
arte y cultura visual
1

M-arte y cultura visual
Edita: MAV Mujeres en las Artes Visuales
C/Almirante nº 24
28004 Madrid
www.mav.org.es
www.m-arteyculturavisual.com
ISSN: 2255-0992

WWW.M-ARTEYCULTURAVISUAL.COM

m

arte y cultura visual

OCT
NOV
2012

1

WWW.M-ARTEYCULTURAVISUAL.COM

ÍNDICE

EDITORIAL. Balance, Rocío de la Villa p. 4

ENTREVISTAS

Arquitectura y habla. Menene Gras habla con Marisa González p. 8

La visibilidad de las mujeres artistas. Roxana Popelka entrevista a Josefina Alcázar. p. 20

OPINIÓN

Campo de batalla, Rocío de la Villa p. 26

EXPOSICIONES

Genealogías feministas en el arte español 1960-2010. Propuesta de debate p. 28

María Blanchard, una gran vanguardista, María José Aranzasti p. 31

Mona Hatoum. El hogar desplazado/ Una obra descontextualizada, Nora Ancarola p. 39

Regina José Galindo: performance y resistencia, Yolanda Peralta p. 42

Louise Bourgeois, cerrando el círculo, Rocío de la Villa p. 45

NOTAS

La espigadora: 5 retratos p. 47

In-Out House. Circuitos de género y violencia en la era tecnológica p. 50

Más al sur: 30 aniversario de la galería Magda Bellotti p. 51

Teresa Serrano: Violencia de género, Nira Santana p. 52

Cristina García Rodero, combatiendo la nada p. 53

Eulàlia Balcells, Años luz p. 54

Tierra ignota de Lita Mora, Mareta Espinosa p. 55

CULTURA VISUAL

Zaha Hadid, María José Aranzasti p. 57

PATRIMONIO

Recuperando a Maribel Nazco, Nira Santana p. 65

TEORÍA

Constitución del término creación y creativo. Evolución del término creación desde la filosofía, Marián López-Fernandez Cao p. 67

El arte contemporáneo y la muerte, Alonso y Marful p. 80

Encuentros tardíos, Elena Asins p. 86

EVENTOS

Se inicia la temporada 2012-2013, Mercedes Estarellas p. 88

Jornadas "Perspectivas feministas en las producciones artísticas y las teorías del arte", 5-7 octubre, Bilbao, María José Aranzasti y Txaro Arrazola p. 90

PUBLICACIONES

Mujeres en el sistema del arte, María José Aranzasti p. 100

María Blanchard. Catálogo razonado 1889-1932, Teresa Ardura p. 112

El éxito en el arte moderno, Rocío de la Villa p. 113

Maruja Mallo por Shirley Mangini, Teresa Ardura p. 115

BALANCE

Rocío de la Villa

Cuanto mayor es la amenaza del desmantelamiento del sistema de la cultura en nuestro país, tanto más se redobla el esfuerzo de quienes trabajamos en el sector del arte contemporáneo: en resistir y seguir consolidando estructuras y modos de trabajar que se evidencian demasiado frágiles; y por hacer hueco a las jóvenes generaciones, lanzando redes que alcancen a toda la sociedad. En el caso de las mujeres, los datos que está arrojando la actual crisis sobre la precariedad laboral *feminizada*, amenazan con expulsiones drásticas del sistema del arte, pues si en tiempo de bonanza nuestro medio cultural y artístico estaba a la cola en igualdad de oportunidades, como se recrea en el ensayo colectivo ***Mujeres en el sistema del arte en España*** –y han ido mostrando los sucesivos *Informes* del Observatorio de MAV, Mujeres en las Artes Visuales-, es de esperar que en esta época de recortes esté a la cabeza de la desigualdad en la supervivencia de sus profesionales.

Entre esos empeños de supervivencia y resistencia nace *M*, revista sobre arte y cultura visual desde la *perspectiva de género*. Porque detectamos que la interpretación crítica en las revistas existentes, salvo excepción, se comporta como esa dama trasnochada con los ojos vendados, dispuesta a repartir justicia sin reconocer las *diferencias*, ciega a la importancia de las imágenes para el reconocimiento de la imprescindible equidad entre los géneros e impasible ante el acceso restringido de discursos alternativos a los medios de producción, distribución y difusión. Y porque sabemos que la invisibilidad y el silencio son marcas de los procesos de exclusión, como se subraya en la conversación entre Roxana Popelka y la curadora mexicana **Josefina Alcázar.**



De aquí la importancia de publicitar a las artistas que protagonizan la apertura de temporada en las exposiciones presentadas por las galerías, aunque el pertinaz porcentaje del 20% de mujeres continue proyectando más sombras que luces en el Estado español.

Por fortuna, este número 1 de M coincide con un plantel excepcional de exposiciones únicas, hace mucho tiempo esperadas: por primera vez, en Genealogías feministas en el Estado español, 1960-2010 se aborda una revisión de medio siglo de arte feminista made in Spain, que queremos celebrar abriendo un debate que esperamos sea fructífero. También asistimos a la primera retrospectiva que el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía dedica a una artista española: María Blanchard. Además, dada nuestra periodicidad bimensual, en este primer número de octubre y noviembre, mes que se inicia con el recuerdo a los difuntos y concluye con el día internacional de lucha contra la violencia de género, nos ocupamos de la relación entre el arte contemporáneo y la muerte, y de las principales exposiciones dedicadas a la agresión machista sobre las mujeres: las individuales de Regina José Galindo y de Teresa Serrano y el proyecto colectivo In-Out House, que viene a dar continuidad a importantes conmemoraciones en los últimos años, como las exposiciones Contraviolencias (2011) y Figuras de

la exclusión (2012), mostrando que el arte contemporáneo producido y gestionado por mujeres en nuestro país está firmemente comprometido con la lucha contra esta lacra social.

Porque, como bien explca Marián López-Fernández Cao en la sección de teoría, partimos de un enfoque sistémico de género en la construcción de la persona creadora. Y no es que no nos preocupe la cuestión del reconocimiento artístico, investigada recientemente por Nuria Peist: reseñamos la biografía de Maruja Mallo, a cargo de Shirley Mangini y el catálogo razonado de María Blanchard. Además, queremos agradecer a Elena Asins la cesión de un texto sobre su proceso creativo. También damos cuenta en nuestra sección de eventos de la continuidad en la reflexión sobre arte y feminismo que han conseguido Xabier Arakis y Lourdes Méndez, quienes prolongan los anteriores debates y publicaciones en el CC Montehermoso ahora en La Alhóndiga en Bilbao, con el curso Perspectivas feministas en las producciones artísticas y las teorías del arte.

Cuando los recortes atenazan la programación de museos y centros hasta poner en riesgo su cierre, en el límite de la precariedad, pueden surgir nuevas oportunidades para quienes habitan en el borde. La imposibilidad de proponer nuevas producciones está obligando a una relectura de las colecciones, como la que se ha llevado a cabo del trabajo de la escultora Maribel Nazco en el TEA, que abre nuevos horizontes para la historiografía del arte contemporáneo canario.

Cada vez somos más quienes remamos en la misma dirección. Aquí y allí. Cristina García Rodero ha seleccionado fotografías de mujeres para su exposición por el Premio Internacional de Fotografía Ciudad de Alcobendas. La Casa Encendida celebra sus diez años de existencia con obra de la última década de Louise Bourgeois. Y Magda Bellotti ha decidido conmemorar el 30 aniversario de su galería con la obra de seis artistas (mujeres) que han disfrutado de una residencia en el Centro de Arte Contemporáneo de Ifitry, en Marruecos. El enfoque social impuesto en la Bienal de Ar-

quitectura de Venecia ha propiciado la difusión internacional del proyecto Female Open Space Invaders/Ellas Filipinas de Marisa González, la primera artista española en este evento, que nos explica conversando con Menene Gras. Además, rendimos homenaje a la arquitecta y diseñadora Zaha Hadid.

Contra las inercias, aventuramos que La Espigadora de M seguirá teniendo trabajo en los próximos números de esta revista con vocación de resistencia.

ARQUITECTURA Y HABLA



Marisa González – fachada del HSBC Bank Hong Kong

Menene Gras con Marisa González

Esta entrevista ha sido realizada a raíz de la aportación de Marisa González en la Bienal de Arquitectura de Venecia 2012, que cerrará sus puertas el 25 de noviembre. Entre los 69 proyectos e instalaciones de cerca de 120 arquitectos, urbanistas, artistas y críticos participantes de 55 países representados, su intervención no ha pasado desapercibida por asumir un compromiso activo con la ocupación de la ciudad por

mujeres emigrantes que se desplazan desde su lugar de origen en busca de un destino mejor.

La participación de Marisa González en la XIII Bienal de Arquitectura de Venecia con el proyecto “Female Open Space Invaders/Ellas Filipinas”, en el marco del programa comisariado por Norman Foster en el Pabellón Central de los Giardini, bajo el título “Hong Kong and Shanghai Bank HSBC”, merece destacarse por su cobertura de uno de los nudos de conflicto más acuciantes del mundo en que vivimos: los movimientos migratorios. Con el genérico enunciado “Common Ground”, el director de esta edición, David Cherpperfield, pretendía revelar el interés por los espacios comunes y la relación entre artistas y arquitectos que trabajan sobre la ciudad negociando sus intervenciones para explorar territorios de la vida cotidiana, que sólo la *diferencia* puede significar.



Marisa González – Banner in Manila

En la siguiente entrevista, Marisa González desarrolla la génesis de un proyecto que trata de la diáspora filipina en Hong Kong, un modelo que se extiende obviamente a otras partes del mundo. Su proyecto

consta de fotografías, entrevistas, grabaciones audiovisuales, videos y un documental, registros y testimonios que se presentan para dar voz a los subalternos, a los que no se autoriza hablar y que son los nuevos esclavos de un sistema económico mundial. El proyecto pone en relación arquitectura y habla a partir de narrativas orales que se desplazan con sus portadoras y fabrican nuevos lugares alternativos, ocupando espacios ya existentes y transformándolos con su presencia efímera semanalmente.



Marisa González – Central Station

¿Podrías explicar el origen del proyecto y cuando te empiezas a interesar por la diáspora filipina en Hong Kong?

Viajo mucho y siempre llevo conmigo mis cámaras de fotos y de video, porque la experiencia me ha demostrado que puede suceder cualquier cosa ante mis ojos, que nunca más volveré a ver y que debo registrar como sea. Obviamente, mi curiosidad no se sacia con una sola imagen, sino que, cuando el "descubrimiento" se produce, necesito ir más allá y empezar a investigar para saber si realmente aquello que ha sucedido una vez tiene interés para desarrollar un proyecto. Necesito valorar su repercusión y el compromiso que implica de mi parte, teniendo en cuenta el carácter social que puede y debe adoptar para mí. Este proyecto sobre las mujeres filipinas en Hong Kong que trabajan en el servicio doméstico se remonta a mi primer viaje a esta ciudad hace más de treinta años, donde ya pude detectar este fenómeno migratorio que ahora se ha intensificado hasta un punto entonces impredecible. Lo que realmente me llevó a explorar las condiciones de vida y circunstancias familiares de este colectivo marginado fue su proliferación y la masiva invasión de espacios públicos –calles, plazas, pasos peatonales elevados, centros comerciales y financieros- los días festivos.

El estado de la cuestión es en apariencia común a todas las diásporas, pero tú supiste elaborar un estudio de caso y te pusiste a indagar quiénes eran estas mujeres filipinas que se reunían en su único día libre, compartiendo los espacios públicos de la ciudad y paradójicamente el perteneciente al emblemático edificio diseñado por Norman Foster para el banco HSBC.

En 2009, durante mi penúltimo viaje a Hong Kong, coincidí con la celebración del 1 de Mayo -habían cortado el tráfico y las calles estaban ocupadas por los peatones y los altavoces que transmitían cosignas como en cualquier festividad sindical, donde abundan las mesas y campañas de los diferentes representantes políticos. La mayoría eran mujeres y me acerqué a una de las mesas para preguntar a qué se debía aquel movimiento y si la concentración de las miles de trabajadoras filipinas respondía a la mencionada festividad. Para mi sorpresa, me dijeron que era la actividad habitual de cualquier día festivo, y que los domingos se multiplicaba sustancialmente, ya que muchas de ellas solo libran este día. Empecé a entender lo que sucedía y ví que

tenia entre manos un gran tema relacionado con la emigración de un colectivo al que no se presta mucha atención: mujeres desplazadas a las que en Hong Kong no se permite la reagrupación familiar. Así que me documenté para el siguiente domingo.



Marisa González – HSBC Hong Kong

Creo interesante poner de relieve el uso que haces de las narrativas orales para construir el proyecto. Los registros en video revelan la potencialidad de las historias que se cuentan y la vigencia de la transmisión oral. Estas narrativas conforman la esencia

del proyecto: informan acerca de una realidad y dejan entrever la universalidad de las historias individuales, por cuanto son compartidas desde el momento que se ponen en común.

Sí, son temas universales, pero se trata de mujeres emigrantes, solas, que viven internas en casas/jaulas, sin comunicación posible, porque no hablan chino, y sin un espacio propio en la mayoría de los casos. En su único día libre, necesitan atender sus necesidades básicas, empezando por la espiritual: la mayoría va a misa como primera actividad; a continuación, al banco para hacer los envíos de dinero a Filipinas, varias veces al año hacen cajas para el envío de ropa u otros enseres a sus familiares. También realizan sus compras para cubrir necesidades básicas, recarga de móviles, intercalando las horas de descanso y de ocio hasta que acaba el día. Entre las 8 y las 9 de la noche, la ciudad se queda vacía, porque tienen que llegar a sus domicilios respectivos, es decir las casas donde sirven. Hice registros de todas sus actividades en el transcurso de estos espacios de tiempo donde son libres y que se limitan a los domingos. Los días laborables, no queda ni rastro de ellas; la ciudad vuelve a ser cosmopolita y exhibe el poder de sus bancos y de su comercio tanto a través de su arquitectura como de su influyente estilo de vida en el subcontinente asiático.



Marisa González – En las casitas

La memoria individual se convierte en memoria colectiva, cuando aquella se narra aún desconociendo a sus destinatarios. ¿Cómo conseguiste comunicarte en Filipinas con los familiares de estas mujeres que trabajan en Hong Kong?

Localicé tras muchas gestiones a dos hombres en Filipinas, un hijo, un marido y una hermana de una de ellas; me contaron respectivamente la historia de su madre, hermana y esposa. A través de las conexiones que hice, la comunicación con las entrevistadas fue más fluida; incluso me acompañaron un domingo, a mi regreso a Hong Kong, para ir a ver localizaciones que yo desconocía, como una casa de empeño a la que acuden cuando la necesidad aprieta.

¿Cuáles son las condiciones laborales de estas trabajadoras? ¿Qué es lo que no sabemos acerca de este colectivo sumiso que piensa siempre en el otro, antes que en sí mismo?¿Cómo viven sus familias en Filipinas? ¿Son conscientes de la situación y aún así creen que es mejor resistir?

Las condiciones laborales son muy precarias. Ganan por debajo del salario mínimo de los chinos, tienen 15 días vacaciones cada 2 años y deben residir en los hogares de quienes las contratan. La mayoría duerme en camas de 1,50m, fabricadas especialmente para estas empleadas domésticas. Sin embargo, en las agencias de reclutamiento, les piden una altura mínima de 153cm, un máximo de 60 Kg. de peso, no tener más de 35 años, con bachillerato, inglés y a ser posible universitarias. Todos estos requisitos se exigen para trabajar en el servicio doméstico. En el video, no obstante, vemos a mujeres mayores, que me explican que llevan más de 25 años en Hong Kong renovando sus contratos laborales con las mismas familias**.**

¿Cómo fusionaste las narrativas orales de estas empleadas del hogar y las tecnologías de la información, para conseguir transmitir los valiosos testimonios que aquellas aportan?

Los testimonios que recogí gracias al vídeo fueron impactantes, porque dejaban entrever las dos caras de la explotación, tanto por parte de quienes las contratan como de sus maridos, que en muchos casos se gastan el dinero que reciben en el juego o con mujeres.

¿Consideras que la solidaridad es un factor de cohesión entre todas estas subalternas y que compartir sus destinos les da fuerzas para seguir resistiendo?

Por supuesto, la solidaridad comienza desde que deciden dejar su país para ayudar a los suyos, cuando la situación económica familiar es precaria. Suele haber un cónclave para decidir quién de la familia es la más apta para desempeñar este papel y emigrar. Las elegidas lo aceptan con resignación, por su sentido de responsabilidad.

Imagino que la cita de los domingos en el centro de la ciudad y en el atrio o hall del HSBC de Foster es para estas mujeres obligada, tanto para contarse historias de lo que les sucede, de dónde vienen, quiénes son y a dónde van, como para ayudarse entre ellas.

Es el único día que socializan con los suyos; todas acuden arregladas y dispuestas a pasar lo mejor posible el único día libre. Se juntan por su pertenencia a un lugar u otras afinidades y ocupan siempre la misma ubicación, que denominan “nuestro territorio”. Rezan, cantan, bailan, juegan al bingo. Una o dos veces al año, hacen grandes envíos a sus familias con lo que han acumulado pensando en sus familiares. Estos objetos son el único contacto físico que mantienen con sus seres queridos durante la larga ausencia.



Marisa González – Filipinas en Hong Kong, casitas

El trabajo de campo suele ir asociado al procedimiento que empleas para poner en marcha todos tus proyectos.¿Cómo describirías la metodología que pusiste en práctica y qué pretendías comunicar a través de las imágenes fotográficas y registros audiovisuales en el lugar de los hechos y con los personajes reales que viven la experiencia vital de las migraciones contemporáneas?

Primero hago acopio exhaustivo del tema elegido, por la noche en el hotel reviso el material y planifico para el día siguiente la continuación del proyecto. Con todo este material, una vez en mi estudio, analizo y conceptualizo lo que a primera vista fue un impulso frenético. Este proyecto ha sido tan absorbente, tan directo, que no he dejado de indagar en ningún momento hasta hacer una inmersión social y humana indescriptible. He seguido investigando las condiciones de las mujeres filipinas tanto en el Reino Unido como en nuestro país. La diferencia es que mientras en Europa son emigrantes libres, en Hong Kong, mantienen una obligación contractual con sus señores, que las abocan a una dependencia casi total.

¿Qué ha significado para ti la oportunidad de poder participar en la presente Bienal de Arquitectura de Venecia comisariada por David Chipperfield? La intervención de artistas como tú se ha visto incrementada en esta edición. ¿Crees que el tema "Common Ground" se prestaba para unir la experiencia de artistas y arquitectos?

Sí, ha sido una experiencia única ver mi trabajo en la exposición del Pabellón Central dei Giardini. Chiperfield ha invitado a algunos artistas a participar para aportar otra visión socio-politica sobre los espacios urbanos y las ciudades en general y creo que ha conseguido su objetivo.



Marisa González – Hacen cajas

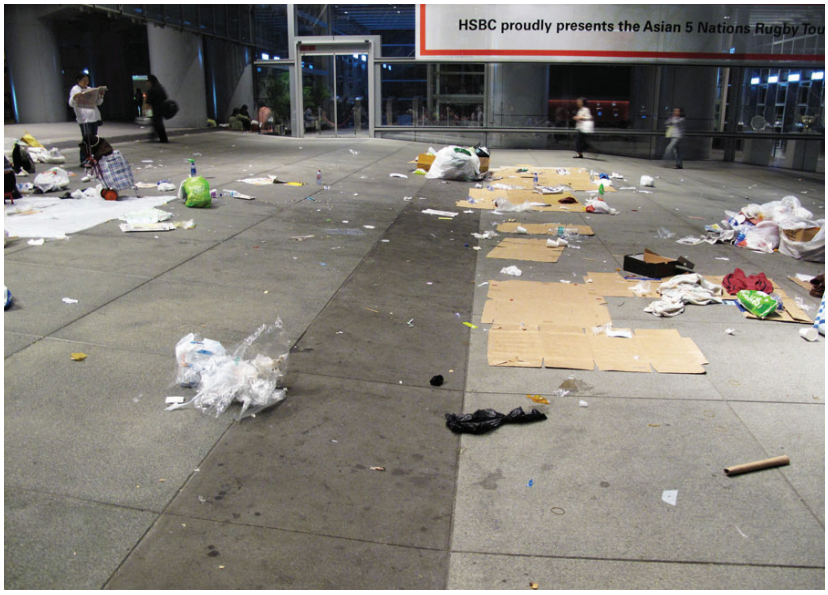
¿Cómo se reclamó tu participación en la Bienal?

El equipo curatorial de Chipperfield vió este proyecto cuando lo expuse en Londres en el año 2010 en el Festival sobre arte arquitectura y ciudad TINAG; a su vez, Norman Foster vio este trabajo en ARCO 2012. Ambos me invitaron por separado a participar. En la sala dedicada al HSBC Bank, se reunieron la maqueta del edificio de Foster, la gran fotografía de Andreas Gursky -"Hong Kong Bank"- y mi trabajo sobre la conversión del edificio cada domingo por miles de mujeres emigrantes que se apropian de este espacio público para encontrarse. Al principio,

mi participación en el proyecto incluía un gran mosaico compuesto de veinte fotografías de gran formato y dos videos. Pero, finalmente, se optó por simplificar mi aportación ante el coste de producción y me adapté a las circunstancias con dos nuevos videos.

¿Qué destacarías de esta Bienal y cómo posicionarías tu trabajo a la vista del contexto donde tu obra se presentaba?

Es una bienal sin grandes estrellas. David Chipperfield ha querido hacer deliberadamente una labor de equipo. Así que no es de extrañar que los tres pabellones premiados con el León de Oro hayan sido instalaciones artísticas hechas por arquitectos con carácter crítico y próximo al activismo social. La crisis económica y social ha estado presente en la mayoría de los proyectos presentados, por lo que mi obra ha encajado perfectamente. El *New York Times*, en la crítica que hizo de la bienal, mostró gran interés por mis dos videos, porque las trágicas historias de estas mujeres emigrantes han encontrado un modo de manifestarse y hacerse oír.



Marisa González – HSBC Bank

LA VISIBILIDAD DE LAS MUJERES ARTISTAS

Roxana Popelka con Josefina Alcázar

La entrevista mantenida con Josefina Alcázar, curadora e investigadora destacada en el ámbito mexicano, quiere contribuir a reflexionar sobre sobre la incorporación de las mujeres artistas.

Josefina Alcázar (Ciudad de México, 1950), estudia las formas híbridas e interdisciplinares tanto en el campo artístico como en el académico. Como investigadora del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Teatral Rodolfo Usigli del INBA, desde 1994, en los últimos años focaliza su trabajo en la *performance*.

¿A qué se debe, según tu opinión, la creciente incorporación de mujeres artistas en los últimos años en las distintas disciplinas artísticas? ¿Crees que la presencia es real, o consideras que se trata de una estrategia de mercado?

Creo que la presencia de mujeres se ha incrementado en todos los campos, no solo en el artístico. Se ha llamado a este proceso la revolución silenciosa del siglo XX. Es un proceso lento, pero inexorable.

¿Qué piensas sobre la denominación de arte femenino? ¿Existe una mirada, una sensibilidad marcada por el género?

Me parece muy válida la denominación de arte femenino: arte hecho por mujeres; igual de válido que cuando decimos arte mexicano: arte hecho por artistas de México. Lo que no creo es que haya una sensibilidad mexicana, como tampoco creo que haya una sensibilidad femenina. Me parece que hablar de sensibilidad femenina sería considerar que todas las mujeres tenemos una misma mirada y eso es una visión muy estereotipada.

¿Te incomoda la existencia de una temática específicamente femenina en el arte?

No me incomoda en lo más mínimo. Yo misma acabo de realizar una colección de quince CDs con el trabajo de mujeres artistas de

performance en México y ahí pude comprobar la gran variedad de tópicos y estilos que utilizan, la pluralidad de códigos y puntos de vista que manejan. Otro ejemplo que puedo mencionar es la gran exposición de arte femenino que se celebró en el Centro Pompidou de París, con obra de mujeres artistas del siglo XX, bajo el título de *Elles*. Ahí también se pudo observar que el arte femenino a lo largo del siglo XX ha abarcado una enorme diversidad de temáticas, estilos, códigos, soportes y perspectivas. Creo que el hecho de que haya exposiciones de artistas mujeres y trabajos que recojan su obra es una manera de paliar la larga invisibilidad en que se mantuvo el trabajo de las mujeres, y esto se está dando en todas las áreas, no sólo en el campo artístico.

¿Consideras que existe una desvalorización del arte calificado como feminista? ¿A qué crees que se debe que haya mujeres artistas que rechazan esa denominación?

Para empezar, creo que hay muchos feminismos, no uno sólo. Dentro de esa pluralidad, hay algunos grupos feministas que expresan un esencialismo y una actitud de censura, de lo políticamente correcto, que son muy negativas y que lamentablemente le han creado muy mal cartel a todos los feminismos.

Sí, me he topado con muchas artistas jóvenes que no quieren que se les etiquete con el término de feminista ni con ningún otro. Simplemente no les gustan los “ismos” de ningún tipo.

¿Te planteas un discurso como mujer distinto al de tus homólogos masculinos?

No creo que las coincidencias en el discurso se establezcan por género. No me parece correcto pensar que todos los hombres piensan de una manera y todas las mujeres pensamos de otra. En un discurso sobre la legalización del aborto, por poner un ejemplo, puedo coincidir y luchar codo a codo con un colega masculino y no con una colega mujer de posiciones conservadoras.

¿Crees que las mujeres utilizan, a la hora de difundir su obra, estrategias análogas a los hombres? Háblame de tu propia experiencia, ¿has tenido problemas a la hora de encontrar mecanismos de difusión?

Cuando se trata de difundir mi trabajo, no pienso si es una estrategia femenina o masculina, simplemente hago todo lo que se puede. Para la difusión de mi trabajo he contado con el apoyo de varias becas, así como con el apoyo de instituciones que me han patrocinado, pero no creo que haya obtenido esos apoyos por ser mujer.

Buena parte de la creación realizada por mujeres ahonda en lo autobiográfico ¿A qué crees que se debe?

En la *performance* lo autobiográfico es fundamental y lo abordan tanto hombres como mujeres, es un arte en primera persona. Lo autobiográfico, que anteriormente era considerado femenino y, por lo tanto, era visto como un género menor, ahora está siendo revalorado. Yo diría que vivimos en una época del Yo; o, más bien, de las múltiples identidades, y de ahí que lo autobiográfico cobre relevancia. Esto se expresa tanto en los discursos como en las temáticas artísticas. El desbordamiento del Yo lo podemos apreciar cotidianamente en Facebook, Hi5, MySpace, Friendster, Twitter, espacios virtuales donde encontramos una profusa expresión del Yo.

¿Eres consciente de que el canon artístico lo siguen dictando los hombres?

En el caso de la *performance* en México el papel de las mujeres es muy importante y destacado. No creo que el canon artístico lo dicten los hombres pues en la performance se crea un espacio de libertad donde hombres y mujeres artistas exploran su cuerpo convirtiéndolo en materia prima y en producto; experimentan con su cuerpo dislocando la relación entre lo íntimo, lo público y lo privado, violentando contextos y situaciones. Si una mujer lo decide, puede salir a la plaza pública, a la calle, a realizar una *performance* sin necesitar la autorización ni el visto bueno de nadie. Es una de las razones de la enorme libertad de la *performance*.

¿**Consideras que existe el denominado “techo de cristal” en el mundo del arte, a pesar de que las mujeres han ido conquistando pequeñas parcelas? ¿Cómo has llegado hasta la posición que ocupas?**

Las luchas feministas han logrado que cada vez haya más mujeres ocupando cargos de relevancia. Para superar los obstáculos del denominado “techo de cristal”, en muchos países se ha tenido que recurrir a la cuota de género para lograr vencer la resistencia y garantizar la incorporación de mujeres en cargos de representación popular y en posiciones de gobierno.

El espacio artístico es un espacio privilegiado, y esto es así porque el arte no le interesa a la mayoría de los políticos pues lo consideran superfluo y sin importancia, por lo tanto, en esta área el techo de cristal está muy atemperado. Sin embargo, en otras áreas, no sólo existe el “techo de cristal” sino que hay unos techos de fibra de vidrio o de acero muy resistentes en donde las mujeres, por más capaces y bien preparadas que estén, no han podido llegar a ocupar cargos decisivos.

En cuanto a la pregunta de cómo he llegado a la posición que ocupo actualmente, yo diría que he tenido que trabajar mucho y demostrar que hay calidad en lo que hago.



Astrid Hadad – Heavy Nopal (2012)

¿Has tenido que renunciar a algo en tu carrera artística?, ¿es una renuncia consciente y tomada libremente?

Creo que la vida es una serie de renuncias. Cuando eliges un camino, estás renunciando a muchos otros. La mayoría de las veces he elegido un camino conscientemente, sin embargo, cuando analizo el pasado me encuentro con que algunos sucesos y acciones que fueron fundamentales en mi vida profesional se dieron sin que en aquel momento me diera cuenta de ello. No sólo la conciencia y la razón son importantes, también lo son el azar, las casualidades y las fatalidades.

¿Consideras que en otras disciplinas artísticas las mujeres tienen más ventajas? (valoración social o económica).

Como yo trabajo en el medio de la *performance,* me atrevería a decir que casi cualquier otra disciplina artística está más valorada social y económicamente.

¿Qué supone ser mujer artista en la actualidad en México?

Ser mujer en el medio artístico mexicano es trabajar en un espacio privilegiado. Como los políticos desprecian la cultura y el arte, las mujeres han logrado abrir en este espacio un resquicio, o un boquete al famoso "techo de cristal" por lo que hay muchas mujeres que ocupan cargos importantes y ejercen una influencia en el medio. En 2009 ganó el Premio Nacional en Artes la reconocida artista plástica Helen Escobedo, por su destacado trabajo en escultura e instalaciones. Menciono esto como ejemplo de que las mujeres artistas en México pueden lograr un reconocimiento por su trabajo.

¿Cuál es la función social de la artista en nuestra sociedad? ¿Tiene el arte una responsabilidad social?

El arte es un medio para romper la cárcel del conformismo. A través del arte se busca ser consciente de la condición individual y social. En la *performance*, por ejemplo, las artistas retoman la voluntad dadaísta de borrar las fronteras artísticas y de unir el arte y la vida. El arte actual pasó de la representación a la acción, permitiendo un proceso

permanente de experimentación directa y en primera persona. En este sentido, la artista y el arte tienen múltiples y variadas funciones. Para muchas, el arte es un vehículo de concienciación y de denuncia política, mientras que para otras es un proceso de conocimiento de sí mismas, de autoexploración. Otras encuentran en el arte un medio para acabar con el malestar existencial, una forma de sanación, o un camino para buscar el hedonismo. Para otras es todo lo anterior al mismo tiempo. Y así, podría seguir comentando las múltiples funciones del arte.

¿Y ante la violencia de género?

Soy consciente de que el medio artístico es un espacio privilegiado, por esto quisiera compartir con ustedes la siguiente información sobre los homicidios de mujeres en México.

Aunque el caso de las mujeres asesinadas en Ciudad Juárez es el que ha cobrado más relevancia internacional el hecho es que el feminicidio se da en muchas ciudades de México. En el estado de Chiapas, uno de los Estados donde hay un mayor índice de pobreza en el país y donde se dio el levantamiento zapatista, se tiene conocimiento de que entre 1994 y 2005 se cometieron 612 asesinatos a mujeres. Pero el lugar con mayores incidencias de homicidios a mujeres en el país se da en el Estado de México, que es un Estado cercano a la Ciudad de México donde, tan sólo en el 2004, se reportaron cerca de 500 homicidios.

La mayoría de las asesinadas son mujeres jóvenes y de origen humilde. Muchas de ellas son raptadas, mantenidas en cautiverio y sujetas a una atroz violencia sexual antes de matarlas y dejarlas en lugares abandonados. En otros casos las mujeres nunca son encontradas y sus familiares tienen que vivir con la angustia y la zozobra permanente de ignorar su destino.

La mayoría de los crímenes no han sido resueltos, y continúan desapareciendo mujeres.

CAMPO DE BATALLA



Barbara Kruger, No, 1985

Rocío de la Villa

No son solo los recortes, que por acumulación anual se cifran ya entre el 40% y el 60% del presupuesto de museos y centros, algunos ya cerrados. Ni el fraude a nuestra contribución fiscal al erario público: hasta ahora, en este país era inimaginable que el más alto representante de (educación y) cultura insultara a los profesionales, llamándonos "pedigüeñ@s" y "entretenid@s", lejos de hallar soluciones para un sector que aporta el 4% del PIB. Incluso la prometida Ley de Mecenazgo, anunciada como la tabla de salvación –"el Estado no debe ocuparse de la cultura", *dixit*-, aunque en realidad se tratara más bien de una Ley de Privatización de la Cultura, va aplazándose *sine die*.

En estos días, las asociaciones del sector del arte y de la cultura debaten si merece la pena seguir dialogando con los actuales responsables de la Administración del Estado, o bien ha llegado el momento de dar carpetazo, como ya se ha decidido en la recién creada Plataforma de la Cultura de la Comunidad Valenciana. En Madrid, la oferta dirigida a las asociaciones para trabajar en un Plan Estratégico para la Cultura del Ayuntamiento de Madrid, PECAM 2012-2015, ¿será un entretenimiento más?. "Sostenibilidad" y "emprendedores" son sustantivos que abundan entre las 634 páginas del documento inicial; sin embargo, no encontramos objetivos como "igualdad de género", omitida en la selección que han realizado de la *Estrategia para las Artes Visuales* que MAV respaldó en 2011, junto al resto de asociaciones. Tampoco entre los cientos de eventos clasificados se ha incluido el festival Miradas de Mujeres 2012, aunque aglutinara durante marzo pasado 70 sedes en Madrid para mostrar el trabajo de más de 300 artistas, críticas, comisarias y teóricas.

Y por supuesto, en el sector privado, el panorama no es más halagüeño. Presentar proyectos expositivos a las fundaciones se está complicando. Además de los costes de producción, la criba es ideológica: las imágenes sexuales vuelven a ser peligrosas. Ahí está nuestro fuerte: el cuerpo y el sexo siempre han sido, siguen siendo nuestro campo de batalla.

GENEALOGÍAS FEMINISTAS EN EL ARTE ESPAÑOL 1960-2010



queremos abrir el debate …

Con más de 150 obras de 80 artistas y tras un largo periodo de investigación, la exposición *Genealogías feministas* viene a cubrir un vacío en la historiografía reciente del arte español. La falta de una retrospectiva que abordara la relación entre arte y feminismos desde los años sesenta, a diferencia de los países de nuestro entorno, era ya tan notoria y acuciante que prácticamente se había convertido en tabú. Esta exposición pone fin a casi medio siglo de invisibilización en el discurso artístico. Ya que hasta ahora ni al mercado, ni a las

instituciones, ni siquiera a la crítica -salvo excepción-, les ha interesado dar cuenta de esta tendencia, crucial para comprender el arte español contemporáneo. Sin embargo, para ser una retrospectiva tan necesaria, la reducida repercusión que ha tenido hasta la fecha indica la dificultad para quebrar la invisibilidad.

Porque reconocer que muchas obras de la mayoría de las principales artistas españolas más destacadas y valoradas internacionalmente se hallan inscritas en el rechazo al patriarcado no es plato de gusto para un sistema del arte que sigue bajo el control de varones: coleccionistas, directores de centros y museos, comisarios, críticos y conferenciantes. Y por supuesto, bajo los parámetros anticuados de la propia historia del arte, sobre la que Patricia Mayayo, cocomisaria de este proyecto, ha declarado: “La historia del arte de este país, como disciplina, ha sido bastante conservadora y ha ignorado sistemáticamente las prácticas y perspectivas feministas”.

Reconocer es empoderar a artistas, críticas y comisarias, principales y secundarias, comenzar a establecer un diálogo y tener que resituar secuencias cronólogicas, parámetros y cánones en el relato y reenfocar colecciones. También, asumir la parte correspondiente de esas *desapariciones* y *expulsiones* de mujeres del sistema de arte en el Estado Español en las últimas décadas.

Uno de los objetivos de esta exposición, sobre la que los comisarios han alertado de que no es “la” lectura sino “una” de las lecturas posibles, es propiciar el diálogo interrumpido entre las sucesivas generaciones que durante este medio siglo no pudieron establecer una continuidad en el legado de esta tradición feminista.

Teniendo en cuenta que toda gran exposición de arte y feminismo en el ámbito internacional ha generado una secuela de interpretaciones y que previsiblemente pasará tiempo hasta que se pueda volver a plantear un panorama de las relaciones entre arte y feminismos de esta amplitud en España, desde *M-arteyculturavisual*, conscientes de la responsabilidad que nos incumbe como testigas/os de esta retrospectiva, lanzamos una convocatoria para aportar textos, argumentos y reflexiones en un Debate virtual sobre la exposición *Genealogías feministas en el arte español: 1960-2010*, ya que son la suma de miradas y la polémica entre

interpretaciones las que han hecho crecer el feminismo, también en las artes visuales. Creemos que la fijación de criterios y perspectivas alternativas serán imprescindibles para un marco de trabajo necesario a partir de ahora para futuros proyectos inscritos en la herencia de estas *Genealogías*.

'Genealogías feministas en el arte español: 1960-2010', MUSAC. León, del 23 de junio de 2012 al 6 de enero de 2013.

Comisarios: Juan V. Aliaga y Patricia Mayayo

MARÍA BLANCHARD, UNA GRAN VANGUARDISTA



María Blanchard, La maternidad, 1928

Maria José Aranzasti

María Blanchard (Santander, 1881–París, 1932) es una de las grandes artistas españolas, nacida el mismo año que Picasso, Vázquez Díaz, Gargallo y Gleizes. La exposición en la Fundación Botín, *María Blanchard cubista* y la exposición antológica en el Museo de Arte Reina

Sofía tienen como objetivo fundamental poner en relieve y situarla en el lugar destacado que le corresponde. María Blanchard es una artista de vanguardia, pionera de toda una futura generación de mujeres artistas, que tuvo al igual que Frida Kahl, un paralelismo vital de sufrimiento por sus deformidades físicas al que se añadieron, en el caso de Blanchard, momentos de grandes penurias económicas en su breve vida. Nada mejor para acercarse a su desgarrada existencia que releer las palabras certeras y terribles de Federico García Lorca en *Elegía para María Blanchard,* pronunciadas en el Ateneo de Madrid, al poco de su muerte. Pero debemos ir más lejos de los impedimentos y de los defectos físicos de su estatura y de su cuerpo, por muy graves que estos fueron, para adentrarnos en el mundo íntimo de esta artista, un mundo que en distintas etapas va conjugando colores y juegos cromáticos intensos en su etapa cubista con otras, también coloristas, junto a otras más grises y negras, al igual que el mundo interior que reflejó.

La comisaria de ambas muestras, María José Salazar, gran experta y especialista en su obra y Conservadora del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, ha sabido mostrar en ambas exposiciones la importancia de María Blanchard, su fuerza magistral en las obras cubistas, muchas de ellas inéditas en España, la gran ternura que desprenden sus temas familiares y cotidianos: maternidades, mujeres desvalidas y enfermas, soledad y abatimiento, imágenes intimistas, de las que emanan una profunda tristeza.

María Blanchard, pintora cubista

A partir de 1916, cuando la artista se establece definitivamente en París, ciudad por la que indudablemente entraba aire fresco y ciertas dosis de libertad para romper con los convencionalismos sociales que le acompañaban, María Blanchard pudo integrarse en el grupo de los cubistas puros, trabajando de igual a igual sobre todo con Juan Gris y Lipchitz, y también con otros como Albert Gleizes, Metzinger y Lhote, además de contar con la amistad desde sus comienzos de Diego de Rivera. Y ese plano de igualdad, impensable entonces en España, lo pudo conseguir María Blanchard como una excepción que no lograron otras mujeres artistas.

Sus obras cubistas son soberbias, tuvieron gran éxito en su momento y gozan de un estilo personal, equiparable a las obras de los mejores cubistas de la época. Superposición de planos, búsqueda de lo esencial, formas geométricas en distintas perspectivas, objetos identificables son algunos de los rasgos de esta etapa cubista en los que destaca la artista sobre todo por la sabiduría del color como en *Composición cubista* (1918) del Museo de Arte Reina Sofia y *Nature morte cubiste* (1917).



María Blanchard, Composición cubista, 1918



María Blanchard, Nature morte cubiste, 1917

Exposición antológica en el Museo Reina Sofia

María Blanchard se da a conocer al público en París a través del *Salon des Indépendants* (1921), con la obra *La Communiante*, comenzada en 1914, rompiendo a partir de entonces los lazos que le unían a su marchante Léonce Rosenberg y arriesgandose a abandonar ese cubismo de éxito. Se adentra con su instinto hacia una figuración renovada, a contracorriente, pintando retratos, niños y escenas de la vida cotidiana, cargadas de ciertas dosis de tragedia. Este cambio tiene también consecuencias en un mayor aislamiento y reclusión internas, que hacen desdibujarse los lazos de unión con Juan Gris y con otros artistas, agudizándose su fervor por la religión.

Los temas están muy ligados a una religión que le atenaza basada en un catolicismo practicante, muy ligado a la línea de Paul Claudel y de Jacques Rivière (*Nouvelle Revue Française*) y a la de su mujer Isabelle, a quienes María Blanchard está muy unida, aunque con momentos de dudas y de rebeldía. Sus pinturas son a veces incisivas, punzantes con

temas que por su propia naturaleza llevan a la compasión: la pobreza en la infancia, la angustia de los desamparados, mujeres desvalidas y enfermas, niños enternecedores…

En casi todas las obras de María Blanchard siempre van a estar presentes los rasgos poderosos del cubismo, sobre todo del cubismo sintético. Pero en esta tercera etapa, denominada *Retorno al Orden (1919-1932),* prima la figura humana, a la que plasma con una intensidad y pasión fervorosas. Las personas de su entorno y que provienen directamente de su memoria serán sus modelos y se convierten en las temáticas de sus lienzos, realizados con gran dignidad: echadoras de cartas, niños, borrachos, bordadoras, mujeres enfermas, maternidades… en los que el dibujo es esencial y de una calidad excepcional. Dibujo que se manifiesta enérgico, marcando el volumen y el contraste, y expresivo, con el que perfila todos los planos. María Blanchard realiza distintas versiones de sus obras, bien sean pinturas al óleo, dibujos o pasteles. Por ello se encuentran réplicas realizadas por la propia artista de la misma obra con algunas pequeñas variantes entre unas y otras.

La mayoría de sus retratos son obras plenamente expresionistas, muy bien construidas y que transmiten una poesía cargada de esa constante y ferviente religiosidad. Su insistencia en el color, en los contrastes y juegos cromáticos, se inscribe en estructuras compositivas muy bien organizadas.

La influencia del arte africano hace también que sus figuras contengan esos rasgos tan significativos en la pintura de esta época. En uno de sus especiales retratos como *La femme au vêtement rouge* (hacia 1922) la artista retoma rasgos orientalizantes; o bien, esquemas románicos, bajo la influencia de Van Dongen, en la *Femme au collier vert* de 1906. En *Tête de femme* hacia 1917 plasma con precisión los rasgos atractivos de esta mujer; en la *Jeune paysanne* (1922), de gran influencia cubista pero gran carga expresionista, el espectador asiste a una estudiada y sencilla composición de gran realismo.



María Blanchard, Mujer con vestido rojo, ca. 1912-1914

En el retrato *Jeune femme* hacia 1924 se ve perfectamente el dominio del blanco, tan poderoso junto a la fuerza del negro y gris, y que se convertirá en uno de los importantes logros de la artista.

En la obra *Nu aux enfants* 1924, compendio de la composición exacta, la artista realiza una nueva obra de la temática de la mujer tumbada

desnuda, tan presente en la historia del arte. *La gourmandise* (1924) junto a *L´enfant à la glace* (1924) son las obras más alegres y coloristas de este período que logran plasmar una pintura con un brillo y luz de gran intensidad, características recurrentes en la pintura de Blanchard de esta época.



María Blanchard, La gourmandise, 1924

Las muertes del artista Juan Gris y de Frank Flausch, que le promociona y vende en Bruselas, ambas en 1927, deterioran aún más su delicada salud: la tuberculosis le acecha, continúa pintando y por su extrema generosidad y bondad se hace cargo de la manutención de su hermana, los hijos de ésta y de cuantos acudían a su casa. Una obra destacable de este último periodo es precisamente *La convaleciente* de 1930, en la que la artista capta con gran calidez el estado de postración de la enfermedad asumida y el de resignación espiritual a través de la búsqueda de los efectos y contrastes de luz tan personales que producen en el espectador ternura y emoción contenidas.

María Blanchard, pintora cubista, Fundación Botín, Santander. Del 23 junio 2012 al 16 septiembre 2012.

María Blanchard, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid. Del 17 de octubre de 2012 al 25 febrero de 2013.

Bibliografía:

Federico García Lorca. *Elegía a Maria Blanchard.* Ver texto en http://es.wikipedia.org/wiki/Mar%C3%ADa_Blanchard

Ramón Gómez de la Serna. *Maria Blanchard* en *Retratos completos (1941-1961)*. Obras completas XVII, Barcelona, Galaxia Guttenberg, 2004. Págs. 937-943

Liliane Caffin Madaule. *Maria Blanchard 1881-1932*. Catalogue raisonné de Liliane Caffin Madaule I y II tomos. DACS, 1994. ISBN. 0951853317

María José Salazar. *Aproximación a la vida y a la obra de María Blanchard 1881-1932*. Madrid, Museo Español de Arte Contemporáneo, 1982.

María José Salazar. *Maria Blanchard. Catálogo razonado. Pintura 1888-1932.* Madrid, MNCARS y Telefónica, 2004

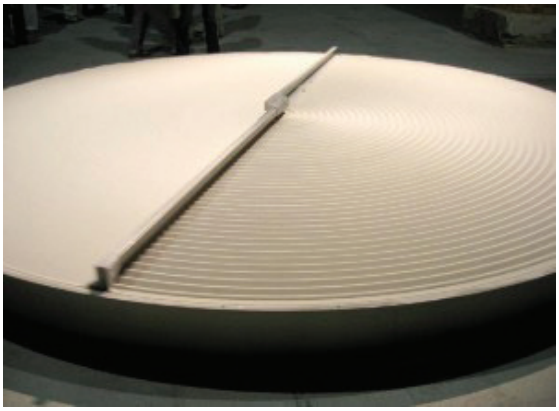
Maria José Salazar. María Blanchard. Madrid, Fundación Botín y Museo de Arte Reina Sofia, 2012. 272 págs.

Carmen Bernárdez Sanchís. *María Blanchard*. En *El Cubismo y sus entornos en la colección de Telefonica*. pág. 90-101. Madrid, Fundación Telefonica, 2005

Carmen Bernárdez Sanchis. *María Blanchard-Albert Gleizes*. Madrid, Galería Guillermo Osma, 2008

Gloria Crespo. *26 rue du départ. Erase una vez en París.* Documental de 52 minutos de duración, se ha rodado en México, París y Cantabria (Santander, Cabezón de la Sal, Comillas, Ucieda o Mazcuerras) con el patrocinio de la Consejería de Cultura, Turismo y Deporte. Estrenado el 25 de enero de 2012.

MONA HATOUM. EL HOGAR DESPLAZADO / UNA OBRA DESCONTEXTUALIZADA



Mona Hatoum, + and - en la Bienal de Venecia (publicada por Yleana Hurtado para J u n e J o o n J a x x)

Nora Ancarola

Es probable que el recurrente trabajo relacionado con la traumática experiencia del exilio y la desmitificación de la idea tradicional de "hogar", sean la clave para señalar a Mona Hatoum, artista palestina nacida en Beirut, como una de las artistas más representativas de la escena artística internacional en la actualidad.

El traslado de sus padres de Haifa a Beirut y del propio de Beirut a Londres, exilio forzoso al estallar la guerra en Líbano en 1975, marcan su vida de tal manera que ya en sus primeras performances realizadas en los años 80 ya señalan a esta artista como un paradigma del arte contemporáneo dentro de nuestra sociedad, cada vez más marcada por los desplazamientos y la pérdida del espacio referencial. Esta situación de traslado continuo es representada de manera magnífica por la artista en *Light Sentence*, donde el movimiento de una bombilla hace que las sobras de una enorme estantería se muevan continuamente dando una sensación inquietante y perturbadora.

De la Byam Shaw School of Art, pasa a la Slade School of Art, también en Londres, donde estudia con grandes esfuerzos y ayudas de la institución. Luego de un periodo de experimentación formal ligada al Minimalismo. Pero es su paso por la Slade lo que le acerca a un trabajo

más politizado y le anima a llevar su obra a un terreno más conceptual donde prima su preocupación por las consecuencias de las estructuras de poder, a la vez que cierto posicionamiento respecto al papel de la mujer en los conflictos de la sociedad contemporánea.

Es remarcable la importancia que, para Mona Hatoum, tienen las ayudas que recibió para poder realizar sus estudios. El premio Joan Miró 2011 que se le otorga y ligado al cual tiene lugar esta exposición, fue donado por la artista a la University of the Arts London para su programa de ayudas a estudiantes extranjeros.

En su obra más reciente, el *hogar*, lejos de ofrecerse como un refugio acogedor, es el lugar de la inquietud, un espacio de reclusión psíquica, una prisión. El peligro habita en este espacio. Desde *No Way*, el hogar y su centro, la cocina, no funciona como el centro nutricional, de plenitud y realización, sino donde se encuentran objetos vengativos y donde los sueños son impedidos. El rallar, picar, cortar se visualizan como actos de tortura. En *Home* incluso, lo doméstico adquiere carácter demoníaco. No hay lugar para el sosiego y el descanso. Según sus propias palabras en las impresiones de objetos de la cocina sobre papel de cera, la relación entre ellos y las armas de guerra, minas y granadas, es muy directa. En otros casos el cambio de escala de los objetos cotidianos no solo transforma el sentido icónico que reproducen, sino también les carga de nuevos contenidos, asociaciones y referencias.

En la entrevista hecha por Janine Antoni[1], Mona Hatoum reflexiona sobre su preocupación ante las expectativas que puedan tener los espectadores sobre su obra: “si procedes de un entorno acuciado por problemas, parecería que tu obra debería articular la lucha o la representación del pueblo. Realmente es mucho pedir, a veces incluso siento deseos de contradecir esas expectativas”. Quizás es con esta “transgresión” respecto las expectativas que los que leemos y esperamos de la artista un compromiso social y político, que esta exposición hace alianza, en estrecha colaboración de la artista con Martina Millà, encargada de Proyectos y programación de la Fundación Miró, descontextualizando la obra en un esfuerzo considerable por relacionarla con las vanguardias históricas. Esfuerzo más que considerable si tenemos en cuenta que la obra de Mona Hatoum está considerada como una de las obras más politizadas de la escena

contemporánea. Creo también que sus propias palabras no hacen más que reafirmar su actitud reflexiva frente al contexto social.

El texto de Catherine de Zegher, en el catálogo de la exposición, realiza una interesante reflexión sobre esta dimensión dual de la obra, poniendo énfasis en el aspecto paradojal de una artista entre dos mundos, pero con una profunda dimensión sociopolítica, reflejo de la complejidad imperante.

En cuanto a las obras de la exposición, es especialmente interesante el conjunto de obras que se abren en el espacio 3, donde podemos ver a la vez las estructuras de hierro, *Bunker,* y la serie *Building*, imagen de la destrucción sin concesiones al espectáculo, junto a *Hanging Garden* (Jardín colgante), visible a través del cristal que da al jardín y dando el punto de esperanza, frente a *Nature morte aux grenades (Naturaleza muerta con granadas)* y *A Bigger Splash* (Salpicadura mayor) brutal contrapunto entre los instrumentos sangrientos de guerra realizados en cristal de Murano, representación de la banalidad burguesa.

En las salas 6 y 8, *Daybed* (Diván) y *La Grande Broyeuse* (El gran pisa puré) intermediados por *Undercurrent (red),* colocan a quien observa en un punto de incomodidad entre la intimidad y la inquietud frente a los *kafkianos* objetos-máquinas de terror.

Turbulence, es la obra que Mona Hatoum realiza para esta exposición. Por asociación lingüística pienso en la *turbulencia* de Shirin Neshat, asociación que me reafirma lo exenta de narración directa que puede ser la obra de Mona Hatoum. La fragilidad del montaje, la contención y la belleza nos acercan a una obra que contrasta con su propio título.

Finalmente, + *and* - metáfora de la historia que se inscribe y re-escribe continuamente, junto con *You Are Still Here* (Todavía está aquí), marcan el final abierto, de una muestra tan bella como descontextualizada.

[1] En el catálogo editado por el Centro Gallego de Arte Contemporáneo y el Centro de Arte de Salamanca, del 2002.

Mona Hatoum. Projecció, Fundación Miró de Barcelona. Del 22 de junio al 24 de septiembre

REGINA JOSÉ GALINDO: PERFORMANCE Y RESISTENCIA



Yolanda Peralta Sierra. Conservadora. TEA-Tenerife Espacio de las Artes

"Cada acción es un intento de mostrar un aspecto de la realidad, son actos que quieren denunciar o cuestionar. Mantengo una actitud crítica y quizás por allí se filtra el término político (…) como compromiso social. Son pequeños actos de resistencia. El cuerpo individual en confrontación y resistencia como metáfora del cuerpo global". Regina José Galindo

"La piel de gallina – escribe Blanca de la Torre en el catálogo de la exposición de Regina José Galindo – es una manifestación producida por estímulos externos como el frío o internos como la emoción, por la cual el *musculus erector pili*, músculo erector del pelo – curiosamente también llamado músculo horripilante – se contrae y el vello se eriza".

El título de esta exposición, la primera individual de la artista

guatemalteca en España, remite directamente a la piel, pero también a la parte más humana y matérica de su trabajo artístico. Sus acciones son resultado de la fusión entre cuerpo – performance – y palabra – poesía -, funcionando la performance como herramienta de expresión y su cuerpo como soporte de propuestas artísticas de resistencia y denuncia, de discursos y narrativas con las que indaga sobre los límites de lo físico y de lo mental, para poner en evidencia las prácticas violentas de la sociedad contemporánea. A través de un lenguaje estético, la artista expresa con su cuerpo problemáticas, dramas sociales, sucesos y hechos violentos que tienen lugar en el contexto socio-político y cultural de su país, Guatemala, convirtiendo su cuerpo individual en una metáfora de un cuerpo global. Su cuerpo es el eje conceptual de un discurso con un profundo carácter universal, pero a su vez político y feminista, al que dota un lenguaje directo y descarnado, alejado de sutilezas y evocaciones, que traspasa las fronteras de un espacio geográfico definido, para mostrar la violencia física, sexual y psicológica latente en la sociedad guatemalteca.

Las propuestas artísticas de Regina José Galindo abordan la violencia a partir de una profunda reflexión acerca del ejercicio del poder, un poder al que son sometidos los individuos, que regula y organiza el espacio, el tiempo y el comportamiento humano. Aunque desplegadas en la esfera más íntima de su cuerpo, sus acciones son claramente políticas. Cada una de ellas es concebida como un pequeño acto de resistencia con el que pretende mostrar aspectos de la realidad para denunciarlos y cuestionarlos. Critica el canon de belleza occidental, el machismo, la violencia contra las mujeres, el Estado y sus formas de represión, en un arco temporal que une, en muchas de sus acciones, el pasado con el presente. La violencia en su obra debe ser entendida en un sentido amplio: la violencia y su relación con el poder, la violencia física y sexual, la violencia y el género, ejercida por el Estado y por los medios de comunicación.

Desde sus primeros trabajos performativos, a finales de la década de los noventa, Regina José Galindo ha aumentando progresivamente su implicación personal, incrementando el nivel de agresividad sobre su propio cuerpo. Pero la artista no finge el dolor, lo experimenta; no interpreta, se expone a ese dolor; no lo representa, lo sufre. No hay escenificación ni representación de la violencia: es la experiencia de

la violencia en su más descarnada realidad y en este punto reside la diferencia entre José Galindo y otras artistas que abordan la violencia de género en sus trabajos. Sufre el dolor en su cuerpo, ejecutado este por su propia mano y, en ocasiones, por manos ajenas a las que ella conduce. Sin embargo, no lo hace con la intención de ocupar el lugar de la víctima: su objetivo es subvertir las relaciones de poder. Y aunque pudiera parecer cruel con su propio cuerpo, lo cierto es que no es una víctima porque toda la acción, toda la performance está planificada, todo está ordenado, el poder está en sus manos. Ejecutando el daño y el dolor sobre su cuerpo con sus propias manos, consigue aunar en un mismo cuerpo – el suyo – al autor intelectual, a la víctima y al victimario, desarrollando así una estrategia que le permite despojar al "otro" de la oportunidad de agredirla, poniendo en marcha un juego basado en el cambio de roles.

La participación del espectador resulta crucial para activar el significado de sus performances, haciendo uso de estrategias que pasan por la interacción, el vínculo y el diálogo con el espectador, y a veces participante, al que coloca en situaciones y realidades incómodas, tanto en espacios públicos como privados, para despertar nuestro *musculus erector pili.*

Regina José Galindo, "Piel de gallina". TEA Tenerife Espacio de las Artes, Santa Cruz de Tenerife. Del 1 de diciembre de 2012 al 31 de marzo de 2013. Inauguración 30 de noviembre a las 20:00 h.

Comisaria: Blanca de la Torre

Producida por: ARTIUM (Vitoria-Gasteiz), TEA (Santa Cruz de Tenerife) y CAAM (Las Palmas de Gran Canaria).

LOUISE BOURGEOIS, CERRANDO EL CÍRCULO



Rocío de la Villa

De la mayoría de artistas célebres no conocemos lo que crearon en su longevidad. Condicionados por las limitaciones de la senectud, suelen quedarse anclados en lenguajes que inventaron, pero para los que ya no encuentran nuevas salidas. Las obras epigonales aparecen entonces como desfiguraciones de su poética. El *fracaso* es el mejor síntoma de que el artista no se da por vencido: el *divino* Miguel Ángel se quedaba sin mármol esculpiendo sus escuálidos esclavos, que son el testamento de su idealismo conceptual del arte entendido como expresión radical de la espiritualidad. También el viejo Goya afirmaba: “aún aprendo”. Maestros contemporáneos, como Chagall, Matisse o Picasso, acuñaron formas como logos de su *marca* para la posteridad y volvieron su vista atrás, revisitando los retos de su juventud y dialogando con los viejos maestros de los que habían aprendido, como en un esfuerzo más por legitimar su ingreso en la historia de los grandes.

Hasta ahora, no conocía ningún artista anciano –es decir, con consciencia de inevitable muerte inminente- que hubiera afrontado la verdad de esta experiencia límite. En la última década, la nonagenaria Louise Bourgeois (1911-2010) cerró el círculo de su indagación sobre la memoria, el sexo y la identidad, dejándonos las imágenes que expresan la experiencia de las horas en radical soledad y volviendo al origen del ciclo de la vida.





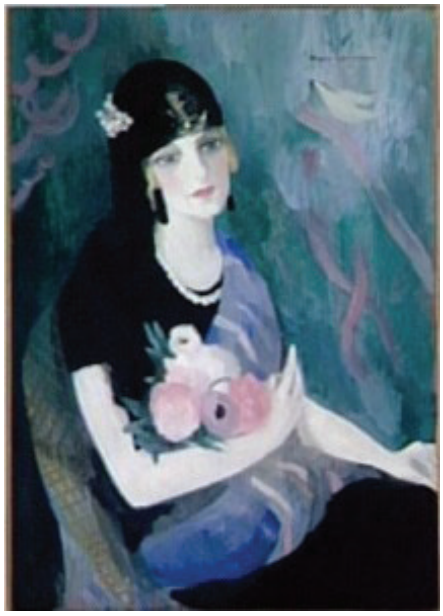
Louise Bourgeois, "HONNI soit QUI mal y pense", La Casa Encendida, Madrid. Hasta 13 de enero de 2013

LA ESPIGADORA

Cinco retratos. Entre los 85 artistas cuyas obras componen la exposición "Retratos. Obras Maestras. Centre Pompidou" solo se encuentran 5 pintoras: **Natalia Goncharova, Valentine Hugo, Marie Laurencin, Tamara de Lempicka** y **Suzanne Valadon**. Pirria presencia, puesto que el retrato fue un género permitido y cultivado con frecuencia por las pintoras desde Sofonisba Anguissola; y que aun se acentúa más en la salita dedicada a autorretratos, donde no hay ninguno de ellas, ya que las artistas todavía al final del siglo XIX y en la primera mitad del siglo XX continuarían abundando en este género, que se habían apropiado desde el Renacimiento, con el fin de demostrar y legitimar su actividad artística.



El retrato de *Erik Satie* (1892-93) es una de las primeras pinturas al óleo que realiza Suzanne Valadon (1865-1938) y se mostrará poco después en la *Cuarta exposición de los pintores impresionistas y simbolistas*, que se celebra en la galería Barc de Boutteville, durante abril-mayo de 1893. Durante este periodo, Valadon y Satie mantienen una relación amorosa que ella terminará a causa de los celos del compositor, quien conservará este retrato en la pared de su habitación hasta su muerte.



En la exposición también se muestra uno de los dos retratos que Marie Laurencin pintó de la baronesa Gourgaud, una extraordinaria coleccionista de obras impresionistas y modernas también retratada por Henri Matisse, y que posiblemente fue el mostrado en la exposición *Cincuenta años de pintura francesa, 1875-1925*, celebrada en el Musée des Arts Decoratifs de París. Laurencin expuso por primera vez en 1907 en el *Salón de los Independientes*, residió en Madrid y Barcelona durante la Primera Guerra Mundial y, de vuelta a París, a partir de 1920 se convertiría en la retratista oficial del mundo del estilismo femenino.



Tamara de Lempicka (1898-1980) representa a su hija, *Kizette en el balcón*, la más joven entre las mujeres emancipadas que serán características de su producción. Con este retrato ganó el mismo año su primer premio: un diploma de honor en la Exposición Internacional de Bellas Artes de Burdeos, aunque desde 1922 exponía en el *Salón de Otoño*, y un retrato anterior *Kizette en rosa* había sido expuesto en el *Salón de los Independientes* de 1927 y adquirido inmediatamente por el Musée des Beaux-Arts de Nantes.



El retrato que Valentine Hugo (1897-1968) realiza de *Pablo Picasso*, responde a una larga amistad, ya que se conocían desde 1916. La artista, que había comenzado a formarse en 1907 en la École des Beaux-Arts, fascinada por los Ballets Rusos de Serguéi Diághilev, realiza apuntes de bailarines en movimiento que expone en 1913 en la galería Montaigne. En los años veinte colabora en los espectáculos de Jean Cocteau, *Los novios de la Torre Eiffel* y *Romeo y Julieta*, y entra a formar parte del grupo surrealista, junto a quienes expone en el *Salon des Surindependents* en 1933.

En cuanto al *Retrato de mujer* (1925-1935) de la pintora cubo-rayonista Natalia Goncharova (1881-1961), parece hacer referencia a la *Sota de Diamantes*, grupo fundado en Moscú por Goncharova y Larionov en 1910. Cuatro años más tarde, la artista se trasladaría a París, colaborando

con los Ballets Rusos de Diáguilev. El estilizado “retrato”, realizado entre 1925-1935, parece remitirse con nostalgia –al igual que Chagall- a la época de esplendor de la vanguardia rusa. (Marina Ivànova Tsvietáieva, *Natalia Goncharova. Retrato de una pintora*, Editorial Minúscula, 2006).

Retratos.Obras Maestras. Centre Pompidou, Sala Recoletos, Fundación MAPFRE, Paseo de Recoletos 23, Madrid. Del 26 de septiembre al 6 de enero de 2013.

Comisario: Jean-Michel Bouhours, conservador del MNAM-CP

IN-OUT HOUSE. CIRCUITOS DE GÉNERO Y VIOLENCIA EN LA ERA TECNOLÓGICA



In-Out House. Circuitos de género y violencia en la era tecnológica, organizada por la Plataforma de Arte Contra Violencia de Género (ACVG)www.artecontraviolenciadegenero.org, con 48 artistas feministas españolas y latinoamericanas como Lorena Wolffer, Regina José Galindo y la contribución de la artista pionera Suzanne Lacy. Comisariada por Mau Monleón, socia de MAV. Cuenta con actividades paralelas y una publicación con textos de la comisaria y Rocío de la Villa, Juan Vicente Aliaga, Emilia Quiñones, Irene Ballester, Ana Navarrete y Carmen Navarrete.

Lorena Wolffer, Si ella es México, ¿quién la golpeó?, 1998. Performance, vídeo/DVD/fotografía. 8:18min. (Fotografía de Eugenio Castro)

Se plantea en un campo interdisciplinar que incluye un Centro de Documentación con proyectos educativos, ciclos de video realizados y compilados ex profeso, la muestra de la Plataforma ACVG y la exposición de carteles realizada por Feminicidios.net en el Espai en Vitrina de la Facultad de Bellas Artes UPV.



Martha Amorocho, Marca en la piel, 2002. Dibujo con aguja sobre la piel de la artista, documentación fotográfica.

Además, se llevarán a cabo múltiples actividades paralelas: ciclos de vídeo, jornadas de debate con mesas redondas, etc., para conmemorar el próximo 25 de noviembre el Día Internacional de la Eliminación de la Violencia Contra la Mujer.

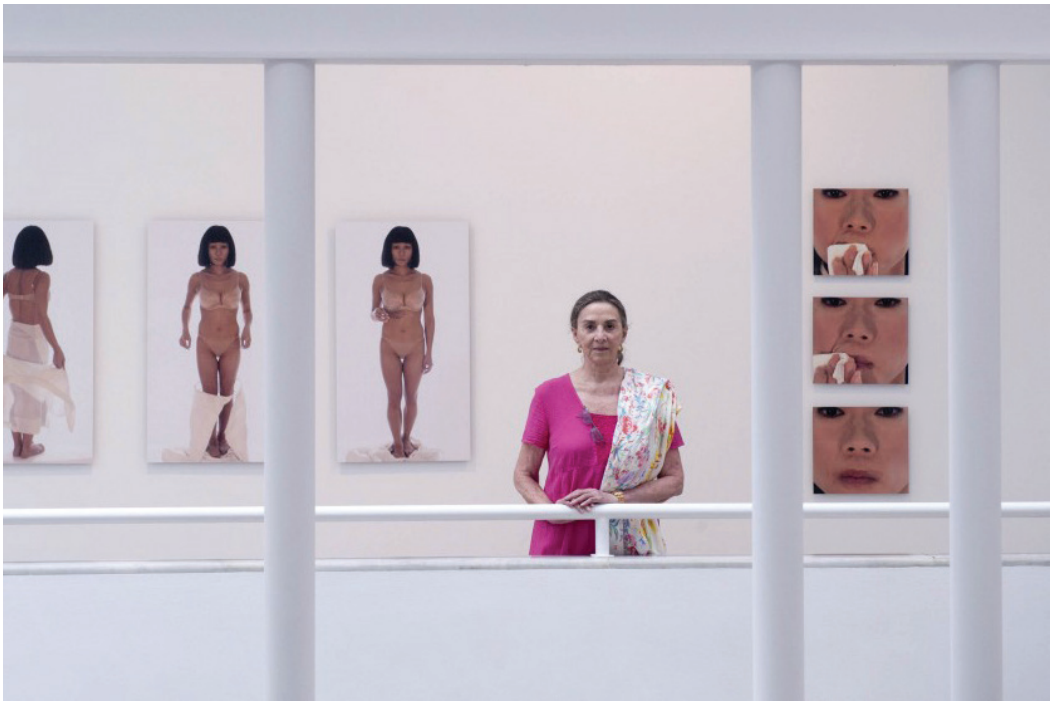
Sala de Exposiciones del Rectorado de la Universidad Politécnica de Valencia. Desde 5 de octubre hasta 19 de diciembre de 2012.

MAS AL SUR: 30 ANIVERSARIO DE LA GALERÍA MAGDA BELLOTTI

Los trabajos que se presentan de las artistas **Cristina Ataíde, Marta Bernardes, Eva Koch, Gabriela Kraviez, Luz Ángela Lizarazo, Eliana Perinat y Irene Van de Mheen** son el fruto de una colaboración de la galería con el **Centro de Arte Contemporáneo de Ifitry**, un espacio dedicado a la creación contemporánea en un clima de intercambio de conocimientos entre artistas de distintas nacionalidades.

Magda Bellotti seleccionó a siete artistas con lenguajes completamente diferentes, desde la videocreación, pasando por el dibujo, la fotografía o la instalación con artistas procedentes de Bogotá, Copenhagen, Lisboa, Amsterdam, Oporto o Paris. La selección en femenino se acomoda bien al homenaje nominal de este Centro a Lalla Ifitry, una santa de la región, a la que al morir no le habían construido un santuario porque allí solo se construyen santuarios a los hombres santos.

TERESA SERRANO: VIOLENCIA DE GÉNERO



Nira Santana

El Centro Atlántico de Arte Moderno presenta la exposición individual “Albur de amor” de la artista mexicana, Teresa Serrano. Comisariada por Margarita Aizpuru, este proyecto expositivo incluye obras audiovisuales y fotográficas que abordan aspectos de la violencia de género en sus múltiples manifestaciones. Desde un enfoque feminista, Serrano muestra su inconformismo con la cultura patriarcal presente en Latinoamérica, deconstruyendo con sus series fotográficas los estereotipos y roles de género.

CAAM, Centro Atlántico de Arte Moderno. Sala: C/ Los Balcones, 11. Planta 2. Las Palmas de Gran Canaria. Del 15 de junio al 7 de octubre.

CRISTINA GARCÍA RODERO, COMBATIENDO LA NADA



Cristina García Rodero, La tarde, 1978

Para celebrar el Premio Internacional de Fotografía Ciudad de Alcobendas que le fue concedido en 2011, Cristina García Rodero ha seleccionado de su larga trayectoria fotografías cuyas protagonistas son mujeres. Además, se proyectan los vídeos de los videos *María Lizonda*- en el que se describen las manifestaciones del culto al mítico personaje 'La diosa de los ojos de agua', en Venezuela- y *Entre el cielo y la tierra*, donde García Rodero indaga sobre la espiritualidad y el cuerpo.

Este galardón se suma a los premios: Fotografía Humanista W. Eugene Smith(1989), Dr. Erich Salomon(1990), Nacional de Fotografía (1996), Bartolomé Ros de PHotoEspaña (2000), Godó de Fotoperiodismo (2000), la Medalla de Oro al Mérito en las Bellas Artes (2005).

Cristina García Rodero, Combatiendo la nada, Centro de Arte de Alcobendas, Madrid. Del 19 de octubre hasta el 23 de enero de 2013.

EUGÈNIA BALCELLS, AÑOS LUZ

La instalación *Universo*, en la que recorremos y oímos la memoria del cosmos, junto a *Frecuencias* y *Homenaje a los Elementos*; y el documental "Vislumbrar el Universo", completan la exposición.

Eugenia Balcells, Años Luz, Tabacalera Madrid. Hsta el 18 de noviembre 2012

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

TIERRA IGNOTA DE LITA MORA



Mareta Espinosa

Aquel cuyas ideas cual si fueran alondras, levantan hacia el cielo matutino su vuelo -¡Que planea sobre todo, y sabe sin esfuerzo, la lengua de las flores y las cosas mudas!

Con el poema *Elèvation* de Baudelaire como hilo conductor, mitología, paganismo y religión se encuentran en *Tierra Ignota*, la exposición con la que Lita Mora da vía libre de nuevo a sus fantasías e imaginaciones. Pintura y dibujo se apoderan de la antigua capilla del Hospital de San Juan de Almagro para hacernos visible lo invisible, componiendo el maravilloso territorio que nos invita a visitar. Sirenas, esfinges, ángeles, animales prodigiosos, las propias flores del mal de Baudelaire, se mezclan en el mundo de fábula que la artista traza con sorprendente perfección. La exposición se convierte en una sola obra, en un conjunto orgánico, donde cada uno de los cuadros y los papeles se salen de sus límites y establecen entre sí un juego de asociaciones y correspondencias en

los muros, las columnas y el ábside de lo que en su día fue un espacio sagrado. Lita Mora ha demostrado con esta extraordinaria exposición cuán fiel sigue siendo a un mundo de fantasías que se confunden con su propia vida, que comenzó a esbozar desde los primeros tramos de su notable carrera artística, y que desde entonces no ha hecho más que fecundar y enriquecer con honestidad, haciendo caso omiso de las modas artística, del desinterés de la crítica o de los cantos de sirena del mercado.

Lita Mora. Tierra ignota, Hospital de San Juan, c/ San Agustín 21, Almagro, Ciudad Real. desde el 4 de julio hasta finales de octubre 2012.

ZAHA HADID

Maria José Aranzasti

A propósito de su exposición **Beyond Boundaries, Art and Design**

"La idea es deshacerse de los ángulos de 90º. Todo empezó con la diagonal, la diagonal creó la idea de la explosión que reforma el espacio. Fue un descubrimiento importante". ZAHA HADID

Zaha Hadid (Bagdad, 1950) ha supuesto una auténtica revolución en la práctica de la arquitectura no sólo por su creatividad, sino porque con ella se han roto modelos y reglas, encontrando la arquitectura otros significados y posibilidades. Hay un antes y después de Zaha Hadid en la arquitectura contemporánea porque con la realización de sus obras se han asentado nuevas bases teóricas. Es la primera mujer ganadora del prestigioso premio Pritzker 2004 de arquitectura, también es la única mujer que ha realizado el diseño y la ejecución de un museo en Cincinnati, como el Lois and Richard Rosenthal Center for Contemporany Art (1997-2003), pero su capacidad artística, tan polifacética ha ido mucho más allá del diseño y de realización de edificios aunque sean tan espectaculares como los que seleccionamos a continuación, de los cuales algunos de ellos están presentes en formas de dibujos, esquemas y juegos en las paredes de la exposición *Beyond Boundaries* :

El **Museo Nacional MAXXI para las Artes del siglo XXI** en Roma (1998-2010) que busca la continua fluidez espacial. El **intercambiador Hoenheim-Nord** en Estrasburgo (1998-2001) en la que se experimenta según la artista "con la idea de una naturaleza artificial que confunde los límites entre entorno natural y artificial. El **Phaeno Science Center** de Wolfsburgo (2000-2005), una criatura ctónica, emergida por completo, formado por cráteres, mesetas, grutas… El **Teatro de la Opera de Guangzhou** (2003-2010), un diseño de rocas gemelas según la propia artista. Las **Estaciones de tranvía Nordpark** en Austria (2004-2007) que están inspiradas en las formaciones de hielo. El **Puente Pabellón de Zaragoza** (2005-2008) cuyo exterior formado por miles de paneles se asemeja a la piel del tiburón. El **London Aquatic Center** (2005-2012) para los pasados Juegos Olímpicos, en el que la arquitectura

se inspira en el agua en movimiento. El Contenedor itinerante de arte contemporáneo **Mobile Art de Chanel** (2007-2011), inspirado en el famoso bolso acolchado de la firma y cuyo exterior retoma la forma de una ostra y a la vez de una joya, etc..

El abanico creativo de Zaha Hadid es tan amplio que abarca desde el dibujo, la pintura, la escultura a las instalaciones, además del diseño de objetos y muebles. Tampoco hay que olvidar su importante labor en el mundo universitario y académico. Después de una amplia trayectoria en diferentes universidades, actualmente es profesora en la Universidad de las Artes Aplicadas de Viena, profesora visitante Eero Saarinen de diseño arquitectónico en la Universidad de Yale. También, es miembro Honorario de la American Academy of Arts and Letters y socia del American Institute of Architecture.

Ha recibido el Praemium imperiale de la Japan Art Association (2009), el Stirling Prize (2010 y 2011) del Royal Institute of British Architects, la Unesco le ha otorgado el galardón como Artista por la Paz y la revista *Time* la considera una de las 100 personas más influyentes del mundo.

La forma curvílinea como natural

En la exposición, comisariada por Kenny Schachter, se asiste a una de las constantes en su obra: el dinamismo, las raíces con la naturaleza, el paisaje y la geología. Todas las obras que se ven en *Beyond Boundaries, Art and Design* están realizadas desde la experimentación con la tecnología más actual resaltando siempre por sus formas y estructuras: atrevidas y trepidantes. A pesar de que en el espacio de Yvorypresss las piezas apenas respiren y no les favorezca la iluminación. Pero el despliegue, la magia que desprenden las obras seleccionadas son fascinantes.

La curvilínea es una constante en esta exposición frente al rigor del ángulo recto que, por otra parte, se prodiga poco en la naturaleza. Si hay una influencia o recurrencia clara en la trayectoria artística de Zaha Hadid es el de las vanguardias rusas, sobre todo de los suprematistas. Zaha Hadid sienta las bases de los nuevos modelos y formas arquitectónicas después de la exposición en el MOMA (1998), tras haber realizado con anterioridad obras artísticas para su tesis basadas en dibujos de

Vladimir Krinskii y Kasimir Malevich.

Esta querencia de formas suprematistas se van desplegando en dibujos y relieves por las distintas paredes de la exposición. Destacamos la serie de casi una docena de dibujos de *Vision for Madrid* (1992) y la serie de 16 de *The Peak Block de Hong Kong* (2012).



Vision for Madrid (1992)

En la pared se presentan diversas topografías y juegos arquitectónicos de diferentes obras y proyectos arquitectónicos de Zaha Hadid .

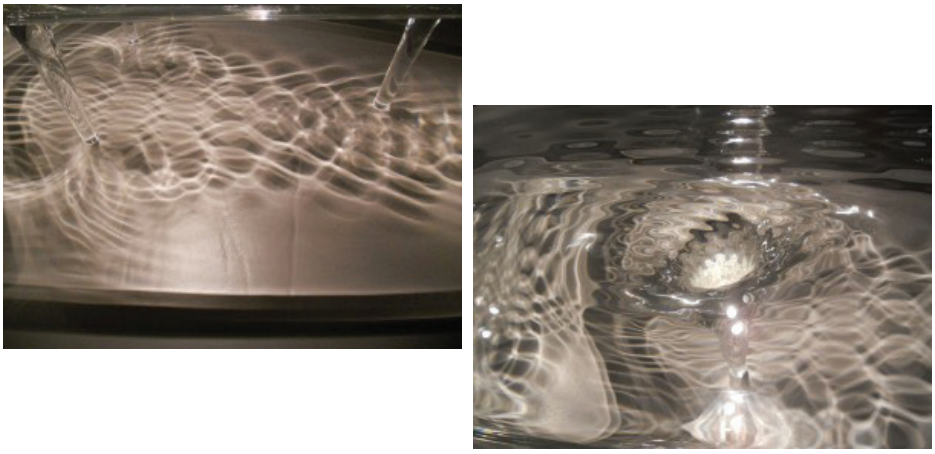


The Peak Block. Hong Kong (2012)

Las piezas en seriación nos recuerdan a Noguchi, y otras con alusiones de formas femeninas nos adentran en el mundo del diseño del objeto, tan atractivo de Zaha Hadid.

Las formas de cráteres y cavernas como en *Stalactites* (2008) nos llevan a un submundo geológico, muy del interés de la artista, como se ve en las formas orgánicas de sedimentaciones, masas de magmas, placas tectónicas.

Si hay algo destacablemente espectacular es la mesa *Liquid Glacial* (2012) en la que la materia cristalina que brilla y se refleja como el agua, cambia las referencias espaciales y ópticas, produciendo sensaciones de movimiento, de formas ondulantes marinas. Se produce un fluir de partes, como los sumideros transparentes y orgánicos del tablero de la mesa que son conducidos a través de las patas de la mesa y se convierten en formas deslumbrantes, resplandecientes y que remiten al espectador a un mundo fantástico y acuoso.

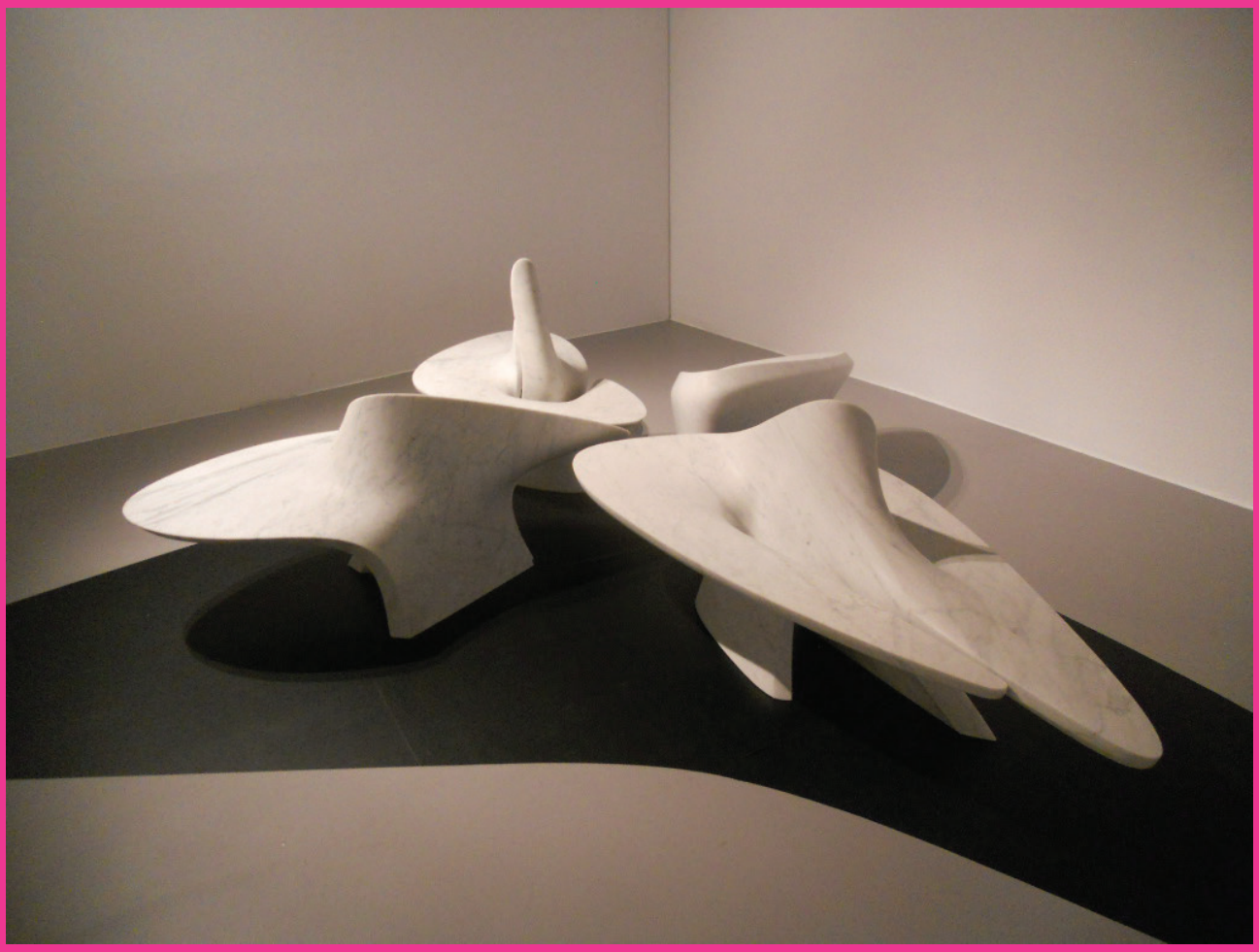


Liquid Glacial (2012)

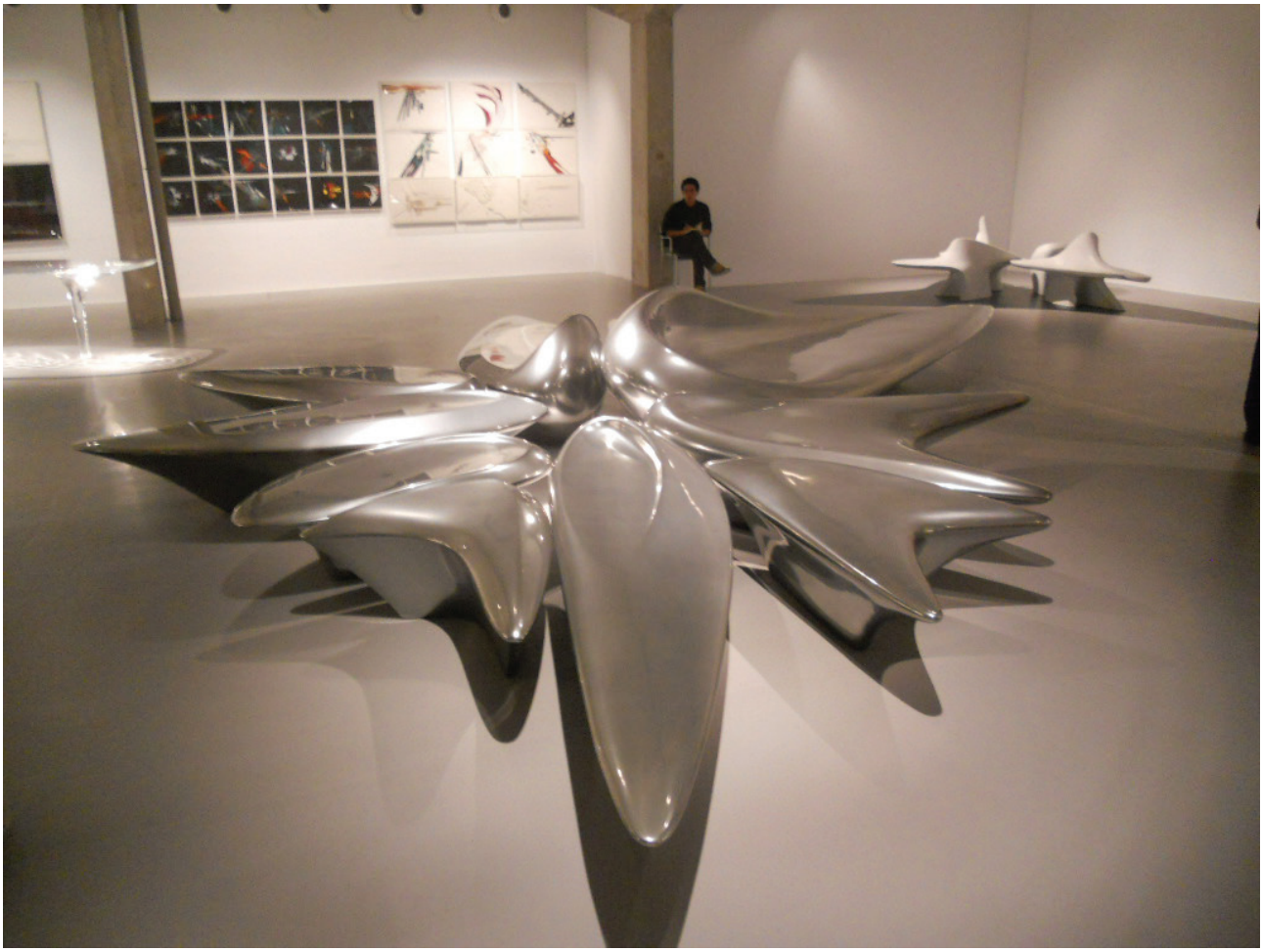
Z Chair Prototype (2011) hace honor a su nombre de zeta sinuosa y curvilínea. Estas dos últimas piezas piden, al igual que otras piezas de acabados metálicos y brillantes, ser acariciadas y tocadas. Hay un componente táctil importante en todas estas piezas de formas orgánicas y suaves, tan apetecibles como la obra *Kloris Seating, Set of Ten Petals* (2010) y *Orchis Stools, Set of Four* (2010), en mármol de Carrara.



Z Chair Prototype (2011)



Orchis Stools, Set of Four (2010)



Set of Ten Petals (2010)

Una exposición interesante que se podrá ver en breve sobre Zaha Hadid será la del IVAM de Valencia, del 12 de diciembre al 24 de febrero de 2013. Si en Zarautz la joya arquitectónica, semejante a la de una esmeralda del proyecto del policultural que realizó Zaha Hadid en 2007 se quedó en un idílico proyecto, Bilbao sí espera con mucho interés la remodelación por parte de la arquitecta, de la casi isla de Zorrozaurre y Olabeaga para convertirse en una de las nuevas zonas reintegradas, reformadas y residenciales de la capital vizcaína.

BEYOND BOUNDARIES, ART AND DESIGN, IVORYPRESS, Comandante Zorita 48, Madrid. 4 septiembre -3 noviembre 2012

Bibliografía seleccionada:

- Imprescindible visitar su fascinante página web: http://www.zaha-hadid.com/
- Philip Jodidio, Hadid. La explosión que reforma el espacio. Taschen, 2012.
- Philip Jodidio. Zaha Hadid. Complete works 1979-2009. Colonia: Taschen, 1999.
- **El croquis** nº 52. Zaha Hadid 1983-1991. Madrid, 1991
- **El croquis** nº 73. Zaha Hadid 1992-1995. Madrid, 2000
- **El croquis** nº 103. Zaha Hadid 1996-2001. Madrid, 2001
- **El croquis**. Zaha Hadid 1983-2004. Madrid, 2004. Edición conjunta, ampliada y revisada de los nº 53, 73 y 103. 520 pags.
- Charlotte Douglass, Hadid and Suprematism. Hatze Cantz, 2012.
- Zaha Hadid. Recent project. 2010. Global Architecture, Japan, 2010

Videos:

- http://www.zaha-hadid.com/videos/
- http://www.elcultural.es/videos/video/929/ARTE/Zaha_Hadid-_El_dia_a_dia_en_la_arquitectura_no_es_muy_glamouroso
- http://www.youtube.com/watch?v=mYjXTK4NxZM

RECUPERANDO A MARIBEL NAZCO



Nira Santana

Los inicios de Maribel Nazco (Los Llanos de Aridane, La Palma. 1938) estuvieron marcados por un claro estilo figurativo. En 1963, se une al grupo “Nuestro Arte”, compartiendo espacio con escritores y artistas, como la escultora canaria Mª Belén Morales. De aquella época surgió un carácter inconformista donde la experimentación y la búsqueda de nuevas formas de expresión derivaron en sus conocidos metales, una técnica escultórica a partir de grandes planchas de metal ensamblado, cuyos efectos se tornan pictóricos, gracias a los matices y tonos, resultado de la oxidación del metal y la incidencia de la luz en ellos. Desde entonces, su obra fue objeto de una importante atención por parte de la crítica siendo elogiada por Eduardo Westerdahl y reseñada por Gillo Dorfles en su libro *Últimas tendencias del arte de hoy.*

Nazco es una figura imprescindible en el panorama artístico canario, cuya obra se encuentra en distintos museos, galerías y colecciones del territorio nacional e internacional. Sin embargo, sorprende el poco reconocimiento que el Gobierno de Canarias ha mostrado frente a su obra, no incluyéndola en la *Biblioteca de Artistas Canarios*, en la que, de 49 tomos editados, sólo 3 han sido dedicados a mujeres. Ya en el año 2004, la entonces profesora de Historia del Arte y galerista, Yolanda Peralta, afirmaba, en declaraciones para el periódico La Opinión de Tenerife, que existían mujeres que merecían, por su valía artística, figurar en esta enciclopedia de arte plástico canario: *"No se trata de incluir nombres por incluirlos, sino de recoger creadoras tan valiosas como Maribel Nazco, María Belén Morales, Pino Ojeda, Eva Fernández, Jane Millares, Elvireta Escobio…hay muchísimas",* decía. También es de extrañar que Nazco no haya sido incluida en "¡Celebración! 25 años de arte en Canarias", exposición que el Centro de Arte La Regenta del Gobierno de Canarias organiza con motivo de la celebración de su 25 aniversario y que reúne la obra de aquellos/as artistas que han expuesto, de forma individual, en este espacio desde su fundación en el año 1987. De un total de 62 artistas, sólo 7 son mujeres. 25 años han pasado, sin que las mujeres podamos *celebrar* nuestra presencia, visibilidad y reconocimiento a tenor de las cifras expuestas.

Con ocasión de las revisiones que TEA Tenerife Espacio de las Artes está dedicando a los artistas de mayor calado experimental pertenecientes a su Colección, la exposición, destaca el período de producción de la artista comprendido entre 1969 y 1983, momento en el que se aleja de los metales para adentrarse en la pintura, y muy especialmente en su etapa docente en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de La Laguna. En dicho centro, quizás sin saberlo, Nazco ha sido un referente para muchas estudiantes de Bellas Artes, que han podido ver en ella una figura de empoderamiento femenino.

Maribel Nazco, "Metales". TEA Tenerife Espacio de las Artes, Santa Cruz de Tenerife. Del 5 de julio al 28 de octubre de 2012.

DEL MITO DE LA CREATIVIDAD PURA A UN ENFOQUE SISTÉMICO DE GÉNERO EN LA CONSTRUCCIÓN DE LA PERSONA CREADORA

Marián López Fernández-cao



Barbara Morgan, Martha Graham, Letter to the World, 1940

Constitución del término creación y creativo. Evolución del término creación desde la filosofía.

La creación ha sido definida, con mayor o menor sutilidad, siguiendo los parámetros de dominio sobre la materia. Siguiendo el diccionario de filosofía de Ferrater Mora, podemos señalar diversas acepciones de creación:

1) producción humana de algo a partir de alguna realidad preexistente, pero en tal forma que lo producido no se halle necesariamente en tal realidad.

2) producción natural de algo a partir de algo preexistente, pero sin que el efecto esté incluido en la causa, o sin que haya estricta necesidad de tal efecto.

3) producción divina de algo a partir de una realidad preexistente, resultando un orden o un cosmos de un anterior caos.

4) producción divina de algo a partir de la nada o *creatio ex nihilo*.

La creación ha estado unida a la acepción primera pero, no lo olvidemos, también a la tercera y cuarta. Todas ellas nos hablan de un elemento de "novedad": en la producción ha de encontrarse algo que no se encontraba en la realidad preexistente, o bien se encuentran nuevos efectos para esa realidad anterior. En todos ellos subyace la voluntad sobre esa realidad anterior.

Para Jean Chevalier y Alain Gheerbrant, la creación simboliza el fin del caos por la entrada en el universo de una cierta forma, de un orden, de una jerarquía. De nuevo la forma aristotélica se convierte en conformadora del caos. Señalaba Pascal cómo "el orden basta para caracterizar la invención". La invención así es la percepción de un orden nuevo, de nuevas relaciones entre términos diferentes; la creación, la colocación de este orden por una energía.

Sea invención, o sea creación, aspectos como orden y jerarquía se incluyen en ese dar forma. Contínuan Chevalier y Gheerbrant:

"Según las diferentes cosmogonías, la obra del creador precede al caos o le sucede. Este no es más que una primera fase: una masa elemental e indiferenciada que el espíritu penetra luego dándole forma. La creación en sentido estricto, llamada a nihilo, es el acto que da existencia a semejante caos. Al evolucionar éste comienza el tiempo, pero el acto creador es extratemporal." (1993:354)

De modo que la creación se convierte en acto de dar existencia. Se acerca, de hecho, al concepto de engendrar. De manera que parece, desde un punto de vista de género, que la creación masculina se ha empeñado en verse a sí misma como una engendradora simbólica. Ya lo había conseguido la religión siglos antes, subvirtiendo el hecho biológico por el cual los seres humanos nacen del vientre materno: Atenea, símbolo de la sabiduría nace sólo de la cabeza de Zeus, verdadero engendrador. Y el hombre nace del barro divino, así como la mujer, de la costilla del primer hombre. Se observa pues un cierto

empeño histórico en dotar al ser humano masculino de capacidades de engendrar más importantes y trascendentes que la temida, parece, capacidad de engendrar de las mujeres. En todas las interpretaciones es llamativo comprobar la ausencia de mediación femenina y el hecho de que se crea a partir de la materia informe, del barro, de la nada amorfa. La idea, pues, es masculina.

La creatividad y sus manuales

Consecuente con la idea de la creación, la creatividad busca el modo de teorizar sobre las capacidades idóneas para estar en disposición de crear, hacer nacer lo nuevo y transformar el mundo.

Como los fundamentos de la creación son androcéntricos, los manuales sobre la creatividad también lo son. No se pone jamás en entredicho ni nadie se sorprende de que entre las personas con capacidad creativa mencionadas en los ingentes manuales de creatividad nunca o muy raramente aparezcan mujeres. Es un territorio masculino, donde el análisis desgranado de los componentes de la personalidad del creador no hacen sino, al fin y a la postre, refrendar las mitologías del genio demiurgo- daimon- de los siglos precedentes pero dándoles ahora, carta y base científica/piscológica en la que se excluyen, por "selección natural" las clases desfavorecidas, las mujeres y las procedencias no occidentales, como tan sabiamente señalaba Linda Nochlin en su artículo "Why there have not been great women artists?", en 1972.

Antonio Marina, el teórico español más conocido por sus tratados sobre creatividad, hace, por ejemplo, en su obra *Teoría de la inteligencia creadora*, un análisis de la creatividad y de la inteligencia creadora, deconstruyendo mitos y poniendo en relación los tipos de inteligencia convencional y el proceso creador. Cita a gran cantidad de personas que suponen un referente tanto en los estudios de la inteligencia, como en la creación y cita asimismo a muchos creadores. Y digo creadores en masculino porque de las aproximadamente 380 personas que cita, sólo cuatro son mujeres y una de ellas, Simone de Beauvoir, aparece citada únicamente para referirse a su pareja, Sartre (y no por ser Premio Goncourt o por sus más de veinte obras de filosofía y literatura).

Arte, mente y cerebro, y Mentes creativas, de Horward Gardner

Sorprende en las obras de *Mentes Creativas. Una anatomía de la Creatividad* y *Arte, Mente y Cerebro* la ausencia de la variable de género. Pareciera que el hecho de vivir en un cuerpo de hombre o de mujer, y su clara y distinta socialización y educación en la historia, no influyera en la capacidad creativa. Sorprende que el creador de las inteligencias múltiples no encuentre en el ser humano con diferente género –y educación y socialización, insistimos- un elemento al menos de reflexión. Es sorprendente que ante afirmaciones desprendidas de estudios según los cuales las personas "creativas" manifestaban rasgos de "independencia, confianza en sí mismos, ausencia de convencionalismos, viveza, acceso fácil a procesos inconscientes, ambición y entrega al trabajo" (GARDNER 1995: 42) no aparezcan reflexiones que hagan suponer que el extracto social, la procedencia de los grupos "no hegemónicos", o el hecho de nacer en cuerpo de mujer influya en la citada independencia, confianza en sí mismos, ausencia de convencionalismos, etc., etc..

A su vez Gardner no pone en tela de juicio lo que se ha denominado creación. Da por hecho que los juicios sobre las buenas o malas creaciones son adecuadas, que los creadores son aquellos que, aun teniendo en cuenta gran cantidad de aspectos como la educación, el entorno y el ámbito, han logrado la fama y el objetivo es buscar que factores influyen para que una persona logre ser reconocida como creadora.

Es interesante el recorrido y la reflexión que realiza sobre las diversas aproximaciones a la creatividad pero da la sensación que tiene en su mente siempre a un más que probable potencial creador masculino. Dentro de la aproximación historiométrica, por ejemplo, valora la aportada por Simonton, en la que se examinan "extensas colecciones de datos para determinar la década de la vida en que los individuos creativos son más productivos", y en donde se cita por ejemplo, que "la máxima creatividad tiene lugar entre los treinta y cinco y treinta y nueve años"(GARDNER, 2002: 45). En tanto que la mayoría de las mujeres suelen tener hijos, parece que la variable tiempo de cuidado, tiempo de procreación, no ha sido parte de la "extensa colección de datos" determinantes en la vida de un individuo creador de sexo femenino. Asimismo y dentro de la aproximación conductista, por la cual los

individuos se dedican a actividades creativas “por las recompensas materiales que les proporcionan”, parece tampoco contemplarse esta variable género en relación con lo social, que dependiendo de las épocas ha tendido a criticar y estigmatizar a las mujeres creadoras ligándolas en muchos casos a la “desfeminización” o a la vida poco “honesta” exigida por las costumbres.

En su obra *Mentes creativas*, Gardner señala a una sola mujer, Marta Graham, como ejemplo de “mente creativa” aunque casualmente se refiere a su cuerpo y a la importancia de la emoción de su danza. Frente a otras descripciones masculinas que señalan las “dotes universales de Freud”, “Freud como lider”, “la mente centrada en lo objetivo de Einstein” “la transformación en figura mundial” (de Einstein), “Sabiduría intuitiva y reflexiva” (de Einstein), “Picasso como prodigio” “un prodigio anciano” (en referencia a Picasso), “maestría final” (en referencia a Stravinsky), en Martha Graham se centra o bien en el ámbito que la rodea (“El campo de la danza a finales de siglo”, “La América de Martha Graham a finales de siglo”, “La nueva danza”, “El ámbito promueve la danza moderna”), en lo relacional (“intentos de colaboración”), o como mucho en “los logros de Graham” o “una vida para la danza”, aspectos ligados más parámetros cercanos a lo categorizado como femenino: dependencia, relación, contextualización, emoción o cuerpo.

Es una lástima que determinados aspectos que tan sabiamente Gardner señala no hayan sido vistos desde el interés de la mitad de la población: dentro de sus temas emergentes, *el apoyo en el momento de avance,* si es clave en los hombres, es esencial en las mujeres porque, además de remontar los escollos que sus compañeros varones, han de superar los prejuicios de sus progenitores y educadores hacia la inexistente identidad de la mujer creadora. Valga para ello un ejemplo autobiográfico de la creadora Concha Méndez:

“Al presentarnos al señor, éste preguntó a mis hermanos: “Pequeños, ¿qué queréis ser de mayores?” No recuerdo lo que contestarían, pero viendo que a mí no me preguntaban nada, teniendo toda la cabeza llena de sueños, me acerqué y le dije: “Yo voy a ser capitán de barco”. “Las niñas no son nada”, me contestó mirándome”. (MARINA, J.A., RODRÍGUEZ DE CASTR, M.T.,: 2009, 82)

Si el *pacto faustiano* que Gardner señala como otro tema emergente, implica renunciar a aspectos importantes de sus vidas privadas, para muchas mujeres –siendo la "vida privada" su fin desde el punto de vista de la sociedad y la educación de las distintas épocas- supone la renuncia que la "feminidad" señalaba para ellas; implica de hecho renunciar a todo aquello para lo que habían sido destinadas.

Creatividad, de Mihaly Csikszentmihalyi

Csikszentmihalyi es de los pocos especialistas en creatividad que no sólo incluye aunque sea mínimamente el aspecto de género en el análisis del desarrollo de la capacidad creativa, sino también a un grupo representativo de mujeres en su investigación. En su obra *Creatividad, El fluir y la psicología del descubrimiento y la invención*, entrevista a veintiocho mujeres, de un total de 91, un encomiable 30%. Ese giro supone, desde nuestro punto de vista, que por primera vez en los tratados se comienza a pensar en la persona creadora también como mujer. Porque además, dentro de su elenco están representados, no sólo profesiones tradicionalmente asociadas a lo femenino, sino una amplia variedad: astrónomas, periodistas, antropólogas, productoras de televisión, escritoras, escultoras, economistas, químicas, matemáticas, sociólogas, pintoras, … entre otras.

Es cierto que no hace un análisis exhaustivo de cómo influye la educación segregada, los prejuicios machistas (interiorizados y externos) en el desarrollo creador, pero señala varios puntos que son importantes.

Por un lado, Csikszentmihalyi abre una vía muy interesante desde el punto de vista social, por la cual una persona creativa es "alguien cuyos pensamientos y actos cambian un campo o establecen un nuevo campo", pero, como continua, "un campo no puede ser modificado sin el consentimiento explícito o implícito del ámbito responsable de él". *Personalidad, campo* y *ámbito* son pues, tres componentes que interactúan dentro del sistema creativo. Veamos.

La personalidad

Csikszentmihalyi señala por primera vez de un modo más complejo qué es eso de la "feminidad" como rasgo creativo que otros autores habían paradójicamente señalado sólo para los creadores varones. En su capítulo sobre la personalidad señala que los individuos creativos escapan a los rígidos estereotipos de los papeles por razón de género, es decir, son seres que intentan escapar a sus respectivos destinos identitarios, y, entre ellos, el género es de vital importancia. Esta tendencia a la androginia no es necesariamente responsable de una homosexualidad masculina o femenina, sino que responde a una insumisión a aceptar *per se* los rasgos que se les tenía destinados: así los hombres entrevistados, señala Csikszentmihalyi, mostraban "sensibilidad ante aspectos sutiles del entorno que otros hombres tienden a desechar" y las mujeres entrevistadas tendían a ser "fuertes (y) seguras de sí mismas" (Csikszentmihalyi: 1998, 94).

Los primeros años como constituyentes de la personalidad

Dentro de los primeros años, Csikszentmihalyi comenta "cada niño se interesa en ejercitar aquella actividad que le proporciona una superioridad en la competencia por los recursos (de los cuales el más importante es la atención y admiración de los adultos significativos))…) lo que importa no es necesariamente la cantidad absoluta de talento, sino la ventaja competitiva que uno tiene en un ambiente particular." (ibidem, 189) En la cita biográfica de la escritora Concha Méndez unas páginas más arriba, el "señor" al que alude, no debió de ser un adulto significativo, pero en caso de haberlo sido, probablemente habría inflingido a la niña la suficiente falta de estima hacia sí misma para no atreverse a ser "nada", como él señalaba. Señala, por otro lado, "está claro que ayuda nacer en una familia que valora la educación como vía de movilidad social"(ibidem 203). Si la familia y los adultos significativos no valoran la educación de las niñas, es evidente que la capacidad creativa tendrá un cada vez más estrecho camino por donde hacerse hueco. Señala Csikszentmihalyi, por otro lado, el concepto de "profesores influyentes", refiriéndose a aquellos que lo que les convierte en influyentes es que "prestaron atención" al niño o la niña y mostraron "atención extra". Cierto que no siempre fue así, como relata una de las mujeres entrevistadas:

"Solía ir a casa y deshacer la labor de costura que tan mal había hecho durante el día, llorando (…) no había nada que más me gustara hacer que ecuaciones de álgebra por la noche. Quiero decir que era simplemente un placer. (…) Y a ellos les gustaba dar premios (…) en todas las cosas en las que yo era mediocre. Nunca se conseguía reconocimiento alguno por el latín y el álgebra" (MILNER, B., en CSIKSZENTMIHALYI, pp. 206)

Shirley Mangini relata las dificultades que, por ser mujeres, se tenía en la Real Academia de Arte de San Fernando. Señala los textos de Victorina Durán y Remedios Varo, compañeras de Maruja Mallo:

"Entre ellos estaba el profesor de Teoría y Estética del arte, Rafael Doménech, crítico del arte del ABC y fundador y director del Museo de Arte Decorativo. Doménech no era feminista, detestaba elemento femenino en la Escuela y no creía que pudiera ser pintora ni escultora ninguna mujer".

Varo describe a otro profesor;

"Garnelo, profesor de estatua, solía suspender sistemáticamente a las mujeres en el primer curso (…) decía que lo hacía por su bien ya que de esta forma la que tenía verdadera vocación estaba llamada a perseverar, eliminando de un plumazo a aquellas que no pensaban dedicarse a la pintura."

Francis Bartolocci señala: "eramos muy pocas a las que nuestros padres nos dejaban estudiar, y sobre todo una carrera como Bellas Artes. No estaba bien vista. Imagínese que había una compañera que debía asistir con su acompañante femenina".

En definitiva, lo que fue determinante de los primeros años consistió en que "en vez de quedar configurados por los acontecimientos, configuraron los acontecimientos para ajustarlos a sus propósitos". Csikszentmihalyi se pregunta de donde viene esa determinación. La psicoanalista Nora Levinton, analizando los primeros años de Simone de Beauvoir señala que, "a pesar de que puedan ser unos recuerdos considerablemente idealizados y encubridores, subyace a sus reflexiones la vivencia de alguien que se ha sentido inicialmente aceptada, valorada, fortalecida narcisísticamente diríamos desde la

perspectiva psicoanalítica y que se incorpora a un mundo emocional donde en los primeros años no encontrará particulares ingredientes de conflictividad en cuanto al medio familiar: “Cada vez que me ocurría algo tenía la impresión de ser alguien”:

“En casa el menor acontecimiento suscitaba vastos comentarios; escuchaban con gusto mis historias, repetían mis ocurrencias. Abuelos, tíos, tías, primos, una abundante familia me garantizaba mi importancia… mi cielo estaba estrellado una constelación de ojos benévolos. Protegida, mimada, divertida con la incesante novedad de las cosas, yo era una niña muy alegre”. (BEAUVOIR, 2004: 18, en LEVINTON DOLMAN, N. “Llegar a ser Simone de Beauvoir”, 2010, p. 81).

Quizá una buena seguridad primaria ontológica pueda ser la base de ese empeño en que no nos configuren los acontecimientos –la situación, diría Beauvoir- , sino, al menos, de construir el propio proyecto sin ingenuidad.

Los cónyuges sostenedores

Un elemento importante de la vida de los y las creadoras es y debemos alabar a Csikszentmihalyi, lo que él llama “conyuges sostenedores”, con que no sólo desmonta la “vida sexual pujante” que caracterizaba a los creadores (masculinos, porque la sexualidad femenina no se ha visto como fuerza motora en los casos de la creación sino que, simplemente, no se ha visto), sino que reconceptualiza el aspecto señalando la importancia en su lugar de una vida afectiva satisfactoria, también para los hombres. Y con respecto a las mujeres señala cómo muchas de ellas “creían que sus maridos las habían liberado para que se concentraran en su trabajo”(pp. 222), aunque a nuestro autor se le cuele en ocasiones una visión paternalista en la que sitúa a los maridos de “mentores” o a las creadoras como trabajadoras por destino de doble jornada: “mi marido era muy comprensivo acerca de esto. Decía: ‘Haz como gustes, cualquier cosa que yo pueda hacer para ayudar. *Siempre y cuando los chicos estén atendidos*, no tengo problemas al respecto, usa tu tiempo como quieras’. Y eso era muy importante” (NEUGARTEN; BERNICE, en op cit. pp. 223, la cursiva es mía). Por otro lado, también señala cómo para algunas mujeres, alcanzar el éxito supone celos e

incomprensión por parte de su pareja, como el caso de la poeta Hilde Domin cuando, la primera vez que enseña sus poemas a su marido, éste le dice "¡bueno, pero qué desastre tenemos aquí!". Sólo, señala Csikszentmihalyi, después de que su marido muriera comenzó ella plenamente a dedicarse a escribir, convirtiéndose en una de las poetas más leídas de Alemania. De tal modo que ese cónyuge sostenedor ideal es mucho más difícil de encontrar si ese individuo creador es una mujer. Podríamos aventurar incluso que, de existir un análisis de género en la construcción de la persona creadora, sería conveniente añadir "los cónyuges obstaculizadores", en el caso femenino. Mientras muchos de los miembros de la generación del 27 tuvieron en sus parejas femeninas apoyos incondicionales donde reflejarse engrandecidos, sus compañeras, en muchos casos, se conformaron con no tener, como la artista Maruja Mallo, "conyuges obstaculizadores" que minimizaran su obra.

El ámbito

Csikszentmihalyi dedica un capítulo inicial a la interacción del campo –o área de conocimiento o trabajo creador-, la personalidad y el ámbito. Y es de gran ayuda la introducción de variables que tiene que ver con la autoridad, los estratos sociales y el género, aunque no los señala explícitamente, para comprender el fenómeno de la actividad creadora en el ámbito de la creatividad.

Que un ámbito permita reconocer algo como novedoso, de calidad o digno de entrar en la historia, es algo que hemos esbozado en el capítulo primero de este libro y que tiene que ver, entre otras cosas, con la constitución del patriarcado, en el caso de la sistemática exclusión de las mujeres en el arte, la literatura y la creación "normativa" y con la minimización de las actividades realizadas por mujeres en la cultura en general, considerándolas como "no normativas", marginales, menores o populares. Como señala nuestro experto en creatividad "los diversos ámbitos actúan como filtros para ayudarnos a seleccionar, entre la avalancha de nuevas informaciones, aquello *memes*, o unidades de información cultural, a los que merece la pena prestar atención". El ámbito selecciona, filtra, elimina, o desprestigia, aquellos *memes* "non gratos". Del mismo modo que Marcelino Sanz de Sautuola tuvo que sufrir la burla, el escarnio y la difamación de los expertos al ser

tildado de impostor tras haber presentado su descubrimiento de las pinturas rupestres de Altamira ante la Sociedad científica francesa de la época, muchas mujeres de un campo determinado fueron olvidadas, minimizadas o simplemente, no elegidas como *memes* dignos de visibilización. En otras ocasiones toda una actividad –por estar realizada por otras procedencias, otros estratos sociales u otro género diferente al normativo- es alejada a los márgenes de la subcultura.

Ello, como Csikszentmihalyi señala, no impide que el campo siga enriqueciéndose, pero está claro que no es considerado relevante. En algunos casos, como el arte, el ámbito (los historiadores y críticos) prima sobre la campo (el arte y la creación artística), señalando qué es y no es arte relevante. Que es lo que está en los museos. De tal modo que, además de una personalidad creativa y tener la formación que implica los conocimientos necesarios para traducir esa energía creativa en algo más, hay que conocer las reglas del ámbito, del *establishment*. Para las mujeres supone un triple handicap: por una lado, asegurarse una infancia que ayude a construir una buena seguridad y autoestima; por otro lado, afianzar una buena formación, formación que a veces ha sido poco apoyada por el sistema educativo y el profesroado poco proclive a yuadar a las mujeres; y en tercer lugar, saber, como decía Levy Strauss “las leyes de la tribu”, por las que, amén de conocer los criterios de valoración y éxito, conozcamos el currículum oculto de ese ámbito que pone a las mujeres en un porcentaje de éxito poco superior al 20%.

Siguiendo con el ejemplo de Maruja Mallo, encontramos en la biografía de Mangini anécdotas esclarecedoras. Cunado, en una entrevista, un periodista insiste en preguntarle por su vida personal y no por sus obras –aspecto que predomina en las biografías y críticas de mujeres frente a los aspectos formales de las obras de los varones, Mallo exclama:

“*Y no le da a usted vergüenza fastidiarme así, preguntándome sandeces? ¿A mí? ¡A mi que vengo escapando de la muerte! ¡A mí esas preguntillas! Cuando mis ojos todavía están viendo niños mutilados, hombres asesinados, mujeres que corren llorando. Nada recuerdo, nada puede recordarse (…) sino que mi patria se ahoga, se ahoga en su propia sangre*.”

Mallo recibirá críticas donde se alude en algunas a su aspecto físico, y en otras se empeñan en minimizar su obra. Es decir, una crítica que se empeña en apartarla del ámbito del arte, de los "memes" significativos. Mallo se defenderá:

"*Tenemos los artistas derecho a pensar que no es posible trabajar honrada, leal y esforzadamente para que una crítica desatenta y ligera, en lugar de marcarnos con fuego si es preciso nuestros defectos, pase la vista por nuestra obra con una indiferencia y un desdén totalmente injustificados*" (En Mangini, 2012: 201).

Actualmente, en 2012, querer presentarse -siendo una buena ensayista, con buenos apoyos en la formación, familia y cónyuge sostenedor- al Premio Nacional de Ensayo, por ejemplo, supone saber de entrada que en sus treinta y tres ediciones, sólo se entregó una vez a una mujer. Además de cruzarlo con otras variables, algunas insólitas, supone saber que, como mucho, disponemos de poco más de un 3% de posibilidades de éxito. Eso es tener buena autoestima. Y saber de las leyes de la tribu.

Ampliar la creatividad a la interacción entre el campo, el ámbito y la persona ofrece, cuando menos una arena de trabajo más compleja que explica, entre otras cosas, cómo el trabajo de la igualdad y la democracia en la cultura ha de hacerse, cuando menos, en estos tres niveles.

Referencias bibliográficas:

MARINA, J.A. (1998) *Teoría de la inteligencia creadora*. Barcelona, Anagrama.

CSIKSZENTMIHALYI, M. (1998) *Creatividad. El fluir y la psicología del descubrimiento y la invención.* Barcelona, Paidós.

GARDNER, H. (2002) *Mentes creativas. Una anatomía de la creatividad.* Barcelona, Paidós.

GARDNER, H. (2005) *Arte, mente y cerebro*. Una aproximación cognitiva a la realidad. Barcelona, Paidós.

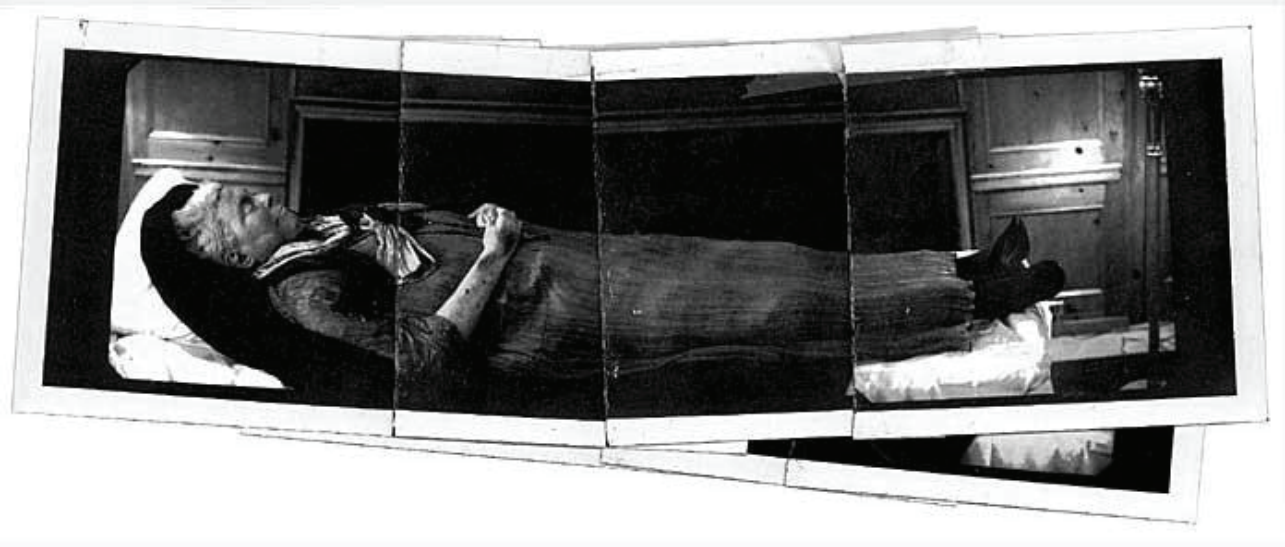
CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. (1995) *Diccionario de símbolos*. Madrid, Herder.

FERRATER MORA, J. (1994) *Diccionario de filosofía*. Barcelona, Círculo de Lectores.

LEVINTON DOLMAN, N. (2010) "Llegar a ser Simone de Beauvoir". En *Investigaciones Feministas*, nº 0, 77-97. Servicio de Publicaciones de la Universidad Complutense de Madrid.

MANGINI, S. (2012) *Maruja Mallo*. Barcelona, Circe.

EL ARTE CONTEMPORÁNEO Y LA MUERTE / CUADERNO DEL RIVER´S END



Annie Leibowitz, Susan Sontag muerta, 2004

Alonso y Marful

Hoy el River´s End, ese reducto por mil razones insular donde las dos artistas que suscriben suelen tomar café mientras miran arder el mar el sol de la bahía, está cerrado por defunción. No sabemos quién ha dejado atrás los trabajos y los días y se ha ido sobrevolando este mar tranquilo donde quizá mañana naveguen sus cenizas. *Et in pulverem reverteris*. Polvo que el brazo azul del oleaje enredará en el polvo de otras muertes recordando que, de todos los cementerios del mundo, el mar es el más bello. No sabemos quién se ha ido, pero estamos seguras de que, desde ese otro lado del que nada sabemos, de lo que no se deduce otra cosa que nuestra ignorancia, se enterará de que los astrónomos han descubierto un planeta muy semejante a la tierra que orbita a unos 600 años luz de nosotros y donde, según comenta nuestra amiga Claudia Deleuze, la Belleza es Dios.

En su libro *Los grandes hombres ante a la muerte* decía Manuel Iribarren que los únicos a quienes puede otorgarse competencia para hablar de la muerte es a los propios muertos, no obstante nosotros la tenemos para hablar de la manera en las que nuestra cultura la ha concebido y de cómo, al calor de las distintas creencias, se han ido relevando las formas de morir y los ritos funerarios. Imposible saber a ciencia cierta qué pensarían el hombre o la mujer de Neanderthal cuando enterraban a sus deudos recogidos sobre sí mismos sobre un delicado lecho de piedras redondeadas. Es de suponer que, tal como harían también los neolíticos, que incorporaban armas y viandas al ajuar del difunto, creían firmemente en la vida de ultratumba. Si la muerte obedecía al ritmo universal que parecía seguir la Naturaleza en su cíclica danza, era preciso acompañar el cuerpo del difunto con algunos enseres y dedicarle ofrendas con las que pudiera mantenerse mientras esperaba el retorno. La creencia en la reencarnación, que habría de triunfar en amplias regiones del planeta, no era, por tanto, más que un gesto de *mimesis* metafísica abundantemente justificado por la circularidad que presidía el regreso de los astros, las estaciones y las cosechas.

Con razón Nietzsche suplicaba la vuelta a ese fulgor dionisíaco de la tierra que gira en torno a un sol deificado que todos los días renace de sus cenizas, igual que el ave Fénix. Miramos hacia el pasado de nuestra cultura y nos da la sensación de que, de Platón a Cristo, del reino celeste de las Ideas a su natural prolongación en la escatología cristiana, se tiende un cabo del miedo del que lo más fácil era escaparse por la tangente del nihilismo, aunque en ello empleáramos más de veinte siglos y una Ilustración de por medio. Expresiones diferentes de un mismo horror, la cultura griega temió tanto a Hades, dios del inframundo, que apenas hay representaciones suyas. El cristianismo, por contra, elevó la muerte al rango de una obsesión plástica, y aquí y allá menudean representaciones de un naturalismo feroz cuya versión laica y postmoderna no es otra que la plastinación de Gunther von Hagens. Del caballero o la señora flaquísimos de piel apergaminada se pasará al esqueleto, que, a partir del XVI, se va definiendo con el avance de la anatomía. Los mapas musculares de los desollados de Hagens no son más que la vacua necrológica de una civilización que, con la fe en Dios, ha perdido la esperanza de la resurrección y exhibe su “filosofía del fiambre” con una impunidad casi obscena.



Gunther von Hagens, cadáveres plastinados

El *ser* se ha encontrado con la *nada* y aún esa nada que anida en un resto cadavérico debe explorarse y mostrarse en una declaración tácita de que no hay otro mundo que el mundo de lo visible, y que su decálogo no es otro que el que repite hasta diez veces la palabra transparencia. Si la agonía de Dios empieza con ese "tiempo novísimo" al que, apenas iniciado el siglo XIX, se refiere Hegel, no resulta sorprendente que sea el propio Hegel quien empiece a elaborar una filosofía de la *verdadera muerte*. De la muerte sin resurrección. Sin más allá. Sin punto y aparte. De la muerte tal como se la define en la *Fenomenología del Espíritu*, como "negatividad absoluta" que confiere a la conciencia individual su

condición universalmente trágica. La tragedia moderna ya no se basa en la expiación de algún error nocivo como el que hace del rey Edipo un chivo expiatorio que lava con su dolor la mancha de la peste, sino en la pérdida del horizonte de trascendencia que se podía vislumbrar más allá de nuestra finitud. En sus páginas sobre "La muerte y el sacrificio", Georges Bataille recordará la desolada reflexión hegueliana, "El hombre es esta noche, esta Nada vacía", como una de las meditaciones más desgarradoramente bellas del filósofo alemán. Es, por tanto, la experiencia de la pérdida de la fe la que lleva consigo el nacimiento de la muerte. En una de las obras más representativas del teatro de Beckett, Vladimiro y Estragón esperan inútilmente a God(ot) y anticipan la mansa desesperación del autor al elegir su propia tumba: "de cualquier color, siempre que sea gris", tan gris como el absurdo teatro de la existencia. Estamos en 1953 y el temblor del Holocausto recorre aún la espina dorsal de la cultura europea. Cuatro años después, en *El séptimo sello*, de Bergman, la figura de la muerte sostiene con su reo una agónica partida de ajedrez en la que deja claro, negro sobre blanco, que el perdedor no podrá disfrutar de una prórroga ni de un nuevo emplazamiento.

Heidegger señaló con acierto que la segunda caída del ser humano sería en la banalidad. Banalidad que abarca casi todas las manifestaciones del mal, como quería Hanna Arendt, y, por supuesto el mal radical que aqueja al ser humano: la negatividad absoluta de la muerte. Probablemente uno de las señas de identidad de "la condición postmoderna" -marchamo filosófico de la nueva levedad que Jean-François Lyotard populariza a partir de la publicación de la obra homónima de 1979- sea la exterioridad de la mirada que arroja sobre ella. Producto de la exaltación de la tecnología que ha logrado diferirla y disimular su acecho a través de cirugías que a menudo son auténticas tanatoplastias, la contemplamos cada vez con mayor distancia. La arrinconamos (los cadáveres se alojan en tanatorios y los féretros se introducen en urnas que descienden de forma directa al crematorio) y parecemos haber interpuesto entre ella y nosotros un cierto halo de irrealidad, la misma que reviste las muertes que contemplamos por televisión en perversa continuidad con anuncios de coches, teléfonos móviles o maquillajes. Las muertes de Muamar el Gadafi o Sadam Hussein fueron, a este respecto, la anticatarsis de la anestesia global ante la paradoja moral de matar al asesino. Nos situamos ante un

nuevo régimen escópico simbolizado por la ubicuidad de una pantalla que, *sit venia verbo*, "apantalla" nuestra experiencia y nos convierte en espectadores de nosotros mismos (es el éxtasis vacuo del narcisismo en el protagonismo del espejo y del perfil social) y, por supuesto, de los otros (cada vez más valorados por lo que de grato presenta la mera superficie o la apariencia). En la con razón llamada por Guy Debord "sociedad del espectáculo" la muerte ha logrado convertirse en lo radicalmente Otro que le sucede a Otro. Desde este punto de vista, las obras de Richard Avedon, Sophie Calle, Annie Leibovitz o Bill Viola, al obtener imágenes de la agonía de sus seres queridos y divulgarlas de forma masiva en las galerías de arte y en los medios de comunicación, revisten un carácter paradigmático.

Richard Avedon retrata el deterioro de su padre en una larguísima serie de instantáneas en las que Jacob Israel Avedon aparece meticulosamente ataviado, como si el estar presentable en todo momento, incluso coqueto, fuera parte de un *ars moriendi* que se revela en su objetualización visual. "Mis retratos –sostuvo Avedon- no intentan ir más allá de las cosas. Sólo son lectura de superficie". En 2004 su discípula Annie Leibowitz retrata a Susan Sontag muerta sobre una camilla y prácticamente irreconocible con zapatos de tacón, el pelo corto en torno al rostro abotagado y amortajada con un vestido plisado a lo Fortuny.

La conceptualista francesa Sophie Calle, ficcionalizada por Paul Auster en su novela *Leviathan*, grabó las últimas 80 horas de la vida de su madre y presentó un extracto de sus últimos minutos en la Bienal de Venecia de 2007. "Hay 11 minutos finales en los que uno no puede saber si está muerta o viva, no había respiración. Cuando murió -declaró la artista en una entrevista concedida a Ana María Battistozi- puse avisos en los diarios en los que decía cuál fue su último libro, la última película que vio, el último poema, pero terminaba con la imposibilidad de saber cuál fue su último suspiro. Ese momento es inasible, imposible de fijar". Fijo en su escultura hiperrealista de apenas un metro de longitud permanece el padre del creador australiano Ron Mueck que, en su obra *Dead Dad* (1997) reproduce con su habitual minuciosidad el cadáver de su progenitor…



Ron Mueck, Dead Dad, 1997

Hemos dado un paseo por la playa, donde la posidonia se aferra a las orillas impidiendo que la caricia tenaz del oleaje se lleve por delante la delicada línea de los tamarindos. El cementerio más bello del mundo resplandecía bajo el sol de diciembre y las cenizas de los muertos parecían mecerse en el calor de su abrazo. Hicimos un anillo de hojas y lo lanzamos al agua mientras recitábamos, en voz baja, unos versos de Adrienne Rich:

Escucha. Los vidrios se quiebran,
se tambalean los árboles
Hacia la noche. El viento
se apresura a recibirlos.
Como un espejo la luna se ha quebrado
y en la copa del roble más alto
relampaguean ahora sus fragmentos.[1]

[1] Los versos pertenecen al poema "Árboles". La traducción es de Myriam Díaz-Diocaretz.

ENCUENTROS TARDÍOS, DE ELENA ASINS

Cuando se piensa en el transcurrir temporal, se toma conciencia de las experiencias vividas o de las que han dejado de vivirse.

En esta exposición compuesta de vídeos, instalaciones y proyectos lineales para no se sabe qué construcciones, y realizados en los últimos años, rememoro tiempos de acción en que estas cosas, su ejecución y exposición, hubiera resultado una cierta utopía. Hoy día es posible hacer hasta aquello que ni uno mismo se propone, pero que los medios posibilitan, y recuerdo la frase de Albert Einstein en la que comenta:

“Caracteriza, en mi opinión, a nuestra época la perfección de medios y la confusión de fines.”

En alguna medida, se toma una cierta discrepancia y disconformidad con las tecnologías que disfrutamos actualmente. Con el transcurrir del tiempo, las generaciones venideras disfrutarán de medios más simples, a la vez que más sofisticados y precisos.

A pesar de ello, la nueva era digital pone a nuestro alcance no sólo medios, sino contenido, ello me produce una cierta desconfianza y un temor inexplicable, a la vez que un gozo relevante y orgulloso de todo lo que uno y la máquina hacen posible. La pregunta reside en: ¿Es la máquina capaz de pensar? ¿Realmente se piensa o uno es arrastrado por sus posibilidades?

¿De qué forma procesamos y cómo nuestro cerebro almacena los conocimientos y datos adquiridos? ¿Somos acaso capaces de dominar el subconsciente?

¿La vitalidad específicamente humana, propia del yo, en un esfuerzo querido y necesitado que persigue infatigablemente algo concreto, puede perder su naturaleza por una robótica que le autolimita?

Retomo una y otra vez estas cuestiones en mi mente; ocurren tanto en la vida profesional como en el contexto escueto de nuestro estar en el

mundo, de nuestro ser en el mundo, y de nuestra libertad.

Muchas de las obras aquí expuestas son totalmente inéditas, recientes, compuestas en cortos espacios de tiempo que vienen arrastrando multitud de vivencias y multitud de trabajo, y con ello me pregunto también, que por qué razón estas obras, están pautadas para una nueva forma de entender y hacer el mundo y entender y hacerse a uno mismo, no vinieron en otro tiempo, un tiempo más adecuado, menos tenso, menos ambivalente y en el que el signo, los signos eran menos reflexivos, más espontáneos, menos elementos generados por la experiencia, más distendidos. Porque cada línea, cada corte, es una decisión trascendental e irreversible, ahora.

En este ahora de los encuentros tardíos.

Elena Asins, Azpirotz, abril de 2012

Extracto del texto editado en el catalogo Elena Asins. **Encuentros tardíos**, Koldo Mitxelena erakustaretoa, Donostia, junio-septiembre 2012. Agradecemos a Elena Asins y al KM el permiso para la difusión de este texto en *M-arteycultura visual*.

Se recomienda visualizar el siguiente video:

1401101670001

Entrevista de Begoña Zubieta a Elena Asins en el programa Forum de EITB

SE INICIA LA TEMPORADA DE EXPOSICIONES

Mercedes Estarellas

El pasado septiembre se inauguró la temporada de exposiciones en las galerías y en los centros de arte de toda España. Como cada año las galerías durante este mes celebran el comienzo del otoño. ARTNOU, organizado por la Asociación Art Barcelona, abrió la temporada dando la oportunidad de exponer a jóvenes artistas en once galerías, entre el 6 y el 21 de septiembre. La tercera edición de la APERTURA de Arte_ Madrid se extendió durante tres días con múltiples actividades: visitas a colecciones privadas, brunch y una gran fiesta para los profesionales, gracias al patrocinio de la administración local y comunitaria y de entidades privadas. También la fiesta marcó la temporada fue en Palma de Mallorca, donde la Nit de l'Art tuvo lugar como cada septiembre desde hace quince años, con buenas propuestas expositivas y una espectacular participación ciudadana. Por fin las instituciones insulares se han percatado de la importancia de la fecha en el calendario turístico y de la excelente publicidad que este tipo de eventos proporcionan a la isla, siendo este el primer año que han colaborado en el presupuesto de una manera significativa. Ojalá el apoyo al mercado del arte contemporáneo se prorrogue y consolide en todo el territorio nacional.

Las galerías comienzan la temporada con el pertinaz 20% de artistas mujeres en sus propuestas: de un total de 155 individuales programadas por el Consorcio de Galerías españolas de arte contemporáneo, solo 31 son de artistas mujeres (sobre esta "constante", ver el Informe MAV n. 6). En las diferentes ciudades españolas las galerías nos proponen disfrutar y adquirir obra de las siguientes artistas desde septiembre a noviembre:

En la zona norte de la península encontraremos obra de Amparo Sard en Espacio Líquido en Gijón; en Pamplona Moisés Pérez de Albéniz propone a Miren Doiz; en Santander Juan Silió a Victoria Civera; y en Vigo en la galería Adhoc, encontramos a Elena García, y en la galería Bacelos a Marlena Kudckla.

En Barcelona exponen Chus García Fraile en ADN, Mireia C. Saladrigues

en Els Ángels, Aleksandra Mir en Joan Prats, Carmen Calvo en Joan Prats-Artgràfic, Patricia Dauder en ProjecteSD, Ruth Morán en Sicart, Päivi Koskinen en H2O y Miju Lee en Mutt Art Gallery.

La Nit de l'art en Palma de Mallorca inauguró las exposiciones de Mercedes Laguens en ABA Art, de Laia Ventayol en el CCA (Andratx), de Alyssa Pheobus Mumtaz en La Caja Blanca, de Victoria Civera en la galería Maior y de Nuria Mora en SKL.

En Valencia, Rebeca Planas expone en la galería Punto, Teresa Cebrián en el espacio de Rosa Santos e Inma Femenía en la galería Kessler-Battaglia. En Málaga podemos ver a Cristina Lama en JM y en Murcia a Saelia Apaicio y Alejandra Freymann en Art Nueve.

En Madrid, encontramos a Ellen Kooi en Cámara Oscura, a Iris Schomaker en Distrito 4, a Uta Reindl en Helga de Alvear, a Zaha Hadid en Ivorypress, a Sally Mann en La Fábrica, a Regina de Miguel en Maisterravalbuena, a Nuria Fuster en Marta Cervera, y a Linarejos Moreno en la galería de Pilar Serra.

PERSPECTIVAS FEMINISTAS EN LAS PRODUCCIONES ARTÍSTICAS Y LAS TEORÍAS DEL ARTE



5, 6 y 7 de octubre de 2012 en la Alhóndiga de Bilbao

Resumen a cargo de María José Aranzasti y Txaro Arrazola

Lourdes Méndez, catedrática de Antropología del Arte en la UPV y organizadora junto a Xabier Arakistain, comisario y crítico de arte de estas jornadas, subrayó en la apertura la necesidad de seguir combatiendo la idea de que las diferencias y las desigualdades que padecen las artistas son naturales cuando son sociales y se combaten políticamente. Por eso hay que seguir contribuyendo con estos cursos para deshacer las narrativas dominantes y el canon, que siguen transmitiéndose en las universidades, en las enseñanzas secundarias y en todos los ámbitos de la enseñanza. Este curso de perspectivas feministas quiere visibilizar las estructuras sexistas en las que se inscriben las prácticas artísticas junto a las de sexo, etnicidad, clase social y denunciar las narrativas sobre el arte androcéntricas y etnocéntricamente sesgadas.

Amelia Valcárcel, Catedrática de Filosofía Moral y Política en la UNED, Vicepresidenta del Real Patronato del Museo del Prado y personaje clave dentro del Feminismo de este país, explicó que no es un momento dulce para las oportunidades de las mujeres en los tiempos tan complicados que atravesamos. A continuación, esbozó una pequeña historia del feminismo, como movimiento novedoso y radical en la modernidad, remontándose a 1673 y a momentos puntuales destacando los grandes logros conseguidos: derechos educativos y políticos, derechos fundamentales, etapa sufragista…. Amelia insiste en que la cuestión fundamental es el poder y que en el ámbito donde se gestan las élites las mujeres están fuera: en el gran conglomerado empresarial, la mujer no pertenece al grupo que lo rige, ni está en la dirección de los *holdings,* ni en el dominio de los recursos de este mundo… El poder sigue siendo masculino. ¿Por qué esa resistencia?

Luego está el saber-poder, un sistema sumamente resistente. En el estado español, las cátedras que ocupan las mujeres son el 9%, hay un 91% en el otro lado. En las universidades de Bellas artes hay un 70% de mujeres frente al de 30% de hombres, baja el porcentaje de mujeres en el doctorado…Las mujeres tienen mayor formación, mayor preparación que nunca. Hay una autentica devastación del talento afirma Amelia.

En el sistema de los medios de información, en los diarios, en los canales de información y de opinión el porcentaje de mujeres directivas en los grandes diarios es del 4%, en los canales audiovisuales del 7%,

y en los de opinión son inapreciables. ¿Mujeres formadoras de opinión? ¿No son capaces?

En el sector de la religión, uno de los más grandes poderes, las mujeres no están, apunta Amelia. ¿Líderes religiosas? Es el poder más masculinizado de todos. La mujer tiene una posición totalmente devaluada en la propia estructura de la religión.

En la política se ha forzado la entrada de las mujeres, exigiendo cuotas, ahora paridad, se ha avanzado en las listas electorales pero los resultados no son satisfactorios, no hay cualidad.

En cuanto a la creatividad muy pocas mujeres llegan a la cima de la creatividad en la arquitectura, en el ámbito audiovisual, en la música, en la pintura etc.. Esto ocurre, afirma Amelia Valcárcel porque la mujer no pertenece al canon. Todos somos capaces de cultura universal, todos somos creativos y en todos los momentos de la historia del arte ha habido mujeres, no están en el canon y han sido injustamente borradas.

Dice Amelia que la presencia de las mujeres en el arte se llama NO. El comité quien decide es NO. Por eso la introducción de las mujeres en las élites del poder tiene una resistencia titánica. El mundo de la cultura, Amelia lo compara con un castillo, porque es muy difícil para las mujeres llegar a la habitación principal. Existen unas excepciones y se les admite como excepciones. En un cuerpo colegiado, de honor, de influencia, las mujeres no tienen que estar allí comenta con ironía Amelia Valcárcel y añade lo que sucede en los cuerpos colegiados que cooptan a mujeres que tienen 20 años menos que ellos. Estas mujeres se sienten excepciones, no excepcionales: “Yo estoy aquí”. “No esperemos nada de esas personas cooptadas. No van a ser la puerta de nadie, afirma Amelia. Una extraña carrera, la nuestra en pro de la libertad”.

Yvonne P. Doderer es profesora, entre otras disciplinas de Estudios Culturales de la Universidad y Ciencias Aplicadas de Dusseldorf y ejerce como artista y conferenciante en temas de activismo urbano, género y arte contemporáneo.

Doderer realizó un exhaustivo repaso a los estudios de género en el arte contemporáneo y a las prácticas de las artistas: Robin Morgan con su *Sisterhood is Powerful* (1970), Kate Miller con *Sexual Politics* (1970), las performances *Eye body*, de Carolee Schneemann, la performance *Cut piece* de Yoko Ono, los trabajos de VALIE EXPORT, el *Body beautiful* de Martha Rosler, *Mirror piece* (1991) de la feminista y pionera performance Joan Jonas, la serie *Catálisis* de Adrian Piper… Todo un desarrollo de práctica feminista, en la que la diferencia de géneros afecta a todos los ámbitos y a todos los diferentes niveles de la sociedad. Doderer afirma que el género no es solo poder sino también espacio, en la vida cotidiana, en las esferas de la reproducción, en el hogar, en el espacio social, económico e institucional. También destaca a Laura Cottingham que comienza a investigar en 1992 la historia del movimiento feminista en los Estados Unidos durante los años 70 con su obra *Seeing though the seventies*: *Essays on feminism and art*, que sigue vigente y que ha influido en artistas como Hannah Wilke y Judy Chicago (*The dinner*), a Linda Nochlin con su artículo de 1971 *Why have there been no great women artists*? (¿Por qué no ha habido grandes mujeres artistas?) que ha servido como punto de partida de muchas investigaciones sobre las artistas … Citó a numerosas artistas y sus obras como Nan Goldin, Ana Mendieta, Kiki Smith, Orlan, Sue Williams, Catherine Opie, Lyle Ashton Harris, Nicole Eisenman… que exploran nuevas narrativas que ponen en cuestión el deseo, la masculinidad y se adentran en unos discursos entre lo personal, e íntimo junto con lo político, lo étnico. etc…

A partir de los años 90 surgen grupos y colectivos que cuestionan las representaciones sobre las minorías sexuales y Doderer aborda proyectos interdisciplinares como *First Story Women building/New Narratives for the 21 st Century* en los que se presentan nuevas narrativas del papel de las mujeres en la sociedad con diferentes prácticas artísticas, culturales, en la educación, con la participación de artistas, científicas, activistas, productores culturales, realizadoras de películas…en las que las mujeres son las protagonistas de la sociedad y crear otro futuro…

Igualmente comentó otros proyectos diferentes, como el que lleva a cabo la organización *Women on waves*, sobre el tema del aborto y los derechos humanos de la mujer y en concreto las campañas llevadas a cabo en barco a diferentes países donde el aborto es ilegal por medio

del *A portable* del artista holandés Joep Van Lieshout, un container para ser adaptado como hospital portátil. También hizo referencia al grupo español LSD (1993-2000), cuyas integrantes provenían de los grupos feministas, de lesbianas y de la izquierda, influenciados por la teoria *queer*.

Otras intervenciones interesantes, entre otras, son las *Her stories* de Regina Maria Moller, la exposición *queer The Eight Square* de 2006 realizada en el museo Ludwig de Colonia, una exposición sobre género, vida y, sobre todo, deseo. Se visibilizaban formas de deseo: trans, transgénero, travestismo … Utilizando las imágenes de pornografía gay, Dorderer citó también de forma destacada algunas obras de la artista conceptual Monica Bonvicini artista que trabaja los vínculos del poder, con la arquitectura, el género y la sexualidad, interpelando siempre al espectador ante su singular trabajo. Otra de las artistas con planteamiento feminista y *queer* y también activista es Katrina Daschner de la que se presentó una serie de obras cuyos relatos forman también parte de esta historiografía del arte, historias visuales en torno al lesbianismo, a las *drag queen*, *queer* y trans…



Mónica Mayer es pionera del performance en México y precursora del arte feminista en América Latina. Con Maris Bustamante fundó en 1983 el grupo *Polvo de Gallina Negra* y desde 1989 trabaja con Víctor Lerma en el proyecto conceptual *Pinto mi raya.* Además de sus intervenciones, de las que hizo un detallado recorrido en su intervención, considera como parte de su actividad artística el enseñar y participar activamente en la comunidad. Todos sus trabajos están insertos en la práctica activa del feminismo y en muchos temas utilizan el humor como estrategia. Destaca en su trayectoria el proyecto *Madres* de 1987, contra el arquetipo de la madre. En *Archivo activo* durante 20 años han albergado 40.000 textos de opinión sobre las artes visuales

publicados en los periódicos más importantes de México, en los que un pequeño porcentaje, 1803 eran de mujeres. Su vida diaria se ve entremezclada en su trabajo. Así *Lo personal es político/Lo personal es artístico, Las bodas* son otras *performances* en las que participa junto con Víctor y sus hijos. *Ni tu título ni mi título (2005), Yo no celebro ni conmemoro guerras* (2008), *No a las maternidades secuestradas,* junto a la continuidad al archivo del feminismo de Ana Victoria Jiménez en la Universidad Iberoamericana, son otros trabajos y performances a destacar.

Las Guerrilla Girls, las feministas enmascaradas, a través de una de sus representantes, artista y con el nombre de ficción Frida Kahlo, repasaron la historia de su activismo, utilizando el humor y las imágenes para exponer el racismo, la corrupción, haciendo hincapié en lo olvidado, en lo infravalorado, en definitiva en todo lo injusto.

Desde hace 28 años las Guerrilla Girls vienen actuando a través de unas artistas anónimas, enmascaradas de gorilas para preservar su identidad y desencadenaron toda una toma de conciencia en el mundo artístico. No se puede contar la historia de la cultura sin incluir todas las voces, afirmó con rotundidad Frida Kahlo. Han llevado a cabo sus protestas ante de los museos más importantes del mundo, han publicado libros, posters y pegatinas para defender los derechos de las mujeres. En Nueva York el índice de participación de las mujeres en los Museos en 1985 era 0.

El poster *The advantages of being a woman artist* ha sido traducido a muchos idiomas, al que siguió el conocido *¿Las mujeres tienen que estar desnudas para entrar en el Museo Metropolitan?*

A mediados de los 90 los museos seguían exponiendo a pocas mujeres por lo que había que lanzar una nueva campaña, que se hizo con el formulario *Top ten signs that you´re an art world token.* Hicieron a gran escala una intervención para una gran audiencia en la 51 Bienal de Venecia en el hall principal donde las Guerrillas Girls portaban una serie de carteles donde se leía *Benvenute alla Biennale feminista* aludiendo a que por primera vez eran dos mujeres las organizadoras: Rosa Martínez y María de Corral. En esta Bienal se alcanzó un gran número de mujeres expuestas. En Venecia descubrieron que las obras de mujeres no

estaban en las paredes sino en los sótanos, de ahí el cartel aludiendo a la *Dolce Vita* con la figura de Marcello Mastroianni *Where are the women of Venice? Underneath the men*. Frida Kahlo subrayó el gran racismo existente en los museos y en el cine con respecto a las mujeres de color, de ahí el cartel *Anatomically correct oscar* en el 2002.

Otro de los aspectos tratados por Kahlo fue la corrupción existente en los museos norteamericanos, las grandes sumas de dinero pagadas por exposiciones como la de la colección Panza di Biumo, la de Saatchi, los escándalos financieros del MOMA, siendo muchos los financiadores de museos que acaban en la cárcel.

Kahlo abogó por contar la historia de las mujeres artistas, subrayó lo competitivo que es el sistema del mundo del arte, la necesidad de cambiar la mentalidad de la gente, para lo que el humor es buena ayuda. Hay que sacar a la luz todos estos problemas, hay que cambiar la institución, hay que decir que la historia del arte se construye y que la real no es la de la institución, que hay que usar la F de feminismo, por la igualdad en la educación, que hay que levantar la voz. *Complain, complain, complain*…

En la **mesa redonda** se plantearon muchos temas: seguir con el objetivo de difusión del conocimiento feminista y con la estrategia del humor, cómo combatir e insertarse a la vez en el canon que es poder y está sesgado, el enorme poder del mercado, la necesidad de recuperar las individualidades de las mujeres artistas y de defender una posición feminista ante el panorama europeo de un conservadurismo tan fuerte, seguir con las resistencias, etc..

Maite Garbayo

Maite Garbayo Maeztu es investigadora y crítica de arte. Licenciada en Historia del Arte por la Universidad del País Vasco y Maestra en Artes Visuales por la Universidad Nacional Autónoma de México. Como crítica de arte, es colaboradora habitual de A*DESK, y autora de distintos textos de catálogos y monografías. Desde que finaliza su licenciatura, se especializa en teoría crítica feminista y compagina su labor como investigadora con la docencia y la educación artística. En 2009 presenta el DEA en la Universidad del País Vasco bajo el título

"Artes y feminismos: una aproximación a las prácticas artísticas en el Estado español". Actualmente realiza su tesis doctoral, en la que explora las relaciones entre las teorías feministas y las prácticas performativas.

Hizo una introducción sobre las particularidades del arte conceptual en el estado Español y en particular en el contexto de Cataluña para centrarse en las artistas Olga L.Pijoan, Fina Miralles, y Angels Ribé, una investigación en curso que forma parte de su futura tesis doctoral. Una de las problemáticas del Conceptual en España ha sido que se ha confundido "arte conceptual" con "nuevos medios", aplicándose el denominador de conceptual a todas las prácticas nuevas, fueran o no conceptuales. Otra es que se las ha querido emparentar con el contexto anglosajón, algo incierto

porque las artistas del momento no conocían a sus homólogas conceptuales fuera de nuestras fronteras. Tras desarrollar un trabajo de investigación apoyado por una beca de Montehermoso en 2011 y realizar una serie de entrevistas a protagonistas del arte conceptual catalán, asegura que las artistas han negado su pertenencia al feminismo porque eso suponía que se las considerase antes por su especificidad de ser mujeres que por su condición de artistas, es decir, a diferencia de sus compañeros masculinos, no se les consideraba como artistas conceptuales sin más, sino como "mujeres conceptuales". Por tanto en el contexto catalán que ella ha estudiado no confluyen el feminismo con la práctica del arte. Las artistas pertenecían a grupos feministas y esto era algo que mantenían separado de sus prácticas artísticas para no evitar ser estigmatizadas. En cualquier caso, ella ve la performance como una herramienta política de primer orden que les sirve para alterar la simbolización de lo femenino y mostrarlo como una construcción. Esto hace que Garbayo piense en estas obras preformativas como feministas a pesar de que sus autoras no se declarasen como tales, dado que su alteración del estatus de obra política comienza con la performatividad del cuerpo y su presencia de maneras hasta entonces inéditas.

Ha remarcado una cuestión clave, y es que todas estas artistas conceptuales, así como sus homólogos varones pertenecieron a la burguesía acomodada de Cataluña. Ha presentado obras prácticamente desconocidas y hasta ahora nunca mostradas de Olga López Pijoan,

artista que murió prematuramente y que desarrolló su actividad a principios de los 70 mientras duró su relación con Carlos Pazos y que posteriormente se auto-exilió y abandonó la práctica artística por la enseñanza. Hemos visto algunas fotografías de sus performances realizadas entre 1972 y 1974 donde aparecía ella sentada en una silla mientras en una pantalla adyacente se mostraban fragmentos de su cuerpo a gran escala y en negativo (evitando mostrar explícitamente el desnudo seguramente por la censura de la época), la presentación de esta performance en Madrid demostró que la realidad cultural de la época no estaba preparada para estas obras, un testigo comenta que el público reaccionó de dos maneras: una parte se mostró hostil hacia una obra que no le parecía política, mientras otros miembros del público no ocultaban su excitación sexual e increpaban a la artista con frases y risas, masturbándose frente a las imágenes.

Por otra parte, ha presentado la obra de Fina Miralles como una artista a la que erróneamente se le ha asociado con el Land Art, aunque sus obras son performativas y de menor escala, también ha comentado que algunas de sus obras recuerdan a la obra de Ana Mendieta pero sin su “valor ritual”. Finalmente ha mostrado imágenes de su serie “Relaciones”, fotografías donde aparece la artista en acciones cotidianas.

A falta de tiempo, ha presentado un resumen de la obra de Angèls Ribé, una artista atípica cuya formación se forjó primero en París y más tarde en Estados Unidos, querealiza una obra formalista basada en la utilización del cuerpo en el espacio, un espacio que nos viene dado como un entorno incómodo al que adaptarse y cuya unidad de medida es el cuerpo de la artista.

Brigid Doherty

Brigid Doherty es profesora asociada de Alemán y Arte y Arqueología en la Universidad de Princeton, donde, desde 2003, también forma parte del profesorado de los programas de Estudios Culturales Europeos y Medios de comunicación+Modernidad. Anteriormente, era profesora asociada de Historia del Arte y Humanidades en la Universidad Johns Hopkins. En 2005, celebró el Foro de Investigación inaugural del Profesorado Invitado en el Instituto Courtauld de Arte de Londres y

en 2006-2007 fue miembro del cuerpo docente en el departamento David y Roberta Logie en el Instituto Radcliffe de la Universidad de Harvard y académica asociada en el Instituto y Sociedad Psicoanalítica de Boston. En 2011, trabajó como profesora en el Centro de Estudios sobre Literatura y Cultura de Berlín. Autora de diversas publicaciones sobre el arte modernista, la literatura y la teoría estética de principios del siglo veinte, Doherty es coeditora de un libro de escritos de Walter Benjamin, The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility and Other Writings on Media, publicado por Harvard University Press en 2008. Además en 2008, participó en Manifesta 7: The European Biennial of Contemporary Art, en Trento, Italia, contribuyendo con un proyecto titulado „The Museum of Learning Things‟ (El museo de aprender cosas). En la actualidad está finalizando un libro sobre el arte de Rosemarie Trockel, otro tema principal de su investigación en los últimos años.

El tema de su conferencia ha sido el análisis de la obra más reciente de la artista alemana Rosemarie Trockel. Se ha centrado sobre todo en las obras: “Yes,but…” de 2005, “Menopause” de 2005, “Gossip” de 2007 y “Replace me” de 2010, en los que, entre otras cosas, se crean relaciones entre el trabajo del alumbramiento y el de pintar. Gran parte de la conferencia ha versado sobre la obra “Gossip” una obra que incluye la imagen de “El Origen del Mundo” de Courbet, ha abordado temas de sexualidad y feminismo en relación al cuerpo humano.

MUJERES EN EL SISTEMA DEL ARTE



María José Aranzasti

Esta publicación se ha convertido en un referente de obligada consulta por los contenidos que desarrolla, los aportes bibliográficos de gran interés que presenta y por la documentación detallada de teoría feminista y de género. Viene a paliar la necesidad de exponer el panorama de la situación de las mujeres en los diversos sectores del

sistema del arte a cargo de las propias protagonistas, es decir, a través de diecisiete prestigiosas profesionales representativas de diferentes áreas: gestoras culturales, profesoras de universidad, conservadoras de museos, historiadoras de arte, comisarias de exposiciones, investigadoras, artistas, críticas, etc.. El libro se configura en cinco apartados: Educación y Formación, Investigación Histórica y Teórica, Producción, Crítica y Comisariado y Gestión y Patrimonio.

Ya en la introducción **Rocío de la Villa**, presidenta de MAV (Mujeres en las Artes Visuales) hasta el pasado junio y una de sus fundadoras, además de profesora universitaria y crítica de arte, recalca que *Mujeres en el Sistema del Arte en España* partió con el respaldo de la asamblea general de MAV ante la reiterada y continua desigualdad de oportunidades y discriminación sexista de las mujeres en el sistema del arte.

En el apartado de Educación y Formación **Marian López-Fernández Cao**, actual presidenta de MAV y profesora del área de Didáctica de la Expresión Plástica en la Facultad de Educación de la Complutense de Madrid, manifiesta que el sistema del arte está plenamente arraigado en la exclusión de las mujeres. Por ello es necesario un cambio total y plantea en *Apuntes para una educación artística desde la igualdad* el cuestionamiento de una serie de paradigmas y la creación de otros nuevos: revisar los conceptos de historia, arte, creación, observar y deconstruir sus fundamentos patriarcales, y analizar el concepto de artista y creatividad, muy alejados de los saberes no eruditos, investigar los modos en que se han escrito las vidas de las artistas, preguntarse los aspectos que deberían contemplar sus biografías, etc.. Hay que dotar al alumnado de una educación artística con instrumentos críticos para enfrentarse a los códigos visuales que le afectan (desde el cine, la publicidad y los medios) y poder deconstruirlos para que niños y niñas, jóvenes y adultos puedan crear otros centrados en un contexto de libertad, de no violencia, de crecimiento sostenible, de valorar al otro, de no exclusión, de romper con la idea del artista masculino y dominador, etc..

Virginia Villaplana, artista y escritora vinculada a las narrativas de identidad, género, memoria e historia, presenta en *El arte y la educación en cuestión* su poética entre la praxis y la teoría desde la Escuela

Experimental y el Taller de Libre expresión infantil impartido por por Esther Ferrer entre 1961 y 1968, que ubica a la práctica artística y la experiencia como el eje de la libertad en el proceso de aprendizaje. Recupera las ideas de estética feminista y praxis interdisciplinar de Vala Walsh como plan integrador en las distintas áreas de la vida social y sus prácticas culturales a través de la colaboración y la creatividad, incluyendo a todo un elenco de activistas y artistas en estas nuevas formas de generar conocimiento en las prácticas artísticas. Recoge también las ideas de un texto suyo anterior *Turn it up (the toolbox)*, en el que plantea la pregunta "¿Cómo crear nuevas condiciones que posibiliten subvertir los procesos de de/codficación que en la era global se caracterizan por dos movimientos: el de homogenización y el de diferenciación de los relatos culturales?". Virginia Villaplana retoma las ideas de Elizabeth Ellsworth de agenciamiento de saberes y conocimiento en términos de democracia y de ciudadanía activa y las de un grupo de productoras culturales como *Collective Creativity* de Zagreb, que abogaban por nuevas estrategias de acción en el futuro desde el saber y la pedagogía feminista. Otro documento que reseña en el marco de la educación es el de "*Estrategia para las Artes Visuales*", respaldado por MAV en 2011 al recoger la perspectiva de género, entendiendo que el fomento de la creatividad y la producción de conocimiento es "un elemento clave en la estrategia común europea de crecimiento económico y cultural de la sociedad de conocimiento".

La visibilidad de las artistas en las bibliotecas, archivos y centros de documentación de los museos y centros de arte contemporáneo por parte de **Elvira Cámara**, conservadora y actual directora de la Fundación Pilar i Joan Miró e investigadora en temas relacionados con la visibilidad de la producción de las mujeres artistas, expone las iniciativas más relevantes llevadas a cabo en los archivos y bibliotecas de los museos y centros de arte contemporáneos para facilitar el acceso, la visibilidad del trabajo creativo de las artistas y traspasar esa deuda histórica, la mayoría de ellas en la última década y a cuenta gotas. Exposiciones como *100%* y *Nosotras* llevadas a cabo en el CAAC de Sevilla, las jornadas *Mujeres en el sistema del arte* organizadas por MAV en 2010, *la Acción-Postal Propuesta Correo* en el Museo Reina Sofía cuya continuación como receptora de nueva bibliografía y documentación en base a principios de estudios feministas y de género corrió a cargo del MACBA de Barcelona, iniciativas de visibilización en el CAAM de Las Palmas, la implicación

de Artium de Vitoria en diferentes exposiciones… Si todos los centros no contemplan la paridad, la puesta en marcha del Centro Cultural de Montehermoso de Vitoria confirmaba la posibilidad de poder cumplir la normativa y la aplicación de las políticas de igualdad en cada uno de los programas llevados a cabo bajo la dirección de Xabier Arakistain, que también comisarió la exposición *Kiss Kiss Bang Bang* en el museo de BBAA de Bilbao, de gran repercusión. Otras actividades como los seminarios y los encuentros sobre temas feministas y de diversidad sexual realizados en el CGAC de Santiago, la puesta en marcha de *Arte e Xénero* por parte de la Biblioteca centro de documentación de Vigo, las exposiciones desarrolladas en el EACC de Castelló, el interés de la biblioteca del IVAM de Valencia por el tema de género que le ha llevado a crear una sala específica sobre la mujer en arte y feminismo, la exposición del Museo Patio Herreriano *Figuras de la exclusión*, las exposiciones del MUSAC en León y la puesta en marcha de *Encuentro de Software libre. Arte y mujer en 2010* son algunas de las referencias destacadas en este artículo.

En *Andaluzas en el siglo XIX: los primeros pasos de la enseñanza y la actividad artística* por **Matilde Torres,** artista, escritora, doctora en historia del arte y centrada en rescatar del olvido y de la invisibilidad a mujeres del ámbito artístico, se refleja el resultado de una larga investigación en la que se que recoge los datos de las academias provinciales de BBAA, de las Escuelas de BBAA y de las posteriores escuelas de Artes y Oficios junto a otras entidades estudiadas como academias particulares, Sociedades Económicas Amigos del País, Ateneos, Liceos, e incluso docentes masculinos que en sus clases particulares tenían un alumnado mayoritariamente femenino. La bibliografía relacionada con la enseñanza artística de la mujer remite también a la Real Academia de BBAA de San Fernando y el estudio abarca a las ocho provincias andaluzas, en las que se han analizado todos los fondos documentales de ayuntamientos, diputaciones, archivos de bellas artes y se han sacado a la luz a más de 300 autoras que se insertan en el *Diccionario de mujeres pintoras en Andalucía*, *siglo XIX.*

En este mismo apartado de la investigación histórica y teórica **Assumpta Bassas,** profesora de arte contemporáneo en la Universidad de Barcelona, crítica y comisaria, hace hincapié en cómo

tienen importancia las relaciones humanas dentro de la historia de la creatividad. En *La verdad de Carla. Pensar y escribir historia del arte en el estado español* nos remite a la crítica feminista italiana Carla Lonzi para preguntarse "¿Cómo empezar a nombrar ese horizonte que permite un nuevo inicio y contribuye al nuevo pacto sexual a través de la investigación que hacemos las mujeres feministas en el terreno de la historia y del pensamiento sobre el arte en el Estado español?". Para Assumpta Bassas hay que desprenderse del escudo, del peso con el que cargamos las mujeres por el hecho de ser mujeres. Pone en relieve el interés que despierta la obra de Fina Miralles en muchas artistas, los trabajos que surgen de esas relaciones del compartir y de los intercambios para dinamizar el archivo de la artista que reposa en el museo de Sabadell, las nuevas creaciones audiovisuales en torno a la artista Denys Blacker entre las nuevas generaciones de accionistas. La autora de este artículo insiste, una vez instalada en la universidad la investigación feminista, en la conveniencia de inventar mediaciones en el profesorado de bachillerato, secundaria y primaria para poner en disposición los materiales y las bases de la crítica feminista y resalta el alto conocimiento de las jóvenes investigadoras a las que les queda "cómo hacer que la diferencia sexual femenina no sea 'objeto' de la historia del arte".

Apuntes sobre una teoría del feminismo y de género en España. Un marco de referencia limitado a las circunstancias de nuestra historia e inmerso en los debates globales de **Ana Martinez-Collado,** profesora de Estética y Teoría del Arte en la Facultad de Bellas Artes de Cuenca, critica y comisaria, realiza un paseo fabuloso comentado por algunos de los libros de referencia sobre arte y feminismo desde Erika Bornay con *Las Hijas de Lilith* (1990 a Griselda Pollock con su "*Modernity and the spaces of Feminity* (1988), Linda Nochlin *¿Por qué no ha habido grandes mujeres artistas?* (1971) y las teorías antropológicas de Lourdes Méndez en todos en sus ensayos, etc.. Se desglosan los discursos sobre la identidad, el feminismo, el cuerpo, el género, la sexualidad, temas recurrentes en el arte de las últimas décadas. Se refiere también al mito del andrógino en el *Orlando* de Virginia Woolf, enlazando con el estudio de Estrella de Diego *Andrógino sexuado. Eternos ideales, nuevas estrategias de género* (1992), la relevancia de la exposición *Zona F* de Helena Cabello y Ana Carceller y la necesidad de una mirada transversal dentro del feminismo con el concepto de "feminismo

expandido" en su libro *Tendenci@s. Perspectivas feministas en el arte actual* (2005-2008). Desde la importancia de hacer de convivir el discurso feminista con la aparición de otras identidades sexuales, se analizan otros conceptos como el de transgenérico a través del ensayo de Mar Villaespesa *Hablemos de lo que pasa (*1998), los numerosos ensayos que se detallan en este estudio de la teoría *queer* de Juan Vicente Aliaga y José Miguel Cortés y las aportaciones muy decisivas para artistas y activistas de los ensayos de Beatriz Preciado. Ana Martínez subraya la necesidad de recuperar la historia al tiempo que hacer presente, a la vez que reseña gran numero de textos de diferentes historiadoras entre las que destacamos los trabajos de Patricia Mayayo *Historias de mujeres, historias del arte* (2003), Rocío de la Villa *Extraversiones* (2003) y *Arte y feminismo en España* (2005), los artículos publicados por Rosa Olivares en su revista EXIT y sus monográficos dedicados al arte feminista y arte de género, y las muy relevantes actas de los seminarios en Montehermoso dirigidos por Xabier Arakistain y Lourdes Méndez bajo el título de de *Producción artística y teoría feminista del arte: nuevos debates* (2008-2011). Muy interesantes son las profusas referencias bibliográficas insertas como notas al final del artículo.

Pasando al bloque de "producción", *Días de mierda, basura y escombros*. *(Confesiones de una artista de mierda)* es una sugerente travesía por las interesantes consideraciones de la artista visual **Estibaliz Sádaba,** que proclama: "Me encanta y detesto ser artista. No me gusta ser Artista Mujer en este mundo del Arte", y manifiesta la clara explotación de su condición de artista en un sistema en que "la supuesta valía" se traduce en una utilización del trabajo de la artista de una manera discontinua y desregularizada como la de "prestación de servicios". Critica directamente la condición laboral de l@s artistas, plantea la necesidad de nuevos procesos de legitimación para poder seguir en la actividad artística ante una *disneyzación* cultural, que cada vez exige más al artista. Estibaliz Sádaba define la producción y práctica artística como el "último eslabón de una cadena cuyo objetivo final es rellenar contenidos sin honorarios y teniendo encima que dar las gracias porque se cuente con nuestra presencia: ya que así engordamos nuestros currículos polifacéticos multiexplotados".

Mujeres y arte de acción en España expone la situación originaria y actual de la *performance* en España, analizando su precariedad. Desde

las propuestas de Maruja Mallo y Joan Brossa de los años 20 del siglo pasado al grupo ZAJ, a Angels Ribé, Paz Muro, Concha Jerez y Fina Miralles entre otras artistas, **Nieves Correa**, historiadora de arte, *performer* y directora de Acción MAD, apunta que de las doce universidades de BBAA existentes en España solo en dos se ofrece la *acción performativa* como asignatura: en el Campus de Pontevedra y en la Universidad Politécnica de Valencia. No está contemplada en ninguno de los programas de las universidades públicas como un género autónomo y con entidad propia. Analiza los centros de arte que han organizado programas específicos de *performances* en los dos últimos años, destaca la falta de profesionalización y detalla todas las carencias de esta práctica: su falta de reconocimiento, de profesorado, de programas estables, de apoyo a los agentes independientes, de teorías y críticas, de atención por los medios de comunicación, dotaciones económicas insuficientes y un abandono de mujeres que, a partir de los 35/40 años dejan drásticamente esta práctica. Nieves Correa invita a que el arte de acción y la *performance* estén incluidas en los programas de bachilleratos artísticos, escuelas y facultades de BBAA y como género independiente en las facultades de historia del arte, así como a apoyar la creación de redes transnacionales y que los museos y centros les den visibilidad. Nieves Correa remite finalmente al blog http://mujeresartedeacción.blogspot.com.

Las brujas de la fisura por **María Cañas,** conocida por la Archivera de Sevilla, artista audiovisual y directora de AnimalarioTV Producciones, hace una presentación personal de su interés por la creación de poéticas y narrativas audiovisuales citando sus referentes, su pasión por todos quienes le precedieron y le hicieron soñar. En los imaginarios que realiza, las mujeres no conocen ninguna prohibición y utiliza como Judith Butler la identidad como un proceso en construcción permanente y abierto. Se aproxima a los feminismos de la diferencia, ironiza sobre los cánones de belleza establecidos, pervierte las reglas del juego y apunta que la desigualdad viene también del afianzamiento de estereotipos autocomplacientes y victimistas de los géneros que impiden “avanzar de forma creativa, colaborativa y visionaria”.

Desde un fragmento de autobiografía, **Concha Jerez**, artista multidisciplinar que obtuvo la medalla de oro al mérito de las Bellas Artes en 2010, realiza una pequeña autobiografía en la que retrata de

manera sucinta el panorama del arte en la década de los 80: apertura de gran número de galerías en Madrid, creación de la feria de ARCO, surge la figura del comisario de arte, se introduce la sobrevaloración del arte joven ligado al concepto de moda, y subraya lo mucho que falta para la normalización de la presencia de las mujeres artistas en el sistema del arte en España.

En El machista emboscado, la artista **Mariña Nuñez** señala cómo la crítica feminista ha sido clave en su formación como artista para poner en marcha actitudes opuestas al canon imperante. La situación de los diversos estudios que vió realizados por MAV le hicieron ver la realidad en la que se encuentran las artistas: "No se las expone, no se las premia, no se las critica, no se las compra". Desvela que el machista emboscado que se nos ha inculcado aparece continuamente y que para situarnos en otra etapa debemos adoptar medidas de discriminación positiva.

Ya en el bloque de "crítica y comisariado", **Rocío de la Villa** en *Críticas y crítica de arte desde la perspectiva de género* hace memoria detallada con una pormenorizada bibliografía citando a las primeras críticas de arte: Emilia Pardo Bazán, Carmen de Burgos, María Martínez Sierra para pasar a Margarita Nelken, la primera crítica de arte especializada en España y que participó en las revistas feministas *Companya* y *Evolució.* Después de la interrupción de la guerra civil destaca a María Laffitte y a María Luisa Caturla; y en la década de los 60, Isabel Cajide y Belén Landaburu, a las que se incorporan en la Asociación Española de Críticos de Arte otro gran número de mujeres. A tenor de la aparición del arte conceptual catalán destacan María Luisa Borrás, Victoria Combalía, Mercé Vida, Alicia Súarez, Gloria Bosch y Mar Villaespesa… Dentro del apartado de las revistas en la década de los 80 destacan *La brocha* con Inés Hurlés, *Lápiz* con Rosa Olivares que luego funda EXIT, como posteriormente Alicia Murría en *Artecontexto*. Además de las teóricas de la crítica, como Anna M.Guasch, Gloria Picazo y Rosa Olivares hay que citar a Ana Martínez Collado y Remedios Zafra, entre otras.

Desde la perspectiva de género Rocío de la Villa va perfilando un panorama que a partir de los años 90, con la exposición *100%,* comienza a mostrar las carencias de la crítica de arte en España ante el gran crecimiento exponencial de mujeres. Tal y como se comprobó

tras las mesas de *Mujeres en el sistema del arte* (2010) y *Excelencia e igualdad en el sistema del arte contemporáneo en España* (2011), la autora subraya que "la mayoría de los críticos de arte en activo carecen del bagaje teórico necesario para afrontar la producción de las artistas y contribuir a la evaluación del sistema artístico desde una perspectiva de género". Y es precisamente esa mirada de género sobre el propio sistema del arte la que es ineludiblemente necesaria.

Feminismo y comisariado en España. Discursos y narraciones en el colectivo curatorial de **Piedad Solans**, comisaria, escritora e historiadora de arte, fundamenta los problemas de las comisarias a la hora de realizar su trabajo: precariedad laboral, el silencio y las carencias del no/hacer. Presenta nuevos planteamientos a través de varias comisarias que están organizando nuevas formas en espacios virtuales y colectivos, en los que caben la *performance*, el ciberaktivismo, las nuevas tecnologías, internet, los talleres, asociaciones ciudadanas y feministas, universidades y las redes culturales y sociales. Piedad Solans entresaca a través de distintas constataciones de distintas gestoras, curadoras y comisarias como Isabel Tejada, Rocío de la Villa, Cabello/Carceller, Nekane Aramburu, Noni Lazaga, etc., los problemas a los que se enfrentan sistemáticamente, eufemismos como "*arte femenino o de mujeres*", las denuncias de un sistema patriarcal lleno de injusticias, las referencias despreciativas, etc..

También destaca nuevas apuestas como las de Nekane Aramburu en Latinoamérica, el proyecto *Suite Sweet love. Nacimiento del surromanticismo,* las de Margarita Aizpuru como directora en los *Encuentros Internacionales de arte y genero*, junto a los de Remedios Zafra o Virginia Villaplana, el net.art y el ciberfeminismo a través de Ana Martínez Collado, las prácticas políticas feministas llevadas a cabo por Assumpta Bassa, las políticas de género e identidad como las de Susana Blas y Beatriz Herráez, colectivos como *Erreakzioa/Reacción* hasta la actual exposición de Patricia Mayayo y Juan Vicente Aliaga en el MUSAC *Genealogías feministas en el arte español* son algunas de las apuestas que se presentan.

En el último bloque "gestión y patrimonio", *Irrupción y continuidad de las gestoras institucionales e independientes en el sistema del arte español* de **Nekane Aramburu,** historiadora de arte, museóloga y gestora en

prácticas creativas transmediales, realiza un recorrido histórico, desde la década de los 70 citando a activistas como Marisa González, la creación de la Asociación de Artistas, la apertura de *Aele* por Evelyn Botella, hasta la actualidad en la que detalla una pormenorizada lista de productoras, gestoras, organismos, boom de empresas culturales, redes y asociaciones y proyectos más destacados por todo el país que van renovando las estructuras piramidales, ancladas en una arraigada cultura machista piramidal y de luchas de poder. Entre los años 1980 y 2010 Nekane Aramburu censa 252 organizaciones de autogestión de colectivos independientes, en los cuales el 75% son mujeres las que se dedican a la gestión, programación y búsqueda de financiación. La creación de diversos entes como observatorios y dispositivos de profesionalización: ADACE, el IAC, MAV, el Consejo de Críticos de Artes Visuales, la Unión de Asociaciones de Artistas Visuales, la aparición de muchos colectivos como Bulegoa, Consonni, wikihistorias, Red Transibérica de Centros Independientes, encuentros como *Zig-Bee*, *Modifi,* etc., producen renovados entramados. "Frente a la exclusión historiográfica es necesario reivindicar una genealogía del pasado analizando sus errores y logros y actuando sobre nuestro presente continuo". Por último, en los diferentes radios de acción Nekane Aramburu inserta un destacado número de mujeres españolas de "proyección internacional" en importantes centros y museos.

En *La profesión del conservador de museos desde una perspectiva feminista* **María Concepción Martínez Tejedor**, conservadora de museos y presidenta de la Asociación Profesional del Cuerpo Facultativo de Conservadores de Museos, señala la ventaja numérica de conservadoras mujeres que no resulta ya extraña: superación también en la plantilla técnica, en el público que visita el museo, en las visitas a exposiciones temporales y permanentes, en la participación de talleres, conferencias, congresos y seminarios… El visitante/tipo es mujer, de mediana edad/joven, con estudios superiores. Los puestos ministeriales de responsabilidad señala la autora han estado en su mayoría en poder masculino y aunque se apuntan cambios, se demuestra el poder masculino en los grandes museos y Direcciones: como en la Dirección General de BBAA y Bienes Culturales, la dirección del Museo del Prado y del MNCARS de 1977 a la actualidad. Aunque en la plantilla del Ministerio de Cultura, más del 59% son mujeres. Dado que el ingreso en las administraciones públicas es mayoritariamente

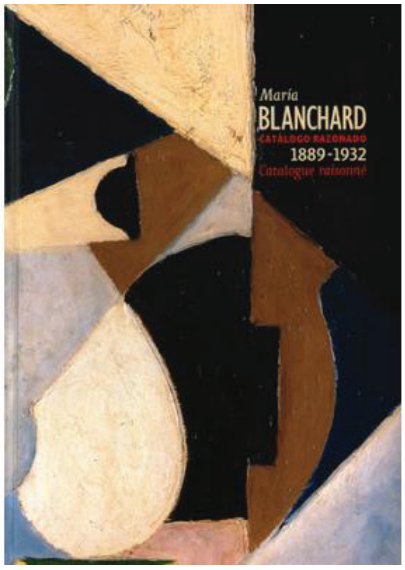
femenino y desde 2007 existe legislación para la igualdad efectiva de mujeres y hombres, es previsible que en pocos años la justa equiparación llegue a los niveles directivos de las instituciones culturales.

En *La perspectiva de género en los museos, reparar un silencio* **Margarita Moreno Conde,** conservadora del Museo Arqueológico Nacional, explica cómo en 2009 con el "*Estudio de fondos museísticos desde la perspectiva de género*" se definen unos objetivos que ya están dando resultados a través de los seminarios realizados: *La importancia de las mujeres en el Patrimonio Cultural* y *Mujeres y visibilización femenina: ¿Dónde están las mujeres*?. Tras una serie de datos estadísticos, Margarita afirma con contundencia que "en las instituciones museísticas existe, tanto por parte de hombres como de mujeres, un sesgo androcéntrico, tan interiorizado y asumido, que ni siquiera cuestionamos". Perfila a continuación una breve historia y desarrollo del MAN (Museo Arqueológico Nacional) y que es a partir de 2008, en el comienzo de una reforma sin parangón, cuando se plantea cómo contar las cosas desde una nueva perspectiva refiriéndose al *quien*, diseñando un *Itinerario en femenino*, desde la cultura ibérica hasta finales de la Edad Media sobre la condición social de la mujer. Como fruto de la remodelación que se ha llevado a cabo, la colección permanente tendrá además de los diferentes itinerarios temáticos uno específicamente de género. Se eliminarán los sesgos sexistas y el museo tendrá como objetivo contar la historia que realizaron hombres y mujeres. *Patrimonio en femenino* (2011) y *Ausencias y silencios* (2012) han sido exposiciones virtuales para reflexionar sobre la mujer en diversas áreas temáticas: obras realizadas por mujeres, discursos y modelos de feminidad, trabajos y saberes de las mujeres, rupturas y transgresiones y legar memoria.

Por último, en *Las artistas españolas y el mercado del arte: una reflexión sobre las causas de su desencuentro* **Celia Díez Huertas**, historiadora de arte, redactora jefe de EXIT y directora de la sección de mercado de arte en EXIT*express,* explica cómo el mercado ha revolucionado la industria del arte en la que los artistas son ejecutivos, las obras mercancía, los museos empresas. En cuanto a las artistas mujeres en el mercado revela que en todo el año 2010 en una de las fuentes más utilizadas, la de artprice.com, no hubo ninguna transacción con obra de ninguna artista española porque las artistas españolas no existen

para el mercado internacional. Hay que retomar los datos que aporta MAV sobre la situación de las mujeres en los distintos informes para señalar, entre otros, que sólo un 7% de mujeres ha estado representada en la feria de ARCO en 2010 y esta feria es un buen ejemplo de lo que pasa el resto del año en las galerías españolas. Esta discriminación ocurre también en las salas del MNCARS, por ello las artistas deben recuperar el espacio de visibilidad que les pertenece. Celia Diez termina su artículo con la interesante pregunta dirigida al y a la coleccionista ¿realmente sabe por qué en su colección hay más obras de artistas hombres que de mujeres?

MARÍA BLANCHARD. CATÁLOGO RAZONADO 1889-1932



María José Salazar, María Blanchard. Catálogo razonado 1889-1932, Fundación Telefónica/Museo Reina Sofía, Madrid, 2004

Teresa Ardura

Solo dos decenas de artistas españoles del siglo XX gozan de la edición de un catálogo razonado de su obra. Hasta 2004 María José Salazar, conservadora del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía y máxima especialista sobre Blanchard, consiguió catalogar 333 obras de la pintora. Una tarea ardua, ya que tras la muerte de la pintora, coincidieron varias circunstancias negativas para el reconocimiento de Blanchard: obras suyas fueron vendidas bajo la autoría de Juan Gris, mientras su familia atesoró gran parte de su trabajo haciéndolo inaccesible al mercado. Además, buena parte de la obra de María Blanchard pertenece todavía hoy a coleccionistas privados, y también se encuentra en colecciones institucionales latinoamericanas. Es posible que las exposiciones recientes de Blanchard en la Fundación Botín y en el Museo Reina Sofía propicien la recuperación de nuevas obras.

EL RECONOCIMIENTO ARTÍSTICO, SEGÚN NURIA PEIST



Nuria Peist, El éxito en el arte moderno. Trayectorias artísticas y proceso de reconocimiento, Abada Editores, Madrid, 2012.

Rocío de la Villa

Desde la sociología del arte se vienen aportando importantes contribuciones para entender el sistema del arte. A la desmitificación de la figura del artista como genio, ha seguido la descripción de la comunidad de los agentes en el sistema del arte como un *campo* (Bourdieu), cuyo funcionamiento responde a reglas específicas que varían en distintos periodos.

La investigación de Nuria Peist, profesora de teoría del arte en la Universidad de Barcelona, sobre el proceso de reconocimiento se halla en la estela del estudio de Alan Bowles, *The condition of sucess: how the modern artist rises to fame* (1990), en contra de la supuesta arbitrariedad del éxito de los artistas, continuado por los estudios de la socióloga francesa Nathalie Heinich: *La glorie de Van Gogh* (1991) y *Le triple jeu de l'art contemporain* (1998). Y en nuestro país, por Vicenç Furió, quien este mismo año ha publicado *Arte y reputación. Estudios sobre el reconocimiento artístico*. La principal aportación de Peist es demostrar el cambio en los procesos de reconocimiento entre la primera y segunda mitad del siglo XX, es decir, entre lo que

solemos denominar como arte *moderno* y *contemporáneo*. Un cambio que puede cifrarse como la aceleración del reconocimiento, sobre unas condiciones constantes durante el pasado siglo, como una procedencia sociocultural adecuada, el desarrollo del trabajo en una capital del arte y la pertenencia a un grupo en búsqueda de su legitimación. Pues, como afirma Peist, el reconocimiento del artista va ligado al de un movimiento y del predominio de los agentes que imponen nuevas normas.

A través del estudio de las trayectorias de Brancusi, Picasso, Kandinsky, Malevich y Duchamp, Tàpies, Dubuffet y Louise Bourgeois, como artistas cuya carrera se desarrolla antes de 1960; y después de esta fecha, de George Baselitz, Eva Hesse, James Rosenquist y David Hockney, la investigación consigue precisar el papel más o menos relevante en cada uno de estos periodos de los cuatro "círculos de reconocimiento" indicados por Bowles (pares, crítica, mercado, museos) y concretar las razones del reconocimiento postergado de Duchamp y Baselitz.

También fundamenta la importancia de la crítica feminista para el reconocimiento postergado de Bourgeois, cuyo "capital de consagración" acumulado solo explota gracias a su fijación por las feministas como artista *precursora*. Y para el reconocimiento en paridad de condiciones y tiempo de Hesse, considerada la primera artista en demostrar que "las mujeres artistas tenían el mismo derecho a triunfar que los hombres y a obtener un espacio de visibilidad de relevancia en la narración de la historia del arte".

MARUJA MALLO POR SHIRLEY MANGINI



Shirley Mangini, Maruja Mallo, Circe, Barcelona, 2012

Teresa Ardura

La célebre autora de *Las modernas de Madrid. Las grandes intelectuales españolas de la vanguardia*, aborda ahora la biografía de la pintora Maruja Mallo (1902-1995). Inscrita en la generación del 27, alma gemela de Dalí, amante de Rafael Alberti y admirada por Federico García Lorca, Ramón Gómez de la Serna y Miguel Hernández, Mallo fue la única mujer del Grupo de Vallecas, con Alberto Sánchez y Benjamin Palencia. También participó en la Sociedad de Artistas Ibéricos y en las Misiones Pedagógicas, periodo que recogería en su libro *Lo popular en la plástica española a través de mi obra* publicado en 1939. Tras 25 años de exilio en Argentina y la proyección de su obra en París y Nueva York, en 1965 vuelve a España, donde todavía comenzará su serie *Los moradores del vacío* y alcanzará a inspirar a los jóvenes de *la movida* al final de la Transición. Ya en los años noventa, recibirá homenajes

tardíos y menores, *como* la Medalla al Mérito en las Bellas Artes y el Premio de Artes Plásticas de Madrid. La más importante retrospectiva de su obra se celebró en la Real Academia de San Fernando en Madrid en 2010, a la espera de que el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía la sitúe definitivamente en el lugar que le corresponde.

Aunque la biografía de Mangini no es la primera, sí es la mejor documentada, especialmente en lo referente al contexto cultural y la recepción crítica de su obra en España y sus exposiciones en Paris y en Nueva York, aunque todavía quede bastante por investigar de su periodo en el exilio. Según Manghini, al margen de su amistad con Concha Méndez, María Zambrano y Victoria Ocampo, la artista "no se sentía particularmente solidaria de las mujeres", pero al ser "una de las figuras más importantes de la vanguardia española, alentó a las mujeres que se movían en el mundo del arte dominado por el varón y ha hecho que fuera vista como un símbolo de la liberación femenina"

Con este volumen sobre Maruja Mallo, la colección "Biografía" de Circe suma otro más al elenco de monografías dedicadas a artistas del siglo XX, como Frida Kahlo, Georgia O'Keefe, Tamara de Lempicka, Barbara Hepworth y las fotógrafas Lee Miller, Leni Riefenstahl y Gisele Freund.

WWW.M-ARTEYCULTURAVISUAL.COM