arte y cultura visual

31

mayo-junio 2018

M-arte y cultura visual

Edita:
MAV Mujeres en las Artes Visuales
Calle de Jesús nº 5 - 6º 6
28014 Madrid
www.mav.org.es

ISSN: 2255-0992

www.m-arteyculturavisual.com

ÍNDICE

EDITORIAL

Más redes. Rocío de la Villa 5

EXPOSICIONES

A propósito de Ceija Stojka. Ana Quiroga Álvarez 7
Melanie Smith deconstruye la modernidad. Mª Ángeles Cabré 13
Espacios entralazados de Esther Ferrer. Asun Requena Zaratiegui 15
M/A\G/M\A. Maite Méndez Baiges 19
El principio Asia. China, Japón e India en
el arte contemporáneo español. Ana DMatos 23

ENTREVISTAS

The Hater Lovers. El grafiti desde la perspectiva feminista. Joana Baygual 35
Entrevista a Ana María Matthei. Andrés Isaac Santana 41

TEORÍA

Últimas miradas (de Gerda Taro). Dora Román 45

CULTURA VISUAL

Killing us softly, un documental de Andrea Kilbourne. Andrea Jiménez Cantalejo 61

EVENTOS

Acción Gabarra. Plataforma A 65
Xenofeminismo en Festival Gelatina. Redacción 70

PATRIMONIO

Frida Kahlo, más allá del mito. África Cabanillas Casafranca 73

PUBLICACIONES

Cleptomanía y género en grandes almacenes. Rocío de la Villa 81
Libro de artista no-libro en el tiempo de la sobremodernidad. Ana DMatos 86

NOTAS

Adiós Isabel Baquedano, la maestra de maestros. Asun Requena Zaratiegui 95
Tránsitos de Sandra Sarasola. Redacción 99
María Ruido. Mater Amatísima. Redacción 100
Jana Leo, no violarás. Redacción 101
Luisa Granero. Exposición antológica en MEAM. Redacción 103
La habitación sumergida de Sandra Sue. Dora Román 105
María Ortega: arte textil en Letonia y Eslovaquia. Redacción 106
Apropiación, disidencia y sabotaje. Redacción 107
PHE 2018: Carta blanca a Cristina de Middel. Redacción 111
En torno al orgullo gay. Redacción 113
La Espigadora. Premio Princesa de Asturias de las Artes. Redacción 114

LA VENTANA

Conociendo a… Verónica Ruth Frías. Redacción 115

MÁS REDES

Rocío de la Villa



La lista de encuentros, acciones, seminarios y congresos con una temática de arte y feminismo celebrados este mes de junio parece interminable. Algunos los hemos reseñado aquí: como la presencia de xenofeminismo en el Festival Gelatina de La Casa Encendida en Madrid y la Acción Gabarra protagonizada por la Plataforma A en Bilbao. Para MAV, el evento más importante fue la presentación de la BMM-2018 Bienal de Mujeres de Mujeres en las Artes Visuales en el Centro Conde Duque de Madrid, con múltiples proyectos. Además, MAV también fue invitada en la sección "en femenino" del festival Mulafest, celebrado en IFEMA; y en la muestra de Cultura del Orgullo. Y también en el primer Congreso Internacional Mujeres: Artistas, Tecnólogas, organizado por ATENEA, Women in Artistics Technologies, en la Universidad Politécnica de Valencia.

La UPV no ha sido la única en programar durante este junio. La Universidad de Valladolid ha celebrado el IV Foro de Iniciativas Feministas, con Occupy Gender. La Universidad Rey Juan Carlos I la jornada "De feminismos, vulnerabilidades y manadas". En la Universidad de Málaga se celebró el II Seminario de Posgrado en Investigación y Teoría de Género bajo el título "Hécate en la encrucijada". Y también en Málaga, con algunas socias de MAV como promotoras se han celebrado reuniones para la formación de la plataforma "Colectiva", con la intención de analizar, reflexionar y actuar directamente sobre la cultura y las artes visuales en la ciudad. Y la UNED presentó su programa estival: con 22 cursos de verano cuyo eje son las desigualdades sobre las mujeres en diversos ámbitos, incluidas la cultura y la violencia de género. Un papel que cubrirá en Barcelona este verano La Bonne con el programa Les Juliettes.



Sería muy largo enumerar las exposiciones, conferencias y otros eventos que se han celebrado durante junio en nuestros museos. Pero destacaré porque es un auténtico modelo de recuperación la exposición "A contratiempo. Medio siglo de artistas valencianas 1929-1980" en el IVAM. Incluso el Museo Reina Sofía cerrará el mes con una conferencia y taller sobre conflictos raciales y feminismo. También en Madrid, en estas fechas la Cineteca dedica un ciclo a "Mujeres hechas de punk".

Cada vez somos más l@s que trabajamos en arte y feminismos y estamos más unid@s. Aunque todavía con precariedad y bajos presupuestos, hay que aprovechar el momento. Nuestros argumentos valen más y llegan a más. A la potencia de la reflexión se suma la importancia de los encuentros, para establecer redes más amplias y tupidas, con bordes más imaginativos. Construyendo una nueva lengua, otra sintaxis para establecer nuevas estrategias y otras estructuras. Mientras diseccionamos la muerte del patriarcado.

A PROPÓSITO DE CEIJA STOJKA

Ana Quiroga Álvarez*



Gracias a la lucha feminista, hemos visto resurgir a grandes mujeres artistas, hasta ahora conocidas únicamente en pequeños círculos. Se ha dado a conocer la obra de autoras como Artemisia Gentileschi, Clara Peeters o Rose Bonheur. A pesar del largo recorrido que aún queda por recorrer, muchas percibimos ya un cambio de paradigma en el sistema del arte donde la hegemonía masculina parece tener sus días contados.

Las mujeres hablan, escriben, pintan. En definitiva, crean. Sí. Pero, ¿estamos visibilizando a todas las mujeres? ¿o simplemente estamos repitiendo el viejo esquema hetero-patriarcal, donde el señor hetero, cis (es decir, no transexual), blanco y de clase media sería sustituido por la mujer que lo iguala, es decir, mujeres acomodadas, cis, heterosexuales y blancas? Y si esto así fuese, ¿cómo cambiar las tornas? ¿cómo "dar voz" sin acabar instrumentalizando la lucha de otras, apropiándonos de sus discursos y poniéndonos la medalla al mérito de la inclusión?

Quizá la clave sea ese "dar voz", tan mayestático y altisonante. En lugar de "dar voz", puede que nuestro rol en determinadas ocasiones sea escuchar, dejar que nos lo cuenten ellas. Y si ellas no están ahí para transmitirnos su conocimiento, dejar que lo haga su obra. Sin más.

Recién instalada en París, busqué entre sus calles la voz de las mujeres. Pensaba encontrarme con mil maravillas. Desde Louise Bourgeois a Niki de Saint Phalle, del hijo no nacido a las "nanas" que lo invaden todo con su presencia. Y entonces, ante la apabullante presencia masculina en la mayoría de museos y galerías, descubrí a Ceija Stojka.

Nacida en 1933 en el seno de una familia romaní, Ceija fue una de las escasas supervivientes al Samudaripen/Porrajmos, nombre bajo el que se conoce el holocausto nazi sufrido por el pueblo gitano.

Pertenecía a una familia Lovara de la región austríaca de Burgenland, dedicada al comercio de caballos, un trabajo que les llevaba a recorrer los campos de Austria en verano, resguardándose en invierno en Viena.

La vida nómada de la familia Stojka daría un vuelco en 1938. Con la anexión de Austria a Alemania, los gitanos nómadas fueron obligados a llevar una vida sedentaria, obligándoles a partir de 1940 a registrarse como miembros de otra raza. Poco más tarde, se llevaron al padre de Ceija Stojka, cuyas cenizas devolverían a su madre poco después.



Carnet con el que Ceija Stojka fue clasificada por las SS

Posteriormente, Ceija y el resto de su familia serían llevadas a los campos de concentración. De los 200 miembros de su grupo familiar, apenas sobrevivieron seis: Ceija, su madre y cuatro de sus cinco hermanos. Una muestra más que representativa del Samudaripen, que buscaba la aniquilación total del pueblo romaní. Pese al horror vivido, Ceija Stojka logró sobrevivir. Con el grito callado, su necesidad de comunicar lo vivido la llevaría a volcar todo ello a través del lienzo. Y es así como, con 56 años, Stojka usó sus dedos como pincel para dar lugar a más de cien óleos de distinta naturaleza, los cuales se pueden contemplar en la Maison Rouge de París hasta el próximo 20 de mayo.

En ella, se nos invita a sumergirnos en la obra de Stojka a través de las diferentes etapas de su vida, desde sus años de infancia nómada hasta la liberación final en 1945. En este estremecedor viaje, las formas se desdibujan y la perspectiva deja paso al color. Más que visual, el trabajo de Ceija Stojka es táctil. En sus lienzos, prescinde de pinceles y usa sus propios dedos como utensilio de pintura. Gracias a ello, el cuadro sobrepasa el marco y se vuelve pulsión pura. Y es que si hay algo que caracteriza a esta artista es lo inclasificable de su arte. En un alarde académico, podríamos definir su obra como post-fauvista, quizás. Los más condescendientes se atreven a tratarla como una artista “naïf”, pero lo cierto es que la dureza pictórica de Stojka supera toda etiqueta. Ceija supera el academicismo de las escuelas de arte, la obsesión gala de encasillarlo todo, superando el marco y construyendo un relato propio, auténtico.



En sus trabajos, los rostros se desfiguran y el cuerpo se antepone al nombre. En este sentido, se nos muestra dos mundos, el de las SS y el de las víctimas. Dentro de esos dos grupos, no hay apenas diferencias, propiciando así la aparición del colectivo por encima del sujeto individualizado. La perspectiva clásica desaparece y se diluye entre prados de un verde intenso, plagados de girasoles vivaces. Una intensidad que se percibe igualmente en sus obras más duras, realizadas a partir de sus vivencias en los campos de concentración. En ellas, los cuervos lo devoran todo y las botas militares de las SS reflejan la fiereza del poder ante un pueblo sometido.

En la última de las etapas, la salvación adquiere un cierto matiz mariano. Y es que, tal y como la autora ha reconocido en numerosas ocasiones, su fe en la Virgen María fue lo que llevó a su madre a superar las adversidades y el terror de aquellos años. Un misticismo heredado por su hija y presente en varias de las obras que reflejan los años posteriores al calvario nazi. En ellas, los girasoles retoman su fuerza y campos plagados de amapolas nos conducen hasta la Virgen María, ataviada con su manto azul característico. Su devoción a la Virgen se refleja en esa estatua mariana con la que nos despedimos de la exposición.



Más allá del notable valor artístico de la obra de Ceija Stojka, la propuesta de la Maison Rouge adquiere un indudable valor histórico. Sin olvidar el dolor de las víctimas del Tercer Reich, el pueblo gitano ha sido el gran olvidado de la masacre. Mientras unos protagonizan memoriales, libros de historia y películas, los otros son condenados al olvido. Quizá a Hollywood y a la sociedad occidental no le hace mucha gracia reconocer su fuerte antigitanismo. Si bien el samudaripen llevado a cabo por los nazis fue el más sangriento, el pueblo gitano ha sido igualmente fieramente perseguido en otros momentos históricos. Sin ir más lejos, en el año 1749 tuvo lugar en España la Gran Redada, mediante la cual se pretendía exterminar al pueblo gitano.



Conocer estos datos, si bien no es suficiente, puede quizá hacernos reflexionar acerca del valor del arte más allá de los estándares patriarcales, trabajando juntas para forjar un nuevo imaginario. Ojalá el libre y fuerte trazo de Ceija Stojka pueda ayudar a la construcción de un sistema del arte más justo y representativo. Un nuevo estado de la creación donde la interseccionalidad sea la regla.

La exposición “Ceija Stojka (1933-2013): une artiste rom dans le siècle” permanecerá en La Maison Rouge de París hasta el próximo día 20 de mayo.

* Este trabajo ha sido realizado gracias a las investigaciones y artículos de Ana Giménez Adelantado, Silvia Agüero Fernández y demás compañeras de la Asociación Gitanas Feministas por la Diversidad.

Webs consultadas:

https://gitanizate.wordpress.com

http://lamaisonrouge.org

MELANIE SMITH DECONSTRUYE LA MODERNIDAD

Mª Ángeles Cabré



Que el MACBA sume a la británica Melanie Smith (Poole, 1965) a las artistas que en fechas recientes están contribuyendo a feminizar el museo es una noticia excelente, porque quedará como una de las exposiciones poderosas de estos años, además de estar realmente muy bien montada, cosa que no siempre sucede –cabe mencionar que la artista ha participado activamente en el montaje–. Y aunque el título, *Farsa y artificio*, corresponda al nombre de una de las piezas expuestas, una instalación de 2006 que incorpora soporte vídeo y también una palmera artificial no poco *kitsch*, no es mal título para una muestra que nos trae su obra realizada desde los años 90 en siete espacios que responden a siete de sus principales preocupaciones artísticas o temáticas: Abstracción, Urbano, Color, Cuerpo, Arqueología, Naturaleza y Escala.

De ahí la noción de palimpsesto –en concreto de “palimpsesto gigante”, como la artista bautiza su propio corpus artístico–, siendo el palimpsesto un manuscrito en el que se ha borrado el texto original para escribir encima uno nuevo.

Los diversos planos en que trabaja Smith la llevan a deconstruir la modernidad sirviéndose de disciplinas artísticas como la pintura, el vídeo o la performance, al tiempo que se apoya en objetos comprados en mercadillos y algunos que otros fetiches del vulgar *mainstream* que sirven de contrapunto a obras de delicada elaboración, ya se trate de pinturas o de impactantes filmaciones no exentas de grandes dosis de belleza.



Revelando el *making off*, el artificio, mezclando el pasado con el presente y el todo con el fragmento, Smith propone una nueva lectura tanto de la realidad de la modernidad como de la historia del arte. El objetivo es que los diversos niveles de significado choquen entre ellos para proceder así a una reclasificación hasta ahora inédita, que sin ese proceso de fragmentación, descontextualización y extrañamiento no sería posible.

Melanie Smith, *Farsa y artificio*, MACBA, Barcelona. Del 18 de mayo al 7 de octubre de 2018

Comisaria: Tanya Barson.



ESPACIOS ENTRALAZADOS DE ESTHER FERRER

Asun Requena Zaratiegui

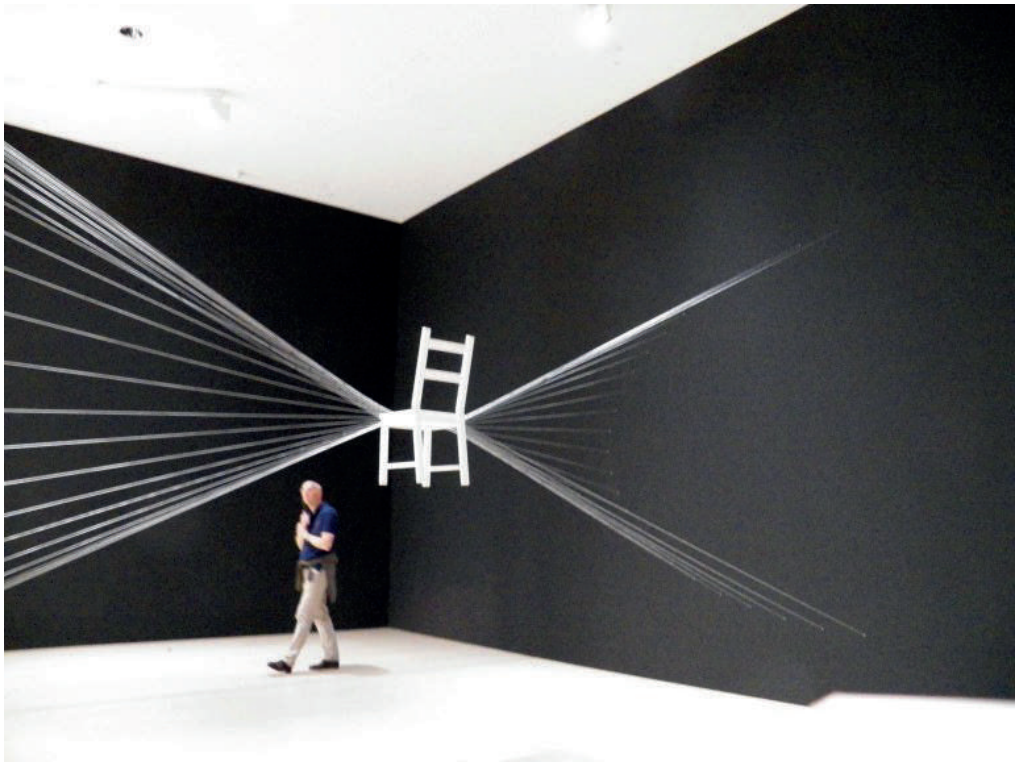


La artista donostiarra Esther Ferrer muestra una serie de instalaciones inéditas en el Museo Guggenheim Bilbao. Performer desde 1960, cuenta que la performance le ha permitido hacer todo en el arte. Afirma que no es una retrospectiva y es verdad, porque aunque hay obra desde sus comienzos. Faltarían sus series de retratos y objetos. El que no falta es el recuerdo al trabajo de John Cage, en tanto a la investigación del sonido y la música, y sus límites.

La exposición tiene dos entradas, la convencional y, a un lado de la sala, otra que resulta ser una obra de la artista por la cual hay que acceder a la exposición, pero como no se indica, no sabes que debes entrar por ella.

Se trata de una puerta que rellena sus metros cúbicos con boas de pluma a la entrada, blancas y que en el tránsito se transforman en negras. La instalación resulta para unos agobiante, para otros delicada por el roce de las plumas. Sin duda la rapidez en el paso es común a todos hasta encontrar nuevamente la luz. Es una entrada sin salida, un cartel lo prohíbe.

En el conjunto que conforman las instalaciones existe una parte más gestual, por su carácter manual, y otra parte tecnológica. La gran mayoría no muestran los espacios entrelazados donde el hilo sujeta la trama del concepto como podemos ver en *Serie de sillas suspendidas* (2000-2018). Un habitáculo pintado de negro, donde queda suspendida una silla blanca a base de hilos que terminan limpiamente en la pared dibujando una parábola en cada extremo. En esta instalación es donde mejor se observan los entrelazados junto a otra en la que el hilo está pintado de negro, dejando ver el blanco natural.



Todas estas instalaciones nacen en papel, en sus apuntes que va desarrollando y después lleva a las tres dimensiones.

Materiales orgánicos se dan la mano con metales limpios y livianos que conforman una escultura a picos como si de un encefalograma se tratase, saliendo de un no lugar, la esquina. La artista aprovecha varias veces este recurso en la exposición.

Como si de un cuadro del Renacimiento se tratase, en un espacio rectangular, se encuentra la instalación *Elementos Electrónicos* (1980-2018) donde resalta el tono verdoso de la composición que llena el suelo de discos de aislamiento y material electrónico de desecho. De vez en cuando, algún foco de coche de diferentes tamaños, y brotan unas columnas de vidrio secuenciado con formas curvas y pesas de metal. Cruzan el espacio algunos hilos cuya sobriedad choca con el movimiento enredado de los demás materiales de desecho. Si esta instalación nos recuerda a una escenografía, otra proyección espacial nos recuerda a un cuadro.

Con color marrón, negro y ocre ha realizado una serie de serpentinas o trayectoria de un movimiento sobre la pared directamente. En el punto de salida ha colocado unos clavos para proyectar el movimiento rectilíneo de las mismas trayectorias.



En la parte más tecnológica de la exposición se nos revela la instalación Risas del mundo con una alfombra plástica, con el mapamundi, y una serie de pantallas de pequeño formato que muestran bocas riendo o en reposo. El sonido siempre ríe en el

bosque blanco de monitores que descienden de la pared. Esther ha colocado ensayos sobre la risa en dos estanterías, una invitación al entendimiento a través de la lectura. Sus títulos son: *Las Vocales de la Risa* de María Satz, *La Risa Redentora. La dimensión cómica de la experiencia humana* de Peter Berger, *La Risa* de Henri Bergson, *En torno a la cultura popular de la risa*, *El chiste y su relación con el inconsciente* de Sigmund Freud y *El Acto de la Risa*, de la Revista de pensamiento artístico contemporáneo. Al lado, una sala para grabar 30 segundos de la risa de las personas que quieran colaborar con ella en su nuevo proyecto.



La Premio Nacional de las Artes Plásticas y Premio Velázquez ya prepara una Ópera para Madrid en el Museo Reina Sofía. A sus ochenta y un años, la artista es el referente español por excelencia de la performance con un estilo propio basado en la matemática pura y el realismo del absurdo.

Esther Ferrer, *Espacios entrelazados*, Museo Guggenheim, Bilbao. Del 16 de marzo al 10 de junio de 2018.

M/A\G/M\A

Maite Méndez Baiges



Ketty La Rocca, *Appendice per una supplica*, 1971

Aunque es fácil que pase desapercibido al turista, la célebre Fontana de Trevi es la fachada de un edificio. Un edificio de verdad, hecho y derecho, sede, para más señas, del Istituto Centrale per la Grafica en Roma, que en sus salas temporales también ha acogido hasta hace poco una exposición de arte feminista: *M/A\G/M\A. Cuerpo y palabras en el arte femenino italiano y lituano desde 1965 hasta el presente*, comisariada por Benedetta Carpi de Resmini y Laima Kreivyté.

La exposición es parte del proyecto *GRAFICA: femminile singolare*, un grupo de iniciativas de mujeres que permite profundizar en los estudios de la creatividad y los conocimientos femeninos. Su título, MAGMA, se inspira en el de varias ediciones de exposiciones dedicadas a mujeres artistas en la Italia de los 70, bajo la responsabilidad de Romana Lodi.

En esta exposición se ha reunido obra de artistas italianas y lituanas cuyo denominador común es presentar un planteamiento abiertamente feminista a través de propuestas artísticas que en su mayor parte involucran tanto al cuerpo como a la escritura. Mientras que del ámbito italiano se muestra la obra de feministas de viejo cuño, curtidas en las batallas de la revolución femenina desde los años sesenta, las lituanas pertenecen a generaciones más jóvenes. A propósito de los planteamientos de ambos colectivos, comentaba la comisaria italiana, Benedetta Carpi de Resmini, que mientras que las propuestas de las primeras resultan más intelectuales, de acuerdo con las modas y modos del arte conceptual del último tercio del siglo XX, las jóvenes lituanas abordan temas semejante a las de sus pares italianas pero con una actitud algo más visceral.



Coolturistés, *Vilnius in Your Stocking*, 2005

La muestra nace de la intersección de imagen, palabra, cuerpo y mujer. Para quien no esté familiarizado con los discursos del arte feminista, el tema propuesto puede resultar algo exótico, o por decirlo de otro modo, el entrecruzamiento de esos cuatro elementos puede parecer en principio algo rebuscado. Sin embargo, visto desde una perspectiva histórica, y en su adecuado contexto, resulta de una lógica aplastante.

Hay que tener en cuenta que tal y como han apuntado algunas estudiosas del arte feminista, en los setenta se produjo un choque entre *Modernism y Feminism*. Hay que entender, también, que en ese enfrentamiento, el término *Modernism* no se refiere al arte de vanguardia *tout court*, sino al discurso crítico de lo moderno en su versión más estrictamente formalista. El arte de vanguardia tal y como se planteó a principios del siglo XX acabó abriendo dos caminos: uno más moderado, cuyo paradigma era un lenguaje tradicional, el de la pintura, y otro más radical, que se adentraba por las vías de lenguajes más arriesgados, como el del collage y, a continuación, por las del *assemblage*, el montaje, la performance, nuevos medios, etc. Las mujeres se ubicaron a menudo, y ya desde el principio, de la parte de los discursos y medios más radicales e innovadores. Así, a la altura de los setenta, la enemistad del feminismo con la pintura, considerada un medio reaccionario, masculino y patriarcal, se hizo manifiesta. De ahí que resulte extremadamente coherente lo que han hecho las dos comisarias de esta exposición: proponer la exploración de la confluencia del lenguaje visual, la palabra y el cuerpo femenino en prácticas artísticas contemporáneas que usan los lenguajes del collage, el vídeo, la instalación, los libros, etc. Porque en esa encrucijada se encuentra una parte nada despreciable de la creación artística contemporánea hecha por mujeres, y, más en concreto, de las que presentan un franco compromiso con el feminismo. Obviamente, también los respectivos contextos de las artistas de *M/A\G/M\A* marcan importantes diferencias. Si en las artistas italianas presentes en esta exposición es muy patente esa desobediencia y revuelta contra el *Modernism*, en la de las lituanas, el legado de un pasado comunista y soviético se convierte en la diana de las principales críticas.

Entre las artistas italianas se puede disfrutar de las obras de nombres ya clásicos del feminismo, como Mirella Bentivoglio, Suzanne Santoro o Ketty La Rocca, por limitarnos a unos pocos ejemplos. De la primera quiero destacar su *Monumento*, una auténtica oda al antimonumento datada en una fecha tan temparana y simbólica como 1968. De Suzanne Santoro, sus interesantes reflexiones acerca de la iconología vaginal en *Per una espressione nuova*, y de Ketty La Rocca, sus obras lingüístico visuales con una iconografía y lenguaje que mimetizan los de los medios de comunicación de masas para cuestionar los estereotipos de la mujer. Estas obras tienen en la exposición sus réplicas en las de jóvenes lituanas. Por ejemplo, el pionero anti-monumento de Bentivoglio se confronta con la obra *Vilnius in your stocking* del colectivo Coolturistés, una irreverente crítica al falocentrismo de los monumentos.

En otras secciones, como por ejemplo la titulada “Escribir con el cuerpo”, otras tantas obras de feministas italianas dialogan con las de lituanas, como el vídeo fascinante de *Lección de vocabulario* de otro colectivo, Coro Collective, de 2009.



Coro Collective, *Vocabulary Lesson*, 2009

Son múltiples las correspondencias y conexiones que *M/A\G/M\A* plantea sin perder la coherencia. Una coherencia lograda también gracias a la elección de un itinerario vertebrado por medio de secciones, como escritura con el cuerpo, la búsqueda de la identidad, el lenguaje como arma cargada, vocalización, la desobediencia a los dogmas, un vocabulario femenino propio, etc.

En fin, hay muchos motivos para celebrar una exposición como esta; y dejando aparte la calidad, el acierto y la originalidad de la propuesta, se ha de tener en cuenta que tampoco se celebran tantas exposiciones ya no femeninas, sino feministas, en las salas de nuestros museos. Esta no solo brinda la posibilidad de conocer la obra de pioneras o nuevas artistas del panorama internacional que se están planteando con espíritu crítico numerosas cuestiones de género, sino que ofrece también un ejemplo de los caminos y procedimientos posibles a la hora de plantear este tipo de exposiciones. Se trata, en definitiva, de un magnífico modelo de eso que Griselda Pollock llamó incursiones feministas en la historia del arte.

M/A\G/M\A. Cuerpo y palabras en el arte femenino italiano y lituano desde 1965 hasta el presente, Istituto Centrale per la Grafica, Roma. Del 25 de enero al 2 de abril de 2018.

Comisarias: Benedetta Carpi de Resmini y Laima Kreivyté.

EL PRINCIPIO ASIA. CHINA, JAPÓN E INDIA EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO ESPAÑOL

Ana DMatos





Buda en dhyana mudra, Tailandia (1751-2000). Bronce sobredorado. 61 x 49 x 23 cm /
Pamen Pereira, *Cuerpo de luz I*, 1994. Humo sobre papel. 95 x 127 cm

Esta exposición, que parte de un proyecto de investigación, permite por primera vez apreciar la influencia de tres grandes culturas asiáticas: China, Japón e India en las obras de los artistas españoles de la generación abstracta de los años cincuenta, y de los artistas nacidos hacia mediados de los sesenta, momento en el que Fernando Zóbel creó el Museo de Arte abstracto español de Cuenca (1966). El resultado es una exposición de 330 piezas entre pintura, escultura, dibujo, grabado, instalaciones, libros y documentación varia, en las que hay más de sesenta artistas representados, solo 6 mujeres entre ellos. El carácter de la exposición es esencialmente didáctico. Para ello se han diseñado diez secciones, que de manera narrativa visual muy clara introducen al espectador en los diferentes aspectos vitales de Asia oriental e India, al tiempo que es fácil reconocer las influencias en las obras contemporáneas españolas. Las secciones son: *Casa, templos y jardines; Paisajes: ritmos de la naturaleza y la ciudad; Texturas de la tierra, espíritu, energía, contemplación; La fuerza del color; Signo, gesto, abstracción; A partir de Japón: nuevas iconografías; Poesía del haiku…; …a la práctica Zaj; Pintura de luz y línea: Fernando Zóbel entre Occidente y Asia; Iluminaciones de las bibliotecas y un gabinete de curiosidades*.

Este proyecto expositivo que comenzó en 2013, recuerda por un lado lo inabarcable de un proyecto como este, en el que cohabitan las culturas de estos grandes países y por otra parte, descarna la deuda de una ciudad como Madrid, donde todavía no existe un museo dedicado en exclusiva al estudio e investigación, intercambio y exposición del arte oriental, como el Musée Guimet de París, fundado en 1889, en pleno auge del japonismo, o The Rubin Museum of Art de Nueva York, fundado en 2004. Si bien las circunstancias de ambos museos son diferentes el objetivo es compartido y entronca con el interés y el espíritu que rodea a esta exposición *El Principio Asia. China, Japón e India y el arte contemporáneo en España (1957-2017)*. Este ingente trabajo de investigación sobre Asia ha correspondido al equipo de especialistas Pilar Cabanas, María Jesús Ferro y Matilde Arias, que se han sumado al equipo curatorial de la Fundación March, Manuel Fontán e Inés Vallejo.



Yagioka Shuzan, Biombo de seis hojas: paisaje de montañas, principios del siglo XIX, Japón.
Temple de cola y oro sobre papel . 173 x 376 x 1,5 cm

Suzuki Daisetsu consideraba que el verdadero artista es un artista de la vida, que las grandes obras surgen con un pensamiento en quietud y de forma espontánea. Esta forma lúdica de entender el arte y la vida está en la base de algunas prácticas artísticas, en las que hay mucho de pensamiento y tradición, al tiempo que intuición y libertad. La exposición nos acerca a esta visión creadora de los artistas. Pero el cruce cultural es tan significativo, que podríamos sugerir utilizar el recorrido expositivo como

un viaje, a través de las diferentes culturas. Convertidos en viajeros, recorreríamos y exploraríamos la exposición, incluso podríamos perdernos e ignorar ese mapa-guía propuesto, al que volver más tarde. Perderse tiene mucho que ver con la idea del viaje. Perderse en las emociones y en la sensibilidad de los lugares y los objetos. Perderse en el espíritu y en la dinámica de las distintas corrientes de pensamiento que hay imbricadas en las obras, y que son parte de manifestaciones culturales literarias, musicales, filosóficas más amplias. La pérdida aquí no es un concepto negativo sino todo lo contrario, invita a abandonar todo aquello que estorba a la mirada, a la comprensión y al crecimiento interior. La forma de mirar nos recuerda la necesidad de estar *despierto*, y tiene ese trasfondo cultural de las filosofías de la mente, que tanto atrajeron a los artistas, al menos desde el siglo XVIII. En esa dinámica resuenan las voces y los ecos de las experiencias, dudas, determinaciones, y sobre todo algo que es común en la mayoría de las obras representadas; la intensidad y la vida. Nos encontraremos con ese tipo de obras que ignoran el sentido de pertenencia y propiedad, aunque cambien de manos y tengan propietarios, porque son obras que conciernen al espíritu y a la humanidad.

Una de las prácticas habituales para los artistas orientales fue basarse en la tradición y, aunque introdujeron innovaciones y fueron reconocidos muchos de ellos, en ningún caso intentaron poner por delante su individualidad, que es exactamente lo opuesto a lo buscado por los artistas occidentales. Creo interesante introducir este criterio porque la construcción del arte en esta exposición juega con estas dos perspectivas antagónicas. El sentido de aceptación de la tradición significa apreciar, aprehender, basar la práctica en la obra de los artistas precedentes, honrarles a través del propio trabajo, desarrollar las técnicas conocidas. La tranquilidad de apoyarse en la tradición contrasta con la búsqueda de una identidad personal, un camino tan solitario como hostil y lleno de incertidumbres. Sin embargo, cuando los artistas occidentales iniciaron esa aproximación al hinduismo y budismo a través de las filosofías mentales, la conexión con el mundo interior y la energía espiritual, desplazó lo personal en la búsqueda de la esencia del arte.

El apartado *Texturas de la tierra, espíritu, energía, contemplación* pone en contexto el interés que la cerámica, desde finales del siglo XIX, despertó en artistas europeos y norteamericanos. El cambio de percepción respecto a la subjetividad de la experiencia estética unido a las cerámicas importadas orientales, chinas y japonesas, en particular las de la ceremonia del té, con su tosquedad y sutileza, permitió que su descubrimiento motivara la exploración de un mundo de posibilidades expresivas y conceptuales. Tan importante fue esta contribución que renovó la disciplina cerámica, de la que hay muy buenos ejemplos en España. Los principios estéticos de la cerámica china y

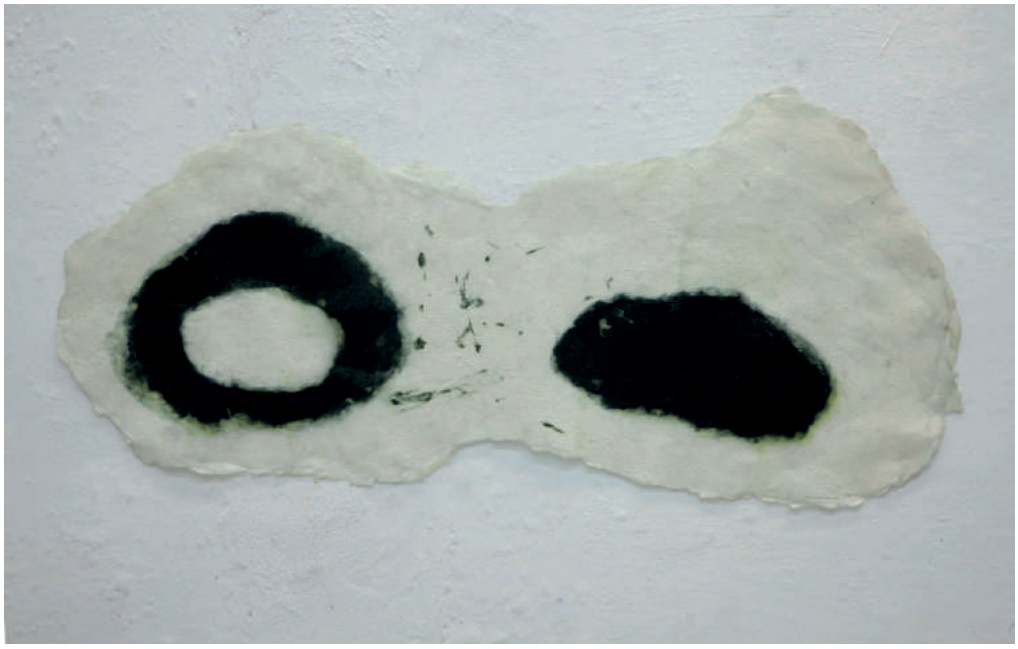
japonesa se reflejaron en la obra de numerosos artistas, como Josep Llorens Artigas, a principios del siglo pasado. Las colaboraciones entre artistas fue frecuente, como la de Artigas y Joan Miró, que colaboraron juntos desde 1944 hasta 1971. En referencia a los principios esenciales de la filosofía Zen la cerámica japonesa *Chawan* es un buen ejemplo. Se trata de una cerámica de estilo *rakuyaki*, del periodo Edo, siglo XVIII. El cuenco fue fabricado para su uso, la ceremonia del té. Tanto su forma como su esmalte responden a conceptos de este pensamiento. La idea de *acontecimiento* está presente en su concepción no solo en su ejecución. La forma de mirar, la diferencia sutil, el accidente, el anonimato conectan la función, la forma y la decoración con el todo, lo único.



Buda sedente, siglos XVII-XVIII, Java, Indonesia. Bronce. 78 x 40 x 25 cm /
Purushkara Yantra, siglo XVIII, Rajasthan, India. Gouache sobre seda. 139 x 93 cm

A continuación me limitaré intencionadamente a comentar con brevedad las aportaciones de las seis mujeres seleccionadas, que como todos deberíamos saber podrían haber sido más, ya que las que figuran en la exposición no fueron las únicas que viajaron a Oriente, ni las influidas sin haber viajado por las culturas orientales. Por otro lado, el gran esfuerzo de las comisarias para establecer las relaciones con los artistas

españoles delata la necesidad de encontrar nuevos paradigmas historiográficos en los que *el género* sea uno de los componentes imprescindibles de los mismos.



Noni Lazaga, *Aida ni [a través] nº 3.* Serie *Pintura en el espacio*, 1998.
Fibra de kozo. 76 x 156 cm. Madrid, 2018

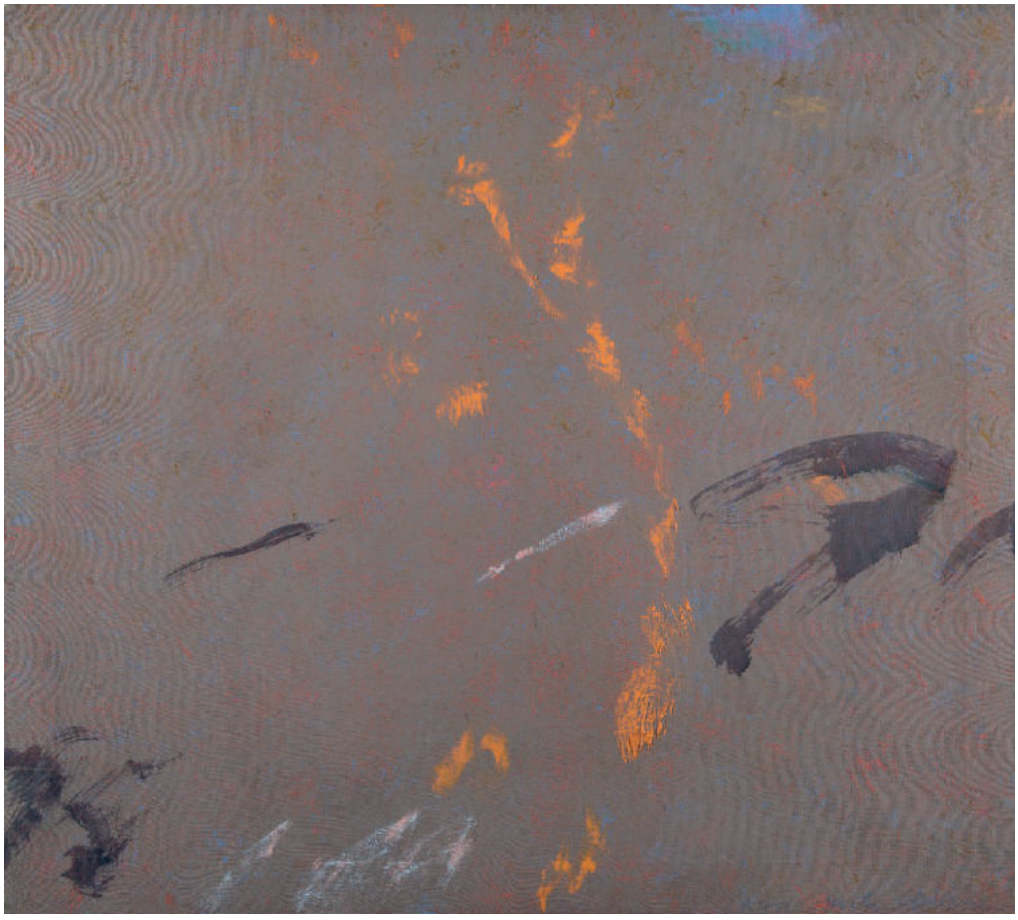
Noni Lazaga, artista visual e investigadora viajó a Japón, después de haber trabajado en El Cairo, para encontrarse con el mundo de la caligrafía. Su obra *Aida ni (a través) nº 3.* Serie *Pintura en el espacio* (1998) fue realizada con fibra de kozo, un material batido y prensado a mano, que la autora deja expandido sin ningún tipo de recorte. La sutileza del trabajo recuerda la necesidad del empleo correcto de la luz, para que pueda resaltar la profundidad, matices y calidades de la obra. La necesidad de una luz determinada recuerda la magia de las atmósferas japonesas tanto de la pintura como de los espacios interiores.

Pamen Pereira en su obra *Cuerpo de Luz* (1994) utiliza los conceptos de la filosofía zen. El dibujo está realizado sin materia, el humo de una vela es con lo que dibuja el vacío del cuerpo y del espacio.

Marta Cárdenas se inspira en los *Paisajes de la naturaleza y la ciudad*. Tuvo de cabecera el libro *Shintao. Les propos sur la peinture du Moine Citrouielle-Amère*

(Shintao. Discurso acerca de la pintura por el monje Calabaza Amarga). Viajó a Japón a finales de los años ochenta. La impresión del budismo zen y sus paisajes la influyeron en relación al gesto y la búsqueda de lo esencial. Se trata de interiorizar, concentrar la energía para después transmitirla con destreza y de forma espontánea. Pero su trabajo no se limita al gesto ya que en su obra el color siempre ha tenido una gran importancia.

Ella viajó a India en el año 1996. El color y sus distintas combinaciones lo analizó con detalle en sus cuadernos de apuntes para después volcarlo en su obra pictórica. En la exposición se pueden ver tanto su libro de artista *Colores de Karnataka* (Madrid, 1997), algunos de los originales de este libro, así como los del libro de artista *Tintes de ultramar II* (Rajastán, 1999).



Marta Cárdenas, *Hoguera en El Campillo, tizón curvo*, 1988. Óleo sobre lienzo. 90 x 100 cm

Muy diferente aportación al color es la obra fotográfica de Cristina García Rodero, *Holi, celebración del amor y la primavera* (India, 2007). El festival *Holi*, de origen religioso es uno de los más celebrados. Representa el retorno de la primavera y la felicidad. El ambiente se llena de colores y esto es lo que su fotografía documenta, una de las señas de identidad que tanto sorprende al viajero cuando llega por primera vez a la India.



Susana Solano, *Salim's paper (El papel de Salim)*, 2000.
Fotografías, alfombras, hierro y vidrio. 266 x 380 x 277 cm

Susana Solano, en su obra *Salim's paper* (India, 2000), retrata el mundo del color de los tintoreros, con una instalación compleja y sutil visibiliza el esfuerzo artesano en un taller de alfombras. Gracias al juego de luces y sombras sitúa en primer término lo desconocido para el público; el taller y el esfuerzo del trabajo, dejando en la penumbra el resultado de todo el proceso.



Mandala con cetro ritual, siglo XIX, Tibet. Pigmento y seda . 73 x 50 cm /
Eva Lootz, *Mandalas de invierno*, 1995. Detalle collage. 59 x 42 cm c/u (conjunto de 23 dibujos)

India no es solo color. Sus libros sagrados como los Upanishads, más de doscientos escritos desde el siglo VII a. C., nos recuerdan la existencia de una divinidad única y absoluta, unas veces identificada con Brahma, el creador del universo, otras con su conservador Visnu, o con su destructor, Shiva. El verdadero yo de cada uno participa de esa realidad absoluta. La representación simbólica del espacio sagrado y la idea de origen se encuentra en las configuraciones mandálicas. La sonoridad[1] de la palabra mandala inspiró el trabajo *Mandalas de invierno* (1995) de Eva Lootz.

Para concluir me gustaría reivindicar la importancia de los intercambios culturales. Porque si bien en esta exposición se ven reflejadas las influencias de Oriente en Occidente, también ocurrió a la inversa. Recordando las palabras de las comisarias, de María Jesús Ferro y Pilar Cabanas, que señalan cómo los artistas “son un ejemplo y unos abanderados, en el sentido que no tienen prejuicios, de donde vienen las cosas o a donde acabarán yendo, que lo importante es el impulso que sienten a relacionarse con esos temas, con esos principios, con esos valores estéticos. Que

se trata de aprender y recibir sin trabas y sin fronteras, de una forma muy abierta"[2]. Y esto es precisamente de lo que hablaba Suzuki, de la vida, de la transformación, el cambio.

El principio Asia. China, Japón e India y el arte contemporáneo en España (1957-2017), Fundación Juan March, Madrid. Del 8 de marzo al 24 de junio de 2018.

Notas:

La exposición se acompaña del Proyecto de Historia Oral en el que se han entrevistado a una buena parte de los artistas representados de la muestra. El proyecto *Asia y yo. Conversaciones con artistas* puede verse de manera fraccionada en la página web www.march.es o completa, como una única pieza, todos los sábados en uno de los auditorios de la propia Fundación Juan March.

[1] María Jesús Ferro: "Espíritu, contemplación, energía". Catálogo: *El Principio Asia. China, Japón e India y el arte contemporáneo en España (1957-2017)*, Fundación Juan March, Madrid, 2018, p. 36.

[2] Comentarios de las investigadoras Pilar Cabanas y María Jesús Ferro, entrevista personal el 28 de mayo de 2018, Madrid.

Obras y créditos fotográficos:

1. Buda en dhyana mudra
Tailandia. Estilo Bangkok (1751-2000)
Bronce sobredorado
61 x 49 x 23 cm
Museo Nacional de Artes Decorativas, Madrid
© Museo Nacional de Artes Decorativas, Madrid. Foto: Masú del Amo

2. Pamen Pereira
Cuerpo de luz I, 1994
Humo sobre papel
95 x 127 cm
Monasterio Zen Luz Serena - CBSZ, Casas del Río
© Monasterio Zen Luz Serena - CBSZ, Casas del Río. Foto: Juan García

3. Yagioka Shuzan
Biombo de seis hojas: paisaje de montañas, principios del siglo XIX
Japón. Era Meiji (1868-1912) - Era Taishō (1912-1926) - Era Shōwa (1926-1989)
Temple de cola y oro sobre papel
173 x 376 x 1,5 cm
Colección particular
© Fernando Ramajo

4. Buda sedente, siglos XVII-XVIII
Java, Indonesia
Bronce
78 x 40 x 25 cm
Museo de Zaragoza
© Museo de Zaragoza. Foto: José Garrido

5. Purushkara Yantra, siglo XVIII
Rajasthan, India
Gouache sobre seda
139 x 93 cm
Museo Nacional de Antropología, Madrid
© Museo Nacional de Antropología, Madrid. Foto: Joaquín Cortés

6. Noni Lazaga
Aida ni [A través] nº 3. Serie *Pintura en el espacio*, 1998
Fibra de kozo
76 x 156 cm
Colección de la artista
© Noni Lazaga, VEGAP, Madrid, 2018

7. Marta Cárdenas
Hoguera en El Campillo, tizón curvo, 1988
Óleo sobre lienzo
90 x 100 cm
Colección de la artista
© Marta Cárdenas, VEGAP, Madrid, 2018
© Foto: Fernando Ramajo

8. Susana Solano
Salim's paper (El papel de Salim), 2000
Fotografías, alfombras, hierro y vidrio
266 x 380 x 277 cm
Colección de la artista
© Susana Solano, VEGAP, Madrid, 2018

9. Mandala con cetro ritual, finales del siglo XIX
Tibet
Tanka: pigmento y seda
73 x 50 cm
Museo Nacional de Antropología, Madrid
© Museo Nacional de Antropología, Madrid. Foto: Joaquín Cortés

10. Eva Lootz
Mandalas de invierno, 1995
Anilina al alcohol y collage
59 x 42 cm c/u (conjunto de 23 dibujos)
Colección de la artista
© Eva Lootz, VEGAP, Madrid, 2018
© Foto: Fernando Ramajo

THE HATER LOVERS. EL GRAFITI DESDE LA PERSPECTIVA FEMINISTA

Joana Baygual



The Hate Lovers son un colectivo de mujeres, todas amigas y radicadas en Barcelona, que se dedican a diferentes disciplinas, interrelacionadas, como son el grafiti, la ilustración, el tatuaje, la fotografía y otras, vinculadas con el Street art y el espacio público urbano como eje de actuación.

Buscan dar a conocer todo lo que les gusta, les interesa, piensan, divierte y admiran dentro del ámbito femenino, haciendo una recopilación de imágenes e información de mujeres artistas que les interesan. En sus palabras, “Diversión, creatividad, lucha, sentimientos, sensibilidad, fortaleza, locuras entre otras cosas”, son lo que quieren resaltar en Hate Lovers.

Estas artistas tienen como prioridad visibilizar a otras mujeres artistas y realizar trabajos colaborativos con mujeres de Barcelona o de otros lugares del mundo. Luchan por empoderar a la mujer en un sector tradicionalmente dominado por los hombres, llevando como bandera la del feminismo, y reivindicando la presencia del trabajo de las mujeres en su sector creativo.

Consideran su trabajo en común como un elemento de cohesión social, identitario, educativo y formativo, de entretenimiento y de relación, teniendo siempre presente la valorización y la visibilidad de la mujer.

Su estilo estético bebe de las referencias a lo ingenuo de la cultura del kawai, a lo naïf, el hip hop, con un toque femenino, pero nada ñoño, sino guerrero y pícaro. No quieren que se les identifique con una “marca” sino con una “actitud”.

Hablamos con Malicia, una de sus componentes más antiguas.

Dinos Malicia, ¿desde cuándo te dedicas al arte urbano, tú en concreto a la escritura de grafiti, y desde cuándo tenéis vuestro colectivo en marcha, las Hate Lovers?

Pues realmente empecé a pintar en el 2002, de una forma más seria, y ya antes me sentía atraída por el grafiti, y pintaba alguna cosa pero no tenia los conocimientos y es cuando empecé a estudiar en la Escola Massana, en Barcelona, el bachillerato artístico. Entonces conocí un grupo de grafiteros que me integraron en el grupo, pero siempre sentía que estaba en un grupo de hombres y aunque siempre me tuvieran en cuenta buscaba conectar con alguna chica que pintará y hacer “piña”, en este mundo de hombres.

En 2005 conocí a Numi, ella estaba empezando a pintar y rápidamente congeniamos y empezamos a idear proyectos. En ese momento nos invitaron a varias exposiciones colectivas, en París. Entonces una comisaria de exposiciones nos invitó a una exposición en Seúl, y fuimos haciendo proyectos hasta que en 2010 conocimos a más chicas grafiteras con las que simpatizamos e hicimos un vídeo llamado “I’m sorry mama”, el cual tuvo mucho éxito y difusión y ya se nos empezó a reconocer como mujeres en el grafiti porque hacíamos lo mismo o incluso más que algunos hombres. Porque lo que es grafiti en su esencia es “pintar la calle o trenes y metros de forma ilegal” y cuando alguien hace street art o muralismo o exposiciones no se considera dentro del grafiti. A partir de un “pique” pusimos alto el listón del nivel nacional ya que nos decían que lo que pintábamos no era algo que no hubiera hecho otra mujer en el campo del grafiti. En este vídeo salían chicas de Madrid y Barcelona. Yo participe en el primero, y luego salieron el vídeo 2 y el 3 donde aparecen



las nuevas generaciones de chicas que se han unido al grupo y han ido siguiendo el legado, así como otras chicas como Hipie, Nena, Mola, Vegan Bunnies... Estas nuevas chicas saltaban vallas, y pintaban en cualquier lugar como han hecho siempre los hombres, igualando y ganándose el respeto del gremio. Posteriormente nos unimos las que somos más amigas y con más afinidades y decidimos hacer un grupo que estuviera más enfocado en todos los gremios del arte en femenino y allí nació HATE LOVERS, es decir todas pintamos grafiti, ya sea en un muro legal, o no, y aparte tenemos otros trabajos artísticos, como tatuadoras, fotógrafas, ilustradoras, pero todas estamos en el ámbito del grafiti.

¿Qué es la Hate Lovers? Y, ¿por qué el nombre? ¿Quiénes sois y cuántas?

Hate Lovers es el grupo, pero a la vez es una forma de pensar que compartimos. El nombre es porque somos puro amor pero tenemos algo que nos mueve, “el odio”. Y cuando alzamos el hacha de guerra, ya sea para decir aquí estamos, es un acto de rebeldía. No estamos en nada político porque que nada nos identifica pero somos muy guerreras. Nuestra lucha es contra todo lo que vemos injusto o malo. En cierto modo es como el ying y el yang, no todo es 100% bueno ni 100% malo, en todo lo bueno hay algo malo y a la inversa.

En este momento somos seis componentes activos: Malicia, Vegan Bunnies, Numi, Niña, Crem y Mola. Y por otro lado hay colaboradoras como Lysu, Hipie, Nena, y alguna vez alguna más que se apunta.

Vuestro colectivo parece inocente, pero detrás hay unas mujeres muy guerreras que deben arriesgarse como cualquier hombre en situaciones de cierto peligro y riesgo. ¿Cuáles son los límites que os imponéis para realizar vuestros murales?

La verdad es que por los murales y la calle nos movemos como pez en el agua, ese es nuestro hábitat natural. A veces sí que somos activas en el tema metro y tren pero no es tan intenso como la calle. Nosotras mismas nos ponemos los límites en cuanto vemos que algo es demasiado peligroso, pero hay que decir que también la adrenalina te vuelve adicta y es una lucha. Y tenemos la filosofía de que nos gustan los retos.

Como mujeres trabajando en el espacio urbano ¿habéis sufrido situaciones de machismo, os han recriminado que también vosotras os queráis apropiar de un espacio y una actividad tradicionalmente dominada por los hombres?, ¿cómo está la situación actual en España y en concreto en Barcelona, ya que vosotras trabajáis en esta ciudad?, ¿cómo es la relación con los escritores de grafiti hombres, en vuestro contexto?

Creo que antes se podía notar más esas situaciones, pero pienso que nuestro grupo se ha hecho respetar bastante y nos tienen muy en cuenta a nivel nacional. En el ámbito de los/as que han entrado en galerías si que veo una falta de solidaridad con el gremio, o una pérdida del espíritu de comunidad porque tienden a acaparar el éxito y no compartir. Parece que se hagan más egoístas.

El machismo lo veo más en internet porque muchas veces ponen a grafiteras semidesnudas pintando murales, seguramente para tener más repercusión en revistas o en webs y así obtener más visitas. Como cuando las Guerrilla Girls luchaban para que la presencia de las mujeres en los museos no fuera por los desnudos pintados sino por más presencia de mujeres artistas.

En los grafitis vuestro estilo es aparentemente muy inocente, naïf, casi femenino. Conscientemente, mediante esta "inocencia manifiesta", ¿deseáis reclamar una parte del espacio público mediante el estilo para "lo femenino", es una señal de identidad o una huida por no encasillaros en un estilo más general, es decir, como el que hacen los hombres, si es que hubiera un estilo más masculino?

La verdad es que creo que en el fondo nos encantan las cosas monas, y forma parte de nosotras, nos encantan los animales, el "brilli brilli", y es lo que supuramos. Eso si, luego nos gusta también ser un poco "darks", y tenemos nuestra faceta oscura, pero es con lo que nos sentimos más identificadas.

Mirando vuestros vídeos en You Tube, utilizáis mucho la frase "I'm sorry mama". ¿Les habéis dado muchos dolores de cabeza a vuestras madres? ¿Os ha costado mucho que vuestro entorno más cercano aceptara vuestro trabajo?

Es un poco la coña, porque realmente nos importa bien poco la opinión pública que tengan de nosotros, pues si alguien te ve pintando por la calle y te dice que no le gusta que ensucias y tal… pues no le damos importancia, pero la opinión de nuestras madres si nos importa. Es decir, que por pintar nos pueden detener y puede venir la policía a casa a buscarnos, y entonces es ese momento que cruzas los dedos y solo piensas en no herir los sentimientos de tu santa madre. Es lo que nos pasa a todas por la cabeza, que no queremos preocuparlas. De allí viene el nombre.

La cuestión de la autoría, el/la escritor/a de grafiti en general pretende ser anónima/o, solamente reconocida/o por su trabajo, su estilo, su firma, pero no su cara, no suelen ser muy propensas/os a la visibilidad, solamente en vuestro mundo, ¿no supone una incoherencia? ¿cómo se lleva en el vanidoso mundo del arte?

Claro, a ver, es como Superman, no puedes cometer un acto ilegal a cara descubierta.

Puede ser ilegal pero a la vez nosotras consideramos que es una especie de arte, que es grafiti, pero yo estoy convencida que el movimiento es muy grande y en cuestión de unos años esto va a repercutir en la historia del arte. Banksy, hace cosas ilegales, pero ya es considerado un artista, claro es una controversia, pero si él sigue en el anonimato es porque es su juego. Nosotras, algunas sí que pintamos legalmente y por lo tanto en algún sitio pueden fotografiar nuestra cara, pero las que pintan 100% ilegal esconden su identidad.

Para las/os que no lo saben, ¿en qué se diferencia el street art del grafiti?

Lo explico un poco antes para que se puedan entender algunas cosas. Grafiti es pintar en la calle, muros, metros, trenes de forma ilegal. Street art es cuando te dan permiso y que no son letras (grafía), es ilustración aplicada al muro.

La fauna y flora. Utilizáis dulces animalitos, gatitos, perritos, conejitos, y vosotras con colmillos, ¿es una manera de mostrar las uñas, de "marcar territorio"?

Sí, es nuestra parte "maligna" territorial y salvaje, de aquí todo vale, pero con nuestra parte dulce y femenina.

El vuestro es un trabajo en equipo generalmente. ¿Cómo se lleva la distribución de tareas? ¿Cómo participaría una diseñadora, una tatuadora, una fotógrafa en el colectivo, ya que lo más visible de las Hate Lovers son los grafitis que elaboráis?

Existen 2 tipos de tarea. Una es la de contestar mails y gestionar las redes sociales, que es una gran parte del trabajo y que lo llevamos yo y Vegan Bunnies. Para otros trabajos que van surgiendo, exhibiciones o proyectos, nos unimos todas y como tenemos unos estilos que congenian, hacemos bocetos antes y nos ponemos de acuerdo, pero sobre todo vemos juntas las posibilidades.

El Street art y el grafiti son propios del espacio público, nacieron para ser ejecutados en él. ¿Consideráis necesario, por cuestiones de supervivencia, el paso al mundo de las galerías comerciales? Podemos ver a escritores de grafiti, generalmente hombres, que han entrado por la puerta grande en el mundo de las galerías. ¿No es una incoherencia, ya que

son obras que nacieron para estar y apropiarse del espacio público? ¿No pueden perder esa parte de esencia connatural al arte urbano, por ceder en lo decorativo?

Es la lucha de siempre, grafiti en galerías no es grafiti. No puedes arrancar un muro y ponerlo en una galería, es incoherente, por eso el grafitero cuando es invitado a las galerías se adapta al nuevo soporte, pero no se considera grafiti, es otra parte de su trabajo, ya sean cuadros o ilustraciones en venta, y para mi pierde la esencia, y es algo que no se explicar.

Un grafitero puede sufrir una mutación y volverse 100% artista y entrar en galerías, pero la esencia del grafiti la tiene que dejar a un lado. Y hay grafiteros que llevan estas dos vidas y actividades a la vez, y cuesta porque es duplicar el tiempo de producción y querer estar en todas partes. Pero no es imposible, y nosotras lo intentamos hacer así para que grafiti y arte tengan cada uno su lugar. Nos mueve estar en los dos mundos, no solo por supervivencia sino porque también tienes un tipo de reconocimiento que es bueno, no en el momento pero si a la larga.

Sois el único colectivo femenino en España dedicado al arte urbano, ¿y en Europa?

Realmente ha habido algunos grupos, en Inglaterra y en otros países, pero no han hecho vídeos o algunas cosas que nosotras si hemos hecho, es decir no es un invento nuevo, de un CREW de chicas, pero si que quizás hemos sido las únicas en España y ya llevamos un par de años como grupo activo.



The Hate Lovers son el colectivo que realizó en Barcelona el mural con el logo de La Caja de Pandora, con la que colaboran desde el principio, proponiendo actividades y iniciativas.

Más información:
http://www.instagram.com/thehatelovers

ENTREVISTA A ANA MARÍA MATTHEI

Andrés Isaac Santana



Entrevista del crítico y curador cubano, residente en Madrid, Andrés Isaac Santana a Ana María Matthei, coleccionista, editora y directora de la revista *AAL Arte Al Límite*, con sede en Santiago de Chile.

El origen ¿cómo y por qué surge esta colección?

La colección de *Arte Al Límite* surge por la motivación de nuestra familia por las artes y visuales y específicamente por el arte contemporáneo. Pasamos muchos años visitando museos, galerías y talleres de artistas. En cada viaje organizamos –por rigor– visitas a los principales museos y galerías del país de destino. Fue en los años 90 que nos acercamos más al arte a través de la Galería Matthei, por medio de la cual tuvimos acceso a diversos espacios feriales, bienales y museos. Lo que nos llevó a conocer artistas de renombre que actualmente forman parte de la Colección. La motivación principal es aportar un espacio más de conocimiento y de visibilidad en la difusión del arte contemporáneo dentro del país. En virtud de ello, estamos organizando un espacio de exposición permanente para la colección: una suerte de museo en el que se pueda conocer la obra de artistas de todo el mundo, en diálogo –claro– con los artistas nuestros.

¿Usted comenzó como galerista en un contexto arbitrado por el dominio masculino ¿cómo fue, en su caso, la experiencia de abrir una galería de arte por esos años y en ese contexto?

La verdad es que no tuve problemas de género ni me sentí discriminada por ser mujer. Siempre logré trabajar con mucha armonía y disposición por parte de los hombres, sobre todo porque cuando comenzamos con la galería trabajé con el Grupo Grisalla y el Grupo Bajo Techo, que son dos grupos reconocidos que habían expuesto en el extranjero y que estaban constituidos únicamente por hombres. No dudo que, en efecto, otros espacios atraviesan estos problemas y no se rigen por la paridad deseada, pero debo decir que he sido bastante afortunada en este sentido. La mayor parte de ese tiempo estuve rodeada de hombres bajo el signo de una absoluta cordialidad y de mucho respeto.

¿Cómo definiría su colección?

Como una colección variada y diversa tanto en sus formatos como en sus contenidos. Nos hemos preocupado de que sea así, de que el día de mañana los curadores tengan una vasta cantidad de obras para elegir, dividir por temáticas o estableces tesis curatoriales sobre las prácticas

artísticas con artistas de todas partes del mundo. Quizás, también, con la idea de pluralizar o de mostrar cosas diferentes cada vez que expongamos. No ha sido fácil, pero se ha logrado y cada vez vamos completando con más y nuevas piezas en las áreas que están más débiles.

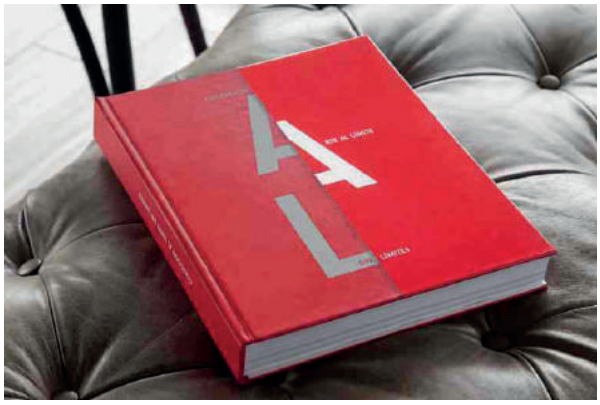
¿Cuál o cuáles son las líneas conceptuales o narrativas sobre las que se organiza esta colección?

Por el momento hemos organizado la colección de arte contemporáneo según un mapa temático, tal cual fuera publicado en el libro "Colección Al Límite, Sin Límites". Un volumen bastante serio que trabajamos con el Equipo editorial de *Arte Al Límite* y la curadora argentina asentada en Los Ángeles, Marisa Caichiolo. Entonces se seleccionaron las obras por módulos o núcleos regidos por un tema. Establecimos una catalogación en estas áreas: Paisaje, Política, Memoria, Espacio & Forma, Rostro, Urbano y Cuerpo.

¿Cómo y de qué manera participa la revista en la configuración y el diseño de esta colección?

Muchas veces los artistas que entrevistamos participan de la colección. La revista, como plataforma escrita, les permite exponer, difundir y explicar su obra. Nos interesa posicionar y validar a los artistas de nuestra colección, para ello los publicamos en la revista, los apoyamos a través de redes sociales y de nuestro blog en línea. De esta manera ambas cosas se relacionan, y así podemos difundir el trabajo de los artistas a nivel internacional, más allá de los espacios expositivos.

¿Algún criterio específico a la hora de adquirir las obras?



Arte Al Límite cuenta con un equipo destacado a nivel editorial y además trabajamos constantemente con curadores, críticos y galeristas de gran nivel, estacionados en muchas áreas de investigación y diferentes ámbitos del saber. Ambos grupos nos permiten conocer y acercarnos a nuevos artistas, emergentes y consagrados. Así vamos tomando decisiones para potenciar la colección y la revista impresa. Junto a esto, participo personalmente y con parte del equipo de trabajo (Catalina Papic, directora de Arte y Elisa Massardo, editora) constantemente en bienales, exposiciones y ferias de arte a nivel internacional para conocer nuevos artistas. Para seleccionar mantenemos un diálogo fluido y siguiendo los criterios que ya se manejan en la colección.

¿Mantiene relaciones con las artistas que colecciona?

Claro que sí, tenemos una relación constante tanto yo como mi familia y el equipo editorial de AAL. Siempre estamos conversando, contándonos las nuevas metas, propósitos y eventos que organizamos, tanto ellos como nosotros. Y esto pasa tanto por mail como por *whatsapp* y encuentros que realizamos en las ferias o bienales.

Es fundamental para nosotros tener un contacto fluido, así podemos apoyarlos en la difusión.

¿Podríamos asegurar que es el arte latinoamericano el núcleo duro de la colección?

Sí, gran parte de la colección es arte latinoamericano. El portal en línea y la revista siempre ha buscado apoyar al mercado local tanto interna como externamente, ya que participamos en el mercado norteamericano, europeo y asiático. Actualmente estamos abriendo las puertas (cada vez más) a tener obras externas a Latinoamérica y cuando tengamos el museo pretendemos hacer exposiciones constantes de artistas extranjeros y residencias para que vengan a crear a nuestro país que tiene tantos espacios maravillosos.

¿Cuál es, desde su punto de vista y experiencia, la situación de la mujer coleccionista, galerista y editora en el Cono Sur?

Actualmente las mujeres manejan gran parte del arte del Cono Sur, porque en general las galeristas del continente son mujeres, muchas terminan también teniendo una colección. Las revistas se suman a esto, muchas tienen por directora a grandes mujeres que se apasionan por el arte y ven que hay un espacio donde se puede contribuir de una buena manera fuerte y sostenida: apoyando artistas, difundiéndolos, explicando sus trabajos y ayudándolos a llegar a lugares impensados del mundo. Desde ahí, creo que las mujeres y también los hombres, porque esto es independiente del género, podemos y debemos seguir apoyando y trabajando para que Latinoamérica sea un centro de referencia sobre el arte contemporáneo y para que entremos a nuevos mercados y tengamos un fuerte posicionamiento a nivel mundial.

¿Podríamos hablar de una paridad de género en el contexto de esta colección?

Sí, la verdad es que jamás hemos visto la colección desde las diferencias de género ni cuantificado cuántas obras de cada quien. Sin embargo, jamás he sentido que haya una diferencia significativa al respecto. Esa podría ser, sin duda, una futura línea de trabajo.

¿Qué supuso para la colección la muestra recientemente comisariada por la artista y curadora argentina Marisa Caicholo, en Espacio Fundación Telefónica de Santiago de Chile?

Las cinco exposiciones, que se realizaron en cuatro espacios de arte durante dos meses, fue un gran hito para nosotros. Las razones son diversas. Por un lado, tuvimos que reorganizar la colección, revisar todo el inventario, todas las obras, registrar con una buena calidad fotográfica gran parte de ellas, revisar marcos, cajas de acrílico, entre otras cosas que nos ayudaron a tomar consciencia real de todo el trabajo que se ha realizado durante estos 17 años y advertir cómo hemos armado un patrimonio notable en obras de arte. Por otro lado, fue un hito que marca un antes y un después, ahora pensamos la colección como tal, constantemente vemos qué proyectos podemos armar y cómo podemos posicionarla mejor, cómo profesionalizarla, hacerla notar y que genere el impacto que debería generar este trabajo, que de fruto para los artistas y que se sientan orgullosos del proyecto que se armó. Desde ahí que haya sido tan importante realizar esta muestra con la curaduría de Marisa. Ello ha contribuido también a que desde entonces mostremos más, expongamos más y difundamos más las obras de nuestros artistas. Tal vez por ello,

el Museo que estamos armando en familia está cada vez más cerca de existir.

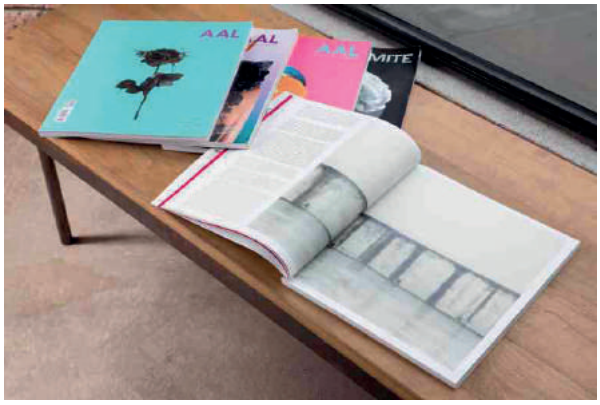
Esa curaduría planteó un grupo de líneas conceptuales que conferían orden a la palpable diversidad de la colección ¿Podrían ser estas algunas de las pautas futura para seguir gestionando la adquisición de piezas?

Mira, la verdad es que podría ser tanto sí como no. Ese fue un proyecto de la colección, el lanzamiento, la primera vez que se mostraba al mundo y para ello era necesario mostrar una pincelada de todo lo que es la colección, de todo lo que contempla y de que, tal como dice el título, es “Sin Límites”. A futuro queremos darle nuevos espacios expositivos y libertades, tratar temas contingentes a través de las obras que tenemos, mostrar que tenemos en nuestra colección un espejo, un reflejo, una muestra real de cómo los artistas han visto, vivido y percibido el mundo en el siglo XX y XXI. Desde ahí, también pretendo que la colección siga siendo diversa, que se perfeccione en algunos ámbitos, aumentar ciertas áreas y potenciar a los artistas, especialmente.

¿Cuál cree usted que sea la misión social de una colección de arte contemporáneo?

La misión social siempre será, para nosotros, difundir y exponer el arte. Mostrar a la gente de manera gratuita obras de calidad. Demostrar que sí es posible ser artista en Chile y en el Mundo. Es, por encima de todos, una misión que tiene que ver con la permanente generación de conocimiento y con salvaguardar nuestra memoria.

¿Alguna opinión sobre el coleccionismo privado en Chile y en Latinoamérica?



Creo que hoy día las colecciones han ido aumentando, estamos enfocados en mostrar parte de la colección, pero también abrimos una nueva sección en la revista impresa de *Arte Al Límite* donde estamos entrevistando a coleccionistas, ahí hemos visto que mucha gente comenzó a coleccionar hace unos diez años aproximadamente y ya están dispuestos a mostrar y exponer sus obras. Igual, cada vez se ven más jóvenes en las ferias, conociendo y comprando, de seguro el coleccionismo seguirá creciendo en el continente. Y eso es algo que celebramos y compartimos.

ÚLTIMAS MIRADAS (DE GERDA TARO)

Dora Román



Gerda Taro, por David-Seymour

Gerda Taro, nacida Gerta Pohorylle, constituye el cincuenta por ciento del personaje Robert Capa; mucho menos conocida que la otra mitad, aunque mediática en los últimos tiempos debido a imágenes que han inundado las redes. Fue hace unos meses, con motivo del octogésimo aniversario de su fallecimiento, cuando supe que había muerto a unos pasos de mi casa, en un antiguo hospital de guerra que fue destruido poco después. Un lugar por el que paso frecuentemente y por donde, inevitablemente, la recuerdo, y de ello han surgido tanto la escritura de estas líneas como la serie "Últimas Miradas (de Gerda Taro)" con la que quiero rendir un homenaje a la fotógrafa en ese último viaje que realizó en ambulancia desde el frente, en un trayecto en el que, seguramente, y dado su estado, no podría ver nada, pero por cuya mente tal vez pasaran un sinfín de escenas como las que presento en ese grupo de imágenes.

Para sus biógrafos, Gerda "era una joven bella, inteligente y divertida a quien le encantaba hacer amigos y cuyo desparpajo invitaba al flirteo"[1], "siempre fue muy moderna: le gustaba fumar, la danza, el tenis…"[2]. Probablemente descripciones como éstas hayan contribuido a minusvalorar su trabajo, ya que se atiende más a otros aspectos que a su arriesgada profesión, aunque sabemos que tomó instantáneas hasta de los cráteres que dejaban las bombas en el suelo mientras el humo negro ascendía desde los montones de tierra y escombros[3].

Tal y como planteó Irme Schaber en su estudio[4], la figura de Gerda Taro es un ejemplo visible de cómo la historia de las mujeres se ha visto desdibujada y ocultada, hasta el punto de que los tres motivos principales por los que la fotógrafa fue tomada en consideración, han dificultado la apreciación de lo que simbolizó y representó su trabajo como reportera en la Guerra Civil: haber vivido y trabajado con un hombre famoso, ser atractiva y su trágica muerte.

Conocida como la novia de Robert Capa, pseudónimo que utilizó en un principio la pareja, hasta hace muy poco tiempo no se ha tenido en cuenta que la línea temática de su fotografía está claramente comprometida con la cuestión humana, según revelan los tipos más frecuentes en el conjunto de su obra: el hombre (soldado, miliciano, campesino y fotógrafo), el niño (los huérfanos), los restos humanos (cadáveres y ruinas) y la mujer (la miliciana, la intelectual y la madre); aunque el tipo de mujer reflejada no respondía a la realidad femenina durante los inicios de la Guerra Civil, ya que la española se identificaba con el arquetipo rural, mientras que en las fotos de Taro actuaba al mismo nivel que estaban sus compañeros varones. Un tratamiento algo insólito en el escenario bélico español del momento, pues podríamos calificarla como una fotografía que estaría promoviendo la igualdad de género, adelantándose a unos códigos de conducta que no eran los habituales en la España de aquel momento. ¿Por

qué abordaría Gerda Taro la práctica fotográfica de esta manera? Tuvo que deberse a la influencia del lugar donde nació, donde se formó su mirada y forjó una cultura visual, influenciada por el cine y las vanguardias europeas que dejaban su huella en nuevas formas de acometer el fotoperiodismo de guerra[5]. En Alemania, la popularización de la fotografía había situado a la mujer como una de las consumidoras principales, pues por primera vez en la historia, y por la tecnicidad propia del utensilio, las mujeres habían sido incitadas al uso de una herramienta artística, motivo por el que, desde los inicios, el acceso femenino a la fotografía se produjo en igualdad de condiciones que el hombre, como nueva técnica artística que tenía condicionantes "automáticos". Así, gracias a la fotografía, se simultanearon en el siglo XX dos revoluciones, la visual y la feminista[6]. Y probablemente ambas afectaron a Gerta Pohorylle, que nació en Stuttgart en 1910, en el seno de una acomodada familia de comerciantes judíos[7] e ideales liberales que tuvo que cambiar de domicilio en varias ocasiones, dada la poca fortuna empresarial de su padre, permaneciendo hasta 1933 en Alemania.



Gerda Taro, *Republicana*, 1936

A menos de doscientos cincuenta kilómetros, Colonia había sido el lugar donde en 1917 Louise Strauss fue elegida para dirigir el Museo Wallraf-Richartz, convirtiéndose en el modelo de mujer alemana que comenzaba a destacar en esos años; profesionales cultivadas y preparadas entre las que aparecerían las primeras feministas del país; un grupo que surgió en la República de Weimar[8] gracias a la aprobación del sufragio femenino y al protagonismo que adoptó la mujer en la vida empresarial y universitaria. En esa época, se trataba de una ciudad divertida y abierta, exenta de prejuicios contra los judíos, una comunidad bien posicionada en la vida comercial, cultural y política, y en la que estudiantes como Louise se mezclaban con otras de distintas ideologías y religiones, como católicas y protestantes[9]. En 1929, cuando Ilse Bing, nacida en Frankfurt, y también de origen judío, realizaba las fotografías para su tesis sobre arquitectura, descubrió que en la cámara residía su auténtica vocación y comenzó a ejercer la fotografía de manera autodidacta hasta que, poco después, decidió trasladarse a París, donde trabajó como fotoperiodista, en el campo de la moda y la publicidad[10].

Ejemplos como estos indican que en Alemania se había desatado una corriente feminista en los años veinte en favor de la fotografía. Muestra de ello, lo constituye el hecho de que las alumnas de la Bauhaus[11] –que asumió la moderna fotografía como asignatura oficial en 1929–, se expresaban con esta nueva técnica, que ofrecía una oportunidad creadora excepcional, sin connotaciones de género. El conjunto femenino en la Staatliche Bauhaus reflejó cotidianamente la pluralidad y ambigüedad de la mujer de los años veinte y treinta de Europa, propia de un momento en el que se estaba produciendo un auténtico relevo conceptual y social del individuo femenino. Una prueba más de la potencia con que irrumpió esta técnica en la escena artística y social de occidente. Siendo aún Gerta Pohorylle, tuvo que comprobar las grandes ventajas que la nueva técnica aportaba a las mujeres, ya que podían acceder más fácilmente a ella al no arrastrar el peso de la tradición masculina y la revisión de los planteamientos teóricos y prácticos artísticos. Gracias a la fotografía, la imagen se volvió accesible y el éxito popular se convirtió para las artistas en todo un acontecimiento, ya que se abrió un número infinito de posibilidades. Fueron varios los indicadores de una toma de conciencia por parte del colectivo femenino, convencido de la necesidad imprescindible de unificar fuerzas para forzar el desarrollo de sus cotas de poder en la sociedad, aunque su acceso fue realmente tardío[12].

A pesar de ello, como Gerta, esas nuevas mujeres políticas, artistas o periodistas de la República de Weimar fueron expulsadas por los nacionalsocialistas, al tiempo que tanto sus conocimientos y habilidades, como la percepción que poseían de sí mismas como mujeres activas y creativas, quedaron aniquilados por el exilio[13].

Un bagaje que pudo llevar Gerta cuando en 1933 la familia decidió huir de Alemania para eludir el peligro que suponía la presión del creciente movimiento nazi tras una breve detención de la joven como consecuencia de su participación en la distribución de propaganda antifascista. Al igual que muchas de sus contemporáneas, la joven optó por Francia, separándose de sus padres y de sus hermanos, que se dirigieron hacia el este de Europa[14].

Con la inédita profesionalización de mujeres de clase alta en el ámbito fotográfico, se había producido un interesante fenómeno: las asistentes femeninas eran bien acogidas, ya que resultaban, por lo general, más baratas, más productivas y más perseverantes que los hombres, ello paralelamente al hecho de que las chicas que adoptaban la fotografía como profesión eran mayoritariamente hijas de buenas familias respetables[15]. En septiembre de 1934, Gerta se convirtió en agente y compañera[16] de Endre Ernő Friedmann, un judío natural de Hungría, también exiliado en París, donde había empezado a ganarse la vida realizando reportajes fotográficos[17].

Ambos comenzaron su andadura con pequeños encargos, al tiempo que ella compaginaba su trabajo junto a Endre, hasta que en 1935 encontró trabajo como traductora –hablaba alemán, francés e inglés– en *Alliance Photo*, a las órdenes de su fundadora Maria Eisner, ámbito que le permitiría ahondar en el mundo fotográfico y desarrollar su talento empresarial, no solo a través del conocimiento de las nuevas técnicas y estilos fotográficos que ensayaban las corrientes modernas de los años treinta, en publicaciones de moda como *Vogue*, *Harper's Bazaar* o *Journal Illustré*, sino también mediante el acceso al nuevo funcionamiento del mercado, las leyes de oferta y demanda, las técnicas de negociación y todo el proceso interno del recorrido y compraventa de las imágenes. A través de todo ello, comprendería que el fotoperiodismo no solo se limitaba al trabajo de los fotógrafos, sino que la labor de los editores gráficos, que hacían circular las imágenes en la prensa, era tan importante como aquel. Su presencia en Alliance, que distribuía los reportajes para las agencias ABC de Ámsterdam, y Black Star de Nueva York, le permitió ampliar sus perspectivas profesionales, comenzando su carrera como fotógrafa con un digno sueldo de mil francos mensuales. Sería poco tiempo más tarde, en febrero de 1936, cuando alcanzara su gran momento profesional al ejercer como fotoperiodista para la ABC Press-Service, lo que le permitiría vender con éxito sus primeras fotos y conseguir la acreditación como reportera de prensa[18].

Sin embargo, la actividad profesional de la pareja, que recibía escasos encargos, era limitada, lo que les hizo comprender que para tener éxito debían cambiar de planteamiento, empezando por sus nombres, que revelaban la condición de refugiados

políticos judíos. Quizá influenciados por el glamour de Hollywood, cambiaron estos por los de Gerda Taro y Robert Capa (pues sonaban como Greta Garbo y Frank Capra), para, a continuación, acometer el siguiente paso, consistente en la instalación de un estudio fotográfico independiente en el que Robert Capa adoptaría una identidad falsa como fotógrafo rico y de prestigio recién llegado a Europa, mientras Gerda, que sería la encargada de las labores administrativas y comerciales, y para evitar que Capa fuera relacionado con Endre Friedmann por las agencias, explicaría a los clientes que cuando no estaba sacando fotos pasaba su vida en un lujoso yate anclado en distintos puertos[19]. Podríamos pensar que hubiera una relación complementaria pero igualitaria entre los dos sexos, o una imperceptible diferencia inicial, pero lo cierto es que el hombre pudo haber asumido una ligera mayor responsabilidad en la toma de decisiones, y eso paulatinamente pudo ir generando condiciones de desigualdad[20].

De cualquier modo, no sospecharía Gerda que tras ese nombre, Robert Capa, previsto para abrirles las puertas a medios más prestigiosos, su obra permanecería escondida durante muchos años.



Miliciana republicana en la Plaza de Cataluña

Cuando en julio de 1936 se rebelaron los militares en España, Taro y Capa decidieron cubrir los acontecimientos y luchar de manera más directa contra el fascismo, que odiaban. Aceptaron la oferta de Lucien Voger, de la revista parisina *Vu*, para formar parte de un equipo de corresponsales que se trasladaría a nuestro país. Tras su llegada a Barcelona, recibieron un primer encargo, consistente en retratar a las milicianas republicanas durante los ejercicios de adiestramiento. Gerda se centró en mostrar la intervención de las mujeres españolas desde una doble perspectiva: la de la lucha armada –a través de retratos de mujeres con rifles, mujeres haciendo guardia con hombres, mujeres leyendo cartas o la prensa y mujeres llevando pancartas y banderas–, y la del sufrimiento generado por la contienda –en enfermeras, madres huyendo con hijos, mujeres heridas o muertas–.

El segundo encargo conjunto surgió en febrero de 1937 para cubrir la masiva huida de civiles de Málaga a Almería, un camino en el que perdieron la vida gran cantidad de civiles. A finales de ese mismo mes, Taro y Capa se trasladaron a Madrid, donde fueron acogidos por Rafael Alberti y su mujer, María Teresa León, en la Alianza de Intelectuales Antifascistas. En estas fechas, la pareja firmó contrato con la parisina revista informativa, de ideología comunista, *Ce Soir*, comenzando así la independencia de Taro, que recibió su primer encargo para realizar un foto-reportaje del Jarama, del que lamentablemente no se conservan fotografías ni negativos. Mientras tanto, Capa, en un intervalo sin actividad bélica, volvía a París para completar trámites administrativos. Después de cubrir la victoria contra las tropas de Mussolini, la joven realizó otra serie de la movilización general en Valencia y fotografió a las milicianas que se entrenaban en distintos lugares.

Tras la estancia en Valencia, Gerda regresó brevemente a París, donde rechazó la proposición de matrimonio de Friedman debido, al parecer, a su ambición profesional, que la distanciaba cada vez más de él. A pesar de ello, volvieron juntos a España a mediados de abril, instalándose en el Hotel Florida de Madrid, –cerca de Telefónica–, lugar desde donde la prensa extranjera retransmitía sus informaciones[21].

En este Hotel, centro de reunión de muchos personajes famosos, Friedman se reencontró con el húngaro Geza Korvin, con quien había compartido los primeros meses tras su llegada a París, ya que había sido contratado por el doctor Bethune para realizar un cortometraje acerca de las unidades móviles de transfusión de sangre, que el medico había creado. La pareja conoció allí, entre otros, a Hemingway, a la periodista estadounidense Martha Gellhorn y a John Dos Passos, y cerca, en el restaurante del Hotel Gran Vía, y por las mismas fechas, alrededor de marzo de 1937, a Ted Allan, quien había venido a España como reportero (y/o espía) del periódico

Daily Clarion, siguiendo a su admirado doctor Norman Bethune, hospedado en este establecimiento[22]. Periodistas, combatientes, sanitarios…, todos acudieron a nuestro país con la certeza de que aquí se iba a dirimir el modelo ideológico y político del futuro europeo. Gerda recorrió casi todo el territorio español robándole instantes a la guerra, congelando el dolor y la lucha con su particular mirada, favoreciendo con velocidades de obturación bajas y contrapicados la exaltación de los personajes fotografiados[23] y abordando su producción española con dos estilos diferentes según la cámara que utilizaba: uno más estático y preciso, con encuadres originales y posados de los personajes con una Rolleiflex, una cámara grande y pesada para las fotos de acción, con la mira del objetivo en la parte superior, y otro más espontáneo, no tan nítido ni quizá tan bien compuesto, con una Leica, pequeña y de fácil manejo, con la mira del objetivo en la parte central trasera, idónea para el reportaje porque permitía más espontaneidad y mayor acercamiento a los retratados, frente a la dificultad que suponía la cámara de gran formato, más lenta y muy voluminosa[24]. Sería esta última la utilizada en el frente de Brunete, adonde viajaría en el mes de julio con el propósito de cubrir la batalla, y a través de cuyas imágenes lograría un gran éxito. Pero el lugar que impulsó su reconocimiento fue también el que la convertiría demasiado pronto en parte de la historia de la fotografía. Probablemente, a Gerda Taro no le hubiera gustado que su trabajo se diluyera en el de su compañero, siendo importante destacar que hacia el final de su vida ya reivindicaba la autoría de sus trabajos, pues si en los anteriores no aparecía su firma o estaban bajo el sello “Photo Capa”, los últimos ya aparecieron firmados como “Photo Taro”[25].

Gerda tenía previsto regresar a París el 26 de julio, con el propósito de llevar las mejores fotos de acción de toda la guerra. Por tal motivo, el día 25 por la mañana llamó al amigo de la pareja, Ted Allan, para que la acompañara al frente, quien accedió porque, enamorado de la joven, así podría estar más tiempo con ella[26]. Las duras condiciones de la batalla les hicieron retirarse, pudiendo subir ambos al estribo del coche del general Walter, que iba lleno de heridos y que fue embestido por uno de los tanques republicanos que perdió el control. Gerda acabó bajo el vehículo, siendo trasladada en una ambulancia al Hospital de Sangre nº 2 de El Escorial[27], donde murió en la madrugada del 26 de julio de 1937, seis días antes de cumplir veintisiete años.

Su cuerpo fue trasladado primero a Madrid, donde fue velado en la sede de la Alianza de Intelectuales, y más tarde a París, donde el Partido Comunista francés organizó un entierro multitudinario con todos los honores en el cementerio Père Lachaise[28], lugar en el que yace, bajo un monumento integrado por una copa y un halcón, obra del escultor Alberto Giacometti. Robert Capa editó en 1938 un libro fotográfico en su homenaje titulado “Death in the Making” (“Muerte en acción”), con la dedicatoria:

“A Gerda Taro, que pasó un año en el frente español y se quedó allí”. Desde entonces, un velo de oscuridad y olvido cubrió el trabajo de la reportera[29].



Taro y Capa

Dejando atrás el imaginario acerca de la historia amorosa con su conocido compañero, Gerda Taro fue ante todo fotógrafa de guerra, por lo que es preciso recordarla no solo por haber sido la primera reportera gráfica conocida muerta en el campo de batalla, sino también por haber puesto rostro y alma a nuestra historia de España[30], buscando continuamente la cercanía física y emocional de sus retratados y siguiendo la máxima de Friedman cuando aseguraba que “si tu foto no es bastante buena, es que no estabas lo bastante cerca”. Tras su muerte, nadie reclamó su legado, ya que sus familiares directos habían sido exterminados por el nazismo, motivo por el cual sus fotografías quedaron disueltas en el fondo de imágenes atribuidas a Robert Capa; un legado de setenta mil negativos, que constituyen el extraordinario testimonio visual de los veintidós años de carrera del conocido fotógrafo, que transcurrieron entre 1932 y 1954[31]. Dentro de ese conjunto, los trabajos de Taro han sido difíciles de estudiar, debido a su mezcla con los fondos fotográficos existentes, repartidos entre centros y archivos americanos y europeos. Especialmente lo son los contenidos

en la denominada “maleta mexicana”, tres cajas que albergaban más de cuatro mil negativos de Capa, Taro y David “Chim” Seymour, que, tras permanecer guardados allí durante varias décadas, aparecieron en Ciudad de México en 2007[32].



Milicianas en 1936

Se ha establecido que muchas de las fotografías que se atribuyen a Capa de aquella época, podía haberlas hecho Gerda Taro[33]. Entre ellas, una de las más icónicas de la historia: “Muerte de un miliciano”, una toma a partir de una realidad reconstruida, que forma parte de una serie de cuarenta imágenes que se realizaron el 23 de septiembre de 1936, un día de trabajo en equipo de la pareja que pudo lograr así imágenes más

impactantes[34]. Parece ser que esta imagen fue tomada con una Rolleiflex, la máquina que generalmente usaba Taro, y no con una Leica, que utilizaba Capa, si bien puede ser que las intercambiasen en ciertas ocasiones[35].

Gerda Taro no ha sido un caso puntual; la historia la ha relegado a un plano secundario junto a contemporáneas suyas como Margaret Bourke White, Grete Stern, Lucia Moholy o Claude Cahum, mujeres pioneras y valientes que, como ella, fotografiaron guerras o contribuyeron desde sus primeros trabajos a luchar contra la opresión femenina y los estereotipos de género, así como a la visualización de la ambigüedad sexual. Coinciden con Gerda en el hecho de que ninguno de los trabajos de ellas goza en la actualidad del reconocimiento y la popularidad con los que sí cuentan los de muchos de sus compañeros varones[36]. Vista la importancia de Gerda en la pareja, me queda la duda de si el proyecto de creación de Magnum Photos en 1947 no partiría de una idea suya, pues Capa llevaba pensando en él desde hacía más de una década. Él fundó la conocida agencia con Cartier-Bresson, Maria Eisner, David "Chim" Seymour, George Rodger y William Vandivert[37]; si Gerda había muerto diez años antes ¿por qué no pensar que ella pudo haber concebido la idea y haberla planeado juntos en la época en que fueron pareja?

Notas:

[1] Una descripción tomada del libro de Fernando OLMEDA: *Gerda Taro fotógrafa de guerra*; se trata de una imagen en consonancia con la que tienen de Gerda otros biógrafos como Jane Rogoyska.

[2] PULIDO, Natividad: "Gerda Taro, la pequeña rubia, Venus de la Guerra" [en línea] Disponible: <http://www.abc.es/20100801/cultura/gerda-tado-201008011852.html> [Consulta: 23/04/2018].

[3] ALLAN, Ted: "This Time a Better Eart", en CAMACHO RAMOS, Juan Manuel: T*ed Allan. Otro Mundo es posible, una canadiense en el guerra civil española*, Salamanca, Amaru Ediciones, 2017, p. 252.

[4] La principal biógrafa de Gerda Taro es la escritora Irme SCHABER, quien en 1994 publicó en alemán el libro *Gerda Taro, Fotoreporterin im spanischen Bürgerkrieg: eine Biografie*, una completa biografía que contiene datos aportados por Richard Whelan –biógrafo de Capa– sobre la relación de ambos.

[5] ARROYO, L.B. y DOMENECH, H. (2015): "Gerda Taro y los orígenes del fotoperiodismo moderno en la Guerra Civil española", *Fotocinema. Revista científica de cine y fotografía*, 10, pp. 119-153. [en línea] Disponible: <http://www.revistafotocinema.com/index.php?journal=fotocinema&page=article&op=view&path%5B%5D=301> [Consulta: 23/04/2018].

[6] VADILLO, Marisa: “La Bauhaus y su entorno femenino”, en *Otra mirada: las fotógrafas de la Bauhaus*, Sevilla, Universidad de Sevilla 2010, p. 23-86.

[7] BARRIO, Alfonso del: “In memoriam”, *Revista FV*, Junio 2017, nº 253, p. 20-35.

[8] La república de Weimar fue el régimen político y, por extensión, el período de la historia de Alemania comprendido entre 1918 y 1933, tras la derrota en la Primera Guerra Mundial.

[9] CRUZ LAPEÑA, Silvia: “Louise Straus” [en línea] Disponible:<https://elpais.com/elpais/2018/03/14/eps/1521040677_408635.html> [Consulta: 23/04/2018].

[10] [en línea] Disponible: <https://es.wikipedia.org/wiki/Ilse_Bing> [Consulta: 23/04/2018].

[11] La Staatliche Bauhaus (Casa de la Construcción Estatal) fue la escuela de artesanía, diseño, arte y arquitectura que fundó en 1919 Walter Gropius en Weimar (Alemania). Al ser vista como socialista, internacionalista y judía, en 1933 el partido nazi decidió cerrar la Escuela, siendo trasladada por su director Ludwig Mies van der Rohe a Berlín y sobreviviendo solo hasta abril de ese año.

[12] VADILLO, Marisa, *op. cit*., p. 23-84.

[13] CRUZ LAPEÑA, S., *op. cit.*

[14] CAMACHO RAMOS, Juan Manuel , *op. cit*., p. 30.

[15] VADILLO, Marisa, *op. cit*., p. 129.

[16] VV. AA.: *Robert Capa - Grandes fotógrafos Magnum Photos*, Barcelona, Salvat, 2011, p. 44.

[17] En 1931, con diecisiete años se exilió tras participar en manifestaciones contra el régimen húngaro, instalándose en Berlín donde empezó a trabajar en la agencia Dephot, reconociendo su director el talento que tenía. El 1933 tras el ascenso de Hitler al poder tiene que huir de nuevo y se dirige a París. Sus inicios en la capital francesa fueron difíciles y no faltaron el hambre, la miseria y la xenofobia, solo mitigados por la compañía de amigos como Cartier-Bresson o David Seymour. En VV. AA.: *Robert Capa - Grandes fotógrafos Magnum Photos*, Barcelona, Salvat, 2011, p. 44.

[18] CAMACHO RAMOS, Juan Manuel, *op. cit.*, p. 30.

[19] CAMACHO RAMOS, Juan Manuel, *op. cit.*, p. 31.

[20] HERNANDO, Almudena: *La fantasía de la individualidad. Sobre la construcción sociohistórica del sujeto moderno*, Madrid, Katz Editores, 2012, p. 112.

[21] CAMACHO RAMOS, Juan Manuel, *op. cit*., p. 31-33.

[22] CAMACHO RAMOS, Juan Manuel, *op. cit*., p. 18-33.

[22] ARROYO, L.B. y DOMENECH, H., *op. cit.*

[24] CAMACHO RAMOS, Juan Manuel, *op. cit*., p. 4-31.

[25] ARROYO, L.B. y DOMENECH, H., *op. cit.*

[26] CAMACHO RAMOS, Juan Manuel, *op. cit*., p. 38.

[27] Se trataba de un antiguo seminario que se convirtió en el Hospital que correspondía a la División 35 al mando del general Walter, según datos obtenidos en el Archivo de El Escorial.

[28] CAMACHO RAMOS, Juan Manuel , *op. cit*., p. 29.

[29] RUBIO, Txetxu: "La rosa de Brunete" [en línea] Disponible: <http://elcorreoweb.es/cincocolumnas/la-rosa-de-brunete-DN1807647> [Consulta: 23/04/2018].

[30] GARCÍA, Van: "Gerda Taro fotógrafa de guerra", en *M-Arte y Cultura Visual* [en línea] Disponible: <http://www.m-arteyculturavisual.com/2014/07/20/gerda-taro-fotografa-de-guerra/> [Consulta: 23/04/2018].

[31] CAMACHO RAMOS, Juan Manuel, *op. cit*., p. 5.

[32] ARROYO, L.B. y DOMENECH, H., *op. cit.*

[33] BARRIO, Alfonso del: "El día en que murió Gerda Taro", *Revista FV*, 2014, nº 234, p. 20.

[34] ARROYO, L.B. y DOMENECH, H., *op. cit.*

[35] PARRAS PARRAS, Alicia: "El tratamiento documental de las fotografías de prensa" [en línea] Disponible: <http://eprints.ucm.es/30356/1/T36107.pdf> [Consulta: 26/04/2018].

[36] HURTADO MUÑOZ, Montaña: “Rev/beladas, Mujer y Fotografía en Extremadura” [en línea] Disponible: <http://www.m-arteyculturavisual.com/2018/03/15/revbeladas-mujer-y-fotografia-en-extremadura/> [Consulta: 23/04/2018].

[37] CAMACHO RAMOS, Juan Manuel, *op. cit.*, p. 5.

Bibliografía:

ALLAN, Ted: “This Time a Better Eart”, en CAMACHO RAMOS, Juan Manuel: *Ted Allan. Otro Mundo es posible, una canadiense en el guerra civil española*, Salamanca, Amaru Ediciones, 2017.

ARROYO, L.B. y DOMENECH, H. (2015): “Gerda Taro y los orígenes del fotoperiodismo moderno en la Guerra Civil española”, Fotocinema. *Revista científica de cine y fotografía*, 10, pp. 119-153. [en línea] Disponible: <http://www.revistafotocinema.com/index.php?journal=fotocinema&page=article&op=view&path%5B%5D=301> [Consulta: 23/04/2018].

BARRIO, Alfonso del: “In memoriam”, *Revista FV*, Junio 2017, nº 253.

CRUZ LAPEÑA, Silvia: “Louise Straus” [en línea] Disponible:<https://elpais.com/elpais/2018/03/14/eps/1521040677_408635.html> [Consulta: 23/04/2018].

GARCÍA, Van: “Gerda Taro fotógrafa de guerra”, en *M-Arte y Cultura Visual* [en línea] Disponible: <http://www.m-arteyculturavisual.com/2014/07/20/gerda-taro-fotografa-de-guerra/> [Consulta: 23/04/2018].

HERNANDO, Almudena: *La fantasía de la individualidad. Sobre la construcción sociohistórica del sujeto moderno*, Madrid, Katz Editores, 2012.

HURTADO MUÑOZ, Montaña: “Rev/beladas, Mujer y Fotografía en Extremadura”, en *M-Arte y Cultura Visual* [en línea] Disponible: <http://www.m-arteyculturavisual.com/2018/03/15/revbeladas-mujer-y-fotografia-en-extremadura/> [Consulta: 23/04/2018]

PARRAS PARRAS, Alicia: “El tratamiento documental de las fotografías de prensa” [en línea] Disponible: <http://eprints.ucm.es/30356/1/T36107.pdf> [Consulta: 26/04/2018].

PULIDO, Natividad: “Gerda Taro, la pequeña rubia, Venus de la Guerra” [en línea] Disponible: <http://www.abc.es/20100801/cultura/gerda-tado-201008011852.html> [Consulta: 23/04/2018].

RUBIO, Txetxu: “La rosa de Brunete” [en línea] Disponible: <http://elcorreoweb.es/cincocolumnas/la-rosa-de-brunete-DN1807647> [Consulta: 23/04/2018]

VADILLO, Marisa: “La Bauhaus y su entorno femenino”, en *Otra mirada: las fotógrafas de la Bauhaus*, Sevilla, Universidad de Sevilla 2010.

VV. AA.: *Robert Capa - Grandes fotógrafos Magnum Photos*, Barcelona, Salvat, 2011.

KILLING US SOFTLY, UN DOCUMENTAL DE ANDREA KILBOURNE

Andrea Jiménez Cantalejo



Jean Kilbourne (Kansas, 1943) activista, escritora y ponente lleva más de cuarenta años investigando el impacto que los medios de comunicación y la publicidad tienen sobre la sociedad.

A través de sus investigaciones pioneras estudiando la imagen de la mujer en los medios de comunicación, Kilbourne ha transformado la forma en la que las organizaciones e instituciones educativas de todo el mundo han abordado la prevención de problemas sociales como el tabaquismo, las drogas, el acohol, la anorexia, la obesidad, la sexualización de mujeres y niños y la violencia contra la mujer. Honores que le han valido la entrada en el National Women's Hall of Fame en 2015. Kilbourne lanzó un movimiento para promover la alfabetización mediática como una manera de prevenir estos problemas, una idea radical en la década de 1970 pero que se ha convertido en viral actualmente y forma parte esencial de la mayoría de los programas de prevención.

Sus documentales *Killing Us Softly: Advertising's Image of Women* de 1979 (y los remakes *Still Killing Us Softly* de 1987, *Killing Us Softly 3* y *Killing Us softly 4* de 2012) se encuentran entre las películas educativas más populares y más ampliamente utilizadas de todos los tiempos.

Desde que realizara su primer documental, su discurso ha cambiado poco o nada desafortunadamente. Haciendo una comparación y un seguimiento de los cuatro documentales se puede observar cómo usa el mismo lenguaje, las mismas características, definiciones y conceptos para explicar la construcción que hace la publicidad de la imagen de mujer. La influencia de la publicidad es más visible que nunca en una sociedad mediatizada y sobreexpuesta a miles de anuncios al día. Y esto le hace un flaco favor a la consideración social de la mujer. Las mujeres siguen gastando la misma cantidad de tiempo, energía y dinero que hace 10, 20 o 30 años en alcanzar el canon de belleza normativo que imponen los medios. Según Kilbourne este canon es imposible de alcanzar pues se basa en una irrealidad, en una imagen construida artificialmente. La falacia de rostros femeninos sin manchas, arrugas, poros o cualquier defecto se nos presenta en cada anuncio que vemos. Jean Kilbourne se refiere a ello como la magia del photoshop y explica que no hay ninguna fotografía, anuncio, portada de revista que no haya sido transformada de esta manera.



Jean Kilbourne: "The dangerous ways ads see women". TEDxLafayetteCollege. Enlace al vídeo: https://www.youtube.com/watch?v=Uy8yLaoWybk&feature=emb_logo

Basándose en la comparación y análisis de más de 160 anuncios de todo tipo de marcas establece unos patrones de representación de la imagen de la mujer y los contrapone a la imagen del hombre en la publicidad y los medios. Primeramente el ideal de belleza femenino se relaciona con la juventud: el cuerpo femenino joven, terso, delgado y liso es el único aceptable y el único que se

expone al público. Los cuerpos que se desvíen de este ideal –los cuerpos abyectos, obesos, cuerpos de mujeres mayores, aquellos con las marcas de la edad– no tienen cabida en la representación mediática.

Por otro lado, el ideal establecido es siempre blanco y occidental: a las mujeres negras se les aclara varios tonos la piel y en general las modelos suelen tener rasgos occidentales.

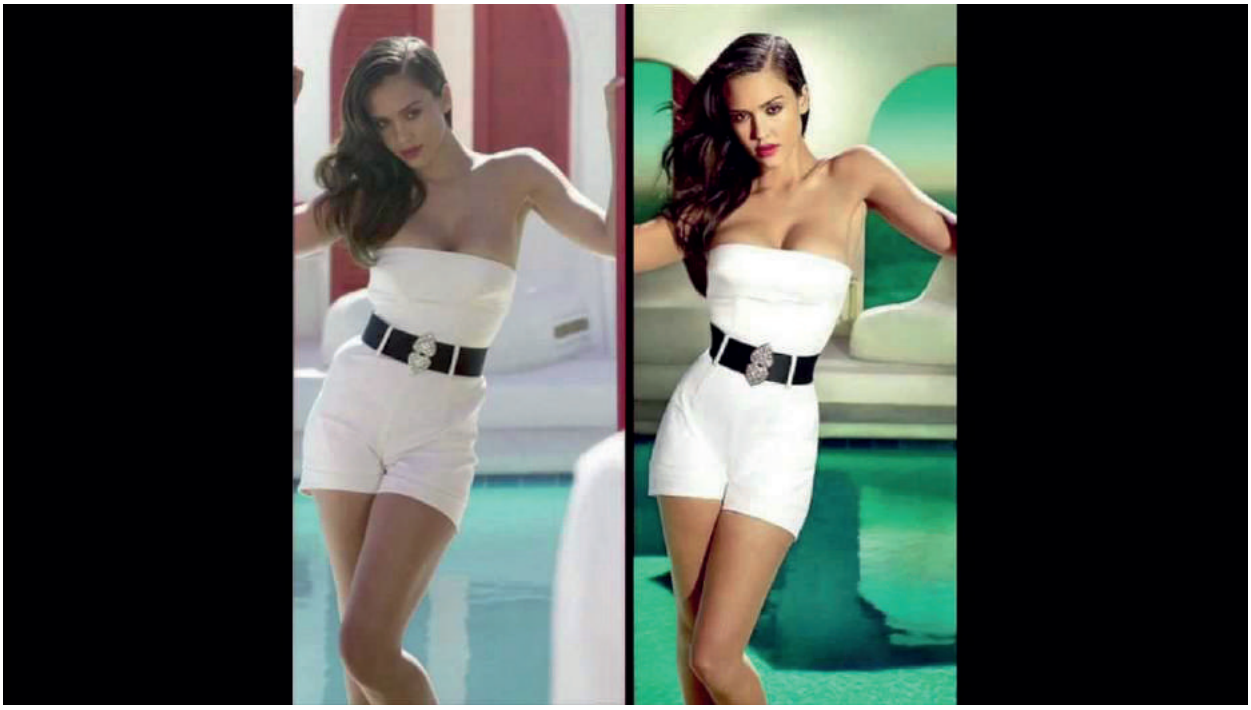
Según Kilbourne la publicidad centra la atención en partes del cuerpo femenino (casi siempre las partes sexualizadas y eróticas de la mujer), es decir se produce un desmembramiento de su cuerpo. Mientras que los cuerpos masculinos raramente aparecen desmembrados o en partes. Si bien es cierto que los modelos también sufren la transformación del photoshop, aunque no de forma tan agresiva, pero es para hacerles aparentar más fuertes.

El cuerpo femenino se transforma otras veces en el objeto que se quiere vender. Se produce por tanto una cosificación de la mujer en el objeto de deseo y de consumo. Mediante esta deshumanización se dan las condiciones necesarias para su sometimiento. Y esta es una de las tesis fundamentales de Kilbourne a lo largo de sus cuatro documentales; convertir a un ser humano (Sujeto) en una cosa (objeto) es casi siempre el primer paso para justificar la violencia contra esa persona. Es siempre más fácil someterlo, moverlo, usarlo, jugar con el objeto inerte. Kilbourne deja claro que los anuncios y la publicidad no son los causantes directos de la violencia contra las mujeres, pero normalizan y banalizan actitudes peligrosas como el maltrato (lo vemos en un anuncio de Dior), el abuso sexual (en un anuncio de Calvin Klein Jeans), o incluso el asesinato (en un anuncio de Jimmy Choo).

Relacionado con este aspecto está también el lenguaje corporal femenino frente al masculino. Se representa a las mujeres en posiciones generalmente horizontales, mientras que al hombre en posturas verticales indicando una dominación sobre éstas. El lenguaje corporal es por tanto, sumiso, vulnerable y pasivo. Por el contrario, el lenguaje corporal masculino denota seguridad y convicción. El hombre toma la acción, es duro, implacable e invulnerable.

Todos y todas estamos expuestos a este tipo de estímulos. A todos y todas nos afectan estas imágenes. Especialmente a los niños y niñas que crecen con este tipo de referentes visuales, por lo que sin duda repetirán el patrón que se les muestra. Cada vez las modelos son más jóvenes: las niñas adolescentes aparecen hipersexualizadas en la mayoría de ejemplos que muestra Kilbourne. Existe una clara intimidación en su lenguaje corporal, mientras que los niños aprenden desde muy pequeños a colocarse en posturas que denoten fuerza, virilidad y seguridad. Kilbourne critica duramente la falta de una educación sexual de calidad que debiera impartirse en las escuelas. Según ella, la única educación sexual que tienen los adolescentes proviene de este tipo de anuncios, muchos de los cuales se basan en la industria pornográfica.

El cuerpo de niños y niñas es sexualizado desde la infancia, aunque de manera diametralmente opuesta: los niños son alentados a ser sexualmente precoces y a mirar a las niñas como objetos sexuales (camisetas para niños en las que está escrito *Pimp Squad*, “Equipo de chulos”).



Killing Us Softly 4. Enlace al vídeo: https://www.youtube.com/watch?v=jWKXit_3rpQ&feature=emb_logo

A las niñas se las inculca a ser *sexys* (vemos anuncios que venden sujetadores y tangas para niñas de 7 años, una barra para bailar *pole dancing*) a ser bellas para ser ese objeto sexual.

En su opinión, estos anuncios no causan directamente el abuso sexual hacia los niños y niñas, pero si trivializan el sexo y actitudes peligrosas hacia éstos.

Las mujeres, adolescentes y niñas siguen recibiendo mensajes negativos sobre su cuerpo. Todos los esfuerzos de la publicidad se centran en esta única idea. La no aceptación nos llevará a una rueda de consumo infinita, pues nunca llegaremos a alcanzar la imagen perfecta.

Kilbourne lleva cuarenta años intentando hacer al público consciente de lo que ve y de cómo lo ve. Con sus charlas, documentales, libros y textos pretende educar críticamente a la sociedad y proveer de las herramientas necesarias para que la mirada sea activa y no pasiva. En definitiva, un público que se vea a sí mismo primero como ciudadanos y ciudadanas antes que como consumidores de la publicidad. Este es el reto que nos propone.

Para más información sobre recursos, consultar su web: http://www.jeankilbourne.com

ACCIÓN GABARRA

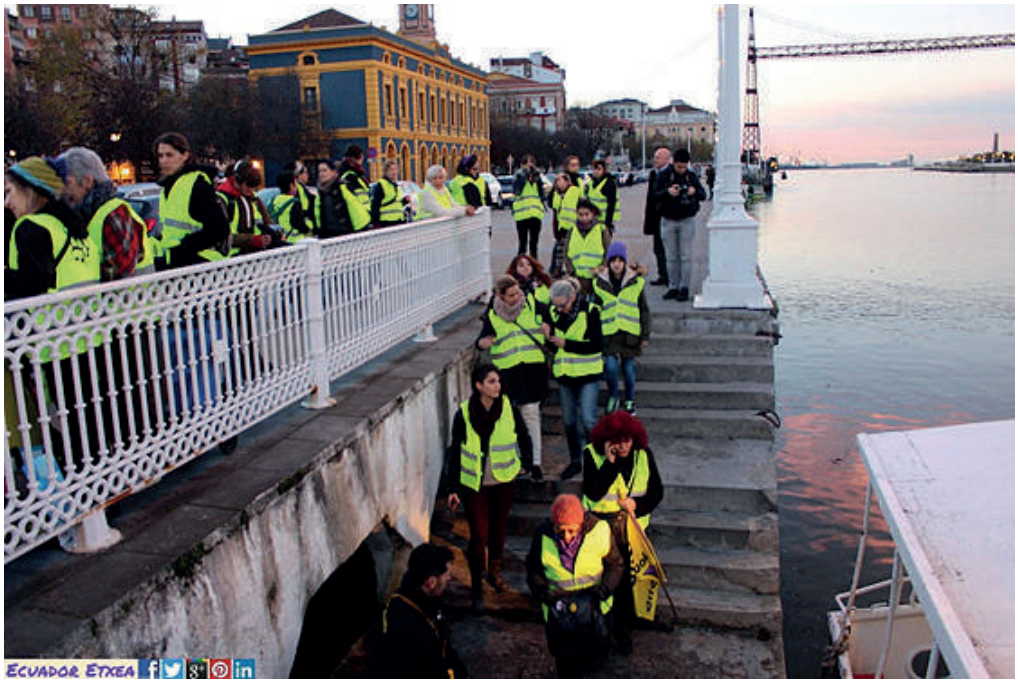
Plataforma A



Acción Gabarra organizada por Plataforma A. Bilbao, 2016

Se trata de utilizar el símbolo de la gabarra para invitar a 140 mujeres de nuestra comunidad que merecen ser reconocidas por sus contribuciones a la sociedad y la cultura de Euskal Herria, intentando evidenciar así los mecanismos subliminales de discriminación de género que existen desde las propias instituciones.

Plataforma A es un colectivo de personas dedicadas al sector del arte y de la cultura (artistas, gestoras culturales, mediadoras, comisarias, historiadoras…) de Euskal Herria que vigila el cumplimento de las leyes de igualdad, observa y denuncia la desigualdad en el sistema del arte y la cultura en relación al reconocimiento hacia las mujeres. El ámbito del arte y la cultura visual es importante porque forja imaginarios, los cuestiona o los perpetúa y, por tanto, si falta la perspectiva feminista en la cultura se priva a la sociedad de discursos nuevos que abren vías hacia una sociedad más justa y tolerante con toda su riqueza y diversidad.



Acción Gabarra organizada por Plataforma A. Bilbao, 2016

Si bien socialmente el símbolo de la gabarra se ha asociado siempre a los triunfos rojiblancos (una vez más de reconocimiento social de lo masculino), no podemos olvidar que el Athletic femenino conquistó recientemente 4 títulos de liga, en las temporadas 2002-2003, 2003-2004, 2004-2005 y en la 2006-2007, y sin embargo las instituciones

competentes no sacaron la gabarra para ellas. Lo mismo pasa en los centros y museos del País Vasco, mientras las facultades de arte están llenas de artistas mujeres (70%), en los museos son una minoría las que llegan exponer (10-15%). Y así ocurre en todos los ámbitos que observemos, hay una grave falta de liderazgo de las mujeres y sigue siendo deficitario el respeto a sus derechos en nuestra sociedad, lo que influye en la violencia que es ejercida impunemente sobre ellas.



Acción Gabarra organizada por Plataforma A. Bilbao, 2016

Las gabarras son embarcaciones con historia vinculadas al proceso de industrialización iniciado en Bizkaia a finales del siglo XIX. Estas embarcaciones se convirtieron en el elemento indispensable para la riqueza del territorio, gabarras que tiradas por mujeres (sirgueras o sirgadoras) trasladaban el mineral de hierro extraído en las montañas de la zona minera hasta las fábricas y Altos Hornos de la margen izquierda de la Ría del Nervión. Una profesión muy dura que, curiosamente, no la realizaban los hombres fuertes, sino un grupo de mujeres llamadas sirgueras. Su nombre procede de la sirga o cuerda. En el siglo XIX estas sirgueras, mientras la mayoría de sus esposos, soldados, combatían en la guerra carlista, ellas sacaban la familia adelante arrastrando embarcaciones a la costa. Desde el Abra hasta el Arenal bilbaíno se las podía ver ejerciendo esta labor más propia de animales de carga que de personas.

Esta actividad era fundamental para que los barcos pudieran avanzar ría adentro. La sirga se ataba alrededor de su cuerpo mediante un tirante y, generalmente, iban en cuadrillas de cuatro.



Sirgueras en la ría de Bilbao, 1912

La prensa bilbaína siempre fue muy crítica con este rudo trabajo, aunque también lo justificaba aludiendo a que las grandes embarcaciones no podían entrar en la ría debido a obstáculos como por ejemplo la barra de Portugalete y había que utilizar gabarras para transportar las mercancías. Las condiciones laborales de entonces eran precarias, no estaban amparadas por ningún sindicato y no disfrutaban de ningún privilegio; al contrario que los hombres que desempeñaban tareas de cargadores en los muelles que sí contaban con una reglamentación. Se pensó alternar la mano de obra de estas mujeres con bueyes pero económicamente salía más costoso.

Vamos a realizar una acción colectiva que aúne las diferentes historias que simbolizan la gabarra, como elemento social para el reconocimiento, como elemento visualizador de realidades. Históricamente las mujeres han tenido que tirar de una carga muy pesada en la sociedad, arrastrando en esa carga de violencia, desigualdad, invisibilidad, discriminación… Vamos a fletar una gabarra simbólica –se trata del Txinbito– que irá por la ría desde Portugalete a Bilbao el día 14 de junio 2018 con 140 mujeres

triunfadoras en el día a día en el ámbito social, deportivo, cultural, científico, etc. Cada una de las integrantes de la plataforma propondrá a 10 mujeres profesionales de todo tipo, empleadas del hogar, músicas, arquitectas… Invitaremos a la gente a participar mostrando una tarjeta roja a un sistema que continúa perpetuando la desigualdad y la discriminación en todos los ámbitos para el colectivo de mujeres. Esta acción consistirá en salir de Portugalete en el Txinbito a las 17:30 h. Se plantea hacer un paseo en gabarra real. Hemos contactado con el puerto de amarradores y reservado ya el Txinbito para 140 personas. La Plataforma A decide en la asamblea del 9 de mayo de 2018 invitar a la gabarra a todo tipo de mujeres, entre ellas al colectivo "Madejas de Sororidad" responsable del proyecto "300 hilos de sororidad", como reconocimiento hacia ellas, así mismo invitar a las jugadoras del Athlétic, hemos contactado con Eva Ferreira exjugadora del Athletic y va a participar, así como la bertsolari Maialen Lujanbio.



Acción Gabarra organizada por Plataforma A. Bilbao, 2016

Los diferentes colectivos avalan una acción en positivo desde la idea de que existen acciones que pueden empezar a cambiar la sociedad, y una de ellas es que las instituciones reconozcan públicamente los méritos de las mujeres. Creemos que esta acción es una llamada a hacer políticas de igualdad, justicia y a contribuir a que el respeto hacia las mujeres cale en la sociedad.

XENOFEMINISMO EN FESTIVAL GELATINA

Redacción



Del 18 al 20 de mayo de 2018, La Casa Encendida presenta Gelatina. La programación incluye distintos formatos que van desde charlas, talleres, performances, encuentros y conciertos. En su primera visita a España, Katrina Burch, miembro del colectivo Laboria Cuboniks y coautora del Manifiesto Xenofeminista. En una charla analizará los puntos más relevantes del manifiesto y sus posteriores repercusiones. Además, el domingo dará un concierto junto a Donatas Tubutis.

El Manifiesto Xenofeminista, publicado en 2015 por el colectivo Laboria Cuboniks, cierra con la frase: “¡si la naturaleza es injusta, cambia la naturaleza!”, para llamar a la acción y declarar que no hay nada trascendente o protegido en lo humano que no se pueda modificar o hackear. Gelatina parte de esta capacidad que tiene el ser humano de reescribirse en un mundo cambiante para reflexionar sobre las nociones “dadas” de lo que se entiende por ser humano y que han hecho que aquellos que no cumplan los criterios sean catalogados como “menos humanos”. Tomando como punto de partida el colapso de la división entre naturaleza y cultura, propone la recuperación de un cuerpo biológico, de un cuerpo que excede el papel del lenguaje a la hora de constituir la realidad social. Como recoge el término *material-discursivo*

introducido por Donna Haraway, un cuerpo que, de hecho, contribuye al desarrollo y la transformación de los discursos.

En el programa de charlas, Sade Kodelin se propone cuestionar aquellas teorías en las que la identidad de género y la orientación sexual se tratan como fácilmente definibles, como categorías materializadas de manera inequívoca y/o estable. Katrina Burch, coautora del Manifiesto Xenofeminista y miembro del colectivo Laboria Cuboniks, conversará con Beatriz Ortega Botas y Eloy V. Palazón sobre xenofeminismo y las repercusiones posteriores a la publicación del manifiesto. A su vez, Beatriz Ortega Botas conversará con Sonia Fernández Pan sobre materialismo feminista, *mind-feeling*, love theory, xenofeminismo, etc. tomando lo *patchy* –la acumulación epistemológica, política y material del capitalismo– como punto de unión. Paula García-Masedo y Julia Ramírez Blanco pondrán en relación las cuevas y grutas con la concepción grotesca del cuerpo y Katrina Burch cerrará con otra charla en la que reflexionará sobre cómo la escucha activa la capacidad tanto para renunciar como para reclamar las imágenes que se proyectan del mundo y del futuro.

Performances. *Proyecto Táctil*, una performance de Alina Folini, Leticia Skrycky y Luciana Chieregati, busca subvertir órdenes perceptivas dominantes y desplazar el protagonismo hacia la tactilidad y la intimidad, considerándolas como formas y entornos posibles de conocimiento, relación y comunicación. *(rE)-ENCUENTRO* de jovendelaperla también pone su atención en el cuerpo para reflexionar sobre los cambios incontrolables producidos por la enfermedad y el tratamiento. La enfermedad que se lleva a Rubén y de la que nace Perla. Perla (jovendelaperla) no es ni hombre ni mujer. Perla nace de una enfermedad, de un tratamiento. Es fruto de un tumor.

Encuentros. *Most People Guard and Keep* articula en dos encuentros un intercambio que comenzó hace semanas entre dos artistas: María Salgado e Itziar Okariz; y Esther Gatón y Claudia Pagès. Para un primer contacto, para romper el hielo o hablar de “cosas” alrededor de sus trabajos –en vez de tomar estos como punto de partida–, se le pidió a cada uno que hiciese una pequeña selección de materiales que le gustaría compartir. Estos encuentros, más que el resultado, son pantallazos (y la continuación) de esa apertura mutua.

Además, Gelatina contará con dos conciertos. Por un lado, con la participación de Los Voluble, formado por los hermanos Pedro y Benito Jiménez, quienes desarrollan proyectos de experimentación audiovisual y activismo sonoro en multitud de formatos; y con d-n-e/UAO (Katrina Burch & Donatas Tubutis), quien recientemente ha presentado obra sonora basada en el Manifiesto Xenofeminista en Café OTO (Londres) y creado

una instalación, *Ear of Cyclone*, para el lanzamiento de la revista de pensamiento filosófico Glass-Bead en Les Laboratoires D'Aubervilliers de París.

(Re)enredando "naturecultures": trabajar y crear con pelo, el taller impartido por Louise Rondel, se aleja de lo textual como punto de partida para un análisis sociológico e invita a los participantes a que traigan un poco de pelo (ya sea propio, de un amigo, amante, mascota, de una peluquería o encontrado en la acera) para investigar y reflexionar sobre el papel de las personas y los objetos en el despliegue del mundo social. Esta tensión entre lo discursivo y lo material se extiende al resto de talleres. En *The Gleaners*, taller de escritura performativa impartido por la artista Claudia Pagès, se mezclan la lectura y la escucha, la escritura y el movimiento, la publicación oral e impresa. *Para derretir el hielo que nos quede*, de Esther Gatón y Sonia Fernández Pan, propone un taller teórico práctico, en el que el trabajo con las manos (escultura, instalación, migas de pan) se aglomera con palabras sublevadas.

FRIDA KAHLO, MÁS ALLÁ DEL MITO

África Cabanillas Casafranca



Icono del arte contemporáneo, prototipo de mujer artista, pintora mexicana por excelencia son expresiones que suelen acompañar el nombre de Frida Kahlo. ¿Es posible conocer la obra que se esconde detrás de su leyenda?

Esto es lo que pretende la exposición *Frida Kahlo, más allá del mito*, que puede verse actualmente en el MUDEC (Museo delle Culture) de Milán. La forman más de doscientas pinturas, dibujos, grabados y fotografías provenientes de las dos mayores colecciones de la artista que existen en el mundo: el Museo Dolores Olmedo de Ciudad de México y la Jacques and Natascha Gelman Collection de Nueva York, además de otras destacadas instituciones americanas y europeas.



Frida Kahlo, *Las apariencias engañan*, s.f.
Lápiz y carboncillo sobre papel, 29,8 x 21,7 cm.
Colección Banco de México
Museos Diego Rivera y Frida Kahlo.

Estas creaciones, junto a abundantes documentos, algunos de los cuales no se han expuesto antes ni en Italia ni en Europa; se distribuyen en salas organizadas en torno a cuatro temas: mujer, tierra, política y dolor. Uno de los aspectos más interesantes de esta muestra es que incluye parte de los fondos del archivo de la Casa Azul de Coyoacán –vivienda de la pareja Kahlo-Rivera desde 1941 hasta 1954–, que se dieron a conocer en 2007, el año del centenario del nacimiento de la pintora. Entre los dibujos que forman parte de este archivo sobresale *Las apariencias engañan*, con el que arranca la exposición.

La elección de esta obra, que representa el cuerpo desnudo de Kahlo –con la columna clásica en el lugar de la espina dorsal y el corsé– bajo un vestido contorneado, está en relación con el principal objetivo de esta exposición antológica, que, según su comisario, Diego Sileo, es hacer una lectura original y rigurosa de su producción artística. Es decir, corregir la imagen distorsionada que de ella y de su pintura ha provocado la enorme difusión mediática, haciendo que los aspectos biográficos sean proyectados automáticamente sobre sus cuadros, eclipsado su estudio y su relevancia como creadora .

De la vida de Frida Kahlo (1907-1954) son conocidísimos algunos episodios –los más dramáticos–, en particular, el fatídico accidente que sufrió en 1925, cuando un tranvía chocó con el autobús en el que viajaba, dejándola muy malherida. Las graves e irreversibles lesiones en la espina dorsal y en la cadera la obligaron a afrontar una larga convalecencia y a someterse a multitud de operaciones durante toda su vida, además de llevar con frecuencia un corsé de escayola. También son del dominio público: el turbulento

matrimonio con el célebre muralista Diego Rivera, los sucesivos abortos, las numerosas aventuras amorosas, la amputación de una de sus piernas y la temprana muerte a la edad de cuarenta y siete años –es posible que se tratara de un suicidio–.



Frida Kahlo, *Hospital Henry Ford*, 1932.
Óleo sobre metal, 31 x 38,5 cm.
Museo Dolores Olmedo, Ciudad de México.

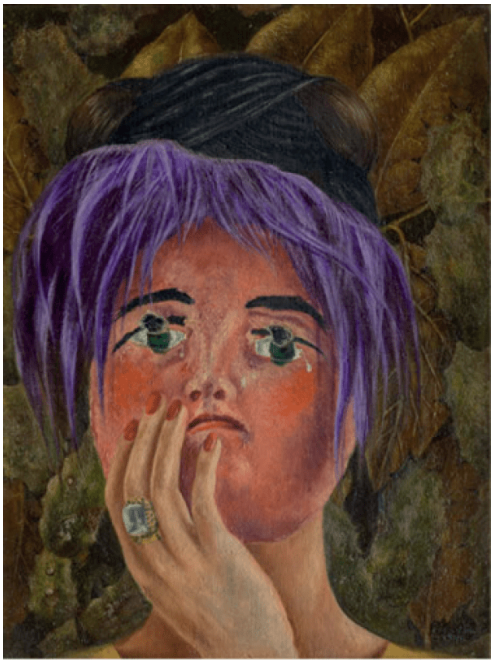
El extraordinario interés por la pintora, un fenómeno de tal dimensión que ha dado lugar al término "fridamanía", se remonta a mediados de los años ochenta del siglo XX, tres décadas después de su muerte, hasta convertirse en la más popular de las mujeres artistas de todos los tiempos. Son prueba de ello las innumerables exposiciones y libros que se han ocupado de su obra y de su vida, junto a óperas, ballets, documentales y dos películas; así como la venta de innumerables objetos con su imagen o de sus cuadros. En particular, esto último es una muestra clara de la mercantilización y trivialización que ha alcanzado su figura.

La propia pintora contribuyó desde muy pronto a la construcción del personaje público. Tanto es así que se puede decir, como hace Amparo Serrano de Haro, que se consideró a sí misma como obra de arte, más que como artista, y que hizo de su imagen su verdadera creación[2]. Sobre todo a través de sus múltiples autorretratos, en los que concedió un gran protagonismo a su pelo: las largas y pobladas cejas, el bozo y la cabellera; así como a la vestimenta y a los adornos tradicionales mexicanos, generalmente de tehuana. Sin embargo, la construcción de esta imagen no es tan inmediata o espontánea como pudiera parecer. En este sentido es revelador el lienzo *La máscara (de la locura)* (1945), que sugiere que el rostro que aparece en sus autorretratos es eso, una máscara que oculta su verdadera intimidad. También han contribuido a la formación del personaje sus textos autobiográficos, tanto su diario como su correspondencia, y la multitud de fotografía que le hicieron renombrados artistas: Tina Modotti, Edward Weston, Lola y Manuel Álvarez Bravo, Gisèle Freund, Nickolas Muray y Henri Cartier-Bresson, entre otros.



Frida Kahlo, *Autorretrato*, 1948.
Óleo sobre masonite, 50 x 39,5 cm. Colección particular.

Por desgracia, este exceso de atención no ha servido para profundizar en el conocimiento de su arte. Al contrario, ha distraído el interés en favor de los aspectos más personales e íntimos de su vida, los cuales se tienden a enfatizar. Lo mismo el público que muchos críticos e historiadores del arte hacen una interpretación psicobiográfica de su pintura, que consiste en explicar sus cuadros exclusivamente como trasunto de sus experiencias vitales. Esto es, haciendo una relación simplista, literal y estática entre su vida y su obra, que en su caso concreto sería el reflejo del sufrimiento físico y emocional que padeció a lo largo de toda su vida, como si se tratara de una especie de diario visual. Pero su pintura, a diferencia de los que puede parecer a primera vista, está muy lejos de ser transparente y unívoca.



Frida Kahlo, *La máscara (de la locura)*, 1945.
Óleo sobre lienzo, 40 x 30,5 cm.
Museo Dolores Olmedo, Ciudad de México.

Como mujer artista, el suyo es un caso paradigmático, pero no único. Si bien es cierto que el mito romántico del genio hipersensible, visionario e incomprendido por la sociedad sigue teniendo gran aceptación hoy en día, en el caso de las mujeres estas características se exacerban mucho más, llegando a una verdadera glorificación del dolor. En Kahlo cristalizan todos los tópicos relacionados con la creatividad femenina que agrupan a las artistas de manera homogénea y separada de los varones, trasladando a sus obras las características físicas y psíquicas que por costumbre se les han atribuido. Estos son: la subjetividad, la identificación con la naturaleza, la falta de profesionalidad y la relación con hombres artistas, que, por lo general, las inician en el arte y con los que viven una historia de amor turbulenta[3]. Aunque a mucha distancia en cuanto a la popularidad que han alcanzado, comparten el destino trágico de Kahlo en el imaginario colectivo, la pintora italiana Artemisia Gentileschi, violada en su juventud por un colaborador de su padre, el también artista Agostino Tassi, y torturada durante el juicio que acabó condenándolo, y la escultora francesa Camille Claudel, quien vivió una tormentosa relación sentimental con Auguste Rodin y pasó treinta años internada en un sanatorio mental.

Otro problema a la hora de abordar el estudio de Kahlo es el de las interpretaciones unilaterales feministas y poscolonialistas, desarrolladas desde finales de los años setenta del siglo XX. De acuerdo con Patricia Mayayo, ciertas investigadoras y artistas feministas han caído en la hagiografía, idolatrándola como modelo de mujer que transgredió los principios del mundo masculino o, por el contrario, como víctima del mismo, convirtiéndola en una especie de

heroína o mártir[4]. A propósito de su mexicanidad, se ha subrayado su adhesión al nacionalismo posrevolucionario, que supuso la recuperación de la cultura popular y el pasado precolombino. Sin embargo, este movimiento ensalzó la virilidad –la figura del héroe–, lo que conllevaba la exclusión de las mujeres. En el caso de las artistas, como Kahlo y María Izquierdo, la otra gran creadora mexicana de la época, supuso la imposibilidad de cultivar la pintura mural, la más prestigiosa para sus compañeros de filas: Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros, José Clemente Orozco y Rufino Tamayo[5].



Nickolas Muray, *Frida Kahlo con rebozo magenta*, 1939.
Impresión de carbono, 45,5 x 36 cm.
The Jacques and Natasha Gelman Collection of 20th Century Mexican Art and The Vergel Foundation, Nueva York.

¿Consigue su propósito esta exposición? Desde mi punto de vista, solo parcialmente. Para empezar, porque el suyo no es un objetivo nuevo, ya que otras muestras anteriores han huido de la lectura psicobiográfica de la obra de la artista, por ejemplo, las celebradas en la Tate Modern de Londres y en las Scuderie de Roma, en 2005 y 2014, respectivamente. Además, porque la organización de las obras en las salas por temas, uno de los cuales es el dolor, y el abundante número de fotografías –más de un centenar– y de documentos de la vida privada de la pintora contribuyen a la interpretación personal de su producción artística. Para evitar esta lectura hubiera sido necesaria una mayor contextualización de sus creaciones en el ambiente cultural, político y social mexicano e internacional de los años veinte a los cincuenta del siglo XX, en los que se formó y desarrolló su carrera.

Fue enorme la relevancia que tuvo para ella el llamado mexicanismo posterior a la Revolución (1910-1917), que recuperó tanto el arte prehispánico como la cultura popular y dentro del cual se desarrolló el muralismo. También le influyeron mucho las vanguardias: el futurismo –que en México dio lugar al movimiento estridentista–, tal y como puede verse en los lienzos *Retrato de Miguel N. Lira* (1927) y *Pancho Villa y la Adelita* (1927), que forman parte de esta muestra; el surrealismo –André Breton admiró su obra y la invitó a exponer en París–, y la nueva objetividad. Otra fuente de inspiración fundamental para Kahlo fue el arte cristiano, en especial, los exvotos, llamados retablos en México, objetos de carácter popular ofrecidos a la divinidad en recuerdo y agradecimiento por los favores recibidos, que se hacen sobre planchas de metal de pequeño tamaño, y la iconografía mariana de la Dolorosa.

En cambio, sí se trata de una muestra rigurosa. Por una parte, el MUDEC ha hecho un extraordinario esfuerzo para reunir muchas obras, de una gran variedad y calidad.

Se trata de sesenta pinturas, treinta y cuatro dibujos y un grabado –un número elevado si se tiene en cuenta que Kahlo fue una artista poco prolífica– que recorren todos los periodos de su trayectoria artística y todos los géneros que cultivó, puesto que incluye, junto a autorretratos, retratos, bodegones, cuadros narrativos y épicos.



Frida Kahlo, *Pancho Villa y la Adelita*, 1927.
Óleo sobre lienzo, 65 x 45 cm. Instituto Tlaxalteca de Cultura, Gobierno del Estado de Tlaxcala.

Además, entre los cuadros se encuentran algunos de los más interesantes de la pintora, por ejemplo, *Autorretrato en la frontera entre México y Estados Unidos* (1932), *Moisés o Núcleo solar* (1945) y *El abrazo de amor de El universo, la tierra (México), yo, Diego y el señor Xólotl* (1949). Sin olvidar, como he dicho al principio, que puede verse una parte de los fondos del archivo de la Casa Azul de Coyoacán. Por otra parte, reconocidos especialistas han colaborado en la redacción del catálogo, como Hayden Herrera, la principal biógrafa de la pintora, con el ensayo *El retorno de Frida Kahlo.*



Frida Kahlo, *El abrazo de amor de El universo, la tierra (México), yo, Diego y el señor Xólotl*, 1949.
Óleo sobre masonite, 70 x 60,5 cm. The Jacques and Natasha Gelman Collection of 20th Century Mexican Art and The Vergel Foundation, Nueva York.

En Europa, ha habido bastantes ocasiones de ver la obra de Kahlo de forma individual. Sin ánimo de ser exhaustiva, y solo desde el año 2000 en adelante, se pueden destacar las exposiciones de la Tate Modern de Londres, celebrada en 2005; la del Bucerius Kunst Forum de Hamburgo, en 2006; las retrospectivas de Martin-Gropius-Bau de Berlín y la del Bozarexpo de Bruselas, ambas en 2010; la del Kunstforum Wien de Viena, en 2011, y la de las Scuderie del Qurinale de Roma, en 2014; a algunas de las cuales me he referido antes. Aquí en España, la muestra más importante dedicada a la artista se celebró entre 2005 y 2006 en Santiago de Compostela –tras pasar por la Tate Modern–. Organizada por la Fundación Caixa Galicia con el fin de ahondar en las relaciones entre esta región e Hispanoamérica, en ella se exhibieron veintiséis obras de la colección del Museo Dolores Olmedo. Para terminar, quiero reivindicar a la Frida Kahlo más provocadora, incómoda y compleja, alejada tanto de los aspectos míticos como de los banales, y la necesidad de organizar exposiciones rigurosas que profundicen en el estudio de su obra desde diferentes y originales enfoques.



Frida Kahlo, *Los frutos de la tierra*, 1938. Óleo sobre lienzo, 40,5 x 60 cm. Fomento Cultural Banco Nacional de México, Ciudad de México.

Frida Kahlo. Oltre il mito, MUDEC, Museo delle Culture di Milano, Milán. Del 1 de febrero al 3 de junio de 2018.

Notas:

[1] Diego Sileo, "Frida Kahlo. Las apariencias engañan", en Diego Sileo (ed.), *Frida Kahlo, oltre il mito*, Milán, del 1 de febrero al 3 de junio de 2018, Milán, 24 HORE Cultura Srl., 2018, pág. 17.

[2] Amparo Serrano de Haro, "Frida Kahlo. Bodegón con cuerpo de mujer", *Espacio, Tiempo y Forma*, Revista de la Facultad de Geografía e Historia de la UNED, Serie VII, Historia del Arte, tomo 10, 1997, pág. 358.

[3] Roszika Parker, Griselda Pollock, *Old Mistresses. Women, Art, and Ideology*, Londres, Harper Collins, 1981, pág. 173.

[4] Patricia Mayayo, *Frida Kahlo. Contra el mito*, Madrid, Cátedra, 2008, pág. 14.

[5] Nancy Deffebach, *María Izquierdo & Frida Kahlo. Challenging Visions in Modern Mexican Art*, Austin, University Press, 2015, págs. 3-4.

Bibliografía:

Herrera, Hayden, *Frida. Una biografía de Frida Kahlo*, Barcelona, Planeta, 2004 (1ª edic. 1983).

Mayayo, Patricia, *Frida Kahlo. Contra el mito*, Madrid, Cátedra, 2008.

Parker, Roszika, Pollock, Griselda, *Old Mistresses. Women, Art, and Ideology*, Londres, Harper Collins, 1981.

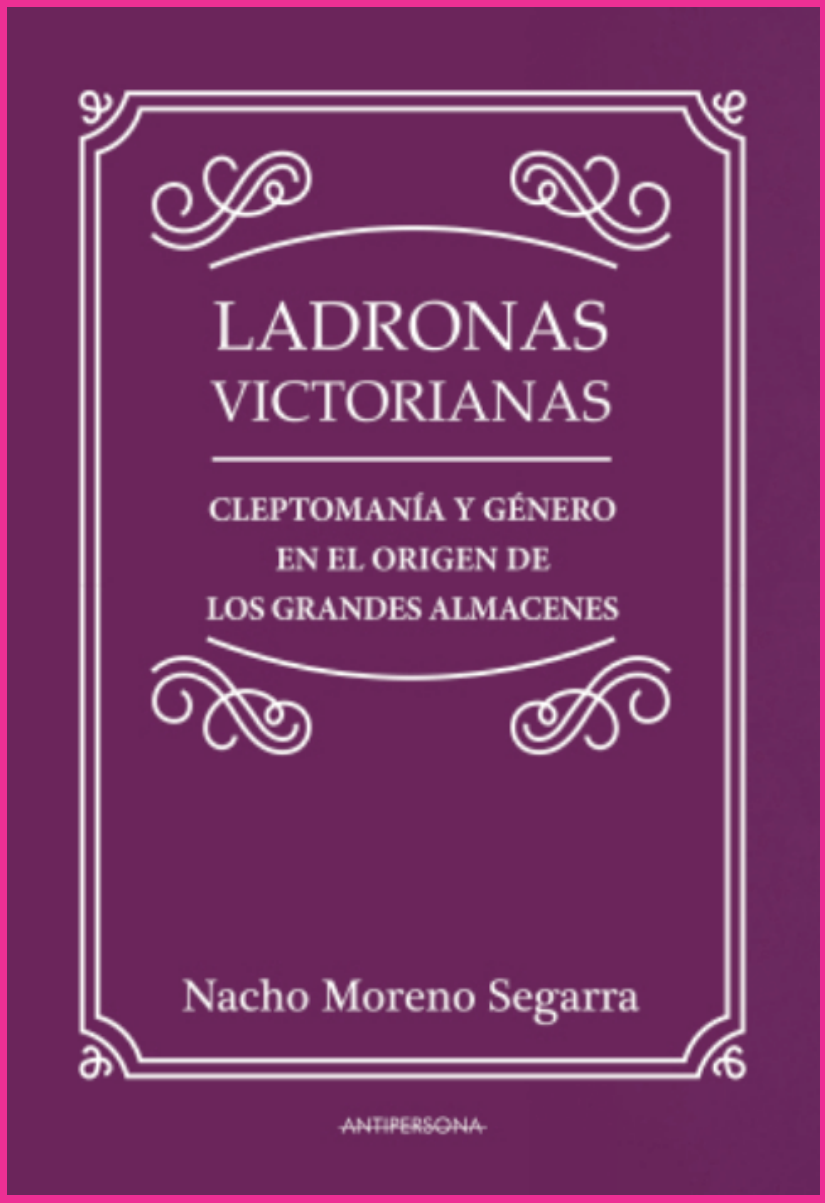
Serrano de Haro, Amparo, “Frida Kahlo. Bodegón con cuerpo de mujer”, *Espacio, Tiempo y Forma*, Revista de la Facultad de Geografía e Historia de la UNED, Serie VII, Historia del Arte, tomo 10, 1997, págs. 355-366.

Deffebach, Nancy, *María Izquierdo & Frida Kahlo. Challenging Visions in Modern Mexican Art*, Austin, University Press, 2015.

Sileo, Diego (ed.), *Frida Kahlo, oltre il mito*, Milán, MUDEC, del 1 de febrero al 3 de junio de 2018, Milán, 24 HORE Cultura Srl., 2018.

CLEPTOMANÍA Y GÉNERO EN GRANDES ALMACENES

Rocío de la Villa



Atraída por la socarrona y triste actualidad del tema de este ensayo, quedé enganchada desde las primeras líneas: “En una acción coordinada, el 1 de marzo de 1912 cientos de sufragistas convergieron en la zona comercial de Londres para hacer saltar por los aires los escaparates de los establecimientos. Una calle cada quince minutos. Cuatrocientos comercios atacados”. Un tono novelado que su autor, Nacho Moreno Segarra –historiador del arte, Master en Estudios Feministas por la Complutense– mantiene hasta el final, mientras despliega una investigación completa y actualizada que bien puede encuadrarse en los estudios de cultura visual, para abordar una redefinición del espacio público como espacio femenino.

A través de la eclosión de los grandes almacenes comerciales en la década de 1860, describe la aparición de una nueva masa en las ciudades: la masa de las mujeres, que pertenecientes a todas las clases sociales, se incorporan al espacio público, con la ruptura definitiva de la separación de las esferas pública y privada, es decir, doméstica. La psicopatización de esta irrupción de la mujer burguesa mediante la figura de la cleptómana, así como la eclosión del acoso callejero son la otra cara de la moneda de las conquistas en el espacio público del movimiento del sufragio femenino.

La aportación arquitectónica del *grand magasine*, la aparición del escaparatismo con la transformación del régimen escópico urbano y la prolongación del interior burgués en los espacios de “comodidades” que se crearon en estos centros comerciales para las mujeres, mientras mejoraban los transportes públicos, es uno de los jalones de esta interesante intriga, en la que son protagonistas dependientas y clientas. Hacia 1900, en Inglaterra un cuarto de millón de mujeres trabajaban en el sector, sufrían la brecha salarial y soportaban listas interminables de prohibiciones que hoy vuelven a reproducirse en nuestros centros comerciales. Por su parte, las burguesas –hasta entonces, “ángeles del hogar”– tuvieron que aprender el valor del dinero, antes administrado por padres y maridos.

Es en este contexto de falta de independencia económica donde surge la figura de la cleptómana, una figura que tuvo cierta notoriedad en la prensa hasta la década de 1920, convirtiendo el sujeto femenino en espectáculo. Un estereotipo cultural construido en masculino, sujeto paciente de psiquiatras y jueces, que enmudecieron su discurso con interpretaciones uterinas, ligando la cleptomanía a la neurosis y la histeria provocadas por la menstruación y otros “desórdenes” como la menopausia. Como afirma Cesare Lombroso en uno de los más famosos tratados misóginos de la época, *La mujer criminal, la prostituta y la mujer normal*, 1893: “Entre las mujeres parisinas es más probable que roben en tiendas mientras menstrúan”, convencido de “la incapacidad orgánica de las mujeres para resistirse al robo”. Por lo demás, solo

las burguesas fueron consideradas cleptómanas; las trabajadoras, simplemente eran ladronas. La cleptomanía fue una enfermedad que no podía darse entre las clases inferiores.

Todas fueron víctimas de acoso callejero, que los hombres justificaban en la prensa por su *inocente* confusión con prostitutas, convirtiendo su cuerpo en un objeto de consumo más, en una época en que la economía visual machista se cebó con la representación a gran escala del cuerpo y rostro femenino en pósters, fotografías y *cartes de visite*, también en la pornografía, así como en la popularización de lo que llama detective cameras a mediados de 1880 y que, según los comentaristas de época, estimularon una nueva "manía", la de tomar fotos robadas de las damas en las calles. También justificaron el acoso incluso con descarado cinismo, afirmando que si las mujeres eran libres de andar por la calle, ellos también tenían libertad para acosarlas –de aquellos barros, estos lodos. Por lo que la cuestión del acoso en la calle a la nueva *flâneuse* se convertiría en un tema central en las revistas y la literatura femenina, defendiendo el derecho de la presencia de las mujeres en la ciudad.



Hacia las décadas de 1870-1880 comenzaron a ser beneficiadas por la ropa fabricada industrialmente (*prêt-a-porter*), liberando a las mujeres de coser en casa, una labor doméstica tradicional. Se produjo así un cambio de destrezas: de coser ropa a comprar ropa. Una aptitud defendida por parte del sufragismo como prueba de la conquista de

la racionalidad: “Las buenas compradoras como buenas votantes”. Al fin y al cabo, con sus adquisiciones de moda y nuevos inventos domésticos, “eran las mujeres quienes codificaban y decodificaban las cambiantes imágenes de clase”. La revista *Department Store* decía que: “los centros comerciales constituían la primera expresión verdadera de esta creciente ola de feminismo” donde las mujeres “mandaban” y eran reconocidas como “dependientas, jefas de departamento y compradoras”.



De hecho, buena parte de los grandes almacenes en el Reino Unido y Estados Unidos apoyaron el sufragismo: intercambiaron publicidad en sus revistas y crearon vestimenta y otros accesorios con los colores del sufragismo (verde, violeta y blanco en Europa; y amarillo, negro y blanco en Estados Unidos). Los almacenes Macy’s vendieron un kit de sufragista para manifestarse consistente en “un sombrero de guerra, unos pines para el sombrero, una linterna, una faja amplia, dos broches y un banderín”, todo por 1’68 dólares. También se produjeron calendarios y juegos de mesa, para introducir el sufragismo en el hogar burgués. Y los colores sufragistas conquistaron los escaparates y el espacio público. El autor aporta otros detalles para comprender la magnitud de esta alianza: “En junio de 1916, por ejemplo, los grandes almacenes Carson de Chicago confeccionaron una figura de cera de una sufragista

saludando a las asistentes al congreso por el voto femenino realizado en esa ciudad. Junto a ello se recuerda cómo los almacenes Wanamaker dejaban a sus empleadas salir para manifestarse por el voto femenino, y en Londres, el salón de te del centro comercial Fenwick se convirtió en uno de sus cuarteles generales".

Por lo demás, concluye Moreno Segarra: "La acción War of Windows en el centro de Londres se expandió a otras ciudades y países, incluso replicada por la organización china sufragista. El resultado en Inglaterra fue 400 escaparates rotos y daños por un valor de cinco mil libras. Las consecuencias: incontables mujeres multadas y más de cien sufragistas encarceladas con penas de prisión que iban de una semana a dos meses. En cambio, los empresarios de los grandes almacenes adoptaron un perfil bajo, repararon los escaparates y mantuvieron sus negocios con las sufragistas. Siguiendo el consejo de los pasquines que les habían arrojado, advirtiéndoles que si no apoyaban el voto, perderían su principal clientela, las mujeres, que ya estaban hartas de tanto kit de manifestante y tanto escaparate con los colores del sufragio". Quizás sería oportuno volver a aquellas viejas estrategias, en vista del cínico oportunismo de algunos grandes almacenes y otros referentes del espacio público hoy.

Nacho Moreno Segarra, *Ladronas victorianas. Cleptomanía y género en el origen de los grandes almacenes*, Editorial Antipersona, 4ª edición diciembre, 2017.

.

LIBRO DE ARTISTA NO-LIBRO EN EL TIEMPO DE LA SOBREMODERNIDAD

Ana DMatos



Elisa Terroba, *Historia de las civilizaciones*, 2018

La IV edición de Imprimo, presentada en la sala de exposiciones del edificio histórico de la Universidad de Oviedo, está dedicado al Libro de Artista No-Libro.

El proyecto pensado y comisariado por Laura Gutiérrez reúne en esta apuesta las intervenciones de 28 artistas: Marta Serna, Cristina Ferrández Box, Elisa Torreira, Elisa Terroba, Fernanda Álvarez, Patricia Cayón, Iranidis Fundora, Isabel Cuadrado, Irma Álvarez-Laviada, Concha jerez, Hisae Ikenaga, Maite Centol, Abigail Lazkoz, Vicky Uslé, Santi Lara, Ricardo Mojardín, Rafa Sendín, Israel de la Peña, Federico Granell, Isidoro Valcárcel Medina, Daniel Verbis, Eugenio López, Enrique Marty, Fernando Gutiérrez, Jacobo Castellano, Julio Falagán, Miky Leal y Eugenio Ampudia.



Vicky Uslé, *S/T*, 2018

La idea de utilizar el libro como un material de trabajo es sin duda un recurso expresivo y, en este proyecto además adquiere una dimensión mayor. Porque la idea de crear una particular no-biblioteca de libros de artista no-libros a partir de enciclopedias en desuso, recuerda el día que Laura Gutiérrez tuvo que vaciar la casa de sus padres.

Aquellos volúmenes informaban de la existencia de una pequeña biblioteca familiar, que el saber había ocupado un espacio vital durante años, y ahora, sin un valor material o estético añadido, su destino parecía de forma casi inevitable el contenedor de papel, último y único valor posible.

Sin embargo, a pesar del poco uso que habían tenido en sus manos, los objetos interpelaron a su nueva propietaria, hasta el punto de pensar en cómo recuperarlos. Participaban de la ausencia y la pérdida, rozaban la incongruencia del espacio que habían ocupado, siendo tal y como habían sido, tan anónimos como inservibles.

Las enciclopedias llenas de contenidos y significados parecían lugares vacíos y sugerían el tiempo desplazado. Los objetos seguían siendo anónimos, sin un valor especial. Recordaban lugares de transito, que utilizamos e ignoramos.



Isabel Cuadrado, *Extractos*, 2018

Es en este contexto que la propuesta de *Libro de Artista No-Libro*, tal y como nos sugiere Gutiérrez, establece conexiones con la tesis de Marc Augè, que desarrolla en su libro *Los no lugares, espacios del anonimato: Una antropología de la sobremodernidad*, (1992). El autor defiende la tesis que la sobremodernidad es productora de *no lugares*, espacios que destinados a ciertos fines se caracterizan por su anonimato, por una identidad de tránsito. Son lugares de flujo no relacionales, espacios tan subjetivos como vacíos, que se oponen a los lugares antropológicos conocidos. En esos espacios, *no lugares*, los individuos establecen relaciones contractuales, donde la personalidad queda fuera de contexto. En referencia a lo que nos importa aquí, las enciclopedias llenas de saber, conocimiento e historia en un momento determinado perdieron todo interés. Inútil su función su identidad parece ser una negación, por lo que su destino se asemeja a un *no lugar*, orientado a comportarse como una entidad anónima y de tránsito.

La utilización de esos objetos entra de lleno en lo que son los *no lugares*. Las viejas enciclopedias en este contexto parecen estar destinadas a ser ese espacio de flujo, carente de significación e identidad singular. Negación y afirmación coexisten en el nuevo territorio que Gutiérrez propone, *no lugar*, no-libro. Abrazar esos no-lugares desafectos, –no-libros–, que los artistas han de utilizar, transitar. El conjunto de objetos

son redefinidos por los artistas gracias a sus identidades individuales creativas. Pero es un viaje de ida y vuelta. El hecho que hayan sido reutilizados, redimensionados, refuncionalizados, no cambia el sentido último de tránsito y de flujo porque no están destinados a existir en sus propias individualidades, sino formando parte de un contexto mayor, el mismo al que pertenecían las enciclopedias. La biblioteca doméstica es aquí convertida en una no-biblioteca.



Irma Álvarez-Laviada, *S/T*, 2018

El experimento es interesante porque nos hace pensar que esa dimensión subjetiva individual se diluye en un contexto subjetivo mayor, el de la no-biblioteca, a la que pertenecen. No quisiera dejar a un lado la importancia que la autora del proyecto da al pensamiento de Julia Kristeva, al resaltar una de sus célebres frases: “El texto poético es producido en el movimiento complejo de una afirmación y de una negación simultánea de otro texto”.

También señalar como este proyecto se entrelaza con trabajos de otros artistas, y que podrían verse como antecedentes, como por ejemplo, *Jabberwooky* (2005), libro de artista de Sandra Ramos, o el *Pop-Up Monumentos* (2010), de Carlos Garaicoa, e inclusive rozando esta propuesta por su similitud con el libro objeto de Glenda León, *Lecturas fragmentadas* (2013). La importancia de este proyecto, en mi opinión, es por un lado el vínculo conceptual propuesto en una corriente teórica de pensamiento, donde las obras creadas son partícipes del anonimato, salen de él para regresar transformadas a ser lo que eran, una identidad anónima subjetivada. Los objetos libros de artista no-libros forman parte de esta lógica desbordada y expansiva de la sociedad global que habitamos. La resistencia y la poética de la existencia es también transformación, con los valores de la dialéctica y el tránsito.

Este proyecto realizado con la colaboración de 28 artistas se encuentra a disposición del lector hasta el 24 de junio de 2018. Por la extensión del trabajo solo he escogido algunas de las enciclopedias intervenidas, a fin de ilustrar esta *no biblioteca* compuesta en exclusiva con libros de artista *no libros*.

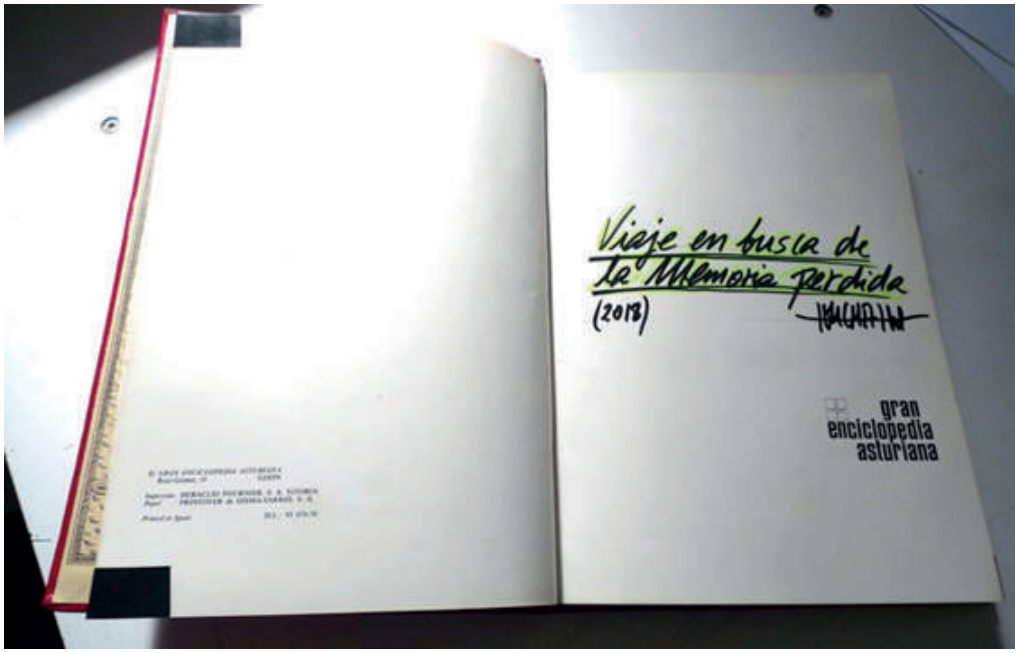


Elisa Torreira, *El mito* (Caperucita roja), 2018

La enciclopedia: “La Mujer 1976” que recibió Elisa Torreira se le antojó tan obsoleta como caduca. Cita del libro: “La crisis física y espiritual que supone la adolescencia es causa, sobre todo en las muchachas, de numerosos sinsabores. Es el momento en que ellas, aunque sea de un modo inconsciente se inician en la búsqueda del amor”.

El párrafo demuestra una de las innumerables formas en como el patriarcado ejerce su influencia. Para resaltarlo, en lugar de abrir una senda para que la niña, convertida en la caperucita del cuento, pudiera entrar y perderse, la autora recreó un muro de ladrillos sobre la página. El bosque está construido con palabras y, el lobo en esta trama es la negación de la sexualidad de la mujer, eso que la hace culpable, responsabiliza y obliga a defenderse desde la infancia, toda su vida.

El concepto de este no-libro es el del propio título: *Viaje en busca de la memoria perdida*, tomo X de la *Gran Enciclopedia Asturiana*, de 1970. El recorrido trazado con un marcador amarillo fosfórico, pretende resaltar el contenido elegido, al tiempo que no destruir el resto de contenidos a partir de los cuales se podrían desarrollar otros itinerarios, tal y como nos informa su autora: "Con esta idea he trazado mi recorrido a través de dicho tomo, resaltando en él solamente las biografías de aquellas mujeres y hombres asturianos referenciados en este volumen por sus aportaciones constructivas a la sociedad en la que vivieron. Entre ellos encontramos escritores, artistas, músicos, científicos e intelectuales que dejaron su menor o mayor huella en la sociedad asturiana y en otros lugares por los que transitaron".



Concha Jerez, *En busca de la memoria perdida*, 2018

Secret Book contiene el dibujo de un cuervo que no tiene color, ni cuerpo. Hace referencia a la mitología griega, cuando el cuervo blanco fue convertido en negro por el enojo de Apolo, como consecuencia de las malas noticias que le transmitió. Desde aquel día, el cuervo guarda su saber y sus secretos, y con ello, se protege a sí mismo. Esa protección es a su vez el vacío con el que la autora ha dibujado la imagen, el cuerpo del cuervo es un no-cuervo, una ventana simbólica que representa de sabiduría.



Marta Serna, *Secret Book*, 2018



Cristina Ferrández Box, *La relatividad de las certezas*, 2018

Cristina Ferrández Box sugiere un discurso basado en las ideas del físico Fritjof Capra, en particular de su libro *El tao de la física* (1975), en el que propone diferentes formas que el ser humano ha seguido para comprender la vida. De una parte el paradigma en que la visión del mundo es ofrecida por el conocimiento científico y por los valores basados en el conocimiento y en los descubrimientos científicos, el modelo causa-efecto, la lucha y competencia del hombre por su existencia, la creencia que el crecimiento y el progreso es constante e ilimitado, etc. Todo ello se contrapone a otro paradigma en formación, que no se identifica con el primero y relaciona las filosofías mentales orientales que aportan una visión interdependiente e interrelacionada del mundo.

ADIÓS ISABEL BAQUEDANO, LA MAESTRA DE MAESTROS

Redacción



Isabel Baquedano, *Estación de autobuses,* 1978

Nació en Mendavia (Navarra) en 1936. Estudió Artes y Oficios en Pamplona, donde luego fue profesora desde 1957 hasta su jubilación. Estudió en la Academia de Bellas Artes de San Fernando en Madrid. Está incluida en el movimiento de la Escuela de Pamplona. A ella pertenecen Xavier Morrás, Pedro Salaberri y Juan José Aquerreta (primo de Isabel Baquedano), entre otros. Su primera exposición fue en Madrid en la Galería Atril. Desde entonces participó en más de cincuenta exposiciones individuales y colectivas. Destaca su participación en la feria de Arco con la Galería Estampa. Entre las colecciones que poseen obra suya figuran el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, la Fundación Coca Cola, el Museo Bellas Artes de Bilbao o el Museo de Navarra, entre otros. Es la primera pintora navarra que ha expuesto y tiene obra en el Museo del Prado y en el Museo Reina Sofía de Madrid.

También se la tomó en cuenta y se habló con ella junto con Ulibarrena y Diputación de Navarra, para la formación del Grupo Danok[1], tras los Encuentros del 72 en Pamplona.

Su nombre se puede leer entre los firmantes del borrador del Manifiesto de la Artes Plásticas redactado a principios de los 70 y que atienden a la disconformidad de la política artística del Estado[2].

En cuanto a su proceso creativo, nos contaba en la última exposición en el Museo de Navarra *Inflexión-Reflexión*: “No hay proceso creativo sin trabajo Se da en el transcurso de la obra. Te va apareciendo. En el transcurso del desarrollo del trabajo, no hay un proyecto determinado. Busco la validez de ese trabajo, con una cualidad de arte. El proceso es una necesidad para llegar a un final que te interese, a veces no se da porque parto casi siempre del instinto. A veces no se da”. “Para mí el arte es algo más sencillo. Yo no me quejo, no me gusta la queja. He conocido buenos artistas mujeres y hombres en Navarra, en ese sentido estoy conforme. Cuando eres muy joven te planteas hacer lo que tienes en el instinto, para mí el arte es algo más sencillo”.

En cuanto a su técnica, utilizó técnicas secas, técnicas de grabado como la serigrafía, óleo y acrílico.



Isabel Baquedano, *Adán y Eva*, 2007

Hablando de género, en el documental *Pensando en voz alta* afirma: “Ser mujer no ha condicionado mi vida”. Asimismo cuenta: “Hay una condición innata que te lleva a crear”.

Su estilo fue clásico, basado en el dibujo clasicista del Renacimiento Italiano. Así lo hace en su obra religiosa que luego transpola a otros temas de su actualidad, saliéndose de la gama de color clásica. Este estilo se denominará Figuración Renovada. Así lo podemos ver en su obra *Televisión* de 1968 donde el análisis de las formas y el estudio del color llegan a la abstracción en el segundo plano de la composición[3].



Isabel Baquedano

Sin embargo, a su muerte, se habla de un Realismo Urbano.

"La obra de Isabel Baquedano se empezó a conocer en los círculos artísticos madrileños en los años sesenta, a raíz de una exposición que presenta en la galería Atril en el año 1963"[4].

La coincidencia con los artistas que más tarde se les etiquetará como Escuela de Pamplona (años 70) en el espacio tiempo, como su trabajo en Artes y Oficios, harán que Isabel Baquedano sea la pintora institucional más reconocida de la época.

Podemos encontrar influencias en Juan José Aquerreta, Premio Príncipe de Viana, en su gran admiradora Elena Goñi, y en otra alumna y artista, Amaya Aranguren.

La muerte la sorprendió el 6 de junio en Madrid ultimando una exposición para el Museo de Bellas Artes de Bilbao.



Isabel Baquedano, 2008

Exposiciones (selección): XI Salón de Mayo, Barcelona, 1967; III Salón Femenino de Arte Actual, Barcelona, 1969; Ateneo de Barcelona, 1969; Encuentros de Pamplona, 1972; Museo de Navarra, 1972; Euskadi en la pintura, Art Centrum, Praga, 1978; *La trama del arte vasco*, Museo de Bellas Artes de Bilbao, 1980; *Artistas vascos entre el realismo y la figuración*, Museo Municipal de Madrid, 1982; *Concordancias en la pintura española actual*, Museo de Bellas Artes de Río de Janeiro y Banco Bilbao Vizcaya, Madrid, 1983; Museo Gustavo de Maeztu, Estella, 1993; *Madrid pintado*, Museo Municipal de Madrid, 1993. En obra gráfica ha realizado una carpeta de serigrafías 6 artistas

actuales para el Banco de Bilbao, Madrid 1982. Ha trabajado con las galerías Estampa de Madrid, Colón XVI de Bilbao, Galería Kribia de Pamplona, Galería 16 de San Sebastián y Val i 30 de Valencia, y ha participado en las ferias ARCO y Artíssima.

Instituciones y colecciones que tienen obra suya: MNCARS de Madrid, Museo de Bellas Artes de Bilbao, Museo de Navarra, Fundación Coca-Cola de Madrid o el Banco Europeo de Inversiones.

Notas:

[1] GUASCH, A. M. *Arte e ideología en el País Vasco 1940-1980*. Akal, Madrid, 2018. p. 158.

[2] NÚÑEZ LAISECA, M. *Arte y política en la España del desarrollismo (1962- 1968)*. CSIC, Madrid, 2012. p. 100.

[3] G.N. “Danok”. Museo de Navarra, Pamplona, 1918. p. 79.

[4] https://www.diariodenavarra.es/noticias/cultura-ocio/cultura/2018/06/10/fallece-pintora-navarra-isabel-baquedano-595764-1034.html

TRÁNSITOS DE SANDRA SARASOLA

Redacción



Sandra Sarasola, *Serie Rosales*, 2017

Tonia Trujillo es la comisaria de esta exposición individual en el Centro de Arte y Creación Contemporánea 13 ESPACIOarte de Sevilla, uno de los proyectos invitados de la Bienal Miradas de Mujeres 2018, que refleja 17 años de trabajo, reunidos en 12 proyectos que coinciden con distintas etapas de la vida de la artista, en los que pasado y presente se cruzan y dialogan. Sandra Sarasola entiende el arte como medio de expresión sincero e íntimo que le permite explorar, mostrar y transmitir lo que siente ante situaciones o experiencias cotidianas, siempre desde una perspectiva propia y de género. Así como para Louise Bourgeois “el arte es garantía de cordura”, que libera los monstruos del inconsciente durante el proceso creativo, Sarasola a través de la infinidad de objetos que ha ido creando a lo largo de estos años, deja fluir y libera todo el líquido de ese inconsciente a veces oscuro y otras luminoso, que se destila lentamente dejando restos de si misma que la van transformando, explica Tonia Trujillo.

Tránsitos es una muestra retrospectiva en la que la artista asturiana, afincada en Madrid, trabaja con y desde las tripas de su recorrido vital, explorando el pasado de sus progenitores para poder entender el suyo, momento que toma como punto de partida hasta llegar al presente, tras haber hecho paradas y reflexiones que la llevan hacia los temas mas significativos de su experiencia. El tiempo como concepto es desmenuzado en cada pieza y cada proyecto actúa como palimpsesto del anterior. Tiempo que muestra su situación como mujer en el mundo y sobre todo los sentimientos que se descubren y se digieren a partir de los distintos procesos de asimilación.



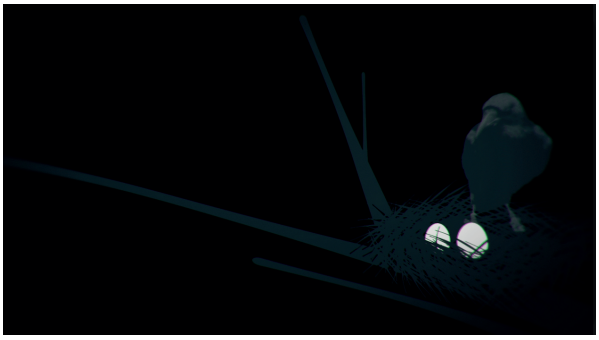
Sandra Sarasola, *Serie Contenedores*, 2001-2006

Sandra Sarasola, *Tránsitos*, Centro de Arte y Creación Contemporánea 13 ESPACIOarte, Sevilla. Del 4 de mayo al 30 de junio de 2018.

Más información:
http://www.bienalmiradasdemujeres.org/es/propuesta/transitos-sandra-sarasola/

MARÍA RUIDO. MATER AMATÍSIMA

Redacción



El cuerpo es uno de los territorios fundamentales de control social. Los estados nos incitan a la reproducción –de los hijos y del propio modelo familiar–, controlan nuestra fecundidad y sus productos, pero paralelamente nos dejan solas con nuestros niños, clausuradas en el espacio doméstico, e instadas a que la crianza sea un asunto estrictamente íntimo.

Nuestra capacidad de construcción del mundo y de relacionarnos a través de experiencias social y personalmente significativas y profundas, está muy limitada en un sistema cada vez más fragmentado e individualista, de forma que tener descendencia y construir una familia homologada puede actuar como una estructura compensatoria en un contexto socio-político que ofrece pocas posibilidades de generar huellas significativas.

En las imágenes de la madre, codificadas durante siglos, se reúnen las condiciones materiales de producción de la representación y del relato, junto con las condiciones materiales de la reproducción.

Aunque ser madre es una experiencia rica y compleja, muchas veces trufada de tensiones e incluso de desilusiones –generadas precisamente por unas expectativas irreales–, la maternidad mítica diseñada por el sistema patriarcal es naturalizada como un impulso propio de las hembras humanas, y se presenta como una relación sin conflictos ni contradicciones.

Dado el carácter fetichizador y normalizador que se concede a la maternidad en el patriarcado para así perpetuar el orden social, ¿elegimos verdaderamente ser madres? ¿Por qué el cuidado, nuestro trabajo vital fundamental, se presupone como una tarea especialmente adecuada para las mujeres?

María Ruido, *Mater amatísima. Imaginarios y discursos sobre la maternidad en tiempos de cambio*, Galería Rosa Santos, Valencia. Del 9 de mayo al 29 de junio de 2018.

JANA LEO.
NO VIOLARÁS

Redacción



El jueves 17 de mayo de 2018, entre las 18 y las 21 horas ABM Confecciones acogerá un taller-campaña que Jana Leo presenta bajo el título de "No violarás".

El taller, gratuito, está abierto a todas las víctimas de agresiones sexuales que quieran participar (inscripciones a través del correo abm.confecciones@gmail.com) y en él se trabajará para producir las "facturas de un abuso y traducir el relato de las personas que sufrieron abusos a un formato que también recuerde a los violadores que estas facturas no prescriben y que, por tanto, siempre tendrán pendiente lo que hicieron", explica Leo.

El segundo taller, que se realizará el viernes 19, quiere enseñar el daño físico. La primera pieza es la foto de su útero, amoratado, que sirvió en EEUU de prueba forense para condenar a su violador. "No estoy segura de si aquí en España se realizan estas fotos del interior, o de si las víctimas tienen acceso a ese material forense, pero cuando yo vi esa imagen me di cuenta de hasta qué punto me había dañado", explica. El taller busca recopilar estas imágenes, o si no existen investigar de manera colectiva por qué no están, o cómo se puede evidenciar el daño físico interno.

El proyecto también cuenta con la producción de tres cortometrajes basados en relatos e historias reales y que estos días rueda en Madrid: *El Portal*, sobre las violaciones por parte de desconocidos; *La Novicia*, sobre los abusos realizados en el colegio o en la familia; y *La Jauría*, sobre las violaciones en grupo y las que se producen cuando las mujeres se relacionan con hombres en situaciones de flirteo.

El 20 de mayo de 2018 (19 h.) en La Neomudéjar de Madrid, Jana Leo presentará la performance en tres actos con el mismo título "No violarás".

La performance, que mezclará escenas de los tres cortos, tendrá su propia banda sonora que la artista ha escrito para la historia sobre la agresión en grupo. "Le envié la letra a mi amiga Silvia San Miguel, del grupo Las Xoxones, y compuso la música enseguida", afirma Leo. Dice así: "Salimos de caza, violación en masa, hoy salimos de caza; La ligo en un bar, se la llevo a los demás, no puede estar mal si lo hacemos todos".

En palabras de la artista: «La obra *No violarás* está dividida en tres piezas que tratan de enseñar el proceso para ayudar a desarticularlo e impedir que la "ilusión" de lo que está pasando cubra lo que realmente pasa: los hechos. Así mismo tratan de mostrar una fórmula de la violación: represión sexual y machismo, que ambas incluyen la búsqueda de sexo de forma inapropiada. El machismo toma a la víctima, como un/a sirviente sexual, alguien a quien usar y degradar. La

represión castiga la libertad sexual con violación. La violación es socialmente inaceptable y a la vez algo tolerado. Desde el punto de vista del agresor la violación es un "performance" o fantasía que se lleva a cabo. En el "performance" me interesa el paralelismo entre acto criminal, y acto artístico: planificar y llevar una acción a cabo de una manera distante. En *La Jauría* (violación en grupo) se dice: "Te has montado una película en la cabeza: no estás jugando limpio, acosas, secuestras, agredes o violas a alguien". En *El portal* el violador repite "Me gusta ver como disfrutas". La escena hace imposible creer que ella esté disfrutando. Ambas piezas hacen explícito que el consentimiento de la víctima es sólo técnico. La violación siempre lleva implícita la amenaza de muerte. La víctima sigue el juego al violador para seguir con vida. La opinión pública según la cual hay "colaboración" en una violación con quien ha sido agredido, implica que la honra es lo primero y castiga a la víctima por no morir. De la misma forma que una declaración firmada por un interrogado bajo tortura no tiene validez, el declarar que "No quiero" en circunstancias de coacción máxima para que algo se considere sin consentimiento es un mero trámite. Es difícil entender exactamente cómo y por qué la violación es una experiencia traumática, aunque para todos es evidente que lo es. Las piezas tratan de enseñar la conversión de la víctima en un objeto para el uso, no una persona o un producto para el consumo, como pasa con los animales que son comida. Este trabajo trata de desmantelar la simplificación que justifica el abuso sexual y de mostrar el efecto del mismo en la vida diaria de quien la sufre. A nivel educativo, a diferencia de los materiales formales que educan a las potenciales víctimas sobre cómo evitar la violación, se trata de educar y responsabilizar a los/las potenciales agresores/as».

Todo este proceso de trabajo prolonga su ensayo *Violación Nueva York*, reseñado el pasado año en *M-Arte y Cultura Visua*l:
http://www.m-arteyculturavisual.com/2017/11/07/jana-leo-violacion-nueva-york/

Más información:
https://www.youtube.com/watch?v=ymNKcnmxT7M

LUISA GRANERO. EXPOSICIÓN ANTOLÓGICA EN MEAM

Redacción



Luisa Granero en el taller de Pomaret

El Museo Europeo de Arte Moderno (MEAM) presenta la muestra más ambiciosa de la escultora barcelonesa Luisa Granero, fallecida en 2012. Cuenta con la totalidad del legado de la artista, aportado por su hijo y comisario de la exposición, Enric Galcerà: cientos de esculturas, óleos, apuntes y notas personales, entre otros.

La exposición combina esculturas realizadas por la artista en terracota, yeso, bronce y mármol, con óleos y pinturas; así como con obras de muchos otros artistas conocidos (Mallol Suazo, Ernest Santasusagna, Lluís Muntaner, Jaume Otero o Martí Llauradó), en las que ella misma es la modelo.

Además de ser un homenaje a Granero, esta muestra sirve de colofón a la larga serie de actividades que ha realizado el MEAM como reivindicación feminista desde la inauguración de "Mujeres Artistas Hoy" el pasado 8 de marzo de 2018, con motivo del Día Internacional de la Mujer. "Luisa Granero: La fuerza de una mujer" es también una muestra auténtica de cómo una mujer, hecha a sí misma, puede llegar a cumplir todas sus metas con esfuerzo, voluntad y pasión.



Luisa Granero, *Cabeza de mujer*

Sobre la artista

Luisa Granero, es el más claro ejemplo de una mujer hecha a sí misma. Nacida en 1924, en Barcelona, en el seno de una familia pobre, de origen andaluz, su madre y su tía fueron modelo de artistas como Ramón Casas, y ella, para sobrevivir, empezaría

haciendo lo mismo. A los nueve años, aún no había podido ir al colegio, y sólo su tenacidad hizo que lograra sus objetivos. Entre los diez y los quince años, consigue empezar a ir al colegio, y a los dieciséis logra que la apunten en la Escola d'Arts i Oficis de Barcelona, donde aprueba los cuatro cursos en sólo un año, para poder matricularse en la Escuela Superior Bellas Artes. Allí la llaman "la chica del membrillo", porque muchos días eso es lo único que lleva para comer.

Empieza a trabajar como modelo en los talleres de escultores como Jaume Otero y Martí Llauradó. Con el dinero que gana como modelo, paga sus estudios superiores y alterna los trabajos de modelo y ayudante. Y a los 25 años se casa con el también escultor Enric Galcerà, que la apoyaría incondicionalmente en su vocación. Ya en 1942, había conseguido su Primer Premio en el Primer Salón de la juventud de Madrid. Como ella misma se describe, "es madre, esposa, ama de casa, ayudante del escultor Enric Monjo y, por las noches, escultora". Trabaja frenéticamente y se presenta a exposiciones y concursos.



Luisa Granero, *El genio de las islas*, Palma de Mallorca

Con 40 años gana la Cátedra de Modelado y Composición de Bellas Artes en la Universidad, convirtiéndose en la primera mujer catedrático de Escultura en España. En 1967 crea la figura de Sant Jordi y su pareja, de grandes dimensiones, para la inauguración del nuevo edificio de la Universidad de Bellas Artes de Barcelona. Cuatro años después, hace su primera exposición individual en el templo del arte de la época, la Sala Parés, ubicada en el barrio Gótico, de la mano del galerista Joan Anton Maragall. A partir de entonces, su vida entra en una fase de éxitos, combinando exposiciones en diversas ciudades con monumentos públicos tan importantes como el gigantesco "Genio de las Islas" en Palma de Mallorca. O las fuentes del barcelonés Palacete Albéniz, la Virgen del palacio de la Virreina, o las fuentes de Zaragoza, entre otras. En 2006 pronuncia su discurso sobre la "tierra cocida" en su ingreso en la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi, en Barcelona. Antes había sido nombrada también académica de la Academia de Santa Isabel de Hungría, en Sevilla, y en la de San Fernando, en Madrid. Y a la vez se convierte en miembro de la "National Sculpture Society" de New York.



Taller de Luisa Granero en Sarriá

Luisa Granero, MEAM, Museu Europeo d'Art Modern, Barcelona. Del 9 de mayo al 3 de junio de 2018.

LA HABITACIÓN SUMERGIDA DE SANDRA SUE

Dora Román





Sandra Sue, nacida en Inglaterra y residente en España desde hace años, acaba de presentar en el Ministerio del Café y Otros Asuntos de San Lorenzo de El Escorial su libro de relatos “La habitación sumergida”.

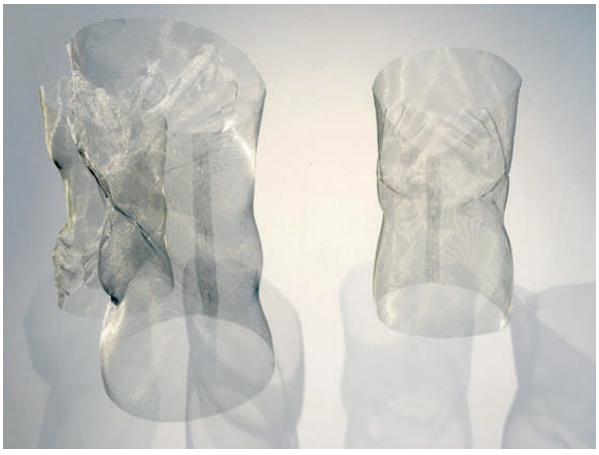
La imagen y la palabra de Sandra Sue se reúnen en esta obra introspectiva en la que la artista ha volcado vivencias y opiniones en diversos relatos. La presentación del libro va acompañada de nuevas imágenes, a las que ella llama “digitografías”; unas obras que parten de la fotografía y que, gracias a su pasión creativa y a un minucioso trabajo de edición digital, le permiten construir una nueva realidad, un nuevo universo propio donde situar a sus personajes y a sus historias.

Sandra Sue, *La habitación sumergida*, Ministerio del Café y Otros Asuntos, C/ Duque de Alba 20, San Lorenzo de El Escorial, Madrid. Del 18 al 31 de mayo de 2018.

Más información:
https://lahabitacionsumergida.com

MARÍA ORTEGA: ARTE TEXTIL EN LETONIA Y ESLOVAQUIA

Redacción



María Ortega, socia de MAV y artista especializada en arte textil, ha sido seleccionada para participar en la 6th Riga International Textile and Fiber Art Triennial “Tradition and Innovation” en Riga (Letonia), como única artista española.

Su obra fue seleccionada por un jurado internacional para participar entre 88 artistas de 26 países: el Báltico y los países nórdicos, Polonia, Francia, Alemania, Austria, el Reino Unido, Israel, EE. UU., Rusia, Japón, España, etc.

Es la segunda vez que esta artista es seleccionada en este evento textil, muy significativo a nivel internacional. Además, María Ortega ha sido también seleccionada para participar en la Bienal Textil Art of Today en Bratislava (Eslovaquia), entre las propuestas de 400 artistas de 49 países de los 5 continentes, siendo también la única representante española.

Más información:
http://www.lnmm.lv/en/visit/exhibitions/4304-the-6th-riga-international-textile-and-fiber-art-triennial-tradition-and-innovation
http://textileartoftoday.com/en

APROPIACIÓN, DISIDENCIA Y SABOTAJE

Redacción

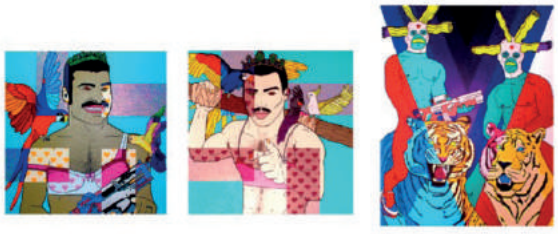


A lo largo de la historia numerosas minorías y colectivos han abrazado el lenguaje y las estéticas que habían sido empleadas como armas para su estigmatización a nivel social evidenciando y desmontando así a sus interlocutores a la vez que las hacían símbolo de sus luchas y, en definitiva, de su orgullo. Este recurso de resistencia tiene su paralelismo en el territorio de la creación contemporánea, donde desde finales de los 70 lxs creadores encuentran en la re-apropiación artística un mecanismo de recontextualización y sabotaje de discursos y narrativas de opresión.

La muestra abraza la multidisciplinariedad, la práctica *amateur*, el activismo y la accesibilidad, poniendo el valor las distintas posiciones desde las que artistas, colectivos y agentes culturales atacan los pilares de la hegemonía, convirtiendo la resignificación en un ecléctico y efectista espacio de resistencia.

Borja Casterad

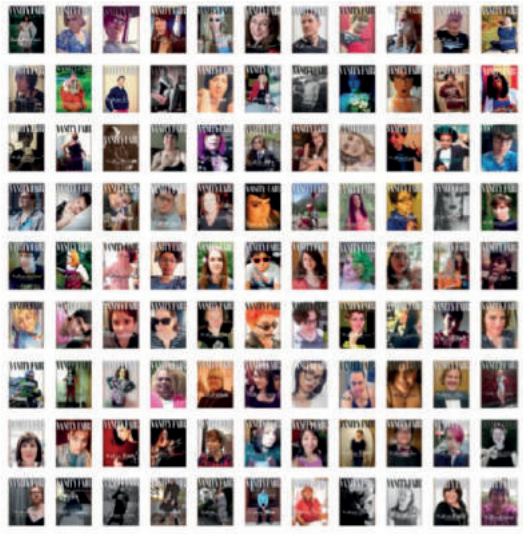
Artista multidisciplinar, Borja Casterad (Barbastro, 1989, residente en Barcelona) es licenciado en bellas artes por la Universidad de Barcelona y Técnico Superior de Estilismo y Maquillaje, su trayectoria creativa discurre entre la performance, las artes visuales y la moda. Su obra derrocha excesos, *glitter*, nihilismo y confrontación. En sus imágenes confluyen el ambiente de frivolidad derivado de sus experiencias como integrante del grupo nocturno Las ponys, con la estética naïf del arte infantil. Fruto de este juego de contrarios nacen unas escenas donde conviven personajes andróginos, travestis, hombres desnudos e iconos pop cuya mutación –y prostitución– nos remite a lo políticamente incorrecto, a la banalización del sistema y a la encorsetada concepción del genero establecida en nuestro modelo de sociedad. https://www.borjacasterad.com/



My Vanity Fair Cover

Es una iniciativa de orgullo trans creada para mostrar la diversidad que existe dentro de la comunidad transgénero, más allá de lo que se muestra en los medios dominantes. Mientras este tipo de medios fomentan el establecimiento de cánones de belleza exclusivistas *My Vanity Fair*

Cover se nutre de la participación y de las redes sociales para ampliar la visibilización de todo el colectivo. http://myvanityfaircover.tumblr.com/.



Ariadna Gómez

Artista multidisciplinar, Ariadna Gómez (Zaragoza, 1990) en su obra reflexiona sobre el género y sobre la traslación de los roles tradicionalmente asociados a la feminidad y la masculinidad, resignificando sus aspectos más definitorios en personas queer y en paisajes contemporáneos.



Melanie Aliaga

Fotógrafa de raíces españolas y holandesas, Melanie Aliaga (Zaragoza, 1988) tiene un extenso corpus fotográfico en el que explora los espacios y personajes de la cotidianidad, influida por autorías tan diversas como Diane Arbus y Martin Parr. Además de su obra fotográfica, Aliaga-Lavrijsen es la co-editora de *Amor de Prima*s, una iniciativa editorial centrada en la publicación de fanzines hechos con cariño, desde la entrañas y la conexión entre primas.



Oro Jondo (Murcia)

Oro Jondo es un proyecto artístico multidisplinar, creado en febrero de 2014 por Juan Sánchez Porta (Lorca 1989, actualmente reside en Madrid) que se caracteriza por la creación de producto, diseño y obra plástica con un caracter kinki, canalla y barroco. Oro Jondo es la respuesta de

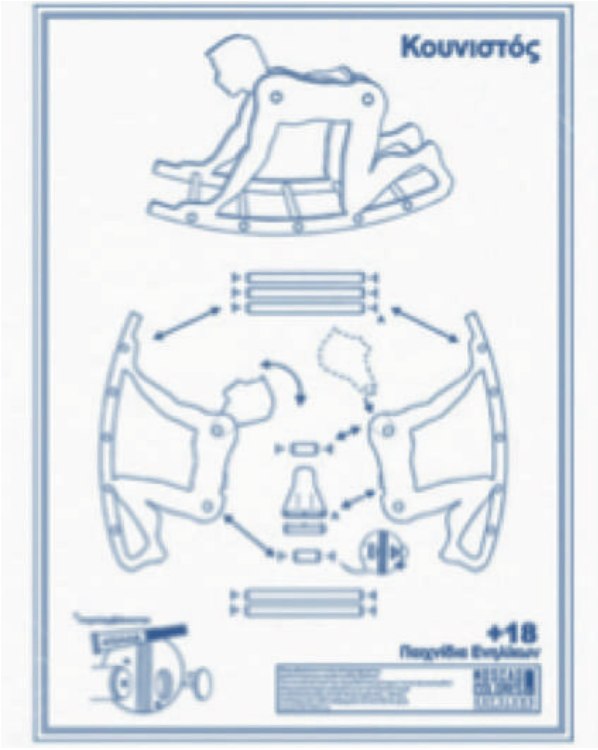
una generación que ha crecido viendo a “Los Vigilantes de la Playa” en una televisión con flamenca y tapete. http://orojondo.bigcartel.com/



Moscas de colores (Valencia)

Este proyecto reivindicativo se financia con la realización de productos para personas LGBT y personas que simpatizan con estos grupos tan perseguidos, estigmatizados y rechazados.

Transformando insultos e ideas en simpáticos diseños queremos poner nuestro granito de arena para que algunas cosas cambien a mejor. Los Diseños con Historia están disponibles para estamparlos en camisetas, impresiones, pósteres, bolsas e infinidad de productos. Hay muchas formas de reivindicar, y esta es la nuestra. http://www.moscasdecolores.com/es/



El Palomar (Barcelona)

Equipo Palomar, integrado por Mariokissme y R. Marcos Mota, es un proyecto artístico enfocado a la investigación, recuperación y producción de una posible memoria transmaricabollo. El Palomar es un contexto de trabajo, un posicionamiento político y un replanteamiento institucional. Sus artífices son artistas, programadoras y comisarias que generan discursos críticos. Este laboratorio de base queer marca sus propios ritmos, combinando identidades múltiples para modificar las formas de trabajar con el arte desde el afecto. Algunos de sus últimos trabajos son No es homosexual simplemente el homófilo sino el cegado por el falo perdido (La Capella, 2016), Hedonismo Crítico (Fundació Joan Miró, 2016) y Fonsarmari i figura per Ismael

Smith (Museu Nacional/Sala d'Art Jove, 2015. Sus proyectos también se han podido ver en espacios como Es Baluard (2017), Centro Párraga (2016), SOS 4.8 (2014), Biblioteca MNCARS (2016) o Galería Àngels Barcelona (2015). Equipo Palomar ha sido ganador del Concurs d'Arts Visuals Premi Miquel Casablancas 2017. Propaganda Queer plantea hacer uso de la apropiación de determinadas herramientas y estrategias de difusión normalmente encarnadas por campañas políticas y publicitarias para difundir y expresar determinadas demandas, contradicciones, luchas y pulsiones que se dan en la teoría y práctica queer o de género. http://elpalomar.sexy/



Zona audiovisual:

Proyecciones en las que se suceden vídeos de diferentes artistas que trabajan el apropiacionismo desde la música: Quay Dash, Chocolate, Kevin Abstract, Frank Ocean, Tango Queer, Miss Nina/ Jedet, Genesis P-Orridge, Mykki Blanco, Puto Chino Maricón, Kika Lorace, Brooke Candy, Sudor de Marika o Rodrigo Cuevas.

Apropiación, disidencia y sabotaje, Sala Juana Francés, C/ Don Juan de Aragón, Zaragoza. Del 23 de mayo al 28 de junio de 2018.

Comisariado: María Bastarós y Álvaro Albajez.

PHE 2018: CARTA BLANCA A CRISTINA DE MIDDEL

Redacción



PhotoEspaña celebra veinte años y en esta edición ha ofrecido su Carta Blanca a Cristina de Middel, Premio Nacional de Fotografía 2017. Su mirada divertida y transgresora se traduce en una serie de exposiciones lúdicas que ahondan en la faceta más experimental de la fotografía. El proyecto se llama *Players*. Es un tema (juego, deportes, circo, performance, música) y una inspiración, con una selección de autores que se han atrevido a explorar el medio fotográfico e incluso a combinarlo con otras disciplinas como el cine, la pintura o la escultura. “Para salir de la veneración y la norma que han marcado el ritmo del pobre desarrollo de la fotografía desde su creación es necesaria la transgresión lúdica, el ingenio, el coqueteo con la libertad. En los últimos años, con las nuevas generaciones y las nuevas escuelas, parece haber brotado una nueva especie que transgrede la norma sin reivindicar nada, sólo por curiosidad, por mezclar en laboratorio en busca de nuevos materiales”, señala Middel.

Según explica, “la selección de autores y exposiciones propuesta para PHotoEspaña 2018 pretende reunir un máximo de juegos con los que autores y autoras de todos los continentes han experimentado, mostrando por otro lado que no es una tendencia occidental sino un verdadero cambio de paradigma”.

Exposiciones integradas en esta Carta Blanca:



Players. Los fotógrafos de Magnum entran en juego, Espacio Fundación Telefónica, Madrid. Del 19 de mayo al 16 de septiembre de 2018.

Comisariada por los fotógrafos Cristina de Middel y Martin Parr, recoge las distintas acepciones de la palabra “players” en inglés con imágenes en las que el juego está presente de diferentes modos, ya sea en la acción que describe la imagen como en la propia actitud lúdica del fotógrafo, una propuesta en la que ellos juegan o miran como juegan los demás. En palabras de Cristina de Middel, la muestra “pretende rebajar el tono de las expectativas que se proyectan sobre la agencia, mostrarla relajada, en la intimidad, cuando nadie la mira, disfrutando de la fotografía sin tener que grabar en piedra verdades universales con cada disparo”.



El mayor espectáculo del mundo / Gran final mundial / Samuel Fosso. Una Odisea africana, Centro Cultural de la Villa Fernán Gómez, Madrid. Del 6 de junio al 29 de julio de 2018.

Players. El mayor espectáculo del mundo, con fondos del Archive of Modern Conflict, remite al mundo del circo. Además, comisariada por Cristina de Middel, *Gran final mundial* reunirá a seis representantes de los cinco continentes que se rebelan contra las leyes de la naturaleza y la fotografía: Hachim Benohouds, Miguel Calderón, Anna Hell, Jason Fulford, Robert Zhao Renhui, Prue Stent y Honey Long, que ofrecerán un muestrario de propuestas en las que se mantiene la tensión entre las dimensiones lúdica y competitiva de todo juego. Además, se incluye una monográfica de Samuel Fosso, del que se podrán ver muchos de sus autorretratos, género que revolucionó en su estudio en Bangui, capital en la República centroafricana, donde trabajaba en un local especializado en carnets para documentos y retratos de familia. Una vez bajada la persiana del estudio, Fosso empleaba los restos de los carretes en autorretratarse disfrazado de diferentes personajes. Lo que empezó como un juego se convirtió en una obra de arte que acabó por proporcionarle fama internacional.



Rachelle Maistrello, *Untitled #5 (One of Us)*, 2016
© Rachelle Maistrello

Empieza por el principio… Y sigue hasta llegar al final: allí te paras, CentroCentro, Madrid. Del 6 de junio al 16 de octubre de 2018.

Partiendo de una frase de *Alicia en el País de las Maravillas*, esta exposición explora el juego y los jugadores en la fotografía contemporánea. La comisaria Hester Keijser ha elegido a doce artistas que han optado por la experimentación y no dudan en aceptar retos que lleven al límite su capacidad creadora. Se han formado dos equipos con seis jugadores cada uno, uno suizo –Ester Vonplon, Augustin Rebetez, Magdalena Baranya, Stephane Winter, Rachele Maistrello y Thomas Rousset– y otro holandés –Ruth van Beek, Lana Mesić, Uta Eisenreich, Anne Geene, Jan van der Til e Isabelle Wenzel–. El terreno de juego está presidido por piezas de vídeo de Roman Signer, que marcan la línea central del campo. Los visitantes podrán no votar en urnas por un equipo no ganador, aunque sin saber por cuál están no votando.

EN TORNO AL ORGULLO GAY

Redacción



Juliette Brinkmann, *Musas de Cabo Verde*

La muestra se compone de una veintena de fotografías, en blanco y negro, en las que la autora, Juliette Brinkmann, muestra los rostros de algunas de las participantes en primera marcha del Orgullo en África, celebrada en Cabo Verde en 2013, con el objetivo de llamar la atención sobre la igualdad de derechos.

Juliette Brinkmann vive y trabaja desde hace diez años en Sao Vicente de Mindelo (Cabo Verde), Con su cámara apunta a focos sociales, tomando a las personas como motivo principal. Desde 2012, su fotografía se concentra en retratar la escena de homosexuales y transexuales, aunque sus primeros trabajos se remontan a la movida alternativa berlinesa de los años 90.

En relación a este trabajo, la propia fotógrafa afirma: “Me he centrado en su belleza individual, la cual se enfrenta al contexto de la propia vida, marcado por las circunstancias sociales adversas”.

Hay que tener en cuenta que Cabo Verde es una referencia en África por su estabilidad, democracia y crecimiento. Sin embargo sufre problemas sociales como la falta de educación, el sida, la prostitución forzada, el paro y la drogadicción. Brinkmann muestra en sus fotos este otro lado del desarrollo y el bienestar.

Juliette Brinkmann, *Musas de Cabo Verde*, Sala San Ambrosio, Valladolid. Del 7 de junio al 8 de julio de 2018.

LA ESPIGADORA. PREMIO PRINCESA DE ASTURIAS DE LAS ARTES

Redacción



Jurado del Premio Princesa de Asturias de las Artes 2018

¿Cómo no considerar a Martin Scorsese merecedor del Premio? Por tercera vez, se concede el galardón a otro cineasta estadounidense, después de su concesión en 2015 a Francis Ford Coppola y en 2002 a Woody Allen, el popular cineasta que sirvió para difundir el cambio de orientación de los Premios Príncipe de Asturias, de nacional a internacional. Pero da igual. En una y otra etapa este premio en su categoría “Artes” sigue distinguiéndose por su discriminación sexista: en sus ya 37 ediciones, apenas ha concedido el galardón a un puñado de cantantes de ópera, dos bailarinas y una actriz. Ninguna artista visual, o plástica, ni cineasta ni arquitecta, ni española ni extranjera; aunque en su día sí fueron premiados los artistas Pablo Serrano, Eusebio Sempere, Antonio López, Eduardo Chillida, Jorge de Oteiza, Antoni Tàpies, Miquel Barceló y los cineastas españoles Berlanga y Almodovar, además de una larga lista de arquitectos, españoles y extranjeros.

Ni siquiera el cambio de nombre del Premio (de Príncipe a Princesa de Asturias desde 2015) ha servido para corregir esta misoginia, presentada como queja ante el Defensor del Pueblo hace unos años por las asociaciones MAV, CIMA y Clásicas y Modernas, que también escribieron una carta a la Fundación Príncipe de Asturias, e incluso entonces presentaron una candidata absolutamente plausible.

Por supuesto, como puede verse en la fotografía proporcionada a los medios por la Fundación, el jurado no ha sido paritario: 10 hombres y 5 mujeres. ¿Para qué va a cumplir la Ley de Igualdad la institución que pretende dar más prestigio cultural a la Corona española a nivel internacional?

¡Impresentable!

CONOCIENDO A... VERÓNICA RUTH FRÍAS

Redacción



Las obras de Verónica Ruth Frías muestran un profundo compromiso con las problemáticas de género, especialmente la maternidad, como su acción colectiva "La última cena", en la que las participantes fueron invitadas junto a sus hijas e hijos. En 2017 presentaba en el Foro MAV de Sevilla la performance "Art Now" y en 2018 orquestaba la acción participativa "I'm a woman" en la Feria Internacional de Arte Contemporáneo ARCO de Madrid, con la colaboración de una treintena de mujeres profesionalmente vinculadas al mundo del arte. Conozcámosla un poco más.

Define tu posición en el sistema del arte.

Artista.

¿Cómo ves la situación artística en tu contexto en materia de igualdad?

Veo que sigue existiendo mucha desigualdad, no hay más que mirar una exposición colectiva y hacer recuento de cuántos artistas hombres y mujeres hay; en cualquiera, siempre somos una ínfima cifra.

¿Qué medidas crees que se deben tomar para equilibrar la posición de mujeres y hombres en el mercado del arte?

Que existiese una ley de igualdad REAL y fuese de obligatorio cumplimiento para llegar a unos porcentajes aceptables. Y no lo que hay ahora, en la que siempre nos quedamos fuera con la sempiterna excusa de que seleccionan la obra y no a mujeres u hombres.

¿Has sentido alguna forma de discriminación por razones sexistas?

Sí, muchas. Desde la facultad, en la que me decían que pintaba como una chica, cosa que en aquel momento no era precisamente un halago, hasta hace poco en el que le llamé la atención a un comisario por no incluir mujeres en sus propuestas y me dijo que seleccionaba por calidad y que siempre estábamos de pataletas las que no teníamos el nivel suficiente. Y después de decir esto se quedan tan tranquilos.

Recomiéndanos alguna exposición que hayas visto recientemente.

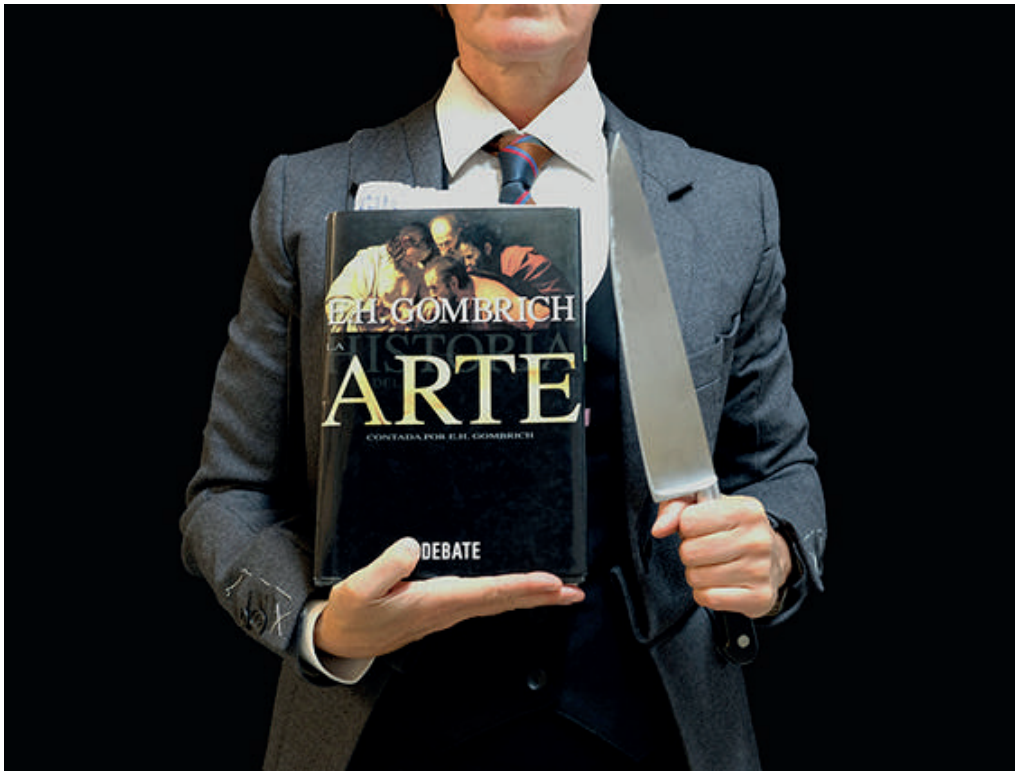
"Mujeres y Surrealismo", en el Museo Picasso de Málaga.

Una artista que haya sido una referencia para ti.

Cindy Sherman a nivel internacional y a nivel español Anna Jonsson.

Una obra realizada por una autora, de cualquier disciplina, que a tu juicio sea fundamental desde la óptica de género.

Maria Gimeno y sus “Queridas Viejas”.



Algo para leer.

“Cuentos para niñas Rebeldes”, un libro ideal para leerle a nuestras niñas y también a nuestros niños.

Algo para escuchar.

El canto de los pájaros en el tejado de mi casa cuando llega la primavera.

Algo para ver.

Una película que me encanta es “La familia Fang”. Me hace especialmente gracia pues es un matrimonio de artistas performers que meten a sus hijos en sus acciones y la cosa no acaba muy bien y no se por qué me recuerda a algo. En cuanto a películas para públicos infantiles imprescindibles “Vaiana”, “Zootrópolis” y “Brave”.

Algún proyecto en el que te hayas involucrado de forma especial.

Cualquier proyecto que desarrollamos lo hacemos con cuerpo y alma. Pero creo que el que más intensidad ha tenido fue el proyecto colectivo que realicé a partir de la imagen de Ana Mendieta.

¿Puedes compartir el nombre de alguna persona, colectivo, proyecto o institución que te hayan llamado la atención por sus buenas prácticas?

Fundación Rafael Botí, Córdoba.

¿Y por sus malas prácticas?

CAC Málaga.

Más información sobre Verónica Ruth Frías:
http://cargocollective.com/veronicaruthfrias

www.m-arteyculturavisual.com