

m

arte y cultura visual

7

diciembre 2013 - enero 2014

M-arte y cultura visual

Edita:

MAV Mujeres en las Artes Visuales

C/ Almirante nº 24

28004 Madrid

www.mav.org.es

ISSN: 2255-0992

www.m-arteyculturavisual.com

ÍNDICE

EDITORIAL

¿“Externalizaciones”? Rocío de la Villa	5
---	---

EXPOSICIONES

¿De qué hablamos cuando hablamos de cuerpo? Eulàlia Valldosera	9
Itziar Okariz, un número finito de acciones determinadas. Marta Mantecón	14
Formas biográficas: “Yo es otro”. Isabel Tejada	24
Hilma af Klint. Pionera de la abstracción. Javier Cuevas del Barrio	28
Resistencia y recuperación. Cristina García Rodero fotografía Georgia. Semíramis González	33
Ensoñaciones de Amparo Sard. Semíramis González	38
Alejandra Riera se juega los restos. Carlos Jiménez	40
Los lugares comunes de Alonso & Marful y la esperanza de Pandora. Amparo Fernández	42
Yuko Kamada: a contracorriente. Silvia Muñoz d’Imbert	48

ENTREVISTAS

Comportamientos masculinos. Entrevista a Pauline Cummins y Frances Mezzetti. Marisa González	51
Biografías Rojas I. Entrevista a Isa Sanz. Kika Fumero	57

TEORÍA

Círculo de tiza. Chus Tudelilla	61
---------------------------------------	----

CULTURA VISUAL

Alice Guy Blaché, la primera directora de cine. M ^a Concepción Martínez Tejedor	75
Blue Jasmine. Rocío de la Villa	81

EVENTOS

IV Premios MAV en Reconocimientos 2013. Redacción	83
Identidades en la Colección de Fotografía Fundación Telefónica. Redacción	91

PROYECTOS

Una, grande y libre de Alonso & Marful. Redacción	99
Juana Bacallao. Orlando Britto Jinorio	101

PATRIMONIO

Homenaje de Noreste a las heroínas de vanguardia. Chus Tudelilla	103
--	-----

PUBLICACIONES

Formas de Eros. Ensayos sobre arte y erotismo II. Inmaculada Hurtado	113
Remedios Varo, la exiliada perpetua. M ^a Ángeles Cabré	116
El Troyano de Andrés Isaac Santana. Jorge de Armas	119

NOTAS

La espigadora: exposiciones en 2014. Redacción	121
Yuko Yamada. Verónica Coulter	123
Sandra March. Obras son amores. Verónica Coulter	124
Intangibles de Marcela Jardón. Verónica Coulter	125
Eva Hesse. One More than One. Redacción	126
Isa Genzken. Retrospectiva en MoMA. Redacción	128
Gego, Línea como Objeto. Redacción	129
Mujeres, arte y psicoanálisis. Redacción	131
Susan Collis. Redacción	132
Eulàlia Valldosera. Economía del azar divino. Redacción	133
Tacita Dean, de mar en mar. Redacción	135
El volcán de Marina Núñez. Redacción	139

LA VENTANA

Entrevista a Belén Cueto. Johanna Speidel	143
---	-----

EL BLOG

In memoriam. Rocío de la Villa	145
--------------------------------------	-----

¿“EXTERNALIZACIONES”?

Rocío de la Villa



editorial

En el editorial “Laberinto” del anterior nº 6, denunciábamos el absoluto olvido de la cultura en el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Una dejación que, según estudios publicados recientemente, ha producido ya la desaparición del 20% de puestos de trabajo y de centros en el sector del arte. Pero mejor que no se acuerden de nosotr@s. Tras los recortes en sanidad, dependencia, educación e investigación, la codicia del actual Gobierno se dirige a la cultura. Sin quedar satisfecho con la aplicación del 21% de IVA, que numerosos estudios ya han demostrado que lejos de favorecer los ingresos a las arcas del Estado, solo sirve para destruir tejido en el sector, ahora nos amenazan con nuevas medidas para terminar de esquilmar la hirsuta estructura de nuestro sistema cultural.

Pongamos que hablo de Madrid, donde desde la Alcaldía se ha anunciado el objetivo de “externalizar” todas las instituciones culturales dependientes del Ayuntamiento, básicamente teatros y centros de arte, es decir, por concretar algunos de los más relevantes, desde el Circo Price al Centro de Arte Fernán-Gómez –anteriormente conocido como Centro Colón–, Medialab y Matadero, de hecho, ya prácticamente anulados por falta de presupuesto.

El entramado de empresas privadas de gestión que el Ayuntamiento de Madrid ha interpuesto en los últimos años entre la que fue su Consejería de Cultura –ahora absorbida en la Consejería de Empleo, Turismo y Cultura: *sí, Cultura, al final*– y estas instituciones patrimonio de los madrileños es tal que incluso la petición de los datos más básicos para calibrar la situación escapan a la mínima transparencia exigible a un órgano del Estado. ¿Cómo hemos llegado a tal indefensión?

A diferencia de otros sectores organizados en *mareas* para defender los derechos constitucionales, en el sector de la cultura la *marea roja* apenas tiene visibilidad. Menos aún la presencia de quienes componen nuestro sistema del arte, que nunca se ha reconocido como industria cultural, a diferencia del cine y las artes escénicas. También, a diferencia de las *mareas blanca y verde*, que reúnen a trabajadores y usuarios, parece del todo improbable que a la *marea roja* se sumen los miles de ciudadanos que acuden y disfrutan de exposiciones, museos, conferencias y otros eventos.

Si la fragilidad de este sector del arte compuesto básicamente por individualidades es máxima, quizás solo nos salve el torpe error de cálculo en el afán privatizador. Que la cultura no es un negocio rentable y que tiene que ser patrocinada y/o subvencionada, eso lo saben desde Nueva York a Honolulu. El globo sonda del Ayuntamiento madrileño, de momento, ha quedado flotando en el limbo del *nonsense*: al parecer, ni siquiera el *buque insignie* ARCOMadrid encuentra comprador. Eso, si todavía se pretende que el Circo Price, Medialab, Matadero, etc., sigan desempeñando actividades culturales, aunque sea *en forma de simulación*. Porque si de lo que estamos hablando es de un cambio radical de función, ¿entonces?

Como en los peores momentos de nuestra historia, Madrid sufre en primera línea, pero *cuando las barbas de tu vecino veas cortar...* Tanto en Andalucía como en Catalunya se han firmado “pactos por la cultura”. Sin embargo, el aborto súbito de la *Estrategia para las artes visuales* a nivel estatal, respaldada por todas las asociaciones del sector al final del gobierno anterior, nos hace ver estos destellos como

espejismos que se desvanecen en el instante que las retóricas demagógicas de los partidos políticos cambian, en un *clic*. Mientras tanto, ¿qué viene pasando en Málaga, en Valencia, en Huesca, en Zaragoza –donde museos públicos ahora llevan el prefijo de una entidad bancaria–, y qué en tantas otras localidades donde de la mañana a la noche se cierran salas, centros y museos y desaparecen galerías y empresas especializadas?

* * *

Porque resistiremos, presentamos este nuevo nº 7 de *m-arteyculturavisual*, cuando ya hemos cumplido el primer año de existencia, con más de trescientos artículos publicados, cerca de medio centenar de colaboradores y casi cien mil visitas a nuestra web, que confirman que la perspectiva de género es necesaria en el análisis, la interpretación, la crítica y el disfrute del arte y la cultura visual.

Porque entendemos que sí, que la experiencia estética es siempre individual –y compartida–, nos ha interesado diseccionar la exposición temática *Formas Biográficas* y las relaciones entre protagonistas de la cultura, como en *Círculo de tiza*. Y seguimos reivindicando la figura y el lugar de las mujeres de la vanguardia, al parecer, entonces en un ecosistema cultural comparativamente menos sexista que el actual, como muestra la trayectoria de la cineasta Alice Guy. Nos conmueve la radiografía del sujeto en la actual crisis, a través de la *Blue Jasmine* de Woody Allen, que habla sola en la ciudad. Esa ciudad que hombres y mujeres comparten, pero con diferentes comportamientos, como evidenciaron las *performers* irlandesas Pauline Cummins y Frances Mezzetti hace unos días en Matadero Madrid. Sin olvidarnos del

cuerpo, y del sexo y eros, con la entrevista a Isa Sanz y la exposición de Magdalena Durán bajo la mirada de Eulàlia Valldosera. Además, publicamos una nueva entrega de la serie de entrevistas realizada por Johanna Speidel, en esta ocasión a Belén Cueto.

En la sección Eventos, seguiremos de cerca los *Reconocimientos 2013*, los nuevos premios a agentes y actividades en arte contemporáneo, para cuya celebración se han unido tres asociaciones: el IAC, Instituto de Arte Contemporáneo, MAV, Mujeres en las Artes Visuales, y la joven asociación de coleccionistas 9915, creados para dar más visibilidad a nuestro sector, y cuya fiesta el 24 de enero de 2014 en el Museo Reina Sofía casi coincidirá con la clausura de este nº 7 de diciembre/enero. Ojalá esta llamada a la supervivencia sea también crisol de objetivos claros e irrenunciables para la unión de nuestro sector.

¿DE QUÉ HABLAMOS CUANDO HABLAMOS DE CUERPO?

Eulàlia Valldosera



Magdalena Duran, *Llama interior*, 2013

exposiciones

“No diré cosa que no haya experimentado mucho”

Teresa de Ávila, *Libro de la Vida*

Cuerpo de gozo es un trabajo iniciático que redescubre la práctica pictórica como vehículo canalizador de mundos paralelos. Pinturas que parecen haber sido realizadas en el vientre de una caverna, pues reactualizan las prácticas mágicas de nuestros ancestros. Su factura primitiva y visceral, busca “el cultivo premeditado de un rito propiciatorio”. Estamos ante una serie de ejercicios donde la autora genera estados alterados de conciencia, que le permiten entrar en un modo de habitar el cuerpo sin fronteras, inconcluso. Así va descubriendo y liberando, paso a paso, pintura tras pintura, los bloqueos internos que obstruyen los flujos entre las dimensiones que conforman su universo interior. En cada nueva imagen densifica una vivencia específica que, a medida que impregna el lienzo, le procura una nueva comprensión de sí misma, con la consecuente amplificación de su cosmos interno. Sus imágenes no están hechas para ser vistas, sino para ser sentidas, puesto que actúan por empatía vibracional. Quien sepa colocarse ante estas pinturas en un estado determinado de conciencia, sentirá qué resortes se le activan y será llevado a un viaje en lo que podríamos definir como visión participativa.



Magdalena Duran, *Rosa mística*, 2012

Magdalena Duran, después de 20 años practicando la sanación a través de la imagen, durante los cuales se ausenta de su propia obra, iniciada en la década de los 80, decide, en sus propias palabras, “aplicarme la medicina que prescribo y pasar a ser mi propia paciente. Salta el tapón que me mantenía prisionera en el vientre de la ballena” y empieza una fiesta, el goce, la celebración de un renacimiento. “Recupero mi lengua materna” exclama, y la Pintura vuelve a tener sentido. En la casi no-separación que experimenta entre su cuerpo y el soporte pictórico, en los rastros gestuales de las manos untadas de color, en el acto de acoplar y copular con el soporte de la tela o el papel, en la vivencia de la pintura-espejo, la artista logra atravesar los puentes que partiendo de su físico la conectan a sus otros cuerpos, a otras dimensiones donde el dolor y la pesadez se transmutan en celebración y ligereza.

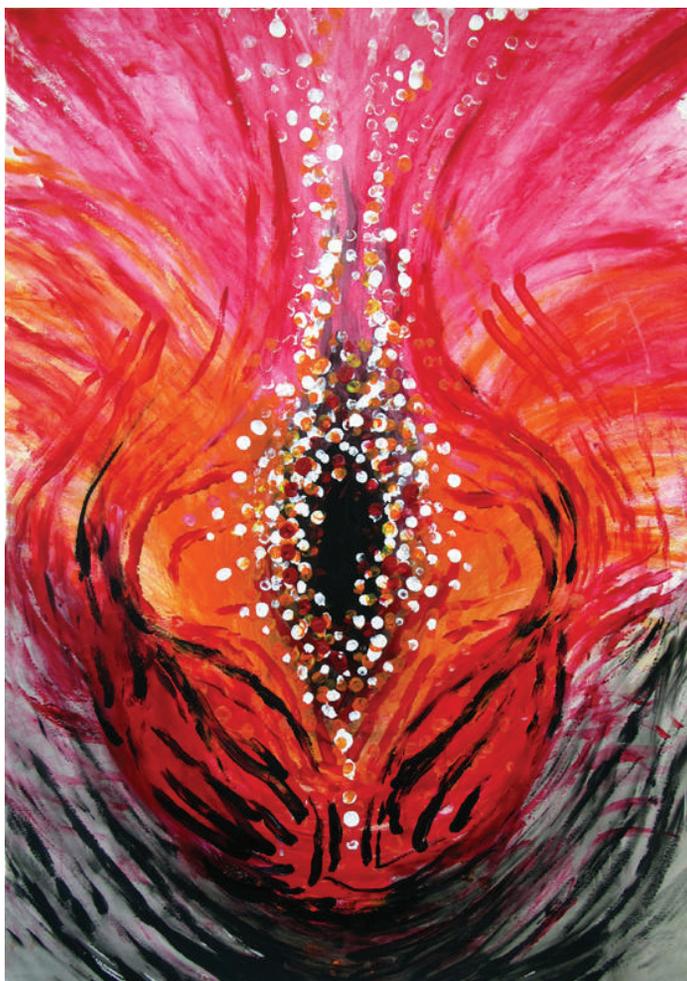


Magdalena Duran, *Transmutando*, 2012

exposiciones

Nuestra burbuja energética se conecta a nuestra entidad física mediante una serie de aberturas u ojos, comúnmente conocidos como chacras, los nudos de una malla que nos conforma. Se siente como un castillo de luz que al ser penetrado nos guía por sus diversas estancias, por orden, mientras la semilla germina, crece y florece. Si para los herméticos *lo mismo es arriba que abajo*, en nuestro caso sería más adecuado decir que lo mismo es fuera que dentro. La experiencia mística solo puede ser descrita mediante rodeos y metáforas:

“Queda el alma con un degustillo, como quien va a saltar y le asen por detrás” (Teresa de Ávila, *Libro de la Vida*).



Magdalena Duran, *Solsticio de Primavera*, 2012

Y Magdalena salta. Partiendo del centro energético de la pelvis, toma impulso de la raíz y progresivamente va ascendiendo cada uno de los peldaños de esa escalera central: plexo, corazón, garganta y ojos hasta la coronilla. La serpiente que dormía en la base de la columna se mueve, empuja, desbloquea, quema y se enfría progresivamente, transmutando su color y aligerando su peso. El trazo orgánico y voluptuoso de las primeras imágenes va cediendo paso a las cascadas centelleantes e iridiscentes que fluyen siempre hacia arriba. Nos recuerda que la iluminación no es una bendición que viene de arriba sino una fuerza que se abre paso desde las entrañas del planeta cuerpo. Y cuando los diques que bloqueaban la corriente ceden por completo, la cascada surgente e informe se organiza en sutiles caligrafías florales que hablan de regeneración y expansión. Finalmente los nudos se han ido tejiendo entre sí, y en la unión de las diferentes calidades del sentir, el cuerpo se organiza y se vuelve coherente, se reconoce a sí mismo. Solo entonces aparece la forma ojival, la forma que toma el aura humana, más neutral, contenida y alimentada por la fuerza que desencadenaron los procesos y resistencias que encontramos por el camino. Ya el cuerpo es visto como la sencilla llama ardiendo de los dibujos que concluyen la serie.

Pintar es borrar la frontera entre el mundo visible y el invisible, lo aurático y lo matérico, lo sensual y lo espiritual. Bailar, estar en movimiento, dejarnos penetrar por la densidad de la materia pictórica para incorporarnos a ella como si de un recipiente se tratara. La vasija matriz que nos permite cocernos en el fuego de la transformación alquímica que convierte al carbón en el oro reluciente de la plenitud. Estamos ante una propuesta iniciática, porque *Cuerpo de gozo* está en resonancia con la demanda actual de un corpus artístico que sepa dar forma y visibilidad a los universos interiores, ocultos y sepultados por una sociedad que consume la imagen atrapada en el laberinto de espejos que ha creado para secuestrar nuestro poder como individuos únicos que saben que su cuerpo es único y, a su vez, parte de un cuerpo mayor, pues somos un solo cuerpo.

Magdalena Duran, *Cuerpo de gozo*, Santa Teresa Espai d'Art, Barcelona. Del 28 de noviembre de 2013 al 3 de enero de 2014.

Comisaria: Elina Norandi.

exposiciones

ITZIAR OKARIZ, UN NÚMERO FINITO DE ACCIONES DETERMINADAS

Marta Mantecón



Itziar Okariz, *How D'Ye Do?*, 2013. Performance realizada en el MUSAC el 29/09/2013

finito¹, ta.

1. adj. Que tiene fin, término, límite.

finito², ta.

1. adj. Dicho de una persona: Inmutable, concentrada en lo que le ocupa.

La artista donostiarra Itziar Okariz expone en el MUSAC de León una selección de obras realizadas a lo largo de los últimos cinco años bajo el epígrafe “Un número finito de acciones determinadas”.

El proyecto plantea una reflexión sobre el lenguaje y sus códigos de significación –la forma en que estos se articulan y modifican– a través de la acción performativa en el contexto del espacio expositivo, ofreciendo un análisis sobre su definición y sus límites, así como su capacidad de activar nuevos significados, producir signos o transformarlos en ficciones culturales que se infiltran en nuestros comportamientos y los normativizan.

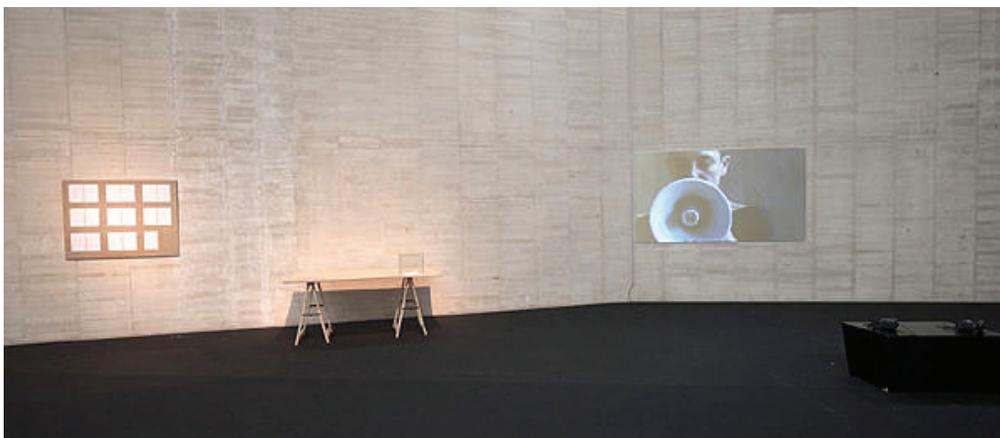


Itziar Okariz, *Irrintzi. Repetición. De Kathredaal, AVL Mundo, Rotterdam, 2013. Vídeo*

De sus conocidas performances de la masculinidad (como *Mear en espacios públicos o privados*, que actualmente forma parte de los fondos del MUSAC junto a *The Hunter*), sin un público previamente convocado, en las que difuminaba las fronteras entre géneros, espacios, usos y costumbres –desvelando en última instancia cómo articulamos cuerpos e identidades–, la artista ha pasado a trabajar con palabras, secuencias numéricas, sonidos o gestos extraídos de lo cotidiano, con el fin de desentrañar cómo significan; es decir, cómo se produce el lenguaje, qué propiedades tiene para generar sentido y qué espacio ocupan los signos que nos definen como sujetos.

Itziar Okariz cuestiona la ficción de nuestras construcciones culturales, buscando posiciones fuera del canon y desmontando cualquier perspectiva basada en los binarismos, pero con herramientas específicas de las artes plásticas, en este caso, trabajando los códigos que rigen el lenguaje y la comunicación a partir de la imagen.

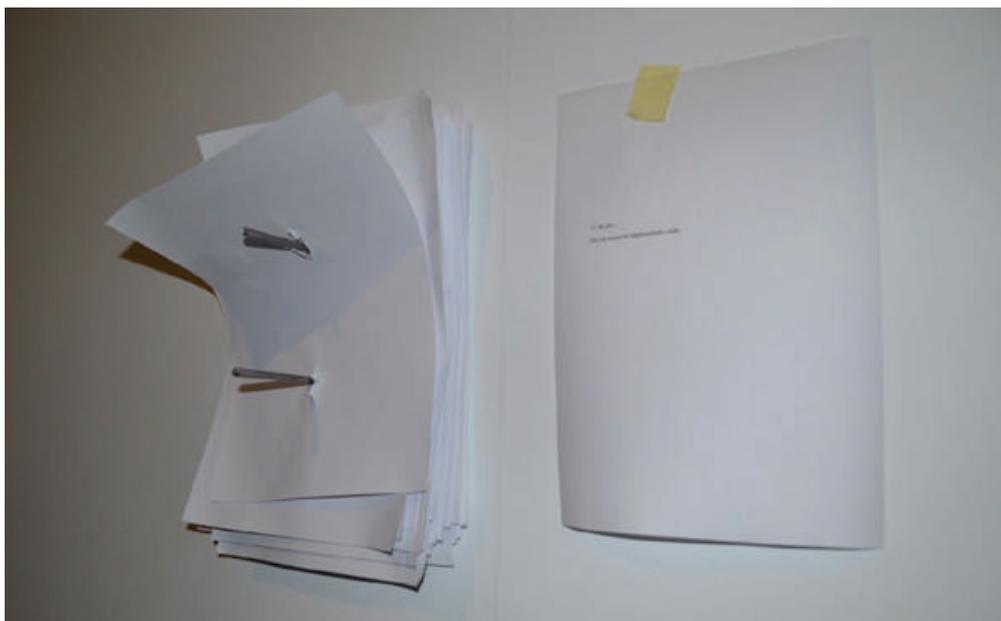
exposiciones



Vistas de la Sala 1 del MUSAC de León

La exposición está concebida como una gran instalación de carácter vivo y abierto, que aglutina distintas formas de registro de una serie de acciones y performances realizadas entre 2008 y 2013 (algunas llevadas a cabo durante el transcurso del proyecto), jugando con objetos y materiales sencillos: papel, madera, unos globos, tocadiscos, vinilos o unos altavoces. Tal como reza el epígrafe del proyecto, la artista nos propone un número “finito” (esto es, que tienen fin, término o límite, según la primera acepción del término) de acciones determinadas, basadas en la lectura, enumeración o repetición de una secuencia numérica (*1, 1, 2, 1...*, □ o *Cumpleaños feliz*), un sonido (*Irrintzi*), un gesto (*Aplauso*), una palabra (*How d’ye do?*, *30 min. de adicción* o *Contrariwise*), e incluso un texto (*Capítulo 2, V. W.*, interesante propuesta en la que la artista lee una y otra vez

las primeras líneas del segundo capítulo de *Una habitación propia* de Virginia Woolf, pero eliminando unidades significantes y desplazando su sentido hasta que el texto desaparece por completo). Pese a su aparente sencillez, cada una de sus acciones y performances requiere un profundo control corporal y mental, puesto que entran en juego factores como la concentración (véase la segunda definición del término “finito, ta”), la entonación y modulación de la voz –en alguna de sus acciones llega a establecer un diálogo con su propio eco–, y los gestos. Son trabajos que desprenden una poesía extraordinaria y, en ocasiones, llegan a cobrar cierta dimensión hipnótica.



Itziar Okariz, *Diario de sueños*, 2013. Instalación. Trabajo en proceso

La artista presenta cada uno de estos trabajos recurriendo a distintos procedimientos artísticos: transcripciones gráficas o textuales que adoptan diferentes configuraciones en serigrafías, documentos y partituras, instalaciones sonoras, fotografías y vídeos. El recorrido incluye asimismo varias obras en proceso, con las que introduce un componente vital, casi autobiográfico. Es el caso de *Anaconda* (un tablero donde comparte una serie de imágenes que configuran su material de trabajo e investigación), *Diario de sueños* (un archivo compuesto por una acumulación de sueños transcritos en papeles clavados a la pared) o *Cumpleaños feliz* (una videoacción en la playa donde la artista va enumerando, hacia delante y hacia atrás, sus distintos cumpleaños, al compás de su respiración y del sonido de las olas del mar; sin duda, una de las piezas más sobresalientes de la exposición).



Itziar Okariz, *Cumpleaños feliz*, 2013. Vídeo/Acción

Itziar Okariz opera con la resignificación del concepto de performatividad enunciado desde la teoría *queer*. El hecho de volver a formular trabajos anteriores a partir de la repetición, le permite profundizar en la noción de identidad como efecto de la reiteración y acumulación de normas, tal como fue planteado por Judith Butler al afirmar que “el pensamiento se produce en el curso de la repetición ritualizada de la convención” y que dicha repetición es la forma en que opera el poder para construir la ilusión de una identidad sin fisuras. Sin embargo, la propia acción de repetir acaba mostrando la inestabilidad o el “descarrilamiento desde dentro” de esa condición identitaria que ella misma se ha encargado de producir, que requiere ser instituida una y otra vez, pues “corre el riesgo de ser des-instituida en cada intervalo”. Así, la artista reproduce, modifica y deconstruye algunos de los signos a través de los cuales se producen y normalizan algunas de las conductas que nos conforman, subvirtiendo su estructura y mostrando finalmente que no es posible reproducir algo idéntico.

Sus acciones y performances adquieren formas abiertas e interpelan al público para dar una vuelta de tuerca a lo que damos por hecho e incluso aquello en lo que no reparamos, ofreciéndonos un juego dialéctico entre lo visible y lo legible que se aleja de cualquier lectura unívoca, quizá porque la interpretación siempre está condicionada por el contexto o la posición que ocupamos, y siempre hay algo que se pierde en el camino.



Itziar Okariz, *1, 1, 2, 1...*, 2012. Vídeo documento

exposiciones



Itziar Okariz, *1, 1, 2, 1...*, 2012. Performance

Programa de performances

Completando el proyecto, la exposición ha ido acompañada de un taller de la artista y de una serie de performances públicas, desarrolladas entre los meses de junio y noviembre de 2013, cuyo contenido transcribimos a continuación:

Capítulo 2, VW

22/06/2013

La performance parte de la lectura de un fragmento del libro *Una habitación propia* (1929) de Virginia Woolf (1882-1941), que se repite una vez tras otra eliminando en las siguientes lecturas el primer concepto o palabra de la lectura inmediatamente anterior, hasta que el texto desaparece por completo. El fragmento seleccionado describe un paisaje que se ve reducido y limitado con cada repetición consecutiva, hasta que desaparece. Cada repetición pone el énfasis en un elemento narrativo diferente, evidenciando y concienciando al público/audiencia de cada elemento significativo y hasta llegar a las unidades mínimas de significación halladas en el fragmento.

1, 1, 2, 1...

23/06/2013

En *Uno, uno, dos, uno...* dos *performers*, uno al lado del otro, inician una secuencia numérica simétrica frente a tres micrófonos, quedando uno de ellos vacío. La secuencia da inicio con el número “uno”, al cual añaden otro dígito antes de regresar al “uno” inicial, de manera que se crea una secuencia de frases o enunciados numéricos simétricos. De cara al público/audiencia, acompañan con signos hechos con los dedos de sus manos los dígitos que vocalizan. En un momento determinado, uno de los *performers* levanta un único dedo mientras vocaliza el número “once”, rompiendo la convención del signo y evidenciando la cualidad corporal del propio signo numérico, la relación de los decimales con el número de los dedos de las manos alzadas o la voz. En definitiva, la cualidad física y formal de la producción de lenguaje.

□

20/07/2013

En □ dos *performers*, uno frente al otro, repiten un número finito de la secuencia de dígitos del número □, como por ejemplo los primeros mil. Uno de ellos lee la secuencia numérica con los ojos casi cerrados, si bien los dos enormes ojos abiertos pintados en sus párpados emulan estar mirando atentamente al otro que, le devuelve la mirada para leer sus labios y poder recitar la secuencia numérica al unísono. La ejecución coral de la performance saca a la luz la cualidad física de la producción de lenguaje, su encarnación. Los números toman existencia a través de la voz, adquiriendo un determinado tono, género e identidad. El gesto imposible de la premisa, el recital de un número infinito, hace explícita la finitud de la naturaleza humana y su deseo de eternidad.

Irrintzi repetición

21/07/2013

El *irrintzi* es un elemento de comunicación tradicional del País Vasco –de donde es originaria la artista–, un grito para comunicarse entre valles gracias a las grandes distancias que el eco y su resonancia salvaba. Okariz retoma esta tradición en su obra, ya que para ella el “el grito se convierte en sistema sintáctico básico en los límites del lenguaje”. *Irrintzi repetición* consiste en la ejecución de un *irrintzi* usando como apoyo un dispositivo de audio que emite el sonido de un *irrintzi* con retardo variable a través de un altavoz ubicado delante de la *performer*; quien establece un diálogo con el eco del *irrintzi* saliente del altavoz haciendo que el sonido se alterne, a veces, y se solape, en otras. En el museo el sonido se expande a través de las enormes galerías generando distintas reverberaciones en sus salas dependiendo de la forma, tamaño y materiales de sus interiores, pudiendo considerar el sonido resultante como un retrato del espacio.

exposiciones

Contrariwise

28/09/2013

En *Contrariwise* un único *performer*, delante de un micrófono de pie y un altavoz, repite las palabras “sí...”, “no...”, “sí...”, “no...”, “sí...”, “no...” interpelando al público/audiencia de manera ininterrumpida. El altavoz emite el sonido de la voz del *performer* con cierto retardo, de manera que a un “sí...” emitido por el altavoz, se puede superponer la voz del *performer* en tiempo real diciendo un “no...”, o viceversa. La interpelación al público/audiencia se hace explícita en la modulación de la voz, en la posición frente al público/audiencia al que parece dirigirse y en el simulacro de reverencia que realiza el *performer* al adelantarse para hablar en el micrófono ubicado ligeramente alejado de él.

How D'Ye Do?

29/09/2013

En *How D'Ye Do?* encontramos a un único *performer* en un espacio público dirigiéndose a la audiencia. Junto a él, un soporte de micrófono a una altura demasiado baja respecto a su estatura, lo que obliga al *performer* a arquear la espalda para hablar al público/audiencia. En contraste con su actitud abierta de apelar al público/audiencia, el *performer* lleva puestos unos auriculares que le permiten escuchar un audio oculto para el público/audiencia y que parece estar guiando sus acciones; el sonido de una acción previamente grabada que funciona como un guión que se repite mecánicamente. El *performer* saluda y agradece al público/audiencia repitiendo las palabras “gracias...”, “muchas gracias...”, “gracias...” en función del guión marcado por la grabación que solo él escucha. La *performance* oscila en torno a la reconstrucción de hechos pasados y la acción que tiene lugar en tiempo presente, y la relación del *performer* con el público/audiencia.

Diario de sueños

09/11/2013

Esta *performance* se basa en una instalación presente en el propio espacio expositivo y en una página clavada en la pared que muestra el sueño de ese día concreto. Al finalizar el día, el texto queda archivado, oculto junto a todos los sueños acumulados. Los sueños son transcritos desde el 22 de abril durante un tiempo determinado, sin precisar su final. Itziar Okariz comparte en esta acción sus sueños con aquellas personas que se acerquen al museo, desvelando algunos de los detalles de lo soñado desde el 22 de abril hasta el momento actual. La acción, trabajada en forma de ejercicios prácticos con los participantes en el taller de artistas de los meses de julio y septiembre, ha sido grabada en vídeo para luego ser incorporada al espacio expositivo siguiendo con la naturaleza viva y abierta del proyecto en su conjunto.

Cumpleaños feliz

10/11/2013

Esta *performance*, cuyo título coincide con una instalación presente en el espacio expositivo, es un homenaje a Arthur Russel. En esta acción Itziar Okariz reactualiza, de forma personal, la imagen del músico en la que se le ve tumbado en la orilla del mar grabando con un micrófono en la mano. Okariz añade sonido a esta acción, cantando y enumerando sus diferentes cumpleaños. La acción, trabajada en forma de ejercicios prácticos con los participantes en el taller de artista de los meses de julio y septiembre, ha sido grabada en vídeo para luego ser incorporada al espacio expositivo siguiendo con la naturaleza viva y abierta del proyecto en su conjunto.

Programa:

<http://musac.es/PDF/DEAC/Programa%20de%20performances.jpg>



Itziar Okariz, *Diario de sueños*, 2013. Performance realizada en el MUSAC el 09/11/2013

Itziar Okariz, *Un número finito de acciones determinadas*, MUSAC, León. Del 22 de junio de 2013 al 5 de enero de 2014.

Comisario: Agustín Pérez Rubio.

Coordinadora: Helena López Camacho.

FORMAS BIOGRÁFICAS: “YO ES OTRO”

Isabel Tejada



Vista de sala de la exposición. De izquierda a derecha: Marina Faust, *Raymond Hains, August 1994, 2012-2013* / Anónimo, *Retrato de Georges Braque en su estudio del 5, impasse de Guelma, París, ca. 1911* / Étienne-Martin, *Paravent, 1965*. Archivo fotográfico del MNCARS, 2013

El MNCARS ofrece una muestra sobre la necesidad de construcción biográfica por parte de los artistas contemporáneos y cómo dicha construcción tiene un reflejo en su obra. *Formas biográficas. Construcción y mitología individual*, ha sido comisariada por el francés Jean-François Chevrier. No esperen una muestra cómoda de ver. Algunas salas de este proyecto se ofrecen como una suma de discursos crípticos que, como usuaria, me decepcionaron al tiempo que me generaron un angustioso sentimiento de culpa por no llegar a entender las relaciones que se establecían entre los distintos objetos del relato, de los presuntos relatos. Creo ser una correcta usuaria de exposiciones. Alfabetizada, conozco las gramáticas y las anti-gramáticas, por lo que en este caso me serví dócil de las muletas que, en forma de vinilos de texto, suelen utilizarse para acercar, traducir, el discurso del autor-comisario.

Aunque de ayuda, estos textos, algo farragosos y preñados de elipsis de información, no solo no acabaron de saciarme, sino que en ocasiones incrementaron mi pérdida. Y me ocurrió desde el arranque en el primer vinilo (despista especialmente la referencia a De Stijl en la entrada). Tengo la sensación de que *Formas biográficas* está hilvanada por un discurso invisible que no es ofrecido a los usuarios, que parece amagado resultando una elitización excesiva del relato que paradójicamente se materializa como carencia (¿qué sentido tiene, por ejemplo, el *plotter* con la fotografía de Braque en su estudio, en el espacio en el que se encuentra?, ¿por qué el cubista y no otro?). No pongo en duda que Chevrier, del que ya hemos visto algunos de sus proyectos en España (por ejemplo en el MACBA), sabe lo que quiere decir, lo que a mi entender no ha encontrado es cómo comunicarlo.

Quizás mis expectativas fueron erróneas desde el principio: entré para participar de una muestra de tesis creyendo que contextualizaría y desmenuzaría la cuestión de las mitologías personales; un tema que, como recordaba en rueda de prensa el director del museo, Manuel Borja-Villel, nos retrotrae ni más ni menos que hasta Giorgio Vasari y que en una deriva contemporánea las artistas feministas hicieron suyo desde finales de los años 60 (cuestión por cierto no subrayada en la muestra). Un tema, por tanto, conocido por todos los versados mínimamente en historia del arte. Una vez fuera del museo llegué a la conclusión de que el lenguaje literario de los textos de sala, alejado de los comúnmente sencillos y didácticos que se acostumbra, me tenía que haber dado pistas para entender este proyecto de otra manera: una muestra de un comisario-artista que se sirve de la obra ajena no solo para ilustrar un discurso, sino para construir un *collage*, un *assemblage* con el que caminar por senderos creativos, poéticos. ¿Una forma autobiográfica de Chevrier mismo?

Recuerdo en este sentido el sabor de boca que me dejó Didi-Huberman en este mismo espacio con su proyecto *Atlas. Cómo llevar el mundo a cuestas*. Autor gallo también, las dos muestras pretenden una similar aporía: contar el mundo. En el caso de Chevrier mundos interiores con una clara predominancia de lo francés. También en la muestra de Didi-Huberman muchas de las relaciones entre los objetos dirigían al usuario hacia un discurso invisible, hacia unas conexiones autobiográficas del comisario que no le eran dadas. Otras muchas, por supuesto, no eran tan personales e intraducibles. Mi actitud, si volviera a ver la muestra, sería la de relajarme en ver lo que el discurso enmaraña: muchas de sus exquisitas y sugerentes obras. La calidad plástica como vehículo de la visión, el “puente” del que hablara Delacroix en el que pueden convertirse algunas de las obras expuestas.

exposiciones



Dorothea Tanning, *Chambre 202. Hôtel du Pavot*, 1970. Archivo fotográfico del MNCARS, 2013

En ese sentido ganan las salas en las que la muestra habla por boca de los artistas, como ocurre con las citas literales de textos de Nerval –origen del relato que se defiende– y Artaud. De hecho, el colofón de la muestra, una espléndida instalación de Dorothea Tanning, se acompaña por unas declaraciones de la autora en las que explica que para ella el arte no es autobiográfico, sino que le sirve precisamente como instrumento para evadirse de una vida que le disgusta, para construir una experiencia paralela (algo que comparte Louise Bourgeois, unas salas más atrás, al entender el arte como terapia). Esta es, de hecho, la cuestión que la muestra pretende glosar desde el principio y que emerge al final como una epifanía. Otros espacios generan igualmente mi interés, como en el que priman los Munch para hablar del drama de la pérdida, de la muerte, mediando el teatro, o el (los) que se engarza(n) teniendo como hilo de unión la obra de Tadeusz Kantor. Respecto al dramaturgo polaco, tan complicado de exponer, las soluciones elegidas hijas del cubo blanco no ayudan a transmitir el sentido de su obra –las relaciones entre el teatro, la muerte y la memoria– enfriándose su contundencia estomacal. Se *re-peanizan* con plataformas neutras los objetos/personajes de sus tramoyas teatrales –en específico de su obra *Wielopole, Wielopole*–: Kantor, frente a la posible artistización futura de sus objetos, se adelantó convirtiendo en esculturas estos artilugios de escena.

Pese a este detalle, la exposición brilla en otras fórmulas como la horizontalidad en la mostración de objetos, facsímiles y documentos, convenientemente indicados. Una práctica común en las presentaciones del MNCARS de la época Borja-Villel.

La pregunta es si para contar este relato su autor podría haber elegido otro formato y otras herramientas y dispositivos de traducción. Alienta saber que el MNCARS edita libros más que catálogos y que tal vez en ese soporte pueda acercarme a lo que *Formas biográficas* deja entrever. *Ut pictura poesis*.



Vista de la exposición. Al fondo: Philip Guston, *Sin título*, 1969 / *Sin título*, 1967 / *Air*, 1967.
Primer plano: Louise Bourgeois, *Listening One*, 1947. Archivo fotográfico del MNCARS, 2013

Formas biográficas. Construcción y mitología individual, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid. Del 4 de diciembre de 2013 al 31 de marzo de 2014.

HILMA AF KLINT. PIONERA DE LA ABSTRACCIÓN

Javier Cuevas del Barrio



Hilma af Klint, N° 3d. *Las enseñanzas del budismo*, 1920

La exposición *Hilma af Klint. Pionera de la abstracción* pretende revisar los orígenes de la abstracción en las vanguardias artísticas a través de las más de 200 obras de esta artista sueca, que vivió entre 1862 y murió en 1944. Formada en primer lugar en la Escuela Técnica de Estocolmo, su ciudad de origen, Hilma ingresó posteriormente en la Academia de Bellas Artes. A pesar de esta formación debemos tener en cuenta la dificultad que para una mujer artista en aquella época entrañaba el acceso a los círculos artísticos, tanto expositivos como críticos, pues estaban destinados a los artistas masculinos. Al igual que otros artistas como Kandinsky, Mondrian o Malevich, la pintora sueca se interesó por los movimientos espirituales contemporáneos como el espiritismo, la teosofía y la antroposofía.

Hilma af Klint, que utilizaba el espiritismo como medio para crear su obra, vio acrecentada su necesidad de comunicarse con el más allá tras la muerte de su hermana en 1880. Además, a través de la práctica mediúmnica, intentaba escapar del determinismo biológico que establecía que la mujer solo podía imitar y no crear algo original. El vínculo de su obra con el espiritismo cobra mayor interés si tenemos en cuenta que las sesiones espiritistas las realizaba con otras cuatro mujeres, con las que formaba el grupo de “Las cinco”. Estas sesiones, en las que Hilma actuaba como médium y transmitía mensajes procedentes de instancias superiores de la consciencia, recuerdan a aquellas que, años después, realizarían los surrealistas.



Hilma af Klint, *Grupo IX/SUW, n° 17. El cisne*, 1915

exposiciones

Esta relación con el espiritismo hace que la obra de Hilma sea bastante hermética, situándose a medio camino entre lo decorativo, el arabesco, la abstracción, el simbolismo, la pintura automática y las sesiones de espiritismo. A partir de 1906, fecha de arranque de su obra abstracta, empezó a incluir una combinación de letras y símbolos en sus cuadros. Algunas, como la *u*, con el significado de “espíritu”, y la *w*, “materia”, se repiten frecuentemente en su obra, así como el color azul para representar el principio femenino y el amarillo para el masculino. Gran parte de la obra de Hilma gira en torno a conceptos binarios como hombre-mujer, día-noche, calor-frío, espíritu-materia o macrocosmos-microcosmos relacionados con la antroposofía. También observamos cómo se repiten en varias obras algunos términos como “evolución” que, además de hacer referencia al desarrollo del ser humano en las distintas fases de su vida de acuerdo con presupuestos teosóficos, se asocia en su época a *El origen de las especies* de Darwin, siendo la obra de la pintora sueca un claro ejemplo del trasvase de las ideas darwinianas a un contexto artístico. Mientras realizaba la serie de *Los cuadros para el Templo* (1906-1915), que comprende un total de 193 cuadros de gran formato, la artista tuvo que dejar la pintura durante cuatro años para dedicarse al cuidado de su madre, que se había quedado ciega. Así, a su voluntad de ver más allá para poder de algún modo entrar en contacto con su hermana fallecida, se unía una experiencia vital, en la que la ceguera de su madre le obligaba a cuestionar cuáles eran los límites de la visión.



Hilma af Klint, *Grupo IV, nº 3. Los diez mayores. Juventud, 1907*

Con el título *Hilma af Klint. Pionera de la abstracción*, esta exposición ha sido planteada como un cuestionamiento de los orígenes de la abstracción en el arte europeo de las vanguardias. De este modo, parecería que estas obras abstractas, realizadas a partir de 1906, obligarían a revisar el relato hegemónico de la abstracción en la modernidad que sitúa su origen en Kandinsky y sus primeras obras abstractas en 1910-1911, si no algo más tarde. Sin embargo, centrando la obra de Hilma en este aspecto estaríamos ofreciendo una visión sesgada de la misma. Por un lado, consideramos que dicha obra es mucho más compleja y no puede ser reducida a sus aspectos abstractos. Por otro lado, si bien es de justicia incluirla en el relato del origen de la abstracción en las vanguardias, debemos tener en cuenta que el proceso discursivo de mistificación puede incluir tanto a los artistas-héroes de la modernidad, como a las mujeres artistas que también han acabado siendo mistificadas como heroínas del feminismo. De este modo, para aplicar una metodología histórico-artística desde la perspectiva de género no bastaría con incluir unos cuantos nombres de mujeres artistas en la nómina oficial del arte contemporáneo, sino que se debería interrogar de forma crítica el sistema que algunos llaman patriarcado y otros falocentrismo. Por último hay que señalar que resulta especialmente interesante el hecho de que ella misma pidiera que su obra no fuera mostrada hasta veinte años después de su muerte, en una estrategia de ocultación que trataba de esquivar la crítica conservadora de aquella época, y que a su vez le permitió escaparse de las tradicionales clasificaciones de la historia del arte basadas en la nación, cronología, antecedentes e influencias.



Hilma af Klint, *Sin título, sobre la visión de las flores y los árboles*, julio-octubre 1922



Hilma af Klint

Hilma af Klint. Pionera de la abstracción, Museo Picasso, Málaga. Del 21 de octubre de 2013 al 9 de febrero de 2014.

RESISTENCIA Y RECUPERACIÓN. CRISTINA GARCÍA RODERO FOTOGRAFÍA GEORGIA

Semíramis González



En pleno centro de Madrid, en una de las galerías más veteranas de la ciudad, se presentan las fotografías que Cristina García Rodero ha realizado en Georgia entre 1995 y 2013.

Se trata de una serie encargada por Médicos Sin Fronteras, que buscaba sensibilizar de la necesidad de ayudar a este país tras la guerra. Para Rodero era la primera vez que visitaba Georgia, experiencia que repetiría a lo largo de los años, a medida que avanzaba en este proyecto.

Cristina García Rodero vuelve a exponer un trabajo en el que se deja la piel, algo casi palpable en cada una de las series que realiza, hecho que le ha llevado a ser la primera fotógrafa española en la agencia Magnum.

exposiciones

Un gran intervalo de tiempo separa a las primeras de las últimas imágenes, pero en todas encontramos una sensibilidad estética común: la delicadeza al representar el final, la muerte, la pérdida, el intento por sobrellevar el dolor y, poco a poco, la recuperación. Una evolución casi emocional, lenta pero constante, que se desplegaba de forma natural a la par que Rodero iba viajando a Georgia.

El blanco y el negro están presentes en todas las fotografías y este rasgo se convierte en esencial a la hora de contemplar el conjunto. Tenemos la sensación de situarnos ante un lapso temporal lejano a la actualidad, como si todas las fotografías se hubieran realizado hace mucho.

Georgia, un país sacudido por la guerra civil, se convierte en el espacio escogido por Rodero para adentrarse de nuevo en la fotografía social, en lo más humano de su trabajo: el contacto con los retratados, con quienes han vivido el conflicto en primera persona. Esta concepción humanista del que aparece ante su cámara es algo que la artista ya reflejaba en aquellas primeras series de los años 80 con “La España oculta”, y demuestra en esta exposición que sigue siendo la tónica dominante en su trabajo.



En varias fotografías encontramos también algunas señas que nos indican que Rodero es una gran conocedora de la iconografía visual que ha impregnado la historia del arte: maternidades en grandes formatos y en primeros planos, perfectas simetrías, sucesión de planos y profundidad a través de los personajes que aparecen en la escena... Son ejemplos de obras de gran calidad no solo en el resultado sino en la complejidad al componer en el momento del disparo.

Cristina García Rodero escoge distintos espacios para ir mostrando la dura realidad de un país gris, como sus fotografías. Personalmente me han sobresaltado las imágenes que retratan hospitales psiquiátricos, con enfermos que pasean sin rumbo en medio de una completa desolación material. Funerales, escuelas o celebraciones religiosas son otras escenas protagonistas.

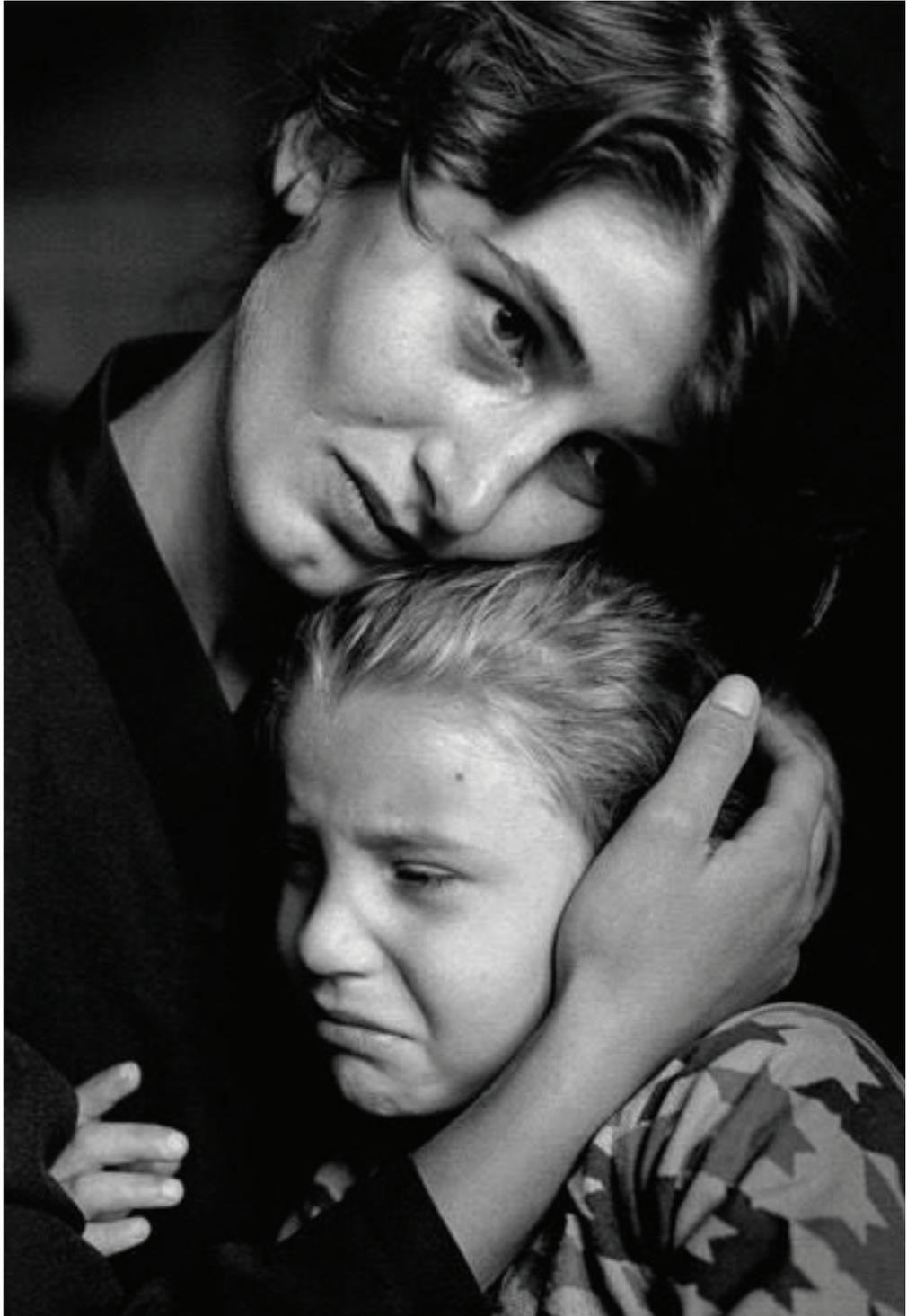
Sorprenden las miradas perdidas, el dolor congelado magistralmente a través de los ojos del retratado. "18 meses de vida" nos muestra el funeral de un niño de poco más de un año. La blancura impoluta que le rodea contrasta con el aciago negro de todos los que están a su alrededor, y justo sobre él y mirando directamente a la cámara se sitúa la que suponemos su madre, que nos mira sin ver, con el rostro desencajado, aturdido por el dolor.

Las fotografías de niños son recurrentes en varias de las piezas expuestas, desde la gran imagen de la madre que abraza a su hija mientras esta llora a otras en las que un grupo de niños aparecen en grupo en el colegio o jugando en la calle. En esta maternidad el dolor de la niña, el gesto desolado de la madre y su mano destacando en el conjunto recuerdan a la madre emigrante que Dorothea Lange retrataba en 1936, siendo de nuevo el formato vertical el escogido para darle un mayor sentido trascendente.

Al final de la exposición se proyecta también un vídeo en el que se muestran todas las fotografías que integran "Georgia 1995-2013" y que por cuestiones espaciales no se han podido exponer en su conjunto en la galería.

Dice Rodero que a medida que visitaba el país iba viendo los cambios que este sufría, especialmente en su último viaje, hace apenas unos meses, cuando Georgia intentaba volver a la normalidad y modernizar toda su infraestructura.

Es quizá esta una reflexión sobre la exposición que habla de lo que se muestra de manera muy sensible, y es que Rodero nos guía a través de su cámara por el cambio de un país, el dolor de su gente, el irremediable duelo y la necesaria recuperación.



Quizá por eso sea incluso más importante enfrentarse a esta exposición desde un punto de vista más emotivo, porque al fin y al cabo los proyectos de esta fotógrafa tienen siempre esa impronta innegable de lo humano.



Cristina García Rodero, *Georgia 1995-2013*, Galería Juana de Aizpuru, Madrid.
Hasta el 8 de diciembre de 2013.

ENSOÑACIONES DE AMPARO SARD

Semíramis González



Bajo el título de *La otra* se presenta en el Museo ABC la exposición individual de Amparo Sard dentro de “Conexiones”. Celebrando su tercera edición, este programa muestra las obras de un artista contemporáneo con especial vinculación al dibujo a lo largo de su carrera, buscando un diálogo con dos piezas de la colección del Museo ABC. En esta ocasión se ha escogido *El espejo de la muerte* de José Gutiérrez Solana, de 1929, y *Cotufas en el Golfo. Vivir más allá del aire. Homenaje a Ángeles Santos* de Julián Grau Santos, de 1984. Estas dos piezas ocupan toda una pared de la sala y sirven como comienzo en el paseo expositivo, a modo de prólogo de lo que podemos ver ya en las obras de Sard: figuras femeninas, amputaciones, insectos... La artista mallorquina presenta aquí una serie de obras de distintos tamaños en los que su personal iconografía vuelve a ser protagonista: moscas, autorretratos multiplicados, la gran importancia de las manos... Sorprende la forma de presentar las piezas en el espacio, estando la primera serie formada por algunas de pequeño formato y distribuidas a lo largo de la pared como en un caos realmente meditado. Se rompe la linealidad clásica a la hora de exponer en un juego de *horror vacui* intencionado.

Las siguientes obras, de mayor tamaño, vuelven al criterio más frecuente a la hora de exponer sobre pared, a la altura de los ojos y con las piezas más separadas. Pese a las diferencias en tamaños y distribución espacial, en todas las obras que integran *La otra* hay cuestiones comunes: Sard recurre de nuevo a esa técnica tan querida por ella de trabajar el papel con relieve a través de la punción con miles de puntitos gracias a una aguja, que perfora y da forma a las figuras resultantes.

El tono que marca esta exposición es sin duda el blanco, presente en todas las piezas, que no incluyen color sobre el papel y que solo dejan ver las punciones. Sard juega con las tonalidades incluyendo por debajo láminas que sugieren el color en el resultado final. Los temas vuelven a ser aquellos que durante toda su carrera han obsesionado a la artista: su propia persona, aquí desdoblada en *La otra*, un *alter ego* que le persigue, se refleja, se aproxima, la busca, se rompe... Además de todos aquellos elementos de su imaginario particular como las moscas o las manos; aquí *La otra* vive también obsesionada por encontrarse, confundiendo y encontrándose, enfrentándose a sí misma. En algunas piezas el reflejo de ambas mujeres es exacto, se miran recostadas sobre un espacio que no podemos determinar e introducen uno de sus brazos en un extraño agujero casi perfecto en mitad de la nada, mientras se miran mutuamente, exactas y simétricas. Una reminiscencia nostálgica de Narciso, que embelesado por su belleza se hundía para siempre en ella.

En el final de la exposición cuatro proyecciones en vídeo nos muestran a una mujer vestida de blanco realizando diversas acciones, pero en cualquier caso continúa la línea de los papeles: las manos que se entrelazan, el agua como elemento destacado, el vestido que la acompaña, agujeros que no sabemos a dónde llegan, espejos que reflejan y multiplican ... Se crea así un *continuum* en toda la muestra, provocándonos la sensación de estar entrando en un mundo muy particular, dominado por la ensoñación y el imaginario de Sard, donde lo real y lo irreal se confunden.

La otra es una exposición quimérica, cargada de elementos propios de la ilusión y con el blanco como color dominante, ahondando en ese espacio imposible de la nada. Una delicada muestra que nos sumerge en un mundo paralelo más allá de lo visible.

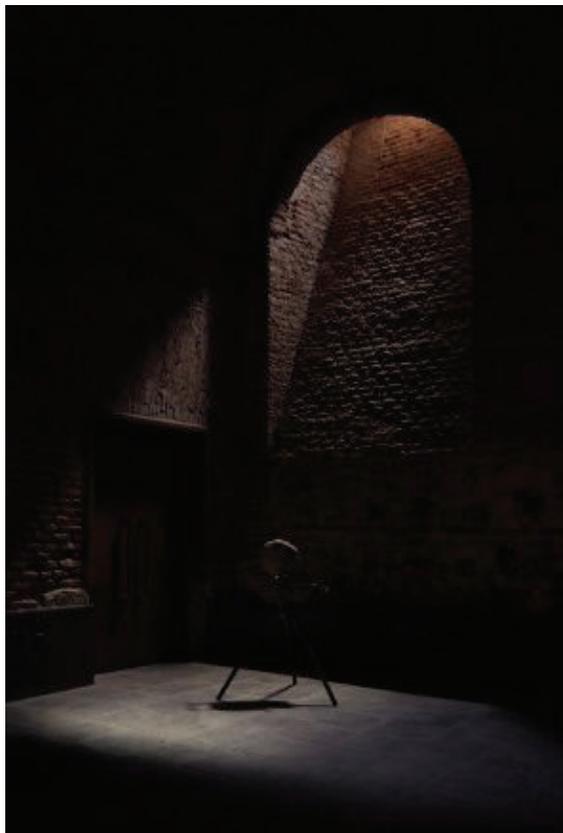
Amparo Sard, *La otra*, Museo ABC, Madrid. Del 19 de noviembre de 2013 al 19 de enero de 2014.

Comisario: Óscar Alonso Molina.

exposiciones

ALEJANDRA RIERA SE JUEGA LOS RESTOS

Carlos Jiménez



Si hubiera que escribir un nuevo capítulo de la arqueología de la mirada, centrada inicialmente por Michel Foucault en la mirada clínica, habría que incluir en la sección dedicada a los artistas que cultivan esta insólita clase de arqueología a Alejandra Riera. Capítulo o por lo menos sección inspirada por Jacques Lacan y más específicamente por Gérard Wajcman, quién en su libro *El objeto del siglo* reflexiona largamente sobre la ruina y los vestigios, temas obligados de cualquier arqueología que merezca el nombre. Alejandra Riera (Buenos Aires, 1965) se hace igualmente cargo de ambos en *Poética(s) de lo inacabado* –su refinada intervención en los sótanos del Edificio Sabatini del Museo Reina Sofía de Madrid–, pero lo hace desde la perspectiva abierta por Wajcman, como lo sugieren dos elementos cruciales de la misma.

El primero, el artefacto imaginado por Alexandre Chanoine, que junta una piedra de amolar y otra de río con el propósito de que cuando la primera gire sobre la segunda, empapada por el agua contenida en el depósito metálico en el que está sumergida, genere ininterrumpidamente un haz de salpicaduras que descompondría la luz que baja desde el agujero perforado en la rotunda bóveda de ladrillo que cubre la sala. A mí este artefacto me parece una cita enmascarada o una evocación de la *Rueda de bicicleta* de Marcel Duchamp, que es uno de los dos únicos objetos artísticos del siglo XX de los que se ocupa Gérard Wajcman en su libro. El otro es el *Cuadrado negro sobre blanco* de Kasimir Malevich, del cual la intervención de Riera en su conjunto creo igualmente que es una cita subrepticia. Al fin y al cabo las cámaras del sótano del Museo Reina Sofía permanecen habitualmente en la negrura de una oscuridad que la artista argentina ha interrumpido mediante un agujero que atraviesa la bóveda y la conecta con el suelo de la sala del personal del museo situada en la planta baja del Sabatini.

Luz insuficiente que no disipa sin embargo la oscuridad, sino que apenas la atenúa hasta dejarla en penumbra y cuyo ingreso en el sótano está permitida por otro artilugio que es, en sí mismo, un comentario irónico de la pretensión ilustrada de disipar las tinieblas de la ignorancia con la luz de la razón. Pero como la luz del exterior no podía llegar directamente al sótano, Riera utilizó, como la pantalla que la refleja y redirige hacia abajo, la brillante portada del libro *Contra el cine*, publicación dirigida por Asger Jorn, que cumple, además, el papel de traer a cuento la obra de Maya Deren –la artista que introdujo en los años 40 el cine experimental en la escena americana– y cuyo libro, *Un anagrama de ideas sobre el arte, la forma y el cine*, ocupa un lugar central en el dispositivo de esta compleja intervención. Como se sabe, ella estuvo siempre en contra del cine o, más precisamente, de cómo Hollywood bloqueaba y sigue bloqueando las posibilidades artísticas del cine. Pero la relación de Riera con Wajcman no se agota en estas citas subrepticias. Riera defiende de hecho en esta oportunidad la poética de lo inacabado echando mano del concepto de “resto” elaborado por el psicoanalista belga. Resto que, al igual que las imágenes y los documentos que forman parte de esta instalación, se niegan a incorporarse, como sí lo hacen las ruinas y los monumentos, a las cadenas de significación que asignan sentido. El inacabamiento, en el sentido radical defendido por Riera, solo puede exponerse mediante restos, tal y como ella lo hace inteligentemente en esta formidable intervención.

Alejandra Riera, *Poética(s) de lo inacabado*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid. Del 25 de septiembre de 2013 al 5 de enero de 2014.

LOS LUGARES COMUNES DE ALONSO & MARFUL Y LA ESPERANZA DE PANDORA

Amparo Fernández

Prfa. Dra. Universidades de ANÁHUAC-PUEBLA y UNARTE



La primera definición que se me ocurre a la hora de catalogar el despliegue de medios que Su Alonso e Inés Marful utilizan en su instalación *Lugares comunes*, que estará expuesta en el claustro del Palacio de los Condes de Toreno (Oviedo) hasta el 31 de diciembre de 2013 es la de “conceptual sinfónico”. No en vano, la pieza, de una complejidad y una contundencia plástica deslumbrantes, lleva por subtítulo *8 variaciones para tierra, cámara, secuenciador y voces naturales*. La partitura, que responde a una estética coral cada vez más presente en la obra de A&M, se presenta dispuesta con una limpieza de corte minimalista a lo largo de dos paredes. En la pared izquierda, diríase que del lado del corazón, se nos muestra una serie de siete paneles verticales que se completan con una proyección de vídeo que se reproduce en bucle en la pared frontal. En los siete paneles, de una verticalidad que subraya el carácter ascensional, y el sesgo marcadamente espiritual del proyecto, podemos ver a una de las artistas enterrada hasta los hombros en siete puntos de la geografía asturiana. *Mujer/árbol* que nos trae a la memoria los precedentes de Fina Miralles o Ana Mendieta, la figura femenina parece brotar de la hierba, emerger desnuda en medio de un bosque de castaños o integrarse sin ruido entre los helechos y el perejil de ribera, encarnando el papel de una piedra de betel o de un nuevo *axis mundi* en el que la tierra deje de ser concebida como una fuente inagotable de recursos y tome el relevo de un dios muerto, cuyo féretro hemos visto desfilar desde que, en su prefacio a la *Fenomenología del espíritu*, un Hegel visionario decretara su extinción inapelable y, con ella, la muerte del arte.

Bajo cada una de las fotografías, una benditera de piedra recoge la muestra de tierra obtenida en cada uno de los puntos, invitándonos a “mojar” los dedos en el barro originario y a llevarlos a la frente, en una emotiva conminación a comulgar con la naturaleza y con la vida como únicos reductos de una sacralidad laica. En este contexto, no es el menor de los méritos de *Lugares comunes* proponer la oposición entre la racionalidad científica, convertida no pocas veces en sinrazón instrumental que engendra monstruos, y la propuesta de un acercamiento a la tierra desde un animismo panteísta que parece defender la idea del ser como un frágil hilo de un telar inconcebible cuya verdadera entidad, y cuyo propósito, si alguno tuviera, no entenderemos nunca.

En el trasfondo, aludidas directa o subliminalmente, las filosofías de Spinoza o Schopenhauer, los acordes holísticos del zen y, sin lugar a dudas, la huella de Heidegger y su sombría advertencia acerca del *olvido del ser* en el seno de una cultura que ha hecho del materialismo el santo y seña de un individualismo des-almado. Así, las autoras han incorporado a cada muestra de tierra el análisis edafológico que da cuenta del pH, la conductividad eléctrica, el potasio asimilable..., aportando a su apuesta por un nuevo humanismo la fría contrafigura de los datos, invitando, de camino, a asumir la condición humana como valor y como límite en el seno de una ética cordial que bombea sangre sobre los catecismos rotos y anima a apurar hasta las heces la gloria y la miseria de la condición humana.





v. 4/8

2:39'



Cada una de las verticales que componen la fotografía y la benditera que la completa lleva asociada una pieza musical que se reproduce en bucle. Son, en total, siete bases armónicas sintéticas, la “voz” de un elemento natural (el agua del río, el rumor de las cascadas, el sonido del mar, el viento y la tormenta...) y la de una de las artistas, que recita hasta cincuenta y cuatro ruegos por pista, uno por cada cuenta del rosario. Si sumamos los mantras de las siete pistas, el resultado que arroja son trescientos setenta y ocho ruegos:

Por la izquierda a la izquierda de la izquierda

Por el naufragio

Por mi madre, que puso sus pies en el confín del rayo y regresó tranquilamente a casa

Por la noche en que Platón soñó con Mandelbröt y vio escrita la fórmula del universo

Porque el único exilio insoportable es el que nos destierra de nosotros mismos

Por la sombra del arce

Por el misterio

Por la filosofía que troqueló la Nada e hizo de ella un ser con atributos

Por la piel arrancada a los visones

Por la campana que despertó a John Cage y le enseñó el murmullo de todo lo que existe (...).

exposiciones

El sonido de los elementos naturales, la solemnidad casi religiosa de los acordes y el desfile de ruegos se conjugan para que nos sintamos trasladados a un mundo singular, en el que la naturaleza, la música, la filosofía y la poesía se combinan en un tapiz de estímulos absolutamente inolvidable. No es solo la voz lo que nos acaricia, sino la turbulencia dulce de un más allá que está aquí. Nuestro reino, parece decir esta mujer/semilla, con el rostro simbólicamente oculto tras el cuadrado que representa al elemento tierra en la geometría sagrada, no es ya de otro mundo, sino de este. Del que pisamos día a día, paso a paso, de norte a sur y de este a oeste, pues es la entera humanidad la que parece querer entrar en este raga que se reproduce en bucle, simulando la circularidad de los procesos naturales. De hecho, el cuadrado que recubre y oculta el rostro en cada una de las imágenes es del color de la muestra de tierra correspondiente según el pantone Munsell que se utiliza en cualquier laboratorio del mundo para referenciar los colores del suelo. Alianza simbólica, por tanto, del individuo y del medio que subraya el carácter universal de la propuesta y que hace que nos identifiquemos con esa mujer sin rostro que hunde en la tierra su semilla y espera que fructifique en un nuevo humanismo.

La pieza de vídeo, titulada *Diarios de la tierra, variación para tierra, cámara y voz humana*, recoge un singular *making of* del proyecto. Un cruce de miradas y de voces de las dos autoras reflexionando acerca de su propia obra, ilustrando su avance y proponiendo para ella, en definitiva, un enclave meta-artístico.



Conferir unidad a una pieza coral de esta complejidad no ha debido ser fácil y, de hecho, *Lugares comunes* deja traslucir un trabajo meditado y sereno al que sólo un proceso de decantación semántico-formal muy preciso ha podido dotar de esta rotunda apariencia de sinfonía conceptual. No me resisto a recoger alguna de las notas y a recomendar a quien se acerque a Oviedo que no deje de acercarse a este *lugar común* que, siendo universal, como todo arte que se precie, nos habla a cada uno, a cada una, con el suave murmullo de una confidencia.

“Cuando la fotografía intenta ir más allá rompe sus límites y reclama otras presencias y otros lenguajes. La tierra, personalmente excavada y directamente recogida con las manos. Las referencias espacio-temporales que fijan la instantánea a un punto irrepetible en la flecha del tiempo. El ruido del agua o del viento. Todo aquello que la fotografía oculta y revela (oscuramente alude) al mismo tiempo. Y luego, claro, las letanías, la música... No ya la parquedad frustrante de una imagen, su silencio, sino la forma(liza)ción de una especie de ecosistema creativo. Una autoría red. No el resultado bidimensional de una producción instantánea sino su despliegue en el tiempo y en el espacio. Los signos de su hacer (*poiein*) interior. La polifonía de voces que lo habitan. Su tierra madre”.

Su Alonso e Inés Marful han conseguido abrir el férreo estuche de la modernidad de que hablara Max Weber y conjurar la letanía de los males que nos aquejan para dejar escapar, en un soplo lúcido y vivificante, la esperanza de Pandora.

Su Alonso & Inés Marful, *Lugares comunes*, Palacio de los Condes de Toreno (RIDEA), Plaza de Porlier, Oviedo. Del 5 al 31 de diciembre de 2013.

YUKO YAMADA: A CONTRACORRIENTE

Sílvia Muñoz d'Imbert



La obra de la grabadora japonesa residente en Barcelona Yuko Yamada (Kanagawa, 1976) despide un aroma lejano, de otro mundo, de otro tiempo o, mejor dicho, de otros ritmos. Su obra, realizada a través de la técnica de la xilografía a contrafibra, requiere no solo el dominio de esta técnica de grabado, sino también un trabajo minucioso, constante, atento al mínimo detalle.

Yamada parece desarrollar su obra en un espacio de tiempo amplio, que se expande, justo lo contrario a nuestro tiempo cotidiano, caracterizado por un presente continuo y constantemente acelerado. Ese es el primer choque que provoca la contemplación de las dos series de grabados que presenta en Santa Teresa Espai d'Art del barrio de Gracia.

A través de una línea que puebla de forma abundante el dibujo hecho con el buril sobre el tronco cortado de una madera antigua, nos descubre una estética preciosista que nos remite a sus recientes estudios de diseño de joyería. Preciosismo y esteticismo, ligados a un ritmo lento de ejecución y a un tiempo lejano que no ha dejado nunca de existir.



Si por un lado, es indudable que su obra nos transporta a su cultura de nacimiento, un Japón en el que se ha formado y ha vivido hasta hace pocos años y del que se ha nutrido técnica y iconográficamente, no es menos cierto que Yamada ha sabido mantenerse atenta a un mundo occidental que la ha acogido. Un occidente que ha

exposiciones

visto nacer desde los inicios de la carrera por la Modernidad, una serie de movimientos que han cuestionado la defensa a ultranza de un progreso desalmado y en los que el arte ha tenido un papel importante como generador de nuevas dinámicas, nuevas miradas y nuevas formas de aproximación a la realidad.

Yuko Yamada se nutre de su entorno y, concretamente, de la observación de una naturaleza que fotografía y que posteriormente traslada a sus grabados. Yamada traza con su buril una iconografía orgánica de origen vegetal, de flores, árboles y hojas. Formas vivas que encierran en su interior una energía palpitante que traspasa el fino papel Gampi, formas que parecen querer descubrirnos un paraíso imaginario escondido, visto a través del ojo de una cerradura.

Yuko Yamada, Santa Teresa Espai d'Art, Barcelona. Del 9 de enero al 14 de febrero de 2014.

COMPORTAMIENTOS MASCULINOS. ENTREVISTA A PAULINE CUMMINS Y FRANCES MEZZETTI

Marisa González

Artista visual



Pauline Cummins y Frances Mezzetti, *Walking in the Way*, Madrid, 2013

entrevistas

Entrevista al colectivo formado por Pauline Cummins y Frances Mezzetti, artistas irlandesas que acaban de participar en la última edición del festival Acción!MAD13 con la acción-performance *Walking in the Way*.

La X edición del festival de arte en vivo Acción!MAD. Encuentro de Arte de Acción, ha tenido lugar en Madrid durante los meses de noviembre y diciembre de 2013 y se ha extendido a Sevilla y Málaga. Esta edición que acaba de finalizar ha planteado distintas acciones efímeras en las que la figura del artista asume roles más próximos al de mediador o catalizador de procesos, que al de creador o intérprete.

Sabemos que el arte de acción no es algo nuevo, comenzó con los dadaístas, si bien tuvo su eclosión en los años 70 aunando las artes visuales, la *performance*, la música, la danza, el teatro, el cine y la literatura.

Al no haberse vinculado a ningún movimiento artístico específico, por su condición de efímero ha sido muy difícil de encasillar, sin embargo, se asocia a las Artes Visuales principalmente. Se diferencia del teatro porque requiere una audiencia activa que poco o nada tiene que ver con la relación tradicional del actor con el espectador.

El programa Acción!MAD ha sido creado y dirigido por la socia de MAV Nieves Correa desde el año 2003, y la coordinación la ha realizado la *performer* Yolanda Pérez. Una parte del programa de este año se ha llevado a cabo en colaboración con la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid.

Comenzó siendo un modesto festival con una programación de entre diez y quince *performances*. Este año han programado más de cuarenta actividades en once sedes; desde el Centro Social Autogestionado La Tabacalera de Lavapiés al Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía y Matadero Madrid, que desde el año 2009 es la sede de referencia. Espacios diferentes que acogen propuestas muy diversas: exposiciones, mesas redondas, presentaciones y, por supuesto *performances*.

Estos encuentros internacionales de arte y acción se han establecido como una cita anual para ofrecer al público de Madrid una visión amplia y profunda de este género independiente que nos muestra distintas generaciones de artistas con su pluralidad de propuestas y con una característica común muy especial: la de recoger, proponer y mostrar el trabajo de los artistas de este género, en su mayoría, mujeres que con su aportación fecunda y original han contribuido al enriquecimiento y a la expansión de esta forma de acción directa e interactiva.

El programa internacional de este año 2013 ha sido muy variado y con propuestas muy plurales y diversas. Han participado artistas de Guinea Ecuatorial, de Italia y Bélgica, un grupo muy extenso de artistas irlandeses junto a una amplia participación de artistas españoles de diferentes comunidades. Cabe resaltar que la mitad de la programación de este año está dedicada al arte de acción hecho por mujeres por la enorme importancia que su trabajo ha aportado a este género.

Más información sobre Acción!MAD:
www.accionmad.org

En esta edición, ha destacado el trabajo de estas dos artistas mujeres, Frances Mezzetti & Pauline Cummins, ambas de Irlanda del Norte, por la peculiaridad de su propuesta hombre/mujer y por su madurez. Aunque cada una de ellas tiene su propia línea de trabajo en vídeo, *performances* e instalaciones, paralelamente desde el año 2000 realizan conjuntamente diversos proyectos de colaboración. Es la primera vez que participan en España con su proyecto *Walking in the Way* como parte del festival Acción!MAD.



Pauline Cummins y Frances Mezzetti, *Walking in the Way*, Madrid, 2013

Walking in the Way es una serie de *performances* en colaboración, desarrollada y realizada por Pauline Cummins y Frances Mezzetti durante el periodo 2009-2013.

Las *performances* en directo se desarrollan a partir de investigaciones y observaciones sobre cómo los hombres ocupan las calles y áreas comunes de las ciudades: “En las *performances* nos tomamos ciertas libertades por el hecho de ser hombres, de las cuales tenemos conocimiento a través de la historia local, el medio ambiente y la arquitectura de la zona”.

Su último proyecto está basado en el transformismo formal. Adoptan la identidad masculina mediante la observación.

Lo primero es la transformación externa mediante la vestimenta y la caracterización, después de un proceso de observación de los comportamientos y las actitudes, los movimientos corporales y gestuales.



Pauline Cummins y Frances Mezzetti con Marisa González en Matadero Madrid, noviembre 2013

entrevistas

¿Cómo nació la idea de este proyecto de adoptar la identidad masculina por dos mujeres tan aparentemente “femeninas” en su aspecto, movimientos y carácter?

Somos amigas, y un día especial en Irlanda, el día del padre del 21 de junio de 2008, Pauline comenzó a imitar cómo se movía su padre y las poses que este adoptaba. Frances recordó los movimientos de su padre totalmente diferentes. Y comenzamos a observar la diferencia entre la ocupación del espacio en las ciudades de las mujeres y los hombres.

Estos ocupan el centro de la acera, los brazos y las piernas abiertos; sin embargo, las mujeres se mueven en movimientos oscilantes adaptándose al espacio y a lo que les rodea.

Vuestra apariencia es convencional, como la de muchas mujeres amas de casa de mediana edad; además, mantenéis una vida familiar tradicional, con hijos. Sin embargo, en vuestro proyecto ¿acaso se podría intuir la existencia de alguna intención de transformismo sexual?

La idea del proyecto y su intención no tiene ninguna referencia a la sexualidad. Nuestras acciones se construyen mediante la mera apariencia, obtenida tras una minuciosa observación de las costumbres y comportamientos de los hombres, que tradicionalmente han ocupado un territorio adscrito a su condición dominante en la sociedad y en los núcleos familiares.

¿Cómo concebís y construís cada nuevo proyecto?, ¿hacéis algún estudio previo del lugar para desarrollar la nueva acción?

No traemos una idea preconcebida. Viajamos a la ciudad, buscamos el hotel cerca del lugar donde se va a llevar a cabo el evento, en este caso en Matadero en la zona de Arganzuela, y comenzamos a investigar los espacios públicos, las calles, su gente, los locales y, tras horas y días de observación, planificamos la nueva acción. En este caso en Madrid, la huelga de la recogida de basuras, nos pareció el escenario perfecto. Recorrimos el barrio, observamos el comportamiento de los vecinos, obtuvimos la información de ellos y decidimos vestirnos al igual que ellos y empezar a actuar.

Primero fuimos a una peluquería del barrio con peluqueros dominicanos, estuvimos una hora en la peluquería observándoles hasta que nos cortaron el pelo. Ya vestidas de hombres, el mimetismo comenzó a funcionar, y la improvisación generó en nosotras comportamientos nuevos, al igual que los personajes de los que nos íbamos nutriendo. Fuimos al Centro de Mayores en la Casa del Reloj y vimos en la sala de recreo a muchos hombres solos jugando al dominó. Nos pareció sorprendente que no hubiera ninguna mujer. Compramos un dominó y nos pusimos a jugar en la mesa de al lado totalmente integrados. Luego, fuimos a un café y nos sentamos en una mesa junto a la ventana a observar, ver pasar a la gente y ser observados como nuevos en el barrio, hurgamos en la basura de los contenedores cual curiosos transeúntes, y pasamos todo el sábado en el barrio sin levantar la mínima sospecha de la usurpación de identidad que habíamos asumido. Pauline incluso bailó una danza tradicional irlandesa en medio de la calle. Lo pasamos muy bien. Este proyecto tiene una parte lúdica y social que nos atrae y divierte muchísimo.



Pauline Cummins y Frances Mezzetti con los peluqueros dominicanos, Matadero Madrid, noviembre 2013

Seguro que no hay una ciudad igual a otra, ni tampoco lo son las situaciones que se crean en las calles, aparentemente iguales pero formalmente muy diferentes entre sí según la ciudad donde se desarrollan. No digamos si lo analizamos en diferentes continentes y culturas. De momento, solo lo habéis realizado en una parte de la Europa desarrollada. Pero, ¿habéis notado una gran diferencia entre una ciudad y otra a la hora de plantearos la misma acción en lugares diferentes?

Acciones de este proyecto las hemos realizado en Edimburgo, Londres, Dublín, Estambul... todas con resultados completamente diferentes porque influye mucho la historia local, el medio ambiente y la arquitectura de la zona. El comportamiento y las costumbres de las zonas turísticas, o de los distritos financieros y de los barrios obreros, no tienen nada que ver en un contexto o en otro, cada entorno ha generado estímulos muy variados y, por lo tanto, respuestas por nuestra parte totalmente diferentes.

Le dedicamos mucho tiempo a reflejar con nuestra experiencia juntas cómo presentar propuestas individuales entre nosotras. Esto crea un gran conocimiento y entendimiento entre el trabajo individual y el colectivo. Utilizamos vídeo y fotografía documental como herramienta para crear nuestro proceso de trabajo y como respuesta para aprender de las pasadas acciones y *performances*.

The Performance Collective

Pauline Cummins y Frances Mezzetti no siempre participan en dúo, también forman parte de un colectivo de artistas irlandeses desde 2007 con los que acuden con propuestas globales a diferentes festivales.

Este grupo de artistas irlandeses, denominado The Performance Collective, lo crearon en 2007 cinco artistas de la *performance* de reconocido prestigio en Irlanda: Michelle Browne, Alex Conway, Pauline Cummins, Frances Mezzetti, Dominic Thorpe y Amanda Coogan, con el fin de potenciarse, apoyarse los unos a los otros y compartir espacios, proyectos y experiencias.

entrevistas

Desde entonces, han trabajado en numerosos contextos y con numerosos artistas compartiendo la creación de talleres. En la actualidad, el grupo lo componen Michelle Browne, Alex Conway, Dominic Thorpe, Pauline Cummins y Frances Mezzetti. Exploran y desarrollan nuevas metodologías de improvisación y evolución mediante talleres en tiempo real y en el momento de la representación, y escuchan la voz del colectivo para entender mejor el desarrollo de las artes visuales.

Su proceso de trabajo central se enfoca en la exploración, la improvisación en contextos creados específicos y únicos. Los talleres toman forma física, vocal y mental mediante ejercicios. Les dirige la experiencia de la vida y se dedican a encontrar su significado entre la audiencia y los *performers*, creando relaciones entre ambos y buscando las claves para desarrollar la auténtica presencia a través de la *performance*, explorando cómo relacionarse y la energía que se puede generar entre ambos.

Varias metodologías de exploración e improvisación son generadas mediante talleres con una programación regular y un trabajo intensivo. La conciencia del cuerpo es crucial, con un enfoque hacia el movimiento en el espacio físico, y la relación de los cuerpos de cada uno respecto a otros materiales físicos. Los materiales y objetos encontrados con los que trabajan son seleccionados por sus inherentes cualidades visuales, audibles, culturales, políticas y personales. El sonido es una parte fundamental de su trabajo y actúa como otro material con el que poder trabajar para crear un diálogo entre los *performers* y unificar el grupo.

www.theperformancecollective.com

Pauline Cummins y Frances Mezzetti viven y trabajan en Dublín. Combinan su trabajo creativo con la enseñanza en la Universidad, imparten conferencias y comisarían exposiciones.

Pauline Cummins

En su trabajo explora la condición humana desde una perspectiva feminista. Construye *performances* y vídeos que examinan la identidad y el género y las relaciones socio-culturales conectadas a diferentes comunidades en la sociedad, observando cómo actúa la gente en diferentes situaciones, como en el trabajo, la educación, las cárceles, el ocio o la estructura familiar. Explora temas sobre el poder y los derechos y la protección infantil. Su trayectoria feminista y participativa data desde 1986 en la asociación irlandesa de mujeres “Women Artists Action Group”. Fue la primera artista visual en trabajar con las presas en la cárcel irlandesa “Mountjoy Women’s Prison” en 1986. Sus trabajos se han expuesto internacionalmente desde hace más de 30 años. Los más recientes: *Sound the Alarm* 1 (2008), 2 (2009), 3 (2010); y *Extracts* (París, 2012). Tiene obra en la colección permanente de The Museum of Modern Art de Dublín. Ha obtenido numerosos premios.

Frances Mezzetti

Artista visual y escultora, trabaja en *performances*, vídeo e instalaciones. En los últimos quince años ha creado *performances* colaborativas. Su trabajo examina la conexión del sujeto con su ambiente local. Utiliza materiales comunes en sus acciones. Colabora con otros artistas nacionales e internacionales. En 2011 amplió sus estudios y se graduó en Arte y Terapia en Art Psychotherapy en Queen Margaret University de Escocia. Ha obtenido numerosos premios.

BIOGRAFÍAS ROJAS I: ENTREVISTA A ISA SANZ

Kika Fumero



La menstruación ha sido considerada a lo largo de la historia como símbolo de contaminación. Se la ha llegado a llamar “impureza menstrual”. En esto las religiones han hecho una gran labor, perpetuando una imagen monstruosa de la mujer menstruante. La ley mosaica, sin ir más lejos, consideraba inmunda a la mujer durante los siete días que le duraba una menstruación normal; e inmundo era también aquel hombre que yaciera en este período junto a ella, o que incluso mantuviera relaciones sexuales. “Cuando la mujer tuviere flujo de sangre, y su flujo fuere en su cuerpo, siete días estará apartada; y cualquiera que la toque será inmundo hasta la noche” (*Levítico*, 15:19).

Isa Sanz (www.isasanz.com) es una fotógrafa que reivindica lo femenino y pone su granito de arena en esta larga lucha por despojar a la mujer de tantos tabúes, estigmas y prejuicios.

A través de la fotografía como medio principal de expresión, Isa Sanz nos transmite la emotividad y profundidad del universo femenino de una manera hasta ahora apenas conocida, traspasando esa difícil barrera de dotar a la técnica y al estudio, del concepto y de la magia necesaria para llegar por fin al arte.

En “Sangro, pero no muero”, Sanz persigue una ruptura del tabú patente en el ciclo de la mujer al someter al público a la visión de esta sangre menstrual: “[...] para quien la sangre menstrual sea un tabú le supondrá un trauma ver estas imágenes. Para alguien conectado con esa naturalidad corporal, le parecerá bello”.

Mujeres diversas, de distintas edades, desnudas, fondos neutros... Cada una de ellas muestra una parcela de su yo más íntimo: la sangre que emana de sus vaginas fluyendo por sus piernas. Sangrando, pero no muriendo; en pleno proceso vital de ese ciclo que implica a la vez muerte y vida. “Nuestra menstruación es nuestra identidad como mujeres, es una puerta al misterio de los ciclos de la vida y de la muerte” –aclara la artista.

¿Cuál fue tu trayectoria hasta llegar a este trabajo cuyo protagonista es la menstruación? ¿Cómo nació?

Siempre me interesó la mujer, la identidad, el cuerpo, las formas de representación, etc. Durante mis estudios, me entusiasmaron las artistas feministas de los 60 y 70, sobre todo las americanas.

Todo ello fue evolucionando con nuevas lecturas y el transcurso de mi vida personal, búsqueda, descubrimientos, etc.

entrevistas

Para mí, el arte es mi vida y no explico una cosa sin la otra. No hago arte conceptual, no “busco ideas”, más bien las ideas me buscan a mí, me exploro a través de mis imágenes, y descubro el mundo a través de ellas.

“Sangro, pero no muero” es mi trabajo más personal. Al principio, tenía una gran necesidad de explorar este asunto, pero por otro lado me movía tanto interiormente que me decía a mí misma: “¡Qué haces!”. Descubrí obras con conexión al respecto: *Bandera Roja* de Judy Chicago, textos de escritoras o pensadores que fortalecieron mi impulso y necesidad de realizar este trabajo, así como personas que valoraron la propuesta y me animaron, como por ejemplo Charles Plymell, poeta americano vinculado a la Beat Generation, siendo un honor que alguien como él admirará esta obra y colaborara con algunas críticas sobre la misma. “Sangro, pero no muero” nació de ENTRE MIS PIERNAS.

¿Qué artistas y corrientes feministas te han influido? ¿Por qué?

Escritoras como Rosi Braidotti, algunas ideas de Judith Butler, Lynda Nead, Jodorowsky, textos sobre tantra, mi práctica espiritual en diferentes campos, Ana Mendieta, Judy Chicago, Hannah Wilke, Valie Export, Marina Abramovic... ¡Y seguro que me olvido de muchas!

¿De dónde surge el título que introduce este trabajo tuyo?

La sangre menstrual es la única que derramada fuera del cuerpo no significa muerte. Es una sangre expulsada de manera natural. Surgió en conversaciones con un amigo director

teatral, Diego Palacio, quien me asesoró en una *performance* que realicé sobre esta serie.

¿Cuál es la finalidad de tu obra? ¿Qué has pretendido transmitir con ella?

La verdad, no tengo un objetivo, más bien creo para satisfacer una necesidad interior, eso primeramente. Es mi manera de expresarme. No busco convencer a nadie, sí busco transmitir mi verdad. Y me satisface mucho, cuando personas me escriben *mails* diciéndome que mi obra les emociona y que se sienten identificadas con ella.

Mi trabajo habla de lo profundo, de aspectos humanos y naturales que deben de ser honrados, creo que no debemos de ir en contra de nosotros mismos ni de nuestra naturaleza.

Abordar un tema tan invisibilizado y controvertido como es la menstruación de las mujeres no es tarea fácil, ¿qué impacto ha tenido en el público?

¿Alguna anécdota (positiva y/o negativa) que destacar?

¡Muchas! En una exposición individual con esta serie en Valladolid, a la cual asistieron más de 4.000 personas en 21 días, recuerdo un hombre mayor que “confesó” a la azafata que cuidaba la sala, que nunca había visto desnuda a su mujer, esto nos lo comentaba cuando miraba los cuerpos desnudos de todas las mujeres que aparecían en esa exposición. Tremendo, ¿no? Otro día, una monja, mientras paseaba por la sala, decía: “qué interesante, qué interesante”... Y tantas personas, sobre todo mujeres, que apoyan este trabajo y lo ven necesario en estos momentos de cambio en el que lo femenino se reivindica y se reconstruye.

En mi opinión, el arte debe de servir para reflexionar, para sentir. Para mí no es simplemente un objeto decorativo. Cuando vemos una obra de arte, vemos lo que tenemos dentro, lo que esa obra nos produce, por tanto cambia en cada persona, para alguien a quien la sangre menstrual sea un tabú le supondrá un trauma ver estas imágenes. Para alguien conectado con esa naturalidad corporal, le parecerá bello. Así me lo han manifestado muchas personas.

¿Cómo surgió la idea de utilizar el *bindu* en sus tres formas?

Había leído que algunas mujeres de tribus se pintaban con sangre en la zona del *tercer ojo* (*Ajna*) para potenciar su visión e intuición, para adivinar. Y quise experimentarlo y hacer mi propia versión sobre esto.

En esas 3 imágenes, pinté un *bindu* (punto) con sangre para potenciar esos centros energéticos. Uno es *Ajna* y está relacionado con la intuición y el pensamiento; otro es *Anahata*, que rige nuestro corazón y sentimientos; por último, *Svadhithana*, que es el centro energético que nos conecta con las emociones, la sexualidad y la energía creativa. Esas tres fotografías, se llaman “Visión”, “Emoción” y “Cuerpo”, respectivamente.

Los gestos simbólicos y rituales abren puertas a la percepción. Al fin y al cabo, donde pones la intención, la vida se manifiesta.

Descríbenos dos de tus fotografías más preciadas con el fin de sensibilizarnos de primera mano contigo y con ellas.

No podría elegir favoritas. Desde luego “Sangro, pero no muerdo” es mi trabajo más personal. Por ejemplo, en “Retorno”, de esa serie, aparece una mujer que está flotando en un espacio negro y rodeada de pétalos. La sangre menstrual se desliza por sus piernas de una manera muy delicada. Simboliza la conexión con una misma, la vuelta a casa, el amor hacia nuestro cuerpo. Y eso es una conquista personal, nadie te lo da ni nadie te lo puede quitar.



De la serie *Alma Máter* hay un retrato titulado “Cristina y Urco”, me gusta mucho la energía salvaje de ella combinada con el abrazo delicado a su hijo, quien parece vulnerable en la imagen.

entrevistas

En una de tus fotografías te autorretratas mostrando abiertamente la sangre entre tus dedos. ¿Cómo definirías tu relación personal con tu menstruación durante y tras la realización de este trabajo?

Mis días de menstruación son días creativos y profundos para mí. Respeto con totalidad mis necesidades, sin juzgarme al respecto. Son unos días llenos de potencialidad si conocemos nuestros ritmos y los respetamos.

Nuestro cuerpo es sagrado. Nuestra menstruación es nuestra identidad como mujeres, es una puerta al misterio de los ciclos de la vida y de la muerte.

Recorrido con Isa Sanz por esta exposición:

<https://www.youtube.com/watch?v=pBBBM83Bsyw>

CÍRCULO DE TIZA

Chus Tudelilla



Helene Weigel y Margarete Steffin con Bertolt Brecht y otros colaboradores

A finales de los años veinte del siglo pasado, el concepto de “colectivos” literarios y teatrales estaba de moda en Alemania, sobre todo en Berlín. El escritor Carl Zuckmayer recordó que hablando sobre el tema con Bertolt Brecht, le dijo: “Para ti el colectivo es un grupo de personas inteligentes que contribuye a lo que una persona quiere; o sea, lo que tú quieres. Él reconoció con su peculiar pícaro sonrisa que podría no estar demasiado equivocado en ello”.

Todos los estudiosos de la obra de Brecht coinciden en afirmar que ningún otro autor ha tratado tan insistentemente de trabajar en colaboración, porque como el propio Brecht reconoció en las notas para la producción de su obra *Antígona*: “El acto creativo se ha convertido en un proceso de creación colectiva, un continuo de naturaleza dialéctica en el que la invención original en sí misma ha perdido gran parte de su importancia”. Y sin embargo, la autoría de Brecht se impuso a la de sus colaboradores, cuyos nombres apenas son conocidos, cuando no completamente desconocidos. Este artículo tiene como principal objetivo vindicar a las mujeres que participaron activamente en sus proyectos.

Gran parte del trabajo realizado por Bertolt Brecht y sus colaboradoras/amantes fue firmado en exclusiva, salvo contadas excepciones, por el autor. Helene Weigel, Elisabeth Hauptmann, Margarete Steffin y Ruth Berlau no dudaron en poner su talento al servicio de Brecht por considerar que participaban en el proyecto de renovación del teatro, fundamentado en la unidad del experimentalismo formal y el experimentalismo social, conceptos que el marxismo consideraba opuestos.

Weigel y Hauptmann fueron más firmes políticamente que Brecht, cuyas primeras lecturas sobre el marxismo estuvieron supervisadas por Hauptmann. Aunque fue Steffin quien más intensamente le confirmó la autoridad moral de los clásicos comunistas; fue la única de sus colaboradoras que procedía de la clase trabajadora y la única de quien Brecht escribió como auténtico amante. El débil compromiso de Berlau con el comunismo quizás explique la relación distante que Brecht impuso en su relación.

Este *Círculo de tiza* reúne a cuatro mujeres que colaboraron intensamente con Brecht, a quien amaron profundamente. El amor es producción, como la creación es producción. Así al menos lo entendió Brecht. *Círculo de tiza* escanea ese “estar de acuerdo”, momento crucial de las piezas teatrales de carácter experimental que son los *Lehrstück* escritos por Brecht en colaboración con Hauptmann, y lo hace renunciando a personalismos para perfilar el círculo magnético que singulariza el gesto del acuerdo, trazado con tiza, evocadora de la fragilidad manifiesta de la intervención de las mujeres en la historia.



Helene Weigel

Helene Weigel (Viena, 1900 - Berlín, 1971)

Actriz de teatro y directora artística del Berliner Ensemble, Helene Weigel conoció a Bertolt Brecht en 1923. En 1929 contrajeron matrimonio; tuvieron dos hijos, Stefan (1924) y Barbara (1930). Weigel contó a Brecht su encuentro con Brecht: desnutrido, desmoralizado y vilipendiado, sin trabajo y sin saber dónde ir, Weigel lo acogió en su casa de Berlín.

Helene Weigel participó en la emisión radiofónica de las obras de Brecht *Un hombre es un hombre* (1927) y *Berlin Requiem* (1929). Fue la actriz protagonista de *La medida*, escrita por Brecht y Hauptmann, cuyo estreno se celebró en Berlín en diciembre de 1930. En enero de 1932 interpretó el papel principal de *La madre*.

El 28 de febrero de 1933, a la mañana siguiente del incendio del Reichstag, Brecht y Weigel salieron en avión de Berlín. En junio se instalaron en Dinamarca, donde la novelista Karin Michaëlis les consiguió una casa cerca de Svendborg, en la que Brecht trabajó hasta 1938.

El 16 de octubre de 1937 se estrenó en París la obra en alemán *Los fusiles de la señora Carrar*, inspirada en la Guerra Civil española, que fue escrita por Brecht y Steffin. La Weigel, en el papel protagonista. Al año siguiente, también en París, Weigel protagonizó la obra en alemán *Terror y miseria del Tercer Reich*.

Después de su estancia en Dinamarca, se instalaron en Estocolmo donde Weigel, Helli como la llamó Brecht, trabajó con Naima Wifstrand en su academia de arte dramático. Y en abril se trasladaron a Helsinki. Como fue habitual durante los años de exilio (1933-1948), Helene Weigel se ocupó personalmente de acondicionar las casas en las que residieron. En definitiva, de hacerle la vida más fácil a Brecht, esforzándose para que trabajara en las mejores condiciones: “Nos hemos agenciado por un mes una casita desocupada en Tölö. Helli hizo una recogida en camioneta y, en dos horas, reunió los muebles que necesitábamos. Nos los han facilitado en préstamo cinco personas a quienes ayer no conocíamos” [Brecht, *Diario de trabajo*].

El 13 de marzo de 1941 dejaron Helsinki con destino a América, vía Leningrado, Moscú y Vladivostok, donde Brecht supo de la muerte de Steffin, que enferma de tuberculosis quedó hospitalizada en Moscú. El 13 de junio, nueve días antes de que Alemania invadiera Rusia, partieron hacia América, donde las dificultades con el idioma impidieron actuar a Weigel, ya que se le exigía hablar sin acento extranjero.

El 1 de noviembre de 1947 llegaron a un París “andrajoso, empobrecido, es un gran mercado negro”, escribió Brecht en su *Diario de trabajo*. A fines de aquel mes, Brecht se propuso ensayar *La madre* mientras trabajaba en la adaptación de *Antígona*, cuyo estreno tuvo lugar el 15 de febrero de 1948, con la Weigel como protagonista.

En octubre de 1948 viajaron a Berlín Este. Y en enero de 1949 Helene Weigel regresó a la escena teatral berlinesa con el personaje de *Madre Coraje*.

“Muchos artistas consiguen que, al influjo de su arte, los espectadores dejen de ver y de oír lo que está ocurriendo en el mundo. La Weigel logró que vieran algo más que a ella misma y que oyeran algo más que a ella misma. Porque ella no mostraba solo un arte; mostraba muchas artes que pueden y deben ser aprendidos. No era su intención mostrar su propia grandeza, sino la de aquellos a quienes representaba” [Bertolt Brecht, “Descenso de la Weigel a la gloria”, en *Escritos sobre teatro*, Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 1970].



Bertolt Brecht y Helene Weigel, principal promotora del Berliner Ensemble

En febrero de 1949, Helene Weigel fue nombrada directora artística del Berliner Ensemble: “una colosal hazaña de la Weigel, quien consiguió los fondos, logró que se refaccionara un edificio de viviendas al cual se incorporó un escenario para los ensayos, obtuvo pases, alojamientos y encontró (dentro de la zona) muebles para las viviendas de los actores, además consiguió cuotas de alimentación extraordinaria para todo el personal... esfuerzos indescriptibles en esta ciudad en ruinas” [Bertolt Brecht, *Diario de trabajo*].

Bertolt Brecht escribió gran parte de sus obras para Helene Weigel; y, como recuerda Ruth Berlau en sus memorias, concibió el personaje de la muda Kattrin de la obra *Madre Coraje y sus hijos* porque sabía la dificultad de Weigel para aprender los idiomas de los países donde habrían de vivir durante su exilio. Pero la obra no se representó en ninguno de esos países. Y Weigel, escribió Berlau: “no solo no hizo de muda sino que incluso llegó a enmudecer durante quince años”.



Elisabeth Hauptmann

Elisabeth Hauptmann (Westphalia, 1897 - Berlín 1973)

Escritora y traductora de inglés y francés, Elisabeth Hauptmann conoció a Bertolt Brecht en Berlín, en 1924. A Brecht le entusiasmaron sus traducciones, que no dudó en incluir en sus obras, en cuya escritura Hauptmann también participó.

La estrecha colaboración con Elisabeth Hauptmann determinó la atención de Brecht a los personajes de mujeres, hasta entonces ausentes o relegados a segundo término. Fue Hauptmann también quien descubrió a Brecht las fuentes japonesas y chinas, a partir de las traducciones inglesas de Arthur Waley, que tan fundamentales iban a ser en la transformación teórica y práctica de la dramaturgia moderna. E intervino activamente en la elaboración de los *Lehrstück*, que tanto dependen de las adaptaciones y traducciones realizadas por Hauptmann de las versiones inglesas de las obras de teatro japonesas. Los poemas chinos de Brecht también deben mucho a Hauptmann.

Elisabeth Hauptmann colaboró en todos los proyectos que Brecht realizó entre 1924 y 1933. Y tras la Segunda Guerra Mundial, participó activamente en el repertorio teatral del Berliner Ensemble.

Quienes han investigado la colaboración de Hauptmann en el colectivo Brecht, señalan que cerca del 90% de los textos eran suyos aunque los firmara Brecht, hasta el punto de ser muy complicado saber quién escribió exactamente qué. En 1926 Brecht publicó una serie de relatos cortos con su nombre, aunque los escribió en colaboración con Hauptmann. Aquel año se estrenó *Un hombre es un hombre*, cuyo texto Brecht escribió con Hauptmann, de quien también son algunos de los poemas de Brecht de su *Devocionario del hogar* (1927). En 1928 se estrenó *La ópera de cuatro cuartos* de Brecht, Weill, Hauptmann y Klammer.

La propia Hauptmann recordaba que: “Hasta el año 1933 yo o bien escribía o bien pasaba la mayoría de sus poemas. No había prácticamente nadie más que escribiera. Ninguna otra persona que aportara material, nadie desde enero de 1925 en adelante”.

La etiqueta Brecht ocupó todo el protagonismo, decíamos. Son numerosos los ejemplos, pero elegimos el de la obra *Happy End* por ser especialmente significativo del conflicto que plantea la autoría y, con ella, los derechos de autor. *Happy End* se montó en el verano de 1929 a partir de un guión escrito por Hauptmann para el que Brecht escribió las canciones que Kurt Weill musicaría. El investigador Fuegi ha reconstruido la historia tras la consulta de diferentes archivos: Brecht se presentó como autor, confirmó que había trabajado con Hauptmann en el texto y alegó que la nueva obra estaba basada en el trabajo de Dorothy Lane, seudónimo utilizado para la ocasión por Hauptmann.



Bertolt Brecht y Elisabeth Hauptmann

Sucedió entonces que Brecht contrajo matrimonio con Weigel y poco después, recuperada de un intento de suicidio, Hauptmann puso en duda la autoría de la obra. En los archivos de la compañía de Felix Bloch Erben en Berlín se conserva una nota fechada el 26 de abril de Hauptmann a Brecht donde le señala que ha escrito una obra con el seudónimo de Dorothy Lane y que ha sido aceptada para ser producida en el Schiffbauerdamm.

En la nota dice además que ha informado a Felix Bloch de que Brecht escribirá las letras de las canciones y que se reserva el derecho a usarlas en otras publicaciones y en el cabaret. Brecht le respondió que estaba preparado para escribir las canciones. De modo que Bloch sabía que Hauptmann era la contratista.

Ocurrió, sin embargo, que Brecht boicoteó la producción, insertando la noche del estreno un texto irrelevante al final de la obra que contribuyó al cierre prematuro de la producción.

Y no obstante, Hauptmann siguió colaborando con Brecht en obras como *Ascenso y caída de la ciudad de Mahagonny* (1930), *La medida* (1930) o *Santa Juana de los mataderos* (1931).

Sobre la colaboración de Hauptmann con Brecht, Berlau recordó: “En una ocasión me contó Elisabeth Hauptmann cómo se desarrollaba su colaboración con Brecht. Brecht y ella ocupaban en Berlín viviendas contiguas con un teléfono interior. La Hauptmann estaba a disposición de Brecht día y noche. En cuanto los otros colaboradores se marchaban, ellos dos se quedaban siempre al pie del cañón. Una vez que Brecht tuvo que ausentarse le dejó ‘deberes para hacer en casa’. Así se hizo la pieza *Happy End*, a la que Brecht solo tuvo que añadir retoques líricos. Estoy convencida de que la colaboración literaria que mantuvieron Brecht y Elisabeth Hauptmann fue la más estrecha que jamás logró él con ninguna otra persona, aparte de que Elisabeth era una verdadera escritora que puso su talento al servicio de Brecht” [Ruth Berlau, *Una vida con Brecht*].

Margarete Steffin (Rummelsburg, 1908 - Moscú, 1941)

En 1932, coincidiendo con la marcha de Elisabeth Hauptmann, la traductora Margarete Steffin se incorporó al grupo de trabajo de Brecht. Lo que más estimó de Grete, como la llamaba, fue su militancia comunista, no en vano fue con Hauptmann y también con Weigel su consejera en la lectura de los clásicos comunistas.



Margarete Steffin

Traductora, escritora y secretaria eficaz, Steffin corregía los textos y su opinión siempre era muy tenida en cuenta por Brecht, que no dudó en firmar conjuntamente las obras en las que participó.

Brecht la conoció en 1932 durante una representación de su obra *La madre* en la que interpretaba el papel de una sirvienta. En un principio trabajó como secretaria; nadie escribía a máquina como ella, recordó Berlau. Y después Brecht la incluyó como ayudante en algunas obras aunque no participase en el grado en que lo había hecho Hauptmann. Steffin era muy crítica con los escritos de Brecht y no temía corregirle determinadas expresiones o giros que estimaba dificultaban la comprensión del texto por los obreros. A primera hora de la mañana Brecht encontraba en su mesa el texto mecanografiado con las correcciones que había realizado la noche anterior. Para evitar tener que volver a escribir una y otra vez páginas enteras ya corregidas, Brecht solía escribir el nuevo texto en una hoja, luego cortaba las líneas con gran esmero y las pegaba en el primer manuscrito. Inventó la palabra “pegatología” para referirse a esta técnica de trabajo. Señala Hans Bunge que a Brecht le divertía escribir sobre las páginas corregidas y reescritas que encontraba en su mesa. Ruth Berlau fotografiaba los resultados de su “pegatología”.

teoría

En 1935, Brecht y Steffin trabajaron en *Los fusiles de la señora Carrar*. En 1938 terminaron la primera versión de *Vida de Galileo*. En 1939 terminaron los tres volúmenes de *Memoria de Nexö*, y comenzaron a trabajar en *El alma buena de Sezuan*.



Steffin y Brecht

El 4 de diciembre de 1940, durante su estancia en Helsinki, Brecht escribió en su *Diario de trabajo*, en el que según anunció no había lugar para los afectos, ni tampoco para datos de índole privada: “Grete tiene fiebre muy alta; estamos preocupados porque ha adelgazado mucho en las últimas semanas. La operación de apéndice de la primavera puede haber activado la tuberculosis. Es probable que las saunas de Marlebäck hayan sido una imprudencia, y ahora hay aquí una epidemia de gripe que está causando estragos. Además han llegado visas de México para nosotros, que no la incluyen”.

A pesar de todo, Steffin terminó con Brecht: *La canción del humo* (enero 1941) y *La resistible ascensión de Arturo Ui* (marzo-abril 1941).

En marzo, Brecht, Weigel, sus hijos, Steffin y Berlau dejaron Helsinki para dirigirse a Estados Unidos a través de Leningrado y Moscú. El 29 de mayo de 1941 Steffin ingresó en el sanatorio *Montañas altas* de Moscú. Al día siguiente, Brecht escribió en sus *Diarios 1920-1922. Notas autobiográficas 1920-1954*:

“A las 12 del mediodía me presenté en el sanatorio con un elefantito que la alegró muchísimo. Le llevé una almohada. Me dijo: ‘Te seguiré. Solo dos cosas pueden retenerme: el peligro de muerte y la guerra’. Está otra vez calmada y sonríe sin esfuerzo cuando me voy. Durante todo el mes de junio no habrá barco. El ingreso de Estados Unidos en la guerra es inminente. Tampoco hay tráfico aéreo hasta Vladivostok. Murió el 4-6-41 a las 9 de la mañana. A las 8 recibió un telegrama y se calmó. La noticia me llegó a las 10, más allá del lago Baikal (eran las 4, hora de Moscú)”.

Brecht supo de la muerte de Grete Steffin a través de los telegramas que le envió María Graässhöner. El del día 5 de junio decía, tal como anotó Brecht en su *Diario de trabajo* el 13-7-41:

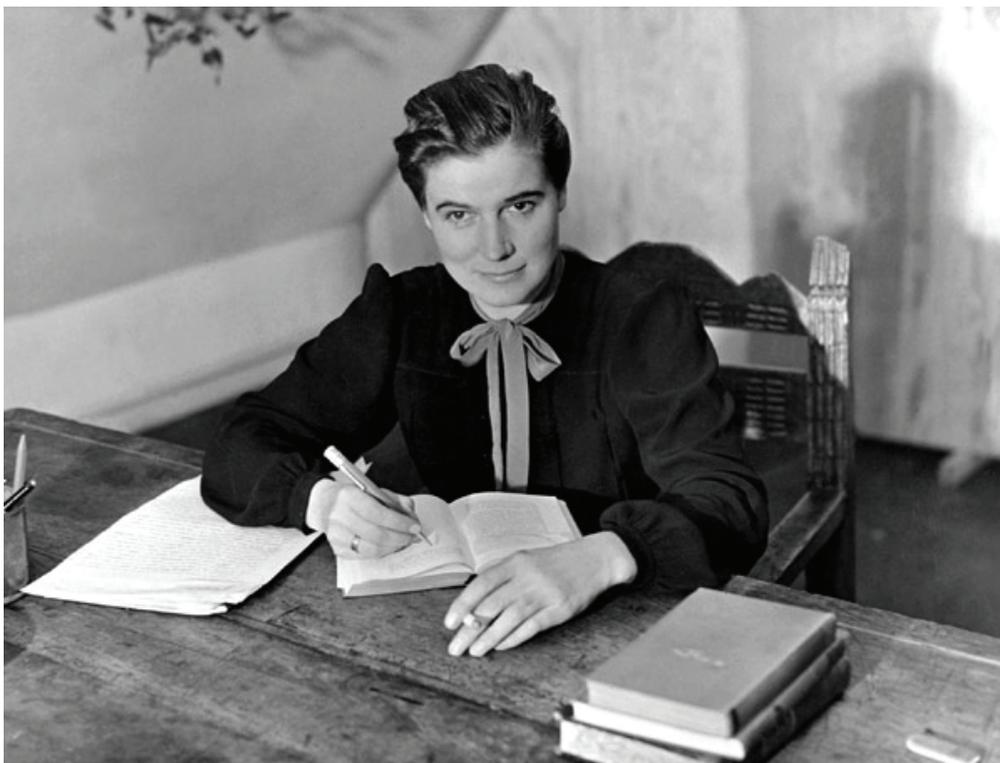
“Grete no quería morir. Solo pensaba en vivir. Pedía libros. Pensaba en usted. Ansiaba recuperarse para seguirlo. Esa mañana desayunó tranquila, leyó su telegrama y pidió champaña. Poco después se descompuso y comenzó a tiritar, pero creyó que pasaría. En ese instante entró el médico. Repitió tres veces la palabra doctor y murió tranquila. En la autopsia se comprobó que tenía los dos pulmones en condiciones extremas. Grandes cavernas, corazón e hígado muy agrandado. Se hizo un vaciado en yeso de su rostro, que le enviaremos”.

“Es como si alguien se hubiese llevado a mi guía al inalcanzable final del desierto”, escribió Brecht durante su estancia en Santa Mónica.

Ruth Berlau (Copenhague, 1906 - Berlín, 1974)

En el verano de 1933 Ruth Berlau, fundadora del grupo *Teatro Obrero* en Copenhague, conoció a Bertolt Brecht y Helene Weigel en la casa de la escritora danesa Karin Michaëlis. Aquel primer encuentro dejó huella en su memoria:

“Estaba yo indecisa con mi máquina de escribir delante de la casa cuando oí a mis espaldas un ‘hola’ muy bajito. Luego supe que aquella manera suya, tan tierna, de saludar se había convertido para muchas mujeres en la esencia de su vida; que muchas de ellas se habían pasado la vida esperando este gesto, que sobre él habían construido todo un futuro y que habían soñado con él. En aquella ocasión lo oí por primera vez. (Ahora pienso que si me he quedado sorda ha sido porque en muchos años no he vuelto a oír aquel ‘hola’. ¿Para qué ir por el mundo prestando oídos a cualquier rumor cuando ya no voy a oír más su saludo?)” [Ruth Berlau, *Una vida con Brecht*].



Ruth Berlau

Durante el refugio de Brecht en Dinamarca, Berlau hizo cuanto pudo para que sus obras se representaran. Una deuda que reclamó durante los años americanos. Brecht dispuso resolver la relación de dependencia con Berlau en “El valor de Lai-tu” que cierra su libro *Me-ti. Libro de los cambios*:

“Lai-tu [Berlau] tenía una pobre opinión de sí misma porque no había producido ninguna obra importante. No se había destacado particularmente como actriz ni como escritora. El hecho de haber inspirado poesías y de haber mejorado el comportamiento de mucha gente buena no tenía ningún valor para ella. Me-ti [Brecht] le dijo: Es cierto que aún no has entregado ninguna mercadería. Pero eso no significa que no hayas hecho nada notable. Tu bondad es comprobada y apreciada puesto que se apela a ella. Así también adquiere fama la manzana al ser comida” [Bertolt Brecht, “El valor de Lai-tu”, en *Me-ti. Libro de los cambios*].

A pesar de que Berlau fuera la responsable de la representación en Copenhague de las obras de Brecht, que la citó por vez primera, junto a Steffin, en *La buena persona*

de Sezuan, participará con Brecht en la escritura de *El círculo de tiza caucasiano* o *Los días de la Comuna*, y en numerosos guiones de cine. Y será la documentalista gráfica de su trabajo escénico: sus innumerables fotografías fueron su contribución a la idea de los *modellbuch* o libros de modelos, que no pretendían fijar un modelo de representación, sino presentar las posibilidades del *gestus* o material que una compañía debía identificar y trabajar en sus ensayos.

Antigonamodell 1948 fue el primero de estos libros de modelos, a cargo de Brecht y Neher, que en 1955 se publicó en su segunda edición en Berlín, para iniciar la serie “Modellbücher des Berliner Ensemble”, al cuidado de Berlau. Fue, asimismo, la editora del libro *Kriegsfibel*, y la fundadora del Archivo Brecht.



Brecht y Berlau

El 3 de septiembre de 1944 nació Michel, hijo de Berlau y Brecht. El niño murió a los dos días. Brecht lo mantuvo en secreto. Berlau, que hasta entonces había realizado las fotografías domésticas del colectivo Brecht, comenzó a fotografiar con su Leica, además de los paisajes, carreteras y ciudades americanas, el drama de una obra de teatro, esto es: el movimiento de la dirección y de la interpretación. Llegó a hacer dos mil fotografías de la puesta en escena de *Antígona*.

Tras la muerte de Brecht, Weigel expulsó a Berlau del Berliner Ensemble. Sus últimos años fueron solitarios, se consumió hasta morir en la cama del hospital en 1974, el mismo día en que había sido ingresada.

“Siempre andaba resolviendo algo para Brecht. Todavía tengo la sensación de no haberme sentado en más de veinte años. Eso mismo le ocurrió a todo aquel que llegó a colaborar con Brecht”. Ruth Berlau constató como le había comentado Elisabeth Hauptmann que quien trabajaba con Brecht lo hacía las 24 horas del día:

“Era cierto. Pero la tarea era tan grata que cualquiera la asumía con plena libertad. Porque Brecht jamás obligaba nada a nadie y ni siquiera formulaba una petición. Jamás. Todo lo contrario. Se limitaba a decir: ‘Otra vez has trabajado demasiado. No deberías volver a hacerlo’. Pero cuando preguntaba con toda amabilidad: ‘¿dónde andan las fotos que tomaste ayer?’, al punto aparecían estas, porque Brecht no hubiera podido seguir trabajando sin ellas. La mayoría de las veces las había tenido que revelar durante la noche”.

Hans Bunge, en el epílogo a las memorias de Berlau, señala que esta aprendió de Brecht que el amor es una forma de producir y que producir requiere amor. Estaba convencida de que Brecht lo hacía todo por amor, pero más adelante sintió que Brecht buscaba sobre todo su provecho cuando enaltecía su capacidad productiva y cuando la incitaba a que le impulsara a él en su capacidad creadora. De modo que la fue privando de los caracteres que él había extrapolado a sí mismo del poeta Kin-Jeh: por encima de todas las cosas, se amaba a sí mismo.

ALICE GUY BLACHÉ, LA PRIMERA DIRECTORA DE CINE

M^a Concepción Martínez Tejedor

Cuerpo Facultativo de Conservadores de Museos



Fotograma de Alice Guy Blaché, *Madame a des envies*, 1907

cultura visual

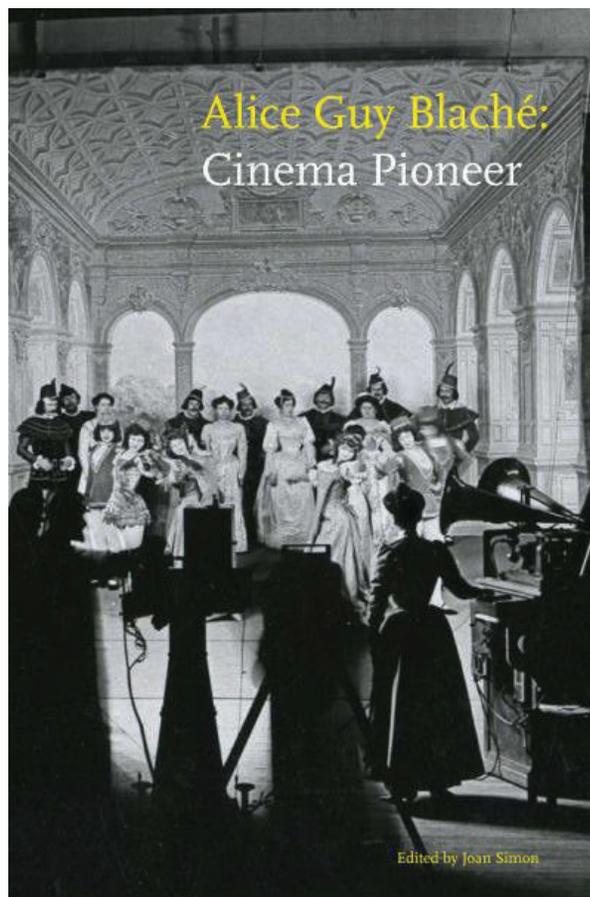
Durante 2013 hemos podido disfrutar en CaixaForum de una espléndida exposición sobre el denominado “mago del cine”, el francés Georges Méliès, con un gran despliegue de proyecciones, fotografías, dibujos, aparatos cinematográficos, trajes, etc. A lo largo de la exposición se mencionan nombres de cineastas que, de una manera u otra, se relacionan con Méliès (como precedentes, como contemporáneos o como herederos estilísticos), pero en ningún momento aparece el nombre de ninguna directora de cine. Incluso en el propio catálogo de la muestra la referencia a la protagonista de estas líneas, Alice Guy, es meramente anecdótica.

¿Es que no existieron “magas” en los albores de la cinematografía? ¿Es que ninguna mujer se atrevió entonces a afrontar la dirección en esta industria/arte que tan fecunda trayectoria habría de desarrollar a lo largo de la siguiente centuria? La respuesta está clara: sí que existieron.

Durante los primeros años del siglo XX, y ciñéndonos estrictamente al campo de la realización, podemos mencionar a las estadounidenses Lois Weber y Mabel Normand, a la italiana Elvira Notari, a la francesa Jeanne Roques (conocida como Musidora) o a la canadiense Nell Shipman, a las que encontramos ya experimentando con las imágenes en movimiento (y, a veces, incluso con el sonido) en plena época del cine mudo.

Pero el primer nombre ineludible, la que inicia el pedregoso camino, es sin duda Alice Guy Blaché (1873-1968), compatriota y contemporánea de Méliès: pionera como él, entusiasta como él, experimentadora y osada como él... pero casi ignorada, a diferencia de Méliès, por la historia

y el actual mundo del cine, y prácticamente desconocida para los aficionados al séptimo arte, habida cuenta de la escasísima repercusión que ha tenido su filmografía, en gran parte desaparecida.



A pesar de haber recibido en 1955 la Legión de Honor, y en 1957 un homenaje por parte de la Cinemathèque Française, sus memorias *Autobiographie d'une pionnière du cinéma: 1873-1968*, publicadas en 1976, pasaron casi desapercibidas, más o menos como la biografía que sobre esta pionera publica el investigador

Victor Bachy (*Alice Guy-Blaché: 1873-1968: la première femme cinéaste du monde*. Perpiñán, Institut Jean Vigo, 1993). Su más reciente y concienzuda investigadora ha sido y es la estadounidense Alison McMahan, su biógrafa oficial, que ha recopilado buena parte de su vida y su obra en *Alice Guy Blaché, Lost Visionary of the Cinema* (Nueva York y Londres, 2003; Madrid, Plot Ediciones, 2006).

Por lo que atañe a su presencia en los museos, entre noviembre de 2009 y enero de 2010, el Whitney Museum of American Art, el MoMA y el Brooklyn Fine Arts Museum, entre otras instituciones, le dedicaron una retrospectiva con motivo de la cual se publicó el catálogo *Alice Guy Blaché: Cinema Pioneer* (Ed. Joan Simon, Yale University Press, 2009). Con anterioridad, el MoMA ya le había otorgado un reconocimiento similar (septiembre de 1985), y nueve años después el Festival International de Films de Femmes de Créteil (Francia) de 1994 destacaba a Guy como primera realizadora de toda la historia del cine.

Si en su país natal ha gozado de escaso reconocimiento hasta la fecha, poco podemos esperar que en el nuestro su fama haya corrido mejor suerte, a no ser por la atención que el periodista Francisco Griñán le concedió al publicar en junio de 2009 el resultado de sus investigaciones en torno a las películas sonoras (“fonoescenas”) que Alice rodó en 1905 en España, acompañada del cámara Anatole Thiberville, por encargo de la empresa de León Gaumont, para la cual trabajaba en aquellos momentos (Francisco Griñán, *Las estaciones perdidas del cine mudo en Málaga*, Diputación de Málaga, 2009).



Alice Guy Blaché, *Espagne*, 1905

<https://www.youtube.com/watch?v=FtFrNF2JuM>

Más recientemente, en España la IV edición del Festival del Cine y la Palabra (CiBRA), celebrada en La Puebla de Montalbán y Toledo en noviembre de 2012, le rindió homenaje con la presencia de A. McMahan, F. Griñán, la directora de cine canadiense Marquise Lepage (con la proyección de su documental *The Lost Garden: The Life and Cinema of Alice Guy-Blaché*, Canadá, 1995) y la asistencia de su nieta, Régine Blaché-Bolton. De hecho, el Festival ha establecido el Premio Alice Guy como reconocimiento a la cineasta.

Pero, ¿quién fue Alice Guy, conocida posteriormente como Alice Guy Blaché? Antes de todo, diremos simplemente que es la primera directora de cine del mundo.

A lo largo de un cuarto de siglo de carrera, uniendo sus facetas de directora, guionista y productora, trabajando sucesivamente para Gaumont, para su propia empresa y para otras compañías estadounidenses, Guy llegó a realizar aproximadamente un millar de películas.

cultura visual

Asimismo, fue la fundadora de una de las primeras productoras del mundo, Solax, creada en 1910 durante su estancia en Estados Unidos.

Alice había llegado al mundo en las inmediaciones de París el 1 de julio de 1873 en el seno de una familia numerosa, acomodada y aventurera, a la que en sus primeros años de vida apenas tuvo ocasión de conocer. Su familia, aunque francesa, residía en Chile, donde su padre regentaba una cadena de librerías, mientras su madre se dedicaba a actividades caritativas. No quiso, sin embargo, que su hija naciera fuera de Francia, por lo que al final de su embarazo recala en París, da a luz, y poco después entrega a la pequeña a su abuela, que la criará durante sus primeros años. Tras un breve interludio en Chile (1877-1879), Alice y sus hermanas son matriculadas en un internado de monjas en Francia. El año 1884 supone una inflexión en la economía familiar al quedar arruinado el negocio de las librerías, lo que fuerza al resto de la familia a regresar a Francia y a Alice a trasladarse a un internado más económico.

Tras la muerte del padre, su madre se verá en la necesidad de trabajar, por lo que asume el puesto de directora de la Mutualidad Maternal, si bien no lo conservará durante mucho tiempo. Siendo aún muy joven, la precaria situación económica familiar obligará a Alice a procurarse un medio de vida, para lo cual se prepara concienzudamente como taquimecanógrafa. Tras un primer trabajo que duró unos meses, en marzo de 1894 o de 1895 (no existe acuerdo sobre esta fecha), Léon Gaumont la emplea como secretaria para la empresa *Le Comptoir Général de Photographie*. Gaumont no es aún el propietario de la compañía, solo el hombre de confianza del propietario, pero acabará siendo el dueño en julio de 1895, cuando aquel se arruine,

la deba liquidar y Gaumont tenga la oportunidad de hacerse cargo del negocio. Será este también el principio de la fortuna de Alice, al encontrar en Gaumont un jefe que le proporcionará la confianza y los medios para dar rienda suelta a su capacidad creativa, que sobrepasaba con mucho el puesto de secretaria para el que la había contratado.

El punto de inflexión debió de producirse a principios del año 1895, momento en que un joven Georges Demeny (ayudante de Étienne-Jules Marey, y ambos entusiastas experimentadores y perfeccionadores de las primeras cámaras) realizó en el Comptoir una demostración del “fonoscopio”. Una vez adquirida la propiedad de la empresa, Gaumont comprará los derechos de las patentes de dos aparatos perfeccionados por Demeny: el citado “fonoscopio” y el “biógrafo”. También estuvo Alice presente, junto con Gaumont, en la demostración que los hermanos Lumière realizaron de su “cinematógrafo” el 22 de marzo de 1895 ante la Société d’Encouragement pour l’Industrie Nationale, con la proyección de *La Sortie des usines Lumière à Lyon (La salida de la fábrica Lumière en Lyon)*.

La efervescencia industrial y la competición técnica que vivía París en aquella última década del siglo XIX daría pie en las mentes más fecundas a la creación de argumentos donde los técnicos solo tuvieron interés en la captación del movimiento, con dos protagonistas fundamentales: Georges Méliès, al que pronto se bautizó como el creador del cine narrativo, y Alice Guy, que no gozó de similar reconocimiento.

Las películas que se realizan en estos primeros tiempos, y que apenas duran unos segundos, carecen de ambiciones narrativas. Su rudimentario

argumento se reducía a la recopilación de vistas paisajísticas, actividades humanas o sencillas escenas cómicas. Las “grandes” del momento eran Pathé y Gaumont, y las filmaciones que realizaban no buscaban profundizar en aspectos artísticos, dado que su razón de ser era la de mostrar las posibilidades técnicas de unos “inventos” en continua evolución que recogían y proyectaban imágenes, con la mera finalidad de mostrar el funcionamiento de esos primigenios aparatos de cine.

Dotada de gran curiosidad y viva imaginación, y segura de su capacidad para organizar las tareas de un rodaje, será en 1896 cuando Alice se aventure a pedir permiso a Gaumont para rodar esas películas que se realizaban con una intención puramente comercial, que no respetaban ningún tipo de propiedad intelectual, y cuyos argumentos se copiaban sin tapujos entre las empresas pioneras de esta industria: Lumière, Pathé y Gaumont. En este medio, la entonces secretaria hallaría un campo virgen para la experimentación.

Tras recibir la autorización de Gaumont –siempre y cuando no descuidara sus labores como secretaria–, Alice se cruzaba París en tranvía para ir del despacho al lugar de rodaje y viceversa, realizando agotadoras jornadas laborales, y durante años rodó para su patrón varios centenares de películas con multiplicidad de argumentos, algunos de los cuales eran copiados de otros, como ya se ha mencionado que era costumbre, pero muchos de cosecha propia, tal y como demuestra una de sus más célebres creaciones, *La Fée aux Choux*, escrita, dirigida y producida por ella misma antes de mayo de 1896.



Alice Guy Blaché, *La Fée aux Choux*, 1896
<https://www.youtube.com/watch?v=MTd7r0VkgnQ>

Fascinada por las posibilidades del medio, a lo largo de sus primeras películas, y de la misma manera que sucede con otros contemporáneos –como el propio Méliès o, posteriormente, Segundo de Chomón– Alice fue incorporando a sus filmes algunos trucos que pasmaban a los espectadores y que fueron utilizados hasta la extenuación, buscando más el asombro efectista que la profundidad argumental: doble impresión del negativo, reproducción hacia atrás, etc. Posiblemente su obra más importante, así como su primer largometraje, fue *La Passion ou la Vie de Notre Seigneur Jésus-Christ* (*La Pasión o la vida de Nuestro Señor Jesucristo*), realizada para Gaumont en 1906, para cuya realización empleó veinticinco decorados diferentes y unos trescientos extras, algo inaudito en la entonces naciente industria. Alice vivirá una evolución profesional progresiva en cantidad, calidad, duración y variedad de argumentos hasta marzo de 1907, fecha en que contrae matrimonio con Herbert Blaché, cámara y comercial de Gaumont,

cultura visual

y marchan ambos a Estados Unidos con la misión de promocionar en este país los productos de la empresa gala. Pero su nueva situación de mujer casada y, al año siguiente, madre de familia, no apartará a la inquieta Alice del cine, y ya en su país de adopción crea, en 1910, su propia compañía, Solax, con la que realizará varios centenares de películas, con irregular trayectoria, en la que su divorcio de Herbert marca un punto de inflexión personal y profesional, cuando en 1922 la empresa sea definitivamente liquidada.



Alice Guy Blaché, *Falling Leaves*, 1912

https://www.youtube.com/watch?v=-_cYhqVbILc

En los momentos de mayor dificultad económica, cuando Solax ya no es rentable e incluso deben alquilar sus estudios a otras productoras, Alice trabajaría como directora independiente para otras compañías, habida cuenta de la excelente reputación profesional de la que gozaba, que se sostiene a pesar de que a partir de 1917 sus propias películas van perdiendo el favor del público. Alice dirigirá la última en 1920, y en 1922, ya divorciada, regresará con sus hijos a Francia, donde la penosa situación tras la Primera Guerra Mundial hizo inviable su vuelta al cine.

No solo es Alice pionera y creadora sino, como no podía ser menos dada su experiencia y capacidad de trabajo, maestra de futuros cineastas. Tal es el caso de Louis Feuillade, maestro del cine de intriga y célebre creador del personaje de Fantômas, a quien Alice promocionó dentro de la Gaumont hasta convertirlo en director artístico cuando ella marcha a Estados Unidos. O ya en este país, de la también prolífica Lois Weber, inicialmente actriz y cantante, contratada hacia 1907-1908 por el estudio estadounidense de la misma empresa, ubicado en Flushing, para actuar junto a su marido en las “fonoescenas” que Alice rodaba; ambos recibieron allí la primera oportunidad para escribirlas y dirigir las en inglés con destino al mercado norteamericano, estando Alice Guy en el inicio de su larga carrera como cineasta.

Guionista, directora, productora, maestra de directores... En los albores del cine, Alice Guy fue lo bastante valiente como para afrontar una carrera de impresionantes logros, aunque la fragilidad del material filmico, su dispersión y el inevitable paso del tiempo la hayan sumido en un olvido del que, a duras penas, y con el ímprobo trabajo de algunos investigadores, va emBlergiando. Es una cuestión de justicia que el reconocimiento que se le adeuda acabe colocando a la realizadora francesa en el preciso lugar que la historia del cine le debe y hasta ahora le ha negado.

Be Natural: The untold story of Alice Guy-Blaché:

<https://vimeo.com/72284578>

The Lost Garden: The Life and Cinema of Alice Guy-Blaché:

http://www.nfb.ca/film/lost_garden_life_cinema_alice_guy_blache

BLUE JASMINE

Rocío de la Villa



Fotograma de *Blue Jasmine*, 2013, de Woody Allen

La fascinación actual por la elegancia y el lujo, aún cuando los estragos de la especulación financiera están desvelando con crudeza su vaciedad, es el telón de fondo de la historia de Jasmine, la protagonista de la última película de Woody Allen, interpretada magistralmente por Cate Blanchett. Un filme amargo que comienza y termina con una mujer hablando sola en la ciudad.

Sin embargo, la belleza de la actriz y el *charme* de su papel sirven de percha para sustentar la pretendida empatía de quien a lo largo de la cinta va asistiendo mediante *flashbacks* a las razones que explican el estado de *shock* de la protagonista, que conoció a su engañoso príncipe azul mientras sonaba la canción *Blue Moon*, esa melodía que cuenta la historia de alguien que estaba rezando una oración para que llegara quien le cuidara. Es evidente que Allen pretende que la historia funcione a modo de fábula. ¿Acaso los sujetos en *shock* de los

países antes ricos no preferiríamos dar marcha atrás como si nada hubiera pasado, a pesar de las mentiras y de los abusos sobre los que creció tanta riqueza? Así, entre las ya numerosas aproximaciones cinematográficas al fenómeno de la crisis producida por la especulación financiera, Woody Allen suma esta perspectiva psicológica en tono de tragicomedia y que se cierra con un golpe seco y duro al final.

Cuando vemos a la alcoholizada Jasmine con la ropa sudada y ajada es difícil no reconocer en ella a otra desviada, muy destacada en la historia de la ficción, la Blanche de *Un tranvía llamado deseo*, obra escrita por Tennessee Williams en 1947, llevada con gran éxito al cine por Elia Kazan en 1951 y ahora homenajeada por Allen. Como Blanche, Jasmine también ha tomado un nombre afrancesado y glamouroso, que denota su falsedad y la superficialidad banal de su personalidad. Ambas se refugian en casa de su hermana, huyendo de su pasado pero sin oportunidad para comenzar una nueva vida: de hecho, sus intentos para tapar su vida anterior, incluido el suicidio de sus maridos, fracasarán. Entonces, ambas se confrontan con un mundo de clase baja y emigrantes, donde el deseo sexual y las pequeñas satisfacciones de la camaradería masculina siguen siendo las luces y sombras en la vida de las mujeres reales que se conforman con que, al menos, sus parejas no les sean infieles ni les roben. También estas hermanas siguen refugiándose en la ilusión del amor romántico de *Blue Moon*.

cultura visual

Anterior al *rock'n'roll*, el *baby boom* y el *women's lib*, la historia de *Un tranvía llamado deseo* reflejaba la sensibilidad de una sociedad todavía traumatizada después de la Segunda Guerra Mundial, tras la Gran Depresión del 29. Tennessee Williams apelaba a la sexualidad entonces tabú para censurar, a través de Blanche, un mundo que debía quedar atrás. Para popularizar esta idea, Kazan contó con la poderosa imagen de Marlon Brando.



Fotograma de *Un tranvía llamado deseo*, 1951, de Elia Kazan

Tras la crisis que estamos padeciendo a comienzos del siglo XXI, otra mujer perdida personifica el trauma. Sin embargo, el novio cachas y dócil de la hermana de Jasmine no anticipa para nada la insurrección sexual que hasta finales de los años setenta desbordó los derechos civiles y las libertades individuales. Cuando la elegancia y el lujo se afearon y perdieron todo *sex appeal*.

La reconstrucción de la historia de la *blue* Jasmine de Woody Allen, que enlazaría cronológicamente desde los años ochenta a hoy, presenta el ascenso de la admiración ante el dinero, la fascinación por los objetos de las “marcas carísimas” enumeradas por la protagonista y la rendición del gusto ante la imposición publicitaria. Sin embargo, para nuestra traumatizada Jasmine, perfecta nueva *homeless* al final de la película, no ofrece alternativa alguna.

Desahuciados y desechados, sin futuro, seguimos preguntándonos cómo ocurrió, según Allen, sin poder admitir todavía si tuvimos algo que ver, rezando para que llegue algún héroe que nos cuide, como en la canción. Al final de la película, se hace evidente que no llegará. Ojalá tampoco llegue en la vida real.



Fotograma de *Blue Jasmine*, 2013, de Woody Allen

IV PREMIOS MAV EN RECONOCIMIENTOS 2013

Redacción

ESTE AÑO LOS PREMIOS MAV EN
RECONOCIMIENTOS2013:
ARTE CONTEMPORÁNEO 14|02|14

eventos

El 14 de febrero de 2014 se ha celebrado en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid la cuarta edición de los PREMIOS MAV que se vienen concediendo anualmente desde 2010 al reconocimiento de la trayectoria de mujeres que trabajan en diversos ámbitos del sistema del arte en España: artistas, comisarias, críticas, investigadoras, galeristas y gestoras.

Este año, a la iniciativa pionera de la asociación Mujeres en las Artes Visuales se han sumado otras dos asociaciones: la asociación también interprofesional IAC, Instituto de Arte Contemporáneo, y la asociación de coleccionistas privados 9915, bajo el rótulo común de **Reconocimientos 2013: Arte Contemporáneo**.

El jurado, en cuya elección participan también la socias de MAV, ha estado compuesto por Marián López Fernández-Cao, presidenta de MAV y del Jurado; Marisa González, artista y Vicepresidenta de MAV; Patricia Mayayo, profesora titular de Historia y Teoría del Arte de la Universidad Autónoma de Madrid; Gloria Picazo, directora del Centre d'Art La Panera de Lleida; Concha Gay, artista y directora de exposiciones de la Diputación de Valladolid; y la artista Concha Jerez, en representación de las premiadas en la pasada edición.

Siguiendo la tradición, el premio del que se ha hecho entrega a las galardonadas ha sido una obra de Concha Jerez, la artista premiada en la III edición. La obra consiste en un "mapa mental" de Concha Jerez sobre cada una de las premiadas.

Esther Ferrer: categoría artista

Recibió el Premio Nacional de Artes Plásticas de España en 2009. En 2008 fue elegida miembro de número de Jakiunde, Academia de las Ciencias, de las Artes y de las Letras del País Vasco. En 1999, fue la artista elegida para el Pabellón de España en la Bienal de Venecia. Co-fundadora del grupo ZAJ en los años 60. Ha expuesto su trabajo plástico en diversas ciudades de Europa. En su carrera como artista de *performance* ha recorrido tanto España como el extranjero. Su obra se ha expuesto recientemente en la exposición *Genealogías Feministas* del MUSAC de León y en una exposición individual en el MACBA. www.estherferrer.net

Erika Bornay: categoría crítica/teórica

Miembro de la Asociación Nacional e Internacional de Críticos del Arte, ha trabajado a lo largo de su carrera el tratamiento de la imagen femenina en la historia del arte. Entre sus últimos ensayos destacan *La caballera femenina en el arte. Un diálogo entre poesía y pintura*, *Las hijas de Lilith. Orígenes de la imagen de la "femme fatale" en el arte*, *Mujeres de la biblia en la pintura del barroco*, o *Arte se escribe con M de mujer*.

Juana de Aizpuru: categoría galerista

Pionera del coleccionismo de arte contemporáneo en nuestro país, abre su propia galería en 1970. De 1977 a 1983, crea la “Beca Juana de Aizpuru” para ayudar a jóvenes artistas andaluces. En 1982, crea la feria de arte contemporáneo de ARCO, dirigiéndola durante los cuatro años siguientes. Desde 1983, abre su galería en Madrid, siendo elegida presidenta de la Asociación Española de Galerías de Arte Contemporáneo en 1991. En el 2003 crea la Bienal Internacional de Arte Contemporáneo de Sevilla (BIACS). www.juanadeaizpuru.es

Nekane Aramburu: categoría gestora

Desde 1993, esta licenciada en Historia del Arte con Máster en Museología trabaja como gestora cultural y comisaria vinculada a la creación contemporánea. Destaca su labor como gestora independiente, creando Transforma en el año 1993; en 1994 crea la primera red nacional de espacios y colectivos independientes, investigando en proyectos como *Archivos colectivos: Historia y situación actual de los espacios independientes y colectivos de artistas en España 1980-2010* (Ministerio de Cultura). Ha investigado en el Arte Electrónico en España con proyectos como *Las Caras B del Vídeo*, entre otros. En la actualidad es directora del Museo de Arte Contemporáneo Es Baluard de Palma de Mallorca.

En su IV edición de 2013, estas premiadas y las restantes finalistas de las diversas categorías de los Premios MAV han sido elegidas por las más de 400 socias de la asociación MAV en dos rondas de votaciones.

Las finalistas de esta edición fueron:

CATEGORÍA ARTISTA/CREADORA**Carmen Calvo:**

Ganadora en 2013 del Premio Nacional de Artes Plásticas del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. En 2012 recibió el Premio AECA al autor de la mejor obra o conjunto presentado por un artista español vivo, en la 31ª edición de ARCO Madrid. En 1997 representó a España en la Bienal de Venecia. Licenciada en Bellas Artes, artista interdisciplinaria, cabe destacar su labor como artista plástica, exponiendo en territorio nacional hasta su traslado a París en los ochenta. En los últimos años, ha expuesto en galerías, museos y festivales en Europa. Su obra se ha expuesto recientemente en la exposición *Genealogías Feministas* del MUSAC de León, entre otros proyectos. www.carmencalvo.com

Fina Miralles:

Tras realizar los estudios de Bellas Artes en la Universidad de Barcelona, comienza a labrarse una carrera en el ámbito cultural de la Ciudad Condal, llegando a dirigir la Sala Vinçon en Barcelona o la Galería Tres en Sabadell. A partir de 1983, comienza a viajar por América Latina y Francia, instalándose finalmente en Cadaqués en 1999. Su obra conceptual de los años 70 es uno de los trabajos de género más importantes de nuestro país. Su obra se ha expuesto recientemente en el MACBA y en la exposición *Genealogías Feministas* del MUSAC de León.

Paloma Navares:

Artista multidisciplinar, sus instalaciones de esculturas o fotografías se caracterizan por el uso de las nuevas tecnologías, el tratamiento del espacio, la luz y el sonido, siendo su origen la *performance*, la escenografía y la danza. Desde sus inicios en 1979 ha realizado más de un centenar de exposiciones, intervenciones y escenografías, tanto a nivel nacional como internacional. Sus obras se encuentran en museos, instituciones y colecciones privadas. www.navares.org

Marina Núñez:

Es profesora en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Vigo. En sus obras, Marina recrea una realidad alternativa poblada por seres que se desmarcan de la norma, recreando una subjetividad múltiple a través de múltiples soportes, como infografías o vídeos. Su obra se ha expuesto recientemente en la exposición *Genealogías Feministas* del MUSAC de León. Ha expuesto individualmente en centros públicos y museos, recientemente en el Patio Herreriano de Valladolid. Su obra puede verse en museos e instituciones como el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía o la Corcoran Gallery de Washington DC. www.marinanunez.net

CATEGORÍA TEÓRICA/INVESTIGADORA

Susana Blas:

Especializada en creación audiovisual, es historiadora del arte contemporáneo y redactora actual del espacio cultural televisivo de *Metrópolis* (TVE2). Sus ensayos tratan de cuestiones de género, el estado actual del arte y el vídeo. Su último proyecto es *Mundo aparte: nuevo videoclip español (2009-2011)*, producido por el Instituto Cervantes. Creadora del Maratón de Vídeo del fMM de MAV en La Casa Encendida de Madrid.

Estrella de Diego:

Profesora de Arte Contemporáneo en la Universidad Complutense de Madrid, fue nombrada catedrática King Juan Carlos I of Spain of Spanish Culture and Civilization por la New York University (1998-1999). Como investigadora, trata el tema de los estudios poscoloniales junto con la teoría de género. Entre otras obras ha publicado *Tristísimo Warhol* (Editorial Siruela, Madrid, 1999). Es colaboradora habitual del diario *El País*, entre otros.

Rocío de la Villa:

Es Doctora en Filosofía y Profesora de Estética y Teoría del Arte en la Universidad Autónoma de Madrid. En 2011 dirigió el I Congreso Europeo de Estética celebrado en Madrid. Fue fundadora y presidenta de MAV (Mujeres en las Artes Visuales) y actualmente preside la Sociedad Española de Estética y Teoría de las Artes. Como crítica de arte colabora habitualmente en varios medios de comunicación y revistas especializadas.

Elena Vozmediano:

Desde 1998, es colaboradora habitual del suplemento *El Cultural* de *El Mundo*. Con una carrera como crítica de más de 15 años, es licenciada en Historia del Arte. Ha trabajado en la revista *Arte y Parte* y en el Centro Galego de Arte Contemporánea de Santiago de Compostela. Actualmente es miembro del Instituto de Arte Contemporáneo, asociación de la que ha sido presidenta entre 2008 y 2011.

CATEGORÍA GESTORA/GALERISTA (desdoblada en dos premiadas por el jurado)**Nieves Correa:**

Artista performática focalizada en el trabajo de la forma en sus obras, Nieves Correa ha sido y es directora de Acción!MAD desde su primera edición en 2003 (Acción!MAD03) hasta su última edición de 2013 (Acción!MAD13). Así mismo, ha realizado *performances* en numerosos museos y centros de arte, comisariado eventos de arte y acción e impartido conferencias y seminarios, tanto en territorio nacional como a nivel internacional. www.nievescorrea.org

Mareta Espinosa:

Licenciada por la Facultad de Bellas Artes de Madrid, trabaja la serigrafía, el grabado calcográfico y el dibujo de ilustración. En 2012 crea y dirige el festival Miradas de Mujeres de MAV, que en su primera edición se estrenaba en 72 instituciones y espacios expositivos de la capital madrileña. En 2013, repite al frente del fMM, ampliando el

número de instituciones colaboradoras a 195 en toda España. En la actualidad crea el futuro Centro de Arte Contemporáneo SAIDA en Tetuán, Marruecos.

Rosina Gómez Baeza:

Directora de ARCO desde 1986 hasta 2006, es directora y fundadora de la 1ª Bienal de Arte, Arquitectura y Paisaje de las Islas Canarias (2005-2006). Entre 2005 y 2008, fue presidenta del Instituto de Arte Contemporáneo. En 2006 funda Laboral, Centro de Arte y Creación Industrial de Asturias, institución que dirige hasta 2011. Actualmente es socia, directora y co-fundadora de YGB ART.

Un poco de historia...

Los Premios MAV fueron la primera proyección pública planteada por esta asociación, al poco tiempo de quedar instituida en 2009, una iniciativa impulsada ante el escaso reconocimiento a las mujeres en el sistema del arte en España. Durante tres años consecutivos las fiestas de entrega de los Premios MAV se celebraron en el patio central de La Casa Encendida de Madrid, con la invitación a todxs lxs profesionales del sistema del arte en España.

A pesar de que cinco años después la influencia de la presencia de MAV se ha hecho notar en el ámbito artístico, dado el lamentable historial anterior, los porcentajes siguen siendo muy desfavorables: prácticamente el 90% de los reconocimientos concedidos por el Ministerio de Cultura hasta ahora han sido destinados a varones y apenas rondan el 20% las concesiones a mujeres en los Premios Nacionales de Artes Plásticas, así como en los Premios Nacionales de Fotografía, e incluso en las Medallas de Oro al Mérito en Bellas Artes, sin restricción en el número de concesiones ni asignación económica. Entre los más altos galardones, el Premio Velázquez y el Premio Príncipe de Asturias en la modalidad Artes, todavía ninguna española del ámbito de las artes visuales ha sido premiada.

Hasta 2013, las premiadas por MAV han sido Eva Lootz (artista) y Berta Sichel (comisaria) en 2010; Eugènia Balcells (artista), Evelyn Botella (galerista) y Lourdes Méndez (investigadora) en 2011; y Concha Jerez (artista), Maite Solanilla (gestora), Soledad Lorenzo (galerista) y Bea Porqueres (investigadora) en 2012.

Si quieres más información sobre los Premios MAV en anteriores ediciones, aquí puedes enlazar con su página, que incluye vídeos de las galas de entrega de los premios: <http://www.mav.org.es/index.php/que-es-mav/que-hacemos/premios-mav>



Premios MAV 2012. Evelyn Botella, Concha Jerez, Soledad Lorenzo, Bea Porqueres, Maite Solanilla y Marián López Fdez. Cao, presidenta de MAV, en La Casa Encendida, Madrid, diciembre 2012



Premios MAV 2011. Eugènia Balcells, performance en La Casa Encendida, Madrid, diciembre 2011

eventos



Premios MAV 2010. La galerista Magda Bellotti haciendo entrega del premio –un dibujo de Patricia Gadea– a la comisaria Berta Sichel en el patio central de La Casa Encendida, Madrid, diciembre 2010

IDENTIDADES EN LA COLECCIÓN DE FOTOGRAFÍA FUNDACIÓN TELEFÓNICA

Redacción

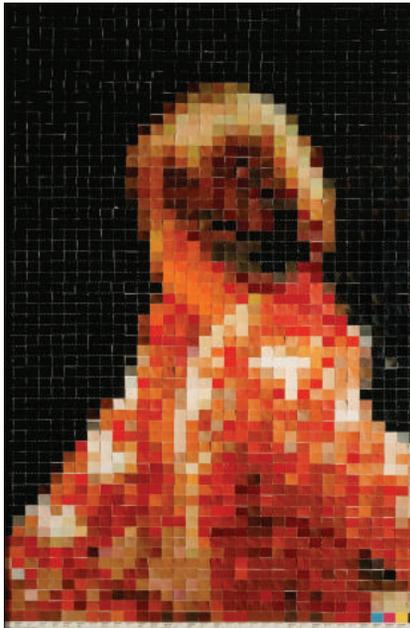


Helena Almeida, *Seduzir 9*, 2002

Buena parte del medio centenar de imágenes seleccionadas para esta exposición de la Colección de Fotografía a partir de la década de los años setenta en la Fundación Telefónica gira en torno a la cuestión de la identidad, en un juego sin fin de veracidad y construcción de la imagen.

Nada es lo que parece:

Travestismos y máscaras, identidades que sueñan y se reconocen en el pasado, identidades que se confiesan desnudas ante el paso del tiempo, adultos, desconocidos y adolescentes vulnerables... junto a representaciones que hablan de roles de poder. Imaginarios que subvierten los estereotipos impuestos de masculinidades y feminidades. Y acciones comprometidas, donde el individualismo evidencia las identidades marginadas y se pone al servicio de causas sociales, en una sociedad de migrantes.



Vik Muniz, *After Gerhard Richter*, 2001



Cindy Sherman, *Untitled 109*, sd



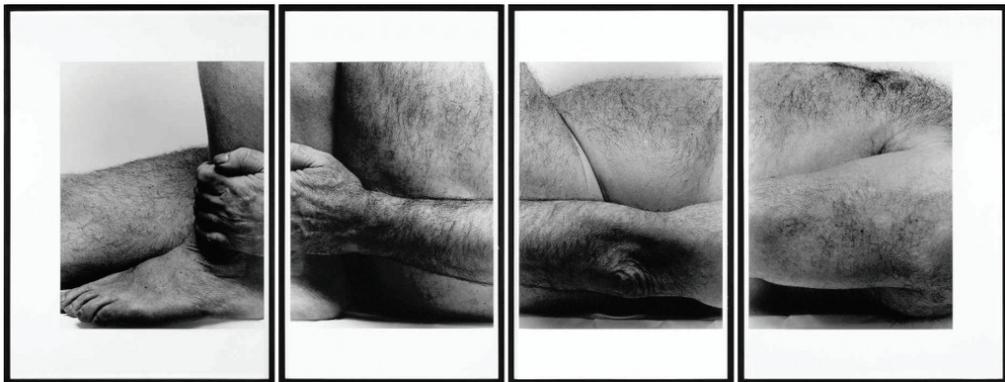
Jürgen Klauke, *Ansicht*, 1973



Wolfgang Tillmans, *Myanmar*, 2001



Sam Taylor-Wood, *Soliloquy I*, 1998



John Coplans, *Self Portrait, Lying Figure, Holding Leg -Four panels-*, 2003



Richard Prince, *Cowboys & Girlfriends*, 1992



Willie Doherty, *Unknown Feme Subject IV y II*, 2003



Salla Tykkä, *Anni*, 2002



Philip-Lorca diCorcia, *London*, 1993

eventos



Mona Hatoum, *Roadworks* (Performance-still), 1985-1995



Jeff Wall, *Overpass*, 2001

Fotografía Contemporánea en la Colección Telefónica, Espacio Fundación Telefónica, Madrid. Del 24 de octubre de 2013 al 2 de marzo de 2014.

UNA, GRANDE Y LIBRE DE ALONSO & MARFUL

Redacción



Alonso y Marful, *Una, Grande y Libre*, 2013.

Ropa de inmigrantes sin papeles, hilo de algodón, látex, pintura, cera. 574 x 367 cm

proyectos

El día 18 de diciembre de 2013, en el Museo Barjola (Gijón) tuvo lugar la presentación de la obra de Alonso y Marful *Una, Grande y Libre*. La pieza, una bandera española de 20 metros cuadrados, ha sido enteramente confeccionada con ropa de inmigrantes sin papeles para conmemorar el Día Internacional del Migrante y es un auténtico mosaico de tragedias que las autoras han cosido a mano, pieza con pieza. A propósito de esta obra que pone “en tela de juicio” nuestras políticas migratorias y los espeluznantes dispositivos de disuasión y cierre de fronteras, A&M han declarado que “todo espacio es un espacio político y que agradecen al Museo Barjola la acogida de la pieza porque representa la acogida que cualquier ser humano debería tener en un mundo donde los derechos humanos fueran algo más que papel mojado y letra muerta. De hecho, la bandera está a disposición de cualquier institución que quiera alojarla”.

El resultado plástico es de una belleza y una intensidad emotiva acordes con las emociones que moviliza el drama de la emigración en el contexto de una globalización mutilada. La pintura, una encáustica roja y amarilla, deja transparentar los colores y las texturas de las prendas. Babuchas, baberos, chilabas, camisetas rotas, pantalones... ,son otros tantos testimonios mudos de una tragedia cotidiana. Apiladas unas sobre otras, las prendas parecen aludir a la fosa común en que se ha convertido el Mediterráneo, con casi 20.000 muertos oficialmente censados en los últimos 20 años, pero, vistas desde el lado positivo, parecen hablar de una integración armónica entre los pueblos. De hecho, los colores de la bandera española, lejos de ser sólidos, permiten visualizar y apreciar las diferentes tramas y tonalidades de las prendas que la componen.

Su Alonso e Inés Marful han dedicado otras obras al drama de la inmigración ilegal, al que prefieren aludir como “drama de los refugiados porque está claro que quienes huyen lo hacen buscando refugio frente a un régimen opresor o, sencillamente, a la opresión de la miseria y la ausencia de futuro”.

En 2011 arrojaron al Mediterráneo 500 hojas de papel con los nombres de otros tantos muertos y fotografiaron el reflujo de la marea que los trajo de nuevo a la costa en una petición silenciosa de que Occidente no olvide su complicidad con este genocidio.

En 2012 arrojaron por la borda de un pequeño barco de pesca, muy similar a una patera, 17 banderas españolas y fotografiaron su “muerte por inmersión” en recuerdo de las decenas de miles de ahogados en el Mediterráneo. Se trataba, dicen, “de un gesto de desobediencia civil en el que, entonces como ahora, pretendíamos poner a España en el lugar de los Otros”.

“Con esta bandera de los sin papeles queremos manifestar nuestro rechazo contra los muros, metralletas, concertinas... que *protegen* las fronteras, contra las políticas de extranjería, los centros de internamiento, las prácticas racistas y la exclusión de los pobres. Ahora que celebramos con homenajes la muerte de Mandela y su inmensa lucha contra el *apartheid*, deberíamos pensar que estamos convirtiendo África en un inmenso ghetto. Basta cambiar de escala para darse cuenta”.

JUANA BACALLAO

Orlando Britto Jinorio

Comisario del proyecto



En el mes de diciembre de 2012 la fotógrafa Teresa Correa, la galerista Saro León y el crítico de arte Orlando Britto Jinorio, viajan a La Habana para trabajar durante una intensa e inolvidable semana con la artista, cantante y *show-woman*, mito de la cultura musical y popular cubana, Juana Bacallao.

Juana Bacallao es el proyecto fotográfico resultado final de aquella experiencia, planteado en el ámbito de lo que se ha venido en denominar como el género del *fotoperformance*.

Este proyecto hunde sus raíces en el primer encuentro que tuve con la artista, cantante, humorista e indiscutible *show-woman* cubana, Juana Bacallao, en el año de 1990 en el cabaret del Capri en La Habana. Lugar donde tuvo la oportunidad de verla por primera vez en acción desplegando toda su energía y humor, sus registros artísticos, musicales y de danza, y con una maestría indiscutible en la improvisación verbal e interlocución con el público. Aquel primer encuentro concluyó con una posterior y larga conversación personal.

Con el paso de los años, cada vez que viajaba a La Habana preguntaba por Juana Bacallao. Encontrarme de nuevo con Juana Bacallao en mis posteriores visitas a La Habana se convertía en uno de los momentos de mayor alegría y satisfacción, lo que devino en que se fuera fraguando una relación de admiración artística y amistad, y sobre todo la convicción de que este personaje increíble de la cultura popular cubana trascendía los registros habituales musicales, de la danza y el humor, para situarse, de forma inconsciente, y desde la perspectiva de un especialista en arte contemporáneo, en los territorios del amplio y fascinante género del *performance* artístico y cultural.

proyectos

No será hasta el encuentro de mi compañera de aventuras artísticas, la galerista y productora canaria Saro León, con Juana Bacallao, cuando se comience a fraguar definitivamente la posibilidad de hacer un proyecto artístico y fotográfico donde dejar un testimonio de sus cualidades “performativas”, lo que haríamos a través del género del *fotoperformance*. Para ello teníamos a la fotógrafa perfecta, Teresa Correa, artista de la misma Galería Saro León y una excelente profesional que ha trabajado como fotógrafa, en los ya portafolios de referencia de este género, con los artistas-performers internacionales Guillermo Gómez-Peña (México), Elia Arce (Costa Rica) y Barthélémy Togo (Camerún). De estos dos últimos artistas, mostradas sus fotografías en el contexto de las exhibiciones paralelas a la Bienal de La Habana de 2006.

En el mes de mayo del pasado año de 2012 y en La Habana cerramos la fecha, con la propia Juana Bacallao y su agente Armando Guerra, de comienzos del mes de diciembre para viajar nuevamente a La Habana y desarrollar en su estudio las pertinentes sesiones fotográficas, lo que ha sido para todos nosotros, como hemos reseñado al comienzo de este texto, una semana inolvidable y de un altísimo nivel creativo y humano.

De las cientos de tomas que disparó nuestra compañera de proyecto Teresa Correa, hemos seleccionado 10 fotos finales de 140 x 106 cm que integran el portafolio *Juana Bacallao*.

Un portafolio que recoge, desde nuestra perspectiva, la esencia artístico-performativa de Juana Bacallao a través de dos series fundamentales dentro del mismo: una primera bajo el nombre de “La novia de Cuba”, y una

segunda y fundamental serie bajo el nombre de “Bembé”, con un increíble despliegue de fuerza de expresión creativa. Completan este portafolio una imagen de la artista en la soledad y recogimiento de su estudio, con el título de “Tiembra Tierra”, en un gesto de introspección donde parece establecerse un diálogo interior entre Neri Amelia Martínez Salazar, su verdadero nombre, y su alter ego artístico, Juana Bacallao, para abrir o cerrar este portafolio con una bella imagen de la artista-diva radiante en azul, “Diva en azul”.

Juana Bacallao es un personaje indiscutible de la cultura cubana dentro y fuera del país, una excepcional mujer y artista que reúne en torno a sí el cariño de todo el pueblo cubano.

Juana Bacallao, Centro de Arte Contemporáneo Wifredo Lam, La Habana. Del 10 de enero al 10 de febrero de 2014.

HOMENAJE DE NORESTE A LAS HEROÍNAS DE VANGUARDIA

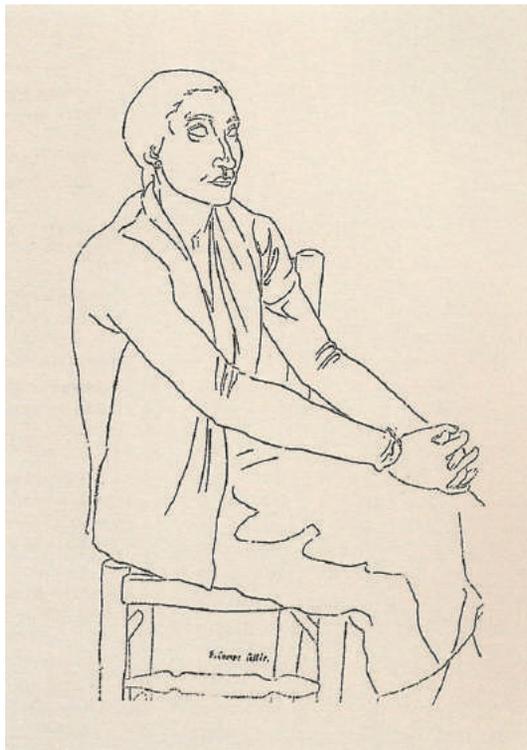
Chus Tudelilla



Primer cartel lirico del Noreste, otoño 1932

patrimonio

El escritor aragonés Ildelfonso Manuel Gil recordó en la edición facsímil de la revista *Noreste* su encuentro con Tomás Seral y Casas en Zaragoza, el 8 de julio de 1932. Tras las presentaciones, Seral le manifestó la necesidad urgente de editar una revista literaria con el ánimo de romper la atonía cultural de la ciudad. Al día siguiente, después de trazar el plan de la revista a la que llamarían *Noreste*, ambos salieron con la escritora Maruja Falena a pasar la tarde en un merendero popular al aire libre. Maruja Falena se presentó vestida muy elegante con una enorme pamelita que causó auténtica sensación cuando entraron en la pista de baile. Ya sentados, Maruja enseñó a Ildelfonso fotografías de su perro-lobo, que ladraba furiosamente a los niños vestidos de primera comunión; Seral no tenía dudas de que era un perro surrealista. Y a continuación, tal como habían previsto, solicitaron a la escritora su colaboración en la futura revista con algunos poemas. Maruja Falena abrió su bolso y sacó varias cuartillas escritas, y allí mismo eligieron dos poemas (“El principio”, variación poética de “El principio” de Tagore, y “¡Soy... lo que no soy!”), primeros originales del *Primer cartel lírico del Noreste*, que apareció en otoño de 1932, editado por Tomás Seral y Casas, Ildelfonso Manuel Gil y Antonio Cano.



Federico Comps, *Maruja Falena*, 1935

De Maruja Falena, cuyo verdadero nombre era María Ferrer, apenas se sabe nada más allá de la relación cómplice que mantuvo con Tomás Seral y Casas, y con el grupo de amigos que estrecharon su amistad en torno a iniciativas culturales que Seral alentó en Zaragoza, como la revista *Noreste*. De cualquier modo, el poema “¡Soy... lo que no soy!” es su mejor autorretrato:

*Soy pobre falena con el ala rota,
que inestable y feble, por el aire flota.
Caña sin azúcar, colmena sin miel;
soy de jugo amargo, de exprimida hiel.
Zarzal espinoso que no tiene flores,
nido del que huyeron greguescos cantores.
Soy árbol sin savia, que no cría fruta;
invernada triste, que todo lo enluta.
Campana sin voz, arpa sin cordaje,
surtidor sin linfa, mar sin oleaje.
Amustiada rosa que perdió fragancia,
candela apagada de fúnebre estancia.
¡Soy lo que no soy!
porque soy incierta,
soy arcilla viva con el alma muerta.*

Nuevos poemas de Maruja Falena, “Ingerencia”, “Punto y aparte”, y “Rumbos”, se publican, respectivamente, en el *Segundo*, *Tercer* y *Cuarto Cartel lírico del Noreste*, aparecidos con las estaciones de invierno, primavera, y verano-otoño de 1933. Junto a la participación activa de Falena en el proyecto de *Noreste*, el núm. 3 de la revista incluye el artículo de Marín Sancho sobre la poesía popular de dos poetisas del Bajo Aragón, de finales del XIX: “la tía Chorla” y “la tía Candila”; naturales ambas de Alborge, pueblo cerca de Sástago, rivalizaban en la escritura de coplas para las rondas y en inventar dichos que las gentes repetían y los ciegos difundían entre sus romances. En la sección de revistas recibidas del *Cuarto Cartel*, Seral comenta *Mundo femenino* que, aunque tiene mucho por hacer, está exenta del tono cursi que suele caracterizar a las revistas colectivas de mujeres de entonces. “Aun no siendo todo, ya es algo”, sostiene.

El interés de Seral por las artes plásticas le animó a cambiar el título de la revista, que pasó a denominarse, del núm. 5 hasta el núm. 7, *Cartel de Letras y Artes del Noreste*, en cuya edición contó con la colaboración de Raimundo Gaspar. Y conforme la revista avanzaba en su trayectoria, las obras realizadas por las mujeres tenían

mayor presencia. En el *Quinto Cartel* Carmen Conde publica el poema “Distancia”, y en la sección de Actividades se anuncia la próxima aparición de su libro *Júbilos*, con prólogo de Gabriela Mistral e ilustraciones de Norah Borges. En el *Sexto Cartel*, la reproducción del cuadro de Maruja Mallo *Corbeau et excréments* centra la primera página de la revista. Y en la sección de libros, se comenta *Júbilos* de Carmen Conde. Sigue la presencia de mujeres en el *Séptimo Cartel* con una poema en prosa de María Cegarra Salcedo, “Paisaje”; el poema “Resaca” de María Dolores Arana; y en la sección de libros el comentario de *Rosa fría, patinadora de la nieve* de María Teresa de León, ilustrado con dibujos de Alberti.

A partir del núm. 8, y hasta la última entrega, la núm. 14, en primavera de 1936, con Seral como único editor la revista, se titula *Noreste*. Ninguna colaboración de mujeres en el núm. 8, y en el siguiente, además de la ilustración del cuadro *Autorretrato* de Menchu Gal, los anuncios del concierto en su ciudad de la pianista zaragozana Pilar Bayona, y de la próxima aparición del libro *Canciones* de María Dolores Arana; en la colección Cuadernos de Poesía de la editorial Cierzo que dirige Seral, encontramos la siguiente nota:

“HEROÍNAS españolas modernas son las mujeres que desafían la desahuciosidad del actual vivir, consagrándose a una gimnasia espiritual que produce frutos sólidos y duraderos.

Como las artes y la poesía se enriquecen cuanto que se alegran con sus aportaciones, creímos procedente ofrecerles un sencillo homenaje en nuestras páginas. A este objeto nuestro próximo número se les consagrará en su totalidad.

Simultáneamente con la aparición del extraordinario inauguraremos una exposición de dibujos y libros de mujeres dignas de España que oponen a la zafiedad de Moralina y Estropajosa, y a la insensatez de las compadecibles ‘mises’ una obra ancha y alta de inquietudes y esfuerzo.

Han respondido a nuestra invitación hasta estos momentos: Maruja Mallo, Rosario de Velasco, Ángeles Santos, Carmen Conde y Menchu Gal.

Haremos lo posible por sumar a estos cuantos otros nombres deban figurar por propio mérito. Nuestra literatura se enriquece con copiosa aportación femenina, hoy como ayer con:

*De Francés Doña María
y de Acuña Doña Juana
con cuyos genios gana
esplendores la poesía.*

Y porque no suceda con esta Doña Juana de Acuña, tan celebrada en su época cuanto después ignorada, con la primavera abriremos la cancela de nuestras páginas para que al invadirlas dejen la imborrable alegría de sus huellas estas heroínas españolas modernas”.

Tal como T. Seral y Casas anunció, el núm. 10 de *Noreste*, publicado en la primavera de 1935, fue un homenaje a las mujeres heroínas de vanguardia, a las que dedicó dos dobles páginas en vez de la doble página habitual hasta entonces de la revista. Atendieron a la llamada de Seral las escritoras Mercedes Ballesteros, con un fragmento de su tragedia *Tierra de Nieve*; Carmen Conde con el poema “La Voz”; dos poemas de María Luisa M. de Buendía, “La rueca y el yunque” y “Árbol”; otros dos de Elena Fortún, “Ovejita negra” y “Tomasito el pequeño”; de Margarita de Pedroso se publicó el poema “Al niño que corona el Primer Centenario del Romanticismo Español”; de Juana de Ibarbourou, “Tango para una niña difunta”; de Rosario Suárez-Castiello, “Capricho azul”; de Josefina de la Torre, “Poema”; de María Cegarra Salcedo el poema en prosa “Abril” de su libro *Cristales míos*; de María Dolores Arana, “Canciones en azul”; de María Teresa Roca de Togores, “Un poema”; de Maruja Falena, “Rumbo”; y de Ruth Velázquez el poema en prosa “Divagaciones”. A las colaboraciones literarias acompañaron las ilustraciones de las pinturas de Ruth Velázquez, *La muerte de Pierrot*; Menchu Gal, *Autorretrato*; Rosario Suárez-Castiello, *Retrato*; Rosario de Velasco, *El baño*; Ángeles Santos, *Niña*; Norah Borges de Torre, *Paisaje de Portugal*; y de la escultura *Sirena en tierra* de la ceramista aragonesa Dionisia Masdeu, en cuyo taller, que compartía con Maruja Falena, se constituyó un té literario, como se anuncia en la pág. 2, donde Seral presentó algunos poemas de los Cuadernos de Poesía de Ediciones Cierzo: *Canciones en azul* de María Dolores Arana, *Rumbo* de Maruja Falena, y su *Cadera del insomnio*.

La revista anunciaba también que en los primeros días de mayo se celebraría en la Librería Internacional de Zaragoza una exposición de dibujos y libros de las mujeres creadoras que habían colaborado en el monográfico de *Noreste*. Quiso dejar claro Seral que “Ni en aquella ni estas páginas de homenaje, figuran cuantas por mérito de su arte lo merecen. Hacemos constar que las ausencias han sido cuantiosas, pese a haber puesto en tensión nuestra capacidad organizadora y nuestra mejor voluntad. A todas las poetisas y pintoras españolas y a Juana de Ibarbourou, tan presta en

patrimonio

responder a nuestra invitación especial para colaborar en este número de *NE*, nuestro reconocimiento sin límites”. De la exposición en la Librería Internacional, que en realidad fue el montaje de su escaparate, con el reclamo: “Homenaje de *Noreste* a las heroínas españolas”, deja constancia la fotografía que lo documenta en el núm. 11 de *Noreste*.



Escaparate de la Librería Internacional, Zaragoza, mayo de 1935

Entre los poemas y las reproducciones de pinturas, algunas reflexiones salpicaron el monográfico: “Pero, ¿qué vamos a exigir al pintor español? Si escribir, es llorar, pintar ¿no es morirse? Nada sé de pintura, pero algo sé de heroísmo. Estos hombres son, ante todo héroes. ¿Y qué diremos de las mujeres?”. Asimismo, las diferentes secciones de la revista se centraron en las creaciones de mujeres. Seral comentó los libros de poemas *Canciones en azul* de María Dolores Arana; también el suyo, *Cadera del insomnio*, con viñeta de Maruja Mallo; el ensayo *Vidas de celuloide* de Rosa

Arciniega, y el poemario de Ruth de Velázquez, *Sol de la noche*, que prologó Ramón Gómez de la Serna. No perdió comba en su ataque el fenómeno de las misses, al que dedicó la sección “Hondero en acción”:

“[...] Espectáculo de barraca, donde a la de ojos más grandes y boca más pequeña, y caderas más maternas, la llamarán ‘Miss 1935’. Y durante un mes ya pueden viajar por su cuerpo, ofrecido en todos los periódicos, las miradas de las personas.

Luego ellas se volverán al pueblo. A la aguja. A la silla, a la ventana. A lo que es consustancial con la mujer española. Con esta raza sentada de mujeres. Esta raza tabú”.

Pese al esfuerzo de Seral, muy consciente de las numerosas ausencias, Manuela Ballester mostró su desacuerdo con la iniciativa en la revista *Nueva Cultura* de Valencia. No dudó Seral en darlo a conocer en el núm. 12 de *Noreste* (otoño de 1935):

“Manuela Ballester publica un artículo en la revista *Nueva Cultura* de Valencia, criticando con una dureza, que creemos no merecer, el número 10 de *NE* dedicado a un grupo de poetisas y pintoras jóvenes de España. Con manifiesta falta de sindéresis y tomando el todo por la parte nos suministra verdaderos palos de ciego.

Expresado nuestro deseo terminante de no suscitar polémica, cursamos a la estimada escritora dos invitaciones:

La primera para que repase la colección de *NE* y vea a través de sus notas editoriales, nuestra concreta posición opositora al arte oficial, a la mediocridad protegida y estimulada por nuestro decadente Estado. Y de paso revise el cuadro de nuestros colaboradores asiduos por si le dicen algo los nombres de Sender, Pla y Beltrán, Gil Bel, García Paladini, González Tuñón, Buñuel, Tanguy y otros.

La segunda se concreta a poner a disposición de Manuela Ballester nuestras páginas para que organice un número dedicado a las mujeres –a su juicio ausentes en nuestro homenaje– cuya obra ‘además de viva y fecunda sea un amargo grito maternal de protesta contra el dolor de la carne inocente o un imponente exigir paso a la vida’, como ella dice en su citado artículo”.

patrimonio

En el número anterior de *Noreste*, el 11, del verano de 1935, que coincide con el cambio de formato de la revista, se publica “Poema” de Concha Méndez, y se comentan los libros *Rumbo* de Maruja Falena, *Cristales míos* de María Cegarra, y *Poemas A* de Marina Romero. La sección de artes plásticas la protagoniza Maruja Mallo autora del texto *Clavileño* y de la fotografía que reproduce un fragmento de su espectáculo plástico-musical, con música de R. Halffter.

Seral sintió especial devoción por las obras de Maruja Falena y Maruja Mallo. Ambas autoras, como veremos, fueron testigos y protagonistas de la declaración de principios que el autor no dudó en hacer públicos en momentos políticamente complicados. Cuando todos permanecían callados, Seral alzó la voz. Y en su voz, le acompañaron los ecos de Maruja Falena y Maruja Mallo, ambas entonces ya en el exilio.

El que debiera haber sido núm. 13 de *Noreste* (invierno de 1936) apareció por error como 14. En sus páginas se publicaron los poemas de María Luisa Muñoz de Buendía, “Marjorie” y “Canterbury. El príncipe negro” de su libro inédito *De la dulce Inglaterra*; y de Marina Romero, “Poema”. Además de anunciar el concierto que su admirada amiga Pilar Bayona daría en Zaragoza, Seral informó de la reciente constitución en la ciudad de un Ateneo Popular cuyo propósito era estimular la vida intelectual con la creación de una biblioteca, la organización de un grupo teatral y un programa de sesiones de Cine-Club. Entre los firmantes, Maruja Falena.

En la primavera de 1936 apareció el último número de *Noreste*. María Zambrano publicó un fragmento de su novela *Desde entonces*. Y Tomás Seral y Casas, ajeno a los acontecimientos que iban a acontecer, anunció eufórico:

“Maruja Mallo va a exponer en Zaragoza. *Noreste* ha tomado a su cargo organizar algunos actos de índole artístico a tono con su orientación. De ellos no nos es posible anticipar detalles por estar supeditados a gestiones cuyo resultado nos es todavía desconocido. Únicamente podemos dar la seguridad de que en oposición a las actividades plásticas, más concretamente, pictóricas, de los viejos detentadores de la atención local, vamos a organizar una exposición de una artista joven, suficientemente personal y revolucionaria que abra de una vez la brecha por donde el provincianismo zaragozano se pueda asomar a las corrientes estéticas europeas, abandonando para siempre el papanatismo de boca abierta y ojos cerrados para que le han educado arteramente.

Tan detonante y plausible cometido va a corresponderle, por decisión de *NE*, que ya ha encontrado la mejor disposición en la interesada, a Maruja Mallo, joven y atormentada pintora que goza en plena juventud de las más solícitas atenciones de la crítica solvente.

Maruja Mallo expondrá en Zaragoza en los primeros días del próximo octubre, los dibujos, pinturas, cerámicas y escenografías que en el Centro de la Construcción de Madrid, han obtenido tan considerable éxito de público y crítica esta primavera. La exposición, como corresponde a la personalidad de la expositora y a la significación especialísima de *NE*, está organizándose de un modo nuevo. Incluso queríamos que ella inaugurase un local de exposiciones, honrándolo y honrándonos a todos con ello. El hecho se organiza bajo unas características absolutamente desconocidas en Zaragoza; pero de todo, más próximos a la fecha de inauguración, hablaremos extensamente en nuestro siguiente número. En él consagraremos a Maruja Mallo, a su exposición, y su emplazamiento en el panorama estético contemporáneo, el espacio que a nuestro juicio le corresponde”.

El estallido de la Guerra Civil arrasó con todo, pero no pudo frenar el incontenible entusiasmo del periodista, escritor, editor, galerista y librero Tomás Seral y Casas (Zaragoza, 1908 - Madrid, 1975), personaje clave en la renovación de la cultura aragonesa primero y española después, cuando a partir de 1945 se instaló en Madrid con su librería-galería Clan. El apoyo cómplice de Gloria Aranda, esposa y compañera, fue decisivo.

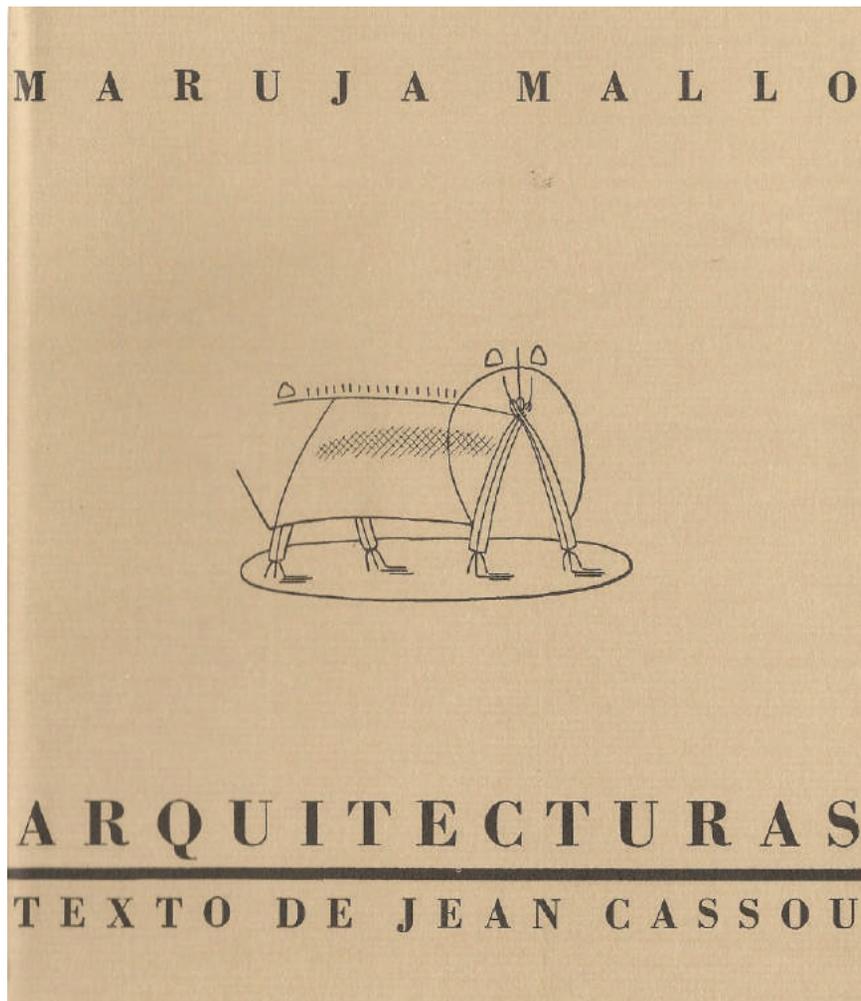
Cuando en marzo de 1949, Seral y Casas se hizo cargo en exclusiva de la Colección Artistas Nuevos –cuyos tres primeros números editó Clan a iniciativa de Goeritz y bajo su dirección, junto a Ferrant y Palencia; y los cuatro siguientes Palma, tras mostrar Seral su desacuerdo con la línea editorial– dispuso retomar los proyectos que la guerra había truncado.

Federico Comps Selles. Muerte española. Elegía al amigo fusilado por los sublevados en los primeros días de la guerra. Seral escribió el texto emocionado en el Monasterio de Veruela, el 30 de abril de 1948. Con la muerte de Federico Comps, quedaron para siempre un poco más solos Tomás Seral y Casas, Alfonso Buñuel, Juan Pérez Páramo y Maruja Falena. En el cuaderno de la Colección Artistas Nuevos, Seral seleccionó dibujos surrealistas y metafísicos de Comps. Algunos los había realizado para *Noreste*.

patrimonio

De Comps son también los retratos a línea de T. Seral y Casas, Maruja Falena y María Dolores Arana para sus libros *Cadera del insomnio*, *Rumbo* y *Canciones en azul*, volúmenes 1, 2 y 3 de la Colección de Poesía que ediciones Cierzo publicó en 1935.

Tras el cuaderno dedicado a la memoria de Comps, Seral publicó en octubre de 1949, dentro de la misma Colección Artistas Nuevos, el volumen *Maruja Mallo. Arquitecturas*, con texto de Jean Cassou, que, al menos editorialmente, recuperaba su proyecto de exposición que la guerra había interrumpido.

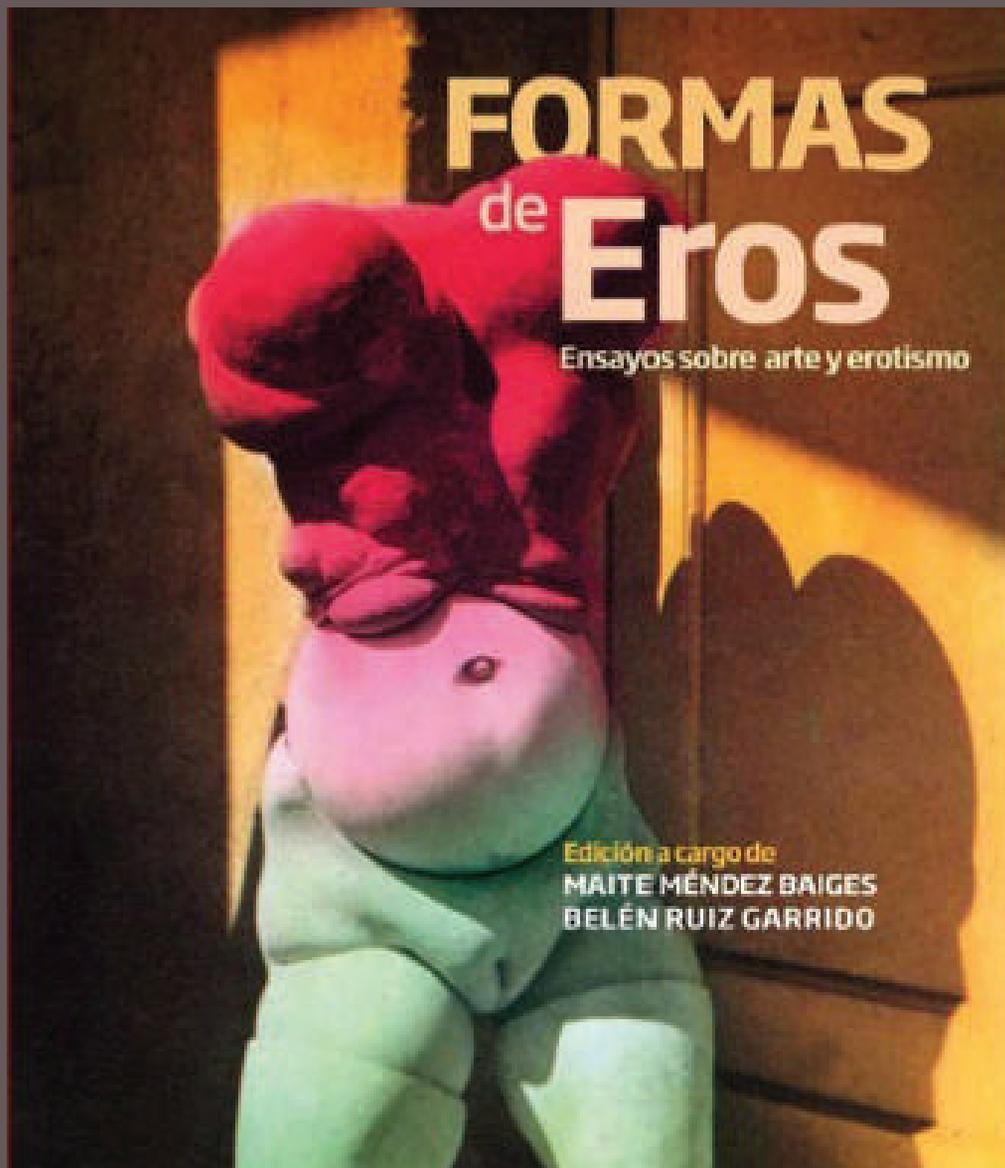


Jean Cassou, *Maruja Mallo. Arquitecturas*, Madrid, editorial Clan, 1949.

Colección Artistas Nuevos, núm. 5, octubre de 1949

FORMAS DE EROS. ENSAYOS SOBRE ARTE Y EROTISMO II

Inmaculada Hurtado



publicaciones

Ya aparece la tardía y deseada edición de *Formas de Eros. Ensayos sobre arte y erotismo II*, compendio resultado de las segundas jornadas “Eros es más”, celebradas en la Fundación Picasso-Casa Natal en el año 2010, que lo edita ahora conjuntamente con la Universidad de Málaga. La impecable dirección ha recaído, en ambos casos, en Maite Méndez Baiges y Belén Ruiz Garrido. De un modo, unas veces amable, y otras salvaje, Eros se oculta en la sugerencia, camuflándose bajo mil rostros, entre las páginas de este libro: más allá del amor sensual, o de aquello que lo excita, Eros se alía con el arte en múltiples parcelas, caminos que recorrerán los seis autores que siguen buscando respuestas.

El volumen se abre con el texto “Una educación sensorial: arte, literatura y erotismo” de Rafael Argullol. Con una sencilla y sensible narrativa, el autor evoca cómo se gestó su libro *Una educación sensorial* (de 2002 y recientemente reeditado por El Acanalado). Desde su condición de adulto, nos conduce por sus recuerdos hasta su adolescente iniciación al placer estético y erótico: transformación púber, instintiva, sensorial y espiritual, entrecruzada con reflexiones técnicas, estéticas, iconográficas o formales sobre la historia del desnudo en la historia de la pintura. Así, el nacimiento de Eros toma entidad no ante la inocencia del desnudo, sino ante el enigma de lo no desvelado, misterio que se aniquila en lo explícito de lo pornográfico.

Quiénes somos cuando pensamos en el arte erótico, pregunta Thomas Hare en el inicio y final de su ensayo “La condición del sujeto en el arte erótico del Japón”. Con un didáctico texto, rico en definiciones y terminología, nos introduce en la tradición erótico-pornográfica de la xilografía

nipona, ejemplificada en el periodo Edo. Parece complejo desentrañar el sentido de estos estimulantes *shunga*, que presentan variados y explícitos actos sexuales acompañados de inscripciones. Representaciones del placer, que caminan en el límite entre lo erótico y lo pornográfico, entre el divertimento banal y la declaración existencial, frontera y perspectiva que se desdibuja gracias a la sofisticada creación del artista y la subjetiva mirada del espectador.

Francisco Martos nos presenta el “arqueológico” ensayo “Arte y erotismo en Pompeya: las pinturas eróticas de las Termas suburbanas”. Partiendo del problema interpretativo (funcional e iconográfico) de este conjunto pictórico, el autor abre una vía de estudio hacia la actitud romana frente a la representación erótica. Rico y variado, este imaginario toma forma sobre múltiples soportes, colonizando tanto la esfera pública como la doméstica. Este ejemplo pompeyano se sitúa en los vestuarios de las termas, y muestra una gran variedad de posturas y encuentros eróticos (heterosexuales y homosexuales, felaciones y *cunnilingus*, sexo en grupo, etc.). El debate interpretativo oscila entre las tesis del manual erótico o la señalética decorativa, el juego burlesco o el catálogo de servicios sexuales. ¿Lúdica o lúbrica? Las teorías sobre esta *Forma de Eros* siguen abiertas.

Luis Puelles presenta el texto “Entre lo propio y lo ajeno. Hans Bellmer y los fantasmas del deseo”, donde nos lleva delicadamente de la mano desde la biografía a la poética *bellmeriana*; perturba encontrarnos con el Bellmer-torturador humanizado, un “buen chico” publicista e ilustrador, “casi dadaísta y casi surrealista”, que construye y convive en familia con sus

versátiles y complacientes “menores articuladas”. Representadas ávidamente en su fragmentado y doméstico crecimiento, sus *poupées*, en un insólito acto de inversión, se con-funden con el propio ser de su progenitor, como fantasmas de su propio universo, donde Bellmer no puede sino ser prisionero. En sus manos, o quizás en la de sus retoños, la aspiración clásica del ideal de belleza cae desmembrado en un inarmónico y obscuro *collage*, un inocente y siniestro mecano, que deja de ser objeto para ser agente en el inhóspito lugar donde habita este torturado *Eros*.

Ana Martínez-Collado en “A pesar del paso del tiempo, a pesar del pragmatismo de los tiempos, a pesar de los estereotipos y de sus cambios, escribimos/representamos la pasión (seguramente “otro” *Eros*)” plantea argumentos esenciales para la interpretación de lo erótico en el arte desde una perspectiva feminista militante. ¿Cómo asumir (apropiarse/deconstruir/reescribir) el mito erótico tradicional –construido desde y para la mirada masculina– en la diégesis cultural contemporánea, consensuando variables de identidad, género, pluralidad sexual o raza, en pos de la representación que nace desde, sobre y para el deseo femenino?

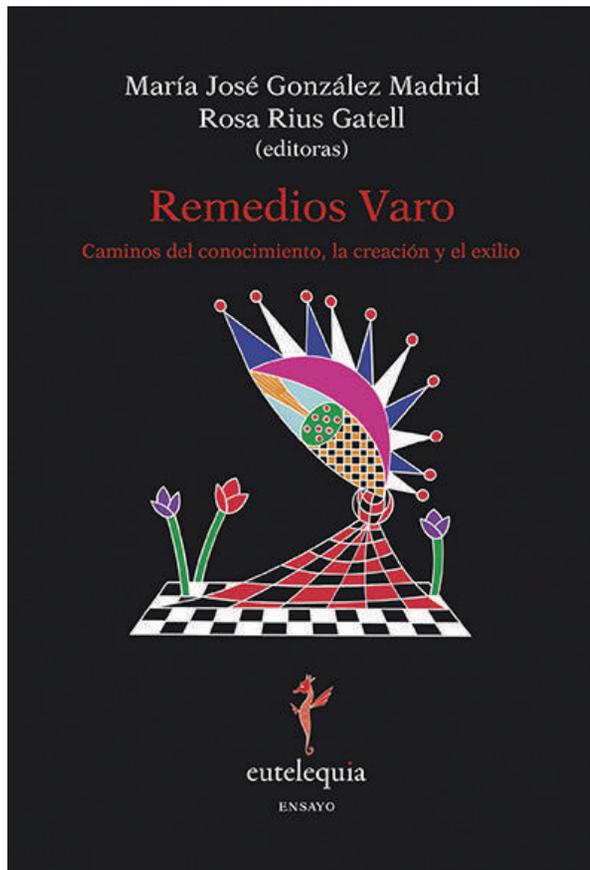
El catálogo de teóricas y artistas elegidas por la autora asume el esfuerzo de dar visibilidad a estos nuevos modos de representación del ya poliédrico *Eros*: libres del estigma de la culpa y del pecado impuesto, estas autoras hacen alarde sus propios “pecados” (exhibicionismo, lujuria, incesto, *voyerismo* o insinuada pedofilia) en la construcción de sus transgresoras realidades.

Cierra esta edición Juan Vicente Aliaga con “Fruta extraña. Diversidad sexual, política y arte

en un contexto poscolonial”. Con ese polisémico pre-título, Aliaga propone explorar, desde una interpretación poscolonial, las prácticas culturales de artistas “disidentes”, fuertemente comprometidos con la representación de la diferencia y pluralidad sexual, ética o racial. Estos valientes trabajos, exógenos, en muchos casos, a la esfera de influencia de los poderes hegemónicos culturales internacionales, se desarrollan en países hostiles a esta mirada, políticamente reaccionarios, heterosexistas y sometidos, en algunos casos, al fundamentalismo religioso, machista y homofóbico. ¿Seríamos capaces de citar el nombre de un solo artista vietnamita o indio? Dejemos la pregunta del autor en suspenso.

REMEDIOS VARO, LA EXILIADA PERPETUA

M^a Ángeles Cabré



Ahora que en la escena cultural el surrealismo ha vuelto a ponerse de moda e invade la capital del país, como si la crítica situación actual, no atendiendo a las razones del raciocinio, invitara a escapar hacia horizontes que están más allá de la razón (o bien en un intento por invitar a los espectadores al sueño y alejarlos de las

arduas dificultades de la vigilia; y de paso de la gravosa carga de su vigilancia, traducida en insistentes mareas multicolores), es también el turno de ellas: de las mujeres que participaron de la corriente artística surrealista. Pero como no podía ser de otro modo, asoman en pequeñas dosis, con la timidez que las propias Vanguardias les atribuyeron.

Shirley Ardener afirma que frente al “grupo dominante” que marcó el ritmo del movimiento surrealista ellas pasaron a ser el “grupo dominado” o “grupo mudo”, y en esa línea a ninguna de ellas se le ha dedicado (ni se le dedicará en breve) una gran exposición como la que consagró a Dalí el Museo Reina Sofía esta primavera-verano.

La vanguardista Blanchard tuvo su espacio, cierto, por lo que el cupo de género está por ahora cubierto; aquí funcionamos así, qué le vamos a hacer. Por ello, las surrealistas apenas son apéndices del cuerpo principal de las dos grandes exposiciones vinculadas a dicha corriente que enseñorean ahora mismo Madrid: la actual temporal del Museo Thyssen-Bornemisza del Paseo del Prado, “El surrealismo y el sueño”; y la actual muestra de la Fundación Juan March, “Surrealistas antes del surrealismo. La fantasía y lo fantástico en la estampa, el dibujo y la fotografía”. Dos exposiciones que se han puesto de acuerdo incluso en su fecha de clausura, el 12 de enero de 2014.

Se trata de dos muestras más que recomendables, y que coinciden en el tiempo con el fallecimiento de una insigne pintora española, catalana para más señas, Ángeles Santos (surrealista en sus inicios, aunque más tarde tomara otros derroteros). Una pintora que ya centenaria nos dejó el pasado 3 de octubre y que en los años 30, como quien dice recién salida de la adolescencia, asombró al mundo artístico (incluidos Lorca y Gómez de la Serna) con una prodigiosa imaginación pictórica –corred a contemplar *Un mundo* al Reina Sofía y os quedaréis con la boca abierta–. Hace dos años (noviembre de 2011) Ángeles Santos cumplió la friolera de cien años, pero a ninguna institución se le ocurrió entonces hacerle el merecido homenaje que algunos hubiéramos esperado; apareció algún articulillo en la prensa y poco más. ¿Fue culpable la crisis, la desidia o directamente la arraigada amnesia de que hacemos gala respecto a la historia de nuestra pintura?

Un aniversario es también el que nos lleva a Remedios Varo (1908-1963), asimismo pintora surrealista y también gerundense como Santos, con quien se llevaba apenas tres años, pues se cumple medio siglo de su muerte. Ambas merecían coincidir en la célebre exposición logicofobista que tuvo lugar en 1936 en Barcelona, en la Librería Catalonia (haciendo honor a los tiempos que corren, hoy un McDonald), donde sí expusieron Varo y Maruja Mallo; no lo hicieron, aunque sí fueron reunidas en *Fuera de orden. Mujeres de la vanguardia española* (Madrid, Fundación Mapfre, 1999), hasta la fecha una de las mejores iniciativas en la recuperación del legado plástico de nuestras vanguardistas.

Como lamentablemente no se avizora ningún homenaje a Remedios Varo digno de tal nombre,

las profesoras universitarias María José González y Rosa Rius han hecho el esfuerzo de brindarnos *Remedios Varo. Caminos del conocimiento, la creación y el exilio*. Reúne las ponencias que se dieron en el marco de dos seminarios sobre la pintora que tuvieron lugar en la Universidad de Barcelona, el primero en la facultad de Geografía e Historia y el segundo en la de Filosofía, respectivamente en noviembre de 2008 y octubre de 2009.

Aunque con el retraso propio del poco interés que se tiene en nuestro país por la obra de quienes ostentan poca testosterona, este libro bien cuidado y que incluye algunas ilustraciones viene a sumarse a la escasa bibliografía acerca de Varo *made in Spain* (México y el mundo anglosajón se han interesado mucho más por ella) y abre muchas puertas para su conocimiento, pues ofrece múltiples enfoques para el estudio de su obra, tremendamente sugerente y seductora, que desciende hasta los vericuetos del universo interior con pincel casi científico y fantasía desbordante. Como nos dice Rosa Rius: “En la obra de esta exiliada, que jamás regresó a su país natal, se fusionan los sueños, las visiones, los recuerdos, las despedidas, la soledad, los viajes, las vivencias, así como los temores de la guerra y la búsqueda del conocimiento y la verdad a través del arte, las religiones y la filosofía, y también a través de la ciencia”.

El volumen, como digo, abarca aspectos bien distintos que nos ofrecen interpretaciones complementarias de Varo, y en él caben tanto el análisis de la estrecha amistad que mantuvo con la inglesa Leonora Carrington (se mandaban a diario notitas plagadas de dibujos), como el estudio de los hilos en su pintura o de la armonía. También

publicaciones

se analiza la importancia que adquirió en ella la alquimia y asimismo la influencia decisiva de los místicos rusos Gurdjieff y Ouspensky, siendo el primero ni más ni menos a quien se considera el responsable directo de la muerte de la escritora Katherine Mansfield, que acudió a la especie de sanatorio-comuna que este regentaba en Fontainebleau y allí falleció en 1923. Como nos dice la crítica de arte mexicana Tere Arcq, que fue curadora del Museo de Arte de México donde se halla el grueso de la obra de Varo, Gurdjieff planteaba la existencia de dos tipos de arte: el objetivo y el subjetivo. Ni que decir tiene que Varo optó por el subjetivo y a él consagró su talento. Por ello no es de extrañar que cuando en los años 40 los seguidores del controvertido místico-curandero llegaron a México y compraron un viejo molino, Remedios pasara allí largas temporadas, siendo al parecer la visitante favorita.

Paralelamente, resulta de sumo interés asomarnos a las pintoras españolas que recalaron en el París de los 30 de la mano de la hispanista Shirley Mangini (que incluye a la citada Mallo y a la más desconocida Delhy Tejero), e igualmente viajar hasta las artistas exiliadas en México que fue a visitar en su día Antonina Rodrigo (Varo entonces ya había fallecido, pero quedaban sus amistades). Y es que Remedios Varo tuvo la suerte, para ella, y la desgracia, para nosotros y para nosotras, de optar por el exilio cuando estallo la Guerra Civil Española, lo que le ahorró, a ella, unos buenos lustros de dictadura y nos escatimó, a nosotros, poder gozar de su consagración como artista y de las exposiciones que hizo en vida.

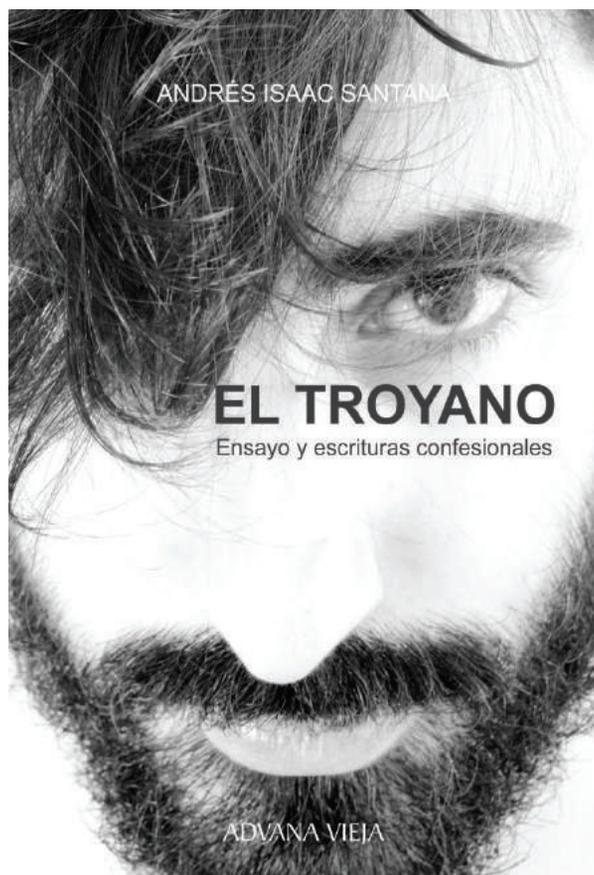
Y es que si exceptuamos sus inicios como estudiante de la Academia de Bellas Artes de San Fernando en Madrid y los años de juventud

transcurridos entre Barcelona y París, la carrera de Varo, y con ella su madurez, se desarrolló en tierras mexicanas, a donde fue a dar acompañada del que fuera entonces su pareja, Benjamin Péret, huyendo de la Europa assolada por los totalitarismos. Eso la ha convertido en una artista mexicana de adopción, que jamás volvió a pisar España (en una ocasión, visitando a su madre en Hendaya, se quedó a las puertas). No regresó “en cuerpo”, pero por desgracia tampoco ha regresado jamás plenamente “en obra”, pues en México es celebrada como una de las grandes y aquí, en cambio, apenas podemos contemplar alguna de sus obras circunstancialmente; de las paredes del Thyssen cuelgan ahora mismo cuatro piezas. O sea que por ahora tendremos que conformarnos con leer este valioso volumen.

María José González Madrid & Rosa Rius Gatell (editoras), *Remedios Varo. Caminos del conocimiento, la creación y el exilio*, Eutelequia, Madrid, 2013.

EL TROYANO DE ANDRÉS ISAAC QUINTANA

Jorge de Armas



Querido Andrés

Voy en el tiempo, y quizás esto no signifique mucho, salvo que el pensar se hace diferente y uno se deja llevar menos por lo evidente y hurga, con esa fuerza, más en los porqués, en los motivos.

Ese mismo tiempo hace que la reflexión sobre la realidad parta menos de uno mismo y se ajuste en referencias que nos acompañan, queramos o no, manteniendo la capacidad de sorpresa intacta, pero avisados de umbrales de dudas que no seremos capaces de llenar.

Tus textos tienen dos cosas que me seducen. La primera es el tributo a una academia que no por pacata tiene menos mérito en nuestra formación; la segunda es la exaltación del saber, o de los saberes. Ambos partimos de una academia férrea y antigua. Nacida de una modernidad talentosa, se anquilosó en el tiempo por el ansia patrioterista de adaptar el saber a una ideología y por la falta de luz larga de los docentes para formarnos en algo más que cronistas del presente. Hubo aciertos, pero siempre, y en esto no hago excepciones, siempre chocaron contra el muro de Generalas y Doctoras. Lo positivo es que al final siempre se impone la razón, y en tus textos descubro la rebeldía agradecida, la instrumentalidad del saber y su propia superación y te repito, me seduce.

Si algo he defendido siempre es la literaturización de la crítica, del ensayo, de la escritura inteligente. Para demostrar el saber no hace falta entraparse en discursos aburridos, hay que escribir el cuento que queremos leer, hay que escribir exactamente como nos gustaría leer, eso fue lo primero. Y además hay un tributo al saber, al saber comprometido, al saber que duele y perjudica, pero del cual somos deudores.

Hay un complejo de pueblo joven, de alma joven en la ensayística cubana que se traduce en textos densos e ininteligibles, textos autofágicos, escritos para un pequeño grupo de iniciados. Por suerte no es tu caso.

publicaciones

El primer golpe que sentimos al leerlo es desgarrar. No sé por qué, no me preguntes, realmente no hablaré del libro, no me apetece. Hablaré de lo que el libro me transmite. Primero desgarrar, como una necesidad de soltar de carretilla pensamientos y reflexiones. Después te dices que ese desgarrar no es ingenuo, es fruto de un pensar, de lecturas, de momentos. Hay una fragmentalidad que se enarbola en coherencia a través de lo que narras, he ahí un aporte, tu pensamiento narra. La narratividad del arte contemporáneo necesita su contraparte en un discurso crítico que además se convierta en pensamiento sobre el hecho cultural.

La cultura, tal y como la conocemos, no obedece a reglas rígidas que pueda la academia conceptuar, de ahí que un error básico de nuestra formación fue intentar cercar el hecho cultural en teorías o "historias". Es absurdo historiar al sujeto de la historia. Eso no es crítica, es crónica.

La cultura, y el pensamiento sobre ella, pertenecen al ámbito de los haceres sociales. No se puede entender la sociedad sin una estructura fáctica, y en ella están los modos de hacer artísticos. La estética cambia, en la medida en que su objeto modifica la realidad. No se puede abordar el fenómeno cultural con procedimientos del pasado, desde el mismo momento en el que nos aborda con lo nuevo debemos tener la capacidad para repensarla desde lo que nos propone.

Es ser contestatario. Es, justamente, no conformarse.

Cuando leía tus cartas pensaba en cómo interpretarlas, si ajustado a la lectura o sesgado y desconfiado.

Al final las leí como un *voyeur*, como un intruso, como un rascabucheador ladrón de correspondencias ajenas. Me hiciste caer en tus historias, me atrapaste en una red, leerlo a hurtadillas, con el morbo de estar haciendo algo incorrecto.

Tu propuesta entonces fue más plena, más cercana, más coherente. No son cartas abiertas, son fragmentos del alma que conforman un pensamiento, una mirada, y astutamente me hiciste desdoblarme y cual traficante viejo y sabio, cuando me dijiste que sí, no te dije que no.

Te escribo entonces desde ti, desde el espacio que propones, mitad íntimo, mitad grito.

A dónde me llevas es a creerte, a no tener que convencerme de una "verdad".

Decía Octavio Paz que "un texto no es más que un tejido de relaciones". Cuando el texto permite expandir el pensamiento del autor entonces inspira. Tus textos me llegan porque son desobedientes, porque no le hiciste caso a ningún molde, porque la palabra es pretexto y no motivo.

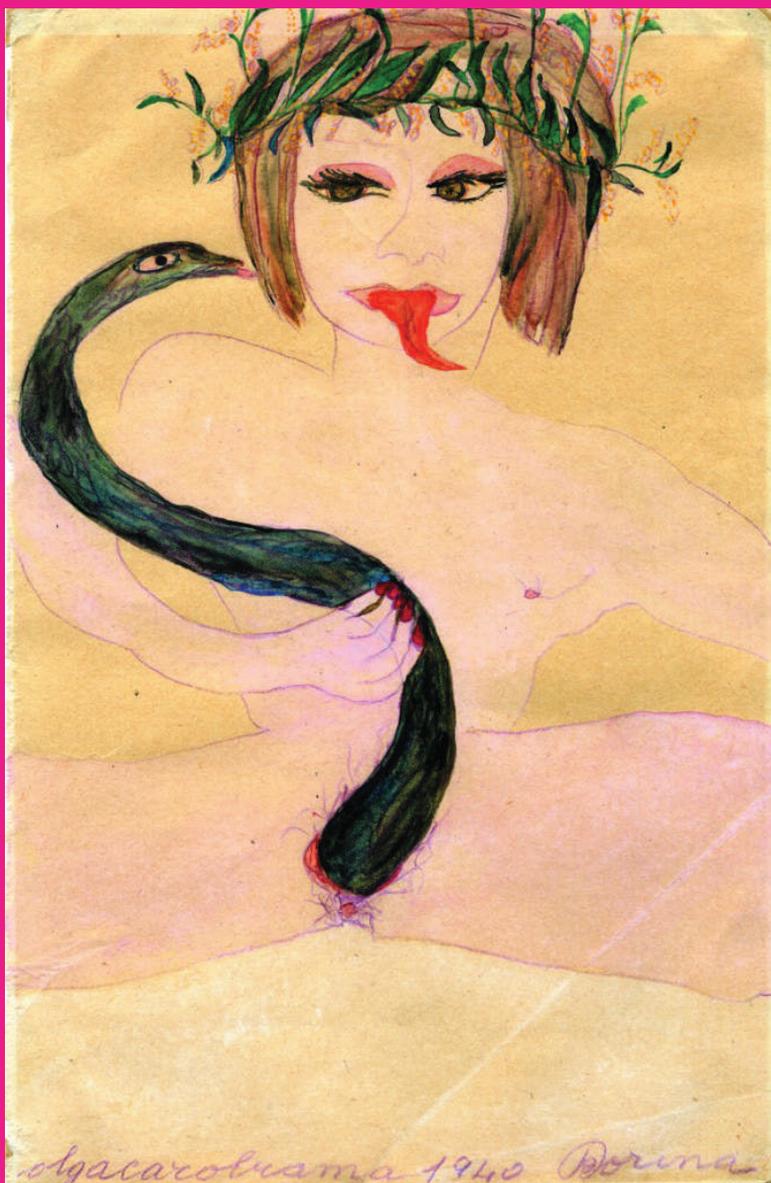
Lo único que me duele de tus textos es que haces mayor, o diciéndolo coloquialmente, me haces viejo. Ahora tengo, otra vez, que empezar desde el principio, rehaciéndome, sin miedos y sin pausas, por tu culpa, por decirme a la cara sin ambages, que aún queda un espacio para la maravilla.

Y por eso, porque decirte gracias no es suficiente, en todas estas letras siente mi abrazo.

Jorge de Armas

LA ESPIGADORA: EXPOSICIONES EN 2014

Redacción



notas

Para 2014 no vemos motivos para saltar de alegría. Las previsiones son más bien pobres, si se trata de espigar las exposiciones protagonizadas por artistas mujeres en los principales museos y centros de arte en nuestro país; a su vez, espigados tras años de sucesivos recortes.

Vayamos a lo positivo. En el primer trimestre, el Museo Reina Sofía anuncia desde finales de enero las exposiciones de Elly Strik y Tracey Rose. Además, en Madrid Cristina Lucas intervendrá el espacio Abierto x Obras en Matadero, en el Círculo de Bellas Artes podrá verse una exposición de Ouka Leele, y en febrero el CA2M en Móstoles acogerá una muestra de Teresa Margolles.

En marzo llega la tercera edición del festival Miradas de Mujeres, que nos traerá muchas sorpresas, con exposiciones individuales y colectivas y otros eventos.

En sintonía con el 8 de marzo, se ha programado la colectiva *Fotografía de mujeres en la colección del IVAM*.

Y a mediados de marzo podremos disfrutar de la exposición de Dominique Gonzalez-Foerster en el Museo Reina Sofía, de la retrospectiva de Yoko Ono en el Guggenheim Bilbao y de Alicia Framis "in progress" en el MUSAC de León, que durante el verano y hasta final de 2014 tiene programadas dos exposiciones muy destacadas: Carolee Schneemann y Concha Jerez.

Pero todavía en abril el CAAC sevillano inaugurará una exposición de Tala Madani y en otoño, Carmen Laffón. Además, el MACBA programa desde octubre una muestra de Carol Rama.

YUKO YAMADA

Verónica Coulter

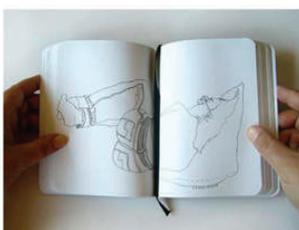
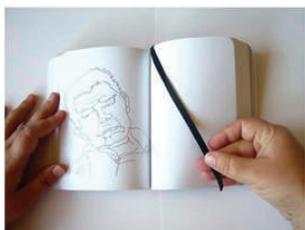
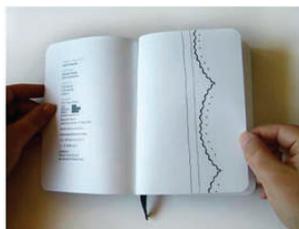


Santa Teresa Espai d'Art presenta una exposició individual de la artista japonesa Yuko Yamada. Utiliza en la creació de sus obras diferentes tècniques com el aguaforte, la col·grafia i la xilografia a contrafibra, una tècnica de treball artesanal emprada per artistes de vanguardia de les primeres dècades del segle passat, aumant elements iconogràfics i decoratius propis de la cultura que revela una imatge molt personal en la que se percep el mestizaje fruit del passat europeu i l'art japonès. Exhibirà dos sèries de gravats a color i en blanc i negre, plena de formes orgàniques entre la figuració i la abstracció en el qual basa el seu discurs artístic. La exposició està comisariada per Elina Norandi i forma part de la commemoració del Any Dual Espanya-Japó 2013-2014.

Yuko Yamada, Santa Teresa Espai d'Art, C/ Santa Teresa 3, Barcelona. Del 9 de gener al 7 de febrer de 2014.

SANDRA MARCH. OBRAS SON AMORES

Verónica Coulter

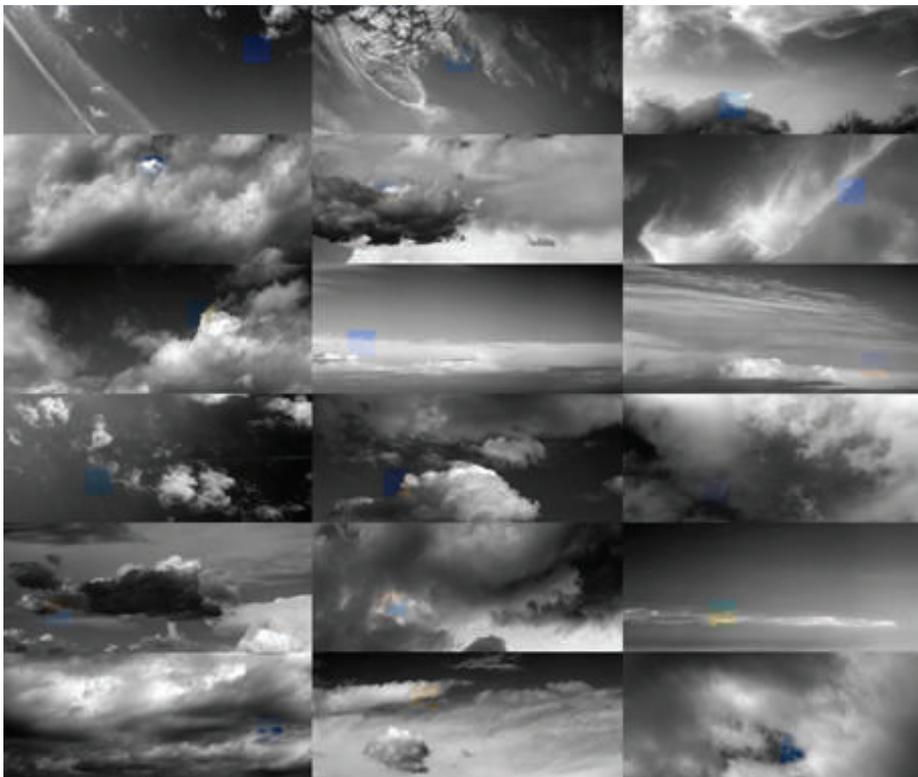


Sandra March presenta “Obras son amores” –obras de arte para leer– en la Llibreria Espai Literari de Barcelona. La artista confiesa: “de pequeña empecé a escribir una novela con la Olivetti, pero cuando llevaba una página me di cuenta de que no iba a ser capaz y lo dejé. Unos años más tarde descubrí que no todos los libros son novelas. Y a mí me vino fenomenal, porque lo que yo hago son proyectos, con partes, principios, finales, como capítulos, o sea, como las novelas”.

Sandra March, *Obras son amores*, Llibreria Espai Literari, C/ Ramon i Cajal 45, Barcelona. Jueves 19 de diciembre de 2013 a las 19 horas.

INTANGIBLES DE MARCELA JARDÓN

Verónica Coulter



“Intangibles” de la artista Marcela Jardón, presentada por galería H2O de Barcelona, es un proyecto de instalación de 42 fotografías, 16 haikus (con posibilidad de permutar hasta 16.384 combinaciones) y una muestra de videoarte que nos plantea una metáfora acerca de la imagen y un juego sobre la percepción, una reflexión poética acerca de lo ilusorio, las desilusiones... como la letra misma de un tango que fue la fuente de inspiración de este trabajo: “porque ese cielo azul que todos vemos, no es cielo, ni es azul... ¡Lástima grande que no sea verdad tanta belleza!”.

Marcela Jardón, *Intangibles*, Galería H2O, C/ Verdi 152, Barcelona. Jueves 19 de diciembre de 2013 a las 20 horas.

EVA HESSE. ONE MORE THAN ONE

Redacción



Eva Hesse. Foto: Hermann Landshoff © Estate of Eva Hesse. Cortesía Hauser & Wirth Zürich, London /
Münchner Stadtmuseum, Sammlung Fotografie, Archiv Landshoff

Eva Hesse (Hamburgo, 1936 - Nueva York, 1970) fue una de las más importantes artistas del siglo XX. A mediados de la década de los años sesenta comenzó a experimentar con nuevos materiales que nunca se habían usado para producir obras de arte, incluyendo poliéster, fibra de vidrio y látex. Las esculturas más distintivas de Hesse, hoy en los museos más importantes en el ámbito internacional, combinan múltiples y a menudo cualidades opuestas, tales como lo duro y lo suave, lo frágil y lo fuerte, lo abstracto y evocador. Mientras su serialidad y reducción muestran la influencia del entonces emergente movimiento del Minimal Art, sus esculturas y dibujos iniciaron la tendencia antiforma, cargados de sensual materialidad y fisicidad.

Eva Hesse. One More than One es la primera exposición de su obra en su ciudad natal, que abandonó forzada en 1938. Su familia era judía, y en 1939 emigraron a través de los Países Bajos e Inglaterra a Nueva York. En la década de los cincuenta,

Eva Hesse estudió en la Cooper Union School y también en la Yale School of Art and Architecture. Esta exposición pone el foco en las esculturas y los dibujos de la última época de su corta trayectoria, la fase más productiva desde 1966 a 1970.

La exposición coincide en este museo con la muestra de Gego, nacida también en Hamburgo. Ambas fueron pioneras de las instalaciones espaciales y del uso de materiales no tradicionales en el contexto del arte.

Eva Hesse, *One More than One*, Hamburger Kunsthalle. Del 29 de noviembre de 2013 al 2 de marzo de 2014.

ISA GENZKEN. RETROSPECTIVA EN MoMA

Redacción



Isa Genzken (Alemania, n. 1948) es una de las más importantes artistas de las últimas tres décadas. Esta exposición, la más amplia retrospectiva en un museo americano, muestra el trabajo de Genzken en todos los medios durante los últimos cuarenta años. Incluye esculturas, ensamblajes, pinturas, fotografías, collages, dibujos y libros de artista, películas y esculturas públicas. Más de 150 piezas se verán en Estados Unidos por primera vez.

El trabajo de Genzken ha formado parte del discurso artístico desde que comenzó a exponer a mediados de 1970. Los últimos diez años han sido particularmente productivos para Genzken quien, con un nuevo lenguaje de objetos y collage, ha creado varias series que han redefinido el ensamblaje en nuestro tiempo.

Isa Genzken, *Retrospective*, MoMA, Nueva York. Del 23 de noviembre de 2013 al 10 de marzo de 2014.

GEGO, LÍNEA COMO OBJETO

Redacción



Gego durante la instalación de *Reticulárea*. Museo de Bellas Artes, Caracas, 1969.

Foto: Juan Santana © Fundación Gego

Gertrud Goldschmidt (Hamburg, 1912 - Caracas, 1994), más conocida como Gego, fue una de las más importantes artistas en Latinoamérica. Nacida en Hamburgo, se licenció como arquitecta en Stuttgart en 1938. De familia judía, un año más tarde tuvo que emigrar a Venezuela, donde comenzó a trabajar impartiendo docencia en la Universidad e inició su trayectoria artística. Sus delicadas y rizomáticas estructuras, realizadas en metal, cambiaron la definición tradicional de escultura como masa y volumen. Gego también trabajó con la transparencia y la luminosidad en sus obras en papel, donde empleó las líneas como objetos, al realizar “dibujos en el espacio”.

Esta primera retrospectiva en Alemania reúne 120 esculturas y dibujos, recorriendo todas las etapas de su trayectoria.



Gego, *Reticulárea (ambientación)*, 1969. Museo de Bellas Artes, Caracas

Gego, *Línea como Objeto*, Hamburger Kunsthalle, del 29 de noviembre de 2013 al 2 de marzo de 2014; Kunstmuseum Stuttgart, del 29 de marzo al 29 de junio de 2014; Henry Moore Institute, Leeds, del 24 de julio al 19 de octubre de 2014.

MUJERES, ARTE Y PSICOANÁLISIS

Redacción



Suffolk Bunny, Sarah Lucas in Freud's Study © Sadie Coles HQ and Freud Museum London

Inspirada en el conocido ensayo de Lisa Appignanesi *Mad, Bad and Sad: Women and the Mind Doctors from 1800 to the Present*, la exposición destaca la experiencia de las mujeres y sus relaciones con aquellos que las confinaron, las cuidaron y las escucharon. También muestra cómo las mujeres hoy plantean sus propias exploraciones en su producción artística.

¿Cómo vieron los doctores de la mente del siglo XX a sus pacientes femeninas? ¿Qué hizo que les diagnosticaran melancolía, manía, obsesión, automutilación, tics, posesión, histeria, deseo y rebelión y por qué a comienzos del siglo XX el psicoanálisis liberó a tantas autoras y artistas mujeres? Estas son algunas de las cuestiones que esta exposición explora con obras de Alice Anderson, Louise Bourgeois, Helen Chadwick, Tracey Emin, Anna Furse, Susan Hiller, Sarah Lucas y Francis Upritchard, entre otras.

Mad, Bad and Sad: Women and the Mind Doctors, Freud Museum, Londres. Del 10 de octubre de 2013 al 2 de febrero de 2014.

SUSAN COLLIS

Redacción



Segunda exposición de la artista británica Susan Collis (n. 1956) en la galería Espacio Mínimo de Madrid con intervenciones y objetos que engañan a la mirada. En esta ocasión, la galería dispone de planos para que los visitantes hallen y reconozcan las intervenciones de Collis, los materiales que ha utilizado y la ironía que destila su trabajo acerca de la producción artística y el sistema del arte.

A menudo, en el trabajo de Collis se camuflan materiales preciosos bajo la apariencia de desechos y objetos utilitarios. La inversión entre lo caro y lo costoso, lo artesanal y lo conceptual son estrategias habituales en una obra que reivindica lo cotidiano, lo modesto y lo menudo, con sutiles acentos desde la perspectiva de género.

Susan Collis, *This Was Here*, Galería Espacio Mínimo, Madrid. Del 16 de noviembre de 2013 al 25 de enero de 2014.

EULÀLIA VALLDOSERA. ECONOMÍA DEL AZAR DIVINO

Redacción



Eulàlia Valldosera presenta una instalación que consiste en el traslado al contexto museístico de una serie de tenderetes ambulantes que acumulan objetos vendidos habitualmente en los márgenes de los mercados. Y tal como ella misma describe, “cuestiona el flujo económico actual, partiendo de la idea de reinvertir los costes de producción de la obra de arte”. Tras visitar algunos mercados, la artista ha comprado varios conjuntos de objetos que se venden en tenderetes clandestinos y que a menudo contienen elementos procedentes de la basura.

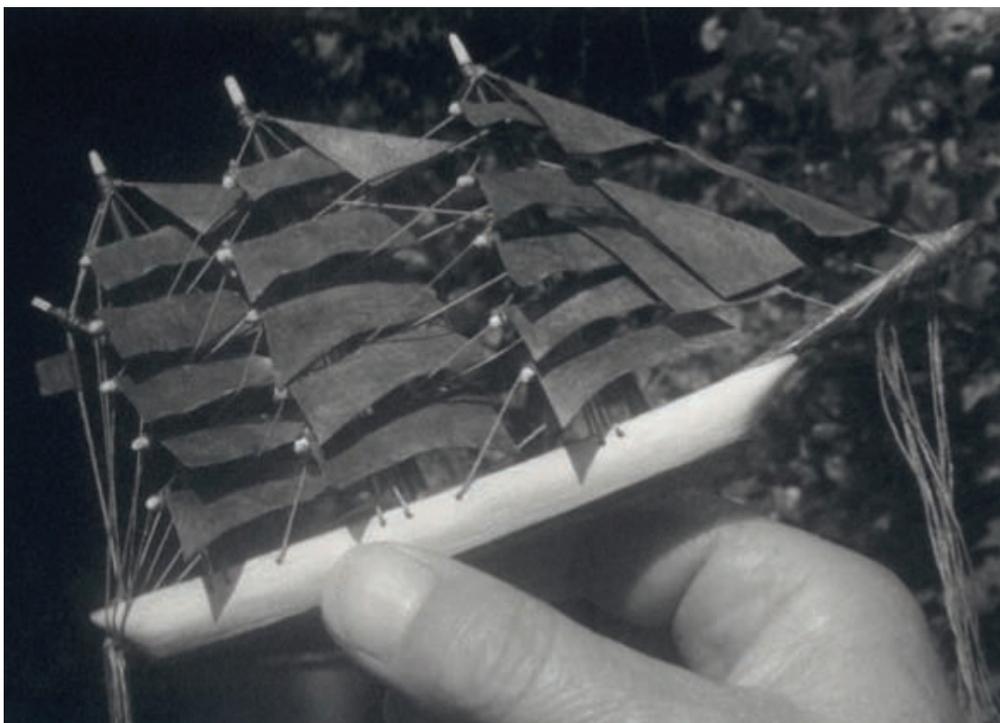
Con esta instalación la artista quiere rendir homenaje a los *assemblages* de Joan Miró. Con él comparte el uso del objeto cotidiano como elemento discursivo y como resultado del azar. Para dar un título a su intervención, Valldosera recurre a una frase de Miró: “Servirme de las cosas encontradas por el divino azar, hierros, piedras, etc., como me sirvo de un signo esquemático dibujado por azar sobre el papel o de un accidente ocurrido también por azar. Es solo eso, ese destello mágico, lo que cuenta en el arte”.

Según Eulàlia Valldosera, esta Nadala, intervención durante el periodo navideño, “es un homenaje a Miró y a la vez una interrogación sobre el control del espacio público”. En una pantalla situada en la entrada del Patio del Olivo se proyectan fotografías de Valldosera donde se muestran algunos de estos tenderetes clandestinos en su contexto e imágenes del proceso de compra de los puestos ambulantes que forman parte de la instalación. Los visitantes de la Fundació podrán ser parte activa de la instalación; podrán elegir una pieza, compartirla a través de las redes sociales y llevársela casa.

Eulàlia Valldosera, *Economía del azar divino*, Fundació Joan Miró, Barcelona. Del 30 de noviembre de 2013 al 12 de enero de 2014.

TACITA DEAN, DE MAR EN MAR

Redacción



Tacita Dean, *De Mar en Mar*, 2013

La Fundación Botín de Santander acoge una muestra monográfica de la artista británica afincada en Berlín Tacita Dean, que reúne una serie de obras (pizarras, fotografías, dibujos, libros y algunas de sus obras fílmicas de 16 mm más emblemáticas) bajo el nexo temático del mar, un asunto recurrente en su obra, ya sea como fondo, elemento conector o protagonista.

Comisariada por Vicente Todolí, la exposición recoge una selección de sus primeros dibujos en tiza sobre pizarra, iniciados en la primera mitad de los noventa cuando todavía cursaba estudios en la Slade School of Fine Arts de Londres y completados durante la estancia de la artista en Santander, cerrando de este modo un ciclo que recoge “la primera y la última de sus obras sobre el mar”.

notas

Se trata de la serie *The Roaring Forties: Seven Boards in Seven Days* (*Los Cuarenta Rugientes*, nombre de una zona del Atlántico situada en el Hemisferio Sur, entre los 40° y 50° de latitud, conocida por sus fuertes vientos, donde desapareció Donald Crowhurst, uno de los protagonistas de sus películas), un drama en siete actos compuesto por dibujos cinematográficos, realizados tomando como referencia postales viejas, que la artista acota con una serie de textos caligrafiados. Estos dibujos adquieren cierta cualidad móvil, ya que Tacita Dean dibujaba, borraba y volvía a pintar, de modo que cada imagen muestra huellas de la anterior.



Tacita Dean, *Sea Inventory Drawings*, 1998.

Cortesía de la artista, Frith Street Gallery (Londres) y Marian Goodman Gallery (Paris/NY).

La serie se completa con una de sus primeras obras, que lleva por título *Girl Stowaway* (*Polizona*) y fue realizada a principios de los noventa, compuesta por una película, varios dibujos, recortes de prensa y unos barcos de papel que cuentan la aventura de una polizona que viajó en la bodega del barco Herzogin Cecilie desde Port Lincoln (Australia) hasta Falmouth (Inglaterra) en 1928 (curiosamente, el barco naufragaría ocho años después).



Tacita Dean, *Roaring Forties: Seven Boards in Seven Days*, 1997. Tate Collection

El grueso de la exposición lo forman sus obras cinematográficas, mostrando su pasión por un formato que se encuentra en vías de extinción: “No voy a mostrar mis películas en ningún otro formato, así que si las cintas de cine desaparecen, mi trabajo también lo hará”, declaraba la artista en los días previos a la inauguración de la exposición. Las películas, rodadas y proyectadas en 16 mm en bucle, muestran generalmente planos fijos de larga duración de distintos paisajes marinos, acompañadas de fotografías y de algún libro de artista: *Delft Hydraulics* (1996), *Bubble House* (1999), *Teignmouth Electron* (2000) y *Amadeus (Swell Consopio)* (2008). Varios de estos trabajos, como *Disappearance at Sea (Desaparición en el mar)* de 1996, abordan la historia de Donald Crowhurst, un veterano de las fuerzas aéreas británicas que tenía una empresa al borde de la bancarrota. Para salvar su negocio, decidió participar en la regata Golden Globe, organizada por el *Sunday Times* en 1968, que consistía en circunnavegar el mundo en un velero. Donald Crowhurst falsificó los registros de navegación durante su travesía en el *Teignmouth Electron* y finalmente se suicidó.

Tacita Dean nació en 1965 en Canterbury (Reino Unido). Actualmente vive y trabaja en Berlín. Ha realizado exposiciones individuales en la Tate Britain de Londres (2001), el Schaulager de Basilea (2006), el Solomon R. Guggenheim Museum de Nueva York (2007), la Nicola Trussardi Foundation de Milán (2009) y el MUMOK de Viena (2011). Fue candidata al premio Turner en 1998 y ganó el premio Hugo Boss en 2006 y el KurtSchwitters en 2009. Entre sus últimas citas expositivas se encuentran las organizadas en el New Museum de Nueva York, en Documenta 13 (2012) y en la Arcadia University Art Gallery de Filadelfia (2013).

Tacita Dean, *De Mar en Mar*, Sala de Exposiciones de la Fundación Botín. C/ Marcelino Sanz de Sautuola 3, Santander. Del 30 de octubre de 2013 al 12 de enero de 2014.

EL VOLCÁN DE MARINA NÚÑEZ

Redacción



El volcán es una intervención de suelo realizada por Marina Núñez y realizada para la Casa del Lector con motivo de la exposición *La Villa de los Papiros*. Se trata de una imagen digital de ocho por cinco metros que cubre por completo el espacio de acceso a la institución.

Inspirada en fotografías aéreas y por satélite de Pompeya, representa una carta geográfica. En la imagen, tres mujeres se nos muestran etéreas, como recuerdos de lo que fueron, sobre los restos de la erupción del volcán. Una de ellas es definida por un paisaje calcinado, otra yace envuelta en llamas en medio de una ciudad en ruinas, y la tercera, sumergida en el mar, resurge en forma de microorganismos evocando un posible renacimiento tras la catástrofe.

Pero también es una colaboración extraordinaria con la comisaria Isabel Durán, que ha escrito una narración para el catálogo, a raíz de las imágenes de Marina Núñez.

El relato cuenta cómo desde la erupción volcánica más conocida del 79 d.C. se producen nuevas erupciones cada 2.000 años exactamente, hasta situarnos en el año 22079.

Este hecho ha supuesto, por motivos científicos todavía inexplicables, una mutación maravillosa del Homo sapiens, que se ha hecho resistente a los mil grados centígrados que llegan a tener la lava y las peligrosas nubes de gas.

Además, las tres mujeres que protagonizan la intervención, se muestran como etéreas envueltas en la erupción. Las hembras *resistens* poseen una serie de cualidades que podemos calificar de extraordinarias. Ellas conservan y transmiten en la maternidad todo el saber y la cultura acumulados desde las primeras explosiones prehistóricas del Mons Vesuvius.

Esta circunstancia confiere un carácter de particular estabilidad e intenso desarrollo a los que allí habitan, convirtiendo su existencia en una auténtica nueva civilización que tiene un planteamiento epicúreo de la vida. Tales cambios del Homo sapiens han dado lugar a la decisión de los científicos de renombrar a estos individuos como una nueva subespecie, la *resistens*.

La expresión del ADN *resistens* resulta ser como una gran biblioteca. En el relato se establecen los vínculos de esta gran biblioteca transmitida a través de los óvulos/neurona de las hembras *resistens* desde la de la Villa de los Papiros de Herculano, biblioteca de contenidos básicamente epicúreos.

Marina Núñez, *El volcán*, Casa del Lector, Matadero, Pº de la Chopera 14, Madrid. Del 21 de noviembre de 2013 al 23 de abril de 2014.



Marina Núñez

ENTREVISTA A BELÉN CUETO

Johanna Speidel



Tercera entrega de la sección “The Window” (“La Ventana”).

Entrevista realizada por Johanna Speidel a Belén Cueto:

<https://www.youtube.com/watch?v=enFM1FLei48>

IN MEMORIAM

Rocío de la Villa



> Mujeres de Malí - Ana Jiménez (Valladolid)

PARQUE ESCULTÓRICO • SCULTURE GARDEN
CAMPUS DE PONFERRADA • UNIVERSIDAD DE LEÓN • ESPAÑA

Vuelvo al tema de las necrológicas, hoy con otro enfoque. Hace unos días, me entero por *La Vanguardia* del fallecimiento de la escultora Ana Jiménez, cuya noticia ha tenido bastante eco en los medios vallisoletanos, allí donde transcurrió toda su vida, pero apenas en medios especializados. En realidad, cada vez que leo en estas revistas de arte la nota de un fallecimiento, a no ser que el personaje sea muy conocid@ o bien, alguien muy próxim@ a la redacción del medio, me deja congelada la ostensible desafección de la comunidad artística y la frialdad del obituario, que normalmente apenas pasa de la mera mención. Como si nos avergonzáramos de ell@s, como si lo principal fuera recordar su no-lugar en el *ranking* de los elegidos, anteponiendo la vara justiciera de la crítica antes que la despedida, respetuosa y cálida, de un@ de los nuestr@s. Como si la suerte que ha corrido la consideración de su obra mientras vivía y, sobre todo, la cosechada en los últimos años, fuera definitiva, de aquí a la eternidad.

Sin embargo, como sabemos (por ejemplo, ver F. Kermode, *Formas de atención*), el reconocimiento de la obra de los artistas puede variar mucho de un periodo histórico a otro. Incluso, afortunadamente, en muy poco tiempo. El esfuerzo de diversos agentes en destacar la importancia de Patricia Gadea (1960-2006), por fin, va a fructificar en la retrospectiva que le dedicará en unos meses el Museo Reina Sofía. Tampoco pierdo la esperanza en que la reivindicación que se hizo de Pilar Lara (1940-2006), mostrando un pequeño conjunto de sus cajas hace unos meses en Masquelibros 2013, no llegue a concretar una muestra más amplia de su obra, resaltando el lugar que merece su trabajo sobre la memoria de la sumisión de las mujeres durante el franquismo.

Precisamente son las artistas que se formaron durante la dictadura las más olvidadas. Mientras las modernas siguen siendo recuperadas y también se comienza a investigar sobre las artistas en España a partir de la década de los setenta, el olvido se cierne implacable sobre estas, quizás las que se enfrentaron a las más permanentes adversidades para desarrollar su obra, durante ese largo periodo en que la mujer debía quedarse en casa, *con la pata quebrada*.

La escultora Ana Jiménez (1926-2013) logró sobrevivir a aquella época e incluso seguir renovando su lenguaje formal y sus preocupaciones hasta el final, cuando planteaba piezas contra la violencia de género. Profesora de Modelado en la Escuela de Artes y Oficios en Valladolid, en 1998 llegó a crear una Fundación para ayudar a los más jóvenes. Medalla de Escultura en la exposición nacional de Bellas Artes de Madrid en 1957, obtiene el Primer Premio de Pintura del Ministerio de Información y Turismo en 1963 y un año después el Premio Nacional de Escultura de Valladolid. Fue la única mujer que en 29 años de los Premios Castilla y León de las Artes había sido reconocida con este galardón.



Ana Jiménez, *La bola del mundo*, 1996

Y las figuras de mujeres fueron centrando el protagonismo en su producción. Entre sus últimas obras públicas, destaca *La bola del mundo* en el céntrico Parque Ribera de Castilla en Valladolid, y en 2006 sus *Mujeres de Mali*, grupo característico de su último estilo: “En un primer momento, no dudé en realizar obras en piedra o madera, disfrutando con cinceles y gubias. A estas alturas de mi vida –declaraba hace unos años–, he ido pasando a materiales más ligeros, plásticos, alambres, cartones etc., pero en todos ellos he descubierto otro encanto, otro discurso, es como si dijeras lo mismo en otro idioma”.

Otras declaraciones de la escultora Ana Jiménez:

https://www.youtube.com/watch?v=R_FKKMrp7lc

<http://blog.m-arteyculturavisual.com/in-memoriám/>

www.m-arteyculturavisual.com