

—violencias

afectos—



Creaciones

—diálogos

El libro "ArtistAAs: violencias,afectos,diálogos... creaciones" es un proyecto editorial que atiende a una de las líneas de investigación del grupo H-70 (los) Usos del arte. Línea que se centra en los debates actuales en torno a los usos críticos del arte, siendo la cuestión de género, sin duda, uno de ellos.

ArtistAAs parte de una aproximación al arte y las prácticas artísticas desde la experiencia de artistAAs vinculadas a la universidad. Desde diferentes perspectivas, diversas voces y planteamientos y de un modo plural, pretende servir de altavoz de experiencias, inquietudes, investigaciones o proyectos en el marco de la creación.

Agradecimiento al Ministerio de Economía y Competitividad (proyecto I+D ref. HAR2014-58869-P)



UNIÓN EUROPEA  
Fondo Social Europeo  
Construyendo Europa desde Aragón



Facultad de  
Ciencias Sociales  
y Humanas - Teruel  
Universidad Zaragoza



GOBIERNO  
DE ARAGON



GRUPO DE  
INVESTIGACIÓN

<http://usosdelarte.unizar.es>

ARTISTAS:

—violencias

afectos—

—diálogos



Creaciones

Convocatoria: Subvenciones a la actividad investigadora de los grupos de investigación reconocidos por el Gobierno de Aragón para 2015. Departamento de Industria e Innovación. BOA Núm. 32. 17 de febrero de 2015. ORDEN 26 dic. 2014.

Universidad de Zaragoza. Gobierno de Aragón. Fondo Social Europeo

# ARTISTAAS I

(Ed.) Silvia Martí Marí

Proyecto Editorial ArtistAAs  
H-70 (los) Usos del Arte  
2015

© de los textos, las autoras

EDITORA: Silvia Martí Marí

DISEÑO Y MAQUETACIÓN: Minerva Rodríguez Cabrejas

ISBN: 978-84-608-7785-1

Impreso en España. Printed in Spain

IMPRIME: Perruca Industria Gráfica Teruel

Grupo de Investigación H-70 (los) Usos del arte\_2015



# ARTES MÚLTIPLES

## PRESENTACIÓN

*Un proyecto de (en) alta-voz, Silvia Martí Marí. p. 1*

## VIOLENCIAS

1\_ *Arte participativo contra la violencia de género y la desigualdad entre los sexos. Mau Monleón. p. 9*

2\_ *Naturaleza Muerta, 2016. Julia Galán. p. 19*

## APECTOS:

de la Historia y las historias. Narrar y narrar-se

3\_ *Microrrelatos en imágenes. Prácticas artísticas contemporáneas, historias, recuerdos y afectos. Rut Martín. p. 23*

4\_ *Ejercicios de acercamiento, 2016. Holga Méndez. p. 31*

5\_ *Devastación. Soledad Córdoba. p. 38*

## DIÁLOGOS:

del lenguaje...conversación, silencio, habla y espera

6\_ *De la conversación: los peligros de la elocuencia. Gloria G. Durán. p. 46*

7\_ *Desde el silencio. Rocío Garriga. p. 52*

8\_ *¿Puede hablar la artista? Neus Lozano. p. 57*

9\_ *De lo cotidiano: LA SILLA // LA LLUVIA. Carmen M. Samper. p. 62*

## CREACIONES:

de la representación y presentación del cuerpo en los formatos del arte

10\_ *Aportaciones feministas al cine de exposición. Mar Caldas. p. 70*

11\_ *Anatomías inefables, Victoria Diehl. Noemi de Haro García & María G. Navarro. p. 77*

12\_ *El paisaje como pretexto. Marta Marco. p. 81*

13\_ *Líneas de des-división. Performance de María Vallina en Accion!MAD15. María Vallina. p. 87*

14\_ *Manualidades, grandes obstáculos </h2>. Minerva Rodríguez Cabrejas. p. 92*

# ARTISTAS

UN PROYECTO DE (EN) ALTA-VOZ

SILVIA

**MARTÍ MARÍ**

Investigadora principal del Grupo H-70 (los) Usos del Arte, del Departamento de Expresión Musical, Plástica y Corporal de la Universidad de Zaragoza. Profesora del Grado en Bellas Artes de la Universidad de Zaragoza en el Campus de Teruel. Doctora y Licenciada en Bellas Artes (UPV, Valencia) y Licenciada en Psicología (Universitat de València). Su obra artística y sus producciones teóricas -y curatoriales- exploran las relaciones entre lo público y lo privado, entrelazando lo personal y lo político, abarcando, entre otras, cuestiones de arte público, de género o de movilidad. Ha recibido becas y efectuado estancias internacionales en diversas instituciones artísticas y académicas, participando en grupos y proyectos de investigación concernientes a estas temáticas.

El libro “ArtistAAs: violencias\_afectos\_diálogos...creaciones”, partió del germen de unas Jornadas que planeaba para realizar desde el grupo de investigación (los) Usos del arte en 2015, atendiendo a una de sus líneas de investigación, que se centra en los debates actuales en torno a los usos críticos del arte, siendo la cuestión de género, sin duda, uno de ellos.

La idea que proponía era la de aproximarse al arte contemporáneo desde la experiencia de artistAAs vinculadas a la universidad. Se trataba de abordar esta circunstancia desde diferentes perspectivas, diversas voces y planteamientos, de un modo plural y, a ser posible, sin incluir expresamente ni la palabra mujer, ni la palabra género en su título. El planteamiento era, pues, invitar a participar a artistas (artistAAs), muchas de ellas profesoras o investigadoras relacionadas con el ámbito universitario, de modo que nos tomáramos esa licencia, sin tener que justificarla.

De ahí que me sirviera del recurso de re-escribir la palabra artista, artistAA, insistiendo y remarcando la doble “a”, y poniéndola en mayúsculas para poner de manifiesto que en modo alguno se trata de un error tipográfico. Se trata de “re-feminizar” (ArtistAAs) una palabra que supuestamente nos incluye al ser conjugada en ‘a’ (artista), de modo que se ponga en cuestión esa inclusión que se da por sentada.

El hecho de tomarse dicha licencia -sin tener que justificarla no deja de ser un intento de equiparación con el modo en que, en el sistema del arte, en innumerables ocasiones los protagonistas de exposiciones, libros de arte, catálogos, jurados, premios, etc., están conformados exclusivamente por varones (tanto los artistas como los críticos, los historiadores, los comisarios, los miembros del jurado, etc. que aparecen en ellos) y, sin embargo, no recuerdo haber leído jamás una sola línea que mencionara, explicara o justificara semejante hecho. Esto sin duda se debe a que se trata de una situación de dominación naturalizada, que es tomada como si fuera neutra, de modo que corrobora -a la par que produce- esa legitimación, tal y como explica con claridad el sociólogo Pierre Bourdieu:

***“La fuerza del orden masculino se ve en el hecho de que no le hace falta justificarse: la visión androcéntrica se impone como neutra y no tiene necesidad de enunciarse en discursos que tienen como objetivo legitimarla. El orden social funciona como una inmensa máquina simbólica que tiende a ratificar la dominación masculina en la que se ha fundado”.***

Así pues, pretendía no justificar esta elección de ArtistAAs, aunque el hecho de escribir estas mismas líneas corrobora que lejos de ser casual, ni desde luego neutra -como evidentemente tampoco lo es la situación inversa más habitual, aparentemente neutra o incluso a menudo defendida como producto del azar-, responde a una decisión determinada a conciencia. Es la persistencia de la violencia simbólica (bien sea de género, de cultura, de sexualidad, de etnia, etc.) en innumerables instancias de la

sociedad la que explica la dificultad de desenmascarar una dominación tan impregnada y naturalizada que se torna a menudo invisible y que muta permaneciendo. En ese sentido, la violencia simbólica de género está presente en el **cuero** (y en su memoria), en el **lenguaje** -la posibilidad de decir-, en la **Historia** -su narración, sus protagonistas, su construcción- o en la realidad social, donde la **violencia** (física, sexual, económica...) ejercida en contra de las mujeres está extendida globalmente.

En todo caso, la pretensión de **ArtistAAs** es ofrecer una plataforma de visibilización, a modo de altavoz, de trabajos, preocupaciones y actividades artísticas e intelectuales de artistAAs y creadoras, relacionadas con el ámbito académico, con el objetivo de ayudar a corregir esas ausencias habituales de modo que se cuestione el orden legitimado porque, como explica Hannah Arendt, “ninguna actividad puede pasar por excelente si el mundo no le proporciona un espacio (en la esfera pública) adecuado para su ejercicio”<sup>2</sup>.

Violencias, afectos, diálogos y creaciones podrían ser experiencias compartidas -en diversos grados y matices- en las prácticas profesionales que las artistAAs participantes llevamos a cabo. Por otra parte, a todas ellas me une algún lazo profesional, ya sea por la participación en el grupo de investigación (los) Usos del arte<sup>3</sup> o por ejercer la docencia en el mismo centro, en el Grado de BBAA de Teruel, como es el caso de las profesoras de la Universidad de Zaragoza Carmen Martínez Samper, Holga Méndez, Neus Lozano, Soledad Córdoba, Victoria Diehl, María Vallina, Marta Marco y la doctoranda Minerva Rodríguez Cabrejas. Además de por otros vínculos académicos como la pertenencia grupos y proyectos de investigación conjunta en otras universidades como es el caso de las profesoras Rocío Garriga (grupo de investigación de la UPV), y Rut Martín (UCM) o de la investigadora Gloria G. Durán o manteniendo vínculos al compartir otras actividades y eventos en el campo del arte y la universidad (tribunales de tesis en estas materias, etc.), como es el caso de las profesoras Mar R. Caldas (U. Vigo), Mau Monleón (UPV) o Julia Galán (UJI).

He colaborado en grupos y proyectos de investigación con Mau Monleón (UPV), como por ejemplo, entre otros, en el CIMUAT (Congreso Internacional Mujer, Arte y Tecnología en la Nueva Esfera Pública, UPV, 2010); o en el proyecto expositivo y editorial, dentro de la Plataforma ACVG (Arte Contra Violencia de Género), “In-Out-House. Circuitos de género y violencia en la era tecnológica”, temática sobre la que impartí, en 2012, una conferencia en la FCSH de Teruel<sup>4</sup>.

Asimismo con Gloria G. Durán, colaboradora del grupo Usos del Arte desde sus inicios, he trabajado en proyectos creativos y de investigación como, dentro del I +D “Recuperación de obras pioneras del arte sonoro de

la vanguardia histórica española y revisión de su influencia actual” (UPV), llevando a cabo acciones artísticas de recuperación de Las Sinsombrero (2013)<sup>5</sup>, entre otras colaboraciones.

Igualmente he participado en proyectos curatoriales con Mar R. Caldas (U. Vigo) comisariando ciclos de vídeo que abordaban estas cuestiones como “En Primera Persona. Relaciones del sujeto en la intimidad” (Centro Galego de Arte Contemporánea (CGAC), 2006), “Plano Íntimo” en la Sala Parpalló (Diputación de Valencia, 2007), o “Desafi (n) ando el género” para “Video Abierto”, Programa de Arte Público, Espacio AV (Consejería de Cultura y Turismo Murcia, 2010).

En definitiva, el libro *ArtistAAs* trata de proporcionar un espacio, en el marco de la academia, que dé voz a diferentes *artistAAs*, con toda su diversidad. La creación se da en el marco de una identidad (una subjetividad) que tiene un componente de género (entre otros como la raza, la cultura, la sexualidad, etc.), de modo que se hará evidente la pluralidad de posicionamientos y condicionamientos posibles. *ArtistAAs* plantea a cada participante libertad total en sus aportaciones, tanto de temática como de posicionamiento o de intereses -con la única premisa de que sus intervenciones traten sobre actividades que llevan a cabo creadoras- y esto permite visualizar un panorama que posibilita diversos diálogos e interconexiones entre las diferentes contribuciones. No se trata aquí de emitir juicios de valor, sino de explorar el territorio resultante de una solicitud hecha con plena libertad a diferentes *artistAAs*, en el ámbito universitario, y a sus creaciones, preocupaciones o intereses.

Analizando ese territorio resultante he podido detectar que han aflorado unos bloques diferenciados de temáticas en cada una de las cuales se pueden rastrear diferentes tipos y grados de violencia directa o simbólica que a su vez se corresponden con temáticas clásicas en el arte realizado por mujeres (en la historia contemporánea del arte). Aunque desde luego las interrelaciones y posibles conexiones entre las preocupaciones y temáticas que las *artistAAs* del libro presentan son múltiples y podrían establecerse de acuerdo a otras afinidades, ligaduras o lazos que estructurarían los grupos de modo diferente.

Así se ha reunido en **VIOLENCIAS** las participaciones en las que las preocupaciones de las *artistAAs* están relacionadas con la violencia contra las mujeres de modo más directo. En **AFECTOS: de la Historia y las historias. Narrar y narrar-se** se han agrupado las *artistAAs* que tratan problemáticas en las que la mediación de los afectos a la hora de construir la Historia, las historias, y su narración, es la cuestión de fondo en las obras analizadas. En tercer lugar, en **DIÁLOGOS: del lenguaje... conversación, silencio, habla y espera** se ha relacionado a aquellas cuyo nexo

común podría ser que abarcan cuestiones del lenguaje en diversos sentidos, pudiendo ser algunas de las preguntas subyacentes quién y cómo habla o qué y cómo se puede decir -si es que se puede- y, por último, en **CREACIONES: de la representación y presentación del cuerpo en los formatos del arte** las que de algún modo tratan de la potencia simbólica y política presente en el cuerpo, en su memoria y en su representación y las implicaciones según los géneros, formatos y lenguajes del arte tratados, abordando problemáticas como las derivadas de las grandes dicotomías presencia-representación o realidad-ficción.

En **VIOLENCIAS**, el texto “Arte participativo contra la violencia de género y la desigualdad entre los sexos” de Mau Monleón (UPV, Valencia) sirve para encuadrar las creaciones relacionadas con un arte de denuncia contra la violencia de género. Siendo el arte crítico su principal nexo en común hemos incluido, además del mencionado texto, la aportación de Julia Galán en su contribución “Naturaleza muerta, 2016”.

El texto “Microrrelatos en imágenes. Prácticas artísticas contemporáneas, historias, recuerdos y afectos”, de Rut Martín (UCM) introduce en el apartado **AFECTOS: de la Historia y las historias. Narrar y narrar-se** la problemática de la relación que se analiza entre los afectos, y sus redes, con la generación de otro de tipo de Historia, de historias, de quién, cómo, y desde dónde se construye la Historia, las violencias que se ejercen en esa narración de la Historia o de las historias y cómo, desde diferentes propuestas artísticas, se abordan estas cuestiones. Hemos incluido en esta sección la contribución que efectúa Holga Méndez (UZ) en “Ejercicios de acercamiento, 2016”, y la serie fotográfica “Devastación” de Soledad Córdoba (UZ).

Respecto de la cuestión del Lenguaje -de los lenguajes-, en **DIÁLOGOS: del lenguaje... conversación, silencio, habla y espera**, algunas de las preguntas subyacentes podrían ser quién y cómo habla o qué y cómo se puede decir -si es que se puede-. Así, incluimos el texto “De la conversación: los peligros de la elocuencia” de Gloria G. Durán, el cual introduce algunas de las problemáticas sobre el habla de las mujeres en el espacio público y reivindica el arte de la conversación. Asimismo, la contribución de Rocío Garriga (UZ) en “Desde el silencio”, plantea la posibilidad específica de decir que presentaría el lenguaje del arte (decir lo que no se puede decir), mientras que Neus Lozano (UZ), partiendo del famoso texto de Gayatri Spivak “¿Puede hablar el subalterno?” cuestiona si “¿Puede hablar la artista?” dadas las condiciones del sistema vigente. Incluimos también en este apartado la aportación de Carmen Martínez Samper (UZ) “De lo cotidiano: LA SILLA // LA LLUVIA”, donde la oralidad, la escucha o la espera son tratadas en diferentes piezas y acciones.

Por último, en *CREACIONES: de la representación y presentación del cuerpo en los formatos del arte* el texto “Aportaciones feministas al cine de exposición” de Mar R. Caldas ofrece un marco estructural de referencia al introducir la noción, a partir del concepto de “cine de los cuerpos” de Deleuze, o del gestus social y político de Brecht, de cómo desde el cuerpo puede leerse una situación social o, por el contrario, leerse de modo ritual, simbólico -u otros-. Agrupamos aquí las aportaciones en las que el cuerpo es el medio, ya sea como representación, ya sea en la performance o en las acciones artísticas llevadas a cabo. Así, incluimos la representación fotográfica del cuerpo en “Anatomías inefables” de Victoria Diehl (UZ), analizada en el texto de Noemi de Haro García & María G. Navarro. El cuerpo aparece como sujeto de la acción en “El paisaje como pretexto” de Marta Marco (UZ), en “Líneas de des-división. Una performance realizada por María Vallina en Accion!MAD15” de María Vallina (UZ) y en la aportación “Manualidades, grandes obstáculos </h2>” de Minerva Rodríguez (doctoranda UZ), en la que parece responder a la cuestión de si es que se puede hablar (lenguaje), argumentando que se puede jugar (acción).

Resulta revelador analizar las conexiones entre los diferentes acercamientos, siendo muchas de las cuestiones que subyacen en ellos ecos de temáticas y problemáticas clásicas respecto a la creación de las mujeres, un hilo del que se podría, sin duda, seguir tirando... En ese sentido, este proyecto *de AstistAAs (en) altavoz* nace con la intención de seguir ampliándose puesto que el campo explorado tiene, sin duda, un potencial intelectual, de investigación, reivindicativo, etc. del que el presente libro no es sino un posible comienzo.

Quisiera expresar mi agradecimiento por su apoyo para la realización de este proyecto editorial al Gobierno de Aragón, al Fondo Social Europeo, a la Universidad de Zaragoza, al Ministerio de Economía y Competitividad (proyecto I+D ref. HAR2014-58869-P), y, una vez más, a todas las artistAAs que han participado en este libro.

#### NOTAS

1/Pierre Bourdieu, *La dominación masculina*, Barcelona, Edicions 62, 2000, p. 20.

2/Hannah Arendt, *La condición humana*, Barcelona: Paidós, 1993, p. 59. El paréntesis es mío.

3/ (los) Usos del arte, grupo de investigación de la Universidad de Zaragoza (DEMP) formado en 2013. <http://usosdelarte.unizar.es/>

4/“In-Out-House. Circuitos de género y violencia en la era tecnológica”, conferencia dentro del Seminario Internacional: On Art II (Entorno al Arte II). Vicerrectorado. Facultad de Ciencias Sociales y Humanas. Campus de Teruel. Universidad de Zaragoza, el 30 de Octubre de 2012.

5/ Durán, Gloria G., iCHUM, CHUM, PIM, PAM, PUM, OLÉ! Pioneros del Arte Sonoro en España, de Cervantes a las Vanguardias, “Silenciosas voces públicas. Las “Sinsombrero” por el Madrid de los veinte”, Ed. Weekend Proms, Lucena, 2014. Acción llevada a cabo en 2013, dentro del I+D, “Recuperación de prácticas pioneras del arte acción de la vanguardia histórica española y su contribución a la historia de la performance europea”. Código: HAR 2014-58869.

VIO-  
LEN-  
CIAS

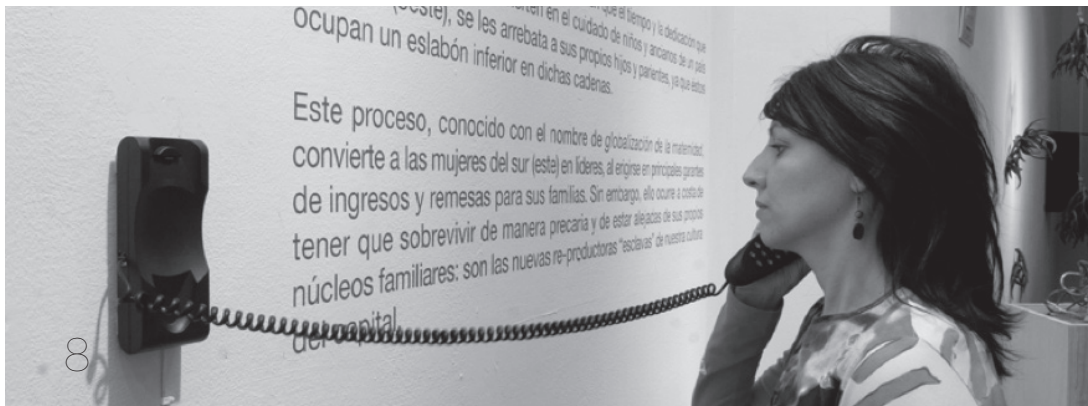


# MAU MONLEÓN

Artista interdisciplinar, trabaja en cuestiones de género, migración, y violencia. Se especializa en arte público y activismo, videoarte, fotografía, escultura e instalación.

Doctora y profesora en Bellas Artes (UPV), es miembro del Laboratorio de Creaciones Intermedia (LCI), Directora de la Plataforma de Lucha Contra la Violencia de Género, [www.artecontraviolenciadegenero.org](http://www.artecontraviolenciadegenero.org). En 2010 ha dirigido el Congreso Internacional Mujer, Arte y Tecnología en la Nueva Esfera Pública junto con la Dra. Empar Cubells y en 2014, junto con la Dra. Maria Ivone dos Santos, el Simposio Internacional Prácticas Artísticas en Contextos Urbanos. Destacan sus publicaciones: *La experiencia de los límites. Híbridos entre escultura y fotografía en la década de los ochenta* (1999) y *AAVV, Nosotr@s hablamos. Superando discriminaciones en la adolescencia* (2011); "Towards a Socio-Political Ethics of Art and Technology in the Era of Globalization. Fighting Gender Violence in the Public Sphere", en *Critical Cartography of Art and Visuality in the Global Age*. (2014); y *AAVV, Disculpen las molestias. El machismo mata*, (2015), entre otros múltiples artículos y libros.

MAU MONLEÓN "CADENAS MUNDIALES DE AFECTO", 2006-2011.  
Vinilo transferible sobre pared, teléfono y audio (28 min). Dimensiones variables, Mau Monleón, 2008.



# ARTE PARTICIPATIVO CONTRA LA VIOLENCIA DE GÉNERO Y LA DESIGUALDAD ENTRE LOS SEXOS

## 1. CAMPAÑA DE SENSIBILIZACIÓN FRENTE A LOS ROLES ASIGNADOS A LAS MUJERES MIGRANTES EN ESPAÑA

### LA CRISIS DE LOS CUIDADOS Y LA CRÍTICA FEMINISTA

Atendiendo a los estudios sobre la *transnacionalización de la crisis de los cuidados; las cadenas mundiales de afectos o el trabajo emocional*, encontramos una intensa relación con el activismo feminista radical de los años 60 y 70 en Norteamérica. Según este, todas las líneas estructurales de estos términos devienen de cuestionar las tareas propias del hogar llevadas a cabo por la inmensa mayoría de mujeres, y de cómo estas permanecen aún invisibles frente al mercado mundial laboral.

En aquél momento se reclamó con urgencia que el trabajo doméstico fuese compartido, y se incidió en la necesidad de crear subsidios para la crianza de los niños. Además, la crítica marxista feminista denunció la consideración de este trabajo como inherente a la condición de cualquier mujer en un rol femenino tipificado y asumido desde el modelo *fordista* de familia perteneciente a un sistema capitalista-patriarcal. Según este modelo de "división sexual del trabajo", el hombre se convierte en único sustento económico y cabeza de familia.

Los estudios feministas han revelado cómo la visibilidad del trabajo productivista se viene colocando en la punta del iceberg de la econo-



mía mundial, mientras que la invisibilidad del trabajo reproductivista se encuentra sumergida en la base misma de este iceberg, siendo que, en la realidad, constituye el gran sustento de la punta. Se reivindicó, desde un inicio, la importancia del trabajo reproductivo para la economía mundial, por lo que sería necesario sacarlo a flote en la vida laboral de muchas mujeres, pero la situación actual ha demostrado ser otra completamente y la batalla no está ganada.

En el contexto español, las mujeres migrantes que trabajan en el servicio doméstico (que cuidan), y que han atenuado la crisis surgida a raíz de la incorporación de las españolas al trabajo, provienen de oleadas migratorias de las ex-colonias: América Latina, Norte de Marruecos, Guinea Ecuatorial y Filipinas. A mediados de los 90 se establecieron en Madrid y Barcelona un gran número de mujeres de la República Dominicana y de Marruecos (de Filipinas y Guinea en menor proporción): mujeres que sufrieron los peores tratos discriminatorios por su color de piel y/o religión, debido a la invisibilidad total de la labor doméstica y al desamparo de una adecuada ley socio-laboral que las acogiera en aquél momento<sup>1</sup>.

A la imposibilidad de acceder a otros puestos de trabajo más dignos, se le suma la perpetua relación Señora-Servidumbre de la España franquista, devenida en el término de “servicio de interna”, todavía vigente en la segunda oleada de mujeres migrantes suramericanas -provenientes del Ecuador y Colombia principalmente, Perú y Bolivia o Brasil y Argentina, en menor proporción- y que ha supuesto movilizaciones sociales importantes desde ONG’s y sindicatos. Al mismo tiempo, podemos constatar que la última oleada de mujeres migrantes llegó de Europa del Este.

En nuestro proyecto *Maternidades globalizadas* partimos de la definición de *crisis de los cuidados* de Arlie Hochschild<sup>2</sup>, según la cual, las mujeres del sur (este) están liderando los nuevos flujos migratorios, insertándose en nichos laborales de los países de acogida como es el de las empleadas del hogar, para venir a paliar la incorporación de las mujeres del norte (oeste) al mercado laboral y por ende, el “des-cuido” de sus tareas en el ámbito reproductivo. De ello se deriva el concepto de *maternidad globalizada*<sup>3</sup> que se refiere al trasvase de afectos de las mujeres migrantes hacia las personas dependientes (niños, ancianos y enfermos) de los países de acogida, a cambio de un salario muy bajo.

De esta forma, ellas representan una nueva esclavitud poscolonial que se puede cifrar, no sólo en la precariedad laboral a la que se enfrentan, sino sobre todo en la perpetuación del rol de sirvienta-esclava de la era colonial, ya que la mayoría de las mujeres que emigran a España

pertenecen a las ex-colonias y representan un nuevo “imperialismo emotivo”<sup>4</sup> que alude a la explotación, no ya de materias primas o recursos naturales, sino de otros recursos más personales como son el cariño y los sentimientos que se transvasan de un continente a otro, produciéndose fugas no cuantificables en términos económicos. Nuestro proyecto trata, en definitiva, de esta nueva esclavitud que visibiliza el trasvase de afectos en la economía globalizada y nuestra intención ha sido partir del protagonismo y la participación activa de estas mujeres migrantes que han liderado los procesos de esta crisis.

### CONTRAGEOGRAFÍAS HUMANAS. CAMPAÑA DE SENSIBILIZACIÓN FRENTE A LOS ROLES ASIGNADOS A LAS MUJERES MIGRANTES EN ESPAÑA.

*Contrageografías Humanas* es un proyecto que surge de la propuesta de exposición colectiva titulada “Mapping Valencia”. Se trata de una campaña realizada en la línea 7 de los autobuses de Valencia, utilizando carteles publicitarios.

Los carteles representan fotográficamente varios de los mensajes de oferta de trabajo encontrados en el proceso del proyecto. El autobús crea un mapa móvil en cada recorrido, una contra-geografía temporal y efímera que se ofrece como alternativa al consumo; como reflexión y como espacio de participación, ya que permite la meditación y también el debate. El mapa que se traza no es únicamente el mapa objetivo del recorrido diario del autobús, sino también el mapa subjetivo de cada una de las personas que toman ese autobús o que simplemente lo ven pasar en las calles; es el mapa de la “visibilidad” y de la transmisión de información; el de la creación de redes y vasos intercomunicados entre sí a través del contacto entre la gente; el del intercambio, las idas y venidas, los comentarios y la participación en la campaña. El cartel institucional y/o publicitario ha quedado transformado así en un mensaje precario que señala la urgencia de reorientar la historia de la ciudad a partir de estas nuevas economías informales y de la movilidad entre fronteras, y para ello, la aportación del/la ciudadano/a es fundamental.



ISABEL MARTÍNEZ, MAU MONLEÓN, AMPARO BONILLA, JENNIFER TAPIAS, CRISTINA VEGA, “NOSOTR@S HABLAMOS. SUPERANDO DISCRIMINACIONES EN LA ADOLESCENCIA”, 2011. Fotogramas del video. DVD, color: (28’ 53”min.).

## 2. LA CREACIÓN AUDIOVISUAL COMO HERRAMIENTA EDUCATIVA Y ACTIVISTA FRENTE A LA DESIGUALDAD ENTRE LOS SEXOS Y LA VIOLENCIA MACHISTA

*NOSOTR@S HABLAMOS. SUPERANDO DISCRIMINACIONES EN LA ADOLESCENCIA*<sup>5</sup>

Publicado por la Universidad de Valencia y auspiciado por el Instituto de la Mujer, en este proyecto se ponen de manifiesto los efectos que producen las idealizaciones y prescripciones culturales en torno al sexo y en la construcción de la subjetividad, así como los usos y abusos mediáticos en la representación de las mujeres y de la violencia que se ejerce contra ellas.

Partimos de la premisa de que la carga de violencia simbólica que subyace a la subjetividad femenina se encubre bajo formas benévolas de sexismo transmitidas en el imaginario colectivo y está presente en la dificultad para percibir la asimetría de las relaciones entre los sexos y detectar formas sutiles de violencia. La conceptualización de la violencia contra las mujeres en el ámbito educativo está impregnada de visiones y conocimientos provenientes, entre otros, de los medios de comunicación, y estos han de someterse a consideración desde la docencia, desvelando los mitos, las creencias estereotipadas, así como las tensiones y asimetrías que subyacen a los modelos normativos de género.

*Nosotr@s hablamos. Superando discriminaciones en la adolescencia* es un proyecto video-activista<sup>6</sup> que parte de la existencia de un proceso de cambio en la concepción y representación de la violencia machista en el que las culturas mediáticas juegan un papel destacado, especialmente los medios de comunicación, y entre ellos la creación audiovisual.

Nuestro objetivo principal es el análisis de los mitos, creencias y prejuicios que interiorizan las y los adolescentes en torno a la diferencia sexual, y que, desde el imaginario cultural, justifican las asimetrías de poder entre los sexos.

La estructura del vídeo parte del cuestionamiento del cuerpo, la familia, el amor y la sexualidad para poder hacer visibles los discursos de poder y desigualdad sobre los que se asientan los roles. Como afirma Pierre Bourdieu, las estructuras de dominación son, además de históricas, resultado de un continuo trabajo de reproducción que se realiza a través

de la violencia física y simbólica y en el que intervienen tanto agentes singulares como instituciones: Familia, Iglesia, Escuela, Estado.

Las entrevistas directas son un buen instrumento participativo para desvelar dichos mecanismos, por ello, en la realización del vídeo hemos utilizado testimonios de adolescentes de entre 15 y 19 años, intentando abarcar distintos grupos sociales, trabajando en centros educativos y con grupos y redes sociales que coexisten actualmente en la ciudad de Valencia. Nuestra intención ha sido en todo momento partir del protagonismo y la participación activa de est@s adolescentes.

*DISCULEN LAS MOLESTIAS, EL MACHISMO MATA, PROYECTO PARTICIPATIVO PARA LA PREVENCIÓN DE LA VIOLENCIA DE GÉNERO.*<sup>7</sup>

La presente publicación asociada a un video-ensayo consta de seis capítulos que afrontan la violencia machista para la concienciación social, analizando distintos aspectos de la violencia de género ejercida sobre las mujeres. Configurado por una serie de seis videos cortos, estos abarcan diferentes temáticas:

- 1. La violencia simbólica, estructural, psicológica y física contra las mujeres;**
- 2. El feminicidio;**
- 3. La violencia contra las mujeres en los medios de información, comunicación y ocio;**
- 4. La violencia de género en la prostitución;**
- 5. La discriminación múltiple en las mujeres migrantes;**
- 6. Las relaciones asimétricas de poder: el techo de cristal;**
- 7. Los mitos y falsas creencias sobre la violencia de género.**

Realizado por el Grupo de Estudios sobre Violencia de Género, el proyecto ha sido publicado recientemente por la Editorial de la Universitat Politècnica de València (2015).

**CONCIENCIAR SOBRE EL FEMINICIDIO COMO CRIMEN DE ESTADO.**

El feminicidio es la violencia extrema contra las mujeres que produce sus muertes. Es el asesinato de una mujer por el hecho de ser mujer; es un crimen de odio. El término proviene del inglés *femicide* expuesto por las teóricas feministas Diana Russell y Hill Radford. La catedrática mexicana Marcela Lagarde y de los Ríos transitó de femicidio a feminicidio, haciendo explícito que no se trata únicamente de crímenes que cometen homicidas contra niñas o mujeres, sino de la construcción social de estos crímenes de odio, así como de la impunidad y el sistema capitalista que los sustenta.

Afortunadamente, los movimientos feministas persisten en la reivindicación de los derechos de las mujeres como derechos humanos. Concretamente se demandan las recomendaciones de la Convención sobre la Eliminación de todas las formas de Discriminación contra las Mujeres (CEDAW) de 1979, y el Convenio de Estambul (2011), el cual reconoce con profunda preocupación que las mujeres y niñas se exponen en mucha mayor medida que los hombres a formas graves de violencia de género como el acoso sexual, la violación, el matrimonio forzoso o las mutilaciones genitales. España se ha comprometido a aplicar este Convenio en su totalidad, lo que supone abogar por la eliminación de la violencia contra la mujer.

En nuestro vídeo titulado *Feminicidio*, perteneciente al proyecto *Disculpen las molestias, el machismo mata*, pretendemos reconocer este fenómeno en España, desarticulando los prejuicios y tópicos sobre estos crímenes para enfocarlos como una cuestión de Estado. Objetivo prioritario ha sido el de sensibilizar e informar sobre la variedad del feminicidio, reivindicando la necesidad de reflexión y aportaciones de los y las más jóvenes en torno a esta lacra social que se cobra en España una media de 69 vidas de mujeres por año (contabilizadas desde hace dos décadas).

### 3. ACVG [WWW.ARTECONTRAVIOLENCIADEGENERO.ORG]. UNA PLATAFORMA ACTIVISTA CONTRA LA VIOLENCIA DE GÉNERO DESDE EL ARTE Y LA TECNOLOGÍA

Nacida en el año 2009, la plataforma ACVG tiene como finalidad proponer una red activa que evalúe y confronte la actual lacra social que supone la violencia de género, aplicando metodologías de documentación, catalogación y visibilización de prácticas artísticas realizadas en el contexto español y latinoamericano fundamentalmente, en las que se pueda constatar el uso de las nuevas tecnologías para el avance y la superación de esta situación discriminatoria.

El objetivo fundamental de esta plataforma es el de crear una fuente documental accesible y actualizada para investigadores e investigadoras y docentes en el ámbito de la historia, la historia del arte, las bellas artes, los estudios de género, y las nuevas tecnologías, que visibilice y confronte la violencia de género desde distintas ópticas, apuntando a su superación y denuncia, más allá de la victimización, y que participe en la elaboración de un conocimiento crítico.

En nuestra plataforma web, las usuarias y usuarios podrán encontrar definiciones en torno a la violencia de género como el terrorismo doméstico, propuesto por la filósofa feminista Celia Amorós; terrorismo misógino, propuesto por las doctoras en psicología Esperanza Bosch y Victoria Ferrer; y terrorismo sexual, propuesto por la teórica feminista Diana Russell. También podrán encontrar definiciones en torno a los tipos de feminicidio, desde el íntimo; el no íntimo; el infantil; el familiar; por ocupaciones estigmatizadas; por conexión; por prostitución; por trata; por tráfico; el transfóbico; el lesbofóbico; el racista; por mutilación genital femenina; como crimen internacional; o el feminicidio sexual sistémico. Todos estos tipos de feminicidio lamentablemente no son nombrados por los medios de comunicación, incluso la palabra feminicidio tampoco lo es, aunque ya existe en el DRAE.

Otros tipos de definiciones que podemos encontrar son en torno al arte activista, noticias aparecidas en prensa sobre violencia de género, textos teóricos, links para la obtención de documentación especializada, así como un foro de debate sobre el tema. En definitiva, con la Plataforma web ACVG, tomamos posición contra todo tipo de violencia de género y contra las políticas de perpetuación de las violencias machistas.

En resumen, y para concluir, los proyectos participativos presentados se encuentran en los límites entre el arte, el activismo, la educación, la política, la poética, y la militancia feminista, planteando nuevos espacios para que las comunidades expresen sus demandas y experiencias, y coadyuvando a la lucha por la igualdad en la denuncia de las violencias a las que estamos sujetas las mujeres actualmente en España y en el mundo entero.

Todas estos proyectos han podido resituarse en contextos patriarcales dando un paso más adelante en la lucha por la igualdad y el empoderamiento de las mujeres y con la voluntad de impactar sobre la población para desenterrar la vulneración de los derechos de las mujeres por parte del machismo y de las políticas dictatoriales. A través de sus manifestaciones, en las que lo personal se ha convertido en político y viceversa, los y las artistas han puesto en tela de juicio el patriarcado, consiguiendo sensibilizar, y en algunos casos movilizar, a gran parte de la población.

## BIBLIOGRAFÍA

- AAVV, (2005). Eds. Virginia Villaplana y Bertha Sichel, *Carcel de amor. Relatos culturales en torno a la violencia de género*. Madrid: Departamento de Audiovisuales del MNCARS, 2005.
- AAVV, Hogares, cuidados y fronteras. Derechos de las mujeres inmigrantes y conciliación. Madrid: Traficantes de Sueños, 2004.
- AAVV, In Out-House. Circuitos de género y violencia en la era tecnológica. Valencia: UPV, 2012.
- ALIAGA, J. V., BOTELLA, M., CUBELLS, A., MONLEÓN, M., NAVARRETE, C., *Disculpen las molestias. El machismo mata*. Valencia: UPV, 2015.
- ALTABLE, C., (coord.), *Feminicidio. El asesinato de mujeres por ser mujeres*. Madrid: Los libros de la Catarata, 2015.
- ATENCIO, G., *Penélope o las trampas del amor*. Valencia: Nau Llibres, 1999.
- BECK, U., y BECK-GERNSHEIM, E. *El normal caos del amor. Las nuevas formas de relación amorosa*. Barcelona: Paidós, 2001. Orig. inglés 1998.
- BALLESTER BUIGUES, I., "El compromiso político de las artistas con su tiempo: memoria y resistencia", Congreso Internacional *Mujer Arte y Tecnología en la Nueva Esfera Pública*, CIMUAT 2010. Valencia: UPV, 2010, s.p.
- BONILLA, A., MARTÍNEZ, M. I., MONLEÓN, M., VEGA, C., *Nosotr@s hablamos. Superando discriminaciones en la adolescencia*. Valencia: Institut Universitari d'Estudis de la Dona, UV, 2011.
- BONILLA, A. *Género, identidades y violencia*. En I. MARTÍNEZ BENLLOCH et al., *Imaginario cultural, construcción de identidades de género y violencia: formación para la igualdad en la adolescencia* (pp. 15-34). Madrid: Instituto de la Mujer (Colección Estudios, 103), 2008.
- BOIX, M., *Hackeando el patriarcado en la lucha contra la violencia hacia las mujeres. Filosofía y práctica de mujeres en red desde el ciberfeminismo social*, Labrys, études féministes/ juin/ décembre 2006/ <http://vsites.unb.br/ih/his/gefem/labrys/O/espaha/boix.htm>
- BOURDIEU, P. *Meditaciones pascalianas*. Barcelona: Anagrama, 1997.
- BOURDIEU, P. *La dominación masculina*. Barcelona: Anagrama, 2000.
- BRENNER, J.B. Y CUNNINGHAM, J.G. *Gender differences in eating attitudes, body concept, and self-esteem among models*. Sex Roles, 27, 1992, pp. 413-437.
- BURIN, M. *Ámbito familiar y construcción del género*. En M. Burin e I. Meler, *Género y familia. Poder, amor y sexualidad en la construcción de la subjetividad* (pp. 71-86). Buenos Aires: Paidós, 1998.
- CORTÉS, J.M. *Hombres de mármol*. Madrid: Egales, 2004.
- CUESTA, A. y MONLEÓN, M., "Hacia una visibilización del trasvase de afectos en una economía globalizada. Ser mujer, ser madre, ser líder, ser cabeza de familia, ser productiva, ser migrante o... itodo en unal", (pp. 161-175), en AAVV, *Geografías del desorden. Migración, alteridad y nueva esfera social*. Valencia: La Nau-Universidad de Valencia, 2006.
- FOUCAULT, M. *Historia de la sexualidad. Vol. I. La voluntad de saber*. Madrid: Siglo XXI, 1978. Orig. francés, 1976.
- HOCHSCHILD, A., "Las cadenas mundiales de afecto y asistencia y la plusvalía emocional", (pp. 187-208), en AAVV, *En el Límite. La Vida en el Capitalismo Global*, eds. Anthony Giddens y Will Hutton. Barcelona: Tusquets, 2001.
- LAGARDE, M. *Género y feminismo: Desarrollo humano y democracia*. Madrid: Horas y Horas, 1996.
- LAGARDE, M. *Para mis socias de la vida*. Madrid: Horas y Horas, 2005.
- LAMAS, M. *Cuerpo e identidad*. En L.G. Arango, M. León y M. Viveros (comps.), *Género e Identidad. Ensayos sobre lo femenino y lo masculino*. Bogotá: Tercer Mundo Editores, 1995.
- LAMAS, M. *Problemas sociales causados por el género*, 1996. Disponible en: <http://www.hombresigualdad.com/problemas-sociales-marta.htm>.
- LAMAS, M. *Cuerpo, diferencia sexual y género*. México: Taurus, 2000.
- MARTÍNEZ BENLLOCH, I. *Cuerpo, sexualidad y amor*. In MARTÍNEZ BENLLOCH, I. et al., *Imaginario cultural, construcción de identidades de género y violencia: formación para la igualdad en la adolescencia* (pp. 88-112). Madrid: Instituto de la Mujer (Colección Estudios, 103), 2008.
- MARTÍNEZ BENLLOCH, I. y BONILLA, A. *Sistema sexo/género, identidades y construcción de la subjetividad*. Valencia: Publicacions de la Universitat de Valencia, 2000.
- MONLEÓN, M., "Hacia una visibilización del trasvase de afectos en una economía globalizada", (pp. 161-175), en AAVV, *Geografías del desorden. Migración, alteridad y nueva esfera social*. Valencia: Universitat de Valencia, 2006.
- MONLEÓN, M., "Tomando posiciones hacia el empoderamiento de las mujeres: arte-contraviolenciadegenero.org", (pp. 95-115), en AAVV, *Feminist Agency and empowerment in Visual Arts*. Madrid: Museo Thyssen-Bornemisza, 2011. <http://www.educathyssen.org/simposia>
- MONLEÓN, M., "Contrageografías humanas. Circuitos de género, economías informales y roles adquiridos", (pp. 69-80), en AAVV, *Mapping Valencia*, eds. Javier Marroquí y David Arlandis. Valencia: Ayuntamiento de Valencia, 2008.
- MONLEÓN, M., "Towards a Socio-Political Ethics of Art and Technology in the Era of Globalization. Fighting Gender Violence in the Public Sphere", (pp. 223-247), en AAVV, *Critical Cartography of Art and Visuality in the Global Age*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2014.
- NAVARRETE, A., "Performance feminista sobre la violencia de género. Este funeral es por muchas muertas", (pp. 247-266), en AAVV, eds. Virginia Villaplana y Berta Sichel, *Carcel de amor. Relatos culturales en torno a la violencia de género*. Madrid: Departamento de Audiovisuales del MNCARS, 2005.
- OSBORNE, R., coord., *La violencia contra las mujeres. Realidad social y políticas públicas*. Madrid, UNED, 2001.
- SASSEN, S., *Contrageografías de la globalización. Género y ciudadanía en los circuitos transfronterizos*. Madrid: Traficantes de Sueños, 2003.
- SIMÓN RORÍGUEZ, Mª E., *Hijas de la igualdad, herederas de injusticias*. Madrid, Narcea, 2009.
- TUBERT, S. *Identidad y adolescencia. Reflexiones sobre un mito*. Clínica y Salud, VIII, 2, 1997.
- TUBERT, S. *La construcción de la identidad sexual en la adolescencia*. En I. Martínez Benlloch et al., *Imaginario cultural, construcción de identidades de género y violencia: formación para la igualdad en la adolescencia*. (pp. 50-87). Madrid: Instituto de la Mujer (Colección Estudios, 103), 2008.
- VEGA SOLÍS, C., *Subjetividades en tránsito en los servicios de atención y cuidado*. Barcelona: Ayudas a la Investigación francesa Bonnemaison, 2006, s.p.

## NOTAS

1/ La obsoleta R. D. 1424 de 1985: Régimen Especial de los Empleados de Hogar en la Seguridad Social, del Ministerio de Trabajo y Asuntos Sociales de 1985.

2/ Ver Hochschild, A. R. (2001). "Las cadenas mundiales de afecto y asistencia y la plusvalía emocional", citado en AAVV, Giddens, A. y Hutton W. (Eds.), *En el Límite. La Vida en el Capitalismo Global* (pp. 187-208). Barcelona: Tusquets.

3/ Ver: Parrenas Salazar, R. (2001), citada en AAVV, Giddens, A. y Hutton H. (Eds.), *En el Límite. La Vida en el Capitalismo Global*. (p.187) Barcelona: Tusquets. Ver también: Cuesta, A. y Monleón, M. (2006). "Hacia una visibilización del trasvase de afectos en una economía globalizada. Ser mujer, ser madre, ser líder, ser cabeza de hogar, ser productiva, ser migrante o... itodo en unal", en AAVV, *Geografías del desorden. Migración, alteridad y nueva esfera social* (pp. 161-175). Valencia: La Nau-Universidad de Valencia.

4/ Cristina Vega Solís en su Informe: (2006). *Subjetividades en tránsito en los servicios de atención y cuidado*. (Nota 50 s.p.) Barcelona: Ayudas a la Investigación francesa Bonnemaison. Ver también: AAVV, (2004). *Hogares, cuidados y fronteras. Derechos de las mujeres inmigrantes y conciliación*. Madrid: Traficantes de Sueños.

5/ Se trata de una propuesta de proyecto participativo y educativo que surge como continuación de investigaciones anteriores, realizadas en el marco de sucesivas convocatorias del Plan Nacional de Investigación I+D+i, Programa Sectorial de Estudios de las mujeres y del género. La publicación *Nosotr@s hablamos. Superando discriminaciones en la adolescencia*, UV, (2011) de las autoras: Amparo Bonilla Campos, Isabel Martínez Benlloch, Mau Monleón Pradas y Cristina Vega Solís, con la colaboración especial de Jennifer Tapias Derch se enmarca en la investigación "Superando discriminaciones y violencias: propuesta participativa para la igualdad entre los sexos en la adolescencia". Este estudio fue financiado por el Instituto de la Mujer en el marco: *Proyectos de Investigación del Plan Nacional I+D+i*. Programa: *Acción estratégica sobre el fomento de igualdad de oportunidades entre hombres y mujeres*. Proyecto 151/07. Ha colaborado el Laboratorio de Creaciones Intermedia, UPV.

6/ Material Audiovisual: DVD, 30 min. Han intervenido como entrevistad@s: Aida Sandalinas; Álex Molina; Ángela Gadea; Andrea Salvador; Camila Tapias; Celia Uchina; Isaac Andujar; Isaac Folch; Ionut Néstor; Javier Ribes; Jorge Ferrando; Juli Luján; Liliya Ruseva; Laura Alemany; Luna Pérez; Luis Alberto; María Valero; Miguel José Torrent; Miriam Gonzalez; Nacho Saldías; Nacho Brines; Roxana Mazieu; Tirsia Molina. La estructura del guión ha sido realizada por: Isabel Martínez Benlloch, Amparo Bonilla Campos y Mau Monleón Pradas.

La dirección audiovisual corre a cargo de Mau Monleón, con la operadora de cámara y montaje Jennifer Tapias Derch. Han colaborado: Escola "La Florida". Catarroja (Valencia); Empar Martínez Bonafé y Merxe Sánchez; IES "Isabel de Villena". Valencia: Àngels Martínez Bonafé y Rosa Sanchis.

7/ Material Audiovisual: DVD, 01 03'01" min. El proyecto en su globalidad ha sido realizada por: Juan Vicente Aliaga, Martina Botella, Empar Cubells, Carmen Navarrete y Mau Monleón. La dirección audiovisual corre a cargo de lxs diversxs autorxs, con la operadora de cámara y montaje Ramona Rodríguez López. La publicación se enmarca en el Programa de Valorización y Recursos conjuntos de I+D+i de VLC/ CAMPUS y ha sido financiado por el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte como parte del Programa Campus de Excelencia Internacional.

# NATURALEZA MUERTA

## JULIA GALÁN

(Castellón, España 1963). [www.juliagalan.com](http://www.juliagalan.com)

Artista Interdisciplinar. Trabaja mayoritariamente con fotografía, video e instalación. A lo largo de estos años ha podido realizar diversas exposiciones individuales con diferentes galerías, asistir a diversas Ferias Nacionales e Internacionales de Arte como Arco, Art Chicago, Art Miami, Art Bolonia, Art Santander, Art Cologne. Es Doctora en Bellas Artes y profesora titular en la Universitat Jaume I (UJI).

Algunos de sus últimos proyectos individuales y colectivos son: "Fronteras Blandas" PhotoEspaña, Fundación Telefónica, Madrid (2014), "Universo Poliédrico", Valencia (2013), "Juego de Máscaras, la identidad como ficción" TEA, Tenerife (2012), "Acha", La Gallera, Valencia (2012), "Ro", Galería Ferrán, Palma de Mallorca (2008), "Fronteiras do Genero, Encontros da Imagen O9. Mosteiro de Tibaes, Braga, Portugal (2009), "Como si nada", Colección Juan Redón, Fundación Foto Colectania, Barcelona (2003) y Artium (2002).

Los últimos los proyectos que he realizado reflexionan sobre los diferentes roles que los hombres y las mujeres asumen y que les han sido impuestos por la cultura, la tradición, las normas y la religión.

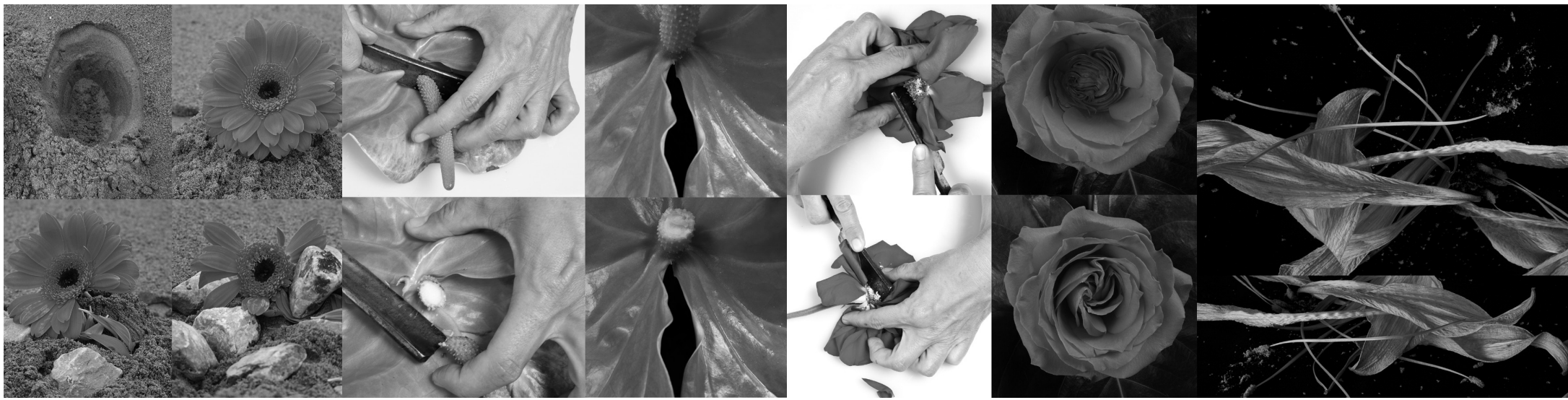
"Acha" y "Bacia" son dos nombres de mujeres africanas que pueden simbolizar a todas a las mujeres, a todos los seres humanos sometidos a la violencia y la dominación ejercida por el más fuerte sobre el más débil en un momento dado.

Todos estos proyectos hablan sobre los sentimientos de castración, de ultraje y maltrato que podemos tener ante muchas frustraciones, a veces impuestas por los demás sobre uno mismo y en otras ocasiones por la incapacidad de liberarnos de nuestros miedos y ataduras que nos debilitan.

No cabe duda que en estos proyectos también se recapacita sobre todo tipo de violencia y castraciones a las que aun hoy día con total impunidad son sometidas las mujeres del mundo. Hemos visto imágenes de las mutilaciones de rostros de las mujeres de Afganistán realizadas por sus maridos como castigo por algún despecho. O los rostros de las mujeres de Pakistán totalmente deformados por el ácido y las caras totalmente desfiguradas de mujeres de Bangladesh. Víctimas inocentes de crímenes impunes. Ante la pasividad de la justicia, los hombres como venganza o como castigo deforman los rostros de mujeres adolescentes con líquidos corrosivos. Un marido celoso o un pretendiente despechado pueden convertirlas en seres deformes rociándolas con ácido sulfúrico. Una multa de muy poco dinero suele ser suficiente para que el marido o amante abandone la prisión, si es que llega a ella.

O la impunidad con la que se sigue lapidando a las mujeres. Las lapidaciones de mujeres se siguen practicando en muchos países. Siendo asesinadas en público, acusadas de haber tenido relaciones sexuales extramaritales, adulterios que en muchos casos fueron violaciones de las víctimas.





**JULIA GALÁN, "BACIA" 2013-2015**  
Murales fotográficos, 220x220cm

**JULIA GALÁN, "ACHA" 2012-2015**  
Murales fotográficos, 220x220cm

**JULIA GALÁN, "ACHA" 2012-2015**  
Murales fotográficos, 220x270cm

**JULIA GALÁN, "NATURALEZA MUERTA" 2016 DETALLE**  
Murales fotográficos, 200x100cm

A la mujer se le prohíbe la libertad de expresión y de pensamiento, está sometida constantemente al control del hombre y vive totalmente condicionada e infravalorada.

O la práctica de las mutilaciones genitales realizadas a las mujeres. En las zonas donde tradicionalmente se practica ésta suele ser un requisito para poder casarse la mujer, para alcanzar una determinada posición o simplemente para ser aceptada dentro de la comunidad, ya que se considera que, con la intervención, la mujer alcanza pulcritud y pureza. En todos los casos obedece a una cuestión de coherencia de grupo aunque, dependiendo de la etnia a la cual se pertenece, tenga implicaciones diferentes, es un rito de iniciación y generalmente se practica a las mujeres cuando dejan de ser niñas. La mutilación suele producirse en un entorno donde el individuo está supeditado a los designios, necesidades y decisiones de la comunidad. Las chicas a menudo están sometidas al rito de iniciación y son mutiladas, sobre todo, antes de la adolescencia.

La violencia contra la mujer se sigue ejerciendo también hoy en día asesinando a muchísimas mujeres, como por ejemplo sucede en la Ciudad de Juárez en México. También hoy en día el tráfico y la esclavitud sexual a la que están sometidas muchas mujeres de diferentes países está siendo consentido.

Castraciones físicas y morales de todo tipo que nos hablan del horror y la crueldad a las que están sometidas las mujeres.

*Estas flores simbolizan a todas estas mujeres.*

En conjunto todo el proyecto parte de la idea de reflejar de un modo simbólico a la sociedad en la que vivimos. Son obras que más que decir sugieren múltiples lecturas, se pretende crear un ambiente psicológico, evidenciando algunos elementos de la sociedad contemporánea como la incomprensión, la crueldad, la violencia y la angustia. Una sociedad que puede recordar ciertas atmósferas beckettianas dominadas por el absurdo y el desasosiego.

También gran parte del cine actual permite realizar un análisis profundo de las narrativas sociales cargadas de crueldad, opresión y destrucción. Este proyecto igualmente desea hacer visible una cotidianidad en la que podemos vernos reflejados y sentir el nihilismo de la vida contemporánea.

**Julia Galán**



# AFECC- TOS:

de la Historia y las  
historias. Narrar  
y narrar-se

RUTH  
MARTÍN  
HERNÁNDEZ

[rutmartin@pdi.ucm.es](mailto:rutmartin@pdi.ucm.es)

Profesora Titular Interina Universidad Complutense de Madrid. Licenciada en Bellas Artes por la Universidad de Salamanca. Doctora en Bellas Artes por la Universidad Complutense de Madrid. Magister en Teoría y Práctica de las Artes Contemporáneas por la Universidad Complutense de Madrid.

Actualmente forma parte de los grupos de investigación "ACIS: Grupo de Investigación de Mitocrítica" (UCM-930669), "Prácticas artísticas y formas de conocimiento contemporáneas" (UCM- 970588), "Estética y Filosofía de la Imagen" (Universidad de Zaragoza- H67). Desde el año 2011 es miembro del equipo de investigación del proyecto I+D "Filosofía de la Imagen" (MICINN- FFI2011-26621).

Sus líneas de investigación se centran en el estudio de las prácticas artísticas contemporáneas desde su perspectiva social y política y, de forma particular, en la imagen artística y su relación con el conocimiento.

# MICRORELATOS EN IMÁGENES

## PRÁCTICAS ARTÍSTICAS CONTEMPORÁNEAS, HISTORIAS, RECUERDOS Y AFECTOS

*El arte desmonta la organización triple de las percepciones, aficciones y opiniones y la sustituye por un monumento compuesto de perceptos, de afectos y de bloques de sensaciones que hacen las veces de lenguaje.*

*Percepto, afecto y concepto.*

*Gilles Deleuze y Felix Guattari'*

La importancia de la imagen como articuladora de los distintos relatos en torno a la memoria y la construcción de las distintas subjetividades es incuestionable. Hoy día generamos un aluvión de imágenes que compartimos en las más diversas redes, que nos permiten dejar constancia de los actos cotidianos que hasta no hace mucho habían estado ligados al ámbito de lo privado. Estos archivos cada vez más personales, permiten dejar constancia de nuestras experiencias, de nuestra vida, de nuestros recuerdos y nuestros afectos de una forma pública antes no contemplada. Podría decirse que nos encontramos ante una confección de la historia autorreplicante, a través de múltiples voces, que puede ser construida, interpretada y releída desde un sinfín de posiciones. Ante la linealidad, estatismo y voluntad de transcendencia de la Historia surgen unas historias dinámicas, multifacéticas, incapaces de ser acotadas.

Se plantea que en esta configuración múltiple de las historias en la contemporaneidad tienen un papel esencial las redes de afectos. Afectos que dialogan en la conformación de las distintas subjetividades desde las que se crean los relatos particulares. Se establece también que desde el arte, este desplazamiento ha sido experimentado y planteado de múltiples formas, pero se entiende que existen ciertos hilos conductores que pueden servir para plantear un discurso en torno a prácticas contemporáneas que investigan sobre los nuevos cauces abiertos en este sentido.

Se analizan los modos, esencialmente visuales, que se han establecido desde el arte para renegociar la Historia impuesta, con otras lógicas,

desde otras visiones, desde otras voces capaces de recoger los afectos, las experiencias subjetivas y las miradas particulares, muchas veces en femenino, que en conjunto conforman una historia en colectividad. No se trata aquí, por tanto, de abordar cómo los afectos atraviesan los procesos artísticos, fundamentales sin duda, sino de plantear cómo éstos logran disruptir las lógicas de la Historia hegemónica y unidireccional.

Se trata de entender cómo aflora en el discurso de lo político, de lo público, ese cuerpo vibrátil que convoca para sí los afectos, como abordará Rolnik<sup>2</sup>.

*“Del lado de la macropolítica, nos encontramos ante las tensiones de los conflictos en la cartografía de lo real, visible y decible. Conflictos de clase, de raza, de religión, de género, etc. —efectos de la distribución desigual de lugares establecidos en un determinado contexto social— (...). En tanto, del lado de la micropolítica, nos encontramos ante las tensiones entre dicho plano y aquello que se anuncia en el diagrama de lo real sensible, invisible e indecible (es el plano de los flujos, las intensidades y los devenires. (...). La paradoja irreducible entre estas dos capacidades de lo sensible provoca colapsos de sentido y nos fuerza a pensar/crear).”*

Desde esta perspectiva se propone un relato, que al igual que los relatos particulares de cada una de obras de las artistas españolas que componen el recorrido presentado, funciona a través de las relaciones que se establecen entre éstas, y que parte de la idea de que en la contemporaneidad y tras las rupturas posmodernistas, cada vez la historia colectiva es una compleja suma de los relatos de las distintas subjetividades.

Se plantean como cuestiones fundamentales, por un lado la reflexión de la historia a través de las estrategias de archivo, la recurrencia a la ficcionalización y por otro, ese carácter individual, en muchas ocasiones autobiográfico que sirve para exponer las contradicciones, los límites, las ausencias, las huellas y los vacíos de la misma. Estos aspectos van a generar una aproximación a tres líneas de análisis, con significativas conexiones entre ellas. En primer lugar, la recurrencia al relato múltiple, en segundo lugar la utilización de estrategias colectivas y colaborativas y, por último, un auge de las miradas personales a través del acercamiento a lo autobiográfico.



**VIRGINIA VILLAPLANA,**  
“INSTANTES DE LA  
MEMORIA” FRAGMENTOS  
DEL LIBRO, FOTOGRAFÍAS  
Y DOCUMENTAL DEL  
PROYECTO (2006-2009)

# 1. MICRORRELATOS EN CADENA. MECANISMOS DE TRANSMISIÓN Y CREACIÓN DE COMUNIDAD.

El término microrrelatos hace mención a una de las características propias de muchos de los planteamientos artísticos que investigan sobre este tema. Miradas particulares con voluntad de no universalización que producen dispositivos abiertos a la interpretación múltiple, capaces de transferir en función del que mira y articula significados a partir de sus propias experiencias.

La artista Dora García en su proyecto “Todas las historias”<sup>5</sup> (2001-) propone: “Un hombre/una mujer recita en voz alta todas las historias del mundo. Cuando haya terminado, todas las historias, todos los hombres y mujeres, todo el tiempo y todos los lugares habrán pasado por sus labios”<sup>6</sup>. Este proyecto plantea recuperar la transmisión como fuente para construir el relato colectivo. En este sentido, se alude a la socialización de los recuerdos y la negociación de sus significados. “La memoria sea individual, familiar o colectiva es de naturaleza social y existe en la medida en que es también socialmente compartida”<sup>7</sup>.

Esta obra tiene formato de página web abierta a la participación, en el que cada visitante puede incluir su historia a la vez que ejerce de narrador de las historias de los otros. Este sin fin de historias subjetivas acoge, además, una infinidad de temporalidades relativas. Recupera, así mismo, los mecanismos de transmisión oral, en los que los afectos son uno de los elementos claves para construir los recuerdos y crear las historias de una comunidad. “La transmisión no es un movimiento de sentido único. A diferencia de la historia, la transmisión es siempre una operación bilateral, un trabajo de relación que se extrae de lo vivo”<sup>8</sup>.

Su formalización como relato apela al término *relación* en la medida que da forma a nuestra manera de relacionarnos y también, a la manera de contarnos, de relatarnos. El cómo relatamos el mundo unos a otros está inscrito en el proceso en el que generamos unos modos de relación con los demás y en la manera que tenemos de construir nuestra memoria.

La capacidad narrativa de la obra surge de manera explícita a través de los múltiples fragmentos que la componen, que funcionan a varios niveles, por un lado, haciendo visible cada historia particular, por otro, conformando un relato colectivo a múltiples voces. El paso de lo particular a lo general y viceversa es una de las estrategias que deconstruye la linealidad con la que la Historia, aquella de los grandes acontecimien-

tos, ha sido contada. Dicha capacidad narrativa se ve vinculada a las estrategias de archivo reflexionando de forma explícita sobre el tiempo, la memoria, los acontecimientos y los recuerdos.

Existe así mismo la posibilidad de articular estos relatos a partir de ficciones, que sirven para un acercamiento distinto a la realidad de los hechos y ponen en evidencia la imposibilidad de hablar de hechos objetivos cuando entran en juego el tiempo y los afectos, las contradicciones entre la Historia colectiva y las miles de historias que la componen.

# 2. MEDIABIOGRAFÍA, ESTRATEGIAS DE ARCHIVO Y METODOLOGÍAS COLABORATIVAS.

El dispositivo archivístico, desde el arte, funciona como una forma de trazar puentes entre la historia y el presente, recuperando la memoria, o más bien, las memorias locales para dejar constancia de las mismas en el marco de lo global. Funciona, por tanto, como un suplemento mnemotécnico para preservar la memoria y rescatarla del olvido. En este sentido, la recurrencia a las estrategias de archivo permite que las artistas no trabajen con documentos mediados, sino que pueden trabajar con el flujo constante de documentos que se generan en el mundo actual. Los precedentes de estos modos de hacer se encontrarían en el Atlas Mnemosyne de Aby Warburg o el Libro de los Pasajes de Walter Benjamin.

Entra en juego el binomio pasado y presente para afianzar la idea de que los distintos acercamientos a esos hechos, ya escritos, pueden ser revisitados y resignificados a partir del punto de vista que el presente posibilita. Se hace presente el kairós al que aludían los griegos, ese tiempo subjetivo, que expande o contrae al cronos fraccionado e imparable y que convive necesariamente con él<sup>9</sup>. De igual manera, las discontinuidades que se proyectan permiten rescatar valores individuales pero sin duda también relacionales que potencian un pensamiento histórico crítico, subjetivo, activado desde el presente.

Según Virginia Villaplana en su obra “El instante de la memoria”<sup>10</sup> (2006-2011) “transitan las palabras y el desafío de la representación del horror. Transitan también los ejercicios cotidianos de la memoria”<sup>11</sup>. La artista investiga y documenta las fosas comunes que recogen los cadáveres de fusilados y torturados por el régimen franquista que recibieron condenas extrajudiciales. Villaplana pone en marcha la mediabiografía, que según sus propias palabras consiste en “una metodología interdisciplinar que desarrollo desde 2007 (...). La *Mediabiografía* trabaja con relatos donde una red de personas los deconstruyen, crean y experimentan narrativas a partir de sus archivos biográficos”<sup>12</sup>.

Este proyecto implica también el desarrollo de metodologías colaborativas en los procesos de creación de los diversos formatos del mismo, un archivo documental, el desarrollo de talleres de acción colectiva, fotografías y vídeos. A través de estas prácticas colaborativas es cómo se fomenta y se posibilita la introducción de otras historias atravesadas fuertemente por los afectos, que las moldean y les dan forma, incidiendo en la *relación*, aquello que ocurre durante los procesos de producción de la obra que es capaz de generar colectividad.

Una de las bases para problematizar la historia, es precisamente cuestionar los límites entre lo micro y lo macro, así como la veracidad asociada al documento fotográfico, documento legitimador que ha servido para ilustrarla. La convivencia de estos documentos que transitan entre lo privado y lo público pone de manifiesto, así mismo, cómo existen documentos que pueden actuar como evidenciadores de ausencias, individuales y colectivas. Nuria Enguita Mayo, se pregunta: “¿Cómo podemos entonces trabajar con esa construcción, que es una construcción ideológica del tiempo implícita en una imagen o un documento, para reinsertarla en otra narración, para liberar una nueva tensión? ¿Cómo trabajar sobre el orden presente del archivo y el orden pasado de la agencia o individuo que lo organizó?”<sup>13</sup>.

Se cuestiona ese “documento monumento”. El documento ya no va a ser para la historia, como plantea Foucault “esa materia inerte a través de la cuál trata ésta de reconstruir lo que los hombres han hecho o dicho, lo que ha pasado”<sup>14</sup>.

Cabe señalar la importancia de lo visual. En este caso, las imágenes son la pieza fundamental a partir de las cuales toma significado la obra, posibilitando nuevas relaciones, interrelaciones y derivas. Los modos de percepción propios, específicos, de la imagen facilitan estas lecturas pretendidamente no lineales, vinculadas y relacionales. Las imágenes acogen “poderosos espacios de sentido, insospechados espacios de visualidad”<sup>15</sup>. De estas relaciones surgen unas lógicas específicas basadas en distintas asociaciones no lineales a las cuales accede el espectador más libremente, con capacidad activa y afectiva de completar el significado a partir de sus propias experiencias.

De esta forma, en estos relatos de imagen múltiples, cada una de las imágenes funciona a dos niveles, el individual que ofrece un determinado significado y el global cuyo sentido depende de la relación o relaciones que se establecen entre las partes. Cada imagen contiene su propio espacio y tiempo potencial, pero éste depende, en mayor o menor grado, del conjunto total de las mismas.

### 3. LO AUTOBIOGRÁFICO, LO ÍNTIMO Y LOS AFECTOS.

Una de las estrategias a las que más a menudo recurren las artistas para problematizar la veracidad del documento va a ser precisamente crear relatos de señalado cariz autobiográfico. La exposición de un discurso que se introduce en relatos vividos en primera persona reivindica precisamente esa cualidad vivencial, aquella que configura la obra creada desde un *cuerpo vibrátil*. De manera consciente prima esa mirada de la que produce la obra y, por lo tanto, incide en la relación con su propia biografía, con su historia personal. Candau reflexiona sobre cómo “la preocupación de la primera (historia) es poner orden, la segunda (memoria) está atravesada por el desorden de la pasión, de las emociones y de los afectos”<sup>16</sup>.

Asumir que nuestra historia es también esa historia de los otros ofrece la posibilidad de comenzar a hablar, de una manera legítima, en primera persona. Muchas artistas van a recurrir a su historia personal para trazar historias colectivas que se ven reafirmadas como alternativa al discurso lineal y único. Para Ana María Guash (2009) “la biografía aportaba una mirada dispersa, fragmentada, rebelde respecto al sistema y “curiosa” en relación con los hechos, sus gentes y sus orígenes”<sup>17</sup>.

La obra de Pilar Beltrán “Madres e hijos, tiempo de espera, tiempo de partida” (1998-2005) puede entenderse bajo esta perspectiva, en la que se presenta el espacio íntimo como contenedor de memorias privadas. En la primera parte de la serie, la artista retrata a cuatro parejas de madres con sus hijos varones. Siete años después realiza una segunda serie que se relaciona con la primera a base de dípticos.

La vida que presenta, en este caso, no puede ser la de cualquiera, la identificación del espectador con la misma es poco probable dado lo íntimo de sus imágenes. El recurso de visibilizar el marco de puertas en sus fotografías hace que nos sintamos *voyeurs* de la intimidad ajena. Pilar Beltrán nos muestra a estos personajes en su intimidad y de esta forma impone su pertenencia a una comunidad concreta definida a partir de una red de relaciones y experiencias colectivas. José Luis Pardo, reflexiona “El espacio íntimo sólo existe si es recorrido, habitado, caminado y sentido por sus pobladores, sólo si es decorado, figurado, cantado por sus habitantes (...) Este decorado es en sí mismo espacio, hace espacio íntimo, crea proximidad (y al mismo tiempo lejanía) entre quienes conforman el círculo, ese círculo que hay que hacer para configurar la intimidad”<sup>18</sup>. La multiplicidad de las imágenes viene también a afirmar una falta de acontecimientos significativos, memorables, lo que

supone la reivindicación de los hechos cotidianos que forman en conjunto nuestras vidas. Espacios en los que se está volviendo visible lo invisible, la relación afectiva, en este caso, de los lazos materno filiales.

Podría decirse a modo de conclusión que en la base de las propuestas artísticas citadas puede verse un creciente interés por entender la memoria y sus políticas desde las historias individuales o comunitarias. Obras que visibilizan los vínculos de relación que incluyen los afectos y que dan lugar a las distintas subjetividades. Los relatos en primera persona, los espacios íntimos, las experiencias cotidianas, se convierten así en el hilo conductor a partir del cual llevar estos microrrelatos a la historia general. Podría decirse que estas obras tienen algo de esa tradición oral que perpetuaban las historias grandes y pequeñas a nivel individual, familiar y/o comunitario, siempre a través del contacto personal, eso sí, a partir de otros dispositivos, otros procesos y otras formalizaciones. Recordamos con todo el cuerpo y es, a partir del mismo, como damos forma a la memoria. Es en ese cuerpo a cuerpo como toman forma estos microrrelatos visuales. Historias que, desde el arte, se escriben en mayúsculas.

#### NOTAS

- 1/ DELEUZE, G. Y GUATARI, F. (1993). *Percepto, afecto y concepto*. EN: ¿Qué es la filosofía?. Barcelona: Anagrama, p. 177.
- 2/ El video completo se encuentra en la siguiente URL: <https://vimeo.com/99134336>
- 3/ ROLNIK, S. (2006). *Geopolítica del rufián (o del chuleo, o del cafishio)*. Ramon (en línea), 67, 8-20. Disponible en: <http://www.ramona.org.ar/files/r67.pdf>
- 4/ ROLNIK, S. (2008). *Un desvío hacia lo innombrable* (en línea). Barcelona: MACBA. *Quaderns Portàtils*, p. 10 Disponible en: [http://www.macba.cat/uploads/20090216/QP17\\_Meireres.pdf](http://www.macba.cat/uploads/20090216/QP17_Meireres.pdf)
- 5/ La página web del proyecto puede consultarse en la siguiente URL: <http://www.doragarcia.net/todaslashistorias/>
- 6/ GARCÍA Dora (2001-). *Todas las historias* (en línea). Disponible en web: (<http://www.doragarcia.org/todaslashistorias/>)
- 7/ ESTEVEZ GÓNZALEZ, F., DE SANTA ANA, A., BLASCO GALLARDO, J. (2010). *Memorias y Olvidos del archivo*. Madrid: Outer, p. 36
- 8/ COLLIN, F. (2013). *Una herencia sin testamento* (en línea). *Revista Lectora* N° 19. Barcelona: Universidad autónoma de Barcelona editores, p. 94
- 9/ VALENCIA GARCÍA, G. (2007) *Entre cronos y kairos: las formas del tiempo sociopolítico*. Mexico: Anthropos UNAM.
- 10/ Para más información se puede consultar el proyecto en la página web de la artista. URL: <http://www.virginivillaplana.com/4406.html>
- 11/ VILLAPLANA, V. (2006) *El instante de la memoria* (en línea). Disponible en web: <http://www.virginivillaplana.com/4406.html>
- 12/ VILLAPLANA, V. *Mediobiografía* (en línea). Disponible en web: <http://www.virginivillaplana.com/21229.html>
- 13/ ENGUITA MAYO, N. (2010). *Relatos. Del álbum de familia a Facebook*. EN: Estevez González, F., De Santa Ana, A., Blasco Gallardo, J. *Memorias y Olvidos del archivo*. Madrid: Outer, p. 48.
- 14/ FOUCAULT, M. (2002) *La arqueología del saber*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, p.10.
- 15/ BOEHM, G. (2011). *¿Más allá del lenguaje? Apuntes sobre la lógica de las imágenes*. EN: García Vara, A. *Filosofía de la Imagen* (pp87-106). Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, p. 102.
- 16/ CANDAU, J. (2002). *Antropología de la memoria*. Buenos Aires: Nueva Visión, p. 56.
- 17/ GUASCH, A.M. (2009). *Autobiografías visuales*. Madrid: Siruela, p. 12.
- 18/ PARDO, J.L. (2004). *La intimidad*. Valencia: Pretextos, pp. 161-162.

# HOLGA MÉNDEZ

(Pontevedra 1971)

Artista. Doctora y Licenciada en Bellas Artes por la Universidad de Vigo. Profesora del Grado en Bellas Artes de la Universidad de Zaragoza. Su experiencia artística oscila entre la instalación audiovisual y una escultura de la cosa, el cuerpo y la escritura que resulta de la observación y pensamiento de lo cotidiano, cercano y extraño de las relaciones con lo otro y lo mismo. La secuencia de trabajo se origina en el ensayo corporal, objetual y lingüístico de la autobiografía. *Tecnologías de la mismidad* es el título del proyecto que en los últimos años está desarrollando, se ha materializado en diferentes obras y escritos, el cual está tornando su camino hacia las *Tecnologías de la otredad*, una puesta en cuestión de la mismidad y una apuesta por la otredad, donde los hábitats y modos de la mujer se vuelcan presentes y se hacen presencia.



# EJERCICIOS DE ACERCAMIENTO, 2016

Estas tres pequeñas historias abreviadas hablan de mi "currículum oculto", constituyen esa querencia al saber propio del acontecer diario y vital. Un saber que acompaña una vida, esta u otra. Me define, mas no es extraña a otras formas cotidianas de ser y estar en el mundo. Compartida por otras mujeres u hombres. Formas de vida solitarias, no en soledad, en búsqueda y nunca satisfechas. Un ejercicio transparente de la verdad individual que muestra tres momentos decisivos que marcan los días, los deseos, los fracasos y las frustraciones, la alegría también de hacer-proyectar-querer.

**Se llamaba Babel.**  
no pudo ser, no fue, no es.

Resultado del diagnóstico genético preimplantacional.



## DIAGNÓSTICO GENÉTICO PREIMPLANTACIONAL CON ARRAYS DE CGH

Nombre mujer: OLGA MENDEZ FERNANDEZ

NHC: 10823722

Indicación 1: EDAD MATERNA AVANZADA

Cliente: IVI BARCELONA, S.L.

Indicación 2:

Fecha de recepción: 27/02/14

Fecha de finalización: 28/02/14

### Método:

Amplificación genómica completa de célula única:

- Kit SurePlex™ (BlueGnome, Ltd., Cambridge, UK)

Array de CGH (Hibridación Genómica Comparada) (BlueGnome, Ltd., Cambridge, UK):

- Plataforma 24sureV3™ para screening de aneuploidias de 24 cromosomas en célula única.
- BlueFuse Multi 2.6 para análisis de datos: genera un gráfico que representa la cantidad de ADN de cada una de las muestras respecto a la del ADN de referencia que corresponde a un individuo con dotación cromosómica normal para cada uno de los 24 cromosomas.

### Interpretación de los resultados:

Un embrión se interpreta como *normal* cuando no presenta desviaciones con respecto al ADN de referencia. Un embrión se interpreta como *anormal* con presencia de aneuploidias, cuando se observan puntos que se desvían hacia la parte superior (*ganancia +*) o la parte inferior (*pérdida -*) del gráfico obtenido por el software arriba mencionado. La presencia de aneuploidias para más de cinco cromosomas en la misma muestra se interpreta como un embrión *anormal caótico*. Con esta técnica no es posible identificar la totalidad de los defectos consistentes en la presencia de tres o más juegos completos de cromosomas (triploides, tetraploides, etc.).

### RESULTADOS:

A continuación se resumen los resultados obtenidos para los cromosomas analizados en el estudio:

Embrión	Origen	Tipo de célula	Resultado	Transferencia
2	Ovocito fresco	Blastómera	Anormal: +22	NO
3	Ovocito fresco	Blastómera	Anormal: -12,-15	NO
6	Ovocito fresco	Blastómera	Anormal: -9,+15,+18,+20	NO
7	Ovocito fresco	Blastómera	Anormal: +10,+16,-21	NO
9	Ovocito fresco	Blastómera	Anormal: +11,-16	NO
10	Ovocito fresco	Blastómera	Anormal: +7,-15,+18	NO

Dr. Miguel Milán  
Col. N°: 2518-CV

Dra. Carmen Rubio  
Col. N°: 9726-V





***Él es Lunes, vivimos juntos.***  
es, él sí está.

Mi compañero de vida, mi  
responsabilidad y mi salvavidas, mi  
justificación para levantarme todos los días.

tanto tiempo, muchos —entre los que se cuenta el autor de estas líneas— consideraban que en nuestra sociedad las diferenciaciones sexuales podían ser asimiladas a fenómenos arcaicos y en definitiva secundarios en cuanto se los situaba en relación con la gran marca igualitarista democrática; las puertas del futuro parecían abrirse a la inexorable similitud de los géneros. En la actualidad, se necesitan grandes dosis de ingenuidad para adherirse a dicho esquema, hasta tal punto se impone con insistencia la reproducción social de la disimetría de los roles sexuales. ¿Cómo contentarse, además, con las teorías que interpretan las disyunciones sociales ligadas al sexo como simples «atrasos» históricos condenados, tarde o temprano, a desaparecer? A partir de lo cual, el hecho fundamental que hoy debemos plantearnos no es tanto el desequilibrio de los roles amorosos como el mantenimiento de las divergencias sexuales, que no por menos enfáticas dejan de ser socialmente reales. Ha llegado la hora de reconsiderar el impacto que la labor de las lógicas democráticas e individualistas ha ejercido sobre la «tradicición» y la alteridad social de los sexos. De ahí las cuestiones de fondo: ¿cómo y por qué se recompone la división sexual de la cultura amorosa en un universo basado en el ideal de igualdad y libertad de las personas? ¿Cómo concebir el destino del amor en las sociedades que sacralizan la libre disposición de sí tanto de los hombres como de las mujeres?

#### EL CORAZÓN Y EL SEXO

*estas palabras parecen escritas por ella*

El hecho merece que nos detengamos en él: a pesar de las conmociones que implica la «revolución sexual» y del empuje de las aspiraciones igualitarias, nuestra época no ha conseguido echar por tierra la posición tradicionalmente preponderante de las mujeres en las aspiraciones amorosas. Se habla mucho de «nuevos hombres» y de «nuevas mujeres», pero lo que nos rige sigue siendo la asimetría sexual de los roles afectivos; las costumbres igualitarias progresan, la desigualdad amorosa entre los hombres y las mujeres prosigue, si bien con una intensidad netamente menos marcada que en el pasado.

*tiene 25 años*

*Háblame de amor ¿cómo?, su amor es libre, no estoy preparada para amarlo*

¿Queremos convencernos de ello? Basta con observar la prensa femenina, con sus rubricas del corazón, sus testimonios intimistas, sus reportajes sobre la vida sentimental de las celebridades mundiales. A no dudar, las mujeres conservan un nexo privilegiado con el amor, aman el amor, manifiestan un interés mucho más marcado que los hombres por los discursos, los sueños y los secretos relativos al corazón. Pensemos también en la literatura llamada «rosa»: su público es exclusivamente femenino. En cuanto a los confidentes en materia de vida afectiva y sexual, se trata mayoritariamente de «confidentas»; incluso los hombres eligen a confidentes del sexo opuesto.<sup>1</sup> En la vida diaria, a las mujeres les gusta hablar entre ellas de sus vivencias íntimas, que analizan, interpretan y diseccionan a placer. Poco frecuente entre los hombres, este tipo de conversación es moneda corriente entre las mujeres. Desde luego, hoy vemos a hombres exhibir sus tormentos pasionales en los programas televisivos, y tal vez vacilan menos que antaño a la hora de hablar con sus amigos de problemas sentimentales. Sigue siendo cierto que en ellos estos temas de conversación son más excepcionales que frecuentes, más ocasionales que regulares. Los hombres abordan con renuencia los asuntos amorosos, las mujeres con predilección; a la inhibición de unos responde la expansividad de otros. Cualesquiera que sean el avance de la cultura psicológica y la depreciación de los valores machistas, la diferenciación clásica cara a Parsons no ha perdido, en este plano, un ápice de su pertinencia:<sup>2</sup> los hombres siguen definiéndose principalmente por la orientación instrumental, las mujeres por la función expresiva. La legitimación contemporánea de la expresión de las vivencias íntimas no ha creado en modo alguno un estado de intercambiabilidad de los roles; lo que se observa en el reparto social de los roles afectivos traduce en mayor grado la fuerza de la continuidad secular que una ruptura histórica.

Las expectativas y exigencias en materia de vida sentimental ilustran de modo diferente la permanencia de la sobreimplicación feme-

1. *Ibid.*, p. 175

2. Talcott Parsons y Robert Bales, *Family, Socialization and Interaction Process*, Nueva York, Free Press of Glencoe, 1955.

*materna 10 de mayo de 2016  
cumple 26 años, nació en 1990. Melita nació el 10  
de mayo de 1920, materna cumpliría 96 años.  
20 años las separan, y la vida.*

## A mi hija Sandra

### A mi hija Sandra.

puede ser, es “a veces”.

Esta frase es la dedicatoria que aparece en el libro *La tercera mujer* de Gilles Lipovetsky (1999). La leí y no puede evitar pensar en Sandra, en sentirla. Busqué el pliegue que contiene las páginas, me sorprendí: las pp. 25 y 26 corresponden a su edad en el 2015 y 2016. Ha estado de cumpleaños hace una semana. Su estar destemplado y ser diamantino se fuga en las palabras escritas. No fraguó la relación. Quizás no estaba preparada. Ninguna de las dos. Me duele, la quiero.

# SOLEDAD CÓRDOBA

(Avilés, 1977)

Artista y doctora en Bellas Artes por la Universidad Complutense de Madrid. Su formación e investigación artística ha sido apoyada a través de becas y estancias con residencia en París (Cité Internationale Universitaire de París), Londres (TATE Britain, The Hyman Kreitman Research Centre), Madrid (Casa de Velázquez) y Barcelona (Hangar, Centre de produció d'arts visuals i multimèdia). Su trayectoria artística está avalada por diversos premios de Fotografía y Artes Plásticas cabe resaltar entre otros, el primer premio de Fotografía El Cultural del diario El Mundo, el primer premio de Artes Plásticas de la Fundación Universidad Complutense, el Certamen de Artes Plásticas de la UNED y el Certamen Jóvenes Creadores del Ayuntamiento de Madrid.

SOLEDAD CÓRDOBA, "DEVASTACIÓN VIII" 2015 DETALLE  
Tintas pigmentadas en papel baritado sobre dibond. 100 x 150 cm



# DEVASTACIÓN

... Alguien mató algo

(Lewis Carroll, Alicia a través del espejo)

"Devastación" es un proyecto que habla del dolor. El dolor es tratado desde la asimilación y la curación donde profundizo en los procesos de autoconocimiento y reflexión. Las imágenes actúan como pruebas de una transformación devenida tras un proceso de desolación y silencio, y a su vez funcionan como un medio para encontrar una vía de sanación.

"Devastación" es una bajada a los infiernos, al sótano junguiano, a las tinieblas del dolor, porque el dolor cuando se produce nos ciega. De ahí la subida poco a poco a las partes habitables, luminosas e incluso confortables en las que el dolor es aceptado para llegar al desván, la curación. La curación que en definitiva es la transformación de ese dolor en algo nuevo, bello y vivo.

Es en todo este proceso de ascensión donde el cuerpo/alma va experimentado cambios de estado, transmutaciones que se acercan a un acto místico casi religioso.

Todo ello es una escenificación para crear imágenes con una intención poética que hablan de una experiencia universal interiorizada, asimilada y exteriorizada en forma de un nuevo mensaje expandido cuyo receptor es todo aquel que se sienta conmovido, tocado...

Como parte del proceso de construcción de este proyecto he sustraído para este texto, anotaciones personales de mis cuadernos de trabajo y referencias a lecturas, que sin duda, forman parte crucial del discurso conceptual de "Devastación".

## NOTAS 1. SOBRE "DEVASTACIÓN"

*Acción de alejarse para dar paso al vacío.*

*Ella su propia hoguera.*

*Un narciso atormentado que saca de aguas ponzoñosas el velo con el que cubrir su pena.*



Todo ha de ser quemado para que vuelva a renacer, eso es lo que uno piensa cuando siente un gran dolor. Arder en el propio dolor, consumirse porque a sabiendas de sentirse desvanecer, existe un pequeño punto de luz en algún lugar que consigue mantener esperanzada la voluntad.

Es cierto que este trágico estado conlleva un riesgo, asimilar que ese punto luminiscente y esperanzador no existe y de ahí el deseo absoluto de desaparecer, derramarse, diluirse o esfumarse para descansar.

Este proyecto transita en ese fino hilo que oscila bajo nuestros pies y desde el que no podemos avistar el suelo. También es un cambio de estado, lo más parecido a la licuefacción, porque el dolor no desaparece, se modifica, se transforma en otra forma sensitiva mejor o peor, no sé, pero no desaparece.

Devastación irrumpe indómitamente y arrasa todo, desintegra, destruye, nos rompe.

Todo este proceso de dolor y sanación está tratado desde la visión poética por medio de la imagen cruda y sin arreglos. El misticismo se asienta como una vía de exorcizar el sufrimiento, la pena y la angustia por la pérdida, no solo de alguien sino de uno mismo. La pérdida de identidad tras un hecho traumático.

La reconstrucción de dicha identidad parte de aceptar ese dolor, asumirlo, engullirlo y digerirlo hasta convertirlo en algo con lo que podamos de nuevo vestirnos, posiblemente sea una piel invisible que hace que seamos "más nosotros" y no "otros".

## NOTAS 2.

Son escritos vivenciales, fragmentos de mis diarios de trabajo. Son mis herramientas para la reflexión e introspección. Son textos que tienen la intención de captar a modo de instantánea imágenes fugaces que aparecen como visiones.

***La cabeza llena a fuerza de repetir y olvidar yo***  
***(Louis Aragon, Habitaciones, 1969)***

\*05/07/2014

Estoy agotada de este dolor que sigue despertándome repentinamente y llenando mi cuerpo de miedo. Un vacío se deposita en todo mi cuerpo y la mente se embota y el corazón empieza a latir como si fuera su último esfuerzo.

\*01/10/2015

Será que la melancolía del día me invita a centrarme en "Devastación". Todo duerme cuando llego hasta aquí. Mi mente se despierta allí y cuando parece estar cerca... no entiendo esta prisa que me hace sentirme tan triste.

Cuando recibo noticias del pasado todo se descoloca y la fragilidad se deposita en mis pilares. Allí soy más fuerte aquí soy mera fachada

\*27/10/2015

Una nube negra  
ciega mi pensamiento  
que en ti está

a veces no me veo  
y todo quiere ser fecundado  
un dejarse llevar involuntario  
una fuerza en el olor que  
perturba el pensamiento más allá  
¿tú estás?

no sé  
Todo es tan rápido e intenso  
Las cenizas todavía están cayendo.  
No me río de nada pero todo  
Puede ser reído, sonreído.

\*05/11/2015

Ojos negros  
pelo negro  
manos dulces

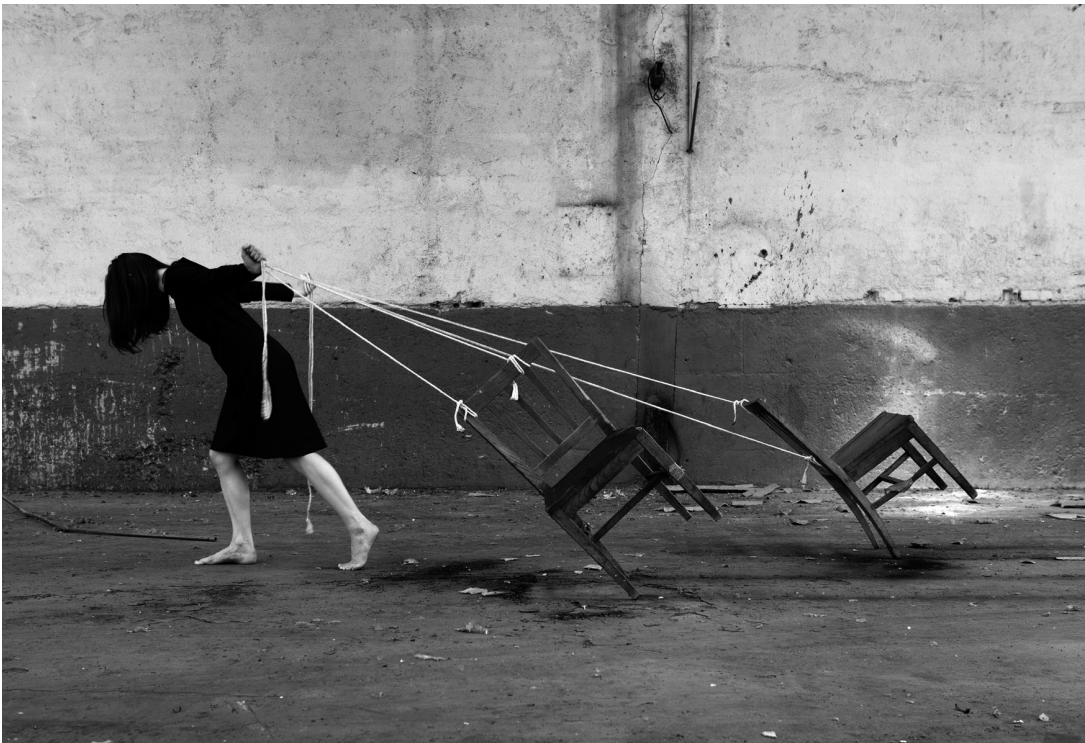
no te conozco.  
Ocultas  
Constantemente ocultas  
Y el fantasma que te recorre me llena de ira.  
Sin embargo exigiré silencio  
La vida me observa y me disputa  
Desintegrada a la luz de la que tiene que ser la normalidad.  
Metálica y dulce  
Mi cuerpo no se para, irritado busca la salida en derramarse

para limpiar,  
para descansar

no sé

\*24/11/2015

toda ella se convierte en humo  
todo será humo  
todo será ceniza



SOLEDAD CÓRDOBA, "DEVASTACION II" 2015  
Tintas pigmentadas en papel baritado sobre dibond.  
100 x 150 cm

## NOTAS 3.

### CONVERSACIÓN CON ALEJANDRA PIZARNIK

Esta es una conversación atemporal con la poeta Alejandra Pizarnik. El dolor, la violencia interior, aparecen en especial en el poemario "Árbol de Diana" una amalgama de insomnio pasional y lucidez meridiana en una disolución de realidad sometida a las más altas temperaturas como lo calificó Octavio Paz. Aunque toda su antología está inundada por la fragilidad, la fragmentación, el deseo y las pasiones contradictorias.

La experiencia de releer a Pizarnik ha sido como un visionar fotografías de un ir y venir de mujeres - de una mujer - cuya epidermis transparente las mutaciones acontecidas por su extremada sensibilidad. Cambios de estado del solido al gaseoso, hogueras frías donde quemar las penas, ojos tatuados que miran lo que no se puede ver. La carbonización para endurecerse o el polvo en suspensión como una forma de estar.

Días en que una palabra lejana se apodera de mí. Voy por esos días sonámbula y transparente. La hermosa autómatas se canta, se encanta, se cuenta casos y cosas: nido de hilos rígidos donde me danzo y me lloro en mis numerosos funerales. (Ella es su espejo incendiado, su espera en hogueras frías, su elemento místico, su fornicación de nombres creciendo solos en la noche pálida.)

(17)\*

-

más allá de cualquier zona prohibida

hay un espejo para nuestra triste transparencia

(37)\*

-

ahora

en esta hora inocente

yo y la que fui nos sentamos

en el umbral de mi mirada

(11)\*

-

Es un cerrar los ojos y jurar no abrirlos. En tanto afuera se alimentan

de relojes y de flores nacidas de la astucia. Pero los ojos cerrados y un sufrimiento en verdad demasiado grande, pulsamos los espejos hasta que las palabras olvidadas suenan mágicamente.

(31)\*

\*Alejandra Pizarnik, *Árbol de Diana*, 1962.

-  
[...] Mis palabras exigen silencio y espacios abandonados.<sup>1</sup>

-  
[...] Voy a reconstruir la trama de una tragedia solamente interior. Todo es un interior.<sup>2</sup>

-  
de súbito  
no he nacido  
no he muerto  
el centro de la sombra  
es la sombra de mi espera<sup>3</sup>

-  
meforcé tanto  
por aprender a leer  
en mi llanto<sup>4</sup>

# DIÁLOGOS:

del lenguaje...  
conversación, silencio,  
habla y espera

## NOTAS

1/ Poemas no recogidos en libros, *La noche*, el poema (23/XI/69).

2/ Poemas no recogidos en libros, *Suponiendo que me viese llorar y me estrecha contra su pecho* (feb. 1970).

3/ Poemas no recogidos en libros, *De súbito* (1956-1960).

4/ Poemas no recogidos en libros, *Affiche* (1962-1972).



# GLORIA G.DURÁN

Gloria G. Durán (Madrid) es doctora en Bellas Artes, pintora, escritora, investigadora y docente. Su tesis doctoral versa sobre mujeres dandy del período de entreguerras y es autora de tres libros y numerosos artículos sobre el tema. En breve se publicará el resultado de la investigación llevada a cabo dentro del departamento de antropología de la UNED, con el GEU (Grupo de Estudios Urbanos), se trata de un libro con conversaciones con diferentes personalidades clave para la génesis del nuevo género de arte público de la ciudad de Madrid. Ahora se centra en la investigación y escritura de su próximo libro en torno a los salones dieciochescos y sus derivas y mutaciones a través del tiempo.

En la actualidad trabaja en Intermediae-Matadero Madrid, es también profesora del Máster de Cultura, Comunicación y Ciudadanía Digital de la Universidad Rey Juan Carlos y Medialab-Prado.



## GLORIA G. SALÓN #5

“Ciber(movilizaciones), ciber(acciones) y ciber(actuados). Del narcisismo cívico a la incidencia política”, por Carmen Haro Barba y José Manuel Duarte.

La nevera de la academia contiene múltiples definiciones congeladas de las prácticas políticas en red. El ciberactivismo, la ciberdemocracia o las cibermovilizaciones se resguardan en compartimentos estancos reticentes a ser mezclados (o borrados definitivamente) con prácticas y sentidos de vida cotidiana. ¿Qué hacemos con la participación política en la red? ¿Divagamos o incidimos? ¿Dialogamos o mantenemos monólogos digitales?

# DE LA CONVERSACIÓN

## LOS PELIGROS DE LA ELOCUENCIA

En torno al 2008 arrancaba la redacción del texto que defendía una tesis doctoral, la mía, que indagaba la figura del dandismo y su androginia, o su posicionamiento contra la misma idea de género. Este posicionamiento era, como no podía ser de otro modo, performativo. Pero esa performatividad venía, paradójicamente de un mundo pasado que se supuso desaparecido tras la Revolución Francesa.

Toda mi tesis quedaba enmarcada bajo el paraguas de dos artículos que podrían considerarse como los hombros de gigante que a todo doctorando aconsejan arrimarse. Ambos respondían a la misma pregunta, ¿Qué es la ilustración?!, ambos han sido leídos y estudiados ampliamente. Uno fue escrito en 1784, cinco años antes de que estallara la Revolución Francesa. El otro en 1983, en el marco de unas conferencias. Uno lo escribió un alemán, Kant, el otro un francés, Foucault.

Y como aquí queremos hablar de conversación y de su mismo arte, un arte a todas luces performativo, me quedo, de entre las miles de interpretaciones del texto del alemán, con la que escuchase en las conferencias en torno a los salones galantes y su relación con la formación de la opinión pública. Estas conferencias tuvieron lugar en la fundación Juan March<sup>2</sup> en el año 2011. De las tres profundizaré en la de Roger Chartier que tituló, “La Opinión Pública entre la oralidad y lo escrito”. Me interesa porque problematiza o genera otra tesis para comprender por qué un arte, el de la conversación, que fue territorio de las mujeres, y apuntaló el nacimiento de la esfera pública burguesa, consiguió expulsar a las mismas mujeres de su centro una vez esa misma burguesía triunfó definitivamente en el gran siglo de la extremada masculinidad y el genio incomprendido. El siglo que, también, permitió que ciertas almas florecieran a contracorriente inventando, o retomando, anacrónicos y dialógicos modos de ser.

Para intentar comprender esa ausencia de las mujeres en la construcción de un nuevo espacio político<sup>3</sup>, Chartier se remonta a ese primer texto al que nos referimos. Ese texto que firmase Kant en 1784 y que pretendió

dilucidar ya no solo qué era entrar en la mayoría de edad, o qué era encontrar la salida, sino el cómo y quién podría optar a tal ilustración.

Chartier nos hace fijarnos en lo que él considera el máximo interés de su aportación, que radica en su análisis y definición de lo público. Lo público será ese lugar de lo “escrito por aquellos legitimados para ello”. Así pues cercena y abandona cualquier atisbo de otra idea de “lo público”, que se refiriese a lo dialógico, que retomase los miles de libros vendidos por mujeres<sup>4</sup>. Lo público conversado, zigzagueante, anónimo, mutable, poetizado, femenino, escuchador y cuidadoso sale radicalmente de su esfera de interés. Pareciese que, o al menos quienes lo leyeron así lo interpretaron, abogó por legitimar lo universal. Lo universal para esta interpretación de la ilustración, o la iluminación si fuésemos más precisos, ha sido pues leído como masculino y ha sido categorizante.

Ahora bien, y esta es nuestra aportación a esta tajante lectura Kantiana, recordemos que Foucault también relee y retoma este texto fundacional de Kant. Foucault le da una vuelta a la idea de “Qué es la Ilustración”<sup>5</sup>. El francés se refiere a una nueva visión de la Ilustración. Para él esa salida, esa mayoría de edad, no puede llegar de ese texto escrito sino de una actitud: La actitud de la modernidad. ¿Y cuál es esta actitud?, ¿se tratará de una actitud nueva y novedosa?, o ¿será una actitud anacrónica? Podría ser esa actitud, un modo de estar, de caminar, de conversar, que inauguró precisamente el mundo de los salones y la cultura galante. Podría ser una actitud que revisita y refresca un modo de estar en el mundo que ya se había dado precisamente en otro cambio de era. Ese cambio de era introdujo en Europa tanto el poder absoluto como el contrapoder que pretendió evitarlo. Esa actitud que inaugura el arte de la conversación.

La conversación, nos cuenta Peter Burke en su *The Art of Conversation*, traducido como *Hablar y Callar*<sup>6</sup>, fue un invento francés. La conversación se hizo un arte y tal arte será el superior dentro de los tratados que se popularizarían desde el siglo XVII en adelante. Será un subgrupo dentro de los otros tratados que abordarían asuntos para una nueva sociabilidad: las buenas formas, los modales, la cortesía, la civilidad, el *bel sprit* y la mundanidad. Se trataría pues de saber estar en un mundo hiper civilizado, conocer los códigos, demostrar las destrezas, y utilizarlos correctamente.

Para Burke la conversación tiene reglas, tienen algún tipo de principio, es un tipo particular de acto de enunciación, un evento discursivo, un género discursivo. Es un acto de enunciación, por tanto es un evento, y

también es todo un género, la conversación como un arte, que ahora queremos recuperar, es todo eso a un tiempo, un acto, un evento y un género. Además, Burke apuntala las cuatro características que tiene este acto/evento/género. Son cuatro características que se formalizan en cuatro principios: principio cooperativo; principio de equidad; principio de espontaneidad y la informalidad en los intercambios; y el principio de la pura actualidad, el aquí y ahora. Además nos aporta una suerte de definición:

**Conversar es hablar más de lo estrictamente necesario para el propósito del asunto que nos ocupa.**

Pero la conversación es, sobre todo, una performance en la que debemos manejar ese equilibrio inestable entre la espontaneidad y el estudio: El principio de competición y el principio de cooperación; la igualdad y las jerarquías; la inclusión y la exclusión.

Es un delicadísimo arte que hoy día, en otro momento de grave crisis y de cambios permanentes de paradigmas estamos intentando recuperar. Pero es un arte complejo que nada tiene que ver con una ruda retórica de debate o discurso. El hablar es como una partida de tenis. Esos equilibrios inestables deben ser contantemente recuperados y vueltos a templar. Hay que ser erudito sin pedantería, escuchador sin quedar mudo, competidor sin anular al adversario.

Esta larga tradición del arte de la conversación va articulada y unida al modo y modelo de ser urbano. De pertenecer a una ciudad. Casi podría, a veces, asemejarse, sin su activismo de base, a cierto derecho a la ciudad “a la Harvey”. Pero más bien cabría imaginar que todo este prurito conversacional, este giro dialógico llama de nuevo a las puertas de una nueva salida. A veces pareciese que, de nuevas, hemos de inventar un mundo, que asistimos a una nueva ilustración, o simplemente, que queremos que todas volvamos a tener esa elocuencia que nos caracterizó antes de la Revolución Francesa.

Nos cuenta Carla Hesse en el capítulo introductorio de *The Other Enlightenment: How French Women Became Modern*<sup>7</sup>, que titula, “los peligros de la elocuencia”, que cualquier acto de enunciación emitido por una mujer en o durante la revolución era considerado en extremo peligroso. Nos cuenta que la entrada de las mujeres en el mundo moderno será, precisamente, la muerte de lo oral, la persecución de la elocuencia, y el ensalzamiento, como ya vimos, de lo escrito. De modo representativo se desarticuló el poder de la palabra en los estamentos más bajos de la sociedad, las que eran llamadas *poissardes*, las mujeres de los pescadores, así como en las más elevadas, las altas aristócratas que regentaban

los salones, las *précieuses*. Estas damas resultaban peligrosas por sus talentos verbales, desarrollados en horas de laboratorios conversacionales, o dicho de otro modo, salones urbanos. Las otras, las *poissardes*, también resultaban peligrosas por ser un posible puente que instruiría a todos aquellos que no sabían leer. Su elocuencia de mercado, favorecida por los Borbones desde Luis XIII, iluminaba a muchos más de los estrictamente necesarios. Estos dos extremos del espectro social representaban las posibilidades de las mujeres para incluirse en la génesis de la esfera pública burguesa, una inclusión que no se dio ya que la elocuencia femenina se consideró o demasiado vulgar o demasiado sofisticada. El libre juego de las facultades, una vez más, considerado como peligroso. Y una vez más gana el mundo escrito y el mundo masculino.

Por ello hemos comenzado por donde queríamos terminar. El francés Foucault que muy consciente cuando escribía su alegato a una modernidad basada en la actitud que la clave de esta, si realmente quería ser radical, habría de quedar enmarcada en una actitud diferente que incluyese el acto de hablar, la conversación como evento, como acto y como género. Como termina Carla Hesse su capítulo: “La Revolución fue un punto de inflexión, no en la historia de la alfabetización (que necesitará un siglo entero para ser una realidad extendida) sino en el triunfo del poder de la escritura sobre la palabra hablada en los asuntos públicos. La vida pública desde entonces quedaría gobernada por la escritura. Y las mujeres habrían de buscar su camino hacia la alfabetización o ver cómo su poder cultural y político se eclipsaba. Atrapadas en la transición donde las *poissardes* y las *précieuses* del Año II, para las que la elocuencia se había transformado en un arte en extremo peligroso”<sup>8</sup>.

Este arte tan peligroso vivió un tiempo de franca decadencia pero hoy, como ya hemos dicho arriba, vive una segunda juventud. Por ello este invierno Juan Perno y yo misma nos embarcamos en un festival al que llamamos de artes salonísticas y performativas que llamamos *De Salonnières*<sup>7</sup>. Lo performativo quedó claramente enmarcado con las mujeres, rotundas y poderosas, a las que invitamos a hacer sus solos entre las salas y el patio de la Casa Encendida de Madrid. Las artes salonísticas quisieron, como nosotros mismos escribimos, generar “una posibilidad de ser cómplices imaginando y pensando modos de ser y estar, dejando entrar sin miedo el caos, la sorpresa, los afectos, la divagación, la investigación, el error y el silencio”<sup>9</sup>. Y nuestro experimento, compartido con Jordi Claromonte, Antonio Agustín García, Álvaro Antona Villar, Manuel Marquerie Córdoba y Alberto, Jesús Olmo, Carmen Haro Barba y José Manuel Sánchez Duarte, Rafael Sánchez Mateos, el grupo de investigación Déjame

entrar, Anna Natt, Adolfo Muñoz, Gora alDADÁ, se vio acogido por La Señorita Luco, que no es otra que Carmen Gloria Pérez-Luco, mi inestimable socia cuyo Taller de Diógenes en su Edición especial *salonnières*, convocó, con algún que otro cuadro mío, a todos los espíritus pre y post ilustrados, para que nos guiasen en nuestro experimento a contracorriente. Resultó del todo evidente que aún hemos de aprender mucho, que a los tiempos les cuesta desembarazarse de sus utilidades inculcadas pero que, pese a todo, aun la elocuencia puede, si se reitera en los encuentros, resultar altamente peligrosa.



#### GLORIA G. SALÓN #2: YO NO SOY JE SUIS, EN PERSPECTIVA

Rodeando a Álvaro Antona está la estancia azul de Rambouillet y su asidua más aristócrata, Mademoiselle de Montpensier, quien en la primera Fronda tuvo la osadía de encañonar a las tropas de su primo Luis XIV. Salió al campo de batalla con perlas y armadura. Quizá el primer retrato queer de la historia. También aparecen Gertrude Stein, ilustre *salonnière* expatriada a Paris, Madame de Staël, quien tuvo un salon nómada post revolucionario, y las españolas, la Duquesa de Alba y la Marquesa de Santa Cruz, que regentaron sus salones afrancesados cuando se perseguía lo francés en nuestro país; Goya, como un invitado asiduo las retrató y dibujó.

#### NOTAS

1/En 1784 el periódico alemán *Berlinische Monatschrift* (Boletín mensual de Berlín) publicó diversas respuestas a la pregunta del señor clérigo Johann Friedrich Zöllner: ¿Qué es la ilustración? Una de ellas fue escrita por Kant y se ha transformado en un recurso muy recurrido en la teoría del arte y del pensamiento. Por su parte y dentro del Primer curso del año 1983, Foucault interpreta el texto de Kant «Was ist Aufklärung» (¿Qué es la Ilustración?).

2/Ciclo de conferencias: Los Salones Galantes (13, 15 y 20 diciembre 2011). Fundación Juan March.

3/ <http://www.march.es/conferencias/antiores/voz.aspx?pl=22815>

4/ Hesse, Carla (2001): *The Other Enlightenment: How French Women Became Modern*. Princeton University Press.

5/Foucault, Michel (1983): “¿Qué es la ilustración?”, interpretación del texto de Kant.

6/ Hesse, Carla (2001): *The Other Enlightenment: How French Women Became Modern*. Princeton University Press.

7/Festival “De salonnières”, organizado por Juan Perno y Gloria G. Durán. La casa Encendida, Madrid, del 17 al 29 de mayo de 2016.

8/ Hesse, Carla (2001): *The Other Enlightenment: How French Women Became Modern*. Princeton University Press. 9/ <http://www.lacasaencendida.es/escenicas/salonnières-5632>

# ROCÍO GARRIGA

Bienservida (Albacete), 1984

Rocío emplea como medios la instalación, la escultura, la fotografía, el dibujo y el texto para mostrar cómo en las cosas reside algo más de lo que supone su propia naturaleza. En el desarrollo de su obra busca constantemente nexos entre las artes, la historia y la literatura reflexionando sobre los límites entre el decir y el mostrar; manejando las ideas de silencio, potencialidad e indeterminación desde lo poético, lo metafórico y lo polisémico.

Artista, profesora e investigadora. Doctora en Bellas Artes (CUM LAUDE con Mención Internacional) por la Universitat Politècnica de Valencia (UPV). Tesis Doctoral: El silencio como límite comprensivo, cognitivo y estructural: una lectura estética en torno al arte contemporáneo. Directores: Vicente Ponce Ferrer y Miguel Molina Alarcón. Su formación e investigación artística ha sido apoyada por diversas entidades, mediante la concesión de becas y estancias en residencia: Beca de Excelencia (UPV, 2008), Beca de Formación de Profesorado Universitario (FPU, 2009), Beca DKV Grand Tour (2009).



ROCÍO GARRIGA. "SIDDHARTHA EDICIÓN DEDICADA" 2016  
Libro: *Siddhartha*. Hilo plateado. 19 x 89 x 1 cm.

## DESDE EL SILENCIO

*¡No pienses, sino mira!*  
Ludwig Wittgenstein

*Lo que importaba era poder estar equivocado.  
[...] Así aprendí que cada experiencia del arte  
nos quita la razón y nos la da*

Hans-Georg Gadamer

Los límites con los que se tropieza el lenguaje común, en tanto que medio expresivo y comunicativo, son los del silencio. Al tratar de transmitir la complejidad del pensamiento, las emociones o las experiencias es inevitable cuestionarse qué es aquello que se puede conocer, qué es eso que ha vivido el otro o cuál es la pérdida que se produce durante la expresión o la comunicación.

Sea o no actuada manifiestamente, la noción de silencio es inherente a la estética, pues no es posible recibir, crear o interpretar fuera de ella. Presento a continuación una serie de anotaciones en torno al silencio y las artes, además de algunas consideraciones respecto a otras/os autoras/es que constituyen, en el marco de mi práctica artística, un espacio para la reflexión y la acción.

\*\*\*

Al tratar de dar una respuesta a la cuestión de la esencia del ser, Heidegger se vio en la obligación de ir más allá del lenguaje ordinario, pues la palabra, como el horizonte, "nunca representa algo, sino que apunta (*be-deutet*) a algo, esto es, al mostrar algo lo hace demorar en la amplitud de lo que tiene de decible"<sup>1</sup>.

En Heidegger la reflexión sobre el decir siempre ha estado acompañada por el tema del silencio y del callar. A partir de los años treinta ya se pueden leer en sus textos expresiones como lo «no-hablado», lo «no-dicho» o lo «indecible»<sup>2</sup>; expresiones mediante las que trata de dar cuenta de lo inexpresable. Según el filósofo alemán el decir poético es el lugar de aparición de tales cuestiones, pues es el lenguaje poético el que posibilita decir lo que no se dice, el que dice lo que no se puede decir y oculta en la desocultación:

***"Todo gran poeta poetiza solo desde un único Poema. [...] El Decir de un poeta permanece en lo no dicho. Ningún poema individual, ni siquiera su conjunto, lo dice todo. Sin embargo, cada poema habla desde la totalidad del Poema único y lo dice cada vez.***

***Desde el lugar del Poema único brota la ola que cada vez remueve su decir en tanto que decir poético. Pero, tan poco desierta la ola del lugar del Poema que, por el contrario, en su brotar hace refluir todo el movimiento del Decir (Sage) hacia el origen cada vez más velado*"<sup>3</sup>.**

En sus reflexiones de madurez, Heidegger trata el pensar como *experiencia*. De acuerdo con él, el acercamiento al ser se produce desde un



pensar merodeante y un hablar *sugere*nte/*silente* (siendo este último la expresión de lo primero)<sup>4</sup>. La pertinencia del hablar silente se justifica en la inabarcabilidad del ser, pues este modo de hablar no *encorseta*: es un espacio de libertad para que la cosa sea o se desenvuelva en él. La verdad, en sentido heideggeriano, “no es adecuación entre el intelecto y la cosa, es “des-ocultación”, “manifestación” de lo real desde sí mismo a través del *Dasein*”<sup>5</sup>. La verdad es, por tanto, *des-velamiento*, y es por eso que la poesía es el medio más adecuado para que esto tenga, al menos, la posibilidad de producirse. Según Gadamer:

**“La lengua no es solo la casa del ser, sino también la casa del ser humano, en la que vive, se instala, se encuentra consigo mismo, se encuentra en el Otro, y que la estancia más acogedora de esa casa es la estancia de la poesía, del arte. En escuchar lo que nos dice algo, y en dejar que se nos diga, reside la exigencia más elevada que se propone al ser humano”<sup>6</sup>.**

En el silencio, que es inherente a lo poético —a las artes—, radica el *espacio* originario para la manifestación del ser, pues este constituye la máxima expresión a la que puede aspirar la palabra. Para Heidegger, como para Wittgenstein, el conocimiento de las cosas que importan se encuentra más allá de los límites del lenguaje.

Existen múltiples interpretaciones sobre el silencio al que apela Wittgenstein en la última proposición del *Tractatus*, pero su silencio ético no tiene que ver con asuntos de justicia social o filosofía política. Para el filósofo vienés, cuando actuamos manteniendo el silencio tenemos la posibilidad de comprender el mundo, porque mantenerse en silencio (*schweigen*) evita que los aspectos morales y estéticos se nublen por la palabra cuando discutimos sobre ellos. *La actitud silenciosa favorece que tales cuestiones se muestren tal cual son*. La posibilidad de comprender el mundo reside en la preservación y el respeto del *silencio del mostrar*<sup>7</sup>:

**“Mis proposiciones esclarecen porque quien me entiende las reconoce al final como absurdas, cuando a través de ellas —sobre ellas— ha salido fuera de ellas. (Tiene, por así decirlo, que arrojar la escalera después de haber subido por ella). Tiene que superar estas proposiciones; entonces ve correctamente el mundo. [§6.54] De lo que no se puede hablar hay que callar. [§7]”<sup>8</sup>.**

Según Wittgenstein, en la literatura (y por extensión, en las artes) puede llegar a mostrarse —verse— lo que no se puede ser dicho —descrito—. Para comprender el silencio wittgensteiniano es preciso subrayar la distinción que hace entre *el decir* y *el mostrar*, esto es: lo que se dice es lo que puede ser descrito, lo obvio, no se añade ninguna información sobre los acontecimientos que se dan en el mundo, es una mera repetición de lo que ya hay en él; por otra parte, lo que se muestra es lo que se ve, lo que se mira, esto se identifica con las acciones, y para Wittgenstein “*lo que puede ser mostrado, no puede ser dicho*” [§4.1212]<sup>9</sup>.

De acuerdo con el filósofo vienés el conocimiento no puede *decirse*, solo *se muestra*; y estos son los límites del lenguaje, en cuyo espacio, el silencio actúa en favor de su trascendencia *siendo la acción que muestra*. El conocimiento no está en la ciencia porque sus proposiciones son únicamente descriptivas. Wittgenstein afirma, además, que no permanecer en silencio sobre lo que solo puede ser mostrado desvía nuestra atención de la *mirada*, y esto nos impide *ver cómo las cosas son*; por eso asevera este autor que tanto la teoría lógica como la ética son modos de *parloteo*: porque en ellas se habla acerca de cuestiones aplicadas, es decir, sobre actos o acciones (hechos) que al darse *hablan* ya por sí mismos, que al ser traducidos a la palabra común se desvirtúan, su mera descripción no aporta nada al mundo.

Llegados a tal punto Wittgenstein observa que parece que no sea posible la expresión de todo aquello que importa, aunque deja abierta también —en el *Tractatus*—, cierta posibilidad ya que según indica, el *lenguaje poético es más una cuestión de mostrar que de decir*, porque sus proposiciones son ambiguas y a través de la poesía al menos se muestra algo más que lo que se dice con las proposiciones científicas, que por su no-ambigüedad dejan fuera rasgos esenciales en materia de ética y de estética<sup>10</sup>:

**“Mi único propósito —y creo que el de todos aquellos que han tratado alguna vez de escribir o hablar de ética o religión— es arremeter contra los límites del lenguaje. Este arremeter contra las paredes de nuestra jaula es perfectamente y absolutamente desesperanzado. La ética, en la medida en que surge del deseo de decir algo sobre el sentido último de la vida, sobre lo absolutamente bueno, lo absolutamente valioso, no puede ser una ciencia. Lo que dice la ética no añade nada, en ningún sentido, a nuestro conocimiento. Pero es un testimonio de una tendencia del espíritu humano que yo personalmente no puedo sino respetar profundamente y que por nada del mundo ridiculizaría”<sup>11</sup>.**

Para Wittgenstein ética y estética son la misma cosa, ambas son inexpresables y trascendentales [§6.421]<sup>12</sup>. Lo inexpresable es aquello que se muestra a sí mismo en su acción y eso para Wittgenstein es lo místico: “Lo inexpresable, ciertamente existe. Se muestra, es lo místico” [§6.522]<sup>13</sup>. Sabiendo que la conjunción ética—estética—mística se produce en lo inexpresable —que es el *mostrarse en el silencio*—, no resulta difícil comprender que Wittgenstein tenga por experiencia *par excellence* asombrarse ante la existencia del mundo, asombrarse de que tal y tal cosa sean como son<sup>14</sup>.

El asombro implica, en cierto sentido, la consciencia de los propios límites, *lo que se muestra* nos enseña que “*los límites de mi lenguaje significan los límites de mi mundo*” [§5.6]<sup>15</sup>. La actitud de asombro en Wittgenstein constituye una actitud de contemplación<sup>16</sup> estética que no

es estática sino dinámica. Mirar lo que nos es común como si fuera la primera vez que depositamos nuestra mirada sobre ello favorece el surgimiento de nuevas perspectivas.

El asombro es una actitud y, por eso, el asombro es también para Wittgenstein una parte fundamental en el método filosófico (por ende, artístico)—: admiración y perplejidad, pero también cuestionamiento<sup>17</sup>.

\*\*\*

Ejercer la práctica artística, sus resultados, las vivencias derivadas... son acciones, acontecimientos que no se dicen, se muestran en su propio proceso:

***“El artista con-figura: le otorga figura a los elementos dispersos, forma totalidades significativas, y aquello que la obra significa, es decir, aquello de lo que es signo es la propia actividad del individuo, actividad en la que él ha ido constituyéndose a sí mismo en/con la elaboración de los elementos que han incidido en él”<sup>18</sup>.***

Trato de no actuar bajo la creencia de que lo artístico puede ser desvelado por completo solo con palabras, trabajo desde el silencio.

## BIBLIOGRAFÍA

GADAMER, H. G. 1990. La herencia de Europa. Ensayos. Presentación de Emilio Lledó. Traducción de Pilar Giralta Gorina. Barcelona: Ediciones Península.  
HEIDEGGER, M. 2002. De camino al habla. Traducción de Ives Zimmermann. Barcelona: Ediciones del Serbal.  
HEIDEGGER, M. 1989. Serenidad. Traducción de Yves Zimmermann. Barcelona: Ediciones del Serbal.  
MAILLARD, CH. 1997. Experiencia estética y experiencia mística. Revista Interdisci-

plinar de filosofía, vol. II, pp. 177-191. ISSN: 1136-4076.  
MARRADES, J. (ed.). Wittgenstein. Arte y Filosofía. Madrid: Plaza y Valdés.  
MARTÍNEZ MATÍAS, P. 2008. Hablar en silencio, decir lo indecible. Una aproximación a la cuestión de los límites del lenguaje en la obra temprana de Martin Heidegger. Diánoia, vol. LIII, nº 61, pp. 111-147. ISSN: 1870-4913.  
MUÑOZ MARTÍNEZ, R. 2006. Tratamiento ontológico del silencio en Heidegger.

Sevilla: Fénix Editora (Colección Nueva Mínima del CIV).  
VALESIO, P. 1985. A Remark on Silence and Listening. Rivista di Estetica, nº 26, pp. 17-44. ISSN: 0035-6212.  
WITTGENSTEIN, L. 1997. Conferencia sobre ética. Introducción de Manuel Cruz. Barcelona: Paidós.  
WITTGENSTEIN, L. 2009. Tractatus logico-philosophicus; Investigaciones filosóficas; Sobre la certeza. Estudio introductorio de Isidoro Reguera. Madrid: Gredos.

Rocío Garriga

## NOTAS

1/ HEIDEGGER, M. 1989. Serenidad. Traducción de Yves Zimmermann. Barcelona: Ediciones del Serbal, p. 51.  
2/ En: MARTÍNEZ MATÍAS, P. 2008. Hablar en silencio, decir lo indecible. Una aproximación a la cuestión de los límites del lenguaje en la obra temprana de Martin Heidegger. Diánoia, vol. LIII, nº 61, pp. 111-147. ISSN: 1870-4913, p. 113.  
3/ HEIDEGGER, M. 2002. De camino al habla. Traducción de Ives Zimmermann. Barcelona: Ediciones del Serbal, p. 29.  
4/ Cfr.: MUÑOZ MARTÍNEZ, R. 2006. Tratamiento ontológico del silencio en Heidegger. Sevilla: Fénix Editora (Colección Nueva Mínima del CIV), pp. 14-16.  
5/ Ibid., p. 18.  
6/ GADAMER, H. G. 1990. La herencia de Europa. Ensayos. Presentación de Emilio Lledó. Traducción de Pilar Giralta Gorina. Barcelona: Ediciones Península, p. 156.  
7/ Ibid., p. 27.  
8/ WITTGENSTEIN, L. 2009. Tractatus lo-

gico-philosophicus; Investigaciones filosóficas; Sobre la certeza. Estudio introductorio de Isidoro Reguera. Madrid: Gredos, p. 137.  
9/ Ibid., p. 49.  
10/ Cfr.: JANIK, A. 2013. Wittgenstein, la ética y el silencio de las musas. En: MARRADES, J. (ed.). Wittgenstein. Arte y Filosofía. Madrid: Plaza y Valdés, pp. 17-44, pp. 40-41.  
11/ WITTGENSTEIN, L. 1997. Conferencia sobre ética. Introducción de Manuel Cruz. Barcelona: Paidós, p. 43.  
12/ WITTGENSTEIN, L. 2009. Tractatus logico-philosophicus; Investigaciones filosóficas; Sobre la certeza. Estudio introductorio de Isidoro Reguera. Madrid: Gredos, p. 133.  
13/ Ibid., p. 137.  
14/ Vid. en: WITTGENSTEIN, L. 1997. Conferencia sobre ética. Introducción de Manuel Cruz. Barcelona: Paidós, pp. 38-39.  
15/ WITTGENSTEIN, L. 2009. Tractatus logico-philosophicus; Investigaciones filosóficas; Sobre la certeza. Estudio introductorio de Isidoro Reguera. Madrid: Gredos, p. 105.

16/ “La palabra contemplación está asociada casi en exclusividad con la visión, pero su etimología (del latín: templum) apunta en dirección a una noción mucho más general, que tiene que ver con el espacio”. En: VALESIO, P. 1985. A Remark on Silence and Listening. Rivista di Estetica, nº 26, pp. 17-44. ISSN: 0035-6212, p. 17. [Traducción propia. Fragmento fuente: “Contemplation is a word that has come to be associated almost exclusively with vision; but its etymon (going back to Latin templum) points in the direction of a more general notion, having to do with space”].  
17/ En: SOMAVILLA, I. 2013. Las dimensiones del asombro en la filosofía de Wittgenstein. En: MARRADES, J. (ed.). Wittgenstein. Arte y Filosofía. Madrid: Plaza y Valdés, pp. 45-80, p. 48, 59.  
18/ MAILLARD, CH. 1997. Experiencia estética y experiencia mística. Revista Interdisciplinar de filosofía, vol. II, pp. 177-191. ISSN: 1136-4076, p. 179.

# NEUS LOZANO SANFÉLIX

neuslozanosanfelix@gmail.com

neuslozanosanfelix.com

Artista.

Su trabajo se apropia de los mecanismos y las decisiones que quedan veladas en el proceso de creación de la producción artística (la elección de los materiales, las tácticas de exposición, las condiciones de producción, y la relación entre texto e imagen) con el objetivo de utilizar estas estrategias para la construcción y reelaboración de su propio discurso artístico y su posicionamiento como artista. Doctora por la Universitat Politècnica de València en el programa Arte: Producción e Investigación, con la tesis: “Enseñanza universitaria y práctica artística. Criterios para su experimentación, activación e intermediación desde un saber situado”, compagina la práctica artística con la docencia universitaria.



NEUS LOZANO SANFÉLIX. "EXERCICI Nº 4 DESPRÉS DE IAN WALLACE. IDEA D'UNIVERSITAT" 2015. Facultad de Bellas Artes de Valencia, planta 4, Departamento de Conservación y Restauración de Bienes Culturales, acceso restringido. Fotografía color, 80x120 cm.



# ¿PUEDE HABLAR LA ARTISTA?<sup>1</sup>

*“Demasiado intelectual para el activismo, demasiado activista para la academia, demasiado feminista para la poesía, demasiado radical para la pedagogía, demasiado política para ser maestra, demasiado disidente para la política de la identidad, demasiado tortillera para ser maestra, demasiado maestra para la jerarquía del saber, demasiado tímida para la oratoria política, demasiado provinciana para la capital, demasiado pro-sexo para un feminismo que aún teme hablar de sexo, demasiado teórica para ser trabajadora”*

Valeria Flores

El título del presente texto es un guiño al artículo *¿Puede hablar la subalterna?*<sup>2</sup> de Gayatri Chakravorty Spivak, y la cita que introduce al texto, de Valeria Flores, un juego en el que el sujeto se define resultado de la superación de un conjunto de sustantivos construidos socialmente en nuestra cultura y que en su definición más radical, bien podrían formar parte de lo que puede entenderse por subalternidad o clase subalterna, una clase social marginada.

Por si no ha quedado clara la intención, la pregunta que nos planteamos en este texto y en el contexto de esta publicación, es la siguiente: si la artista, mujer, y/o estudiante, y/o licenciada, y/o master, y/o doctora, y/o intelectual, y/o activista, y/o feminista, y/o radical, y/o docente universitaria, y/o investigadora, y/o trabajadora precaria dentro y fuera de la academia, y/o madre... ¿en su condición actual de subalterna, ha sufrido tal desplazamiento que ya no considera la posibilidad de ser artista en el contexto actual. O dicho de otro modo, y aludiendo a un término relacionado con los estudios de género, si el *techo de cristal* que identifica las barreras invisibles a las que se ven expuestas en general las mujeres trabajadoras altamente cualificadas, el cual simboliza las dinámicas, ritmos y prioridades a las que se ven expuestas las mujeres para poder alcanzar los niveles jerárquicos más altos, a pesar de sus logros y méritos, es un lugar inalcanzable en el sistema del arte o simplemente, ni siquiera un lugar deseable.

Esta idea la planteamos al calor de algo que ya se está hablando en el contexto español, la emergencia de una nueva *pobreza femenina* que perjudica principalmente a mujeres formadas que obtienen trabajos peor pagados y con peores condiciones laborales que los hombres, aún más después de ser madres<sup>3</sup>. Nos parece relevante hacer mención a esta cuestión desde el origen que se teje esta publicación en tanto que es

en el contexto de la Universidad donde este hecho es más evidente y parece ser, más normalizado. Puesto que no se puede entender, que en el contexto de un espacio de producción y transmisión de saberes como lo es la Universidad, en 2015 solo se pudieran contar 329 catedráticas de un total de 1568 catedráticos, una cifra que no ha variado desde el año 2005 y que nos muestra indicios de algo que no se dice, o no se escucha.

## ¿QUÉ ES SER ARTISTA?

La respuesta a la pregunta de ¿qué es ser artista? es una de las cuestiones menos consensuadas desde el entorno académico, a pesar de ser la universidad uno de los espacios legitimados para la construcción y transmisión de saberes en torno a la práctica artística, y es posiblemente uno de los debates más interesantes que podemos plantear desde su seno y que difícilmente se expone de manera crítica y propositiva. Si bien su definición se refiere al artista como la persona que hace, crea o produce obras de arte, dado el cambiante significado de la noción *arte*, el término *artista* debe definirse o estudiarse en relación a diferentes puntos de vista, el problema es definir en la actualidad cuáles son los parámetros que se transmiten para definir su condición. Bueno, lo verdaderamente difícil es tratar de proponer unos nuevos puntos de vista ajenos al sistema de creencias que determina su significado.

Una de las posibles respuestas es definir al artista como aquél que vive de hacer arte, y por tanto es remunerado por tal trabajo realizado hasta el punto, se entiende, que éste pueda dedicarse a su producción exclusivamente. Si nos situamos en esta definición, y hacemos un repaso al informe *La igualdad en cifras*<sup>4</sup>, elaborado por la asociación de Mujeres Artistas Visuales (MAV), este recoge que existe una *situación inercial de desigualdad de oportunidades para las mujeres* en el sistema del arte español. En Arco 2016 el total de las mujeres participantes fue del 26% y solo un 4% eran españolas; y a pesar que en la etapa formativa las estudiantes suponen un 70%, en el sector profesional solo representan 14,4%.

Por otra parte, también podríamos definir al artista como aquél que desde el sistema del arte (formado por diferentes agentes: galeristas, creadores, museólogos, críticos, historiadores, comisarios, coleccionistas) es reconocido como tal independientemente de su medio de subsistencia. El mismo informe al que hemos aludido recoge que en lo que concierne al apoyo de la mujer artista por parte de los museos de arte contemporáneo, las exposiciones individuales de artistas españolas solo suponen el 9,4%. Y que en relación al reconocimiento de estas por parte de la Administración del Estado mediante la otorgación de galardones

importantes como por ejemplo el *Premio Nacional de Artes Plásticas* o el *Premio Príncipe de Asturias*, en referencia al primero, desde 1994 (22 ediciones) sólo 6 mujeres lo han recibido; y en lo que se refiere al segundo, convocado desde 1982, no lo ha recibido ninguna artista plástica.

Nuestra condición de subalternas hoy es evidente y es algo que debemos tener en cuenta para valorar nuestra situación como mujeres y como artistas.

Pero nuestra intención con este texto es poner atención sobre el hecho que, es en gran parte desde nuestro contexto, el académico, desde donde se construye esta condición de subalternidad, entendida como clase inferiorizada. Hoy en día la Universidad es el espacio legitimado para la construcción y transmisión de saberes también de la práctica artística. Y su estructura responde a una clara jerarquización del saber, acuciada aún más por la equiparación del sistema universitario al Espacio Europeo de Educación Superior y su proceso de normalización.

Es por eso que nos parece importante seguir trabajando y reflexionando para desvelar la situación a la que nos vemos avocadas las mujeres en estas jerarquías del saber, también en el contexto de la práctica artística, y repensar sobre la posibilidad y el deseo de la *artista* de formar parte de un sistema, el del arte, que viene asumiendo unas estructuras e inercias cuyo resultado ya denunciaba también Whitney Chadwick en las primeras hojas de *Mujer, Arte y Sociedad*, el sometimiento de los intereses de las mujeres a los de los hombres que se estructuraba en el mismo acceso de las mujeres a la academia y a una *historia del arte generalmente hilvanada siguiendo los hitos de los “viejos (y ahora también los nuevos) maestros” y de las “obras maestras”*.

## ¿PUEDE HABLAR LA ARTISTA? O LA ESCUCHA QUE NO SE DA.

El texto de Spivak se inicia con las siguientes palabras: “Entre el patriarcado y el imperialismo (entendido como una transformación del capitalismo), y los procesos de constitución de sujetos y formación de objetos, termina por desaparecer la figura de la mujer, si bien no hasta quedar reducida a una insignificancia originaria, sino a ese violento vaivén del que emerge la descentrada representación de la “mujer tercermundista” que se halla atrapada en la tradición y la modernización, el culturalismo y el desarrollo.” Esta afirmación consideramos que es muy descriptiva de cómo algunas nos sentimos, si sustituimos las palabras “mujer tercermundista” por “mujer artista”. El conjunto de actitudes con las que se asocia lo artístico hoy, como construcción cultural, en nuestro caso, cuando se desmorona el mundo del trabajo sin que las mujeres ha-

yamos terminado de conquistar plenamente este espacio en igualdad de condiciones que los hombres (diferencia de los índices de ocupación, brecha salarial, techo de cristal, feminización de la precariedad laboral, etc.) También en el sistema del arte, incluido el mundo académico, en el contexto del Estado español.

La reflexión que nos hacemos y que creemos necesaria plantear, es si ¿queremos simplemente tener presencia en los sectores artísticos perpetuando las mismas dinámicas, prioridades y ritmos? ¿O nuestra intención es la de proponer y articular unas condiciones diferentes en que se aborde una mirada crítica de la práctica artística? ¿De la ideología implícita en ella, de su incidencia en la sociedad y de sus condiciones de producción?

Es por eso que creemos necesario seguir trabajando en buscar nuevos modelos, nuevos modos de hacer, nuevos modos de entender... seguir trabajando por la desmitificación, superación y reelaboración de la idea de identidad/sujeto/idea de artista, de la clasificación/idea de objeto artístico, de la idea de espacio expositivo/exhibición, etc. Todas ellas ideas heredadas y construidas historiográficamente y perpetuadas, en demasiados casos, también desde el ámbito académico.

### Experiencia nº4: Idea de Universidad.

1. Acopio de información sobre las obras del Fondo de Arte Contemporáneo de la Universitat Politècnica de València expuestas en los diferentes espacios de la Facultad de Bellas Artes de Valencia. La información es facilitada por el Fons d'Art i Patrimoni de la UPV.
2. Solicitud de permisos.
3. Deriva por los espacios de la facultad den busca de las obras expuestas en ellos.
4. Nuestro objetivo es el de registrar fotográficamente dónde se ubican en el espacio y qué tipo de obras son las que encontramos como espectadoras.

### BIBLIOGRAFÍA

- ASENSI, M. (2009). “La subalternidad borrosa”, en ¿Pueden hablar los subalternos?. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona.
- CHADWICK, W. (1992). *Mujer, arte y Sociedad*. Barcelona: Ediciones Destino.
- SPIVAK G. A. (2002). ¿Puede hablar la subalterna? en *Asparkia*, investigación feminista, nº13, pp.207-214.
- SPIVAK, G. A. (1999). *A Critique of Postcolonial Reason: Toward a History of the Vanishing Present*. Cambridge, Mass: Harvard University Press.

### NOTAS

1/ El artículo que presentamos a continuación, es una síntesis del texto ¿Podrán hablar los artistas?, el cual se encuentra actualmente en proceso de publicación.

2/ Spivak G. A. (2002). ¿Puede hablar la subalterna? en *Asparkia*, investigación feminista, nº13, pp.207-214. Fragmento reproducido con permiso del editor de SPIVAK G. A. (1999). *A critique of Post-Colonial Reason: Toward a History of the Vanishing Present*, pp. 304-311, Cambridge, Mass: Harvard University Press. En la N. De la E. se indica que:

“En la traducción de este texto al español, y tras consultarlo con la autora, Gayatri Spivak, se ha optado por hablar, en todo caso, en femenino [...] reproducimos a continuación una comunicación personal en la que ella especifica dicha opción: Ni el crítico subalterno ni el poscolonial son necesariamente femeninos. Pero puesto que tampoco son necesariamente masculinos, y teniendo en cuenta que en este texto la crítica y la subalterna sí son específicamente femeninas, hemos utilizado el género femenino a lo largo del fragmento”.

Gayatri Spivak”. Esta también ha sido nuestra elección.

3/ Según el Indicador de Igualdad de Género de Catalunya elaborado por la Cámara de Comercio de Barcelona. Visto el 17 de mayo de 2016, en: <http://www.publico.es/espana/pobreza-golpea-mujeres-formadas-madres.html>

4/ Visto el 17 de mayo de 2016 en: <http://www.mav.org.es/index.php/observatorio/ley-de-igualdad/la-igualdad-en-cifras>

# CARMEN MARTÍNEZ SAMPER

Albarracín (Teruel). Doctora y licenciada en Bellas Artes por la Universidad Politécnica de Valencia en la especialidad de Escultura. Miembro efectivo del Grupo H-70 (los) Usos del Arte. Universidad de Zaragoza. Profesora del Grado en Bellas Artes de la Universidad de Zaragoza y vocal del Centro de Estudios de la Comunidad de Albarracín (CECAL).

En 2012 y 2013, coordina los Seminarios “Arte y oficios. Experiencias inéditas” en la Facultad de Ciencias Sociales y Humanas del Campus de Teruel. En 2012 codirige y coordina el “Workshop Arte de Acción. El patrimonio histórico como lugar para el arte contemporáneo” desarrollado en Albarracín (Teruel). En 2015/16 coordina el Proyecto de Investigación “Estación Buñuel: origen y destino” desarrollado en el Grado de Bellas Artes\_Teruel. Convocatorias de Ayudas para el Desarrollo de Proyectos de Investigación (2015) de la Fundación Universitaria “Antonio Gargallo”.

En su trabajo de investigación se dan constantes interferencias entre disciplinas donde la esencia de la arquitectura tradicional, con la que convive, ocupa un lugar destacado junto al Patrimonio Cultural desde el que establece vínculos con el arte contemporáneo. Por ello, la transformación de formas arquitectónicas en una obra poética en escultura le lleva a un apropiacionismo en torno al hueco arquitectónico, a los espacios cotidianos y al hogar.

## DE LO COTIDIANO: LA SILLA // LA LLUVIA

*En la experiencia artística debemos aprender a demorarnos en la obra de una manera especial: al hacerlo no hay lugar para el tedio; antes al contrario, cuanto más lo hacemos más despliega la obra sus múltiples riquezas sobre nosotros. La esencia de nuestra experiencia temporal del arte está en aprender cómo demorarse de este modo. Y quizá sea la única forma por la que podamos-seres finitos-relacionarnos con lo que llamamos eternidad.*

*Hans- Georges Gadamer*

En la eternidad, en la que podemos esperar hasta alcanzar la experiencia artística al contemplar los objetos, hay una cultura donde el tiempo eterno se materializa en la primera silla/sillón fechada en torno al s. XIV A. C. Un sillón ceremonial de Tutankamón cubierto de láminas de oro que recorren la superficie como si se tratase de una segunda piel. En sí mismo es todo un símbolo de poder y en su ornamentación los jeroglíficos elevan su carácter utilitario a simbólico. Pero además, una silla de madera de cedro formaba parte de los objetos que le acompañaron en su último viaje y marcaban la diferencia entre la silla, su simbolismo y la función que cumplía.

*La silla* como objeto del arte, en una segunda parada, nos conduce a Joseph Kosuth quien escribió: «El arte que yo denomino conceptual lo es porque se basa en una investigación en torno a la naturaleza del arte». Es precisamente su obra *One and Three Chairs* (Una y tres sillas) una de las primeras que el artista concibió dentro del conceptualismo como «antiformalista». En ella confluyen el componente objetual y el conceptual junto al lingüístico. Introduce la palabra escrita con sus signos gráficos; unos “jeroglíficos” dentro de un orden aplicado; un sistema para hacer comprensible la grafía dentro de un idioma concreto. Su universalidad, por tanto, podría ser relativa.

Junto a *Una y Tres Sillas* vamos a incorporar otras sillas que aportarán códigos diferentes. El arte es conceptual en las ideas y plantea, al igual que la vida, conceptos que van desde el objeto a la espera y de la espera a la vida. El objeto del arte es materia pero su existencia comienza cuando se le nombra; cuando se le da un nombre.

La obra de Kosuth, ha sido considerada por Catherine Millet<sup>2</sup> como un ejemplo de formalismo, atendiendo a la definición de Clement Greenberg<sup>3</sup>: “aquello que remite en exclusiva al arte, al hecho de que una obra sólo ha-

bla de la obra misma”. Esta autodefinición de la obra de arte es para Millet, «la regla de los artistas conceptuales, que han construido todo un sistema de análisis teórico para definir una obra de arte, una actividad artística y el modo en que ésta encuentra su vía de realidad».

En ocasiones las “cosas” entablan una extraña relación entre ellas en una realidad paralela que guía sus pasos por la proximidad o la distancia. Convergen acciones, pensamientos e ideas y hablamos de experiencia.

## LA SILLA

Una conversación con José<sup>4</sup> en torno a las sillas “en escena” nos llevó hasta Eugène Ionesco. Hablamos de las sillas, del teatro... y de la temática de un escenario lleno de sillas vacías y dos personajes ancianos que conversaban con “las ausencias” presentes entre aquel repertorio de muebles vacíos. Todo ello nos trasladaba a septiembre de 2012 y a la acción “Monólogo en off” que preparé junto a Aitor Elizalde para presentarla en un espacio singular: Un horno rehabilitado, hoy espacio expositivo, y antiguo obrador de pan. El planteamiento era el siguiente:

Más de veinte sillas, ordenadas en filas, esperarían en un espacio con *historia*, poblado por muebles en *silencio* donde una, y sólo una, de las sillas se giraría hacia las demás frente a una audiencia inexistente mientras un libro permanecía cerrado sobre su *regazo*, en espera...como en el *Tiempo de silencio*, escrito por Luis Martín Santos. Se iniciaba la acción al entrar entre aquellas sillas, al formar parte de aquel público, que como en el caso de Ionesco “no estaba”. La acción seguiría al tomar entre las manos el libro cerrado y ocupar una de aquellas sillas, una cualquiera, y distinguirla del resto. El libro se abriría y comenzaba la lectura al “escuchar” una voz en off. Mientras se leía, entre aquel silencio, el texto se podía escuchar como si la cabeza de quien lo había abierto fuese transparente y las letras serían libres, se transformarían en sonidos para escapar de las páginas. Una voz en off revelaría lo que uno calla... en un tiempo de silencio que dejaría volar las palabras como en la definición del concepto “silla” ya comentada. La voz de Aitor Elizalde<sup>5</sup>, mi compañero en esta acción, se podría escuchar sin que él estuviese presente. Él sería una ausencia (física) entre aquellas sillas vacías. En aquella ocasión, cuando se presentó la acción, José me acompañó como encargado de sonido. La voz del monólogo provenía de una grabación realizada en el verano de 2012, que rompía el silencio envolvente en aquel espacio cerrado del obrador antiguo, donde tanta algarabía habría en otro tiempo. Unos minutos de escucha y después... silencio.

Al terminar la lectura (voz en *off*) se retomaba la acción abandonando la silla; dejando el libro cerrado y caminado en busca de un viejo bote man-

chado de pintura negra, en cuyo interior varias piezas de metal esperan su momento de ver la luz. Al volcarlo caían desordenadas sobre el suelo empedrado pequeñas barritas de hierro y con ellas, entre el tintineo nervioso de seleccionar las más adecuadas, se construía como en un rompecabezas una frase clave: *Tiempo de silencio*. En realidad, era la primera vez que los espectadores que nos acompañaban recibían esta información pues la acción en sí misma era *Monólogo en off*<sup>6</sup> y en ningún momento se había hecho referencia a la obra de la que tomamos el texto. Se abandonaba el lugar con el bote ya vacío. Las sillas, el libro, la frase... El espacio ya no era el mismo.

En 2016 planteamos una instalación titulada *De lo cotidiano*. En ella había dos partes: la silla//la lluvia (la ventana).

Silla = espera. Ventana = esperar.

La silla tenía sobre su regazo un cuenco de cristal transparente con pigmento azul en su interior. La ubicación del recipiente sobre la silla... La forma en “V” del mismo, el color...

En torno a la silla he descubierto nuevas situaciones. Las sillas tienen historia. Cada una es diferente y así sucede en las que protagonizan la acción *Monólogo en off* que son la que hace algunos años ocupaban los alumnos de la Escuela de Artes Aplicadas y Oficios Artísticos de Teruel. Sillas plegables de madera de haya con un acabado impecable. En otra acción titulada *Las devanaderas* las sillas tenían el “asiento de anea”. Estas sillas, que tienen su historia particular, ajena a la nuestra, se utilizan para esta acción y son prestadas, como sucediera en Albarracín (2012) o en Cantavieja (2016). En ambas utilizamos espacios patrimoniales de la Sierra de Albarracín y del Maestrazgo turolense y las sillas eran las mismas que utilizaban las mujeres para salir a la puerta de su casa para conversar entre vecinas.

¿Todas son la misma? Porque una silla es una silla aunque exista una diferencia en cada caso. Si nos adentramos en el objeto silla con interrogantes nos podemos preguntar: ¿Qué sugiere? ¿Qué evoca? Una silla ¿es sólo una? o ¿es un objeto, una foto, una definición? Dependiendo de los ojos que la observen, una silla es un objeto que invita a la reflexión. Es un mueble que espera y se enmarca en lo cotidiano. El tiempo pasa frente a ella, los segundos dan pequeños golpecitos como las gotas de la lluvia. Como símbolo, nos conducen al descanso, a la familia, pero también las hay agrestes y retorcidas, de tortura y de muerte. Un objeto común que tiene infinitas connotaciones para quien espera. Para Emilia, por ejemplo, eran importantes pues se sentada junto al cristal del balcón para ver pasar a la gente por la calle. Apenas podía valerse por sí misma para salir fuera de la casa. Pasaba largas horas en su silla de la sala de estar. La silla es, entre





"MONÓLOGO EN OFF" 2012

Workshop Arte de Acción, en Albarracín. Fotografía Alicia H. Moreno.

otros conceptos, el tiempo de la espera. El tiempo que pasa. Es, además, una palabra terminada en A.

Pero el arte adquiere compromisos como en la obra de Doris Salcedo, artista que llenó un espacio apilando de manera aleatoria 1550 sillas de madera. Estas, entrelazadas, como tejidas, llenaban un solar entre dos inmuebles, dotándolo de monumentalidad. Un espacio vacío que se llena de sillas vacías con un orden aleatorio. En 2002, con 280 creó una metáfora tridimensional sobre la fachada del Palacio de Justicia de Bogotá. Representaban a otras tantas víctimas de la violencia. Transforma los objetos domésticos al trasladarlos a espacios públicos. Los objetos familiares con su historia se tornan metáforas visuales del sufrimiento para recrear instantes para la reflexión.

Por todo ello las sillas vacías, fuera de su espacio natural, mantienen unos minutos de incertidumbre en el espectador. Lo cotidiano, con sus historias de vida, aportan un valor al objeto usado y en desuso. Las sillas se mantienen así a lo largo del tiempo, unas veces cojean, otras se mantienen impasibles ante la mirada de quien no se atreve a sentarse en ellas o sienten su silencio como una presencia inquietante.

*Je me mire et me vois ange ! et je meurs, et j'aime  
Que la vitre soit l'art, soit la mysticité  
A renaître, portant mon rêve en diadème,  
Au ciel antérieur où fleurit la Beauté!*

*(Les fenêtres. Stéphane Mallarmé, 1893)*

## LA LLUVIA

En la instalación titulada *De lo cotidiano*, una silla de oficina, pintada para ocultar la estropeada madera de pino, abandonó un despacho sencillo para adquirir un protagonismo que nunca tuvo. En la base descubrí una marca con el año 1965: mi principio.

La ventana, que acompaña a esta instalación, era una "fresquera" (donde por la noche se dejaban alimentos). Dentro del marco de la ventana construida por un palet desgastado, descolorido y grisáceo por la intemperie y la lluvia, se resguardaba una botella y una caja de leche. La primera era de cristal transparente (con escayola blanca en su interior) y tapa roja; la segunda era un vaciado en blanco (que recordaba a los objetos de Rachel Whiteread; estos vaciados son un juego que practico desde hace tiempo, al rellenar envases de plástico y papel para obtener modelos sólidos. Delante de la ventana colgaban desde el techo, a modo de lluvia, varias plumadas. Elementos de oficio utilizados en la construcción, que pendían de un hilo y se balanceaban levemente. Bajo ellas, esperaban siete cuencos de cristal transparente. De mayor tamaño que aquel que guarda el pigmento en polvo (azulete) que se utilizaba para lavar la ropa y blanquearla o pintar los vanos como medida antiséptica.

Y, con ellos, llegaba la metáfora del agua... En el poema de Verlaine<sup>8</sup>, Jacques-Henri Bornecque analizaba el dedicado a la lluvia. Un lento caer de las gotas de lluvia con lo que él llama "le lent claptis de l'ennui". Una tristeza que surge sin saber por qué:

*Ô bruit doux de la pluie / Par terre et sur les toits ! / Pour un coeur que s'ennuie  
Ô le chant de la pluie! / (...) / C'est bien la pire peine / De ne savoir pourquoi,  
Sans amour et sans haine, / Mon coeur a tant de peine. <sup>9</sup>*

*("Il pleure dans mon coeur". Romances sans paroles, 1874)*

Una mirada indaga desde el interior de un espacio cualquiera para compartirlo con los otros. Una forma de experimentar el tiempo y el lugar con una mirada melancólica que indaga sobre el lento paso de los minutos. Es necesario sosegar y esperar pues en la espera hay una referencia al ser.

Somos como la lluvia que cae lentamente al otro lado del cristal mientras la ensoñación nos traslada a un universo personal, generalmente habitado por mujeres.

*Ya estoy en el principio, ya acabó, / he acabado y me voy.  
Voy a principiar otra cosa. / No puedo acabar lo que había principiado.*

*(Luis Martín Santos, Tiempo de silencio, 1962)*



1/ Hans- Georges Gadamer (1986) The Relevance of the Beautiful and other Essays, Editor: Robert Bernasconi, p. 45

2/ Crítica de arte. Ver información sobre la obra de Joseph Kosuth en Carmen Fernández Aparicio. One and Three Chairs (Una y tres sillas). Documento web: (<http://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/one-and-three-chairs-tres-sillas>)

3/ Crítico de arte. Uno de los máximos exponentes del formalismo en el arte de mediados del siglo XX. Es el representante y divulgador de esa corriente en Estados Unidos.

4/ Los nombres que aparecen sin apellidos pertenecen a mi entorno.

5/ Nacido en Vitoria-Gasteiz es actor y Graduado en Psicología por la Universidad de Barcelona.

6/ Presentada en el Festival de artes escénicas Gaire (Pancrudo Teruel) de 2012 y en el Workshop Arte de Acción. El patrimonio como lugar para el Arte contemporáneo, celebrado en Albarra-cín en 2012.

7/ TRADUCCIÓN:

Me miro y me veo ángel, desfallezco y deseo

NOTAS

—Que el vidrio sea el arte, o sea el misticismo—  
Renacer ostentando mi sueño cual diadema  
En el cielo anterior donde la Belleza florece.

8/ Jacques- Henri Bornecque. Verlaine. París, Éditions de Seuil, 1966, p.91

9/ TRADUCCION:

¡Suave rumor de lluvia/ Sobre la tierra y en los tejados! / Para un corazón que se aburre./ ¡Oh, el cantar de la lluvia! / ... / ¡Es la peor pena / No saber por qué / Sin amor y sin odio,/ Mi corazón siente tanta pena!

# CREA- CIO- NES: de la representación y presentación del cuerpo en los formatos del arte

# MAR CALDAS

Doctora en Bellas Artes por la Universidad de Vigo, donde actualmente imparte docencia.

Su obra ha sido mostrada en exposiciones de género como El arte inexistente. Las artistas gallegas del siglo XX (Auditorio de Galicia, Santiago, 1995); Márgenes y Mapas. La creación de género en Galicia (Auditorio de Galicia, 2008); Genealogías Feministas en el Arte Español, 1960-2010 (MUSAC, León, 2012).

En su investigación predominan las perspectivas feministas y políticas de visibilidad. Recientemente ha participado en foros como Conferencia Internacional Género (San José, Costa Rica, 2014); III Congreso Xénero, Museos, Arte e Educación (Lugo, 2016); Cinema e Muller (Vigo, 2016); Seminario Chantal Akerman: cineasta de culto, muller e transgresora (Santiago, 2016).



## APORTACIONES FEMINISTAS AL CINE DE EXPOSICIÓN

Desde los años 90 el denominado cine de exposición ha ido ganando presencia en las instituciones del arte contemporáneo. En ese espacio van a confluír intereses y planteamientos de artistas y cineastas cuyos trabajos, hasta entonces, habían discurrido por canales paralelos.

Aquí serán examinadas aquellas confluencias que suponen importantes aportaciones feministas al cine de exposición. Específicamente, las contribuciones de autoras del campo cinematográfico y del campo del arte al desarrollo del “cine de los cuerpos” y a la revisión crítica del documental etnográfico.

En sus estudios sobre cine, Deleuze contrapone la “imagen-acción” del cine clásico hollywoodiense, a la “imagen-tiempo” del cine moderno surgido de la posguerra europea<sup>1</sup>. Mientras caracteriza al primero como un cine que genera situaciones sensoriomotrices en las que el espectador participa por medio de la identificación con los personajes, el segundo generaría situaciones puramente ópticas (como la pintura) y sonoras (como cuadros vivos) cuya recepción exige un mayor pensamiento.

### -CINE DE LOS CUERPOS-

Dentro de este último, Deleuze indaga en una forma de hacer cine en la que los personajes se reducen a sus propias posturas y actitudes corporales, señalando a la *nouvelle vague* y *post-nouvelle vague* como los movimientos que llevarían más lejos este “cine de los cuerpos” y destacando las innovaciones en este ámbito de mujeres cineastas como Agnès Varda, Chantal Akerman y Michèle Rosier<sup>2</sup>.

En este cine predomina el cuerpo fatigado, gastado o neurótico, el cual se expresa a través de comportamientos catatónicos, posturas involutivas, infantiles, o bien a través de actitudes histéricas, violentas, explosivas. Cobrando mayor interés cuando se logra que de las actitudes o posturas surja “el gestus, es decir, un *espectáculo*, una teatralización o una dramatización”<sup>3</sup>.

Al reflexionar sobre esta modalidad fílmica, Deleuze no sólo señala su vínculo con la pintura, sino también con el teatro: no ya porque la presencia de los cuerpos había sido su patrimonio, sino porque de él retoma el *gestus* brechtiano, aquel que opera una teatralización directa de los cuerpos, una ceremonización del cuerpo cotidiano.

De ahí a también encontrar una conexión entre el cine de los cuerpos y la performance artística, sólo había un paso. Cuando Deleuze lo da, sólo nombra a la tríada masculina del coetáneo accionismo vienés (Brus, Muehl y Nitsch)<sup>4</sup> en cuyos rituales, desde luego, podemos apreciar características anteriormente mencionadas. Sin embargo el *gestus*, según lo exigía Brecht, ha de ser necesariamente social y político. Mientras una mera ceremonia sería un *gestus* vacío, el *gestus* social tiene un sentido histórico, en él ha de poder “leerse toda una situación social”<sup>5</sup>. Entonces, ¿no habría una mayor conexión con las prácticas performáticas feministas?

Volviendo a la escena vienesa, mientras aquellos accionistas exploraron el autoanálisis sacrificial y la formación del “yo”, el *gestus* imbuido de feminismo de VALIE EXPORT era, indiscutiblemente, social. A propósito de su obra *Cine para palpar y tocar* (1968) se ha argumentado que sobrepasa y transforma las acciones de sus compañeros,

**“con el brillante paso de la autoexposición ritual al dominio de lo real, donde el control y la opresión social se inscriben con más fuerza en la conducta sexual. Asimismo, la performance pone de manifiesto que el compromiso con rituales redentores o salvaciones catárticas carece de sentido en un mundo dominado por los avances tecnológicos y la industrialización de la cultura del espectáculo. (...) La artista cambia el ritual por el choque emancipatorio, provocando en sus espectadores/participantes una iluminación repentina sobre aquellos dominios de la socialización donde la represión sexual y la eterna infantilización del sujeto se imponen mediante recursos industriales.”<sup>6</sup>**

La generalidad de las performances feministas -incluso aquellas de marcada dimensión ritual (Gina Pane, Ana Mendieta o Marina Abramovic)- no son meras ceremonias (*gestus vacío*) ni un culto a la violencia gratuita, sino que de ellas emanan *gestus* plenos de significado social (“lo personal es político”). Más nítidamente, performances como *Waiting* (1972) de Faith Wilding o *Semiotics of the Kitchen* (1975) de Martha Rosler imprimen al cuerpo individual un gesto excesivo o exagerado que expresa la situación social de un colectivo, del mismo modo que películas como *Jeanne Dielman, 23 quai du Commerce, 1080 Bruxelles* (1975) de Chantal Akerman.

Ya en los años 90, los legados del cine de los cuerpos y de las performances feministas se reunirían en un mismo espacio -la sala expositiva del museo o de la galería. Algunas autoras paradigmáticas serían Pipilotti Rist, Eija-Liisa Ahtila o Tracey Moffatt.

Rist reinterpreta el género de la performance y aplica un giro lúdico al feminismo, predominando en sus videos el gesto burlesco. Así, en *Ever is Over All* (1997), una muchacha avanza alegremente por la acera portando una enorme flor que, inesperadamente, utiliza para romper las ventanillas de los coches aparcados; una mujer policía va acercándose a ella y al alcanzarla, en vez de recriminarla por

su conducta, la saluda con complicidad. En esta obra, el gesto de la protagonista es de gran ligereza, de arrolladora alegría; el uso de la proyección ralentizada acentúa la teatralización de los movimientos corporales de la joven.

Los trabajos de Ahtila, a menudo realizados en 35 mm., presentan mayor cercanía al lenguaje cinematográfico sea por el tratamiento de la imagen, por su carácter narrativo o porque incorporan recursos del cine documental y del de ficción. En ellos predomina la expresión del tedio, el vértigo o la desesperación. Actitudes obsesivas y actos explosivos se encadenan a lo largo de los 55 minutos de *Love is a Treasure* (2002), un film en 5 episodios en el que se desarrollan los comportamientos psicóticos de otras tantas mujeres. Los personajes femeninos se construyen por sí mismos, palabra a palabra -mediante testimonios en primera persona- y gesto a gesto -un cuerpo se resiste bajo una cama, se acuesta sobre un charco, atraviesa un puente a gatas, camina por la pared o vuela entre los árboles.

En obras de Moffatt, como el film *Night Cries. A Rural Tragedy* (1990), el vínculo con el teatro es palmario por la concepción escenográfica y la austera teatralización de gestos triviales, así como por desarrollar un *gestus* inequívocamente brechtiano. La relación de amor/odio entre una mujer de mediana edad que cuida a su anciana madre y se evade soñando con lugares lejanos, alude a la política de asimilación del gobierno australiano conforme a la cual se separaba a la fuerza a los bebés aborígenes para su adopción por familias blancas. El cuerpo de la madre se ve gastado por la edad y la enfermedad; el cuerpo de la hija gastado por el dolor y el rencor, cansado de esperar para vivir su propia vida. Carente de diálogos, los personajes “hablan” desde sus cuerpos; por medio de sus posturas y actitudes, pero también a través de los sonidos que el cuerpo provoca al manipular objetos cotidianos (la cuchara, la silla de ruedas, la puerta, el balde, el látigo...) y de los ruidos que emergen de sus entrañas (gritos, gemidos, resuellos, gruñidos, jadeos, murmullos, risotadas, canturreos, exhalaciones, sollozos...).

## -REVISIONES DEL DOCUMENTAL ETNOGRÁFICO-

Las nuevas formas documentales de carácter etnográfico desarrolladas en el cine también serán bienvenidas en un campo del arte que ha explorado ese terreno en su pasado reciente y se vuelve crucial en el cambio de siglo. Según Hal Foster, en las prácticas etnográficas finiseculares del arte contemporáneo convergen los desarrollos teóricos del feminismo, el psicoanálisis y la teoría fílmica, los estudios culturales o el discurso poscolonial; y sus antecedentes artísticos

se hallan en los mapeados sociológicos y antropológicos de cierto arte conceptual, de la crítica institucional y de las prácticas feministas<sup>7</sup>.

Especial relevancia tuvieron los trabajos prácticos y teóricos de autoras como Martha Rosler o Jo Spence y de autores como Allan Sekula o Fred Lonidier que, en los 70, se interesaron por recuperar el papel histórico-político del documental social pero revisando críticamente los modos documentales de la representación fotográfica<sup>8</sup>. Estrategias como la construcción de imágenes abiertamente teatrales o el acompañamiento del texto, fueron empleadas para desmentir la aparente objetividad del medio fotográfico y cuestionar la autoridad antropológica.

Cómo acercarse a la “otredad” (de clase, sexual, étnica, cultural) sin sentir una desidentificación hacia ella pero, también, sin que la empatía se transforme en sobreidentificación reductora; cómo hablar de y mostrar a quienes son “diferentes” (tanto de quien fotografía/filma como de la audiencia potencial) sorteando las habituales miradas voyeuristas o miserabilistas y los discursos impositivos, arrogantes, paternalistas o victimistas; cómo representar al “otro” sin convertirlo en espectáculo o en criatura exótica... son cuestiones de un debate en el que ha estado implicado el feminismo.

Desde las performances feministas de los 70, las políticas de representación han sido abordadas intersecando la dominación sexual con otras relaciones de poder (étnicas, culturales, geopolíticas...). Recordemos las acciones de Ana Mendieta *Glass on Body Imprints* y *Facial Cosmetic Variations*, ambas de 1972, en las que deforma su rostro rechazando el canon de belleza femenino y acentuando sus rasgos latinos; trabajos de Ana Bella Geiger como su libro *História do Brasil: Little Boys & Girls* (1975) o las fotoperformances *Brasil Nativo*, *Brasil Alienígena* (1977) donde denuncia el uso del indígena idealizado como imagen de la brasilidad oficial y se identifica con esa comunidad marginada con la que, como mujer, comparte una posición homóloga en las relaciones de poder. Recordemos obras posteriores que atacan frontalmente el racismo y la xenofobia -como el video *Free, White, and 21* (1980) de Howardena Pindell o la videoinstalación *Cornered* (1988) de Adrian Piper- o realizan una parodia del colonialismo y el imperialismo -como la serie de performances de Coco Fusco *Two Undiscovered Amerindians Visit the West* (1992), posteriormente recogida en el video *The Couple in the Cage: A Guatinaui Odyssey* (1993).

En piezas como las mencionadas, frente a la autoridad cultural y sus formas categóricas de imponerse, las artistas contestan con la subjetividad implícita al uso de la primera persona, la posible ficcionalidad de los testimonios orales, el carácter fragmentario de la microhistoria relatada... emplean estrategias como la parodia del estereotipo, la adopción de un disfraz primitivista, el desdoblamiento o la inversión de papeles.

Estas y otras estrategias también serían utilizadas por cineastas feministas en sus revisiones críticas del documental etnográfico. Chick Strand rompió con muchas de sus convenciones en sus “etnografías de mujeres”. En *Mosori Monika* (1971), documental sobre el colonialismo en Venezuela desde los puntos de vista de tres mujeres (una anciana warao, una monja misionera y la propia cineasta) alterna los papeles de informadora e informante complicando las viejas oposiciones antropológicas del “nosotros frente a ellos”; toma partido contra la perspectiva franciscana renunciando a la neutralidad; y con su uso del primer plano rechaza la presentación de una imagen “total” de la cultura.

De nuevo los primerísimos planos y todo tipo de recursos (interrupciones, repeticiones, pantalla en negro, imagen sin sonido...) que rompen con el “cine sin costuras” y desafían el positivismo de la etnografía son empleados por Trinh T. Minh-ha en *Reassemblage* (1982), un “documental-poema” sobre las mujeres senegalesas. La autora, de origen vietnamita, también se inscribe en el film empleando la *voice-over*, reflexionando sobre la etnología y sobre el cine, negándose a imponer un significado a las imágenes mostradas y explicitando su posicionamiento desde el principio del film: “no tengo la intención de hablar de, sólo hablar cerca de”<sup>9</sup>. Mientras en los documentales etnográficos tradicionales abunda una mirada etnocéntrica que explota, se apropia o recoloniza al “otro” y un discurso que objetualiza o niega el derecho a hablar del “otro”, *Reassemblage* se construye a partir del intercambio de miradas y del reconocimiento de diferencias:

*“Después de verme trabajando con la cámara, las mujeres me invitan a sus casas y me piden que las filme... Lo que veo es la vida que me mira/ estoy mirando a través de un círculo en un círculo de miradas/ 49º grados centígrados. Me pongo un sombrero mientras las risas estallan detrás de mí. No he visto a ninguna mujer con sombrero...”<sup>10</sup>*

Tras esta primera película, la contribución feminista y poscolonial de Trinh T. Minh-ha ha quedado plasmada en films, libros y, desde finales de los 90, en videoinstalaciones. Es precisamente una de las cineastas que se suma al cine de exposición de vertiente etnográfica, en el cual también destacan Chantal Akerman y Ulrike Ottinger<sup>11</sup>, ambas con trayectorias cinematográficas que arrancan a finales de los 60-principios de los 70. Vertiente en la que convergerán artistas de generaciones muy posteriores que, además de trabajar en otros medios artísticos, utilizarán el film o el video digital. De gran interés son los trabajos etnográficos de Ursula Biemann, Zineb Sedira, Sharon Lockhart o Emily Jacir.

Finalmente, se ha de advertir que el “cine de los cuerpos” y los nuevos documentales etnográficos no son categorías cerradas. En el primero a menudo se mezclan narrativa documental y dramática, se incorporan elementos antropológicos -como hemos visto, en *Night Cries...* de Tracey Moffatt- o su procedimiento es una suerte de (auto)etnografía -films de Eija-Liisa Ahtila como *If 6 was 9*, en

el que examina el deseo y la sexualidad femenina, se construyen a partir de su experiencia propia y de entrevistas a otras mujeres.

En cuanto a los documentales etnográficos, en su negación del realismo y de la separación entre ficción y documental, recurren a puestas en escena estilizadas y a interpretaciones ensayadas en las que las gestualidades del cuerpo y del habla frecuentemente segregan *gestus* cotidianos o ceremoniales. Así, hay una gran similitud entre las escenas cotidianas de *Jeanne Dielman...* en las que la actriz Delphine Seyring se baña, toma el desayuno o pela patatas y aquellas de *Dest* (1993) en las que Chantal Akerman filma a mujeres "nativas" cortando un salchichón, dormitando en un sillón o sentadas con pose hierática y actitud pensativa.

#### NOTAS

1/ Gilles Deleuze, *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*. Buenos Aires, Barcelona: Paidós, 1994. Gilles Deleuze, *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Buenos Aires, Barcelona: Paidós, 1996.

2/ Gilles Deleuze, *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, ed. cit., pp. 251-261.

3/ *Ibid.*, p. 255.

4/ *Ibid.*, p. 254.

5/ Roland Barthes, *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Buenos Aires, Barcelona: Paidós, 1986, p. 97.

6/ Hal Foster, Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois y Benjamin H. D. Buchloh, *Arte desde 1900. Modernidad, anti-modernidad, posmodernidad*. Madrid: Akal, 2006, p. 469.

7/ Cf. Hal Foster, *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. Madrid: Akal, 2001, pp. 188-194.

8/ En Jorge Ribalta (ed.), *Efecto real. Debates posmodernos sobre fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili, 2004, están recogidos los textos de Allan Sekula, "Desmantelar la modernidad, reinventar el documental. Notas sobre la política de la representación" (pp. 35-63); Jo Spence, "La política de la fotografía" (pp. 64-69); y Martha Rosler, "Dentro, alrededor y otras reflexiones. Sobre la fotografía documental" (pp. 70-125).

9/ "I do not intend to speak about, just speak near by", es la primera frase en voice-over del film de Trinh T. Minh-ha, *Reassemblage. From the Firelight to the Screen*. 40 min, color, 16mm, 1982.

10/ Citado en Paula Rabinowitz, "Soft Fiction. Cultura femenina, teoría feminista y cine etnográfico", en Giulia Colaizzi (ed.), *Feminismo y teoría fílmica*, p. 200.

11/ Las tres autoras estuvieron en la Documenta 11 (2002) que, dirigida por Okwui Enwezor, daba una notable presencia al cine de exposición y, dentro de éste, a los documentales políticos y etnográficos, así como a films con componentes antropológicos. Además de las cineastas citadas, cabría mencionar la participación de Jean-Marie Teno, Seifollah Samadian, Fareed Armaly, Amar Kanwar, Steve McQueen, Johan van der Keuken, Alejandra Riera y Doina Petrescu, Eyal Sivan, Black Audio Film Collective, Pavel Braila, Igloolik Isuma Productions, Isaac Julien, Lorna Simpson o Yang Fudong.

# VICTORIA DIEHL



VICTORIA DIEHL "EN LAS MORADAS DEL CASTILLO INTERIOR" 2011-2013

Nº9 "Estatua yacente femenina que representa la anatomía en estratos anatómicos de los músculos superficiales, los pulmones, el diafragma e intestino, corazón, estómago y útero con feto".  
Infografía. Fotografía Sist. Lambda. 200 x 100 cm



# ANATOMÍAS INEFABLES

NOEMI DE HARO GARCÍA &  
MARÍA G. NAVARRO

Ante estas obras de Victoria Diehl es fácil pensar en conocidos modelos anatómicos en cera o en la iconografía de Venus y Evas de las que un vistazo rápido a cualquier libro de historia del arte nos mostraría múltiples variantes. Algo de todo ello hay aquí. Pero también hay algo que hace que los espectadores se detengan a pensar. Algo más allá de lo reconocible que hace que las lenguas del pasado se muevan a un ritmo actual. Hermes, al trasladar sus mensajes los interpreta, los adapta al interlocutor y al medio; los transforma, los traduce, los recrea. Y logra ponernos en movimiento.

Pocas cosas hay tan canónicas en la historia del arte como un desnudo femenino. Objeto de deseo, instrumento de poder. La misma mujer joven y bella, de piel blanquísima, labios rosados, largo cabello rubio y totalmente depilada, se ofrece al espectador sin ocultar nada y sin reparar en quien la mira. Dormida, despierta o desperezándose, la realidad en que se encuentra pertenece a un mundo distinto al nuestro. Por eso resulta aún más inquietante la hendidura que recorre su tronco. Limpia, perfecta y abierta, poco tiene que ver con las cicatrices quirúrgicas y mucho con el mundo de los juguetes de plástico. ¿Qué encontraríamos bajo esa tapadera?, quizá sus vísceras, o quizá el espacio para las baterías gracias a las cuales se completa la ilusión de que la muñeca está viva. ¿Y por qué no cualquier otra cosa? Sólo podemos especular puesto que jamás podremos manipular esta figura. Pese a parecer que todo nos es ofrecido sin restricciones, no podemos ir más allá de la superficie bidimensional de la fotografía que nos muestra la fina envoltura que nos comunica y nos separa del exterior. Superficies que se pliegan y se arrugan, que caen como pétalos sobre la piel y rozan las perlas en el

cuello. Superficies que pueden ser acariciadas (¿cómo será la caricia de la mujer acostada?, ¿excelsa o terrible?).

Si en algunas imágenes la joven presta atención a un fuera de campo donde el público no parece estar incluido (quizá ni siquiera tenga existencia allí), en otras las reacciones de su cuerpo y rostro parecen responder a la evolución de unas manos anónimas limpiamente cortadas. No sabemos a quién pertenecen ni si sus acciones obedecen a la voluntad de la yacente. Quizá hasta podrían ser sus propias manos. En todo caso, las manos que pueden acercarse a esta mujer no pueden verla. No parecen interesadas en las hendiduras que permitirían abrir la figura, cuyo interior permanece intacto. No la abren para curarla o exponerla. Aunque las acciones de estas manos se limitan a la superficie, gracias al tacto llegan a un lugar que hunde sus raíces en lo más íntimo: la anatomía de un gesto.

¿Qué clase de lección anatómica expresan estas series fotográficas? Victoria Diehl no sigue estrictamente las reglas de representación que, en otros lugares y épocas, llevaron a la práctica de la anatomía a mostrar vejigas, placentas o glándulas. Sin embargo, el resultado es aquí igualmente anatómico: un depurado trabajo de manipulación, composición y búsqueda de una expresión detenida ya para siempre, nos hace pensar en los objetivos anatómicos de la fotografía. No obstante, estos objetivos no tienen que ver exactamente con procedimientos de composición (de tejidos, superficies, colores, tamaños o formatos) ni de manipulación (de los brazos, las piernas, el cabello o incluso las pupilas o las manos) sino más bien de expresión.

Estamos acostumbrados a la imagen de una anatomía en la que los cuerpos, rebosantes de entrañas y surcados por misteriosas cavidades, nos dan idea de una forma de totalidad compuesta por partes. Y es que, a simple vista, puede parecer que una anatomía de la expresividad (de los gestos o incluso de las emociones y los sentimientos) no se puede detener en la cera o en el interior de las vitrinas.

El retrato de los gestos, de las expresiones e incluso de los supuestos (¿es la retratada una mística?, ¿es tal vez una ajusticiada o una condenada?) no puede capturar el interior absoluto de los cuerpos, de la gestualidad, de la intencionalidad e incluso del significado de las convenciones que conforman las distintas tradiciones de representación. Como resultado de esa reflexión, el cuerpo no muestra sus entrañas, aunque

sí las presenta tácitamente cuando obliga al espectador a reparar en las secciones que atraviesan la parte superior del torso en vívida disección. La artista captura no sólo las convenciones utilizadas para representar la gestualidad sino también aquella más compleja anatomía de una psique individualizada en el cuerpo con la que el espectador se une intelectual y vivencialmente en su narración. ¿Por qué pueden estos cuerpos, en los que la técnica anatómica no está consumada, proponernos narraciones inacabadas en las que asoman gestos de manos que convocan expresiones de ternura, temor, angustia o pudor? La respuesta a esta pregunta tiene que ver con la capacidad de Victoria Diehl para componer narrativas a partir de su objeto de investigación: las tradiciones, repertorios y convenciones acerca de la representación, gestualidad y expresividad del cuerpo.

# MARTA MARCO

(Valencia, 1965)

Doctora en Bellas Artes por la Universidad Politécnica de Valencia y Licenciada en Geografía e Historia por la Universidad de Valencia. Actualmente es profesora de Bellas Artes en la Universidad de Zaragoza, actividad que compagina con su carrera artística profesional. Desde 1992 realiza numerosas exposiciones individuales y colectivas patrocinadas por galerías de arte, instituciones y entidades españolas. En el ámbito de la investigación ha obtenido diversas ayudas para el desarrollo de proyectos relacionados con la pintura, el dibujo, la ilustración y la docencia. Dirige el curso de pintura de Paisaje de la Universidad de Verano de Teruel "Miradas y Territorio".



MARTA MARCO "MIRADAS DE IDA Y VUELTA " 2015 DETALLE  
Óleo sobre tabla, 20x45 cm.

# EL PAISAJE

## COMO PRETEXTO

### SOBRE LA PINTURA

De todos los posibles caminos que la práctica del arte nos ofrece, es el de la Pintura uno de los más problemáticos en el contexto contemporáneo, pues pintar en la era digital es una opción arriesgada que algunos consideran anacrónica e inútil. Por mi parte, una vez asumido el riesgo me planteo el ejercicio de la pintura como un reto, casi un desafío, frente a quienes piensan que el arte debe ser mercantilmente productivo, materialmente útil y necesariamente novedoso.

Opiniones sobre lo que el arte puede o debe ser hay muchas y conocidas que no voy a comentar aquí, pero sí la mía propia sobre los lenguajes y herramientas que se utilizan para su desarrollo.

En alguna ocasión he manifestado, sin ánimo de polémica ni enfrentamiento, mi preocupación con respecto al uso abusivo de nuevos medios para la producción artística contemporánea. Tal fascinación por la utilización de nuevas tecnologías de la imagen genera un aluvión de productos, en muchas ocasiones de dudosa calidad, que satura el panorama artístico y parece sustituir al objeto pictórico de épocas anteriores. Sin embargo, la práctica de la pintura de caballete sigue siendo apreciada y demandada por gran parte de la sociedad. A qué se debe esta fidelidad y cuál es el valor de la obra hecha a mano son algunas de las cuestiones que me planteo a la hora de optar por el ejercicio de la pintura, así como la vigencia de una práctica artística que utiliza la materia como vehículo de expresión humana. La naturaleza física del color o la calidad de los diferentes soportes llegan a adquirir valor por sí mismos como transmisores directos de la esencia de lo pictórico. Por otra parte, el poder sensual de lo tangible otorga una dimensión humana al objeto artístico de la que carecen otras manifestaciones que no trabajan el objeto y no seducen al espectador común, sino a minorías especialmente interesadas. Una pintura es un compendio de pensamiento, técnica y sentimiento del artista creador y la obra resultante es susceptible de ser poseída, entendida y amada por otro. Ese es el verdadero interés de nuestro trabajo.

La Pintura es todavía un misterio sin resolver, un arte que puede seguir ejerciéndose del mismo modo que hace varios siglos sin perder un ápice de

intensidad, trascendencia y vitalidad. Es otra forma de comunicar, un medio de expresión artística intemporal, consustancial al ser humano, cuya supervivencia no es la cuestión a plantear, sino la convivencia con otros medios nuevos de mayor alcance mediático y más rápida difusión. Todos deberíamos ser conscientes de que no se trata de sustituir un medio por otro sino de sumar conocimientos y posibilidades técnicas de expresión.

La dificultad para la supervivencia de la pintura se fundamenta en que es un lenguaje que debe utilizarse con el oficio necesario para dominar una técnica que nos permita transmitir nuestro ideario, nuestros sentimientos y nuestros pensamientos con claridad y destreza. La adquisición de estas destrezas es un proceso lento que requiere disciplina, paciencia, metodología y predisposición. En este sentido, nos encontramos en desventaja frente a la accesibilidad y rápida asimilación de los nuevos medios, a los que cualquiera tiene acceso fuera del ámbito de las bellas artes y cuyos códigos resultan familiares en nuestra vida diaria.

### SOBRE EL PAISAJE

A la dificultad que entraña hoy suscitar el interés por lo pictórico en general hay que añadir, en mi caso particular como artista, el rechazo de muchos hacia mi forma particular de abordar la pintura, deudora de una tradición a la que no deseo imitar sino de la que me valgo para continuar sin prejuicios y con auténtica libertad un camino propio. Avanzar mirando hacia atrás me ha parecido necesario porque creo que lo trascendente en pintura es intemporal, eterno, no tiene edad ni fecha de caducidad. En cuanto al estilo figurativo cabe decir que es una elección funcional al servicio de cierta tendencia narrativa que se resuelve más eficazmente partiendo de la imagen de lo real.

Cuando me propusieron hablar de mi experiencia profesional me di cuenta de lo irremediable que ha sido el decantarme hacia la pintura desde mis comienzos hace ya más de 20 años. A pesar de las dudas que me han asaltado en mis comienzos y de los errores cometidos, la trayectoria es coherente y definida, orientada en gran parte hacia el estudio del paisaje y sus implicaciones con el arte contemporáneo, ahora bien, dicha temática no deja de ser para mí un pretexto para el ejercicio de la pintura.

De todos es sabido que el paisaje alcanza su entidad como sujeto estético en el momento que el hombre lo entiende y lo siente como una experiencia interior e individual de comunión con la Naturaleza. Desvinculado de otros usos o valores el territorio que se extiende a nuestro alrededor se convierte en motivo de reflexión para el artista: poetas, literatos y pen-

sadores son los primeros en conceder importancia a lo experimentado en el lugar. Más tarde, los pintores darán forma visual a esa experiencia e irán configurando la imagen de un arquetipo de género inexistente hasta el siglo XVII en la cultura occidental. La pintura es, en consecuencia, la disciplina que le da su ser.

El paisaje entendido como lugar de contemplación estética y motivo independiente para la pintura alcanzará su plenitud a mediados del siglo XIX. El rígido marco normativo de las representaciones clásicas de paisaje que se habían impuesto de forma ideal desde su nacimiento, se rompe con las nuevas visiones de la Naturaleza y de la realidad que nos proporciona la cultura contemporánea. En España será decisiva la visión que del territorio nos darán los artistas de la generación del 98, quienes nos incitan a valorar la aridez del paisaje castellano como algo bello.

El concepto de paisaje, tal y como se entiende hoy, se lo debemos pues a los poetas y a los artistas que lo han reinterpretado en sus escritos y pinturas. Oscar Wilde lo explica en su obra *La decadencia de la mentira*, al hablar de la neblina de Londres y el modo en que ahora ese fenómeno meteorológico se valora como algo potencialmente bello o pictórico. Desde que Turner pinta la bruma o Azorín (por citar a alguien cercano) glosa el paisaje castellano, vemos en la espesa niebla de ciertas ciudades o en las secas tierras castellanas, paisajes dignos de admiración.

Mathieu Kessler nos define el paisaje como un ente sin significado previo. Es al hablar del paisaje pintado cuando el espacio geográfico utilizado como modelo adquiere una dimensión estética.

***“El paisaje es la imagen pintada de un modelo que ha carecido de imagen durante mucho tiempo, ya que el espacio geográfico existe previamente sin el paisaje. (...) Aunque la historia de la pintura permite interpretar una gran parte de la sensibilidad hacia el paisaje, no puede explicar cómo llegó éste a conmovir a sus primeros pintores.”***

Kessler nos habla de la figura del viajero como el que mejor puede captar la esencia del paisaje al carecer de intenciones previas con respecto a éste. El espectador de un museo o galería de arte admira la imagen que le viene dada del paisaje sin comprometer su actitud, sin implicaciones directas con el espacio geográfico. Por el contrario, el viajero lo vive, lo sufre, lo goza, actúa sobre él. El paisaje es la contemplación desinteresada de una realidad objetiva.

***“El viajero no se aliena con ningún principio, con ningún código de acción, con ninguna “moral” y ninguna doctrina. Es pura disponibilidad, apertura, aquiescencia a una felicidad gratuita compuesta de instantes y de eternidad. Es la mejor y la más auténtica consideración experimental del***

***tiempo. La relación del viajero con el paisaje pasa y dura a la vez. Camina hasta detenerse e inmortalizarse solamente por momentos, por instantes.”***

El espacio geográfico ofrece variaciones ilimitadas que proporcionan al viajero-caminante-pintor la emoción del movimiento continuo. Tanto las variaciones propias del paisaje debidas a la climatología o al paso de las horas, como el propio estado físico del viajero asociado a su memoria, dan múltiples interpretaciones de un mismo lugar. Cada persona reaccionará ante lo contemplado de acuerdo con su propio carácter y sensibilidad.

Por mi parte, entiendo el paisaje como todo territorio existente a nuestro alrededor susceptible de ser trascendido por la mente y el espíritu humano. Abordo el tema desde la pintura por el puro placer que me supone la acción previa de andar, deambular o viajar. La relación que se establece entre nuestro ser y la realidad circundante, entre el interior y el exterior puede evidenciarse a posteriori por medio del paisaje; lo de fuera penetra y lo de dentro aflora. Cuando comprendemos o conocemos la realidad que nos rodea y somos capaces de transmitirla por medio de la pintura, es cuando se consigue hacer arte del paisaje. Cada pintura representa, sobre todo, un estado de ánimo. No importa el lugar, sino lo vivido, sentido o evocado en él. Un lugar, un territorio, seduce o importa por su luz, su color, su forma, su olor, su sonido, su temperatura... Es digno de atención por todo ello y por lo que significa el instante de nuestra vida transcurrido allí.

El viaje desde Valencia hasta Teruel y viceversa que realizo desde mi niñez habitualmente es la experiencia que da lugar a mi último trabajo: “Miradas de ida y vuelta”, compuesto por una treintena de tablillas que representan paisajes sin nombre, donde el perfil de un horizonte, el color de un monte o la forma de una arquitectura se asocian con un estado anímico particular, un recuerdo o un deseo. El resultado es una serie de pequeños paisajes anónimos, reconocibles en muchas ocasiones para el espectador, aunque no sea esa su finalidad, sino dejar constancia a través de un diario en imágenes de mi quehacer cotidiano transitando determinado territorio asiduamente, acumulando experiencias vitales y estéticas asociadas al mismo.

Cuando retornamos al paisaje natural, rural, no urbano, lo hacemos motivados por la añoranza, la nostalgia y la carencia que sentimos de un contacto más humano con el mundo que la ciudad ya no nos ofrece. Quienes sentimos la necesidad de retornar a los orígenes somos acusados de exceso de melancolía, olvidando que ésta es una emoción sublime, natural y humana como pocas. El arte precisamente es la vía legítima para abordar este tipo de emociones individuales que para muchos espectadores quedarán ocultas

pero que, para otros, se harán visibles y compartidas. Es a estos últimos principalmente a quienes dirijo mi trabajo.

En la interpretación del paisaje contemporáneo no solo el espacio exterior relacionado con el medio natural será motivo de reflexión, sino la ciudad, su entorno y la relación que se establece con los seres que la habitan. Nuestro paisaje es hoy esencialmente urbano, lo cual supone, de inicio, la ausencia de elementos naturales vinculados con lo rural, vegetal o campestre que conformaban la idea original de paisaje. Hoy hemos sustituido el campo o el bosque por el parque, la alameda o el jardín (en el mejor de los casos); nuestra mirada se nutre de arquitecturas, objetos y elementos de mobiliario urbano ausentes en el repertorio clásico de la pintura: automóviles, aparcamientos, gasolineras, contenedores, señales de tráfico, vallas publicitarias, iluminación nocturna, etc. La relación con nuestros semejantes en este entorno suele ser fría y distante. En uno de mis trabajos, "Galería de anónimos", planteo precisamente esta cuestión de aislamiento del individuo urbanita rodeado de seres humanos con los que nunca tendrá otro contacto que el meramente visual en el efímero instante en que se cruza con ellos. El viandante pierde su faceta humana y se convierte en un elemento más del paisaje urbano.

Actualmente dirijo mi foco de interés hacia otro tipo de territorio que no se enmarca en las categorías anteriores. Se trata de la periferia urbana. Los entornos periurbanos suelen ser espacios de difícil clasificación, indefinidos, donde, en el mejor de los casos, se produce la hibridación de lo natural vegetal con lo construido; lugares de transición que se encuentran a medio camino entre lo rústico y lo urbano, lo habitado y lo despoblado, donde almacenes, industrias, ruinas y vertederos, se fusionan con huertos, riberas y arrabales. Esta indeterminación es sugerente para el observador contemporáneo del paisaje y en especial para el artista, quien habiendo superado la idea tradicional de lo pintoresco, se aproxima a estos espacios con otra intención en la mirada.

Estos entornos incitan a redefinir el concepto de Paisaje en el momento presente. Por otra parte, la vigencia del género pictórico precisa revisarse desde una perspectiva actual, teniendo en cuenta su origen, evolución y pertinencia en un contexto artístico contemporáneo más proclive a la reflexión desde otros ámbitos como la escultura. Todo es cuestionable y susceptible de análisis en profundidad. En ello estamos.

# MARÍA VALLINA

MARÍA FERNÁNDEZ VÁZQUEZ (María Vallina)

Asturias 1978

Doctora en Bellas Artes en la Universidad Complutense de Madrid en 2015, con la tesis "Encuentros en el límite entre el Arte y el Teatro: la Instalación como espacio dramático". Desde 2002 combina su actividad artística y su investigación académica. Entre sus últimos proyectos destacan "Líneas de des-división", AccionMad15; "Anhelos de luz" exposición individual comisariada por Sur Noir; "Il Round", exposición individual en ATM Contemporary, y "Il Round: animal carbón", performance realizada en ACCIONMAD13; "Habitar la derrota", performance presentada en la Noche en Blanco de Gijón en 2012; "Gesto O.O" en Re-routrin performance, Firt-Iftr World Congress, en Barcelona en 2013; "Ombligo de Limbos" en la Galería José Robles en Madrid dentro del Festival Miradas de Mujeres 2012, y "Paisaje de cuerpos rotos" llevado a cabo gracias a la beca de la Real Academia de España en Roma (MAEC-AECID 2009-10). En todos ellos destaca la conjunción de lenguajes aunando el gesto y la imagen a través de la pintura, el dibujo, la acción, la escultura, la instalación y el video.



## NOTAS

1/ KESSLER, M.: El paisaje y su sombra, Ed. Idea Books. Barcelona, 2000. p. 14.

2/ KESSLER, M.: Op. cit. p. 50.



# LÍNEAS DE DES-DIVISIÓN

PERFORMANCE REALIZADA POR  
MARÍA VALLINA EN ACCION!MAD15

*Construir para destruir, destruir para construir,  
atrapada entre el fin y el comienzo  
tras la destrucción se vuelve al principio  
tras los restos brota la poesía.*

Bolsas (de compra o de basura, de regalos muertos) presentan la obra "Líneas de des-división". Las bolsas contienen el despliegue de elementos de construcción y destrucción, los que serán presencia, proceso y restos, los que dan vida y muerte a la obra.

Se pone en marcha un triángulo entre el gesto, la acción y la imagen para dedicar una mirada a la importancia del rastro, de la huella, del recorrido, del espacio, del tiempo que la acción deja tras de sí. La acción es la que estratifica la imagen, la que configura la presencia de la imagen y la mirada desde cada gesto. El lugar de supervivencia de la obra aparece en el encuentro del límite entre la acción y su rastro, un lugar donde es el propio gesto (la acción) el que hace que la obra sea posible, se define a través de éste y de ahí nace la imagen. En ese triángulo hay una violenta comunión en el que cada uno de los elementos es imprescindible para la existencia del otro. Sin gesto no hay acción, sin acción no hay imagen y sin imagen no hay gesto, y así se relacionan en un bucle infinito.

Un bucle que nos atrapa entre el fin y el comienzo, en cada parte y elemento de la acción: el pan y su destrucción; la tierra y su destrucción; la sangre y su destrucción; la leche y su destrucción; la carne y su destrucción; los muros y su destrucción.

La acción es una manera de poner las cosas en movimiento, de activar algo, para que en el proceso las funciones propias de los elementos que forman parte de la obra se diluyan: de la imagen vemos la acción, mientras que en la acción permanece la imagen.

La imagen que se ha formado es el instante que no quiere ser lo que es, un presente ya muerto lo ha hecho posible, de esta manera la imagen vive, permanece.

*El tiempo se desmiembra en un mosaico de instantes  
señala el instante de la desaparición  
el espacio que queda atrás no es un lugar  
ahí el cuerpo permanece en una incesante renovación.*

Una vez que las cosas se han puesto en movimiento, que se activa la acción, que sucede el gesto, aparece la imagen. La imagen es la memoria de lo que ha sucedido. Esa es la memoria que conserva una realidad que frena el pasado y lo retiene en constante presente, aparece en esa imagen la obra de arte. La imagen se configura ocupando un espacio, desmembrando las narrativas de lo visual, esa imagen es la que sugiere un suceder de la obra en el presente para instalarse en la memoria.

En la presencia de la imagen los signos son infinitos. Objetos cargados de cotidianidad y violencia. Acciones de destrucción que desmiembran las necesidades más básicas de la vida. Gestos de violencia sobre el pan, la tierra, la sangre, la leche, la carne, y el suelo.

La obra se presenta de forma explícita desde un tiempo y un espacio cerrado cuya dimensión escénica existe sólo en el aquí y ahora de la acción. Lo único que retiene el presente, lo único que es memoria es precisamente la plástica de la escena. Los restos: lo escupido, lo esparcido, lo absorbido, lo estrujado, lo pisado, o lo machacado son la consecuencia de una acción y son lo que permanece en el espacio como memoria de dicho acto, lo que configura la imagen que se retienen en la mirada.

La acción deja un rastro, y surge la imagen. Así la obra no es más que el resto de una intención, lo que queda de la acción, la huella de un gesto, la prueba de una actitud.

Gestos fragmentados y desordenados como dejar colgar, arrastrar, deformar, deshacer, descomponer, destruir, pisar, oprimir, aplastar nos pertenecen, convivimos con ellos a diario y pueden dar forma como sucede en "Líneas de des-división", a la evocación de los muros que dividen fronteras y que atacan la integridad de los seres humanos en sus necesidades más básicas. Las líneas que dividen el ser y lo limitan en sus más básicas necesidades, líneas herméticas que no dejamos que se fragmenten o se diluyan.

En la obra se plantea a la propia transformación, el cambio y el encuentro. Actúa en el presente. Sólo el estar de los materiales o de los objetos que configuran la imagen es suficiente para conseguir que sea presencia viva, que ese estar sea un ser, que en el espacio que ocupan esos elementos suceda la vida, exista una realidad, única, compleja, fragmentada, inestable, agitada. Las imágenes son pura presencia y puesta en escena de la experiencia estética.

En esos lugares nos enfrentamos al espejo de nuestras propias obsesiones, nuestro primitivismo, nuestra animalidad, nuestros miedos, nuestro propio

sentido de la vida y de las cosas, permaneciendo en un plano que no es convencional o ilusorio sino interior, personal y real. Esos son los que busco.

***Estar entre la presencia (vida) y la ausencia (muerte).  
Dejar regalos muertos.  
Vivir cada gesto en un cuerpo a cuerpo con la imagen.***

El objeto, en todo caso real, adquiere una fuerte carga simbólica, en un espacio puramente fragmentado. El aspecto material y físico así como el hacer uso de materiales orgánicos y objetos de violencia (cuerda, cúter, alfileres, bayeta, zapatos de tacón, martillo y cuerpo), acentúan el componente sensorial y contribuyen a llenar materialmente la imagen de la escena desde los más básicos elementos que configuran una naturaleza muerta. Una naturaleza muerta que es verdad, que está viva, por lo orgánico y real de todos sus elementos.

Todo muere porque todo se transforma, porque todo se renueva, porque nunca se puede volver al instante anterior, porque es irrepetible, porque cada instante nace y muere. Cada presente es pasado inmediatamente y tiene una directa consecuencia con el nuevo presente, que en seguida vuelve a ser pasado.

Presenciamos y vivimos los escenarios de la memoria, los que se construyen con el tránsito arrollador de las acciones que habita el cuerpo.

La obra no debe tener una única lectura coherente. El objeto de construcción y destrucción, cada elemento de la imagen en movimiento pasa a ser algo no definido, provisional. Sus propuestas favorecen la disociación, la dispersión. Son siempre una propuesta indeterminada que el espectador debe reconstruir a través de su vivencia, su memoria y su verdad.

La propuesta se centra en el proceso, en el tiempo, los materiales y el cuerpo que se apoderan del espacio, los elementos son signos. Signos que forman parte de un lenguaje que debemos articular. Son gestos poco interpretables porque no son narrativos, o porque la narración sólo pertenece al propio espacio de la obra, niega su propio significado para esperar que sea el espectador el que la reconstruya.

El espacio es en esta propuesta un lugar de encuentro, un encuentro con y en la obra, y sobre todo un espacio que alberga la vida y la muerte de lo que está presente. Todo está envuelto por una belleza terrible, belleza cruel, que nos pone al límite de nuestra propia resistencia. Que nos sitúa entre la vida y la muerte, entre el arte y lo sagrado, en el tránsito del ritual.

Ese ritual en "Líneas de des-división" se describe desde un ritmo lento y constante. Desde la soledad de las bolsas que retiene los elementos de construcción y destrucción de la imagen en el momento que aparece el cuerpo y desvela lo oculto.

Se presentan esos objetos cotidianos cargados de violencia y rutinas: una cuerda, un cúter, unos alfileres de cabeza blanca, un barreño y una bayeta, unos zapatos de charol negros y tacón. Y se despliegan las líneas de materia que serán destruidas: los panes, la tierra, la sangre, la leche, la carne y los ladrillos.

Cada línea se define en un gesto diferenciado y se destruye desde un tránsito simbólico que pone el cuerpo presente en situaciones de necesidad, conflicto y violencia.

***Maniatada como un pan que se hace bola, escupe, vomita.***

***Del vientre rajado brota la tierra, que no quede compacta, esparce sus restos.***

***Un recipiente acuchillado hace que la leche se desparrame,  
de rodillas se recoge, sucia, inservible.***

***La sangre gotea, los alfileres abren un camino hacia la  
segunda piel.***

***Pisa la carne estrujada y derramada, avanza en el desequilibrio.***

***Rompe los muros, que el estruendo rompa el silencio.***

La obra es la libre manipulación y experimentación de la materia y de sus posibilidades de interacción, inestabilidad, mutabilidad, que se conformarán y tendrán lugar en un espacio descentralizado que es habitado por todo el que se enfrente cuerpo a cuerpo con la imagen. Un campo de batalla de formas ilimitadas, de continuo proceso de construcción y destrucción.

Todo lo que en ella queda atrás es irrecuperable.



***Atragantada de mí  
separo el interior y el exterior para saciar mi ego  
es la muerte de eso que va y viene  
continuamente, de un lado a otro.***

# MINERVA RODRÍGUEZ CABREJAS

(Zaragoza, 1991)

Graduada en Bellas Artes por la Universidad de Zaragoza en el Campus de Teruel.

Máster Universitario en Profesorado de Educación Secundaria Obligatoria, Bachillerato, Formación Profesional y Enseñanzas de Idiomas, Artísticas y Deportivas, especialidad de Dibujo y Artes Plásticas por la Universidad de Zaragoza en el Campus de Teruel.

Doctoranda en Educación en la Universidad de Zaragoza.

Becaria de imagen del Gabinete de Imagen y Comunicación de la Universidad de Zaragoza.

Dueña de una gata, un conejo, un pez y una tortuga.



## MANUALIDADES, GRANDES OBSTÁCULOS

```
<!DOCTYPE html>
<html lang="es" id="ArtistAAs: violencias, afectos, diálogos, creaciones"
class="no_js">
<head> <meta charset="utf-8"/>
<link rel="stylesheet" type="text/css" href="minerva.css">
<title "ArtistAAs: violencias, afectos, diálogos, creaciones"> </title> </
head>
<body class="html front page-node Manualidades, grandes obstácu-
los ">
<div id="wrapper" class=" Manualidades, grandes obstáculos front">
<div id="header">
<div id="logo-foto"><a href="/"></a></div>
<div class="region region_cabecera">
<div id="region region-content biografía">
<div id="datos-basicos" class="datos-basicos">
<h2> Datos básicos </h2>
<div class="content">
<div class="item-list">
<ul class="datos_basicos">
<li>Nombre: Minerva Rodríguez Cabrejas</li>
<li><a>Fecha de nacimiento: 22/02/1991</a></li>
<li><a>Lugar de nacimiento: Zaragoza</a></li>
<li><a>Estado civil: soltera</a></li>
<li><a>Lugar de residencia: entre Zaragoza y Teruel</a></li>
<li><a> Estado laboral actual: Becaria de imagen del Gabinete de
Imagen y Comunicación de la Universidad de Zaragoza </a> </li></ul></div>
</div>
```

```

</div>
</div>
<div id="listado-estudios" class="listado-estudios">
<h2> Listado de Estudios </h2>
<div class="content">
<ul class="bloque_estudios">
<li><a> Grado: en Bellas Artes por la Universidad de Zaragoza en el
Campus de Teruel</a></li>
<li><a> Máster: Máster Universitario en Profesorado de Educación Se-
cundaria Obligatoria, Bachillerato, Formación Profesional y Enseñanzas
de Idiomas, Artísticas y Deportivas, especialidad de Dibujo y Artes Plás-
ticas por la Universidad de Zaragoza en el Campus de Teruel</a></li>
<li><a> Estudios propios: desarrollo de videojuegos, diseño web, corte
y confección, leer en la cama sin dormirme</a></li>
<li><a> En extinción: Doctorado en Educación, Complementos de for-
mación, Cursos transversales</a></li>
</ul>
</div>
</div>
</div>
</div>
</div>
</div>
<div id="contenido-wrapper">
<div id="contenido">
<div id="region region-content Manualidades, grandes obstáculos ">
<div class="imagen-nodo">
<div class="tumblr-post" data-href="https://embed.tumblr.com/embed/
post/UvIH3cBmGeyMZIXciUUspA/144354764801" data-did="da39a
3ee5e6b4bOd3255bfef95601890afd80709"><a href="http://hoyme-
dejare-blog.tumblr.com/post/144354764801"></a></div> <script async
src="https://secure.assets.tumblr.com/post.js"></script>
</div>
<h1 id="titular"> ArtistAAs: violencias, afectos, diálogos, creaciones </
h1>
<div class="region region-content">
<div class="field-item even" property="content:encoded">
<h2> Manualidades, grandes obstáculos </h2>

```

<p> Terminé la carrera hace tres años. Casi hace tantos días como tiempo estuve cursando el Grado de Bellas Artes. Durante esos años quemé cerillas, dibujé paisajes, fotografé personas, pinté jarrones, bordé telas, modelé corazones, diseñé revistas y grabé vídeos. </p>

<p> Pero nada de todo lo anterior fue lo más importante que en ese tiempo aprendí. Durante los 1460 días que pasé estudiando Bellas Artes, lo más significativo, lo más relevante y destacable fue que me enseñaron a pensar. A crear pensando. A ser consciente de lo que hacía y de lo que dejaba de hacer. </p>

<p> Nada aparece porque sí. Nada surge instantáneamente. Que yo esté ahora mismo redactando estas líneas no es fruto de la casualidad. </p>

<p> Imagino que ni si quiera el que tú estés leyendo estas líneas (o viendo esta página web). Nada aparece de la noche a la mañana (quizá un Pikachu del Pokemon Go, pero poco más). Todo tiene su proceso. Todo fenómeno tiene su desarrollo durante una serie de tiempo, seamos conscientes de ello o no. Todas estas líneas de código han tenido su tiempo de maduración y de creación. Los div, los ul y los li que forman este texto no son mera casualidad. </p>

<p> Durante la carrera, creaba lo que me pedían. Lo que se me exigía según los baremos establecidos para la superación de la titulación. La ANECA (la Agencia Nacional de Evaluación de la Calidad y Acreditación) marcaba lo que yo tenía que responder para obtener mi título de Graduada en Bellas Artes. Mi título de "Artista". Cada una de las asignaturas que cursé, fueron creándome, construyéndome como artista. Artista=http://titulaciones.unizar.es/bellas-artes/cuadro\_asignaturas.html </p>

<p> En ellas, únicamente, respondía a lo que me preguntaban. Estaba entrenada para ello. </p>

<p> Hace unas semanas, en una comida familiar, me preguntaron si seguía haciendo mis "manualidades". </p>

<p> ¿Qué manualidades? pregunté. "Esas manualidades" no eran otra cosa que los ejercicios que hacía durante la carrera. Se referían a: "esas cosas que tu hacías, esas fotos y dibujos". </p>

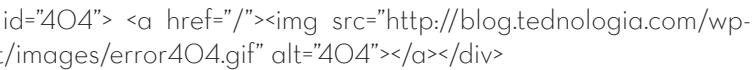
<p> No supe qué decir. Al menos para mi, encontrar una respuesta a esa pregunta era una acción "arduamente compleja". ¿Cómo dar una respuesta "simple" a esa pregunta? </p>

<p> Acababa de dar con un gran "obstáculo" en mi vida cotidiana. </p>

<p> Para Bachelard (1948) el obstáculo "es en el acto mismo de cono-

cer, íntimamente, donde aparece, por una especie de necesidad funcional, los entorpecimientos y las confusiones. Es ahí donde mostraremos causas de estancamiento y hasta de retroceso, es ahí donde discerniremos causas de inercia que llamaremos obstáculos epistemológicos”.

Me topé con un obstáculo epistemológico en mi propia casa. En mi propio salón. Quién lo iba a decir. Me topé con un error 404 sin yo misma darme cuenta de ello hasta ese momento.



Mi respuesta automática no fue otra que la de: “ahora mismo, trabajo de eso”. Buscaban una respuesta rápida y pragmática. Una respuesta que para algunos será simple, aunque no para Bachelard, pues “lo simple no existe: sólo existe lo simplificado” (Morin, 2009).

Para mi, la respuesta fue muy compleja. “Ahora mismo, trabajo de eso”. De “ESO”. Yo misma me sorprendí al ver que trabajaba de mis manualidades. Una suerte, si comparamos mi vida laboral anterior a la actual. Dejé las manualidades de poner copas o servir chucherías por las de hacer carteles y páginas web.

Al terminar la carrera, comencé de nuevo a crear obra, religando, interactuando e interfiriendo con mi realidad. Pero no creaba la misma obra que creaba durante mis estudios.

Mis manualidades, ya no eran las mismas. Ya no era un autómatas, ya no respondía según impulso. Situación que me producía un gran desasosiego. Ya no tenía a nadie que me corrigiera, que me evaluara, que me dijera por aquí sí, por allí no. Ya no tenía a nadie que me dijera: AHORA, HAZ, CREA.

En medio de ese caos interno, terminé realizando mini-acciones creativas. Nada de grandes acciones. Tan solo buscaba la sorpresa. “La obra concede a su creador una recompensa esencial de todo trabajo creativo: la sorpresa” (Eisner, 2004).

No quería sufrir, no quería pensar que ya no era una artista. Al salir de la burbuja universitaria, tenía miedo de que ya no fuera creativa (o que nunca lo hubiese sido). De que ya no fuera yo, o de que ya no fuera lo que yo creía ser. Quería experimentar, quería sorprenderme, quería observar el mundo. Quería comunicarme con los demás. Quería ser una ArtistAA.

Quería.

“La naturaleza juguetona y el uso lúdico de la tecnología sugieren

un interés positivo por actos de descubrimiento constante. Jugueteo se puede convertir en un futuro cercano en un beneficio psicológico y social.” (Kaprow, 2007). Gamifico todo lo que me rodea. No hago otra cosa que jugar. Concretamente con las tecnologías (nuevas ya no tanto):

Lunes, nueve de la mañana: juego con un gif. Diez de la mañana: juego con un css. Doce de la mañana: juego con la cámara de fotos en una rueda de prensa. Dos de la tarde: juego con el diseño de un cartel.

Así hasta el viernes a las dos de la tarde.

Los fines de semana, juego con las redes sociales. Juego con mi cámara de fotos. Juego con los chapas de los botellines de cerveza que me bebo en el bar, creando esculturas imposibles en equilibrio inestable.

Me comunico a través del juego, de un juego inmerso en una realidad compleja, en la que “puede haber más de una respuesta a una pregunta y más de una solución a un problema” (Eisner, 2004).

Además, hay que tener en cuenta que tal y como dice Kaprow (2007) “la obra de arte, una especie de paradigma moral para una ética del trabajo caduca, se está convirtiendo en jugar”. Por ello, no cabe otra posibilidad que seguir jugando para convertirnos en ArtistAAs. Jugar y jugar.

Da lo mismo quiénes seamos. Si jugamos, seremos artistAAs. Jugamos para crear nuestros cuartos propios. Nuestros espacios únicos pero repetibles allá donde estos códigos se copien. “Un cuarto propio conectado a Internet” (Zafra, 2010). Un cuarto propio compartido con todos, visible y modificable, complejo pero nunca completo. Un cuarto propio de una ArtistAA.

¿Y cómo saber que lo que haces es ARTE? Quién sabe. La incertidumbre no me importa. Prefiero jugar a quedarme parada. Prefiero crear a dejar de hacerlo. Prefiero religar que parcelar el conocimiento. Prefiero tirar código que estancarme.

Elijamos jugar para ser ArtistAAs.



```
</div>
</div>
<div id="columna-lateral">
<h2> Bibliografía </h2>
<li>Bachelard (1948) La formación del espíritu científico. Contribución
a un psicoanálisis del conocimiento objetivo. Buenos Aires: Siglo Veinti-
no Editores.</a></li>
<li><a>Eisner (2004) El arte y la creación de la mente. El papel de las
artes visuales en la transformación de la conciencia. Barcelona: Edicio-
nes Paidós Ibérica.</a></li>
<li><a>Kaprow (2007) La educación del des-artista. Madrid: Árdora
Ediciones.</a></li>
<li><a>Morin (2009) Introducción al pensamiento complejo.
Barcelona: Gedisa</a></li>
<li><a>Zafra (2010) Un cuarto propio conectado. Madrid: Ed. Fórco-
la.</a></li>
</ul>
</div>
</div>
</body>
</html>
```