

Entre los años 1996 y 1998, hice una serie de fotografías que titulé: "Sobre perros, la mirada y el Deseo". A través de esta serie entré en "el mundo del arte". Colecciones importantes de mi país compraron esta obra, entre ellas el MNCARS (Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía), Los fondos de la Comunidad de Madrid o la Colección de Alcobendas, entre otras.

Hace unos tres años, tuve la necesidad de retomar aquel primer trabajo, meterme de lleno en él y seguir buscando en ese pozo de significados y significantes.

El proyecto para el que solicito la ayuda es la edición de un libro con estas nuevas fotografías, que incluya también las realizadas anteriormente durante los años 1996/98. El libro tendría entre 40-45 fotografías: 23 ó 28 imágenes en color realizadas en estos últimos tres años + las 17 en blanco y negro de la primera serie, y algunos textos que reflexionan sobre la subjetividad.

¿Por qué este libro?

A través de la fotografía hay veces que veo claramente que "la realidad" no existe, que lo que hay son interpretaciones de las cosas condicionadas por el lugar desde donde se miran, la cultura a la que uno pertenece, la ideología, etc. Hacer fotografías me ha ayudado a llegar a esta conclusión. Por eso me interesa tanto: me permite saber más sobre mí, y sobre la subjetividad de los otros.

La idea de este trabajo empezó por el empeño en entender una fobia. Un día comprendí más o menos como funcionaba la "estructura de la fobia" y vi que no era a los perros en realidad a quienes tenía miedo.

Quiero también con este libro reconocer de alguna forma mi deuda con el psicoanálisis, gracias al cual he ido pudiendo encontrar mi camino en la fotografía y en la vida.

¿Para qué necesitamos la financiación?

Me gustaría hacer un libro de artista con una edición de 1.000 ejemplares. Si consigo el dinero suficiente, me encantaría que el libro tenga un aspecto estupendo: tapa dura, papel de buena calidad de 150 gr. y un tamaño de 26 x 26 cm. Las fotografías irían a sangre y el libro tendría un total aproximado de entre 120-135 páginas. Cuanto más financiación consiga, de mejor calidad será el libro. La ayuda que pido cubriría el 50% del total del libro, así que si consigo un poco más, será genial.



¿Qué te puedo dar a cambio?

-Por 10 €, te quedaré infinitamente agradecida y te envío una fotografía digital del libro.

-Por 30 €, te envío el libro firmado a tu casa (+ Gastos de envío).

-Por 40 €, te envío el libro firmado a tu casa y además pongo tu nombre en la última página, dándote las gracias por ser uno de los sponsors del libro (+ Gastos de envío).

Además de enviarte el libro a casa firmado, he preparado para ti lo siguiente:

-Por 70 €, uno de los mejores retratos del libro. Tamaño de la foto 25 x 25 cm. Tamaño de la imagen 23 x 23 cm., firmada y numerada en papel baritado Ilford con tintas pigmentadas de larga duración. Edición de 150 copias. Y tu nombre en la última página como uno de los sponsors del libro (+Gastos de envío).

La foto es esta:



-Por 100 €, te envío el libro firmado a tu casa + la fotografía 25 x 25 cm. y pongo tu nombre como sponsor en la última página del libro (+Gastos de envío).

-Por 900 €, te envío la fotografía más especial del libro, la imagen del perro de la portada, de un tamaño 100 x 100 cm., firmada y numerada en papel baritado Ilford con tintas pigmentadas de larga duración, edición de 12 copias + dos pruebas de artista + un ejemplar del libro firmado y pongo tu nombre como sponsor en la última página del libro.

La foto es esta:



-Por 1.200 €, hago un retrato de tu perro y te doy 1 fotografía firmada, tamaño 100 x 100 cm., en papel baritado Ilford con tintas pigmentadas de alta duración, a condición de que me dejes la posibilidad de usar quizás la foto de tu perro, para un posible futuro libro, proyecto o exposición y también pongo tu nombre como sponsor en el libro. También te doy un libro firmado.

Si tienes cualquier pregunta o duda puedes escribirme a la dirección de correo electrónico:
si@amparogarrido.com

Si quieres ver mi página web y otros trabajos de fotografía o video: www.amparogarrido.com
Más información: <http://es.ulule.com/soy-tu/>



CUERPOS COLECCIONADOS (PHE 2013)

Detalle montaje sección Taxonomías del Caos.
Gabinete de fotografías en torno al cuerpo en la colección de Rafael Doctor

Redacción

En esta edición de PHotoEspaña dedicada al Cuerpo. Eros y políticas, afloran representaciones del cuerpo en colecciones públicas y privadas.

Aparte de la excelente Sammlung Verbund de Viena, con obras de artistas feministas europeas y estadounidenses de los años 70, la propuesta más experimental es la planteada por Rafael Doctor, que pone a la disposición del público una selección de su colección de fotografías desde el siglo XIX hasta la pérdida del papel con la sustitución digital en 1990, de Nadar a Pipilotti Rist, estableciendo diálogos inesperados. Por otra parte, en una segunda estancia,

patrimonio

ha establecido una taxonomía o clasificación de imágenes agrupadas en siete temas: el cuerpo de la infancia, el cuerpo idealizado, el cuerpo deseado, el cuerpo enfermo, el cuerpo muerto, el cuerpo del otro y el cuerpo de lo español. Es decir, una oportunidad para ver la evolución en la representación del cuerpo humano a través de la fotografía.

Sin embargo, el aspecto más original es el acercamiento íntimo a estas fotografías, mostradas sin marco ni cristal, a modo de presentación de un gabinete particular que el exdirector del MUSAC, comisario y gestor cultural Rafael Doctor se propone atender personalmente durante el mes de junio, con la intención de propiciar diálogos e intercambios de impresiones sobre las fotografías con los visitantes. En sus palabras: "Se trata de arropar humanamente el proyecto expositivo y observar el resultado, por si es una vía posible para seguir avanzando en los modelos de exhibición".

Por último, a modo de juego, se han escondido seis imágenes históricas por todas las plantas del museo. Quien las encuentre, podrá entrar en el sorteo de una fotografía original de Laurent, procedente de la colección de Rafael Doctor.



Gabriela Grech, Autorretrato I, Serie Agua

Continuando la tendencia dictada por la pertinaz crisis, varias instituciones se suman al festival con una selección de sus fondos. Bajo el título *Cuerpos revelados*, una selección de los fondos de la Colección Alcobendas se acerca al centro de Madrid, en el Jardín Botánico, confeccionada con imágenes elegidas entre las 750 imágenes veinte de los 142 fotógrafos españoles que contiene la colección a día de hoy. Como complemento, en la Fundación Antonio Saura en Cuenca, de la Colección Alcobendas se muestra otra selección temáticamente más abierta, con imágenes de los artistas galardonados con el Premio Nacional de Fotografía durante los últimos veinte años.



Ana Casas, Autorretrato, 1992

En el CA2M de Móstoles, comisariada por Juan Vicente Aliaga, la séptima exposición sobre la colección aborda la intersección temática entre cuerpos y políticas e indaga perspectivas sobre las tribus sociales, las costumbres familiares, las representaciones de la juventud y la vejez, el cuestionamiento del género y los conflictos de raíz ideológica o religiosa, a través de fotografías y vídeos de la colección que desgranar la polisemia de los cuerpos dependiendo de su contexto social.

Artistas: Alberto García-Alix, Alex Francés, Ana Casas, Antoni Muntadas, Beyth Moysés, Cabello/Carceller (Helena Cabello y Ana Carceller), Carmen Calvo, Cristina García Rodero, Gonzalo Juanes, Ester Partegàs, Esther Ferrer, El perro, Eulàlia Valldosera, Falke Pisano, Fotoestudio Ramblas, Maya Goded, Marina Abramovic, Martin Parr, Miguel Trillo, Pilar Albarracín, Ramón Masats, René Peña, Risk Hazekamp, Sally Mann, Sigalit Landau, Susan Meiselas, Teresa Margolles.



Sigalit Landau, Barbed Hula, 2000. video, 2 . CA2M

Bastante más descafeinada parece la muestra Conocimiento es poder, a cargo de Pascal Beausse, comisario de la colección del Centre National des Arts Plastiques. Tras la fotografía de Barbara Kruger savoir c'est pouvoir, que da lugar al título de esta colectiva, la selección resulta demasiado heterogénea, alternando obras sobre la identidad del sujeto y de talante poético junto a otras de temática social, de mayor interés.



Barbara Kruger, Sin título, 1989

Taxonomía del caos. Gabinete de fotografías en torno al cuerpo en la colección de Rafael Doctor Roncero, Fundación Lázaro Galdiano, Madrid. Del 5 al 30 de junio de 2013.

El cuerpo revelado en los fondos de la Colección Alcobendas, Real Jardín Botánico, Madrid. Del 5 de junio al 28 de julio de 2013.

Los Premios Nacionales de Fotografía en los fondos de la Colección Alcobendas, Fundación Antonio Saura, Casa Zavala, Cuenca. Del 7 de junio al 28 de julio de 2013.

Colección VII, CA2M Centro de Arte Dos de Mayo, Móstoles. Del 7 de junio al 1 de septiembre de 2013.

Conocimiento es poder, Real Jardín Botánico, Madrid. Del 5 de junio al 28 de julio de 2013.

Fanzines femeninos



*Andrea Galaxina (Díaz Cabezas).
Responsable de Bombas para Desayunar*

El fanzine es el medio de expresión más urgente, auténtico y poderoso del que nos ha dotado la subcultura. Mientras que el gran público ignoraba su existencia, en las partes más subterráneas de la sociedad los fanzines fueron tomados como instrumento para la lucha y la expansión de ideas y consignas por aquellos que se posicionaban en los márgenes.

Es difícil acotar y teorizar sobre un artefacto en cuyo ADN está grabada la anarquía y el rechazo a lo académico. Sin embargo, intentaré construir un relato más o menos acertado sobre el devenir y el porvenir fanziner: qué es, qué significa y quienes lo producen poniendo especial énfasis en aquellas publicaciones que fueron producidas por mujeres. En sus motivaciones y en sus objetivos. En quienes están trabajando ahora en ellos y en quienes los inspiraron anteriormente.

¿Qué es un fanzine?

Definir qué es un fanzine resulta tan complicado como demarcarlo en el tiempo y en el espacio, sin embargo estas publicaciones sí que comparten unos rasgos definitorios. El principal de ellos sería la autoedición aupada por la creencia ferviente en la filosofía DIY, la escasez de medios para su realización, la multiplicidad formal y libertad en cuando a los contenidos.



DIY, hazlo tú misma

El principio fundamental que rige la ética DIY (Do it yourself) es que tú puedes crear tu propia experiencia cultural. Es el estímulo enfocado a producir algo por nosotros mismos enfrentado al mensaje lanzado por los grandes medios de masas que animan a la gente a consumir¹. Este concepto estaría tomado de movimientos culturales como el Situacionismo, cuyo principal ideólogo, Guy Debord, instaba a la gente a hablar por sí misma: "Un movimiento revolucionario debe recordar siempre que su objetivo no es conseguir que la gente escuche los discursos de sus líderes sino lograr que cada persona hable por sí misma"². Es por ello que el fanzine siempre será una publicación editada por uno mismo, o bien, por pequeñas editoriales independientes autogestionadas.

Normalmente las personas que hacen fanzines cuentan con un número escaso de medios. Es por ello que no es necesario contar con grandes presupuestos ni infraestructura para realizarlos. En un principio se utilizaban pequeñas imprentillas, pero con la popularización de la tecnología y el fácil acceso a las fotocopiadoras y ordenadores se ha incrementado exponencialmente la producción de autopublicaciones.

Otra característica serán las tiradas muy cortas que oscilan entre 1 y 1000 ejemplares. La producción fanzinería es pues errática y efímera. Pueden aparecer en serie durante años o publicarse un único número. A veces son anónimos, sin fecha, sin paginación y la tradicional noción de autoría es rechazada.

El fanzine no se mueve por intereses comerciales. Son un alegato por el non-profit y existen para la autoexpresión, la comunicación, para compartir información y para entretenerse. Es por ello que se regalan, intercambian o se venden a precios muy bajos que buscan cubrir el gasto de la producción y el envío. Nunca llevan publicidad y si lo hacen son de otros proyectos DIY. Esto conlleva una defensa a ultranza de la filosofía anticopyright que será un aspecto muy importante del fanzine. Esta filosofía propiciaría el trasvase de publicaciones y contenidos facilitando que la información sea copiada, compartida y difundida sin límites.

Los canales de distribución son variados, alterativos y creativos. En origen, los lugares más comunes para encontrarse fanzines eran conciertos, encuentros fanzineros, tiendas de discos, librerías ocultas que solo unos pocos elegidos conocían o a través del boca a boca. Sin embargo con Internet han proliferado las tiendas on-line en las que se pueden conseguir.

Temática

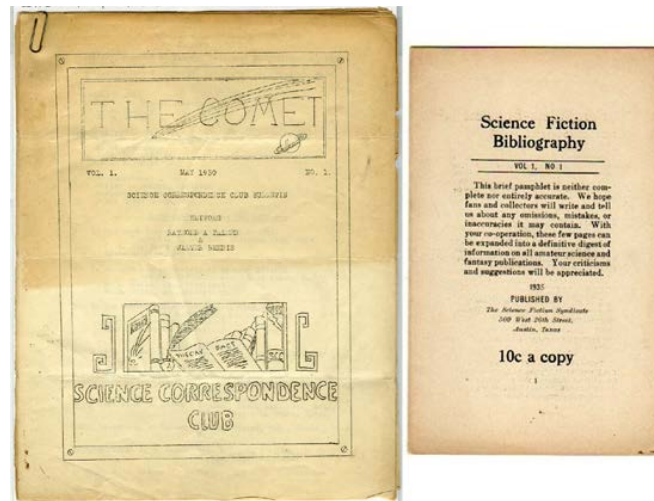
Los fanzines son lugares donde la crítica y el intercambio tiene lugar y donde se rechazan los clichés y estereotipos. Un fanzine puede contener ensayos personales, reseñas, críticas, cuentos, poemas, dibujos, cómics, fotografías, collages, etc. Cualquier cosa que se pueda fotocopiar es propensa a aparecer en un fanzine.

El hecho de que tú seas el encargado de producir tu propio material implica que cuentes con una libertad total a la hora de producir o seleccionar los contenidos. Es por ello que la temática de los fanzines

es tan variada, habiendo tantos temas como fanzines. Sin embargo en la imprescindible obra *Notes from the underground: zines and the politics of alternative culture*³ podemos consultar una lista⁴ con algunas de las distintas subcategorías que encontraremos si buceamos en el mundo del fanzine, a saber: Sci-fi zines (temática pionera, fanzines dedicados a la ciencia-ficción), music zines, sport zines, art zines, photo zines, literary zines, sex zines, comix, travel zines, politic zine, perzines (fanzines personales, en los que se exponen las experiencias vitales propias).

Estética

En cuanto a la estética del fanzine, esta también es problemática por la variedad. Encontraremos todo tipo de tipologías, formas, tamaños, materiales, colores, etc. Pero nos centraremos en la “tipología clásica” de fanzine, como lo describe Stephen Duncombe⁵. Formalmente un fanzine se encontraría en un lugar intermedio entre una carta y una revista, reproducidos en una fotocopidora estándar, doblados a lo ancho formando un folio A5 y grapados. Tendrán generalmente entre 10 y 40 páginas. La cubierta puede ser de papel de color para resultar más llamativa. Normalmente el contenido se realiza a mano o usando materiales cotidianos (bolígrafos, rotuladores, grapadora, etc.) y tecnología doméstica (ordenadores personales, impresoras, etc.), lo que les otorga una estética característica un tanto imperfecta, casera e incluso sucia. Sin embargo, actualmente la variedad estética que encontramos en los fanzines es infinita, pudiendo topar con verdaderas joyas de la autoedición, con portadas serigrafadas, grabadas, hechas a mano, con exquisitas encuadernaciones, y un largo etcétera que convierten al fanzine en una obra de arte oculta y única.



Sci-fi zine The comet, primer zine historia

Historia

La historia del fanzine ha ido de la mano de los distintos movimientos contraculturales que en cada una de las décadas del siglo XX fueron surgiendo. Aunque el concepto de fanzine como tal surge en las décadas de los 30 y 40, la bibliografía⁶ marca como precursores de estos los movimientos artísticos y políticos de principios de siglo. Los artistas visuales del siglo XX reconocerán el fanzine como un medio para la resistencia cultural dotando de significado político el hecho de crear y distribuir tu propio trabajo. La autoedición les permitía reproducir su trabajo de manera barata y sencilla, y del mismo modo interactuar con un público más amplio. Así, el desarrollo de la industria de la impresión y las posibilidades que esta abría les permitirá tener más cerca el ideal utópico de que la interacción entre el artista y el público era vital y que el espectador era una parte esencial del proceso artístico. Todos estos movimientos se esforzaron en cambiar la percepción generalizada del arte como algo elitista defendiendo la idea de que podía ser algo universal y accesible.

El referente principal y fuente de la que beben prácticamente todos los grupos contraculturales que surgirán a posteriori será Dada. Este movimiento radical internacional literario y artístico que surge en la primera década del siglo XX hizo un llamamiento a la ruptura total con la tradición y el sistema cultural y artístico. Sus artistas experimentarán con diferentes imágenes y materiales con los que producían pequeños libros a modo de artzines que contenían collages, estampaciones, etc. y que podían ser reproducidos y distribuidos⁷. Desarrollarán técnicas artísticas subversivas como el collage, el *detournement*⁸ o la apropiación⁹ y su estilo editorial, con artículos expresando sus puntos de vista radicales, influirá en las subsiguientes generaciones de artistas y autores de fanzines. Siguiendo la estela de Dada, otro de los movimientos esenciales para entender el porvenir del fanzine será el Situacionismo. Este grupo político y artístico afincado en París, que tuvo lugar en los años 50 y 60, se interesó por redefinir los límites del arte. Ellos no querían que la gente viese el arte como una actividad para especialistas

y elitista, sino que formase parte de la vida cotidiana. Intentarán difundir sus ideas a través de la autoedición produciendo sus propios panfletos¹⁰ en los que explicaban su ideario. En estas publicaciones incluían un apartado anticopyright en el que exponían que su contenido podía ser reproducido, adaptado o citado sin necesidad de mencionar la fuente. Ha sido uno de los movimientos más influyentes de y para la contracultura a pesar de su carácter minoritario y efímero, pero sus ideas, su actitud rebelde, su estilo visual y su manera de distribuir las publicaciones serán esenciales. Fluxus y su ataque a la comercialización e intelectualización del arte y el mail art, como arte a pequeña escala, colaborativo y en continuo proceso de creación, serán otras de las corrientes que precederán e influirán al fanzine.

Pero como se apuntó más arriba, no será hasta los años 30 y 40 cuando se establezca oficialmente el nacimiento del fanzine¹¹. A partir de los años 20 empezarán a aparecer en América revistas de ciencia ficción. Uno de estos magazines profesionales, Amazing

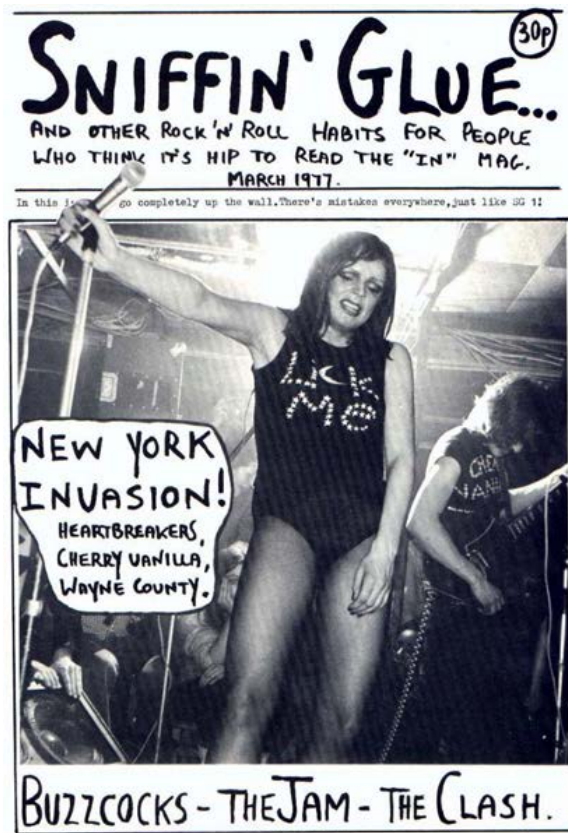
Stories, propondrá la participación a sus lectores, los cuales podían enviarles sus propias historias y a cambio publicarían sus nombres y direcciones para que quien quisiera les pudiese enviar cartas. De esta forma se inicia una potente comunidad de fans que intercambiaban ideas, historias, etc. Poco a poco se fueron creando club de fans que publicaban sus propios magazines impresos con mimeógrafos¹², lo que los hacía baratos y fáciles de producir y distribuir. Estas publicaciones eran conocidas como fanmagazines o fanmags y ya en 1941, uno de los escritores más populares, Russ Chauvenet, acuñará el término "fanzine"¹³. La producción de sci-fi zines continuará creciendo en las décadas posteriores.

El siguiente hito en la historia del fanzine tendrá lugar a finales de los 40, principios de los 50, con la llamada generación Beat. Este grupo de jóvenes escritores se plantearon la autoedición como una manera de distribuir sus obras. Ante su postura vital de rechazo a la sociedad y con la escritura como única opción y ocupación, sus radicales puntos de vista literarios y políticos hacían muy complicado que cualquier medio generalista les publicase su trabajo; así abrazaron la idea de que la autopublicación y la creación de sus propios canales de distribución era la única forma de hacer llegar su trabajo a una audiencia más receptiva. De esta manera empezaron a producir sus propios chapbooks, utilizando un mimeógrafo para hacer tiradas pequeñas y baratas publicadas por el propio escritor y con el único objetivo de ser leídos.

Con la generalización de la tecnología y, sobre todo, con la introducción de la fotocopidora, los fanzines se fueron multiplicando y empezaron a abarcar temáticas muy diversas. El desarrollo de la impresión en offset y la máquina de escribir permitían a cualquiera producir su propia prensa de forma barata y accesible. En los 60 se vivirá la explosión de la prensa radical y los fanzines políticos. La sensibilidad y conflictividad social y política de estos momentos y el ambiente de libertad y ruptura con los valores pre-existentes facilitarán la multiplicación de este tipo de prensa,

que será vista como una valiosísima herramienta para expresar las informaciones, preocupaciones e ideas que se desprendían de la naciente contracultura, conformada principalmente por jóvenes estudiantes. Además esta prensa underground anticipará y ayudará a vertebrar grupos activistas relacionados con la lucha estudiantil, grupos antibelicistas, feministas, grupos por los derechos de la comunidad LGTBQ, la lucha obrera, antibelicista, anticapitalista, y los movimientos de Nueva Izquierda, por los derechos civiles y el movimiento pacifista.

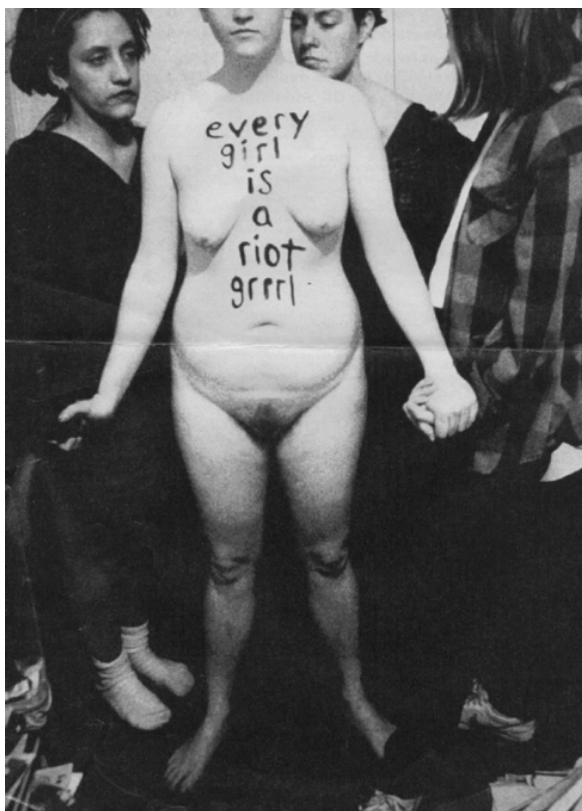
Esta prensa underground de los 60 alimentará la explosión de publicaciones disidentes de los 70. En estos años nacerá el último gran movimiento de ruptura del siglo XX: el punk, que recogerá y adaptará alguna de las consignas de Dada y del Situacionismo. En estos momentos el llamado rock de estadio contribuirá a una glorificación del virtuosismo. Como reacción surgirá el punk que celebraba lo amateur y defenderán la idea de que cualquiera puede crear cualquier cosa que desee. Los fanzines punks serán la encarnación de este ideal y de la celebración de la filosofía DIY y las técnicas lo-fi. Aunque en un principio el punk no estuvo tan preocupado por su desarrollo artístico, siendo un movimiento nihilista y destructivo que traducía el clima de desconcierto, frustración, ira y desánimo de la juventud de la época, los fanzines¹⁴ se convertirán en un medio ideal para canalizar esa ira y para difundir información creando una escena musical y contracultural con la que romper la hegemonía y sobrevivir a la cultura mainstream. La estética de estos fanzines fue tomada de las publicaciones de principios de siglo, especialmente de Dada: collages, el uso de eslóganes, la apropiación de anuncios y artículos despotricando contra todo los caracterizarán. Los punks estaban furiosos y utilizaron cualquier material que tuviesen a mano para expresar esa rabia.



Punk Zine Sniffin' Glue

Después de la vorágine punk, en los años 80 el zine como tal sufre una transformación relacionada con la explosión del fenómeno fan, siendo publicaciones dedicadas a hablar de algunos de los ídolos del momento, perdiendo esa componente política y rupturista, también el perzine será habitual, donde los autores volcarán sus experiencias más personales. Al mismo tiempo, en estos momentos se vive una época de esplendor de la autopublicación con la proliferación de ferias, encuentros, creación de redes, artículos, etc. Los 90 traerán consigo el movimiento que visibilizará y potenciará el fanzine hecho por mujeres, del que hablaremos más adelante.

El inicio del siglo XXI, con la popularización de Internet, podría hacernos creer que el fanzine quedaría relegado como medio para comunicarse y expandir las ideas más a la contra. Blogs, foros, webs, etc. parecen cumplir el papel que anteriormente venía realizando el fanzine, con una mayor rapidez y eficacia. Mientras que un fanzine requiere un proceso creativo y de distribución más o menos complejo, la inmediatez de Internet parecía que acabaría por enterrarlos. Sin embargo en la actualidad vivimos un momento brillante en el que constantemente están surgiendo nuevas publicaciones, en el que existen numerosas ferias y encuentros a lo largo y ancho del mundo, donde librerías y galerías ofrecen un espacio para la muestra y venta de fanzines y en el que incluso las instituciones están prestando atención a estas publicaciones¹⁵.



Riot Grrrl

Fanzines hechos por chicas: la explosión Riot Grrrl

¿Qué fue el Riot Grrrl?

Si hacemos un repaso a la historia de los fanzines hechos por mujeres el referente imprescindible será el Riot Grrrl.

El Riot Grrrl fue un movimiento contracultural y feminista que surgió a principios de los 90 en EEUU. Su foco serán las ciudades de Olympia, en el estado de Washington, y Washington DC, y será esbozado por figuras como **Tobi Vail**, **Allison Wolfe**, **Molly Neuman** y **Kathleen Hanna**.

Debemos contextualizar este movimiento en un momento en el que, en lo social, se estaba viviendo un periodo de gran conflictividad¹⁶, y en lo cultural/musical, dominaban las escenas de hardcore punk (en Washington DC) y grunge (en Seattle), las cuales se caracterizaban por un talante violento y machista. Así el Riot Grrrl reaccionará, en primer lugar, ante la conflictividad social; en segundo lugar, ante la escena musical underground que las excluía como sujetos activos y las relegaba a un papel de "novias de", fotógrafas o público pasivo que se situaba en la parte de atrás de los locales de conciertos. De este modo estas mujeres crearán una filosofía radical que consistió en alentar a chicas y mujeres de la ciudad a subvertir el estancamiento masculino que vivía el underground creando su propia música, arte, escritura y teatro.

Por último también reaccionaron ante el feminismo y la manera de hacer feminismo que se había llevado a cabo hasta el momento. Un feminismo que sentían que no les pertenecía, conformado por mujeres de mediana edad, blancas, de clase media y heterosexuales. El deseo y la necesidad de llegar a más mujeres y de hacer juntas algo

en el mismo espacio empezaba a ser más y más urgente, así la llamada a una riot grrrl (solo de mujeres) tuvo lugar en el número tres del mini-zine Riot Grrrl17. Las chicas empezaron a hacer así sus propios fanzines, anunciando sus actuaciones a lo largo de DC y reuniendo listas con números de teléfono y direcciones a los cuales muchas mujeres inmersas en la escena punk de DC respondieron. A partir de este momento se sucedieron los encuentros entre riot grrrls, en los cuales discutían y ponían en común sus propias experiencias, se animaban y apoyaban las unas a las otras empezando a construir el camino para una acción colectiva y un nuevo feminismo contracultural. Riot Grrrl reescribió el feminismo y el activismo dentro de una rebelión punk-rock protagonizada por jóvenes voces que se sentían ausentes dentro del feminismo vigente en los 90. En consecuencia propondrán un concepto diferente del activismo feminista, transformando las actividades tradicionales de protesta como marchas o mítines, en un activismo cultural en el que incorporaron actividades subversivas diarias como la creación de arte, películas, zines y música como parte de este activismo feminista.

Las mujeres que pertenecían a estas comunidades alternativas, tanto en Olympia como en DC, tuvieron que comenzar a plasmar sus sentimientos, frustraciones y rabia en palabras, creando así fanzines culturales que más tarde fueron denominados como angry grrrl zines. Los zines sirvieron de medio a estas mujeres para la discusión, el examen y la resistencia cultural.

Antecedentes de los grrrl zines

Los fanzines surgidos al calor del movimiento Riot Grrrl tienen su propio capítulo dentro de la historia de los fanzines. Serán el punto de referencia de la producción fanzinería realizada por mujeres y cambiarán para siempre la historia de la cultura underground dominada hasta entonces por hombres. Sin

embargo los fanzines del Riot Grrrl tendrán algunos predecesores sin los cuales, tal vez, las cosas no hubieran sido como fueron.

El principal referente serán las publicaciones lanzadas a partir de la llamada segunda ola del feminismo en los años 70, como la publicación *It Ain't Me, Babe*, publicada en Berkeley, que aguantó solo un año, pero cuya rabia y energía era contagiosa¹⁸.

También *Ms.*, pionero en América, cuyo primer ejemplar fue lanzado en 1972, o *Spare Rib* y *Shocking Pink*, aparecidas en Gran Bretaña en este nuevo ambiente. Además, algunas librerías feministas como Amazon BSC serán fundamentales, ya que proveerán de un espacio cultural para la comunidad feminista. O los fanzines musicales de finales de los 70 principios de los 80 como *JOLT* o *Bitch* (que avanzaba una de las características de los grrrl zines de apropiarse de palabras insultantes dándoles una identidad positiva).

Grrrl zines

“Las riot grrrls volvieron a los zines por un montón de razones: por la expresión personal, para dar salida a su creatividad, para romper el aislamiento, para encontrar amigas, una comunidad, una red de trabajo y como una forma de resistencia cultural y política. Para muchas, especialmente para aquellas que vivían en ciudades pequeñas en medio de ninguna parte, los zines eran una manera genial de conectar con gente con ideas afines alrededor del mundo sin tener que conocerse en persona. Los zines son una manera de decir: ¡no estás sola! Vamos a compartir nuestras experiencias y a aprender unas de las otras”¹⁹.

Los fanzines que se desprenderán o serán influenciados por el Riot Grrrl se denominan *angry grrrl zines* o *grrrl zines*. Hay que tener en cuenta que tradicionalmente los fanzines han sido creados por hombres blancos y heterosexuales; como reacción a esto y subvirtiendo el orden “natural” de las cosas surgirán los *angry grrrl*

zines y los homocore zines, que darán una vuelta de tuerca a la historia del fanzine contando como autoras a chicas y a personas pertenecientes a la comunidad LGBTQ.

Los fanzines serán una estrategia para compartir información y promover el feminismo. Se creará una intrincada red de correspondencia personal y en ellos se volcarán los diferentes manifiestos que el movimiento Riot Grrrl generará.

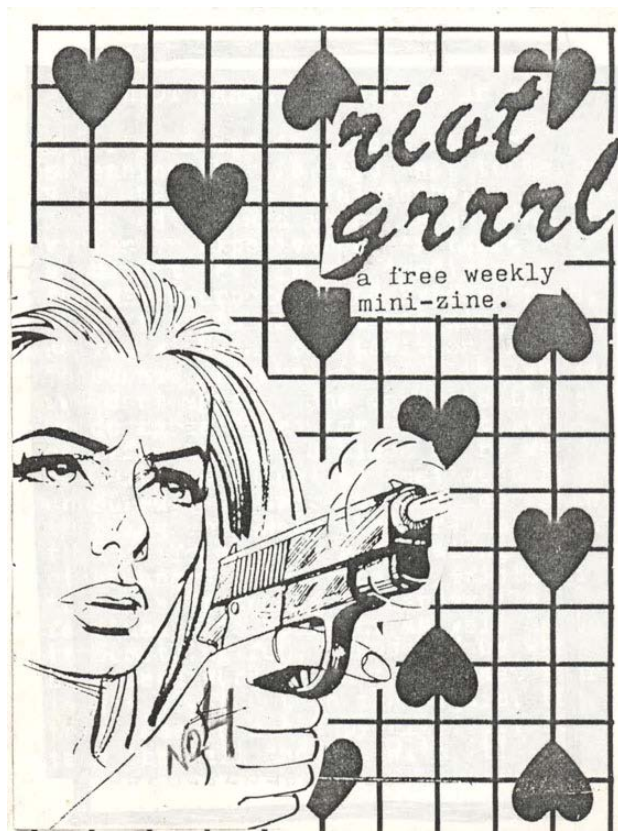
En estos fanzines se tratarán en primera persona cuestiones tales como la experiencia de crecer en el contexto de la sociedad patriarcal, la menstruación, la sexualidad, etc. abarcando con ellos diferentes espacios que oscilarán entre el arte, la protesta, la terapia o la confesión²⁰. Los fanzines serán la alternativa positiva a las revistas musicales y para adolescentes, una manera de superar el estereotipo femenino nada representativo de la realidad. Estas publicaciones DIY son importantes espacios para las chicas, para mostrar sus escritos, su arte y para representarse a sí mismas.

Como explicará Johana del fanzine Sassy and seventeen: "Es una forma poderosa de resistencia; es decir existo, soy de esta manera y mi historia es digna de ser contada. Yo expongo estas palabras, las fotocopio y las difundo porque creo que es importante que mi historia sea escuchada, que tengo algo que merece la pena oír. Es una forma intensa de resistir a la hegemonía del hombre-blanco-heterosexual"²¹.

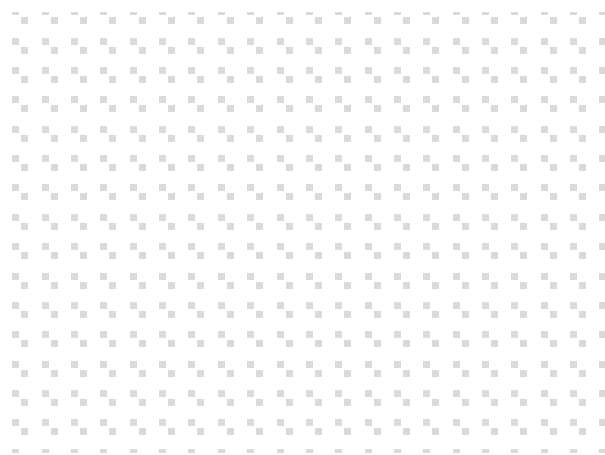
La temática de los grrrl zines

Históricamente las chicas han escrito diarios personales y cartas, las cuales ahora se transformarán en fanzines. Deshaciendo esa línea que separa lo privado y lo público, publicarán ensayos contando sus sueños, sus ideas, extractos de sus diarios, memorias infantiles, entrevistas, reseñas, divagaciones, historias, comix, fotografías personales, etc. Serán comunes los artículos sobre la preocupación

por su imagen corporal, desórdenes alimenticios, experiencias con el aborto o cuestiones sobre sexualidad. Esto último es un tema recurrente en estos fanzines, en los que las autoras explorarán su hetero/homo/bisexualidad, la manera de lidiar con la edad adulta sexual y los tópicos que sobre el sexo son sostenidos en la sociedad. Una de las conexiones más potentes que el Riot Grrrl tendrá con el feminismo será la exposición de los efectos del patriarcado en las emociones y la sexualidad de las chicas y el rechazo a permanecer en silencio ante los abusos sexuales y psicológicos. Otro de los campos de batalla de los grrrl zines será acabar con el mito de la belleza ideal, y de la valoración y potenciación que se hace desde los medios de esos estándares inalcanzables de extrema delgadez, juventud eterna, belleza ideal, etc. que hacen que las chicas se sientan feas y solas. Los grrrl zines lucharán por la aceptación de todos los tipos de cuerpos y bellezas. Alterarán las bases estéticas de la sociedad robando sus imágenes y haciendo montajes y détournements con slogans que subvertirán el discurso de las revistas y de la publicidad dirigida a mujeres.



Grrrl zine Riot grrrl mini zine



La estética de los grrrl zines

Aunque cada fanzine aporta la visión personal de su autora, los grrrl zines tienen algunas características comunes. A saber, en lo que se refiere al apartado gráfico, son comunes las fotografías en las que hacen una reivindicación de la sexualidad con imágenes más o menos explícitas de sus cuerpos, en los que ocasiones llevan pintados epítetos sexuales tales como BITCH, SLUT o WHORE²²; imaginería de dibujos animados, imágenes pro-chicas gordas, tachones, dibujillos de corazones, estrellas y símbolos feministas y anarquistas, etc. Estas imágenes normalmente serán tomadas de periódicos, revistas, catálogos de tiendas, libros infantiles, etc. Los grrrl zines compartirán el lenguaje visual de los fanzines punk; estos eran agresivos, sucios y desordenados, y tomarán esa estética amateur e insurgente del corta y pega pero traducida a un lenguaje propio. Así se apropiarán de palabras y frases que tradicionalmente se han usado para despreciar a las mujeres, palabras tales como puta, bollera, fulana, guarra, bruja, etc. De términos que instigaban a las chicas a sentir rabia, a reconciliarse con ella y usarla como arma, palabras como loca, zorra, histérica, rara, incorrecta, bicho raro, inadaptada, etc. Asimismo, los sinónimos de rebelión serán recurrentes en estos fanzines: revuelta, revolución, guerra. Y las palabras relacionadas con los tabús y las perversiones sexuales toda una constante: coño, chocho, vulva, culo, hongos, vampira, azote, piojosa, tetas, etc.

Habrán incontables fanzines relacionados con el Riot Grrrl, pero quizás los que han permanecido en el imaginario popular y han sido tomados como referencia por chicas fanzineras han sido aquellos títulos que fueron producidos por sus ideólogas principales como [Riot Grrrl mini-zine](#), que denominará al movimiento; [Bikini Kill](#), germen de la banda del mismo nombre, [Girl Germs](#) o [Jigsaw](#). Otros nombres importantes serán el fanzine pro-gordas FAT!SO? y los fanzines ingleses [Ablaze!](#) y [Girlfrienzy](#). Un papel importante para la distribución y expansión de estos fanzines tendrán las distribuidoras que nacen en estos momentos como [Riot Grrrl Press](#), GERLL, [Riot Grrrl Review](#) o [Action Girl Newsletter](#).

El **Riot Grrrl**, aunque enterrado por la prensa mainstream, siguió inspirando, hasta el día de hoy, a muchas jóvenes alrededor del mundo a tomar el control de sus vidas, a empoderarse y a crear ellas mismas su propia cultura.

Actualidad y estado de la cuestión en el estado español

Como ya se apuntó anteriormente, Internet lejos de suponer el final para el fanzine ha estimulado la creación y difusión de publicaciones autoeditadas. En la actualidad en el mundo anglosajón las chicas siguen produciendo zines que siguen la estela de los grrrl zines; perzines en los que exponen su experiencias y con los que siguen creando redes propiciadas por la facilidad que para conocer estas publicaciones otorga Internet. Actualmente existen fuera de nuestras fronteras un número infinito de publicaciones realizadas por chicas entre las que destacan títulos como [Girl Gang Zine](#), exquisito fanzine realizado en Berlín por Marren y Kristin; [Girls Get Busy](#), fanzine homónimo colaborativo e importante distribuidora feminista inglesa; [Culture Slut](#), editado por Amber de Canadá, que a su vez tiene una de las distribuidoras más completas de actualidad: [Fight Boredom](#); [Same Heartbeats](#), de la artista e importante activista feminista belga [Nina Nijsten](#); [Support/Apoyo](#), de Cindy Crabb; LoudMouth, de [ModernGirlBlitz](#), que además de hacer fanzines produce una gran cantidad de memorabilia feminista. O distribuidoras como la imprescindible [Microcosm Publishing](#) de Portland, una de las más potentes que existen en la actualidad. Sin olvidar las distintas ferias que sirven como punto de encuentro de creadoras como la [Queer Zine Fest](#) de Londres, la [NYC Feminist Zinefest](#), la [Philly Feminist Zine Fest](#) o el Berlin Zinefest. Sin olvidarnos de webs y directorios on-line que se han encargado de compilar y catalogar numerosos fanzines, webs como [zinewiki.com](#), [grrrlzines.net](#), [grrrl zines a go-go](#) o [grassrootsfeminism.net](#).



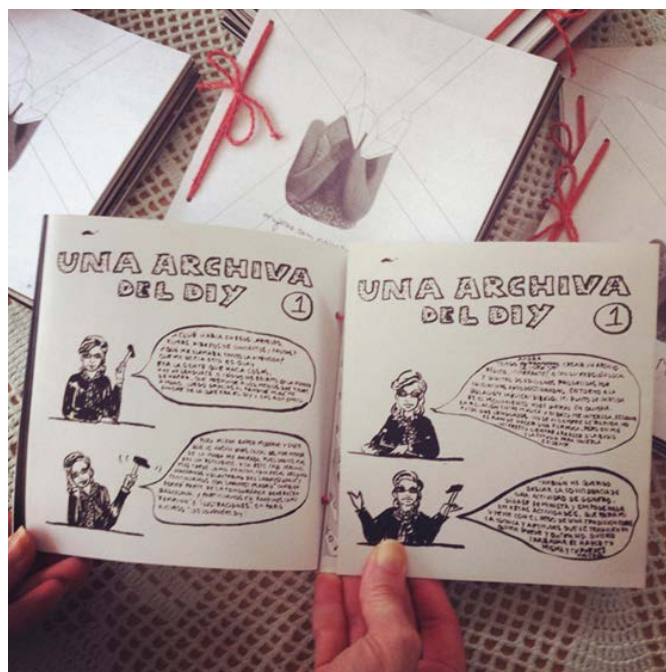
Zine Culture Slut

En el Estado Español el hecho de que el movimiento Riot Grrrl nunca llegase a penetrar provocó que la producción fanzinería realizada por mujeres se redujese, hasta hace relativamente pocos años, al ámbito de la escena punk y del activismo político de izquierdas. Así y tomando como referencia en mapa de fanzines publicado en [FEMINIZINE #223](#) podríamos citar como pioneros fanzines a Miau, de las hermanas Damunt de Murcia, o Fempunk, que pondrá la semilla para la celebración del primer Ladyfest en España.



Zine Feminizine 2

Actualmente existe un número creciente de fanzines realizados por mujeres en nuestro país. Desde fanzines de cómics e ilustración como [Fuego en los párpados](#) de Roberta Vázquez, [Modo Shuffle](#) de La Flecha Negra, [Baby, Baby](#) de Begoña García-Alen, [Rojo Putón](#) del colectivo Les Golfes o [Ficken und lecken](#) de Pepa Puy; fanzines de historias como [Nenazas](#) publicado por Horriblemente Humano; fanzines de contenidos variados pero con un claro posicionamiento feminista y queer como [Mujeres con Pajarita](#), [Una Buena Barba](#), [Zapatiños Motor](#), [Bulbasaur](#) o [FEMINIZINE](#). Y editoriales y distribuidoras con un carácter feminista como [El Ansia](#) o [Bombas para Desayunar](#).



Zine Mujeres con pajarita 1

La tendencia actual refleja que cada vez más chicas se animan a realizar sus propios fanzines y también se perfilan como una parte importante del público de fanzines. Es en momentos de crisis y de desánimo cuando han surgido las manifestaciones más interesantes, siempre en los márgenes. Por ello no tenemos que dejar pasar la oportunidad, dado el contexto actual, de reivindicarnos y de trabajar en estas posiciones marginales, para plantarle cara al sistema y construir por nuestra cuenta una sociedad más justa e igualitaria. El fanzine es nuestra arma y está a nuestra disposición. Usémosla.

Notas:

1. Spencer, A. DIY: the rise of lo-fi culture. Londres: Marion Boyars, 2008. p. 20.
2. Marcus, G. Rastros de carmín: una historia secreta del siglo XX. Barcelona: Anagrama, 2005. p. 415.
3. Duncombe, S. Notes from the underground: zines and the politics of alternative culture. Bloomington: Microcosm Publishing, 2008.
4. Duncombe, S. op. cit., p. 15.
5. Ibid., p. 14.
6. Spencer, A. DIY: the rise of lo-fi culture. Londres: Marion Boyars, 2008.
7. Las publicaciones dadaístas más destacadas serán Cabaret Voltaire, Dada, 291, 391 y New York Dada.
8. Técnica dadaísta consistente en la reutilización y manipulación de imágenes existentes llegando a la pérdida de su sentido original y otorgándole uno nuevo. Esta práctica será tomada y explotada por el Situacionismo en los años 50 y 60.
9. Técnica consistente en el uso de elementos tomados para la creación de una nueva obra.
10. Las publicaciones situacionistas más destacadas serán Internationale Situationiste y Potlach, entre otras.
11. Monem, N. Riot grrrl: revolution girl style now! Londres: Black Dog Publishing, 2007. p. 115.
12. Máquina de impresión de bajo coste que funciona estampando la tinta a través de una plantilla en el papel, dejando un acabado un tanto imperfecto y sucio.
13. Spencer, A. op. cit., p. 80.
14. Algunos de los fanzines punks más destacados serán Punk Zine (Nueva York, 76), Sniffin' Glue (Londres, 76) o Search and Destroy (San Francisco, 70's).

15. Encuentros patrocinados por instituciones: la exposición "De zines. Magazines, fanzines y revistas objeto" celebrada en La Casa Encendida o "Libros Mutantes" en Madrid (patrocinada por la Obra Social de Caja Madrid), la feria Autoeditados (patrocinada por la BBK) o la exposición "Loud Flash" del MUSAC, son algunos de estos ejemplos.

16. En Washington DC en la primavera de 1991, estalló una importante revuelta, también conocida como la Mount Pleasant Riot, tras el asesinato de una policía afroamericana por un hombre latino. Esto provocó numerosos disturbios, saqueos y luchas con la policía, cuya presencia ganó gran protagonismo, llegando a usar incluso gases lacrimógenos para frenar la situación. Ese mismo mes, además, la Corte Suprema aprobó una ley lanzada por la administración Bush según la cual se impedía la fundación de clínicas federales en las que se ofreciese orientación acerca del aborto, poniendo en peligro la ley surgida tras el caso Roe v. Wade, tras el cual el aborto pasó a legalizarse en EE.UU.

17. Monem, N. op. cit., p. 25.

18. Spencer, A. op. cit., p. 49.

19. Elke Zob en Spencer, A. op. cit., p. 52.

20. Monem, N. op. cit., p.116.

21. *Ibíd.*, p. 118.

22. Zorra, puta, guarra, etc.

23. FEMINIZINE #2 (ISSN: 2254-2957). Editado por Bombas para Desayunar.

Bibliografía:

Duncombe, S. Notes from the underground: zines and the politics of alternative culture. Bloomington: Microcosm Publishing, 2008.

Marcus, G. Rastros de carmín: una historia secreta del siglo XX. Barcelona: Anagrama, 2005.

Monem, N. Riot grrrl: revolution girl style now! Londres: Black Dog Publishing, 2007.

Spencer, A. DIY: the rise of lo-fi culture. Londres: Marion Boyars, 2008.

Fanzine FEMINIZINE #2 (ISSN: 2254-2957). Editado por Bombas para Desayunar.

Web: <http://zinewiki.com/>

Estéreo Tipas



Marta Mantecón

La ilustración infantil es el eje de la cita colectiva “ESTEREO TIPAS. Igualdad ilustrada”, que reúne los trabajos de 13 artistas destacadas de esta disciplina creativa: Elisa Arguilé, Cecilia Afonso Esteves, Patricia Garrido, Mónica Gutiérrez Serna, Violeta Lópiz, Ximena Maier, Raquel Marín, Rocío Martínez, Patricia Metola, Rosa Osuna, Claudia Ranucci, Natascha Rosenberg y Noemí Villamuza.



Elisa Arguilé, Quiero saber de todo, 2013

La exposición, comisariada por Sabela Mendoza y organizada por "i-con-i", especializada en gráfica, presenta una radiografía ilustrada de los roles de género y estereotipos que todavía perviven en nuestra sociedad, tomando como punto de partida una serie de testimonios infantiles reales.



Noemí Villamuza, *El armario del bebé*, 2013

El título de la muestra, "Estéreo-tipas", tiene un doble significado: por un lado, su expresión en femenino procura invertir su sentido peyorativo y desmontar su connotación negativa y, por otro, subrayar el valor de la ilustración infantil como disciplina artística "en estéreo" que combina dos

medios –texto e imagen– y posee un alto nivel de comunicación accesible a todos los públicos, independientemente de la edad.



Raquel Marín, *Quiero ser bombera*, 2013

El objetivo de la exposición no es otro que concienciar y sensibilizar sobre la igualdad de género y, de paso, visibilizar el trabajo de una serie de ilustradoras sobresalientes en nuestro país que, pese a constituir un colectivo numeroso,

todavía no han sido reconocidas al mismo nivel que los hombres. Todas ellas poseen una trayectoria significativa, tanto a nivel nacional como internacional, con publicaciones en Europa, Asia o Latinoamérica, galardones importantes como el Premio Nacional de Ilustración (en el caso de Elisa Arguilé o Noemí Villamuza) y una presencia destacada en eventos de prestigio mundial como la Feria del Libro Infantil de Bolonia, por donde han pasado los trabajos de Claudia Ranucci, Patricia Garrido, Violeta Lópiz, Natascha Rosenberg, Patricia Metola o Raquel Marín. En particular, la obra que Violeta Lópiz ha presentado en esta exposición, "Genera Género" (un cadáver exquisito que juega con diversos personajes que, al mezclarse, generan un diálogo sobre los estereotipos femeninos y masculinos), ha sido seleccionada para la edición de este año.

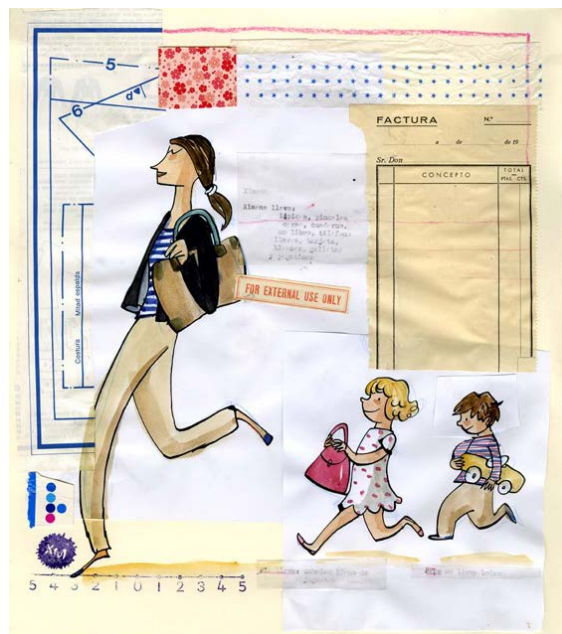


Violeta Lópiz, Genera Género, 2013

El origen del proyecto fue una sesión previa que tuvo lugar en La Cantina de Matadero Madrid con un grupo de niños y niñas de 3 a 12 años a los que se les planteó una serie de situaciones cotidianas en las que entraban en juego los roles de género: ¿cómo vestirías a tu hermano bebé? ¿y si fuera una chica?, ¿hay una prenda que sirva a los chicos y las chicas?, ¿a qué te gusta jugar en el recreo y con quién? ¿y en casa?, ¿qué quieres ser de mayor?, ¿qué regalamos a mamá y a papá?, ¿qué cosas hacen en casa las mamás y los papás?, ¿las mamás saben más de algo que los papás? ¿y al revés?, ¿qué nos apetece aprender más?, ¿queremos ser famosos?, ¿de qué te disfrizas?, ¿por qué las chicas

llevan bolso? ¿les gusta el color rosa?, ¿hay algo que algunas personas no pueden hacer?, ¿quién tiene más suerte en la vida? Las respuestas obtenidas mostraban prototipos y modelos de conducta aprendidos, que se transmiten por imitación de forma mecánica y son comúnmente aceptados por la sociedad. Los niños y las niñas contaron lo que veían a su alrededor sin filtros, con una mirada sincera y directa, llena de espontaneidad. Sus impresiones fueron ilustradas por las artistas, mostrando los avances y las todavía numerosas desigualdades percibidas y reproducidas desde la infancia.

El resultado de todo ello será un álbum ilustrado, lleno de humor y transparencia, vertebrado por textos e imágenes que combinan diferentes estilos, materiales y procedimientos (dibujo, pintura, fotografía, collage, serigrafía, costura y técnicas mixtas), para subrayar la importancia de la coeducación en igualdad y el respeto a las diferencias frente a una sociedad que repite unas conductas que siguen potenciando la desigualdad entre mujeres y hombres.

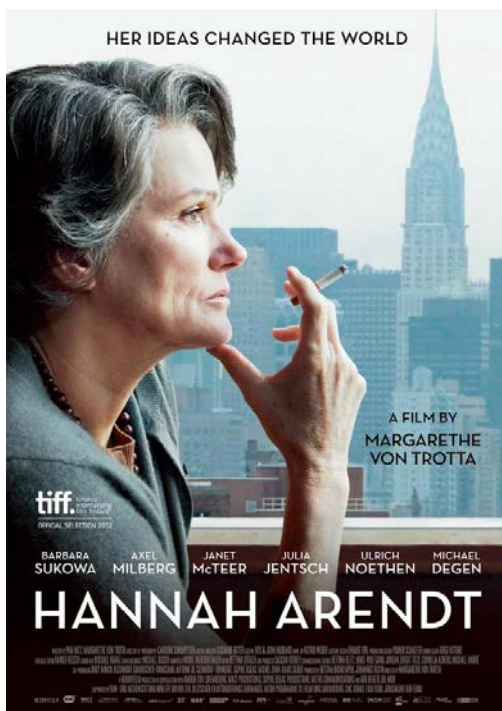


Ximena Maier, *Las chicas llevan bolso*, 2013

ESTEREO TIPAS. Igualdad ilustrada, Terraza de La Casa Encendida. Ronda Valencia 2, Madrid. Hasta el 4 de julio de 2013.



Hannah Arendt, por Margherete von Trotta



Rocío de la Villa

En la primera escena en la que aparece Hannah Arendt la vemos fumando, en un travelling que va desde la mesa del despacho al diván, y la protagonista no dejará de fumar siempre que pueda a lo largo del film. La filósofa piensa fumando y conforme avanza la trama esos momentos de reflexión son más emocionantes. ¿Puede

ser un biopic de un filósofo emocionante, incluso aunque se trate de una de las filósofas más importantes del siglo XX (junto a Zambrano, Simone de Beauvoir y Judith Butler)?

Para celebrar la importancia del pensamiento y la actitud de Hannah Arendt (1906-1975), la cineasta feminista Margarethe von Trotta ha elegido el periodo en que la filósofa se vio envuelta en una polémica que alcanzó niveles mediáticos y por la que perdió algunos de sus amigos de toda la vida. Trama que proporciona a esta cinta el suspense de un thriller. La polémica surgió a raíz de sus artículos publicados en la revista The New Yorker, tras haber asistido en 1961 al juicio en Jerusalén del nazi Adolph Eichmann, el único entre los cargos de cierta responsabilidad que no había sido acusado en Nuremberg. Ya antes de comenzar el juicio, Eichmann es demonizado. Sin embargo, lo que descubre la filósofa alemana y judía es un nobody, un burócrata leal a las leyes del nazismo, que ejecuta sin pensar. La prestigiosa autora de Los orígenes del totalitarismo (1951), a la sazón entonces profesora invitada en la Universidad de Princeton, llega a ver en Eichmann el ejemplo

y la explicación de la “banalidad del mal”, característica del nazismo y de todo totalitarismo: si Eichmann sigue sin arrepentirse, la causa es que es incapaz de pensar por sí mismo. Esta negación del pensamiento en el ser humano sería lo que el totalitarismo niega en opresores y oprimidos. Y definitivamente, ejercer el pensamiento es la postura personal que Arendt defiende frente a sus detractores prosemitas y sionistas hasta el final.

Es difícil minimizar la actualidad del tema tratado, ¿acaso no es ese cumplimiento burocrático lo que siguen alegando corredores de bolsa y empleados de empresas de evaluación e inversión –tal como se mostraba en las declaraciones en el film *Capitalismo: una historia de amor* de Michael Moore y de vez en cuando todavía en nuestra tv–, que han provocado la mayor crisis económica conocida en Occidente, con la consecuente pobreza, sufrimiento y pérdida de derechos y de dignidad que arrastramos hasta hoy? Según declaraciones de von Trotta, con ocasión de la retrospectiva que se

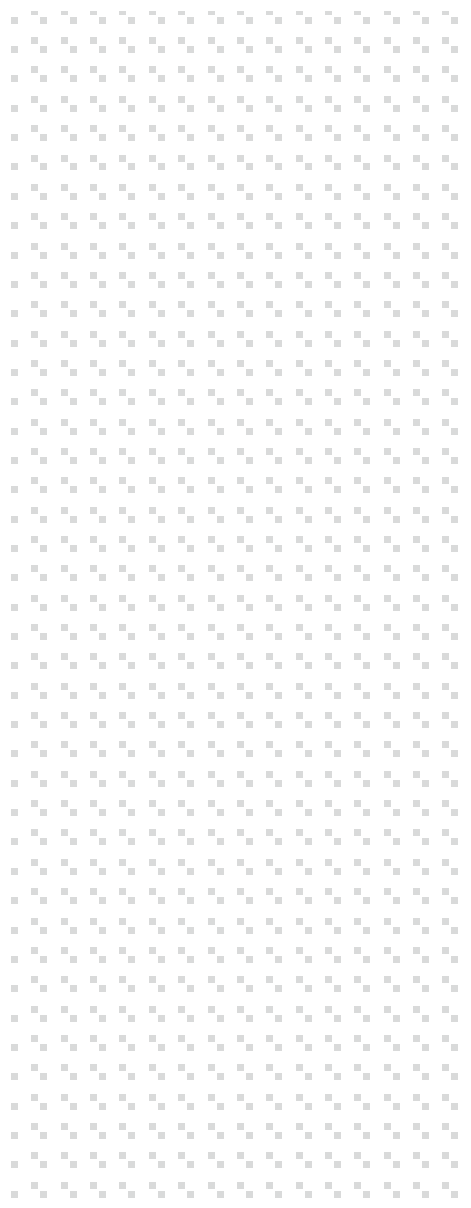
le ha dedicado en el XV festival de cine alemán celebrado en Madrid, “Si Hannah Arendt levantase la cabeza, seguramente no estaría nada contenta con Angela Merkel: al igual que sufrió con el Holocausto, lo haría también con el totalitarismo económico alemán”.

Fruto de años de investigación, releendo diarios, cartas y con el testimonio de los ya pocos supervivientes próximos a la pensadora, la película minimiza la relación de la joven filósofa con su maestro Martin Heidegger, aquí ridiculizado, aunque normalmente sea todavía esta relación la que sigue lastrando la importancia de la figura de Hannah Arendt entre los círculos misóginos de filósofos. Arendt aparece como una mujer fuerte y valiente, muy consciente de su valía y de su obligación como brillante enseñante e intelectual, sarcástica y sensible con sus amigos, siempre fiel al amor. Un papel interpretado a la perfección por la actriz Barbara Sukowa.

Con esta película, Margareth von Trotta (Berlín, 1942), directora pionera en el grupo del Nuevo cine alemán (Schlöndorff,

Fassbinder, Herzog y Wenders), llega al culmen –hasta el momento– de una trayectoria en la que abundan las semblanzas biográficas, la última que pudimos ver aquí *Visión*. De la vida de Hildegard de Bingen (2009). Como la propia Hannah Arendt, que escribió biografías de la ilustrada Rahel Varnhagen: vida de una mujer judía y la revolucionaria Rosa Luxemburgo, Margareth von Trotta ha dedicado su cine a honrar mujeres célebres y anónimas, como *El honor perdido* de Katharina Blum (1975), en donde una mujer es acusada injustamente de terrorismo y destruida por el aparato del Estado; *El segundo despertar* de Christa Klages (1977), sobre una mujer que atraca un banco para mantener su guardería. Y en sus filmes más populares: *Las hermanas alemanas* (1981) y la propia *Rosa Luxemburgo* (1986).

Margareth von Trotta, Hannah Arendt, 2012. Estreno en España: a partir del 21 de junio de 2013.



Nuria Carrasco,

¡AHLAN!

Rocío de la Villa

El pasado 9 de mayo se presentaba en la galería Formato Cómodo de Madrid la revista ¡AHLAN! realizada por Nuria Carrasco, fake de la popular revista Hola, como resultado de la estancia de la artista en noviembre de 2012 en los Campos de Refugiados Saharais de Tindouf en Argelia, en el marco de Artfariti 2012, Encuentros Internacionales de Arte y Derechos Humanos del Sahara Occidental, celebrados anualmente y que en esta sexta edición ha contado con otros artistas de nuestro país, como Santiago Sierra, Esther Ferrer, Isidoro Valcárcel, Los Torreznos, Federico Guzmán, Muntadas o Miquel Barceló. La revista ¡AHLAN! es una crónica a todo color de su convivencia y el registro de la vida de sus habitantes, sus tradiciones, celebraciones, instalaciones sociales, iniciativas, etc., poniendo cara y protagonismo al empeño de una colectividad.

Habitualmente, las revistas reproducen “de segunda mano” arte creado para ser expuesto en galerías e instituciones. Sin embargo, desde las vanguardias históricas comienzan a producirse las colaboraciones “directas” de artistas en publicaciones periódicas, como por ejemplo los míticos fotomontajes de John Heartfield en Die Arbeiter Illustrierte Zeitung (El Periódico Ilustrado de los Trabajadores) y AIZ. Tras Duchamp, que propuso variedades de dispositivos para la producción y exhibición, y con la nueva conciencia pop del poder icónico de los medios de masas, se dará un vuelco definitivo. Como afirmó Dan Graham a propósito de sus obras para página de revista: “El pop quiso minar la noción de calidad en las Bellas Artes utilizando contenidos de la cultura de masas. En tanto se alimentaba de las imágenes de la cultura

popular a través de las revistas, cuando retornaba a ellas ofrecía un punto de vista irónico sobre esta cultura popular. Lo que el pop ponía a la vista era que toda la información, como la de las revistas, podía ser utilizada dialécticamente desde el sistema artístico. Una obra puede funcionar simultáneamente a nivel del lenguaje artístico y a nivel del lenguaje popular de los media; e incluso puede existir un diálogo entre ambos, comentándose recíprocamente y dándose mutuamente perspectiva de los supuestos de cada uso de lenguaje. Diseñé obras para revistas que pudieran al mismo tiempo autodefinirse y relacionarse, a través del contexto, con la información del resto de sus páginas”.

Todavía en una vuelta de tuerca más, una revista completa puede ser modelo y formato para para subvertir gastados estereotipos, como ha hecho Nuria Carrasco en ¡AHLAN!, continuando su serie de trabajos de crítica y parodia de la representación de la vida cotidiana contemporánea a través de los medios de masas en vídeos como ¿Quién eres? (2006) y sobre todo, Fortuna 82, Moraleja 13 (2009) –anticipatorio de un programa que efectivamente se emite ahora, en la televisión de la crisis–, con el que este proyecto guarda estrecha relación. Pues si entonces, pobres y ricos intercambiaban su residencia, en ¡AHLAN! la vida cotidiana de los refugiados saharauis se apropia del formato de la revista de celebrities en papel cuché para recuperar la dignidad perdida habitualmente en los medios de comunicación, al tiempo que, como señala Juan Pablo Wert, “quedan al descubierto los mensajes subliminales de aquella revista y del género en su conjunto”, cuya superficialidad es una muy eficaz herramienta para transmitir “los instrumentos de dominación que se hacen pasar por la normalidad”.

Inversión y deconstrucción que se aplican sistemáticamente, desde la portada, bajo el titular: “Lucha por la libertad de tres generaciones”, y va parodiando todas sus secciones, con oportunas inserciones publicitarias, hasta las recetas de cocina. Ya en Mitologías (1957), en su artículo “Cocina ornamental”, Roland Barthes calificó a la revista Elle como “verdadero tesoro mitológico”. ¡AHLAN! es una pequeña joya, un granito de arena más en la reivindicación de un pueblo y su legítima exigencia de independencia. Con su transmutación de las retóricas del éxito y el fracaso, ¡AHLAN! nos hace envidiar la dignidad, la ilusión y la alegría con que mantienen su ejemplar resistencia.

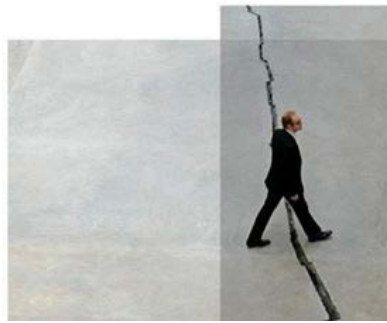
Nuria Carrasco, ¡Ahlan!, 2013. 100 páginas. 10 euros.



Carlos Jiménez, La escena sin fin. El arte en la era de su big bang

La escena sin fin
El arte en la era de su big bang

Carlos Jiménez



Rocío de la Villa

Hace ya cinco años que Carlos Jiménez abrió su blog El arte de husmear para sobrepasar las limitaciones que el sistema artístico impone en la actualidad a la crítica que, por definición, en su tarea de interpretación del hecho artístico y los espacios en donde acontece, tiende siempre a cuestionarlos. Con la crisis sobrevenida, esas limitaciones se han concretado: nos estamos quedando sin papel, sin el material físico donde fijar precisiones y especulaciones y sin el reconocimiento de la importancia del rol que desempeñamos. Se afirma que la crítica de arte es obsoleta con el interés de disolverla definitivamente en el desierto de información que publicita sin posibilidad de abrir el diálogo, por si acaso. Ni instituciones, ni mercado, ni la mayoría de agentes y productores parecen dispuestos a mirarse al espejo: el show debe continuar en esta escena que el autor denomina La escena sin fin, ¿sin final, o bien sin finalidad?

Con la buena pluma a la que nos tiene acostumbrad@s, el crítico colombiano y desde hace décadas madrileño de adopción Carlos Jiménez (Cali, 1952) discrimina esta distinción a través de diez artículos publicados en revistas españolas e internacionales de primera línea y procedentes de catálogos y conferencias durante la pasada década, soportes efímeros y olvidadizos que hacen oportuna esta placentera recopilación que, en todo caso, subraya a todas luces la pertinencia del ejercicio de esa crítica que no solo es instantánea, apasionada y política, sino que también sabe volver sobre sí, espigando lo que al cabo pudiera ser la decantación de su aportación a nuestro tiempo. Un ejercicio que Carlos Jiménez ha llevado a cabo bajo diferentes versiones anteriores ensayos, como *Travesía del ojo*, *Extraños en el paraíso*, *Miradas al arte de los 80*, *Los rostros de la medusa*. *Estudios sobre la retórica fotográfica* y *Retratos de memoria*.

En el escenario que dibuja de la primera década del siglo XXI, se funden los espacios del arte de la alta cultura con los espacios mediáticos de la industria cultural, como formas expansivas indistintas

entre las que se mueven agentes y públicos, cada vez más coincidentes e indiferenciados. En el inicio, la metáfora del gran teatro de Oklahoma, creada por Kafka en su América, dará paso a un desfile de propuestas de artistas (de Santiago Sierra a Antoni Muntadas) que inciden entre la banalidad de museos y bienales “al servicio de las exigencias del Capital”. Un análisis que se despliega al hilo del dominio del autor sobre los espacios de la arquitectura, y por cuya erudición se traen a colación aquí desde los “palacios de distracción” de Kracauer a la arquitectura muda modernista, la anarquitectura musical y experiencial de Woodstock y el vacío ruidoso de John Cage.

La otra mitad de esta recopilación está dedicada a perfilar trayectorias de artistas, en especial, las de las artistas inscritas en la tradición del arte feminista, un empeño que no es tan frecuente entre los críticos, al menos en este país. Coincidiendo con la importancia que Andreas Huyssen atribuyó en *Mass Culture and Woman* al feminismo en las artes para el desarrollo de

la performance y el body art en el arte contemporáneo, Jiménez traza un recorrido sobre “La artista y su cuerpo en la encrucijada de los feminismos” muy bien traído, partiendo adecuadamente de la autorepresentación de la pionera Frida Kahlo, para pasar a otras protagonistas principales: Carolee Schneemann, VALIE EXPORT, Marina Abramovic, Ana Mendieta, Vanessa Beecroft y que culmina con Regina José Galindo.

Sin duda, es imprescindible la revisión que hace del trabajo bien contextualizado de la escultora colombiana Doris Salcedo, a raíz de su intervención en la Turbine Hall de la Tate Modern en 2007 –y que presta la imagen a la portada de este libro–, también como pieza indispensable de la crítica en el marco poscolonial. Y absolutamente pregnante el ensayo sobre el trabajo de la mexicana Teresa Margolles, siempre centrado en la muerte anónima. Trayectorias sobre el olvido, el silencio y la impunidad que, en la perspectiva de Carlos Jiménez expresan mediante el lenguaje elíptico de la alegoría, visual y sensitivamente, la simultánea y muy influyente noción de homo sacer de Agamben.

Cierra el volumen un sobresaliente ensayo sobre la mirada a propósito de las imágenes pintadas, fotografiadas y videoinstaladas de Oscar Muñoz que, además de ser un penetrante recorrido sobre su evolución, es sobre todo la afirmación de la propia poética del crítico, que sabe que “el ojo no sólo sirve para ver, porque el ojo, como la boca, como el ano, como la piel, es un órgano sexual”, lo que le conducirá a lidiar con las teorías psicoanalíticas de Freud y Lacan para concretar el narcisismo que ya apuntó Rosalind Krauss como síntoma del arte moderno en la autorreferencialidad del arte contemporáneo, en el que se “conjuga la sensualidad con la frigidez”. Sin embargo, por fascinantes que sean los juegos ante el espejo, a tenor de su entera trayectoria y de esta recopilación, presumo que para Carlos Jiménez la mirada oscila permanentemente entre el yo y el otro; y la crítica de arte, la interpretación y el diálogo en esa oscilación.

Carlos Jiménez Moreno, *La escena sin fin. El arte en la era de su big bang*, editorial Micromegas, Murcia, 2013.

Andrés I. Santana, Sin pudor (y penetrados).



Suset Sánchez

Apasionado e incómodo: la escritura de un superviviente

Comienzo a leer el último libro de Andrés Isaac Santana y, sin sorprenderme, tropiezo con una reconfortante dedicatoria al recientemente fallecido crítico, escritor y editor Rufo Caballero, maestro de muchas de las voces de la escritura y el pensamiento sobre arte que emergimos en el panorama de la Cuba de los años noventa y dos mil, generaciones a la que pertenece el autor del volumen que hace apenas unos días fue presentado en la Librería La Central del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Bajo el provocador título de Sin pudor (y penetrados), con el que Santana parece querer definir desde la misma portada su ejercicio ensayístico y las apetencias con que se aproxima a sus objetos de estudio; y con el sello de la editorial valenciana Aduana Vieja –que lleva un buen trecho recorrido en la publicación de firmas de la Isla y de sus diásporas–, este libro hace un balance de la producción de poco más de diez años de una de las mentes más inquietas, a la par que irreverentes y beligerantes, del escenario de la crítica de arte en Cuba.

Sin embargo, desde las primeras líneas, nos queda claro que los textos compilados en esta edición rebasan las limitaciones y los caprichos de la geopolítica y siguen de cerca el propio itinerario de su autor a través de los paisajes de la emigración y el exilio. Él mismo ha confesado que se trata de su libro "menos cubano" y debemos darle la razón, ya que en los dos capítulos que estructuran el conjunto asistimos a la apertura de una mirada deslocalizada que advierte de síntomas culturales y problemas epistemológicos en torno al arte más allá de las fronteras absurdas e históricas del estado-nación; para dar cuenta de relaciones transversales, hibridaciones y derivas del sentido insertas en la (i)lógica distribución de un mundo cada vez más global y cronometrado. En aproximadamente quinientas páginas, Santana aborda debates resultantes de la observación sosegada en los territorios transdisciplinarios e intergenéricos que habitan las prácticas artísticas contemporáneas y las producciones críticas e historiográficas que les suceden; los enfrentamientos de poder y el cruce de subjetividades que suponen los juegos dialógicos en los

perímetros de institucionalidad dentro del campo del arte contemporáneo; los cambios de paradigmas en las áreas de discursividad de signo antropológico o sociológico, los estudios visuales, las construcciones queer; las fatigas y conversiones políticas en las gramáticas de los conceptualismos; las operaciones de resignificación estética y restitución formal en la definición de lo pictórico o lo fotográfico...

El primer capítulo del libro: Escarceos, exégesis liberales y apuntes, reúne una serie de ensayos de índole coral en los que Santana opera como un explorador o como quien tiene la obligación de hacer el diagnóstico de los síntomas que padece el cuerpo enfermo del arte contemporáneo, para devolverle a ratos la radiografía de sus órganos más saludables, aquellos pletóricos de elocuencia narrativa y significados que escapan de los límites del campo artístico para hallar su razón de ser en la vida misma. Coqueteando con diversas formas de escritura que rompen el esquema monolítico de un estilo autocentrado a lo largo del volumen, el autor despliega aquí

su vocación teórica para articular unas cuantas preguntas pertinentes en relación con lo neobarroco y lo travesti como el estadio de nuestra época (algo evidente en la superficie misma de su propuesta textual); el devenir del denominado “arte latinoamericano” como inversión decolonial de los modelos de la modernidad europea; la revisión de los imaginarios y las teorías queer –con lo que Santana da continuidad a las reflexiones de su primer libro: *Imágenes del desvío: La voz homoerótica en el arte cubano contemporáneo*, Chile, J. C. Sáez Editor, 2004–; o la condición ética y la posibilidad del ejercicio crítico hoy.

La segunda parte, *Aproximaciones puntuales e indiscretas*: las poéticas, nos acerca al crítico en su pura esencia, aquella que implica el diálogo con las poéticas de los artistas y las obras y el status de la palabra como mediación y traducción en los predios del sentido estético. Es quizás aquí donde Santana se muestra más extrovertido y promiscuo, sin pudor y penetrado; al tiempo que penetrando, un gerundio que no le da descanso y le incita a la

embestida segunda y tercera, múltiple, cuando vuelve sobre un creador en diferentes ocasiones para apostillar lo que ya había argumentado o para hacer explícita su comunión con un discurso determinado o sus afectos. Porque es en esta sección del libro en la cual los textos devienen una práctica afectiva y pulsional, una necesidad impostergable, como un orgasmo –para seguir la metáfora del propio autor y la imagen de la pintora cubana Rocío García que sirve de portada al compendio y que además resulta un alegato mediante el que Santana parece afirmar que no puede ni quiere renunciar a sus orígenes.

Pero la antesala de estos textos son dos advertencias imprescindibles, a manera de prólogo y prefacio, de los críticos y profesores Fernando Castro Flórez y María de los Ángeles Pereira, respectivamente. El primero, posiblemente desde la posición compartida de quien también ha “vivido” el ejercicio de la crítica con el frenesí de las pasiones más extremas, titula *Parcial*, apasionada y política (Tres notas preliminares sobre el compromiso crítico) su aproximación a la obra de Andrés

Isaac Santana. Castro Flórez señala, antes que nada, la naturaleza personal de esa escritura como bitácora de una experiencia de vida y la ductilidad que a su prosa brinda la circunstancia del exilio y el viaje; incluso la precariedad de un oficio habitualmente mal reconocido, como acicate del compromiso ético para el crítico y entrenamiento de una percepción necesariamente alerta para advertir cuándo el viento cambia de orientación y saber encontrar el camino a seguir, que a veces es el de vuelta a casa y a uno mismo. Apuesta por el riesgo, aunque éste lleve al precipicio personal, indocilidad frente a la negociación estética, curiosidad intelectual, son apenas algunos de los rasgos que advierte Castro Flórez en el trabajo de Andrés Isaac Santana. Estas, se me antojan descripciones sensibles de la fisonomía del autor que se desnuda en *Sin pudor* (y penetrados), quien parece asumir la crítica de arte bajo la premisa con la que un ensayo del ya mencionado Rufo Caballero revisaba la cinematografía de Pedro Almodóvar: "la sinceridad suele ser escandalosa".

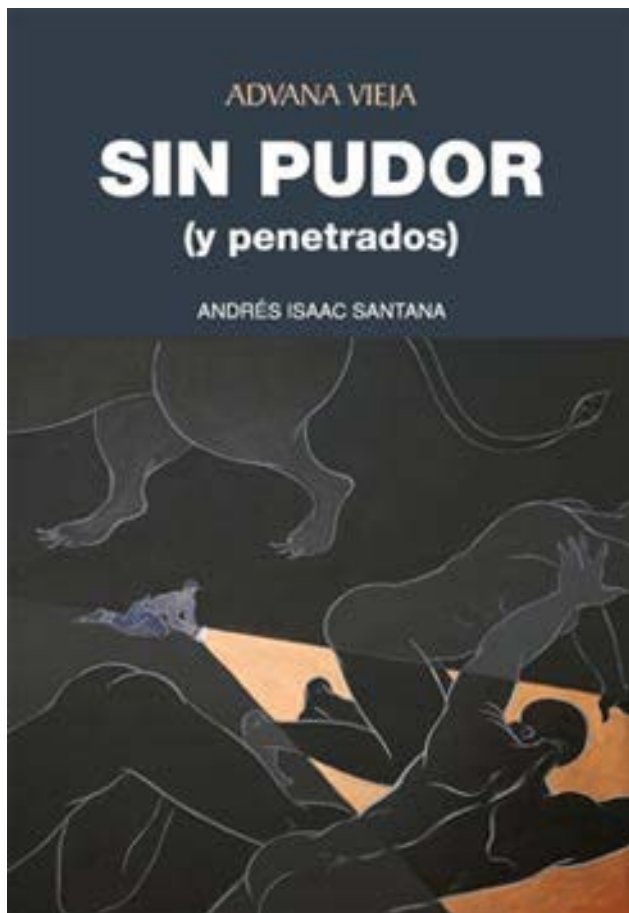
Por su parte, María de los Ángeles Pereira tilda a Santana de ico-

noclasta y hereje, un alumno que ya resultaba incómodo en las aulas de la Facultad de Artes y Letras de la Universidad de La Habana, donde le dio clases. Pero al mismo tiempo, un profesional que desde los comienzos de su carrera abogó por la pluralidad del pensamiento crítico al advertir zonas de la creación plástica silenciadas y olvidadas en las narraciones oficiales de la historiografía y la crítica de arte en Cuba, como es el caso de los discursos homoeróticos, que ubicó como objeto de investigación para obtener su grado de Licenciado en Historia del Arte. Algo que, sin lugar a dudas, trazaba un paralelismo con voces y "subjetividades laterales" marginadas y arrinconadas en los relatos de la nación y en los imaginarios populares en la sociedad cubana de finales del siglo XX y principios del XXI. De ahí que el ejercicio de la crítica devenía en denuncia social y posicionaba al crítico en el centro de un agenciamiento político y de un discurso biopolítico.

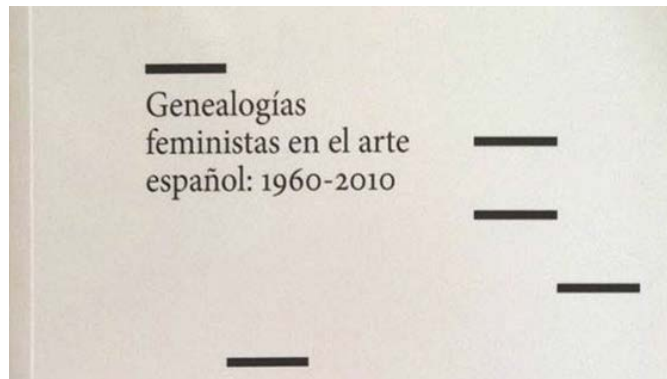
Precisamente, una de las claves a partir de las que Rocío de la Villa y Miguel Cereceda hicieron la presentación del libro en días pasados, apuntaba la importancia de

un gesto escritural realizado desde la posición de un cuerpo sexuado que asoma y se hace presente en la textualidad, tanto en la forma como en el contenido de la ensayística y la prosa. La crítica Rocío de la Villa invitó al goce de la lectura de un "plumilla" cuya facilidad para la escritura se nota en lo prolijo del verbo y en el ritmo intrínseco de los textos que aparecen en el volumen. Destacó también la pertinencia de contar en el ámbito español con voces que llegan desde Latinoamérica para complejizar la red de referencias y tratamientos con los que se orquesta el discurso sobre el arte en los medios locales. Mientras que el también crítico Miguel Cereceda no dejó pasar por alto la ironía y la seducción con las que Santana concierta su obra, algo que una vez más queda expuesto desde el título del libro y en la fluidez de las palabras, como si se tratara de un reto al lector a participar de un ambiente en el que copular, jugar y sentir, resulta obligado. De hecho, tal vez son las emociones el primer asidero para penetrar el ejercicio de la exegesis que reside en la escritura de Andrés Isaac Santana, excesiva, tropológica, visual, obscena; donde las ideas se travisten de tal modo que hay que aprender a leer más allá de las apariencias, teniendo en cuenta que la lectura no es un placer al que se llega sin dificultades y, en este caso específico, unos cuantos preliminares.

Andrés I. Santana, *Sin pudor (y penetrados)*, Advana Vieja, Valencia, 2013. 525 páginas.



Juan V. Aliaga y Patricia Mayayo,
eds., *Genealogías feministas en el
arte español: 1960-2010*.



Semíramis González

La semana pasada se presentaba en La Casa Encendida el catálogo de la exposición "Genealogías feministas en el arte español: 1960-2010", que pudo visitarse en el MUSAC hasta febrero de este año. Comisariada por Juan Vicente Aliaga y Patricia Mayayo, pretende hacer una revisión de la cuestión feminista en el escena artística española en las últimas décadas, tratando de aportar una nueva visión sobre esto.

La exposición tuvo en su criterio comisarial una preferencia temática frente a un orden cronológico, buscando así también romper con la tradicional clasificación por décadas, que en el caso español en concreto deja muchas lagunas históricas o genera una especie de ruptura irreal entre las creaciones de una década y la siguiente.

Habida cuenta de la dificultad para encauzar el discurso histórico-artístico en el contexto de España desde 1960, los comisarios han pretendido hacer del catálogo una continuación del discurso de la exposición, incluyendo nuevas visiones en torno a distintos temas.

Decía sobre la dificultad del discurso en el caso español teniendo en cuenta las vicisitudes históricas acaecidas desde el marco cronológico que se propone como inicio, 1960, con la muerte de Franco, el fin de la dictadura, el proceso conocido como Transición democrática, hasta casi una fecha tan reciente como 2010, apenas dos años antes de la muestra pública de esta exposición.

El catálogo se organiza en torno a distintos capítulos en los que varias autoras y autores reflexionan sobre las últimas décadas del arte feminista en España, comenzando con una cronología que sitúa de forma escueta pero clara la correspondencia entre lo que ocurría en la política y en la sociedad, y lo que pasaba en el plano artístico y de las instituciones ese mismo año.

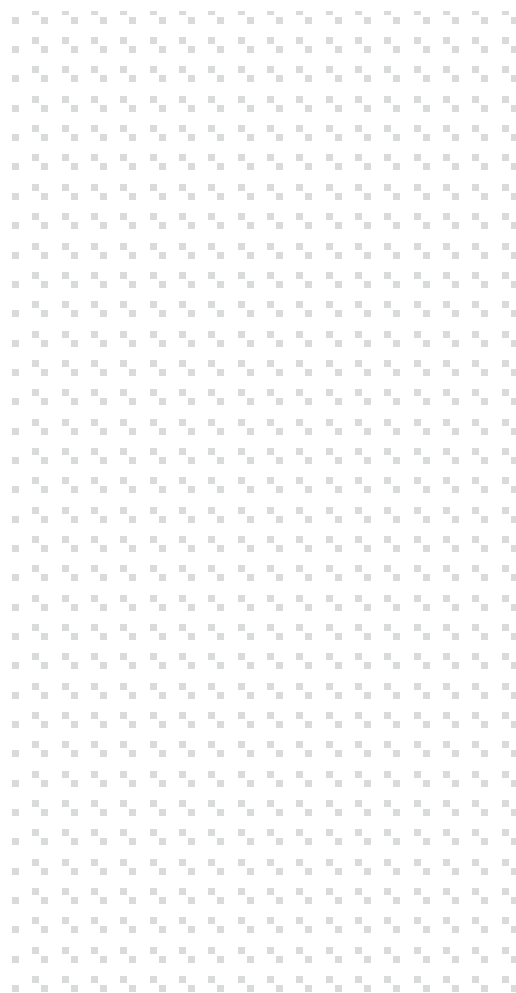
El primero de los capítulos lo arranca Patricia Mayayo. En "Imaginando nuevas genealogías. Una mirada feminista a la historiografía del arte español contemporáneo" la autora realiza un recorrido cronológico por ese período entre 1960 y 2010. Se plasma aquí como necesaria la importancia de subrayar las genealogías para construir una tradición feminista en muchos casos olvidada conscientemente desde los discursos oficiales de la historia del arte español. Frente a ese feminismo que empezaba a llegar de fuera en los 80, especialmente el modelo anglosajón, Mayayo propone la necesidad de buscar una historia propia, que no necesite un refrendo constante de lo que ocurría en otros contextos. Es en la década de los 90 cuando realmente comienza a mostrarse una mayor permeabilidad en el mundo artístico español para los discursos feministas, surgiendo la primera hornada numéricamente significativa de artistas con un programa feminista explícito. Sin embargo, ¿qué raíces tienen

estas artistas que durante los 90 se posicionan abiertamente en un discurso feminista? En España la falta de espíritu crítico para analizar la genealogía precedente ha generado una especie de ruptura generacional que realmente no se corresponde a la realidad (algo que trata de suplir esta "Genealogías feministas en el arte español 1960-2010").

Mayayo recoge también una cita de Celia Amorós donde se defiende la necesidad de las genealogías para "recoger, seleccionar, antologizar, dar textura a la memoria crítica del feminismo, que ya de por sí es una tarea emancipatoria". Como comisaria de la exposición, la autora defiende lo necesario de una exposición como esta que se guíe por un criterio temático y no cronológico y muestre la no filiación entre unas artistas y otras.

Juan Vicente Aliaga, el otro comisario de la muestra, realiza un recorrido por cada una de las salas que integran la exposición, y analiza lo que supone cada una, a modo de ejes de reflexión principales en el discurso feminista (violencia de género, maternidad,

cuerpos como lugar para el placer, la división sexual del trabajo, la performatividad, o la tiranía de la belleza, etc). Se trata de un capítulo que ayuda a centrar el eje de la exposición para quién no acudiese a verla, y permite imaginar un recorrido mental a través de las distintas salas.



Raquel (Lucas) Platero, Intersecciones: Cuerpos y sexualidades en la encrucijada.



Semíramis González

El libro “Intersecciones: cuerpos y sexualidades en la encrucijada”, editado por Raquel (Lucas) Platero, recoge en más de 300 páginas un grupo de textos fundamentales para comprender

una nueva forma de afrontar la complejidad de las identidades y la construcción de estas. Partiendo de una portada que deja entrever la maraña en la que nos sumergimos, “Intersecciones” propone un diálogo constante que interpela al lector desde la primera página y que desarrolla, a lo largo de los distintos artículos, una estrategia de concienciación y activación de quien lee, siendo fundamental no solo lo que se cuenta sino cómo se cuenta.

Desde la introducción, el autor nos propone un proceso colectivo de diálogo sobre las sexualidades no normativas que va más allá de responder ninguna pregunta, y que parte, sin embargo, de un método de generar cuestiones que nos hagan repensar nuestra forma de comprender las identidades y su multiplicidad.

La idea de “intersección”, poco trabajada desde el contexto español, se convierte aquí en

protagonista y presenta una vía para acercarnos a lo identitario desde un cruce, desde un punto en el que seamos capaces de reconocer las distintas facetas que atraviesan a la sexualidad y su identidad: la raza, la etnia, la diversidad funcional... No somos un ser único y homogéneo, sino que a diario nos vemos surcados por multitud de elementos que definen nuestra forma de estar en el mundo, que nos sitúan en un punto u otro de la vida y que nos condicionan en el desarrollo de nuestra existencia. Es lo que Lucas Platero llama identidades entrelazadas en la introducción que da comienzo al libro.

La base de "Intersecciones" es buscar un alejamiento de planteamientos reduccionistas, como se señala también en el índice, huyendo del "etc." que deja fuera multitud de variables necesarias a la hora de comprender la complejidad de las identidades.

"Intersecciones" es un proyecto con grandes nombres que han trabajado mano a mano para crear un libro completo, capaz de abarcar en lo máximo posible, las

distintas líneas de convergencia de las identidades.

Una primera parte de la obra se centra en dos textos fundamentales y clásicos: "Un manifiesto feminista Negro", de Combahee River Collective y "Cartografiando los márgenes. Interseccionalidad, políticas identitarias, y violencia contra las mujeres de color" de Kimberlé Williams Crenshaw. Se trata de una apertura con un principio en común en ambos textos: la importancia de la confluencia entre género y raza en los estudios feministas.

La segunda parte, en la que se centra en diálogos contemporáneos sobre la sexualidad en el Estado español, Lucas Platero cuenta con las aportaciones de conocidos teóricos de cuestiones sobre la identidad y la sexualidad, como Paco Guzmán, Carmen Romero Bachiller, Javier Sáez, David Berná, Eva Herrero, Gerard Coll-Planas, Virginia Villaplana y Cécile Stephanie Stehrenberger. Se trata de una segunda parte completa y compleja, que recoge en sus capítulos los análisis de cuestiones como el VIH y

la cultura bear –Javier Sáez–, la interseccionalidad en sujetos atravesados por la sexualidad y la etnia, como los gitanos gays –David Berná–, la dificultad para defender una posición identitaria y sexual determinada en los CIEs, Centros de Internamiento de Extranjeros –Eva Herrero, Raquel (Lucas) Platero y David Berná– o en las cárceles –Virginia Villaplana–... Esta diversidad de autoras y autores propone también una multiplicidad para poner de manifiesto cuestiones como la interseccionalidad en los sujetos con diversidad funcional, temas apenas trabajados desde el ámbito español.



Raquel (Lucas) Platero

Uno de los capítulos que personalmente más me gustó fue el cuarto, "Diálogos interseccionales sobre lo butch / femme, las diásporas queer y lo trans". Se trata de un diálogo entre Carmen Romero Bachiller y Raquel (Lucas) Platero en la cocina de la primera, donde proponen distintos puntos de vista sobre este planteamiento, y más allá de resolver nada (si es que realmente existe algo que resolver y aún creemos en alguna verdad tautológica) proponen una serie de preguntas para analizar cuestiones como el deseo de las femmes, la idea de diáspora como viaje, o la pervivencia de conceptos como "deseo femenino" o "perra".

"Intersecciones" es una publicación más que necesaria y adecuada al momento presente, en que somos testigos del proceso de desmantelamiento de todos los derechos sociales, sanitarios, educativos y públicos de las personas. Se trata, como comentaba al inicio, no solo de contar algo sino de cómo contarlo, y es precisamente aquí donde "Intersecciones" apela al espíritu activista de quien lee y propone nuevas vías y lecturas para el análisis de las identidades sexuales.

En un momento de cambio como este, donde incluso podemos aventurar un feminismo expandido, un feminismo que se transforma, y donde las teorías más clásicas del movimiento queer son irremediabilmente reelaboradas y ampliadas (algo necesario a medida que las identidades son leídas desde nuevos prismas), "Intersecciones" propone una nueva visión de los cuerpos y las sexualidades para aplicar en el día a día de todos.

Raquel (Lucas) Platero [ed.], Intersecciones: cuerpos y sexualidades en la encrucijada, Edicions Bellaterra, Barcelona, 2012.

M^a Luisa Venegas, Voces y bocetos



Voces y bocetos es una recopilación de diecisiete relatos donde se exponen las dificultades que encuentra cualquier autor, pintor o compositor novel, sea hombre o mujer, para abrirse camino en el mundo del arte, pues el academicismo, las convenciones y las modas impuestas por la sociedad crean impedimentos, a veces insalvables, para la aceptación de nuevas técnicas e ideas estéticas.

Los relatos son de autoras anglófonas que, en el umbral

del siglo XX, tuvieron que optar por esgrimir la pluma como medio para conseguir la ansiada independencia económica que el mundo competitivo del mercado del arte les vedaba. Laurence Alma-Tadema, Matilda Betham-Edwards, Susan Christian, Renée de Coutans, Victoria Cross, Ella D'Arcy, Ella Hepworth Dixon, Marion Hepworth Dixon, Menie Muriel Dowie, George Egerton, Sarah Grand, Beatrice Harraden, Vernon Lee, Alice Meynell y Olive Schreiner con ironía y humor, denuncian los reveses que aguardan al joven o la joven artista. En estos cuentos se aprecia los sólidos conocimientos de arte que poseían sus autoras y que reflejan en una prosa sensual, pictórica y colorista. Son el enlace incuestionable entre la narrativa decimonónica y las vanguardias del comienzo de siglo.

María Luisa Venegas es profesora de literatura inglesa y de traducción literaria en la Universidad de Sevilla. Es co-autora de la traducción al castellano de Ulises de James Joyce, Fin de siècle: relatos de mujeres en lengua inglesa y traductora y editora de Tónicas y Disonancias, de George Egerton. Vive en Sevilla y tiene una hija.

María Luisa Venegas, ed., Voces y bocetos. Cuentos ingleses sobre arte, ediciones Alfar, Sevilla, 2012.



Lara Almarcegui, Pabellón Español de la Bienal de Venecia, 2013

Acción Cultural Española, AC/E, es el principal organismo para la promoción de nuestra cultura en el exterior. Entre otras muchas actividades, organiza exposiciones individuales de artistas españoles en museos y centros de arte en todo el mundo, así como respalda proyectos de artistas españoles en Bienales y Trienales.

Analizando las exposiciones realizadas desde su fundación y puesta en marcha, desde marzo de 2011 hasta junio de 2013, según la información disponible en su web, constatamos una vez más la desigualdad en el reparto de artistas hombres y mujeres, incumpliendo la Ley orgánica de Igualdad 3/2007 y en especial su Art. 26.

En cuanto a las exposiciones individuales de artistas plásticos españoles, de las 22 realizadas, solo 6 han sido protagonizadas por artistas mujeres: Lara Almarcegui, Esther Ferrer, Eva Lootz, Mainer López, Susana Solano y la colombiana Natalia Granada, residente en España.

Respecto a los artistas españoles respaldados en Bienales y Trienales, de los 11 artistas respaldados, solo 4 son mujeres: Libia Castro, Dora García, Cristina Iglesias y Lara Almarcegui, ahora en el Pabellón Español de la Bienal de Venecia.

MIREIA SALLARÉS



Monuments, presentado en el CA Centre d'Art Tarragona, es una exposición de la artista catalana Mireia Sallarès que reúne los cinco proyectos más destacados que ha realizado a lo largo de los últimos diez años y pone de relieve sus procesos de investigación y producción refiriéndose a temas esenciales como el sexo, la legalidad, la verdad, la violencia, o la muerte. Según sus propias palabras "la UNESCO debería declarar lo que cada uno ha hecho, con lo que la vida le ha dado o le ha tomado, patrimonio de la humanidad".

Verónica Coulter

Mireia Sallarès. Monuments,

CA Centre d'Art Tarragona, Tinglado 2, Moll de Costa, Tarragona. Del 18 de mayo al 28 de julio de 2013.

ANGIE BONINO



La artista peruana Angie Bonino presenta *Tras las huellas del delito*, una exposición individual en Homesession. La base de trabajo de esta artista multidisciplinar que utiliza el videoarte, la video instalación, pinturas y dibujos, es la relación entre información y proyecto político.

El proyecto da forma a una investigación permanente, desplegando un espacio militante de puesta en relación de posiciones, discursos e intenciones, el objetivo del cual es contraponerse a "la gramática de la normalidad", una serie de normas que hacen del discurso oficial el único legítimo para tratar la realidad a gran escala.

Verónica Coulter

Angie Bonino, Tras las huellas del delito, Homesession, Creu dels Molers 15, Barcelona. Del 30 de mayo al 8 de junio de 2013.



En busca de una madre, una instalación fotográfica de la artista danesa Mille Kalsmose, se presenta en La Virreina Centre de la Imatge.

El proyecto trata la relación ideal entre madre e hija, reflexionando sobre el concepto de familia y la construcción de la identidad propia. ¿Qué es lo que hace que esta relación sea tan importante? ¿Se puede establecer sin que se compartan vínculos de sangre con la otra persona, solo por voluntad propia? Utilizando su experiencia personal y siendo ella misma protagonista en escena junto a otra mujer que asume el rol de madre, dan vida a una narración visual que, en colaboración con el fotógrafo Alberto García-Alix, capta retratos originales en blanco y negro.

Verónica Coulter

Mille Kalsmose. En busca de una madre, La Virreina Centre de la Imatge, La Rambla 99, Barcelona. Del 7 de junio al 11 de septiembre de 2013.

GENEVIEVE ASSE,

CENTRE POMPIDOU



Desde principios de la década de los 50, Geneviève Asse ha declinado las innumerables variaciones de lo que ha terminado denominándose el "bleu Asse". Al comienzo, inspirada en Chardin, Cézanne y Braque, se consagró a la representación de objetos cotidianos e íntimas naturalezas muertas que, en los años 60, van dejando lugar a una exploración abstracta del espacio con las sutiles vibraciones atmosféricas de la luz.

La exposición está organizada en torno a una importante donación de la pintora al Centre Pompidou, junto a obras de colecciones privadas y otras pertenecientes a numerosas colecciones particulares. Además, se muestran los cuadernos de la artista, nunca antes exhibidos, y pinturas en pequeño formato, además de ilustraciones de obras de Samuel Beckett, Yves Bonnefoy, Francis Ponge y Jorge Luis Borges.

Geneviève Asse, Centre Pompidou, París. Del 26 junio al 9 septiembre de 2013.

SALOUA RAOUDA CHOUCAIR, TATE MODERN



Composición en azul, 1947-1951

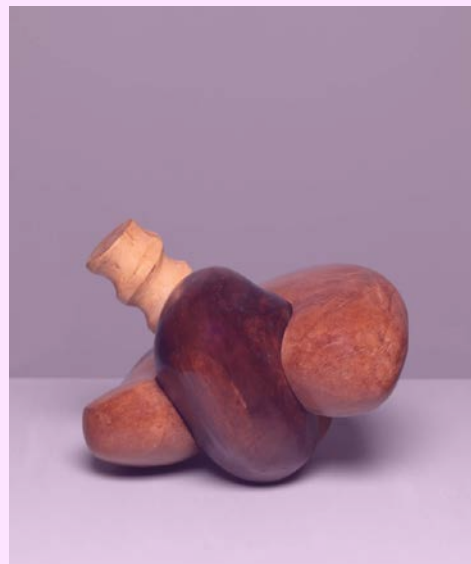
La artista libanesa Saloua Raouda Choucair (Beirut, 1916) fue pionera del arte abstracto en Oriente Medio. A través pinturas y dibujos, arquitectura, textiles y joyería y su prolífica y experimental escultura, desarrolló su interés por la ciencia, las matemáticas y la poesía y el arte islámicos.

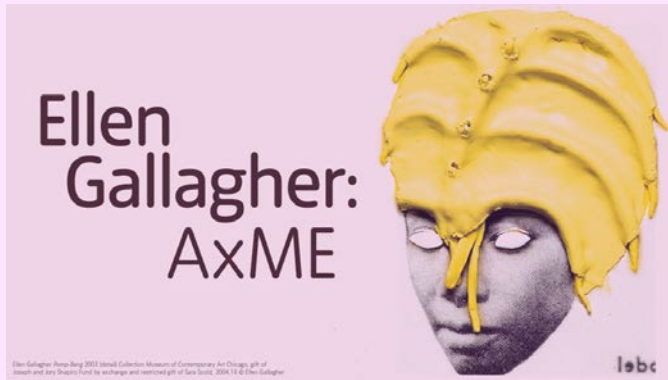
En la escena artística de Beirut a partir de la década de 1940 en adelante, Choucair combina elementos de la abstracción occidental con la estética islámica, inspirándose en formas modulares, líneas y curvas procedentes de diseños tradicionales, en juegos que combinan ritmos y contrarritmos.



La exposición se centra en su escultura, desde 1950 a la década de 1980, creada en madera, metal, piedra, terracota y fibra, así como presenta sus primeras pinturas abstractas junto a algunas figurativas, como su Autorretrato de 1943.

Saloua Raouda Choucair, Tate Modern, Londres. Del 17 de abril al 20 de octubre de 2013.

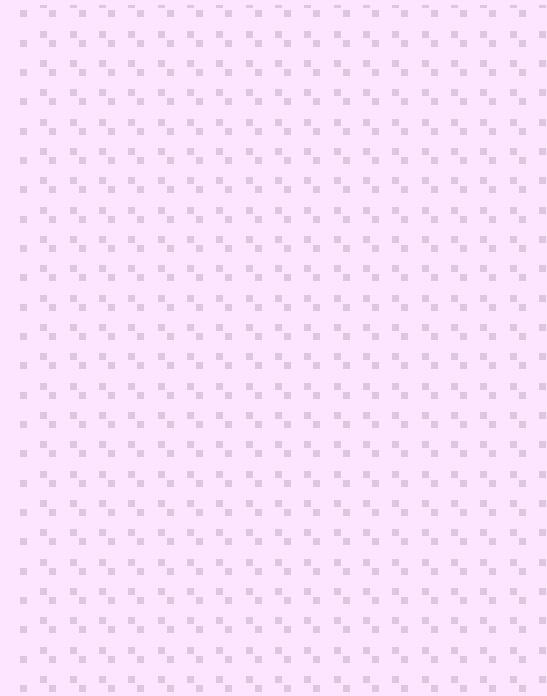




Retrospectiva de dos décadas de trabajo de la artista estadounidense Ellen Gallagher (Providence, Rhode Island, 1965). Gallagher reúne iconografías del mito, la naturaleza, el arte y la historia social para crear complejos trabajos en diversos medios: pintura, dibujo, collage, escultura, cine y animación.

En sus conocidas series Double Natural, POMP-BANG y eXelento, Gallagher se apropia de anuncios publicitarios de productos de belleza y del cabello de los años 30 a los 70, extraídos de revistas como Ebony, Our World, y Black Stars dirigidas a las mujeres afroamericanas.

Ellen Gallagher, Tate Modern, Londres. Del 1 de mayo al 1 de septiembre de 2013.



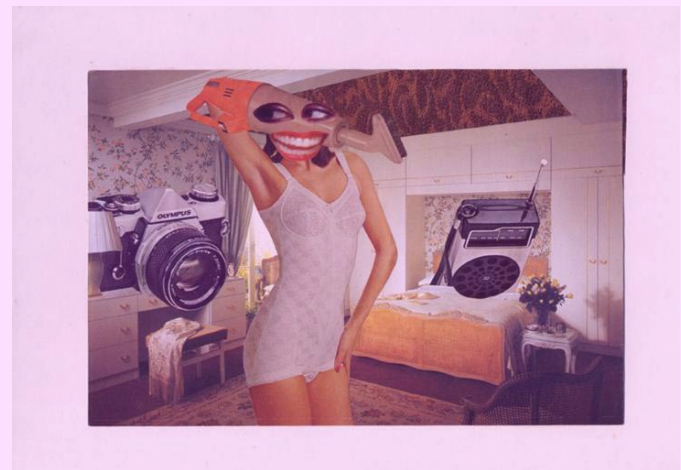
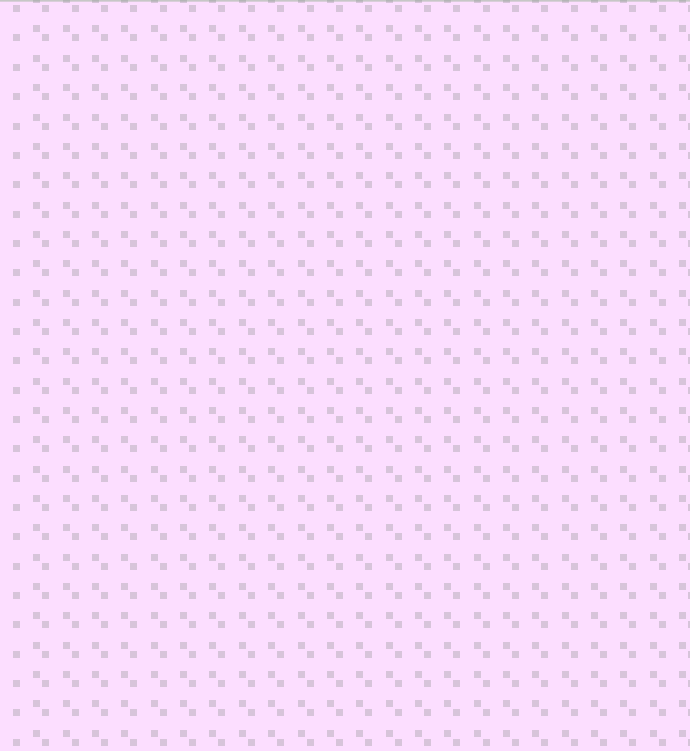


Linder, *Joining Valley*, 2013. Cortesía de Stuart Shave/Modern Art, London and Blum & Poe, Los Angeles, USA © The artist.

La artista Linder (Reino Unido, 1954) es conocida por sus collages, performances e instalaciones. Ligada a la escena punk en Manchester en la década de 1970, fue la autora de la portada de *Orgam Addict*, el single de debut de los Buzzcocks en 1977.

La exposición en Tate St Ives reúne sus collages junto a esculturas de Barbara Hepworth, revelando aspectos de performance y políticos de su trabajo, en paralelo a su práctica radical feminista.

Linder y Barbara Hepworth, *Tate St Ives Summer 2013*. Del 18 de mayo al 29 de septiembre de 2013.





La exposición muestra un importante grupo de trabajos de Marjorie Jewel "Marlow" Moss (29 mayo 1889 – 23 agosto 1958), ahora considerada una de los artistas más importantes del Constructivismo británico. Pinturas, relieves, esculturas y dibujos que interrogan el movimiento, el espacio y la luz.

Antes de la Primera Guerra Mundial, Moss produjo composiciones abstractas. Después, su producción derivó hacia relieves y esculturas en blanco. En París fue cofundadora de la asociación Abstraction-Création, con la que expuso en el Salon des Surindépendants.

Moss vivió entre París y Cornwall, cambiando frecuentemente de nombre y adoptando una apariencia masculina desde 1919. En 1927 conoció a su pareja, la escritora A. H. Nijhoff (Antoinette Hendrika Nijhoff-Wind), esposa del poeta Martinus Nijhoff.

Marlow Moss, Tate St Ives Summer 2013.
Del 18 de mayo al 29 de septiembre de 2013.

ELENA BLASCO, ANCHA ES CASTILLA, CAB BURGOS



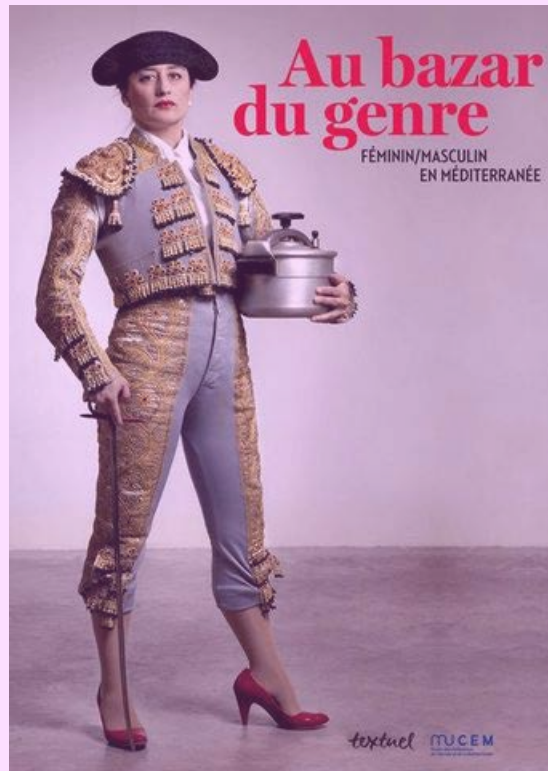
Una selección de medio centenar de obras pertenecientes a las diversas etapas de su producción, fechadas entre 1989 y 2012, que incluye pintura, escultura, instalaciones, fotografía y grabado, y que ha titulado –con el humor que la caracteriza– Ancha es Castilla.

Los aspectos lúdicos y desenfadados esconden, en muchos casos, una actitud radicalmente crítica, tanto hacia determinados comportamientos, tópicos y prejuicios del ámbito privado, como respecto a la realidad circundante y las formas sociales impuestas.

Los títulos de sus piezas son casi siempre frases jocosas, desconcertantes e irónicas, donde también se ríe de sí misma. Y en ocasiones, acompaña su trabajo de textos breves o pequeños relatos que exploran la paradoja mediante juegos de palabras en los que asoma su humor malicioso y su radical ironía.

Elena Blasco. Ancha es Castilla, CAB, Burgos. Del 23 de mayo al 15 de septiembre de 2013.

PILAR ALBARRACÍN EN AU BAZAR DU GENRE, MUCEM



Pilar Albarracín participa en la colectiva Au bazar du genre, una exposición a favor de la tolerancia en respuesta a la polémica violenta suscitada por la nueva ley del matrimonio en Francia. Secciones: Mi vientre me pertenece; Los caminos de la Igualdad; LGTB Viva su diferencia; Mi príncipe vendrá; Cada uno su género.

Otros artistas: Philippe Castetbon, Nan Goldin, Hassan Hajjaj, Pierre et Gilles, Marion Poussier, Niki de Saint Phalle, Michèle Sylvander, Ljiljana Zeljkovic.

Au bazar du genre. Fémenin – Masculin en Méditerranée, MuCEM, Musée de civilisations pour l'Europe et la Méditerranée. Marsella, Francia. Del 7 de junio de 2013 al 6 de enero de 2014.

ALICIA FRAMIS, RETROSPECTIVA EN MUKKA



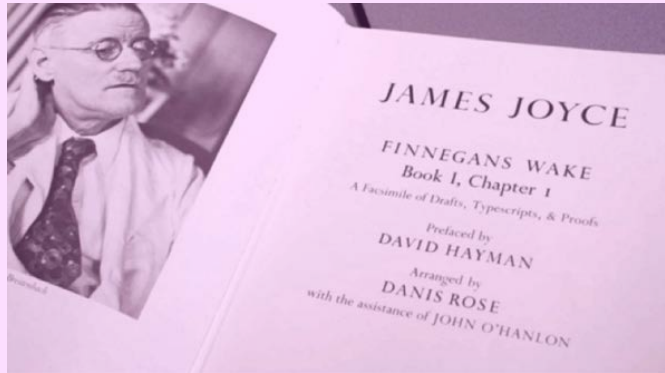
Vista de montaje en MMKA

Retrospectiva de veinte años de trabajo de la artista interdisciplinar Alicia Framis (Barcelona, 1976), centrado en sus proyectos de estética relacional.

Framis in Progress está estructurada en tres temas, en interrelación con el público: en "Fitting Room" el público puede descubrir los vestuarios que Framis ha creado para distintos proyectos, exposiciones, eventos y performances, como Anti-Dog, así como ponérselos en probadores. El Studio with social architecture muestra dibujos y prototipos de estructuras sociales y espacios que Framis ha diseñado desde 1995, de los que el público puede llevarse copias. En la tercera parte, Wishing Wall, los visitantes podrán dejar (invisiblemente) sus sueños y deseos.

Framis in Progress, Alicia Framis, MMKA, Arnhem. Del 8 de junio al 29 de septiembre de 2013. Comisaria: Mirjam Westen. Itinerancia posterior: Cultuurcentrum Brugge (Bélgica) y Galerie im Taxaispalais Innsbrück (Austria).

DORA GARCÍA, FONDATION PRINCE PIERRE DE MONACO, VENEZIA



La Fondation Prince Pierre de Monaco presenta The Joycean Society, el nuevo proyecto de Dora García, ganadora de su Premio Internacional de Arte Contemporáneo (PIAC). Como evento colateral, forma parte de la 55ª Bienal de Venecia.

Concebido como una intervención que convierte el espacio expositivo en un espacio de interpretación, The Joycean Society es un club de lectura dedicado a James Joyce y su "Finnegans Wake". Una sociedad formada por estudiantes, admiradores y conocedores del que a menudo se considera "el libro más difícil del mundo".

Dora García, The Joycean Society, Punch Space, Giudecca 800/o, Venecia. Del 30 de mayo al 24 de noviembre de 2013.

incís

mar arza

Amb motiu de l'exposició sobre l'obra de Mar Arza, Assumpta Bassas i Joana Masó han editat el llibre-catàleg, *Mar Arza. Incís*, amb textos de Faith Wilding, Carmen Pardo Salgado, Cristian Añó, Assumpta Bassas i Joana Masó.

En l'obra de Mar Arza la paraula incideix sobre la mirada, creant pensament sobre el llibre, la lectura, el temps, l'economia, el sistema de l'art, el tall i la política del simbòlic, temàtiques que estructuraven els cinc plecs del catàleg i que, al seu torn, inspiren els cinc textos que el componen.

El llibre-catàleg *Mar Arza. Incís*, editat per Joana Masó, investigadora del Centre Dona i Literatura, i Assumpta Bassas, amb disseny de Ximena Pérez Grobet, ha rebut el premi al millor disseny en el marc de la

fira del llibre d'artista Arts Libris. El llibre, coeditat pel Museu Molí Paperer de Capellades i Duoda. Recerca de dones de la Universitat de Barcelona, és el primer volum de la col·lecció "Incisos. Quaderns d'art, dones i escriptura".

Assumpta Bassas i Joana Masó (eds.), *Mar Arza. Incís*, col·lecció "Incisos. Quadern d'art, dones i Escriptura", Museu Molí Paperer de Capellades/ Duoda, edicions Universitat de Barcelona. Precio 20 €.



Rocío Arevalo, *El arte de comer*, 2012

La exposición Sinestésias, producida por el CAAM, reúne 6 series de trabajos, creados en diferentes soportes entre los años 2012 y 2013. Sinestésias es la exposición más abarcadora realizada por Rocío Arévalo dentro su trayectoria artística.

Encontramos en las dos plantas de San Antonio Abad un inventario de las preocupaciones fundamentales que han constituido la poética de esta joven creadora: la autoconciencia del yo y la identidad individual a partir de la frontera física del cuerpo; las marcas psicológicas, sociales y personales, resultado de los Trastornos de la Conducta Alimentaria (TCA); las construcciones biopolíticas del sujeto (*Somos lo que comemos*, 2012-2013; *Menú*, vídeo, 2013); los afectos que intervienen en el sentido de pertenencia

a una determinada comunidad y las distancias y percepciones que median en esas relaciones sociales. Los materiales simbólicos de una memoria atravesada por el desplazamiento, la emigración, una infancia nómada marcada por las derivas geográficas transcontinentales y sensoriales de la contracultura hippie a finales de los años 70 (Bistec y papas fritas, instalación, 2013).

Esta exposición deviene una galería de retratos en los que Arévalo prueba su oficio como acuarelista. En algunas de estas imágenes se reconocerán rostros de la sociedad canaria, caras de artistas, comisarios, críticos, galeristas –de dentro y fuera del contexto insular–, que forman parte del contrato social del arte; también personajes anónimos y del álbum de fotos familiar de la artista. Autorretratos, retratos individuales y colectivos que tienen en común el haber quedado atrapados en el gesto cultural de comer. Un gesto vital, también erógeno, que paradójicamente reproducimos para morder y tragar, escupir y vomitar, o, por el contrario, para hablar y narrar.



Rocío Arevalo, *Somos lo que comemos*, 2012-2013 Autorretratos, retratos individuales y colectivos que tienen en común el haber quedado atrapados en el gesto cultural de comer.

Rocío Arevalo. Sinestias, Sala San Antonio Abad, CAAM, Las Palmas. Del 14 de junio al 1 de septiembre de 2013.

Comisaria: Suset Sánchez.

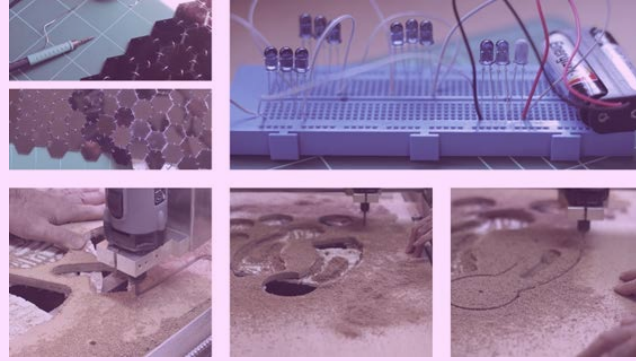
ESTEFANÍA URRUTIA



Giardinetto Stories, es una exposición individual de Estefanía Urrutia que se presenta en la galería Miquel Alzueta de Barcelona. La joven pintora madrileña residente en Piramidón Centre d'Art Contemporani, inspirada en el mítico "Il Giardinetto" de Barcelona nos sumerge en un ambiente de encuentros y desencuentros, de historias secretas bajo una atmósfera evocadora de otros tiempos y nos incita a ser voyeurs de sus propias escenas.

Estefanía Urrutia. Giardinetto Stories, Galería Miquel Alzueta, Sèneca, 9-11, Barcelona. Del 20 de junio al 12 de julio de 2013.

MARÍA CASTELLANOS



Este proyecto investiga de forma empírica sobre la percepción y las carencias sensoriales humanas. En concreto, acerca de la visión del ojo humano en contraposición al ojo mecanizado, la cámara de vídeo. Relacionando la percepción con el hecho de vestirse y desvestirse, acciones básicas en nuestra vida cotidiana.

Durante la inauguración que tendrá lugar el viernes día 14 de junio a las 19.30 horas, se llevará a cabo una breve acción donde se mostrarán los dos trajes que se crearon ex profeso para este proyecto.

María Castellanos. Corpo-Realidad, Espaciu Astragal, Gijón. Del 14 de junio al 13 de julio de 2013.

DONES PINTADES



Laureà Barrau, Decoradores de la manufactura de cerámiques del monestir de Santa María de las Cuevas, La Cartuja, Sevilla, 1899

Después de su participación en el festival Miradas de Mujeres el pasado mes de marzo, la galería Artur Ramon Art presenta una amplia selección con más de sesenta piezas, pinturas, dibujos y esculturas de artistas catalanes de los siglos XVII al XX, en torno al retrato femenino, un tema recurrente en la historia del arte.

Dones pintades, Artur Ramon Art, Palla 25, Barcelona. Hasta principios de julio.

LINAREJOS MORENO, GALERÍA PILAR SERRA.



Tejiendo los Restos del Naufragio reúne impresiones fotográficas sobre arpilleras de gran formato y una colección de objetos cargados de memoria que devienen presencia escultórica que habla de una ausencia. El poder narrativo de la ruina se mezcla en estas obras con un imaginario industrial y arquitectónico que construye sin cesar sobre los restos.

Esta estrategia ya estaba presente en uno de los primeros trabajos de Linarejos Moreno (Madrid, 1974): Arqueología Industrial Ficticia (Madrid, 1998), donde creó historias falsas a partir de fotografías industriales encontradas, y en Una Casa Con Esquinas (París, 2003), donde realizó el arranque de la superficie mural de su casa-estudio de París, trasladada después a Madrid, creando un trabajo a camino entre la ficción de un espacio doméstico y la arqueología. En las piezas de Tejiendo los Restos del Naufragio, las enormes arpilleras, de gran vibración pictórica, crean junto a los objetos una escenificación del dolor.

Esta exposición forma parte del Festival Off PHotoEspaña.

Linarejos Moreno, Tejiendo los restos del naufragio, galería Pilar Serra, Santa Engracia 6, Madrid. Del 4 de junio al 15 de julio de 2013.



Amina Benbouchta, *Exil (#1)*, 2011. Cortesía Galería Sabrina Amrani © Amina Benbouchta

Después de su participación en la colectiva *Cuerpos en el I festival Miradas de Mujeres marzo 2012*, la artista Amina Benbouchta (Marruecos, 1963) presenta en esta individual su serie de fotografías *Down the rabbit hole*, que nos transporta a su universo pictórico donde encontramos trampas, pantallas de lámparas, camas, corazones negros, animales y espejos que forman parte de la iconografía personal, presente también en sus pinturas, de la artista marroquí.

En el trabajo de Amina Benbouchta existe una distancia necesaria con lo real, una distancia que deja campo libre a la imaginación y a la poesía.

La exposición forma parte de *PhotoEspaña 2013, Festival Off*.

Amina Benbouchta, *Down the rabbit hole*, galería Sabrina Amrani, Madera 23, Madrid. Del 10 de junio al 27 de julio de 2013.

ANGÉLICA DASS, HUMANAÆ, GALERÍA MAX ESTRELLA



Humanæ es un proyecto, en desarrollo, de la brasileña Angélica Dass, que pretende desplegar un inventario cromático de los diferentes tonos de piel humana. Quienes posan son voluntarios que han conocido el proyecto y deciden participar en él. No existe una selección previa de los participantes ni se atiende a epígrafes de clasificación referentes a nacionalidad, género, edad, raza, clase social o religión. Tampoco hay una intención explícita de terminarlo en una fecha determinada. Está abierto en todos los sentidos e incluirá a cuantos quieran formar parte de este colosal mosaico global. El límite solo se alcanzaría al completar la totalidad de la población mundial.

Para testar esta taxonomía, Angélica Dass ha adoptado un formato, el de las Guías PANTONE®, que desactiva cualquier pretensión de control o de establecimiento de jerarquías en función de la raza o la condición social.



PANTONE 99-8 C

El proceso seguido en Humanæ también es sistemático y riguroso: cada retrato se sitúa sobre un fondo teñido con un tono de color idéntico a una muestra de 11×11 píxeles extraída del rostro del fotografiado. Alineados como en los famosos muestrarios, la horizontalidad no es solo formal, también es de orden ético.

Además, tiene la voluntad de que el proyecto evolucione en otras direcciones ajenas a su control: debates, usos didácticos, réplicas y un sinfín de alternativas que ya se han activado al compartir Humanæ en las redes sociales.

Si quieres formar parte del proyecto Humanæ escribe a: humanae@maxestrella.com

Premio PhotoEspaña 2013 Festival Off.

Angelica Dass, Humanæ. Work in Progress, galería Max Estrella, Santo Tomé 5, Madrid. Del 4 de junio al 17 de julio de 2013.

DERIVA DOMÉSTIC DE CLARE GALLAGHER



Deriva doméstica, presentada por la Galería H2O es una exposición individual de la fotógrafa irlandesa Clare Gallagher. La artista se centra en la vida diaria, las condiciones existenciales que complementan los momentos dramáticos y espectaculares de la vida, recurriendo a la cotidianidad inherente al trabajo repetitivo, rutinario de la casa, subrayando su cualidad vulgar y preciosa al tiempo. Valida una percepción fragmentada de la vida cotidiana que suele estar desconectada de nuestras percepciones sensoriales, de nuestros conceptos y que potencia la falsa concepción de que todo lo que está al margen de la luz pública de las calles, el lugar de trabajo y los medios de comunicación es improductivo e insignificante.

Verónica Coulter

Clare Gallagher. Deriva doméstica, Galería H2O, Verdi 152, Barcelona. Del 4 de julio al 31 de julio de 2013.



Entrelazar es el nombre de la exposición de Dora Salazar (Alsasua, 1963) en la sala Ganbara de KOLDO MITXELENA Kulturunea. La muestra está compuesta de siete figuras de escala humana pertenecientes a la serie Princesas, incluida dentro del libro Cuentos para adultos editado en el año 2011, y se completa con siete dibujos relacionados con ellas. Estos trabajos se unen a otros iniciados con la serie Intimidación Preservada (corsés) de 1995, donde la artista explora un mundo simbólico alternativo centrado principalmente en el universo femenino.

Fascinada por la obra de Mary Shelley Frankenstein o el moderno Prometeo y la novela 1984 de Orwell, Salazar construye estas figuras que intercambian torsos y comparten un mismo rostro-máscara en busca de identidades exigidas, aprendidas o ideadas. En estas obras se entiende el cuerpo como una construcción social y cultural que varía a través del tiempo; y la identidad, como algo

subjetivo que se construye. Esta especie de desfile carnavalesco de trajes y costumbres, maquillajes y ritos está construido con cuerda, cuero, acero, hilo de cobre, conformando figuras que suspendidas del techo parecen querer ascender a la cubierta de la Ganbara. Presencias fantasmagóricas, imágenes hechas por pieles y capas, en una dialéctica del ser y parecer, que si las despojamos de ellas nos quedamos detrás del espejo donde no hay nada, están vacías o huecas: el vacío – la muerte.

**Dora Salazar, Entrelazar,
Koldo Mitxelena
Kulturunea, San Sebastián.
Del 16 de julio al 14 de
septiembre de 2013.**



En la moda de retorno al surrealismo que viene recorriendo los principales museos de Europa y América, y después del lugar destacado que tuvo su obra en la pasada Documenta 13, vuelve a primer plano la obra de la escultora brasileña Maria Martins (1900-1973), relegada en las últimas décadas como amante y modelo de Marcel Duchamp.

La retrospectiva abarca sus esculturas pero también pinturas, grabados y escritos. Bajo el título Metamorfosis, la comisaria Veronica Stigger ha agrupado su obra en cinco núcleos temáticos: Trópicos, Lianas, Diosas y Monstruos, Cantos y Esqueletos.

Relacionada con el grupo surrealista exiliado en Nueva York durante la década de los años

cuarenta del pasado siglo, Andre Breton en *Le Surréalisme y la Peinture* (1947) destaca su capacidad para expresar la pasión humana y para ir a las fuentes primitivas.

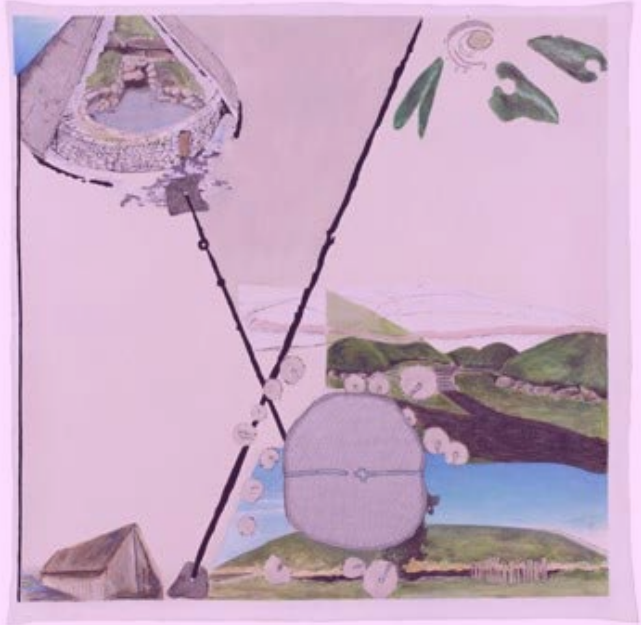
En esta década, María Martins hizo varias exposiciones importantes en Europa, Estados Unidos y Brasil. Su primera muestra individual fue realizada en Washington, en la Corcoran Art Gallery en 1941. También estuvo presente en la gran muestra *Le Surréalisme* en la Galería Maeght de París en 1947, organizada por André Breton, que presentó su muestra en solitario en Nueva York en la Galería Jean Levi ese mismo año. En París expuso en la Galería Drouin en 1949. Un ejemplo de su buen diálogo con otros artistas pudo verse cuando su trabajo *Amazonia* fue expuesto junto a las pinturas de Piet Mondrian en la Galería Valentine en 1943. En 1950 también hizo una exposición individual en el Museo de Arte Moderno de São Paulo.

De regreso definitivamente a Brasil en 1950, apoyó la creación de la Bienal de São Paulo y colaboró en la organización de sus primeras celebraciones y obtuvo el premio al mejor escultor nacional en la III Bienal en 1955. También contribuyó en la fundación del Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro.

Además, como escritora publicó varios libros: *A Asia Maior* en 1958 sobre la China de Mao Zedong, *A India e o Mundo Novo* y *O Planeta Clima*.

Maria Martins: *Metamorfoses*, Museu d'arte moderna de Sao Paulo, Brasil. Del 10 de julio al 15 de septiembre 2013.

Curadoria: Veronica Stigger



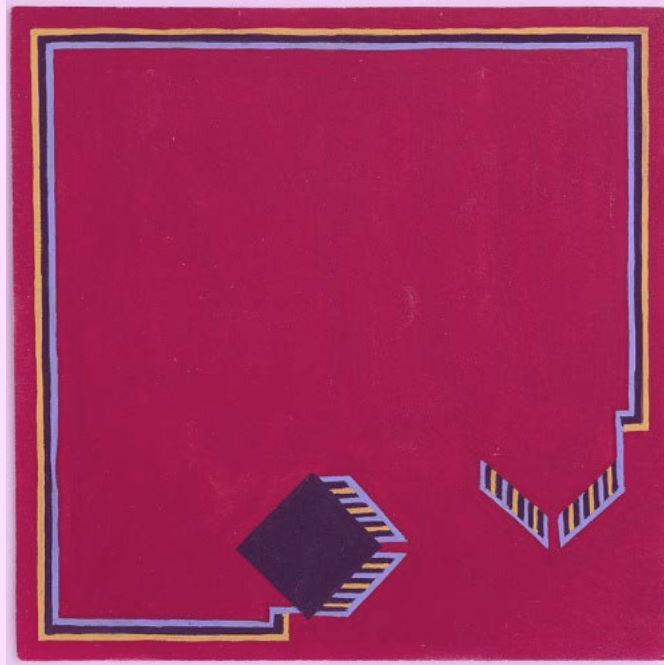
Jo Baer, *Time-Line (Spheres, Angles and the Negative of the 2nd Derivative)*, 2012. Courtesy of the artist and Gallery Barbara Thumm, Berlin. Photo: Gert Jan van Rooij.

La obra de Jo Baer (Seattle, 1929) en Europa por partida doble. En el Museo Ludwig de Colonia se presenta una amplia retrospectiva de la pionera, junto a Donald Judd y Sol LeWitt, del Minimal Art. Con 170 obras es la exposición más amplia de la artista hasta la fecha.

La exposición en el Stedelijk de Ámsterdam -donde reside Jo Baer desde 1985- muestra pinturas y dibujos recientes. En estas obras se trasluce el interés de Baer por la cultura neolítica, que comenzó cuando vivió en un castillo rural de Irlanda entre 1975 y 1982. Una visita reciente a sitios neolíticos ha reavivado aquella fascinación.

Jo Baer, *In the Land of the Giants*, Stedelijk Museum, Ámsterdam. Del 16 de mayo al 1 de septiembre 2013.

Jo Baer, *Museum Ludwig*, Colonia. Del 24 de mayo al 25 de agosto 2013.



Jo Baer, *st*, 1961. Gouache sobre papel. 10 x 10 cm

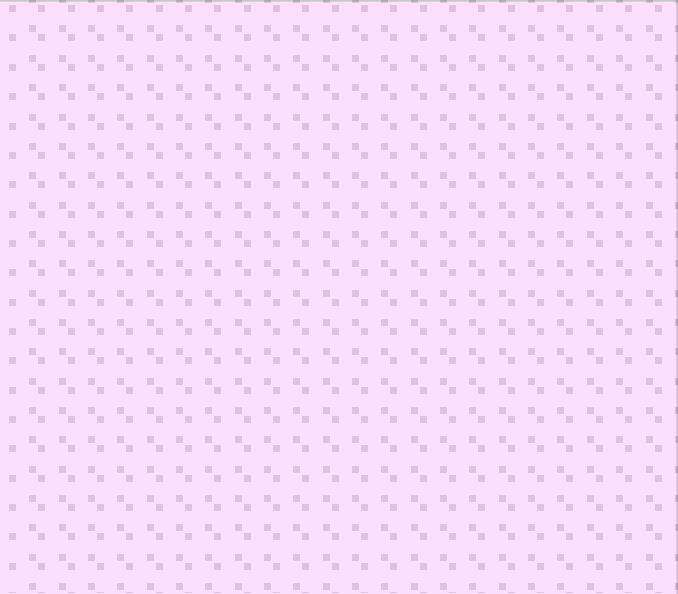


Raeda Sa'adeh

Activando la colección, el FRAC Lorraine presenta una exposición que trata de la subversión contra el orden patriarcal en el arte contemporáneo desde la década de los sesenta del siglo XX.

Artistas: Marina Abramovic, Pauline Boudry / Renate Lorenz, Lili Dujourie, Clarisse Hahn, Anna Maria Maiolino, Annette Messager, Liliana Motta, Ewa Partum, Lotty Rosenfeld, Martha Rosler, Raeda Sa'adeh, Hito Steyerl y algunos libros de Albertine Sarrazin, Grisélidis Réal y Virginie Despentes

Bad Girls, Frac Lorraine, Metz. Del 13 de julio al 20 de octubre 2013.



Pauline Boudry / Renate Lorenz



Delia Pope, Empowerment, 2012

Good Girls es una exposición internacional, comisariada por Bojana Pejić, que ofrece una amplia perspectiva sobre las prácticas artísticas de mujeres. La muestra se estructura en torno a tres conceptos: memoria, deseo y poder.

La sección memoria presenta relatos y recuerdos individuales y colectivos: reconstrucciones de historias familiares, traumas y pérdidas, la amnesia colectiva y la rescritura de historias de mujeres y su genealogía. Deseo comprende trabajos que exploran las múltiples configuraciones de la identidad, el cuerpo y la sexualidad, cuestionando los estereotipos culturales y su representación normativa. La sección Poder aborda prácticas de crítica social y activismo, deconstruyendo ideologías y discutiendo las relaciones de poder.

Artistas: Nina Arbore (Ro), Ethel Băiaș (Ro), Ana Bănică (Ro), Jurga Barilaitė (Lt), Bureau of Melodramatic Research – Irina Gheorghe & Alina Popa (Ro), Pauline Boudry & Renate Lorenz (De), Geta Brătescu (Ro), Irina Broboană (Ro), Mina Byck-Wepper (Ro), Filipa Cezar (Pt), CHIRKLI Collective (Can), Anetta Mona Chișă & Lucia Tkačová (Cz), Ioana Ciocan (Ro), Maria Ciurdea Steurer (Ro), Alexandra Croitoru (Ro), Larisa Crunțeanu (Ro), Cecilia Cuțescu – Storck (Ro), Suzana Dan (Ro), Anna Daučikova (Sk), Cristina David (Ro), Lucia Dem Bălăcescu (Ro), Bianka Dobo (Hun), Simona Dobrescu (Ro), Sandra Dukić & Boris Glamočanin (BiH), Elian (Ro), Suzana Fântânariu (Ro), Aniela Firon (Ro), Mariela Gemisheva (Bg), Chengyao He (Cn), Iraida Icaza (Pa), Corina Ilea (Ro), Orit Ishay (Isr), Hristina Ivanoska (Mkd), Sanja Iveković (Hr), Anna Jermolaewa (Rus), Regina José Galindo (Gtm), Adela Jušić (BiH), Gülsün Karamustafa (Tur), Mihaela Kavdanska (Ro), Lesya Khomenko (Ukr), Aurora Kiraly (Ro), Katrazyna Kozyra (Pol), Elke Krystufek (Aut), Ana Lupaș (Ro), Flavia Lupu (Ro), Romana Mateiaș (Ro), Olivia Mihălțianu (Ro), Adina Paula Moscu (Ro), Anca Munteanu – Rimnic (Ro), Ioana Nemeș (Ro), Ilona Németh (Sk), Alexandra Pirici (Ro), Delia Popa (Ro), Marilena Preda – Sânc (Ro), Renee Renard (Ro), Necla Ruzgar (Tur), Véronique Sapin (Fra), Liina Siib (Est), Hito Steyerl (De), Patricia Teodorescu (Ro), Milica Tomić (Srb), Roxana Trestioreanu (Ro), Martha Wilson (USA).

Good Girls, MNAC, Muzeul National de Arta Contemporanea, Bucarest. Del 20 de junio al 29 de septiembre 2013.

Selección de la colección de Soledad Lorenzo, que aborda esta nueva etapa como coleccionista después del cierre de su galería.

La exposición, que se distribuye en las plantas 0 y 1 del MAS, presenta 37 obras, pinturas, esculturas, dibujos, fotografías y videoocreaciones de los artistas que ha representado en su galería a lo largo de un cuarto de siglo: Txomin Badiola, Jorge Galindo, Soledad Sevilla, José María Sicilia, José Manuel Broto, Pablo Palazuelo, Juan Uslé, Guillermo Pérez Villalta, Antoni Tàpies, Miguel Barceló, Ana Laura Aláez, Adriana Vàrejao, Peio Irazu, Adrià Julià, Juan Ugalde, Robert Longo, George Condo, Phillip Fröhlich, Perejaume, Tony Oursler, Vicky Civera, Iñigo Manglano-Ovalle, Jerónimo Elespe, Julian Schnabel, Jon Mikel Euba, Sergio Prego.

Colección Soledad Lorenzo, MAS Santander. Del 13 de agosto al 27 de noviembre 2013.

