

# Cuerpo, narración, visibilidad y atopías.

El libro ArtistAAs II. Genealogías de un vacío. Cuerpo, narración, visibilidad y atopías, continúa el proyecto editorial ArtistAAs I, un proyecto de (en) altavoz del grupo de investigación de la Universidad de Zaragoza H-70 (los) Usos del arte, 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.

Como en el libro anterior ArtistAAs: violencias, afectos, diálogos...creaciones, la idea que propone es la de aproximarse al arte contemporáneo desde la experiencia de artistAAs vinculadas a la universidad.

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



<http://usosdelarte.unizar.es>

## ARTISTAAS II: Genealogías de un vacío.

Cuerpo,

narración

visibilidad

y atopías.

## PRESENTACIÓN

*Genealogías de un vacío. Cuerpo, narración, biografía, visibilidad y atopías*, Silvia Martí Marí. p. 2

## NARRAR LA BIOGRAFÍA (auto-biografía)

- 1\_ *Un signo que se desliza*. Irene M. Borrego. p. 7
- 2\_ *Un testimonio a través de expresión audio visual: En memoria de Harue entre fisuras en el contexto intercultural*, Miki Yokoigawa. p. 11
- 3\_ *Visceral*. Elisa Zaray. p. 17

## MUJER Y NATURALEZA cuerpo-animal-culpa

- 4\_ *Mujer: naturaleza y culpa*. Ana Pérez Molina. p. 23
- 5\_ *El Cobarde Diferente*. Julia Martínez García. p. 28
- 6\_ *Trilogía Grabado Animado*. M. Ángeles López. p. 35

## TRANSMISIÓN: educación, reconocimiento y visibilidad

- 7\_ *Formas de resistencia*. Alicia Pascual Fernández. p. 40
- 8\_ *Mis preferidas*. Blanca Montalvo. p. 44
- 9\_ *Cine y mujer*. Xisela Franco Costas. p. 51
- 10\_ *Impromptu: el origen del cine fue mujer*. María Lorenzo Hernández. p. 59

## ATOPIÁS urbanas, temporales y anónimas

- 11\_ *(a)topia(s). Espacios nómadas, invisibilidades y sensorialidad*. Teresa Marín García. p. 64
- 12\_ *Ciudades temporales*. Dolores Furió. p. 70
- 13\_ *Mail art propuesta Anónima*. Irene Covaleta. p. 74

# GENEALOGÍAS DE UN VACÍO

CUERPO,  
NARRACIÓN,  
BIOGRAFÍA,  
VISIBILIDAD Y  
ATOPIÁS

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 II. Genealogías de un vacío. Cuerpo, narración, visibilidad y atopías*, continúa el proyecto editorial *ArtistAAs I*, un proyecto de (en) altavoz del grupo de investigación de la Universidad de Zaragoza H-70 (los) Usos del arte, 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.

Como en el libro anterior *ArtistAAs: violencias\_afectos\_dilogos...creaciones*, la idea que propone es la de aproximarse al arte contemporáneo desde la experiencia de *artistAAs* vinculadas a la universidad. Se trata 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 es, pues, invitar a participar a artistas (*artistAAs*), muchas de ellas profesoras o investigadoras relacionadas con el ámbito universitario, tomándonos esa licencia, sin tener que justificarla.

El recurso de re-escribir la palabra artista, *artistAA*, insistiendo y remarcando la doble “a”, y poniéndola en mayúsculas pone 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 se ponga en cuestión esa inclusión que se da por sentada.

Como ya se explicaba en *ArtistAAs: violencias\_afectos\_dilogos...creaciones*, el hecho de tomarse dicha licencia -sin tener que justificarla y explicitarla- 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, estos hechos no suelen ser mencionados, explicados o justificados. 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 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.***

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 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”***.

En definitiva, *ArtistAAs II. Genealogías de un vacío. Cuerpo, narración, visibilidad y*

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 nuestro.

*atopías* trata de proporcionar un espacio, en el marco de la academia, que dé voz a diferentes artistAAs, con toda su diversidad. 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.

Han participado en esta ocasión artistas, cineastas, doctorandas y profesoras de Bellas Artes de diferentes universidades del Estado español (Universidades de Vigo, Zaragoza, Málaga, Valencia, Miguel Hernández de Elche y UPV (Politécnica de Valencia) y también de México (Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo, UAEH), y de ámbitos que provienen de Bellas Artes, pero también del cine, la comunicación audiovisual, la animación o la filosofía.

Contamos con las cineastas Irene M. Borrego (EICTV, Cuba) y Xisela Franco Costas, actualmente doctoranda en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Vigo. Con la artista multidisciplinar Ana Pérez Molina (Bellas Artes (UPV) y Filosofía (UV). Asimismo han participado las artistas y graduadas en Bellas Artes por la Universidad de Zaragoza, Julia Martínez García, Alicia Pascual Fernández (actualmente doctoranda (Universidad de Zaragoza), Elisa Zaray (Máster en Producción Artística (Universidad Politécnica de Valencia). También Irene Covalada, artista y profesora en el Grado de Bellas Artes de la Universidad de Zaragoza. Las artistas, profesoras e investigadoras de la Facultad de Bellas Artes de la Universitat Politècnica de València, Dolores Furió (Departamento de Escultura) y del Departamento de dibujo, Ángeles López y María Lorenzo Hernández (miembro de la Academia de Cine Español). Desde la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Málaga participa Blanca Montalvo, artista, docente e investigadora. Teresa Marín García, artista interdisciplinar, es profesora en Bellas Artes (Universidad Miguel Hernández, UMH). Y, por último, Miki Yokoigawa, artista japonesa, profesora e investigadora de la Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo, México (UAEH).

Analizando el territorio resultante de las aportaciones de todas ellas han aflorado unos bloques diferenciados de temáticas y preocupaciones en cada uno de los cuales se pueden rastrear conceptos, temas y contenidos de mayor o menor tradición en las reivindicaciones históricas que en el campo de la cultura, del arte, el feminismo ha señalado. 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.

En todo caso, las hemos agrupado en diferentes capítulos. Así, en *Narrar la biografía (auto-biografía)* se incluyen aquellas en las que la violencia simbólica de género se manifiesta en la huella que deja en la biografía, y también por tanto en el recurso que su memoria, narración o construcción supone como facilitación, reivindicación y expresión en su uso artístico. La problemática de si las mujeres pueden narrar-se desde lenguajes generados por el patriarcado o la capacidad terapéutica -de superación de traumas- del uso y organización de la memoria en las obras de arte son algunos de los ejes de este bloque en el que hemos reunido las intervenciones de Irene M. Borrego (Un signo que se desliza), Miki Yokoigawa (Un testimonio a través de expresión audio visual: En memoria de Harue entre fisuras en el contexto intercultural) y Elisa Zaray (Visceral).

En el siguiente capítulo, que también presenta connotaciones biográficas o autobiográficas, nos hemos centrado, sin embargo, en las relaciones más específicas vinculadas al cuerpo de las mujeres: su vinculación e identificación -en el relato histórico (patriarcal)- como un cuerpo, que es visto como “lo otro”, un “otro” cercano a la naturaleza (lo no racional), a lo salvaje, a lo animal... Y también considerado como espacio/objeto para la idealización (belleza, cuerpo ornamentado, etc.). En este capítulo *Mujer y naturaleza. Cuerpo-animal-culpa* presentan sus trabajos Ana Pérez Molina (Mujer: naturaleza y culpa), Julia Martínez García (El Cobarde Diferente) y Ángeles López (Trilogía Grabado Animado).

En el capítulo *Transmisión: educación, reconocimiento y visibilidad* se incluyen reflexiones y experiencias que tratan sobre la problemática de la transmisión. La transmisión de conocimiento, de información, de cultura, de obras como el lugar en el que históricamente se ha ninguneado u omitido el trabajo y el valor de las creaciones de mujeres. Así, es de importancia capital el intervenir en la educación (en todos sus niveles) evitando desigualdades y olvidos (de género, interculturales, etc.). Asimismo, es importante el reconocimiento y el homenaje a las antecesoras, y desde luego el dar visibilidad a las creaciones que han llevado y llevan a cabo mujeres, quienes por esa misma condición reciben menos atención y espacio en el ágora pública.

Así, tratando sobre estas cuestiones -que también podrían enfocarse como relacionadas con la biografía, con lo personal, aunque se ha priorizado la óptica de la problemática de la transmisión- se sitúan los textos, actividades y obras de Alicia Pascual Fernández (Formas de resistencia), Blanca Montalvo (Mis preferidas), Xisela Franco Costas (Cine y mujer) y María Lorenzo Hernández (Impromptu: el origen del cine fue mujer).

Respecto del capítulo *Atopías urbanas, temporales y anónimas*, se recogen en él tres proyectos artísticos cuyo nexo de unión sería el de tratar diferentes “atopías” -término utilizado por Teresa Marín García del que nos apropiamos-. Utilizado en su acepción de “sin lugar”, el término *atopía* nos sirve como metáfora de las situaciones y sensaciones a las que se refieren dichos proyectos: malestares contemporáneos debido a la multitarea (en particular las que tienen que llevar a cabo las mujeres), a la pérdida (o no) de identidad en las ciudades contemporáneas -misceláneas multiculturales-, a los sentimientos de anonimato, o a los posibles arraigos que pueden llevarse a cabo a través de la sensorialidad de lo cercano, etc. Aquí se incluyen los proyectos de Teresa Marín ((a)topia(s). Espacios nómadas, invisibilidades y sensorialidad), de Dolores Furió (Ciudades temporales) y de Irene Covalada (Mail art propuesta Anónima).

Confusión, estrés, precarización, multifuncionalidad, multirrol, biografías, visualidades y creaciones podrían ser experiencias compartidas -en diversos grados y matices- en las prácticas profesionales que las artistAAs participantes llevamos a cabo. 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...

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), al grupo de investigación H-70 (los Usos del Arte y, una vez más, a todas las artistAAs que han participado en este libro.

NARRAR LA

# BIO- GRÁ- FIA

(AUTO-BIOGRAFÍA)



IRENE M. BORREGO 'MUEBLES ALDEGUER', 2015

## IRENE M. BORREGO

Graduada en dirección cinematográfica por la EICTV, Cuba, amplió estudios con una beca en The London Film School. Es cofundadora de la productora 59 en Conserva, la cual dirige. Sus cortometrajes han participado en numerosos festivales y han sido premiados en Francia, Portugal, Italia, EEUU, Ucrania y Rumanía. También ha trabajado como ayudante de dirección, guionista y periodista cultural para diversos medios en México. Paralelamente a sus propios proyectos, produce películas de otros cineastas e investiga varias cuestiones en torno a la teoría del arte y las interrelaciones del cine con las demás disciplinas artísticas. En este campo ha sido becada por el Museo del Prado, participado en ponencias y contribuido en varias publicaciones.

CHANTAL AKERMAN 'OJEANNE DIELMAN, 23 QUAI DU COMMERCE, 1080 BRUXELLES, 1975



# UN SIGNO QUE SE DESLIZA

Con frecuencia se observa en las obras realizadas por mujeres –y en el cine, que es la práctica artística que en lo personal me ocupa– algunas notas recurrentes que me aventuran a encontrar ciertos paralelismos entre muchas de estas obras con aquellas que Deleuze y Guattari calificaron como *literatura menor* en su ensayo sobre Kafka<sup>1</sup>. Creaciones de artistas que, perteneciendo a una minoría, trabajan en una lengua dominante; y que a partir de cuestiones individuales conectan con lo político. La necesidad de buscar un lenguaje propio para aquello que se aborda, precisamente por no poder servirse y ajustarse plenamente a los cánones de aquel que impera, es otra de sus características.

En numerosos foros y debates se hace énfasis –y con razón– en el menor número de mujeres ocupando puestos de responsabilidad dentro de la industria cinematográfica, particularmente en lo que a dirección y producción se refiere. Esto ha contribuido a la creación de estereotipos femeninos y a la reafirmación de una mirada cosificadora sobre la mujer en el modo representacional cinematográfico. A este respecto es célebre el ensayo de Laura Mulvey *Placer visual y cine narrativo*<sup>2</sup>, donde se analiza cómo la mirada del espectador, confluyendo con la del protagonista masculino, se torna voyeurista o fetichista sobre el personaje femenino –siempre en función de su compañero de diégesis e incapaz por sí misma de convertirse en un ser productor de sentido. Pero no debemos olvidar que el cine narrativo tradicional, a pesar de sus pruritos de verosimilitud, es un andamiaje que produce un realismo ilusionista y en consecuencia ha contribuido a la creación y sostenimiento de mitos y formas de pensamiento.

Precisamente por tener el cine esa doble y conflictiva naturaleza de arte e industria, las películas realizadas por mujeres dentro de un marco más académico e industrial con frecuencia deben ajustarse a varias pautas del canon hegemónico, no pudiendo escapar totalmente de su zona de influencia. Aun así, se perciben ciertas y notables especificidades, como un mayor predominio de protagonistas mujeres y personajes femeninos activos, o historias que atañen a sus problemáticas; su análisis, en cualquier caso, excedería los límites impuestos a este texto; y así he preferido concentrarme en el cine de autor realizado por mujeres, propuestas que más alejadas del epicentro del lenguaje cinematográfico dominante y patriarcal, sí han logrado una mayor emancipación formal, encontrando, como aquellos autores de la *literatura menor*, un lenguaje propio.

Casi me atrevería a afirmar que en el cine de muchas autoras se vislumbra una aproximación a lo universal a partir de lo cotidiano, a menudo fijándose en lo mínimo

<sup>1</sup> DELEUZE, G., GUATTARI, F. Kafka. Sobre una literatura menor. México: Editorial Era. Serie Claves. Versión de Jorge Aguilar Mora, 1978.

<sup>2</sup> MULVEY, L. “Placer visual y cine narrativo” en Crítica feminista en la teoría e historia del arte. Karen Cordeiro Reiman e Ina Sáenz, comps. México: Universidad Iberoamericana/PUEG, 2007.

y lo pequeño, con gran énfasis en los detalles, en ocasiones desde lo autobiográfico. Buena parte del cine de Naomi Kawase o Chantal Akerman pudiera servir de ejemplo. También los trabajos de Agnès Varda. En lo que a mí respecta, no obstante, lo que me resulta más sugerente de sus propuestas no es tanto que sus obras aborden historias de mujeres o contengan personajes femeninos, sino cómo miran y representan aquello que encuentran o deciden poner frente a su cámara.

En *Jeanne Dielman, 23 quai du Commerce, 1080 Bruxelles*, por ejemplo, Akerman retrata el día a día alienante de un ama de casa, pero lo que dota a la película de mayor significado es precisamente el lenguaje cinematográfico que utiliza. La representación hiperrealista de acciones que en otros filmes quedarían entre los materiales de descarte, o que directamente nunca llegarían a filmarse –el empanado meticuloso de un filete–, conforma junto a otros elementos, como repeticiones, abrires y cerrares de puertas o entradas y salidas de cuadro, claves que trascienden el texto del guión. Es decir, el corazón de la película radica en una particular forma de mirar y planificar la puesta en escena.

En las obras de estas cineastas se despliegan narraciones tenues, sin grandes giros narrativos ni verdades categóricas, sin la contundencia –por momentos impositiva– de otros tipos de cine. En este sentido resulta especialmente interesante la desmitificadora aproximación al *western* de Kelly Reichardt en *Meek’s Cutoff*. Reichardt aborda un género cinematográfico profundamente arraigado en la cultura de su país de forma minimalista, lo despoja de grandilocuencia y de épica masculina y se desprende de grandes hazañas en su narrativa y de gestos retóricos en su lenguaje.

En muchas de estas películas se siente tras la cámara una observación paciente, como acostumbrada a operar desde la retaguardia, entre bambalinas, con un cierto aliento de “anonimidad”; un cine que tiene mucho de contemplativo pero que a mi modo de ver utiliza ese mirar calmado no como un rasgo de estilo pautado a priori, sino como un punto de partida para tratar de expresar o atrapar algo que parece escaparse o quedar fuera del foco habitual.

Decía Clarice Lispector que lo más banal puede desencadenar la epifanía<sup>3</sup>. Y justamente la emoción en muchas de estas obras brota de esos hallazgos que se redescubren en lo pequeño e insignificante, en la elocuencia de un gesto, la existencia de una repetición o la presencia de un silencio. El sentido no está dicho –y mucho menos subrayado; éste más bien parece deslizarse a través de lo velado, a modo de entre líneas. Las percepciones se vuelven más importantes que los hechos, lo que subyace frente a lo que se dice, y los matices sutiles del cómo le roban protagonismo a la acción. Y aunque efectivamente existe una autora tras la cámara, ésta parece deshacerse con mayor facilidad del yo artista y del gesto autoral auto afirmativo que exhiben algunos de sus colegas –incluso en propuestas que parten de la primera persona– para otorgarle el testigo de la importancia a aquello que acontece frente a ellas.

En muchas de estas obras se da espacio también a la experimentación formal procu-

<sup>3</sup> MARTÍN RODRIGO, I. (2013, octubre 10) “La mirada de Clarice Lispector, una escritora más allá del lenguaje”, ABC Cultura/libros.



rando la forma justa para aquello que sus autoras intuyen. Pero la búsqueda suele dar lugar a un cine despojado, muchas veces *minimal*, que no hace alardes de estilo. En *Las mujeres y la narrativa*<sup>4</sup> Virginia Woolf apuntaba que la mujer para escribir tal como quiere escribir tropieza con la dificultad de la forma de la frase. Ésta, hecha por el hombre, le resulta demasiado amplia, pesada, pomposa; e insistía en la necesidad de que las escritoras hallaran un tipo de frase que les resultara natural a su pensamiento, sin deformarlo, y que les permitiera llevar al lector de un extremo a otro de la obra.

Creo que un gran número de cineastas, de manera más o menos consciente, tratan también de cincelar un lenguaje que se adapte a su mirada sobre el mundo. Sus narrativas suelen ser además menos lineales y conclusivas que las del *cine mayor*, y a menudo hacen uso de estructuras circulares o con final abierto. En esas líneas de fuga que las autoras proponen no se dicta una verdad categórica y universal, no se da un punto de vista autoral y dominante; más bien suponen una invitación a redescubrir y compartir una serie de pequeñas verdades que una manera de estar en el mundo y de mirar insinúan.

Al poder sugestivo de muchas de estas películas también contribuye el uso inusual de las elipsis. Si bien es susceptible de convertirse en escena lo que en otros cines quedaría descartado –tal como apuntamos al mencionar *Jeanne Dielman*–, también es muy posible que queden fuera de la narrativa o del campo de la cámara acontecimientos importantes de la trama. Claire Denis o Lucrecia Martel pudieran dar buena cuenta de ello.

En *Una habitación propia*<sup>5</sup>, Virginia Woolf concluye que una mujer necesita quinientas libras al año y una habitación propia para procurarse el recogimiento que la creación de una obra artística a menudo exige. También atribuye la menor producción literaria de mujeres al desaliento temprano que, durante siglos, muchas vocaciones debieron encontrar tan pronto como asomaron. Pero hay un pasaje que me gusta particularmente y que a fecha de hoy considero todavía más pertinente: **“Es mucho más importante ser uno mismo que cualquier otra cosa. (...) Pensad en las cosas en sí”**<sup>6</sup>. Y esto implica necesariamente un mirar con mayor intensidad.

Revisando una novela de Mary Carmichael, Woolf dice: **“escribía como una mujer, pero como una mujer que ha olvidado que es una mujer, de modo que sus páginas estaban llenas de esta curiosa cualidad sexual que sólo se logra cuando el sexo es inconsciente de sí mismo”**<sup>7</sup>. Liberadas del temor a la opinión y del rencor, es más probable que una cierta mirada de mujer aflore con energía. La reivindicación puede dar paso entonces a asumir con naturalidad lo que se es y su manera propia de aprehender el mundo. Los sentidos se agudizan y el intelecto puede concentrarse en ese signo que se desliza fugazmente frente a la cámara.

Irene M. Borrego

4 WOOLF, V. “Las mujeres y la narrativa” en *Las mujeres y la literatura*. Barcelona: Editorial Lumen, 1981.

5 WOOLF, V. *Una habitación propia*. Barcelona: Seix Barral, 2011.

6 (idem) p. 149.

7 (idem) p. 126.

# MIKI YOKOIGAWA

Profesora Investigadora Titular de la Área Académica en Artes Visuales (Licenciatura) de Instituto de Artes de la Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo, México. Miembro del Cuerpo Académico Práctica Visual en el Arte Actual. Doctora en Artes Visuales e Intermedia (Universidad Politécnica de Valencia, España), Maestra en Artes Visuales, Escultura (Universidad Nacional Autónoma de México, México), Licenciada en Bellas Artes (Osaka University of Arts, Japón). Su producción artística y académica, de acuerdo con la perspectiva femenina explora la cuestión de la representación del cuerpo y de la voz, su presencia y ausencia en el contexto histórico, geopolítico, intercultural y global.

UN TESTIMONIO  
A TRAVÉS DE  
EXPRESIÓN  
AUDIO VISUAL:  
EN MEMORIA DE HARUE ENTRE FISURAS  
EN EL CONTEXTO INTERCULTURAL.

El trabajo de vídeo documental *En memoria de Harue: vida y muerte de una inmigrante japonesa en México, 1929-1949*, digital, a color, de 32 minutos 40 segundos de duración, producido por Miki Yokoigawa en 2006-2009. La pieza se trata sobre la búsqueda y recuperación de la memoria de una mujer inmigrante japo-

nesa, que viajó a México en el año 1929. La obra muestra el proceso de búsqueda del personaje mediante fotografías guardadas y entrevistas a sus familiares, con el fin de acercar al espectador la imagen de esa mujer y la memoria de su familia, así como la recuperación del álbum familiar. Al mismo tiempo, este documental constituye un registro del viaje a México de la autora que provocó su reencuentro con una persona con la que tuvo una íntima relación.

A través de esta búsqueda de imágenes y relatos de una inmigrante japonesa, se intenta evocar la vida de una mujer olvidada por sus actuales descendientes, así como reflexionar acerca de la proximidad y el distanciamiento que se produce, muchas veces, en las relaciones íntimas familiares. A pesar de que escuchemos los testimonio de su propia hija, el documental se aclara, más bien, una imposible visualización de la vida concreta de la mujer.

## 2.

El estudio sobre la inmigración japonesa en México es muy pobre.<sup>2</sup> Tanto en relación al trato del gobierno hacia la población japonesa, como por la orden de concentración<sup>3</sup> durante la Guerra Pacífica que no tiene ningún reconocimiento general en México ni en Japón. En comparación con la abundancia de estudios y datos que existen en EE.UU. sobre la concentración de los japoneses durante la guerra,<sup>4</sup> lo ocurrido en México queda casi escondido. Francis Peddie<sup>5</sup> hace referencia al trato discriminatorio hacia los japoneses, mencionando la concentración impuesta, la detención injusta y la repatriación forzada de los inmigrantes japoneses hacia muchos países de América durante la guerra.

***En mi estudio de la preparatoria recibí información acerca de la concentración de los japoneses en Canadá como parte de la historia oficial del país, es decir, era parte del currículo escolar. Como la memoria ejemplar de Tzvetan Todorov, el hecho fue presentado como una muestra de intolerancia que surgió en ese momento de la historia de Canadá que tenemos que reconocer para aprenderlo. En cuanto a México, la conciencia histórica de un mal cometido no existe. Por eso, la pregunta fundamental***

1 La autora tuvo estancia en España cuando realizó el proyecto mencionado para el estudio en doctorado. Actualmente se encuentra en el Estado de Hidalgo, México.

2 Encontramos a María Elena Ota Mishima, difunta historiadora del Colegio de México, quien estudió sistemáticamente la colonia japonesa en México, como una de los pocos investigadores que tratan el tema. Su trabajo fue *Siete migraciones japonesas en México, 1890-1978*, México D.F., Colegio de México, Centro de estudio Asia y África, 1982. Es un trabajo fundamental para el estudio del tema.

3 Los japoneses inmigrantes y sus familias, desde 1942 debía obedecer a la orden de concentración del gobierno de Manuel Ávila Camacho (1940-1946), debían viajar a determinadas ciudades y permanecer allí, tenía un plazo máximo de ocho días para abandonar su domicilio y presentarse en la delegación de la ciudad de destino. El gobierno bloqueó la cuenta bancaria de ellos y solo les permitía sacar pequeñas cantidades de dinero para su supervivencia. De esta manera, la orden de concentración, supuso una gran carga para los inmigrantes a distintos niveles. Organizaron ayuda mutua entre la colonia japonesa, sin embargo, la mayoría de los inmigrantes, durante la guerra, tuvieron que soportar condiciones menesterosas.

4 En EE.UU. para la investigación y educación permanente respecto al tema se encuentra el Japanese American National Museum (<http://www.janm.org/>), accedido el 15 de julio de 2009).

5 En: <http://www.yorku.ca/gradhist/students/cv/FrancisPeddieCV.htm>, accedido el 1 de noviembre de 2011.

***que examinaremos en este artículo es por qué este episodio es tan desconocido en la historia mexicana, incluso en la colonia mexicano-japonesa misma.***<sup>6</sup>

Dentro de la colonia japonesa actual en México, casi no se ha informado sobre la concentración forzada. Se encuentra una ruptura de la historia sobre este suceso dentro de la familia y la colonia en sí. Consideramos que evitan halar y escuchar sobre su experiencia negativa por la causa de crisis psicológica, igual que el caso de la concentración de japoneses en EE.UU. y de judíos en Europa.<sup>7</sup> Lo que surgió en México no es un caso excesivo como lo de los campos de concentración, pero la memoria de ser maltratada, humillada con pobreza en estado político civil inestable, cabe entender que se convierte como un trauma. El documental no se trata de examinar ni denunciar sobre esta concentración durante la guerra, pero intenta escuchar y hacer hablar a una mujer que viajó y vivió aquella experiencia que no se había hablado ni había sido escuchado.

## 3.

Nuestra protagonista principal se llama Harue Kamei. Es una inmigrante japonesa que viajó a México para casarse con un inmigrante japonés residente en ese país. El matrimonio fue acordado entre ambas familias mediante el intercambio de fotos y cartas.<sup>8</sup> La pareja tuvo cinco hijos. La tercera hija es quien nos relata sus recuerdos sobre la madre. Sus 2 hermanas mayores fueron enviadas a Japón para recibir la educación primaria antes de la guerra, y se quedaron separadas entre Japón y México. Ella tenía 71 años cuando fue entrevistada; es decir, los relatos que nos entrega, son episodios que ocurrieron hace más de medio siglo.

Mediante la recuperación de la memoria, su hija nos aclara poco a poco la trayectoria de la familia, en particular, de la colonia japonesa en México. A su vez, el relato acerca de la madre forma parte de la autobiografía de la hija, quien ilustra su niñez con los recuerdos de su madre, sus hermanas y los vecinos japoneses inmigrantes en aquel momento. Se constituye por tanto, un testimonio basado en todo aquello que escuchó de su madre.

6 PEDDIE, Francis, Una presencia incómoda: la colonia japonesa de México durante la segunda guerra mundial, en: *Estudio de la historia moderna y contemporánea de México*, n. 32, julio-diciembre de 2006, p. 74. En: <http://www.ejournal.unam.mx/ehm/ehm32/EHMOOOOO32O3.pdf>, accedido el 1 de noviembre de 2011.

7 Véase al documental *Shoah* (1985) de Claude LANZMANN y FELMAN, Shoshana y LAUB, M.D. Dori, *Testimony. Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*, New York y London, Routledge, 1992.

8 Las mujeres que habían emigrado a la colonia japonesa en América por un matrimonio concertado mediante el intercambio de fotos y cartas se denominan *Shashin-hanayome* ("la novia de foto"). Este tipo de matrimonio es una aplicación del *Miai* que era muy común en Japón. El *Miai* es una forma de presentación de un posible matrimonio acordado mediante el intercambio de datos (como fotografías, etc.) entre familiares o conocidos de confianza. En el caso del *Miai* con un emigrante, los novios no se conocían hasta después de adquirir el compromiso y la llegada de la novia-prometida al lugar al que había emigrado el novio. Nuestra protagonista, Harue, que fue enviada a México, también era *Shashin-hanayome*. En relación con este asunto encontramos la película de ficción de Kayo Hatta, *La foto del compromiso* (de 91 min. de duración, a color, 1995), basada en episodios de inmigrantes japoneses en Hawaii, similares al episodio de la abuela recogido por la realizadora. A esta película le dieron el Premio del Público en el Festival de Sundance, pero no ha llamado mucho la atención en Japón.



En el documental escuchamos el relato alegre de la hija al hablar sobre las fotografías sacadas de las casas guardadas. Surge una idea diferente a la explicación acerca del tabú de la familia que nos contaba como la muerte de Harue fue un gran golpe de tristeza, por eso no debe tocar al tema. La pérdida fue irrecuperable, de eso, no hay duda. En la entrevista, vemos a la hija hablar con voz apagada sobre la muerte de sus padres y percibimos que todavía le cuesta hablar de ello. Sin embargo, en general, la hija no evita hablar de la madre y su memoria no se reduce tan solo a relatos dolorosos.

Quizá la hija no evitaba hablar sobre su madre por tristeza, sino, no sabía mucho sobre ella. Es decir, no tenía tantas historias para contar. La hija la perdió cuando tenía catorce años, después tuvo que superar numerosas complicaciones en su vida, además había estado incluso más tiempo conviviendo con otras personas. Ello no anularía la memoria de la madre, pero es cierto que tendría pocos recuerdos para compartir por haber vivido poco tiempo juntas.

Podemos suponer que la generación de la hija no evita hablar de ella, sino que son las generaciones posteriores las que rehúye de escuchar. O tal vez, no saber mucho sobre los propios ascendientes es una realidad que se debe ocultar. De esta manera, sellando la historia de la abuela, como una historia que no se debe recordar, se intenta ocultar la realidad del desconocimiento.

Así, se ha anulado la vida y la muerte de la abuela, sellando la memoria de recuerdos duros como trauma y/o falta en “la historia” familiar o de la colonia. La abuela se convierte de este modo en una mujer anónima desconocida, su voz muda y su imagen queda escondida o apenas vislumbra como una fantasma flotando en un rincón en la casa. Al mismo tiempo, con este tipo de anulación se construye una legítima historia de la colonia japonesa como un mito de los fundadores: un emigrante-colono valiente-heroico, un negociante con éxito, un líder político y su historia de contribución a la colonia. Dentro de esta historia nunca será escuchada la voz de las mujeres como la abuela - madre y su hija.

## 4.

El flujo y reflujo del relato de la hija -con una mezcla de japonés con notable acento poblano como herencia de sus padres, y español con acento mexicano- nos hace reflexionar sobre aquellos que no se quedan solo a un lado, sino que al mismo tiempo están en ambos. Recordamos aquí una entrevista que realizaba Fiona Tan a su hermana en *May You Live in Interesting Times*.<sup>9</sup> Ella, muy consciente de su postura, respondía a la pregunta “¿de dónde eres?” de manera contundente: “*soy de otro tipo, no me ajusto en ninguna parte*”. La autora del presente documental no hace este tipo de pregunta, sino que solo observa y escucha.

No obstante, también nos muestra el modo del relato con *pathos* que muchas veces es una mezcla confusa de lenguas, tiempos, memoria y olvido. Las traducciones de los

<sup>9</sup> Un documental de 60 minutos de duración, en color y en estéreo-digital, producido en 1997.

subtítulos nos facilitan la comprensión de lo que dice esa voz. La narración en *off* nos explica el contexto y la intención de la autora, y también en cierto modo nos facilita una comprensión más razonable. Sin embargo, no se olvida de indicarnos la falta de datos y fotos, y ausencias de las personas. En este sentido, el comentario no proviene de un narrador omnisciente que nos dirige solo al conocimiento completo, sino que señala la falta de conocimiento. Es decir, se refiere a la fisura dentro de la historia, al mismo tiempo que articula y asocia los relatos y las imágenes fragmentadas de la mujer.

En esta obra se presenta aquello de lo que no se puede hablar, la muerte y la vida de una mujer, la contradicción y la ruptura de la perfección narrativa de una historia. Se revelan asuntos privados de una mujer anónima y la autora como mediadora intenta expresar una biografía audiovisual de una madre y una hija. Al mismo modo, se demuestra una ambigua situación entre memoria y realidad, proximidad y ceguera, alegría y disgusto.

El documental nos presenta una lectura de la autora de estas mujeres de diferentes generaciones, insistiendo tanto en lo que se puede alcanzar como en lo que escapa de la expresión audiovisual. Nos obliga a aproximarnos mucho a aquellas personas, pero dejando cierta distancia e indicando el abismo que no puede atravesar. Nos presenta un encuentro fallido con la imagen fantasma de aquella mujer que flota dentro de la casa, registrando sus huellas. El proyecto de búsqueda de una inmigrante anónima que ocasiona el recuerdo, la imaginación, el pensamiento y la actitud de enfrentamiento con lo que se mantiene y lo que se ha perdido de “la abuela” construyendo y deconstruyendo su imagen. Es un documental que registra un acto *performativo*.

Podríamos decir que la realización del proyecto en sí es un acto *performativo* como mencionaba Drucilla Cornell<sup>10</sup> sobre el viaje de Gayatri C. Spivak que buscaba a una mujer anónima *Rani*<sup>11</sup> y que resulta fracaso. El documental es una representación de la lectura de la autora. Y mediante la narración en primera persona la autora testimonia cómo ha conocido a aquella mujer inmigrante, cuya memoria supone casi un trauma familiar.

## 5.

La conciencia de un ser que no permanece solo a un lado, sino en ambos al mismo tiempo. Es un documental de un viaje a México, pero no solo eso, sino un viaje a la colonia japonesa de distintas generaciones en búsqueda del testigo de la mujer inmigrante olvidada. De este modo, es posible considerar el presente documental como una de las obras autobiográficas de la mujer en tránsito que plantean una forma de lectura sobre su propio acto *performativo*, esperando una nueva lectura para presentar el vínculo perdido de la mujer.

La obra presenta aquello de lo que no se puede hablar, la muerte y vida de la mujer, la contradicción y ruptura de la perfección narrativa histórica, revelando asuntos privados de

<sup>10</sup> CORNELL, Drucilla, *Between Women and Generations*. Legacies of Dignity, Nueva York, Palgrave, 2002.

<sup>11</sup> SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Crítica de la razón poscolonial*. Trad. Marta Malo de Molina, Madrid, Akal, 2010.

una mujer anónima basado en los registros de historias relatadas de sus experiencias, memorias y biografía, siendo artista quién habla de la otra mujer. Por lo tanto consideramos que este documental también forma parte de la expresión audiovisual de la autobiografía de la mujer en tránsito según lo que indicaba Shoshana Felman en el libro *What Does a Woman Want? Reading and Sexual Difference*,<sup>12</sup> leer y hablar de las mujeres por otras mujeres esperando una nueva lectura para representar el vínculo perdido de la mujer.

Para cerrar el texto citaremos unas frases de Ana Martínez-Collado:

***Vivir, escribir, recordar, producir. Construir/deconstruir imágenes desde la experiencia -memoria de la biografía- e imágenes desde la historia. ¿Y todo desde dónde? Desde un lugar que no estaba escrito, desde una posición crítica a nuestra cultura, desde la experiencia como “mujer”. Escribir relato/narrativas visuales de aquella subjetividad que se experimenta como extranjera. Narrativas en las que los fragmentos de lo leído, lo escuchado, lo visto, se producen a través de un nuevo proceso de referencias entretejidas.***<sup>13</sup>

Y el viaje continuará.

# ELISA ZARAY

Zaragoza, 1993.

Graduada en Bellas Artes por la Universidad de Zaragoza, posteriormente realizó un máster en Producción Artística por la Universidad Politécnica de Valencia. En sus obras ha reflexionado sobre su propia autobiografía y con ello su memoria e identidad a través de instalaciones o vídeo. De la memoria individual pasa a trabajar la memoria colectiva de las zonas rurales despobladas, tema que trabaja actualmente en sus obras a través de actividades participativas y vídeo de carácter documental.

## BIBLIOGRAFÍA

CORNELL, Drucilla, *Between Women and Generations. Legacies of Dignity*, Nueva York, Palgrave, 2002.

FELMAN, Shoshana, *What Does a Woman Want? Reading and Sexual Difference*, Baltimore, London, The Hopkins University Press, 1993.

FELMAN, Shoshana y LAUB, M.D. Dori, *Testimony. Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*, New York y London, Routledge, 1992.

MARTÍNEZ-COLLADO, Ana, *Apuntes de las prácticas artísticas en España desde los años noventa. Retos y desafíos de la teoría estética feminista desde un punto cualquiera del rizoma en la sociedad de la información global en VV.AA. Producción*

artística y la teoría feminista del arte: nuevos debates I, Vitoria-GasteizkoUdalak, Ayuntamiento de Vitoria-GasteizkoUdalak, 2008.

OTA MISHIMA, María Elena, *Siete migraciones japonesas en México, 1890-1978*, México D.F., Colegio de México, Centro de estudio Asia y África, 1982.

PEDDIE, Francis, *Una presencia incómoda: la colonia japonesa de México durante la segunda guerra mundial*, en: *Estudio de la historia moderna y contemporánea de México*, n. 32, julio-diciembre de 2006. En: <http://www.ejournal.unam.mx/ehm/ehm32/EHMOOOO32O3.pdf> [accedido el 1 de noviembre de 2011].

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Crítica de*

la razón poscolonial. Trad. Marta Malo de Molina, Madrid, Akal, 2010.

TODOROV, Tzvetan, *Los abusos de la memoria*, Barcelona, Paidós, 1995.

Fuentes consultas. Webgrafía:

Japanese American National Museum <http://www.janm.org/> [accedido el 15 de julio de 2009].

<http://www.yorku.ca/gradhist/students/cv/FrancisPeddieCV.htm> [accedido el 1 de noviembre de 2011].

<sup>12</sup> FELMAN, Shoshana, *What Does a Woman Want? Reading and Sexual Difference*, Baltimore, London, The Hopkins University Press, 1993.

<sup>13</sup> MARTÍNEZ-COLLADO, Ana, *Apuntes de las prácticas artísticas en España desde los años noventa. Retos y desafíos de la teoría estética feminista desde un punto cualquiera del rizoma en la sociedad de la información global en VV.AA. Producción artística y la teoría feminista del arte: nuevos debates I, Vitoria-GasteizkoUdalak, Ayuntamiento de Vitoria-GasteizkoUdalak, 2008, p. 105.*

## VISCERAL

ELISA ZARAY. “PIEZA 2, INTERIOR DEL MURO”, 2015.



*Visceral [Archivo autobiográfico donde se encuentran el camino, el muro y la espera]*, el título bajo el que se engloba esta obra de carácter instalativo, se trata de un archivo en forma de muro, un archivo en el que recogemos nuestra propia historia, las fases por las que hemos pasado tanto en nuestra vida personal como en nuestro proceso artístico, ya que los dos aspectos están profundamente unidos. Este archivo consta de varias partes, constituyendo una instalación que juega con el espacio y la temporalidad:

La primera parte, el pasado; nuestro recorrido artístico durante los dos años anteriores, piezas que encierran significados muy relacionados con las otras partes de la obra, tratando temas como la incompreensión, la memoria o el cambio; narrando nuestro propio proceso de duelo. Cierran un camino dividido en etapas, que quieren ser archivadas. La segunda parte, el presente; un archivo en forma de muro, compuesto por cajas que guardan experiencias personales, objetos simbólicos que nos transportan a nuestros recuerdos. Al tener forma de muro, impide el paso al espectador hacia la tercera y última parte. Esta parte es el futuro; vacío, inexplorado, esperando a ser escrito...

*Visceral* es una obra autobiográfica, que recurre a la memoria individual y a los lugares individualizados. La obra autobiográfica, interesada por la micronarración, el pasado, el yo y sus misterios, posiciona al autor como una fuente de significación. Nos inspira la obra autobiográfica centrada en los traumas de la artista Louise Bourgeois, o la plasmación de la catarsis y en drama en la poesía de Mario Benedetti y de Alejandra Pizarnik.

Nos interesa la idea de “escritura autobiográfica” del filósofo y escritor Roland Barthes como concepto relacionado con nuestra obra. Refleja una manera de narrar, que es un constante ir y venir, constantes convergencias y divergencias. Lo que más cuenta es el acto de mirarse, el momento de creación autobiográfica, la división y fragmentación del “yo” y la reunión de esos fragmentos. El lector tiene que establecer las relaciones entre las distintas partes.

En la instalación se muestran los fragmentos de nuestra persona a través de los recuerdos y pensamientos, analizándonos en el proceso de creación y proponiendo al espectador una reconstrucción del conjunto.

También relacionamos esta forma de autobiografía con la idea de “museo propio” que llevaron a cabo artistas como Marcel Duchamp, Marcel Broodthaers, Joseph Cornell, Claes Oldenburg, Tracey Emin y Sarah Lucas, Meschac Gaba o Mark Rothko.

Estos artistas desarrollaron un tipo de museo, que es a la vez una obra de arte, un espacio creado para albergar varias obras propias que podían o no tener relación entre sí. Con ello pusieron en marcha una institución que, como el museo, produce conocimiento y establece una forma de verdad. De esta manera demostraron que la institución del museo puede ser suplantada y se pueden trastocar todos los órdenes establecidos, ya que no es el museo quien legitima la creación, sino que es el acto creativo quien instituye el museo.

Muchas de estas piezas/museos se estructuraban a modo de archivo. El término “archivo” implica el hecho de “consignar” (señalar una cosa para dejar constancia de ella). Y cuando hablamos de consignar corresponde con el aspecto documental o monumental de la memoria como “acto de recordar”. Se podría entender como el suplemento que preserva la memoria, convirtiéndose casi en memorándum y rescatando la información que contenga del olvido, de la amnesia y de la destrucción completa.

Pero “archivar” también encierra un principio de agrupamiento, exige unificar, identificar y clasificar. Se encarga de coordinar esa recopilación, dentro de un sistema de elementos seleccionados previamente. Un sistema en el que toda la información se articula y relaciona entre sí, un interrogatorio a los recuerdos mediante la narración. Un experto en el arte de archivo y la memoria es el artista Christian Boltanski, gran referente para nuestra obra.

Todos los conceptos que acabamos de comentar enmarcarían nuestra obra, pero para entender su funcionamiento interno, debemos conocer el Atlas Mnemosyne de Aby Warburg.

Aby Warburg (1866-1929), fue un historiador de arte que entendía la historia como una interrelación de aspectos sociales, económicos y culturales. Siempre atento a los detalles, entrelazamientos temporales, juegos de diferencias y retornos, en un ir y venir continuo. Este espíritu lo plasmó en el llamado “Atlas Mnemosyne”.

El Atlas Mnemosyne es una investigación que gira en torno a un método para ampliar el conocimiento a modo de “máquina” para pensar, relacionando la memoria con las imágenes a través de un sistema de relaciones no evidentes. Se materializó en forma de paneles en los que evocaba y creaba correspondencias entre imágenes que reestructuraba continuamente.

En cuanto a su finalidad, era la de explicar el proceso histórico de la creación artística de la Edad Moderna en cuanto a sus momentos iniciales de principios del Renacimiento en Italia. Todo ello lo plasmaba a través de imágenes y algunas palabras, mezclando la figura del artista con la psicología de la creación y el proceso de producción de imágenes e ideas como algo mental. De esta manera unía una visión filosófica con una visión histórica sobre la imagen.

Su forma de lectura es abierta, no tiene direccionalidad, es indeterminada, basada en criterios propios de Warburg con límites semánticos muy difusos y una estructura abierta a sucesivas ampliaciones de campo o contenidos. Por este motivo, el atlas es rotunda y necesariamente incompleto y nunca definitivo. Actúa a modo de red donde juegan las relaciones cruzadas de información, abierta a la incorporación de nuevos datos o descubrimiento de otros territorios. Lo que sería para los ojos y sentidos/percepciones, una auténtica deriva situacionista.

Cada información (presentada a veces de manera escondida y otras de forma literal) o imagen, nos lleva a otras nuevas, a menudo de naturaleza muy diferente, y

en cuyas correspondencias, yacen profundas relaciones subconscientes, espontáneas, difíciles de determinar a primera vista.

Este proceso permite recolocar las imágenes o introducir nuevos elementos para establecer nuevas relaciones, un proceso, al igual que el propio atlas, abierto e infinito. Consistía en un gran ejercicio mental, no se limitaba a resumir su pensamiento, sino que sacaba su esencia. La influencia que Aby Warburg tiene en los años posteriores es impresionante, lo podemos ver en planteamientos tecnológicos del siglo XXI, bancos de datos, red de mapas de información de cualquier información estética, museos virtuales, etc.

Como hemos visto, Visceral es una obra autobiográfica, pero dentro de la autobiografía mostramos una época concreta de tres años, en los que se ha producido un proceso de duelo (entendiendo duelo como la pérdida de un familiar y/o un ser querido con sus consecuencias psicoafectivas, sus manifestaciones exteriores y rituales, y el proceso psicológico evolutivo consecutivo a la pérdida), y en los que ha tenido lugar una catarsis personal y artística.

Esta obra también se concibe como un espacio en el que se refleja todo nuestro interior, a modo de museo propio, en el que nos enfrentamos cara a cara con nuestra historia, con la intención de “archivarla” mentalmente, y con la acción de archivarla físicamente.

La estructura de la obra, como hemos mencionado, consta de tres partes. Las describiremos según el itinerario de la exposición: Al principio se pueden ver colocadas en el suelo, una serie de piezas que se realizaron en un tiempo anterior al resto del conjunto, en las que se refleja cada fase del duelo y otros aspectos autobiográficos. Estas piezas no están propiamente “expuestas”, pero sí dispuestas a que el espectador las coja, las toque y las observe.

Frente a estas obras, un muro de siete metros de largo por dos metros de alto. Este muro está compuesto de doscientas cuarenta cajas de cartón, algunas abiertas, dejando ver lo que se encuentra en su interior, y colocadas a modo de ladrillos. Dentro de estas cajas abiertas, pequeñas piezas hablan sobre momentos pasados o incluso presentes, con una etiqueta que marca la fecha en la que se inició el momento que se representa. Son pequeñas obras realizadas mayoritariamente con objetos cotidianos y personales, documentos, escritos, fotografías e incluso audios. Estas piezas se relacionan en cuestión de temática con las obras acumuladas en el suelo, dando lugar a un “diálogo” entre ellas, entre dos puntos de vista distintos (el del presente y el del pasado).

El muro tiene una doble función, desde un análisis bidimensional, funciona como un atlas, con sus distintas relaciones no obvias entre los diferentes elementos que lo componen. Desde un análisis tridimensional, se trata de un archivo en toda regla; un archivo de nuestra mente, lleno de elementos que nos hacen revivir recuerdos y ponerlos en



ELISA ZARAY “VISTA GENERAL”, 2015.

orden. El concepto de muro remite a la sensación de bloqueo que nos producían todos los sentimientos que alberga nuestro propio muro, al pensamiento de no poder avanzar y su forma física precisamente impide por completo el paso.

Pero al contrario que su forma, su discurso no es fijo, sino que va cambiando. Es un muro en continuo movimiento, al igual que la mente. Las cajas van cambiando de lugar, se cambian unas por otras o algunas se dejan en el suelo, apartadas, dejando huecos en la estructura, que permiten ver lo que hay al otro lado del muro. Finalmente, el orden inicial de las cajas (muy dividido en distintas etapas) se mezcla, formando un corpus más sólido y unificado. Estas fragmentaciones de tiempo que se representaban al inicio, acaban siendo una sola historia, que forma nuestro “yo” actual en su unión.

Detrás del muro/archivo, una columna de hojas en blanco, esperando a ser escritas.

La obra en su conjunto, marca un espacio temporal, en el que las piezas acumuladas en el suelo representan el pasado [el camino], el archivo el presente [el muro], y el espacio con las hojas en blanco el futuro [la espera].

El conjunto de la obra encierra un largo proceso de autoconocimiento y reflexión, y el encuentro con el público consigue crear un espacio de silencio descomunal en el que las piezas hablan por sí solas.



# MUJER Y NATURALEZA Y CULPA

cuerpo-animal-culpa

## ANA PEREZ MOLINA

(La Reparadora de Sueños)

Artista multidisciplinar con base conceptual y centrada en problemáticas sociopolíticas derivadas de usos del lenguaje como tecnología de poder. Trabaja principalmente con performance, videoarte y diversas técnicas fotográficas.

Graduada en Bellas Artes (UPV) y licenciada en Filosofía (UV). Codirige el proyecto "A l'ombra d'un lleó" ([www.alombradunlleo.es](http://www.alombradunlleo.es)), y coorganiza el "I Fòrum Internacional A l'ombra d'un lleó. Dones en la historia" (noviembre 2017). Ha participado en diversas exposiciones colectivas como Women in work. Mujer, arte, trabajo y globalización (marzo 2017), Gráfica Estructural (Febrero 2017) y Panorámicas (julio - septiembre 2015).

Sus últimos proyectos individuales son la Campaña de Recogida de Firmas de la ILP de derogación social de la Ley de la Gravedad (marzo 2015 - junio 2017) y Born to be Guilty (mayo 2015 - febrero 2017).

### MUJER: NATURALEZA Y CULPA



ANA PEREZ MOLINA 'NO PIENSO DECIR NADA MÁS DE LA SERIE LAS LECCIONES DEL MARTES', 2016.  
ANA PEREZ MOLINA 'CULPA AL VACÍO DE LA SERIE BORN TO BE GUILTY', 2016.



**“Todos sentimos el anhelo de lo salvaje. Y este anhelo tiene muy pocos antídotos culturalmente aceptados. Nos han enseñado a avergonzarnos de este deseo. Nos hemos dejado el cabello largo y con él ocultamos nuestros sentimientos. Pero la sombra de la Mujer Salvaje acecha todavía a nuestra espalda de día y de noche. Dondequiera que estemos, la sombra que trota detrás de nosotras tiene sin duda cuatro patas”.**

-¿Duermes?

-No, la mala conciencia no me deja.

-¿Te sientes culpable?

-Soy mujer. No me siento culpable: soy, culpable. Es lo único que siempre soy. Nací culpable. Nací, para ser culpable.

-Soy, culpable por naturaleza y naturalmente culpable. Culpable del pecado original y de la expulsión del paraíso. Culpable de someterme al hombre y culpable de no querer hacerlo. Culpable de disfrutar de mi sexualidad en función de mis deseos y culpable de no hacerlo en función de los deseos del otro. Culpable de provocar y desatar las pasiones de todos los hombres en general y culpable de no provocar las de mi marido en particular. Culpable de querer ser madre (y por eso se limita mi vida profesional) y culpable de no querer serlo (si decido romper con esos límites).

-Soy culpable cuando me violan, cuando me maltratan, cuando me engañan, cuando se me niega la posibilidad de desarrollarme profesional e intelectualmente. Lo que siempre soy, haga lo que haga, es CULPABLE. Lo que me caracteriza como persona, lo que me hace humana, es ser CULPABLE. Si no soy culpable, soy la hija de..., la esposa de..., la madre de... Lo único que soy por mí misma, es: CULPABLE.

A lo largo de la historia de occidente se han desarrollado diferentes arquetipos de mujer que sostienen y son fruto de determinada ideología: Eva, Pandora, María Magdalena, la Virgen María, Helena de Troya, Penélope, Artemisa, Diana, Lilith... Lo que tienen en común todos estos arquetipos es la unión de mujer, naturaleza y culpa. Todas son culpables por naturaleza, naturalmente culpables, nacidas de la culpa, por la culpa y para la culpa.

El estudio de estos arquetipos, me llevó a escribir en septiembre del 2012 “Tres versiones del génesis”, una obra de teatro, de la que presentaría una parte como micro-teatro interactivo en septiembre del siguiente año. En todos estos arquetipos, que representan principalmente a las pecadoras arrepentidas, la esposa fiel y/o madre sacrificada, y la mujer rebelde; la culpa justifica el castigo y la penitencia, revelándose como una de las armas más poderosas del patriarcado para someter a las mujeres.

Uno de los ejemplos más claros de este uso de la culpa como herramienta de poder en la historia es la biografía de la histeria, que sirve de base para articular el proyecto “Born to be Guilty”.

En la línea foucaultiana, Judith Butler, habla de la construcción de lo humano como “una operación diferencial que produce lo más o menos “humano”, lo inhumano, lo humanamente inconcebible”<sup>2</sup>. La histeria se muestra a través de la historia de la medicina como una herramienta biopolítica de control que sirve para delimitar qué es y cómo debe comportarse.<sup>1</sup> PINKOLA, C. Mujeres que corren con los lobos, Barcelona: Ediciones B, 1998 Pág. 8.

<sup>2</sup> BUTLER, J., Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”, Lanús (Argentina): Paidós, 2002. Pág. 26.

tarse una mujer. Augustine, por las características de su enfermedad, su historia personal y sus cualidades personales, que hicieron de ella la “musa” de Charcot, representa, de alguna manera todos esos arquetipos a la vez, y encarna, mejor que ninguno, esa idea que identifica lo femenino con culpabilidad.

El proyecto tiene dos partes principales: la investigación sobre la imagen que deriva en una serie de fotomontajes y la investigación sobre el cuerpo que se plasma en una serie de performances.

Inspirado en el trabajo fotográfico de la Salpêtrière y en la relación entre la fotografía psiquiátrica y la judicial (que se pretenden pruebas objetivas y científicas), esta serie de fotomontajes sobre papel baritado, combinando diferentes materiales y técnicas (doble exposición, fotogramas, cosido, transferencia, tipografía móvil, mapping...), busca cuestionar esa relación que se establece entre mujer, naturaleza y culpa.

## LA SALPÊTRIÈRE Y LA INVENCIÓN DE LA HISTERIA

**“La histérica, no tiene, un papel propio”<sup>3</sup>**

**“una histérica querrá ser todo el mundo”<sup>4</sup>**

**“conoce, pues, la ciencia de convertirse en objeto para otro”<sup>5</sup>**

Dicen de la Salpêtrière que fue el lugar donde se inventó la histeria (la bestia negra de los médicos según Freud), y que fue Charcot su maestro de ceremonias. Si bien es cierto que resulta increíble que un sólo hombre pueda crear una enfermedad, también lo es que en la Salpêtrière se dio una extraordinaria complicidad entre las enfermas, que consentían y exageraban la teatralidad de su enfermedad para ser atendidas y la estimulación de los médicos que buscaban, insaciables y fascinados esas imágenes que las histéricas les proporcionaban.

La histeria establece una conexión directa entre el lugar de la mujer en la sociedad (sus capacidades, sus roles, su comportamiento) y sus órganos reproductores. En palabras de Carrol Smith-Rosenberg y Charles Rosenberg, las mujeres son “the product and prisoner of her reproductive system”<sup>7</sup>. La histeria se considera una aporía convertida en síntoma: el síntoma de ser mujer, identificando lo femenino con culpabilidad. Es la única enfermedad que ofrece todos los síntomas llevados al extremo; pero estos síntomas no obedecen a nada, no parecen tener causa alguna: “las histéricas están, en efecto (y siempre hasta el exceso) calientes y frías, húmedas y secas, inertes y convulsas, sincopadas y plenas de vida, abatidas y risueñas, ligeras y pesadas, estáticas y vibrantes, fermentadas y ácidas, etcétera, etcétera”<sup>8</sup>. Los descriptores médicos que se han utilizado para definir la histeria (fingimiento,

<sup>3</sup> DIDI-HUBERMAN, G., La invención de la histeria: Charcot y la iconografía fotográfica de la Salpêtrière. Madrid: Cátedra, 2007. Pág. 218.

<sup>4</sup> *Ibid.* Pág. 221.

<sup>5</sup> *Ibid.* Pág. 227.

<sup>6</sup> Cuando Charcot entra a trabajar en la Salpêtrière en 1862 hay cerca de 4300 mujeres ingresadas entre delincuentes, mendigas, epilépticas, histéricas y dementes.

<sup>7</sup> SCULL, A. Hysteria. The biography, New York: Oxford University Press, 2009. Pág. 72.

<sup>8</sup> DIDI-HUBERMAN, G., Op. Cit. Pág. 104.

decepción, vergüenza...) están más relacionados con una condena moral que con el tono neutral del lenguaje clínico.

A finales del siglo XIX, Augustine, una muchacha de 15 años de clase baja, ingresa en la Salpêtrière por presentar una parálisis de la sensibilidad en el brazo derecho y graves ataques de histeria, precedidos de dolores en el lado derecho del bajo vientre. Un par de años antes había sido violada por el amante de su madre y dueño de la casa donde ésta trabajaba de criada.

Augustine soñaba con escapar de la Salpêtrière, marcharse y asistir “a un teatro en el que se representaba una revolución”. Sueños de sangre, sueños horribles... Con ayuda del éter, Bourneville sonsacaba a Augustine todos los detalles de su violación, de forma que ésta volvía a representar su desgracia sin cesar; interpretando, no sólo su propio papel, sino también el de su agresor (dolor, temor y pasividad se mezclaban con una fascinante satisfacción autoerótica): “He terminado de decirle todo lo que usted me ha preguntado e incluso más; le hablaría más abiertamente si me atreviese; pero temo que sea a la vista de todo el mundo”<sup>9</sup>.

A través de Augustine gira toda la investigación interna en torno a la relación entre mujer, naturaleza y culpa y a partir de sus declaraciones se desarrollan las tres performances de la serie “Las lecciones del martes”.

“Pero temo que sea a la vista de todos” es un videoperformance en que trato de explorar esa angustia, esa vergüenza y esa culpa que lleva a Augustine a callar, a silenciar su voz frente a un auditorio que, amparado por la objetividad y neutralidad de la investigación médica, asistía cada martes al morboso espectáculo en que Charcot presentaba a “sus histéricas”. La experimentación fluye a través de la posición corporal que acompaña a ese consumirse tras atragantarse con sus propias palabras por efecto de la voz aspirada. Una voz que trata de decir hasta apagarse: “hablaría más abiertamente”.

En “No pienso decir nada más” se juega más con la idea de ese doble mostrarse y ocultarse de la histérica y ese doble mostrar y ocultar de la propia fotografía médica de la Salpêtrière.

## LA ICONOGRAFÍA DE LA SALPÊTRIÈRE

La fotografía médico-psiquiátrica y la judicial se desarrollaron paralelamente en el siglo XIX. La fotografía se considera como una prueba objetiva por ser un mensaje sin código, es una herramienta de laboratorio, útil como documento de archivo científico y como procedimiento de transmisión de la enseñanza. El retrato se convierte en acontecimiento en la Salpêtrière, pues autentifica la existencia de lo fotografiado, a través de medios escénicos.

En las fotografías que le realizan en la Salpêtrière, Augustine posa, y por tanto se inventa, se convierte en espectro. No se muestra de frente, sino en un ligero faire-visage. Se muestra neutra, indiferente, desprovista de sentido, de una historia, del drama que representa “se parece más o menos a cualquiera”<sup>10</sup>. El tiempo de pose es un tiempo de incomodidad, de humillación, tortura y confesión; un tiempo de detención y de retención.

La *Iconographie photographique de la Salpêtrière* no enseña nada de la manera en la que se tocaba a las histéricas. Únicamente mostraba, es decir, intentaba probar que no

se tocaba, ese prodigioso cuerpo de la histérica, y que “todo eso” se llevaba a cabo completamente solo. Hubo sin embargo protocolos de posado, estrados, discretas sujeciones, cajas para enmarcar la imagen. “Pero, en la *Iconographie*, este movimiento aparece por supuesto totalmente denegado. Bourneville y Régnard disimulan su actuación. Así, jamás se les percibe en el marco, sobre el cliché. En muchos detalles se deja sentir que se quiere borrar el acto de tocar, las caricias conniventes o las brutalidades. El brazo de un enfermero sujetando fuertemente el de una mujer en fuga y posando para su propio “remordimiento”, habrá sido corregido para la publicación -el grabado sacado del cliché habrá omitido ese “tocar” del guardachusma”<sup>11</sup>.

En muchas de las fotografías de Augustine no falta un toque de belleza, de sensualidad, que oculta el dolor intenso y el daño corporal que provocaba en ella la intensa contractura de su brazo. La sábana cubriendo discretamente algunas partes pero mostrando otras y la pose en que se desliza suavemente sobre la silla como a punto de desvanecerse que recuerdan a la pintura romántica (Delacroix, Füssli, Prud'hon, los prerrafaelistas...), y que inspirarían probablemente el cine expresionista alemán. “Imágenes mismas del pecado, ¿no? Imágenes de un cuerpo saturado de sexualidad. Pero imágenes falsas, **representando, ficticias**. Aunque fotografías auténticas, imágenes totalmente falseadas, porque se fundaban sobre un tráfico, fatal, del tiempo que impresionaban. Y ese tiempo no se ve, o como mucho se sospecha (un casi-ver: una inquietud) cuando conocemos la formidable contractura de Augustine, en ese momento, la pérdida de movimiento en todo su lado derecho, la hemiplejía momentánea, la anestesia, (...) Belleza siniestra”<sup>12</sup>.

\*\*\*\*\*

La tercera performance de la serie es la única que es coral y que se puede realizar con tres o cinco mujeres indistintamente. “Soy vertical pero preferiría ser horizontal” se sale del personaje de Augustine buscando explorar el carácter colectivo de la histeria y de su relación con la culpa, y por tanto, de explorar esa relación entre género y culpa a través de una estética que cuida la puesta en escena y que se desvía de la performance pura para acercarse a las artes escénicas contemporáneas y la danza teatro.

En la serie de montajes se construye y deconstruye ese triángulo mujer-naturaleza-culpa a través de la imagen. Las fotografías que sirven como punto de partida son un remake de algunas de las fotografías de Augustine en la *Iconographie*. Los fotomontajes parten de una sesión de fotografía analógica en plató y son una mezcla de trabajo de laboratorio, recorte, cosido, y otras intervenciones con gouache, transferencia y tipografía móvil. Las referencias artísticas y teóricas que más directamente han influido en este trabajo son: los fotomontajes de la serie Sueños (1948-1951) de Grete Stern, algunas fotografías pertenecientes al trabajo Laudanum de Tracey Moffat, así como algunas imágenes de Buñuel en Un perro andaluz (1929), de los expresionistas alemanes Murnau en Nosferatu (1922) y Robert Wiene en El gabinete del Doctor Caligari (1920) y los libros citados de George Didi-Huberman y de Clarissa Pinkola.

### BIBLIOGRAFÍA

PINKOLA, C. Mujeres que corren con los lobos, Barcelona: Ediciones B, 1998.  
DIDI-HUBERMAN, G. La invención de la histeria: Charcot y la iconografía fotográfica de la Salpêtrière. Madrid: Cátedra, 2007.

SCULL, A. Hysteria. The biography, New York: Oxford University Press, 2009.  
BUTLER, J. Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del «sexo», Lanús (Argentina): Paidós, 2002.

<sup>11</sup> *Ibíd.* Pág. 238.

<sup>12</sup> *Ibíd.* Págs. 327-328.

<sup>9</sup> *Ibíd.* Pág. 285.  
<sup>10</sup> *Ibíd.* Pág. 116.

# JULIA MARTÍNEZ GARCÍA

Julia Martínez pasó su infancia en un pueblecito del Maestrazgo, donde creció teniendo un contacto muy cercano con el entorno natural. Cursó en Bachiller Artístico en Alcañiz (Teruel), e inició Bellas Artes en la Universidad de Zaragoza en el 2012. En el año 2014 cursó la beca Erasmus + en Loughborough (Reino Unido), donde realizó diversos trabajos y acercamientos a la técnica de animación con stop motion. Actualmente reside en Zaragoza, donde estudia Gráfica Publicitaria en la Escuela Superior de Arte.

Su trabajo artístico tiene grandes influencias del mundo del cómic (Milo Manara, Moebius, Hugo Pratt...) y de artistas actuales que trabajan el dibujo y la pintura como Mercedes Bellido, Apollonia Saintclair, Lauren Marx...



JULIA MARTÍNEZ GARCÍA 'EL COBARDE DIFERENTE', 2016.

## EL COBARDE DIFERENTE

Una de las cosas más valiosas que aprendí por mi paso en Bellas Artes es que los artistas aprenden observando. Observando los objetos, los edificios, las luces, las sombras, los reflejos, observando a la gente y sus expresiones. Mirar, asimilar, comprender, y por último crear es un ejercicio fundamental para cualquier persona que busque expresar algo, tanto a nivel técnico como conceptual.

*El cobarde diferente* es un proyecto artístico nacido de la contemplación y la reflexión sobre lo que me es propio, mi identidad: mi Yo-artista, Yo-mujer, Yo-animal. Esta obra habla del autoconocimiento y el autodescubrimiento, de mostrarme ante los demás y mostrarme ante mí misma. La búsqueda de la identidad artística es algo lógico, común y propio de todo aquel que se considera artista. Además, es un proceso indefinido, en constante renovación. *El cobarde diferente* es la culminación de todo este proceso de introspección realizada a lo largo de la carrera, donde se puede observar una progresiva maduración en ciertos conceptos: el abandono de la infancia y la niñez, lo animal y natural como medio de expresión y representación, y mi identidad como artista y como mujer artista.

Inicialmente, este proyecto se planteó como un cuento ilustrado en el que un niño, a raíz de levantarse una mañana sin orejas, emprendía una búsqueda para encontrarlas, adentrándose en un mundo onírico. De forma externa y hasta cierto punto infantil, planteaba así el concepto fundamental que nos ocupa: la búsqueda de identidad, personificando este concepto con las orejas, únicas en cada individuo. La gran diferencia entre este proyecto y el definitivo, es dejar de desarrollar la identidad como un concepto general y externo a algo propio: mi identidad, mi yo. Es dejar de vernos como nos gustaría ser, para observar qué somos realmente.

Así, *El cobarde diferente* pasó a ser una serie ilustrada, con un total de 30 ilustraciones: seis originales y cuatro series impresas de estas mismas ilustraciones, en las que se intervenía sobre el dibujo tanto de forma digital como manual.

Antes de explicar las obras en sí, me gustaría aclarar de donde proviene el título de este proyecto: *El cobarde diferente* es un proyecto que nace del miedo, el miedo al fracaso, pero sobre todo, el miedo a no intentar fracasar, a no tener esa necesidad de expresarme, tan intrínseca en la figura del artista. Al desarrollar este concepto, concluí en un primer momento que el miedo surgía de mi inactividad e inseguridad artística, y que el único medio para superar este estado era lógicamente la actividad o creación artística. De aquí surge el concepto de "Cobarde Diferente", refiriéndose a aquél que observa y trata de superar su propia cobardía. Es el cobarde que se atreve a mirar su propia cobardía, lo que en cierto sentido lo diferencia de los demás, y lo acerca a la valentía.

Las seis ilustraciones originales se titulan: *Miedo*, *Seducción*, *Cándida*, *Zorra*, *Autorretrato I* y *Autorretrato II*. Las seis se vertebran en elementos vegetales y animales que me son propios, pues cada planta y animal retratados han tenido influencia sobre mí. Algunos son recuerdos de infancia, todavía manchados con la fantasía propia de la niñez, su

presencia en la obra se debe a los fundamentos de esta: expresar lo propio, lo personal, lo conocido, lo cercano.

Y junto con el concepto de natural, encontramos el concepto de feminidad, de mujer. Si busco mi propia identidad, no puedo obviar su naturaleza. Gran parte de las ilustraciones reflexionan sobre la feminidad, tanto en un ámbito social como sexual. Sobre la unión de lo natural y la mujer se construyen las formas de este proyecto.

A continuación se desarrollarán brevemente las seis ilustraciones originales que componen *El Cobarde Diferente*: la primera ilustración que realicé fue la representación del miedo. Durante años anteriores había dibujado al miedo como un gusano que vivía en la parte posterior del cráneo, discreto en ocasiones, pero siempre presente. Con esta pieza traté de exteriorizar y enfrentar ese temor, retratándolo con la forma de un mosquito: un animal mortífero, transmisor de enfermedades y que no puede ser “controlado” por el ser humano, y que, al igual que el miedo, se alimenta de nosotros.

La ilustración *Cándida* tiene un carácter mucho más personal. Busca romper y enfrentar los tabús que rodean la sexualidad femenina. En cierto aspecto, todo este proyecto surgió por la necesidad de realizar esta ilustración, de destapar lo que nos avergüenza, de superar los temores.

Cuando aboceté las primeras formas de la ilustración *Zorra*, escribí en una esquina: *Aquí lo femenino y social. La zorra colgada, mordida, mutilada, asesinada. Aquí el trofeo. Aquí estoy yo como mujer, pero también estamos todas.*

Esta obra es un homenaje a aquellas mujeres que sufren por su género. Mi pequeño homenaje a aquellas mujeres que no conozco pero de cuya situación soy consciente: las asesinadas, quemadas, lapidadas, violadas, extirpadas... Las manos protegen a la figura de un zorro, animal perseguido indiscriminadamente en la actualidad, asaltado, torturado, envenenado y colgado como trofeo. El zorro es un animal inquietante, amigo de brujas, que no aúlla: le grita a la luna. Las manos femeninas protegen pero también ilustran, alzando la voz sobre la situación y guiando nuestra atención.

Cuanto más desarrollaba este proyecto, más consciente era de las dualidades que había en mi discurso, tanto a nivel conceptual como formal: lo humano y lo animal, formas racionales expresando sentimientos emocionales, lo real ligado a la madurez y lo onírico ligado a la niñez. Lo onírico es un concepto muy presente en la creación de las ilustraciones, que aún guardan ese poso de irrealidad propia de la niñez.

La pieza más compleja de la serie, tanto a nivel técnico como conceptual es *Seducción*, una ilustración que habla del amor, del deseo, de la seducción, del sentimiento de querer poseer algo o a alguien. Hay una interacción entre las formas, entre el agente posesivo (garza) y el poseído (serpiente). Quise generar un paralelismo entre la necesidad primaria de alimentarse y la necesidad de amar.

Las dos últimas ilustraciones que componen esta serie son dos autorretratos: *Autorretrato I* y *Autorretrato II*. Ambos autorretratos reflejan el concepto de retracción, de exteriorizar nuestra intimidad, de mostrarse no como se es, sino como sentimos que somos. *Autorretrato I* habla de la infancia, del campo, de lo cotidiano y lo común: *Aquí está el hogar, la casa, las tierras rojas y doradas calentadas al sol, los gorriones comiendo maíz y migas de pan.*



JULIA MARTÍNEZ GARCÍA 'EL COBARDE DIFERENTE, SERIE GEOMETRÍAS', 2016.





Por otra parte junto al boceto de *Autorretrato II* escribí: *Inseguridad. Dibujo desde el desconocimiento que siento cuando me veo en una fotografía o en un vídeo y no me reconozco. Cuando la voz que oigo no es mía. Busco definirme en otros elementos que creo conocer mejor y los siento como míos: hierba dorada, seca por el sol, con hojas quebradizas. La rama negra del almendro con flores pálidas, de un rosa hueso, que siempre se abren las primeras, a riesgo de morir congeladas. Un panal de abejas, tan humilde y tan complejo.* En este dibujo se muestra a la “cobarde”, protegida por una corona de ramas y espigas, pero también ajena al mundo que le rodea, es la cobardía de quienes no tienen el valor para mostrarse y mirarse.

Sobre estas seis ilustraciones: *Miedo, Seducción, Cándida, Zorra, Autorretrato I y Autorretrato II*, se realizaron cuatro series intervenidas de distinta manera. Por un lado, dos de las series tienen un tratamiento físico, mediante la ruptura del propio papel (*Serie Collage*) y el añadido de objetos y materiales sobre el dibujo (*Serie Añadido Objetual*). A las otras dos series restantes se les interviene de forma digital mediante formas geométricas (*Serie Geometrías*) y formas tipográficas (*Serie Tipografía*).

La serie *Collage* es una búsqueda. La búsqueda de la nueva forma, la transformación directa: el recorte, el rasgado, la extracción y la recolocación. Tiene un alto contenido experimental a la par que una gran premeditación, ambos conceptos, a pesar de ser contrarios cohabitan en este trabajo, mostrando de nuevo la noción de dualidad (experimentación/premeditación).

Si tuviera que resumir el concepto de la serie *Añadido Objetual*, diría que gira en torno a un proceso de maduración doloroso. Maduración del yo, un proceso presente, pasado y futuro. En esta serie las ilustraciones interactúan con el simbolismo de los objetos añadidos. A todo esto se le suma la trascendencia de la forma, que pasa de elemento plano y bidimensional, a elemento tridimensional, acercándose a la pieza escultórica.

Las dos series tratadas con medios digitales son la serie *Tipografía* y la serie *Geometrías*. La serie *Tipografía* aúna elementos tipográficos (caracteres o letras) con el dibujo. De nuevo vemos una dualidad: la fuerza expresiva y emocional del dibujo se une al valor racional de las formas tipográficas, a lo que se le suma el propio significado de los caracteres. Esta serie tiene un fuerte carácter contemplativo, a cada una de las ilustraciones se les define con una palabra, y la forma del dibujo se entrelaza con la forma inicial del carácter. Las palabras tras estos caracteres tipográficos son:

Serie Tipografía

*Autorretrato I*- Inocencia: inocencia mágica, propia de la niñez. Inocencia que desaparece al contacto con la realidad y con el progresivo paso del tiempo.

*Autorretrato II*- Cobardía: la cobardía de aquél que no quiere mirar. Es una lucha por preservar esa inocencia, la lucha del cobarde, que se oculta en su ignorancia.

*Cándida*- Sexo: poco que decir respecto a este concepto, solo resaltar que no es negativo: sexo como parte natural del ser, sexo como parte natural de la feminidad.

*Seducción*-Ensoñación: ensoñación o sueño, lucha por el futuro y el presente; pero sobre todo es una forma de retratar el poso de irrealidad que me generó este animal; de alguna forma alargó la fantasía propia de la infancia.



# M. ÁNGELES LÓPEZ

**Zorra-Olvido:** es tanto el olvido como los olvidados, los suprimidos.

**Miedo- Ansiedad:** sentimiento directo generado por el miedo, en esta pieza el proceso de “desintoxicación” fue prácticamente nulo; pues es la culminación del proceso introspectivo en lo referente a este concepto.

Por último, la serie **Geometrías** nace de querer unir dos conceptos opuestos: el color y las formas simples con el detallismo del blanco y negro. Mediante formas racionales, se expresan conceptos irracionales y profundamente emocionales: la pieza de **Miedo** habla del hogar, la pieza **Seducción** plantea una división, al igual que en **Autorretrato I**, donde las formas están separadas pero se establece una comunicación. **Autorretrato II** tiene una mayor carga mística: dos círculos (blanco y negro) se superponen para formar la silueta de una luna, un eclipse o dos cuernos arqueados, enmarcando a la mujer bruja, la mujer demonizada, la mujer secreta y orgullosa. En la ilustración **Zorra** un círculo fragmentado enmarca las dos manos, acentuando su unión y estableciendo un paralelismo con la colocación de los rosarios a la hora de rezar. Se asienta una unión con la figura eclesíástica, histórico y fundamental pilar en la coartación de los derechos y la libertad femenina. Por su parte, en la ilustración **Cándida** un triángulo rosa invertido enmarca la figura: este símbolo ha sido la representación de dios en la antigüedad, y se utilizó durante la Segunda Guerra Mundial por las tropas nazis, que cosían un triángulo rosa sobre aquellos acusados de sodomía, una distinción que los diferenciaba dentro de los campos de concentración.

**Serie Geometrías** Con la concepción y realización de este proyecto se culmina todo el proceso creativo desarrollado a lo largo de la carrera. El cobarde deja de ser cobarde, el miedo se supera, pasando de ser un impedimento a un aliciente: crear para encontrarse. Encontrarse como mujer, como animal... encontrarse en la dualidad.

Profesora Titular del Departamento de Dibujo de la UPV, compagina la docencia con la investigación tanto individual como con el grupo al que pertenece: Grupo de Animación: Arte e Industria, con el que ha participado en numerosos proyectos de investigación. En su tesis «El grabado animado experimental: nuevas posibilidades de creación técnica y simulación estética» plantea la realidad del grabado animado experimental, ofreciendo a los artistas cada día más interdisciplinarios, nuevas posibilidades de creación, trasladando a su propia práctica artística las hipótesis que en ella defiende. Artista multidisciplinar, su obra ha sido mostrada entre otras: Chengshiu Art Center de Taiwan, Instituto Cervantes de Palermo y New York, Museo del Grabado de Marbella, Centro d'Art Santa Mónica, XVI Muestra de Cine Realizado por Mujeres, Mash Rome Film Festival, Golden Kiker International Animation Film Festival, 8th Byron Bay International Film Festival, Loop. Festival Internacional de Videoarte.



M. ÁNGELES LÓPEZ "S/T." FOTOGRAMA, 2005.  
M. ÁNGELES LÓPEZ Y SARA ÁLVAREZ "TACONES" FOTOGRAMA, 2006.  
M. ÁNGELES LÓPEZ Y SARA ÁLVAREZ "VERGONIA" FOTOGRAMA, 2007.

# TRILOGÍA

## GRABADO - ANIMADO

En los últimos años hemos vivido grandes avances tecnológicos, el modo de entender y percibir el mundo sufre una continua evolución y con esta evolución también se modifica el modo de concebir las cosas. Todos estos cambios continuos influyen en el arte mucho antes de lo que podemos imaginar.

El arte al igual que el artista, están sujetos a su tiempo y a su espacio, estos conceptos marcan pautas de creación sobre la forma de entender y concebir las obras. Por lo que la producción realizada por cada artista es el resultado del conocimiento, la creatividad y la actuación humana en contacto permanente con el tiempo y el espacio, dependiendo por tanto en gran medida de ambos conceptos.

La imagen ha pasado a formar parte de nuestra realidad cotidiana, las artes plásticas tradicionales se han visto enriquecidas gracias a las aportaciones de otras manifestaciones procedentes de los medios de comunicación visual. La historia de los medios de comunicación visual ha ido construyendo el entramado sociocultural en el que se ha ido moviendo el arte.

La necesidad de expresión del pensamiento humano encuentra sus orígenes en los grabados realizados sobre las paredes de las cuevas, piedras o huesos de animales por las primeras poblaciones del hombre hace más de 20.000 años. Los dinámicos y vitales bisontes de Lascaux o de Altamira convierten al hombre del Paleolítico en el primer comunicador de expresión plástica de la historia. Indistintamente de las teorías más extendidas acerca del porqué del objetivo de estas representaciones, ya fuera porque se realizaron con un fin mágico o religioso para propiciar la caza o la fecundidad, debemos recordar que todas son suposiciones y que estas representaciones pudieron ser utilizadas por el hombre del Paleolítico en contextos muy diferentes: con finalidad educativa para transmitir conocimientos de una generación a otra, con el propósito social estableciendo el orden jerárquico, con intención cultural, difundiendo ideas o incluso con el objetivo de dejar constancia histórica de sus mitos, leyendas, costumbres, etc. Dejando de lado la finalidad por la que fueron ejecutadas, lo destacable sin duda es que estamos ante el primer comunicador visual de la historia.

***“Tenemos que aceptar que el arte rupestre es sobre todo un medio de comunicación, formando parte de un proceso complejo de transmisión y recepción de ideas, información y mensajes como fenómeno paralelo al habla y al lenguaje corporal del ser humano.”***

Más tarde, la invención de la imprenta supuso un importante acontecimiento sociocultural para la transmisión y recepción de ideas, los libros que hasta el momento habían sido manuscritos podían ser reproducidos en tiradas de varios cientos de ejemplares y como consecuencia leídos por un mayor número de lectores. Pero lo que resulta significativo en

1 AGEDPA, Las representaciones paleolíticas: la magia de un arte milenario. El arte rupestre: un medio de comunicación. En: El estrecho. Asociación Gaditana para el Estudio y la Defensa del Patrimonio Arqueológico. [en línea]. Cádiz: El Estrecho, 1999, [3-10-2002]. Disponible en: <http://www.elestrecho.com/arte-sur/paleo.htm>

nuestro recorrido es el papel que jugó la invención de la imprenta para la imagen, la ilustración de libros y la ilustración en publicaciones periódicas ayudaba a imaginar gráficamente a los lectores aquello que estaban leyendo.

No debemos olvidar la aparición de la fotografía, que supuso un antes y un después para la imagen.

El lenguaje audiovisual manifestado en primer lugar por la aparición de la cinematografía y más tarde con la invención de la televisión, se convirtió en el medio con más impacto sociocultural. La imagen ya no era estática, ahora estaba en movimiento y además acompañada del sonido; esto suponía una nueva y revolucionaria forma de expresión. Manuel Area Moreira, profesor de la Universidad de La Laguna, utiliza las siguientes palabras para explicar el fenómeno:

***“La imagen en movimiento acompañada con el sonido representa una forma de expresión cultural y de comunicación absolutamente nueva y radicalmente distinta de la comunicación escrita... El lenguaje audiovisual es un lenguaje total, es una expresión global que aglutina a la mayor parte de nuestros sentidos.”***<sup>2</sup>

La televisión consiguió el lugar privilegiado en nuestros hogares, el sucedáneo de la chimenea que reúne a toda la familia como opinaba McLuhan, toda la decoración del salón se realiza teniendo en cuenta la posición del gran monitor, el cual nos presenta de forma ininterrumpida programación en un creciente número de canales.

La llegada de los primeros computadores, porque era así como los llamábamos al principio, eran utilizados como herramientas de lujo en grandes negocios. Ahora que ya los llamamos ordenadores han pasado a convertirse en una herramienta imprescindible para cualquier comercio, hogar, estudiante y aún más para diseñadores, arquitectos, artistas, todos aquellos profesionales creadores y constructores de imágenes, que comprueban con rapidez cambios de color o diseño sin necesidad de volver a ejecutar el trabajo.

Gracias a los ordenadores podemos disfrutar del más espectacular de entre todos los fenómenos revolucionarios, éste es sin duda Internet, que ha supuesto para nuestra sociedad una nueva ventana al mundo. Umberto Eco definió Internet como una gran librería desordenada, pero la red cumple otras funciones además de la enciclopédica y búsqueda de información. Podemos visitar países desconocidos, consultar fuentes bibliográficas de cualquier biblioteca del país, visitar museos o galerías de arte, realizar compras e incluso mantener una videoconferencia con un amigo en la otra parte del mundo, derribando así barreras geográficas.

En definitiva, los medios de comunicación constituyen el entramado de las industrias culturales contemporáneas y como consecuencia hemos de situar la animación dentro del entramado de los medios de comunicación. Debemos observar la animación como una técnica de crear arte, una nueva forma de difusión de obra, convirtiéndola en un fenómeno poseedor de características como continuidad, agilidad y transmisión. Características que comparte con la obra cinematográfica, cosa que podría conducirnos a engaño, por tanto aclaremos que el cine es el arte de la realidad, mientras que la animación es el arte de la abstracción, del mundo imaginario y

2 AREA MOREIRA, M. Los medios y materiales de enseñanza. Fundamentos conceptuales. En: Web docente de Tecnología Educativa de la Universidad de La Laguna. [en línea]. Islas Canarias: Edición 1ª, 2002, fecha de actualización mayo 2002, [3-10-2002]. Disponible en: <http://www.ull.es>

en consecuencia del mundo del artista, donde los personajes son creados tal y como el artista los concibe.

Paralelamente a la evolución de la nueva forma de ver las cosas, la animación ha sufrido un desarrollo muy notable, la aparición de nuevos festivales, sobre todo internacionales, la creación de escuelas de animación como consecuencia de la cultura que se ha desarrollado en torno al fenómeno, la sitúa en un lugar muy similar al que tuvo cuando nació. Recordemos que en sus orígenes fue utilizada por artistas como medio de expresión, con el que concedían movimiento a las tiras cómicas y a sus dibujos, destinando la producción a un público adulto.

La trilogía que presento a continuación nace de toda esta situación en la que la animación brinda al artista la posibilidad de mostrar la obra de un modo diferente. Compuesta por tres cortometrajes animados que se desarrollan bajo la premisa investigadora del binomio: grabado-animación, centrándose en estos dos conceptos y en la imagen en movimiento. La primera de las obras, *S/T*, 2005, recoge un largo periodo de investigación experimentando directamente sobre la película de 35 milímetros. Esto es lo que se conoce como animación sin cámara o animación sobre película que designa las técnicas de dibujo, grabado y pintura sobre película. La mayoría de los animadores que han trabajado o trabajan en la animación directa sobre película son artistas que están interesados en explorar el movimiento.

Las siguientes obras que forman la trilogía están realizadas por las artistas multidisciplinares Ángeles López y Sara Álvarez, *Tacones*, 2006 y *Vergonia*, 2007. En *Tacones* se muestra la multitud de combinaciones de tipos de mujeres, cambiantes y adaptables al entorno, mientras que en *Vergonia* se trabajó bajo las premisas de la belleza del cuerpo femenino sin cánones ni modas.

Las tres obras forman parte de la recopilación de producciones de una serie de artistas realizadas con motivo del día internacional de la mujer 2005, 2006 y 2007, la idea y coordinación del proyecto fue realizada por Amparo Carbonell.

Durante estos años la serie: Grabado-Animado que constituye la trilogía fueron proyectadas en más de un 20 de espacios, galerías y salas de ámbito nacional.

El resultado más relevante de la obra viene reconocido con la Invitación a participar en el proyecto Internacional *Zapping Animation*, México, por parte de sus responsables: Tania de León, Salvador Herrera y Carlos Narro. *Zapping Animation* es un cortometraje animado de 8 minutos de duración realizado por un grupo seleccionado de artistas animadores españoles y mexicanos.

Uno de los objetivos fundamentales de la trilogía fue analizar, a partir de la propia práctica artística, nuevas formas de narración y expresión plástica en el que se vinculará el grabado directamente a la animación. La animación como medio de expresión unido a la técnica del grabado nos abren nuevas vías de investigación y experimentación que cada vez son más tangibles en las selecciones que se realizan en festivales tanto nacionales como internacionales. La realidad del grabado animado experimental es que ofrece a los artistas cada día más interdisciplinares, nuevas posibilidades de creación.

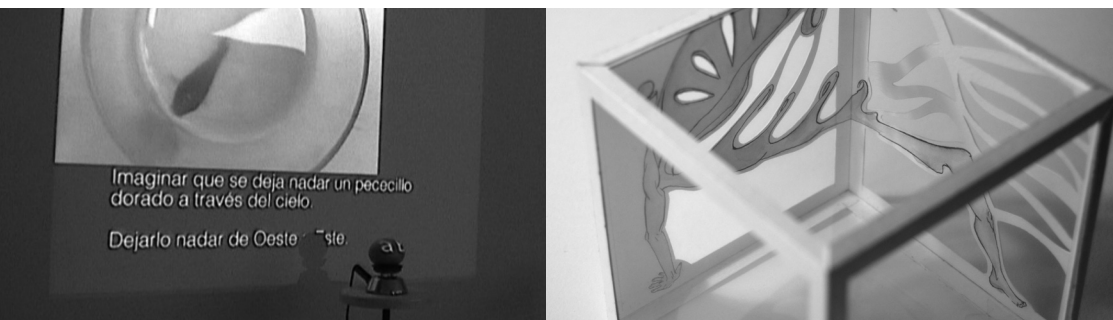
Finalmente señalar que se ha querido seleccionar esta obra ya que marca el punto de partida de lo que en la actualidad se está trabajando y que muy pronto obtendrá resultados gracias al apoyo la Generalitat Valenciana y la concesión de una de sus ayudas.

# TRANS MISIÓN

educación  
reconocimiento  
y visibilidad

# ALICIA PASCUAL FERNÁNDEZ

Alicia Pascual Fernández (Zaragoza, 1991) graduada en Bellas Artes en la Universidad de Zaragoza (2013), tras introducirse en el ámbito de la educación, en la actualidad desarrolla su tesis doctoral sobre la representación inclusiva de la diversidad en el álbum ilustrado y complementa su formación en el ámbito del Grabado. Ha participado en exposiciones individuales: *El ser imaginado. Del fracaso en lo real a la metamorfosis*, 2013 y otras colectivas *Promoción de Grabado 2017, 2017; 9 encuentros*, 2016; *Buñuel: origen y destino*, 2016.



SANDRA JULIÁN, ALICIA PASCUAL Y KASSANDRA PAVONE "EDUCANDO A POMELO A TRAVÉS DE SÍ MISMO", 2014.  
ALICIA PASCUAL "ESPACIO N4," DE LA EXPOSICIÓN ESPACIOS PROTEGIDOS, 2014.

## FORMAS DE RESISTENCIA

Escribir sobre lo que hago como artista(a), si es que se puede desligar de lo que hago cuando no soy artista(a) es difícil, sobre todo porque no sé a quién me estoy dirigiendo. El proceso de redacción se asemeja a una especie de monólogo sobre lo que he hecho, hago y quiero hacer. Un monólogo que acaba siendo diálogo entre presente y pasado cuando, al revisar reflexivamente mi itinerario, acabo cuestionando las piezas y proyectos realizados. La distancia y el tiempo invitan a repensar, a generar re-planteamientos más adecuados.

Se diferencian tres etapas y sus tiempos de formación/profundización en Bellas Artes, en el ámbito de la educación y en la investigación (en arte y educación). Formándose un hilo

conductor definido por una serie de elementos que se repiten y se interconectan: el arte vinculado a problemas sociales y políticos, un posicionamiento feminista, el uso de estrategias de creación participativa y colaborativa, y como tema central o detonante del proceso creativo, las experiencias personales/individuales y su carácter colectivo/compartido.

En este trayecto, el discurso feminista o los feminismos facilitan trazar una línea discontinua pero constante y que sigue en movimiento. Desde la primera propuesta en Volumen I (unos zapatos de tacón intervenidos) hasta la actualidad, centrada en el aprendizaje de género en/desde la infancia y la intersección del género-etnia-clase social. A través de distintas técnicas y formatos me he preguntado y cuestionado sobre temas que parecían superados pero que siguen teniendo vigencia. No son temas abstractos, sino experienciales, que muchas hemos vivido por el simple hecho de ser mujeres, y que atraviesan nuestro cuerpo, nuestra mente y la construcción de nuestras subjetividades. Al revisar las piezas realizadas durante mi etapa de formación emergen espacios en blanco, ideas que se deberían afinar, concretar, en especial en la posicionalidad (Braidotti, 2004), las limitaciones de mi discurso, la exclusión de otras experiencias y puntos de vista a favor de la propia. Que se suman a la preocupación sobre la efectividad de las piezas para llamar la atención, generar preguntas y proponer alternativas ante los modelos hegemónicos y sexistas que se pretenden cuestionar y criticar.

En el proyecto fotográfico *Trampas* (2012) se exploran y cuestionan algunos clichés y estereotipos del imaginario colectivo sobre la(s) mujer(e)s en el amor romántico. Se pretende (hacer) reflexionar sobre el espacio (real y simbólico) que ocupa el amor en nuestros proyectos vitales, sobre la vinculación entre amor-felicidad-“éxito social” y de su papel en la construcción de la subjetividad en distintas etapas vitales. La vivencia del amor es una experiencia personal, “individual” pero se trata también de un fenómeno mediado por la sociedad y la cultura. Todavía hoy atendemos a una metanarración del amor romántico, sostenida socialmente a distintos niveles y que se ve reproducida y amplificada en la cultura visual, en la que se mantienen unas estructuras de poder desiguales entre hombres y mujeres. Para la realización de *Trampas*, se perfilaron una serie de temas, situaciones y roles vinculados con la vivencia del amor romántico desde el punto de vista femenino o bien sobre ésta<sup>1</sup>.

Junto al amor romántico, puede que la belleza idealizada y la obsesión por el aspecto físico sea otra de las cadenas que arrastramos, una presión social que se ve multiplicada en la publicidad y la cultura visual. La consecución de esta belleza pasa por rituales como el maquillaje, la peluquería, la depilación, las dietas, la moda, etc. Rituales abordados en *Amarga Belleza* (2012) que, descontextualizados y llevados al absurdo, cobran un tono irónico que choca contra el drama que suponen en la relación entre las mujeres, su cuerpo y su psique. Se trata de mi primera incursión en el video-arte, o video-instalación, en la que exploro en las formas de narrar del vídeo a través del montaje en paralelo, el uso de distintos canales de vídeo y el ritmo. Entre otros, cobran gran importancia las cualidades táctiles de la materia (la piel, pelo y vello, la carne, el plástico o el agua) que se ven reforzadas al proyectarse sobre unas láminas de látex. Unas láminas algo brillantes, blandas, que caen y forman arrugas y sobre las que está dibujado un torso de mujer, se genera una tensión

<sup>1</sup> Al retomar estos clichés y estereotipos de personajes femeninos en el amor como la “solterona” o la femme fatale, es preocupante como tenemos grabadas casi a fuego en nuestro imaginario esas ideas/visiones tan despreciativas de (ser) mujer. Como mujeres artistas, ¿hasta qué punto la mirada masculina o male gaze, (acuñada por Teresa de Lauretis) nos impregna y sirve de lente?

entre la perfección de la belleza ansiada y el lado más grotesco y absurdo de algunos de estos rituales.

La creación artística participativa y las estrategias colaborativas fueron otra línea que empecé a explorar durante estos años; bien como “recolección de material” para la creación de la obra, bien a nivel de participación en el espacio expositivo. Sigue resultando estimulante a distintos niveles: por un lado la disolución de la autoría, el enriquecimiento de los procesos y la pluralidad frente a la creación individual, así como la posibilidad de una obra viva, cambiante, que muta a través de la manipulación y participación del público y participantes.

*Entre nudos* (2010) fue la primera incursión en estas estrategias de creación, en la que el público, a partir de una pieza dada (una especie de red de cuerda-soga entre dos árboles) debía pararse a reflexionar sobre sus miedos, resistencias y decisiones/arrepentimientos para participar de la construcción de la red o bien intentar deshacerla. *Instante/devenir* (2011) es una reflexión sobre el uso de la fotografía en nuestra vida cotidiana, su relación con la memoria desde su uso para seleccionar, capturar y hacer perdurar lo importante. Se pidió a los participantes que enviaran dos tipos de imágenes: unas que ya tuvieran, sobre esos momentos especiales y otras nuevas, en las que fotografiaran elementos imprescindibles de su vida cotidiana pero que hasta el momento no habían sido merecedores de ser fotografiados. En *Cuando se rinden las palabras* (2012) exploro con el arte sonoro y la participación se convierte en testimonio o confesión al pedir a los participantes que hagan llegar frases que les habría gustado decir a alguien pero que por algún motivo no dijeron. Una silla colgaba del techo en una esquina, a modo de Speakers corner, mientras testimonios sobre el amor, el desamor, la culpa (propia y ajena) o la traición se sucedían.

Ante la seducción del artivismo, *Nuestros* (2013) fue mi segunda intervención en el espacio público urbano. En pleno debate y polémica social ante la posibilidad de la LOMCE, esta intervención plantea las cuestiones de propiedad – público – social – común tanto del espacio público como de la Educación (como proceso social e individual), la Escuela (como institución, espacio de aprendizaje) y del arte como herramienta de reivindicación y su papel en la educación –y su lugar curricular en el currículum educativo. Cobra relevancia el uso de la pintura de pizarra, como símbolo del espacio educativo, de medio de transmisión de saberes y como espacio lúdico y de dibujo. Se pintaron con pintura de pizarra figuras de niños y niñas y se dispusieron a lo largo de la tapia exterior de un (mi) colegio público en Zaragoza, remarcando la frontera<sup>2</sup> (de cemento y barrotes) entre el espacio educativo formal (la escuela) y la calle o el espacio público como espacio social, y la presencia y roles de las niñas y niños en las ciudades actuales.

*Educando a Pomelo a través de sí mismo* (2014) sirve de puente entre el ámbito de creación artística y la esfera pedagógica. Una video-instalación, realizada gracias a la participación social, en la que se hacían lecturas y acciones elegidas de *Pomelo* Un libro de instrucciones de Yoko Ono (1964). En el marco de un proyecto mayor realizado con *Kassandra Pavone* y *Sandra Julián*, esta pieza pretendía reflexionar sobre la mediación en los procesos de aprendizaje, entre lo individual y lo social, empleando como estrategias el juego y el humor y la propia creación artística. Cerrando el “bucle” al proyectar el vídeo sobre un pomelo real.

<sup>2</sup> Desde las lecturas de Foucault sobre la organización urbana y las relaciones de poder, que en *Vigilar y castigar*. El nacimiento de la prisión sitúa al mismo nivel hospitales, psiquiátricos o colegios, espacios de reclusión de los “otros”, y su vinculación con la prisión. Lugares de encierro para corregir, para educar, para normalizar.

Poco a poco, el dibujo se fue erigiendo como la base y punto de partida de mi trabajo, porque es directo, porque se puede hacer con poco y no requiere de mucho espacio, porque es casi como un instinto. Frente a otras disciplinas, Lino Cabezas lo describe desde las coordenadas de espontaneidad e inmediatez, unas cualidades que lo hacen más cercano a la idea del artista, de su mente. Con el dibujo como base del proceso creativo y el cuaderno como medio artístico y formato, participé con *Cuaderno. Espacio para el ejercicio de la libertad* (2015-2016) en el proyecto de Investigación “Estación Buñuel: origen y destino”. Planteo el cuaderno como un espacio propio, lugar de experimentación y búsqueda –preferiblemente sin condicionantes, sin censuras-. Cuaderno es la muestra del proceso creativo, en la que las propias cualidades del formato como la secuencialidad de las páginas permite abarcar las coordenadas espaciales y temporales, de la relación y asociación de ideas, en la que se pretende visibilizar los procesos y estrategias de búsqueda a través de distintas técnicas y materiales y las posibles resoluciones frente a la solución única y definitiva de la tradicional obra de arte. En este caso partiendo de la cuerda como símbolo de seguridad y atadura, se reflexiona sobre las contradicciones de la libertad, del deseo de ésta, de la necesidad de seguridad... de la libertad con condiciones.

Frente a la espontaneidad y el carácter inacabado de Cuaderno, anteriormente desarrollé *Espacios protegidos* (2016) obra difícil de catalogar en la que exploro otros límites del dibujo al jugar con la bidimensionalidad del papel soporte para construir espacios tridimensionales en forma de cubo a partir de su desarrollo gráfico. Las caras internas del cubo se convierten en el espacio expositivo al que asomarse, puesto que el papel, plegado y envuelto sobre sí mismo, lo protege.

En la actualidad busco converger en el área de investigación mis preocupaciones artísticas y educativas, para lo cual el enfoque metodológico de la a/r/tography que sitúa al mismo nivel las figuras de artista, investigadora y docente fue un gran descubrimiento. Sin embargo esta conjugación de roles y actividades supone una multiplicación de dudas, contradicciones y fricciones, también en cuanto a las formas legitimadas de producir conocimiento y hacer investigación. El feminismo y la reivindicación social de mi discurso artístico se suma a la pedagogía crítica antirracista, la de idea de Justicia Social de Freire. Centrada en el ámbito de la narración visual y del álbum ilustrado dirigido a la infancia, choco de nuevo ante el debate y tensión entre la calidad estética y el compromiso social y político de las formas culturales. Sin embargo, entendida la cultura visual y formas artísticas como un escenario de representación y de poder, seguimos necesitando –tanto niñas como adultos- narrativas de resistencia, discursos que muestren y evidencien la pluralidad y la diferencia, frente a la hegemonía, la homogeneidad y la estandarización de un canon globalizado.

## BIBLIOGRAFÍA

BLANCO, P. (ed.). Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2001.  
BRAIDOTTI, R. Feminismo, diferencia sexual y subjetividad nómada. Barcelona: Gedisa, 2004.  
ELLSWORTH, E. Posiciones en la enseñan-

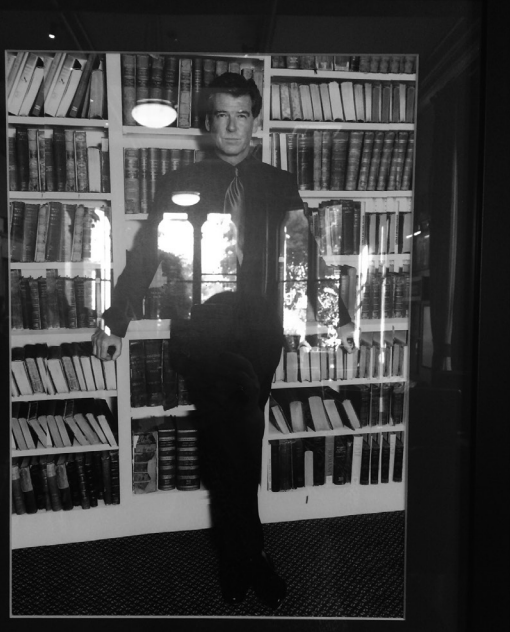
za. Madrid: Akal, 2005.  
FOUCAULT, M. Vigilar y castigar. Buenos Aires: Siglo veintiuno, 2002 [1975].  
hooks, B. Black looks: Race and Representation. Boston: South End Press, 1992.  
hooks, B. Teaching to transgress: Education as the practice of freedom. New York: Routledge, 1994.

KAPROW, A. La educación del des-artista. Madrid: Ardora, 2007.  
LAURETIS, T. Alicia ya no. Feminismo, semiótica y cine. Madrid: Cátedra, 1992.  
ONO, Y. Pomelo. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1964.



# BLANCA MONTALVO

Artista, docente e investigadora. Mi trabajo se centra en el concepto de narración y las formas y métodos que ésta desarrolla en la práctica artística, con una vertiente teórica y otra plástica. Miembro, durante casi 20 años, del grupo Laboratorio de Luz, en la actualidad trabaja con DIANA (Diseño de Interfaces Avanzados). Mi obra se centran en el vídeo, las instalaciones audiovisuales y la fotografía. En la actualidad estoy preparando un libro sobre el paisaje y la narración, una fotonovela, y dirijo el congreso ASC'17 *¿Cómo se cuentan las cosas?* Noviembre 2017.



BLANCA MONTALVO. "SENSE OF PLACE 34 Y 35.", 2016.

## MIS PREFERIDAS

Hace unos meses me invitó Silvia Martí a participar en un libro que coordinaba, en el que tenía que escribir un artículo sobre mujeres en el arte. Junto a la barra de El Negrito le dije que sí, porque siempre me es más fácil pensar en escribir por la noche con una copa de vino en la mano, que sentarme a hacerlo cuando llega el día. Hace una semana saltó la alarma del móvil recordando el compromiso. Y llegó el pánico. Creo que soy una mala feminista; seguramente sea también una mala mujer..., no sé. No sé si mi género se refleja en mi pensamiento o en mi obra. Pero comencé a hacer una lista de las mujeres artistas que han sido fundamentales para mí, y salió una bien larga. No voy a comentar en detalle su obra, porque de todas se ha escrito mucho, pero me gustaría centrarme en la relación que se estableció entre su obra y mi aprendizaje: en todo lo que les debo como profesionales y en ocasiones, como personas.

### MARIBEL DOMÈNECH

Una de las artistas que más ha influido en mi trabajo y en mi forma de ser es, Maribel Domènech. Tuve la suerte de ser estudiante en sus clases. Asistente en su taller durante varios años. Fue directora de mi tesina y tutora de mi tesis. Y amiga desde entonces. Con ella aprendí que siempre hay que hacer bocetos y maquetas. Que al montar la obra hay que documentarla bien. Que no se puede defraudar al espectador. Que la pasión y el deseo son imprescindibles. Que jamás hay suficientes libros en nuestra biblioteca ni hemos hecho demasiados viajes para ver exposiciones. Que la cocina es una parte fundamental del estudio. Y aunque imprescindibles, estas enseñanzas podría haberlas aprendido de otras personas. Pero lo que sólo pude aprender de Maribel es cómo esta gran mujer siempre tiene tiempo para sus estudiantes, sus amigos, su familia y su obra. Y también se ha dedicado con energía a su barrio: junto a otros vecinos, consiguió que El Cabanyal<sup>1</sup> sobreviviera a la política cerril de una democracia impostada, y quizás traicionera... veremos qué resuelven los nuevos aires políticos.

Maribel es escultora. Lo es cuando hace fotografías o teje vestidos. Cuando manipula el acero en enormes piezas antropomorfas o crea cajas mágicas cuyo fulgor se escapa por las aristas o insinúan su cuerpo a través de radiografías. Bronce, PVC, luz o cable de acero, cualquier elemento en sus manos es delicado y fuerte a un tiempo. Como su autora, sus obras hablan de lo particular e íntimo, de la persona y el mundo. Y del espacio que todas necesitamos, en el que vivir y sentir. Sus piezas son una piel, que unas ocasiones protege y otras oprime.

Durante uno de los primeros cursos a los que asistí con Maribel, leí el libro de Virginia Woolf, *Una habitación propia*. Woolf detectó que el principal problema frente a la igualdad es la pobreza de las mujeres, ya que todo el dinero era obtenido y dado a los hombres, por lo que los hombres invertían dinero en hombres y no en mujeres.

*Y tras pensar en la seguridad y la prosperidad de que disfrutaba un sexo y la pobreza y la inseguridad que achacaban al otro (...) Se sentía uno solo en medio de una sociedad inescrutable?*

1 Cabanyal Portes Obertes: <http://www.cabanyal.com> (revisado 17.04.2017)

2 WOOLF, V. Una habitación propia. Barcelona: Seix Barral, 2008, p. 20.

Ha cambiado algo el mundo, pero no tanto desde que Wolf escribió esto en 1929, hace casi un siglo. Para llegar al mismo sitio, parece que se sigue necesitando un gran impulso. ¡Y eso sin entrar en análisis que excedan los límites del ámbito occidental del mundo capitalista desarrollado! Hace unos años estaba realizando una estancia de investigación en Oxford, que dio lugar al libro de fotos *Sense of Place*<sup>3</sup>, del que muestro 2 imágenes: de la pared de la biblioteca de uno de los distinguidos clubs privados colgaba el recuerdo de los prestigiosos sujetos que habían hablado a sus ilustres socios. Allí estaba la 1ª mujer que dio una conferencia, situada junto a uno de los actores que ha representado a 007. No sé...

Son muchas las artistas que asocio con Maribel porque me transmitió su amor por ellas y me enseñó a apreciarlas. Y durante años conservé objetos que lo recordaban. Como aquel póster de Nan Goldin que me regaló. O el precioso catálogo de Louise Bourgeois, que le regalé a Victoria Maldonado, quizás con la secreta esperanza de que me recuerde con cariño en el futuro. O las copias pirata del documental de Rebeca Horn. Aún se me ponen los pelos de punta cuando recuerdo la performance de las manos con las tijeras, y cómo las movía frente a la cara, rozando las mejillas. No he querido revisar la obra al escribir este texto, para mantener la emoción de antaño.

MARÍA JOSÉ MARTÍNEZ DE PISÓN RAMÓN

Hace poco me emocioné con la dedicatoria que Delia Boyano me regala en su catálogo de *Fábulas*: “mi madre del arte, por haberme enseñado tanto”. Si he podido enseñar algo a alguien, desde luego ha sido posible porque antes lo aprendí; y hablo no sólo de conocimientos, sino del valor de formar parte de un proceso generoso de ayuda y aprendizaje. María José Martínez de Pisón es la persona de cuantas he conocido, que más ha trabajado por la investigación en arte, para el arte y sobre el arte en España. No sólo por dirigir durante años el Laboratorio de Luz<sup>4</sup>, sino por la relación que mantiene con los estudiantes y cuantas personas se acercan a ella con deseo de aprender y buscar. Ella representa la generosidad de la investigación. Su amor por el conocimiento. Su espíritu indómito. Y la necesidad de aprender. Me resulta muy difícil hablar de mi amiga y maestra tan querida y respetada. Al ojear la lista de artistas reparo en Chantal Akerman, y recuerdo el viaje que M<sup>a</sup> José y yo hicimos en su coche, por la autopista Valencia – Castellón, el 31 de enero de 2003. Akerman impartía en el EACC una charla previa a la inauguración de la exposición colectiva en la que participaba<sup>5</sup>. Fue una experiencia increíble escuchar a esa mujer, frágil y fuerte a un tiempo. El silencio y la soledad de sus trabajos me han atrapado de una manera muy especial. Como otros autores hizo el viaje del cine a la sala de exposiciones, en busca de una sensibilidad que parece esquivar la máquina de hacer palomitas en que se han convertido los multicines. Son muchos los viajes que he hecho con M<sup>a</sup> José desde hace más de tres décadas.

Una de las primeras veces que crucé la puerta del Laboratorio de Luz y de Color, (con los años, y vista la pasión del grupo por el blanco y negro, se le cayó el “de color”, pero en la puerta del primer laboratorio allí estaba) en el antiguo edificio de Bellas Artes. La mitad del reducido espacio la ocupaba el almacenamiento de la revista *Arte. Proyectos e Ideas*. En el resto había unas mesas, aparataje óptico y un ordenador con Windows 98. Aquella vez estaban M<sup>a</sup> José Martínez de Pisón, Trinidad Gracia y Salomé Cuesta trabajando para una exposición. Cuando me vieron se fijaron en una carpeta que llevaba

3 MONTALVO, B. *Sense of Place*. Málaga: Los Interventores. 2016. Páginas 34 y 35.

4 Web oficial del Laboratorio de luz: <http://laboluz.webs.upv.es> (revisado 17.04.2017)

5 *Micropolíticas I* (2001-1989). EACC, Castellón. Del 31 de enero al 30 de marzo de 2003.

bajo el brazo, del color “gris medio” que necesitaban para la cámara estenopeica que estaban construyendo. Era 1996 y estaban preparando la pieza *Perpetuum Mobile*, para la exposición en el Canal Isabel II de Madrid.

La carpeta se quedó allí, claro, y yo también. Durante años crucé esa puerta cada día, y la facultad se convirtió para mí en el Labo. Veinte años de mi vida, en los que aprendí a investigar, a leer, a escribir, a viajar y a vivir.

El primer laboratorio tenía una terraza con moho y estaba siempre lleno de humo de tabaco negro y polvo de revistas y libros. Creo que soy la última generación educada así. Tras horas de trabajo en silencio, en ocasiones nos escapábamos al Llevant, cuando aún se entraba por la cocina atestada de gatos, o a La Casita Negra, donde pedíamos arroz negro y vino blanco mientras respirábamos aire puro y mirábamos el romper de las olas en la terraza del restaurante. El mirar al mar era nuestro descanso de ordenadores y código de programación. Hay otros paisajes que se entregan a la contemplación, no sólo como apreciación de lo natural, sino también como excusa. Como la conocida ascensión de Petrarca al Monte Ventoux, en la carta que dirige a su maestro de teología:

**“Llevado únicamente por el deseo de contemplar la notable elevación del lugar, he ascendido hoy al monte más alto de esta región, que se llama, no sin motivo, ventoso. (...) Primeramente permanecí en pie, asombrado y conmovido por el vasto panorama y la insólita brisa que soplabla. Volví la vista atrás: a nuestros pies estaban las nubes; al contemplar entonces en un monte de menos fama lo que había oído contar del Ato y el Olimpo, las historias sobre estos me parecieron más verosímiles.” (Petrarca, F. 1978, 255)**

El deseo de disfrutar la vista ampara la extravagancia de subir al monte, apenas indicada con frases genéricas y lugares comunes, que responde más al tono de una alegórica confesión, que al de un diario de viajes auténtico. Esta carta no tiene el sentido de narrar una experiencia física en el territorio, sino que cobra todo su significado en una interpretación de carácter metafórico. Sobre mi viejo sofá y con una copa de vino en la mano, miraba Mariajo el azul del mar y el cielo desde mi casa de La Roca, en Torremolinos. La avioneta que anunciaba la discoteca de Olivia Valere cruzó a nuestra altura, mientras Mariajo recordaba otra ascensión narrativa que muchos años antes le había entretenido frente a una duna junto a Paz, amiga con la que exploró el sur de Marruecos. Reparó entonces en el rectángulo que el cielo delimitaba sobre el cristal de la puerta de la terraza. Una señal a través de la que me había visto mirar.

La terraza contemplaba el mar. Su fuerza, su olor y su sonido se convirtieron en una presencia constante en mi vida. Comencé dibujando marinas y poco a poco me descubrí mirando al mar cada día durante más tiempo. Me seducían sus increíbles cambios y variaciones. Un día empecé a fotografiar fragmentos de ese azul cuyo color y textura cambiaban de manera sutil y mágica. Al poco tiempo realicé una marca en la puerta de la terraza. Un rectángulo de cinta adhesiva delimitó mi mirada sobre un terreno de agua en movimiento constante. El 3 de marzo de 2010 a las 16.42 registré con el teléfono móvil la ubicación, 36°37'13"N, 4°29'46"O, y desde entonces hasta el 14 de julio de 2015, a las 12.37 (cuando dejé esa casa para volver a vivir en Málaga), he fotografiado el mismo fragmento de mar. Una acción obsesiva con la que registré el mar y el momento. Más de 3.700 fotografías, a las que añado una leyenda en la que consta:

En la sala de exposiciones las fotos se alinean sobre la pared, destacan la hora y los minutos en que fueron realizadas, aunque combina meses y años. Los huecos vacíos responden a las horas en las que nunca se tomó ninguna imagen. Las imágenes se acumulan en vertical en los minutos en que la casualidad o el ritmo de la vida me hizo repetir la toma en el mismo momento a lo largo de esos cinco años. Una extraña clepsidra que genera un posible infinito registro en el que la sucesión de segundos se convierte en un mantra, puerta de acceso a un nivel más profundo de concentración. Una acción apenas perceptible en el entorno, pero que me hizo propietaria de ese fragmento de mar y del tiempo que le dedicaba. Vigía en mi torre durante 5 años.

El segundo estudio del Laboratorio de Luz estuvo en la Casa de la Palmera, frente al mercado del Cabanyal. Atalaya de las reivindicaciones del barrio, fue la primera casa que compró y destruyó el Ayuntamiento de Rita Barberá. Ahora sólo queda un solar en el que aparcan coches junto a la vieja palmera. Ahí redacté mi tesis, bajo la estricta mirada de Mariajo. Eija-Liisa Ahtila, Janet Cardiff y Lynn Hershman fueron analizadas y admiradas mientras yo me lanzaba por el precipicio del cine interactivo. Siempre fui muy tozuda. Afortunadamente me rescataron de años de ensayos fallidos, aprendizaje de código y peticiones de becas con el objetivo de crear la gran obra..., y entregué a regañadientes una investigación aceptable que cumplió su función, la de aprender a investigar, y hacerlo con cierta dosis de humildad. De aquella época son también las largas charlas con Lidón Artero cuando venía a verme a la Casa de la Palmera, y compartíamos la pasión por la fotografía de Lorna Simpson y Tracey Moffat. De aquella época también, es también el vídeo *Palm Boys & Girls* (2003), realizado en la Casa de la Palmera, con los souvenirs que todos los del Labo enviaron ese año de éxodo, desde Berkeley, Nueva York, Londres y Singapur.

Allí también ideamos, diseñamos y construimos las piezas *Entre Cabanyal* (2003) y *Cabanyal: Passat, present, futur* (2005) y las expusios en *Portes Obertes Cabanyal* (2005).

Y luego surgió Plutón. Yo ya vivía en Málaga y asistí de lejos a su creación, pero voy siempre que vuelvo a Valencia. Ese bajo oscuro del que apenas se corrige la humedad, es un lugar libre de wifi e ideas. Donde igual asistes a un concierto de música electrónica que a una sesión doble de cine o una comida con los colegas. Este extraño planeta, es la energía ex-académica de una mujer fuerte. Me resulta difícil enumerar todo aquello que sigo aprendiendo de la mano de M<sup>a</sup> José. De los primeros movimientos de cámara siguiendo la estela de Beckett tras los pasos de Buster Keaton, al manual de Gamuza (Software libre diseñado por Emanuel Mazza) que hace unas semanas me regaló. Las sesiones de cine, los viajes, los libros y las charlas. Juntas hicimos los primeros viajes a Ars Electrónica, y en el Lenthos Kunstmuseum acaricié las plantas de Interactive *Plant Growing* (1992), obra pionera del arte electrónico realizada por Christa Sommerer & Laurent Mignonneau. Años después les conocí, cuando Emanuel Mazza y yo fuimos a ver el montaje de la pieza de Dolo Piqueras con el resto de compañeros del máster de *Interface Cultures*, en Kunstuniversitaet de Linz. Christa nos trató como a uno más de sus estudiantes, y pudimos disfrutar de los entresijos de la organización de esa gran cita que sigue siendo Ars Electronica cada final del verano.

Cada vez que viajo y disfruto de exposiciones interesantes sigo pensando en Mariajo para contárselo. Ella fue la primera en quien pensé al disfrutar de la exposición de Kaari

Upson que hace poco estuve viendo en el New Museum. En ella, profesora y en Delia, estudiante. Esta relación intergeneracional me recuerda un día que estábamos cenando con Miguel Morey, mientras nos explicaba con emoción qué era para él la investigación: al tiempo que gesticulaba con las manos, hablaba de la importancia de dar juego, como si repartiera buenas cartas para ganar la partida. Somos muchas las generaciones que seguimos aprendido con Mariajo.

MARIA JESÚS MARTÍNEZ SILVENTE

Escribo el final de este artículo frente a María. Compañera en la Universidad de Málaga, hace años que trabajamos juntas. Quedamos para realizar las tareas más arduas de la función académica, como rellenar con nuestro curriculum una y otra vez en diversas bases de datos nacional (ANECA) o autonómica (SICA). Pero también para diseñar y llevar a cabo proyectos reales y algo locos. María Jesús Martínez Silvente estudió Historia del arte, y en el tiempo libre que le deja la docencia, la gestión y la familia, escribe y comisaria sobre arte contemporáneo.

Juntas hemos caminado sobre el agua del lago Iseo, cuando fuimos a disfrutar de Floating Piers (2014-2016) la pieza de Christo y Jeanne-Claude que unía los pueblos de Sulzano y Monte Isola, y la pequeña isla de San Paolo, todo cerca de la bella ciudad de Bérgamo. *Floating Piers* es una pieza mágica. La increíble sensación de caminar sobre el agua, unida a la emoción lúdica de las cientos de personas que nos rodeaban, no disfrazaban el increíble cuento de amor que supone esta obra. Por todas partes, en camisetas, carteles y catálogos aparecía la firma de la pareja de artistas, pese a que Jeanne-Claude falleció en 2009. Lluvia, risas, compras y varias copas de vino acompañan la memoria del viaje.

María se encarga de avisarme para que no me pierda estas experiencias. Como la excursión relámpago al frío Londres en enero de 2014, antes de que clausuraran la exposición *Masterpieces of Chines Painting 700-1900*, en el Victoria & Albert Museum. Como ella dijo, después de años hablándole de la pintura tradicional china, no iba a dejar que me perdiera esa muestra. Y menos mal. Porque fue la última vez que he llorado viendo una exposición.

En otras ocasiones los viajes son de trabajo. Como la expedición a Palermo, cuando comisarié *Exhale-Inhale* de Javier Garcerá en el Centro d'Arte Piana di Coli, en 2013. Allí estaba encargada de las fotos del catálogo. Reímos, hablamos y comimos. Recuerdo unos espaguetis con erizo en un restaurante vacío de la costa frente a la Isola delle Femmine. Aún quedaba en una ruina el recuerdo de la cárcel que construyeron durante la guerra: cárcel de mujeres, de ahí el nombre de la isla. O el banquete que nos preparó Gemma, la madre de Giulia Ingarao, amiga de M<sup>a</sup> Jesús, y como ella historiadora del arte, crítica y comisaria. Además de especialista en Leonora Carrington.

Con María he explorado la Calabria, de la mano de su buen amigo Lenin. En Rossano, impartimos conferencias, talleres y organizamos exposiciones. Hemos charlado de paellas con el Arzobispo después de ojear el *Codex Rossanensis* y visitar la capilla bizantina. O hemos ido a caminar sobre las ruinas de Sibaris, tras recorrer la fábrica de Amarelli. Aún me queda alguna de sus preciosas cajas de regaliz.

Hay muchas otras situaciones que compartimos. No sólo impartimos clase en la misma facultad. Juntas nos hemos ido a congresos en Granada, Madrid o Valencia. Hemos coin-



23:01\_10.09.14 // 36° 37' 13" N, 4° 29' 46" O // 42mm (35mm: 240mm); 1 seg; f 5,8; ISO 400

BLANCA MONTALVO, "QUIET. OBSESSION", 2010-2015

cidido en las conferencias que el ciclo *Miradas de Mujer* realizó durante varios años en el CAC Málaga. Allí hablamos en la última edición, María de Tracey Emin y yo, de Marina Abramovic. Siempre visita las exposiciones de los estudiantes y además de comprar obra en muchas ocasiones, trata de divulgar su trabajo entre coleccionistas y galeristas.

El arte es para muchas de nosotras no sólo una profesión, sino una forma de vida. Me resulta difícil establecer unos límites claros entre el trabajo y el ocio. Entre compañeros y amigos. En la última aventura en la que estoy embarcada, la realización de una fotonovela, he recurrido a mi novio, escritor, para utilizar uno de sus cuentos; mis amigos se convierten en actores: Susana Márquez y Enrique Pedraza son los protagonistas. Una de las sesiones fotográficas se realizó en casa de Loli, madre de Sonia, y amiga de la infancia de María, quien se implicó tanto en la producción que convenció a su madre Luisi y la de su amiga, Loli, de que aparecieran en la sesión. Y ellas se comprometieron tanto que nos prestaron sus casas e incluso el anillo de pedida. En la sesión lo pasamos fenomenal. Reímos y trabajamos. Espero que el resultado final esté a la altura de las expectativas y la energía de amigos y familiares.

Se podría alargar mucho más este texto, incluyendo el nombre de más mujeres, famosas o no, que forman parte del arte que nos rodea y que lo hacen posible trabajando desde diversos ámbitos. He elegido a tres de ellas muy cercanas y queridas y que forman parte de mi experiencia y mi obra. En los trabajos académicos siempre se incluye una bibliografía con referentes de fuentes fundamentales para entender el hilo del discurso. En este artículo, aparte de las citas o las referencias artísticas, he querido incluir la experiencia real que ha formado parte de mi obra y mi pensamiento.

#### BIBLIOGRAFÍA

BOYANO, Delia. 2017. *Fábulas*. Málaga: BBAA Málaga y Galería JM.  
DOMÈNECH, Maribel y SAWYER, Margo. (2002) *Trato de la Luz con la Materia*. Granada: Universidad de Granada.  
DOMÈNECH, Maribel (1994) *Como luz oscura*. Valencia: Galería Punto.  
DOMÈNECH, Maribel (1998) *Qu'est-ce que je fais ici?* Lieja: L'Espace Brasseurs Art Contemporain.  
INGARAO, Giulia (2014) *Leonora Carrington. Un Viaggio nel Novecento. dal Sogno Surrealista alla Magia del Messico*. Roma: Mimesis Edizioni.

MARTÍNEZ SILVENTE, María Jesús (2002) *La mirada cambiante de Ardeno Sofici: futurismo y crónicas sobre Picasso*. Málaga: Servicio de Publicaciones e Intercambio Científico.  
MARTÍNEZ SILVENTE, María Jesús (2004) *Picasso y el cubismo en la literatura artística futurista: el caso de Umberto Boccioni (1906-1916)* Málaga: Servicio de Publicaciones e Intercambio Científico.  
MARTÍNEZ SILVENTE, María Jesús. (2007) *Francisco Peinado. Representaciones y autorepresentación*. Málaga: Ayuntamiento de Málaga.

MONTALVO, Blanca (2016) *Sense of Place*. Málaga: Los Interventores.  
MONTALVO, Blanca (Coord) (2017) *¿El arte se puede enseñar?* Valencia: Anja Krakowski.  
PETRARCA, Francesco (1978) *Obras 1. Prosa*, Madrid: Alfaguara. Al cuidado de Francisco Rico.  
WOOLF, Virginia (2008). *Una habitación propia*. Barcelona: Seix Barral.  
AAVV. *Micropolíticas I (2001-1989)*. EACC, Castellón.

# XISELA FRANCO COSTAS

(Vigo, 1978) <http://www.xiselafranco.com>

Cineasta e investigadora con larga trayectoria en el documental. Su discurso se mueve entre el cine experimental y el arte contemporáneo y sus películas han recorrido galerías de arte, muestras y festivales internacionales de cine independiente. También ha dirigido una quincena de documentales divulgativos de historia para la televisión (TVE, Canal Historia, Canal Odisea, TVG) pero es en su vertiente personal y artística donde explora nuevas formas estéticas, de producción y exhibición para el cine contemporáneo. Su principal línea de investigación (teórico-práctica) en este momento se centra en el cine de museo.



FOTOGRAMA DE LA PROMO DE CINEMA E MULLER.

# VISIONS

## UNA PELÍCULA COLABORATIVA PARA EL CINE GALLEGO

La película a la que se refiere el presente artículo, titulada *Visións. Creadoras de cine: Pontevedra*, o simplemente *Visións*, forma parte de un proyecto más amplio, “*Cinema e muller*”, financiado por el Departamento de Igualdade de la Diputación de Pontevedra, que abarcó un conjunto de acciones que tuvieron lugar en el 2016 y que pretendieron dar visibilidad al cine hecho por mujeres en Galicia. Este texto, originalmente publicado en un libreto que acompaña a la reciente edición de su Dvd, ha sido adaptado para su publicación dentro de este libro sobre la actividad creadora de mujeres.

*Visións* es una película colaborativa que consta de diez cortometrajes realizados por cineastas gallegas. En ella cine y arte se funden para alumbrar una producción íntima y poliédrica. Aquí se narra cómo surgió desde el comienzo hasta su paso por festivales.

Cinema e Muller nace de una pregunta. Una pregunta que me hago a mí vuelta a Galicia, tras casi quince años fuera de trayecto académico y profesional viviendo en Madrid y Toronto. Soy cineasta. Por simplificar mucho, hago documentales experimentales. Mi trabajo se mueve entre el cine y el arte contemporáneo, y en esa intersección exploro la oportunidad de investigar lo cinematográfico en el espacio del museo. Cuando regreso en 2010 de Canadá, en Galicia se está viviendo un movimiento de efervescencia en el cine de vanguardia, etiquetado en parte como Novo Cinema Galego, que al calor de festivales brinda una estimulante comunidad de cineastas que trabajan en activo y con cierta conciencia de vivir un momento único. El número de creadores era y es cada vez más numeroso pero incluso tratándose de este cine de los márgenes, donde la cuestión podría ser de más fácil acceso, era un espacio eminentemente masculino. Si había mujeres cineastas o realizadoras, nadie, ni los programadores de festivales, sabían darme más de cuatro o cinco nombres, aunque éstas existieran desde luego invisibles o desunidas.

Cinema e Muller germina por tanto como respuesta a la cuestión de cuántas mujeres estamos creando cine en Galicia, y qué características tiene ese cine, empezando por la ciudad de Vigo, en la provincia de Pontevedra, pues ahí me situó geográficamente y de ahí viene también el apoyo institucional que nos permite lanzar el proyecto.

Para buscar una aliada fuerte en la producción de este proyecto, propongo unirse al mismo a Belí Martínez, docente y productora, sin la cual no se entiende una parte importante del Novo Cinema Galego. Ella además había presentado la única tesis doctoral realizada hasta el momento sobre este movimiento. Nos reunimos, acepta el reto, y juntas emprendemos este viaje que describo aprendiendo del talento más próximo.

### CINEMA E MULLER, UN PROYECTO COMPLETO

En primer lugar elaboramos un mapeo concienzudo de las realizadoras de la provincia para resolver esa cuestión de cuántas creábamos o habíamos creado audiovisual en nuestro entorno geográfico más próximo. Tras una concienzuda búsqueda, superamos cualquier expectativa localizando casi setenta. Las contactamos, les explicamos el pro-

yecto y las invitamos a participar. Luego creamos una web en la que aparecen todas y se recogen sus currículums y las biofilmografías. El diseño de la web, del Dvd, los catálogos, los posters y toda la identidad gráfica fue aportación de Nuria Carballo que le dio un carácter exclusivo y una marcada identidad al proyecto.

Tras el mapeo programamos, en las ciudades de Vigo y Pontevedra, una muestra de cine experimental gallego de los últimos diez años, compuesta por dieciséis filmes que nos parecieron representativos. Para aportar también conocimiento nuevo desde lo académico, organizamos un ciclo de seis conferencias impartidas por profesoras-creadoras, a las que se les pidió que escribieran sobre las relaciones cine, arte contemporáneo y feminismo en Galicia.

La información sobre estos actos, incluidas las charlas editadas, está disponible en la página web que se creó ad hoc para el proyecto: <http://www.depo.es/cinema-e-muller>. Creemos que esas charlas constituyen un material académico valioso y pionero. También se organiza un concierto de *Cinta Adhesiva* a pie de calle donde la música y la voz de la poeta Silvia Penas (que es también la autora y voz del poema de la “promo” de Cinema e Muller) se combina con las proyecciones audiovisuales expandidas de Area Erina.

Para finalizar, *Cinema e muller* se complementó con la película *Visións*, trabajo colaborativo realizado por diez directoras, acción del proyecto que quiso incidir en lo imprescindible del apoyo a la producción. Porque pensamos que lo que más precisan estas cineastas, además de estar más visibles, es que se les de la oportunidad de producir sus obras con ayuda y apoyo financiero.

Esta iniciativa, como proyecto integral, supone un ejemplo interesante de lo que se puede hacer para fomentar la construcción de discursos narrados por mujeres. Porque si el lenguaje construye el mundo, y el audiovisual es un lenguaje hoy sabemos esencial, a las mujeres nos queda por definir una buena parte de nuestra historia. La realidad es que sin creadoras, el imaginario audiovisual de las mujeres está amputado, deseando pronunciarse para poder reconocerse en un espejo y contribuir a la creación de una sociedad más justa.

Sabemos que son mayoría las películas en las que ellas aparecen como secundarias, perpetuando tópicos o convertidas en producto efímero o mercancía de consumo. Comprobamos, sin embargo, que cuando son mujeres las que dirigen las películas se muestra un interés por dignificar sus roles. El cine hecho por mujeres manifiesta ciertas características o patrones que lo sitúan cerca del discurso de la diferencia o de la diversidad, en los márgenes del discurso dominante. Y esa mirada, observamos, se encuentra cerca del cine de autoría, experimental, a menudo autobiográfico, o en el documental crítico o comprometido.

El impulso a las mujeres directoras adquirió con Cinema e Muller un especial significado porque estamos en un buen momento para el cine gallego, que está siendo examinado como movimiento de vanguardia con sello e identidad propios en festivales internacionales de renombre que premian algunas de sus películas (Festival de Cannes, Locarno, Rotterdam IFF, FID Marseille, BAFICI, TIFF...).

Por otro lado, los festivales de cine independiente de Galicia (Play Doc, (S8) Mostra de Cine Periférico, Curtocircuito, Cineuropa, Carballo Interplay, Novos Cinemas, OUFF, Festival de Cans, Primavera do cine, FICBUEU...), cada uno con su propia especificidad, se han convertido en referentes y han funcionado de escaparates del cine gallego e





\*CINEMA E MULLER, PROYECTO COMPLETO.

internacional. En todos ellos se apuesta por un cine de autoría y riesgo que, siendo universal, reflexiona desde Galicia. Estamos viviendo sin duda un momento intenso para la creación y Cinema a Muller vino a renovar y redibujar el panorama audiovisual.

#### VISIÓNS. CREADORAS DE CINE: PONTEVEDRA, LA PELÍCULA.

A la hora de decidir qué entraba bajo el término “cine” (que queríamos defender antes que “audiovisual”), se buscó ser inclusivas y bajo ese paraguas no hacer diferencias de modos ni formatos. Incluimos a realizadoras, directoras y videoartistas nacidas o vinculadas profesionalmente a la provincia de Pontevedra que hubieran realizado como mínimo una obra con estreno público, fuera en televisión, en festivales o en exposiciones de arte. De aquella primera fase donde aparecieron setenta, se escogieron diez, cuyo trabajo estuviera cerca o en la intersección entre el cine y el arte, para apoyarlas en la producción de lo que sería un filme colaborativo. Con la esperanza de poder realizar una segunda (o tercera o cuarta) edición y darle continuidad al proyecto elegimos el primer año a estas diez directoras: Eva Calvar, Olaia Sendón, Claudia Brenlla, Sonia Méndez, Andrea Zapata-Girau, Lara Baceo, Bego M. Santiago, Carme Nogueira, Diana Toucedo y Carla Andrade.

Con una dotación de 1.300 euros acordada para cada cortometraje, estas creadoras tuvieron que idear y terminar sus obras en un tiempo record de dos meses. Además de ser las directoras, casi todas hicieron también de cámaras y montadoras, y esta capacidad para realizar una película de principio a fin con sus propias manos, con un ajustado presupuesto, marca como una cicatriz ese cine que practican. Comentaba una de ellas, Sonia Méndez, en la presentación de la película en Vigo, que “esa idea que queda de la película de que somos muy apañadas y con poco nos arreglamos no debería quedar; todas querríamos y sabríamos hacer proyectos de presupuesto ambicioso”.

Estas creadoras tras aceptar la propuesta de dirigir *Visións* se conocieron y compartieron su proceso creativo gracias a la inmediatez de las redes sociales, así como sus tra-

bajos previos y las dudas en las distintas fases de su producción. De este modo dieron a luz una película de cortometrajes tejida con la inevitable influencia mutua. Todas ellas se mueven en un tipo de cine o discurso audiovisual que explora sus posibilidades artísticas desde esa condición de periferia, geográfica y estética. Son mujeres que arriesgan en las formas, con un lenguaje de formas generalmente documentales, a menudo autobiográfico. Algunas se sitúan y han trazado su trayectoria en el campo del arte contemporáneo, como es el caso de Carme Nogueira, Carla Andrade o Bego M Santiago. Todas son francotiradoras de la imagen en un primer mundo en que aún existe una marcada desigualdad de oportunidades entre hombres y mujeres, que, como dicen las cifras, se da en todos los ámbitos y también en el ámbito audiovisual. Con *Visións*, diez directoras dialogaron, crearon, se sintieron parte de un proyecto común y tomaron conciencia de lo que las une, en este caso el cine experimental y su condición femenina.

Respecto a la edición de los cortometrajes (la disposición de los mismos) fuimos componiendo el puzzle y cada pieza manifestó sin dificultad el lugar donde debía situarse. El orden podría decirse que va del más narrativo al menos narrativo, excepto por la obra de Eva Calvar, la primera, que se aleja de esta lógica para marcar un introductorio inicio onírico.

Tras el teaser inicial del proyecto *Cinema e muller* (promo realizada por la misma que escribe esta reseña) y que se trata de una “promo” que introduce el espíritu del proyecto, el cortometraje de Eva Calvar abre *Visións*. Si bien el resto de las participantes son directoras con una trayectoria y reconocimiento en festivales, quisimos incorporar a una cineasta que hubiera finalizado la carrera hace poco, sin experiencia todavía en el cine por su juventud pero con talento como creadora. En *Proxectar-se*, Calvar emplea el proyector como un dispositivo fascinante que acaricia el cuerpo de una amiga con la que se encierra durante los tres días de rodaje en un apartamento, en una suerte de experimentación tecnológica y auto-etnográfica de acabado táctil y visual. *Proxectar-se* es una invocación a la materia, al origen de la vida, al movimiento, a la destrucción, que expresa, quizás, el proceso de transformación como mujer de la propia autora.

*1/2* es la película de Olaia Sendón, en la que una mujer reflexiona, mediante un monólogo dirigido al público, sobre las razones por las que no había hecho antes un cine declaradamente feminista. Finaliza con un grito, un gesto de cansancio ante el machismo de baja intensidad que penetra también en las propias mujeres. Es una llamada a la toma de conciencia muy bien interpretada por Celia González, álder ego de la propia autora.

Sonia Méndez en *Ei, guapa* presenta un arriesgado plano secuencia de seis minutos por la calle, lleno de inquietud, en el que la cámara es un hombre que sigue con insistencia a una mujer (interpretada por ella misma), echándole piropos y agobiándola para conseguir su atención. El tono de él no es, en principio, agresivo, pero la repetición y la falta de respeto por el espacio de la otra persona hacen la escena violenta. Sonia habla de ese machismo tristemente normalizado que toda mujer ha podido sentir en algún momento.

En *Ambos mundos* Claudia Brenlla discurrió una original película de archivo, un filme de proceso y metalenguaje, o un autorretrato de ella misma enfrentada en la sala de montaje a su propio archivo de imágenes de viajes. La película comienza en el año 2000 cuando Claudia adquiere una cámara nueva para experimentar con su propia mirada. Un travelogue sincero, lleno de humor y frescura, que consigue la poética de un fragmentado ensayo de cine autobiográfico.

*Aava*, de Andrea Zapata-Girau, nos lleva a Finlandia, país donde vivió. Una artista del teatro deja a su hija pequeña en la casa de la abuela hasta que vuelve del trabajo, a veces tarde. Con una cinematografía hermosamente ejecutada, de tonos fríos pero mirada cándida, logra comunicar la tensión de las emociones sutiles y contenidas en la relación entre la madre de Aava y la abuela paterna. Muy esperanzador ejemplo de un cine que sólo se puede dar tras la experiencia en la diáspora.

Lara Babelo plantea el cine como una experiencia poética visceral. En *Aquí dentro* penetramos en la intimidad de su vida a través de los mensajes de audio que le mandan los amigos y de las imágenes que graba en una casa cuyas paredes muestran el paso del tiempo. Con una grafía personal y una tendencia a la literatura, esta directora combina la reflexión lírica y las cartas de los amigos con la contemplación de la belleza de su vida cotidiana.

Bego M Santiago viene de las Bellas Artes, artista visual interdisciplinar, especializada en el uso de la luz como herramienta pictórica y escultórica (video-mapping), nos lleva a Berlín, ciudad en la que vive. En *Zeitübergreifend*, la artista abre un álbum sobre una mesa en un patio de un barrio de Berlín, y a través de una fotografía de familia en la que aparecen seis mujeres —la propia Santiago con su hermana, su madre, su abuela, su bisabuela y su tatarabuela— hace un recorrido veloz con el zoom por el archivo familiar, que es al tiempo un viaje de más de un siglo por la historia de Galicia. Una película hecha desde la emigración en que observamos los cambios que ha experimentado Galicia desde la pobreza de principios de siglo XX hasta la actualidad.

Carme Nogueira, artista multidisciplinar, trabaja en *Voguing* en la línea de sus Visitas guiadas, acciones urbanas en lugares específicos que invitan a repensar la construcción de la ciudadanía y el paisaje, así como el lenguaje en el contexto. En este caso el espacio elegido es la ciudad de Pontevedra, en la que en un plano fijo en una calle de paso con gente que va y viene, escuchamos la voz de la artista que recita un texto repetidamente, extraído del documental *Paris is Burning* (1990) sobre la cultura del baile (*ballroom circuit*) del Nueva York de los años 80. Una crítica a la supremacía del hombre blanco que nos recuerda la importancia de lo performativo para la construcción de conceptos como raza, género o sexualidad.

En este punto del filme nos encontramos ya lejos de la lógica narrativa causa-efecto. Con las dos últimas piezas cerramos la película dándole prioridad a lo formal, trabajando con la narrativa de la intuición y de los afectos, a través del ritmo o del color. Diana Toucedo, directora con una larga carrera como montadora, eligió hacer un trabajo de montaje encontrado en el que a partir del filme *Límite* de Mario Peixoto, da a luz una obra con voz propia, que titula *Corpo Preto*. Toucedo logra un paisaje visual y sonoro angustioso, de fuerza psicológica, en el que entramos en la mente de una mujer protagonista atormentada. Una propuesta de remontaje que convierte un filme brasileiro de los años 20 en una pieza artística muy personal y minuciosa, que pone el énfasis en el montaje como herramienta de autoría.

Cierra *Visións* la película de Carla Andrade, *Listen to me*, una propuesta que, como la de Diana Toucedo, trabaja con celuloide, en este caso super-8, durante la mayor parte del filme. De cuidada manufactura, ahonda en el mundo onírico y contemplativo de la propia autora, más conocida como fotógrafa o artista que trabaja a menudo con el paisaje. Son imágenes de gran impresión estética que nos llevan de un desierto en Chile a



LISTEN TO ME, CARLA ANDRADE | ZEITÜBERGREIFEND, DE BEGOÑA M. SANTIAGO  
AAVA, DE ANDREA ZAPATA | FOTOGRAMA DE OLAIJA SENDÓN

una playa en Galicia, y luego a Nepal, a través de paisajes y mujeres a las que la autora quiere apuntar con su cámara, para verlas de una manera subjetiva, y así “escucharlas”.

El resultado de todas estas cortometrajes ensamblados nos despliega una película poliédrica y en cierto sentido heterogénea, un largometraje formado por piezas que funcionan como cortos independientes pero que sin embargo unificados cobra mayor fuerza e interés. Porque juntos son la suma representativa del talento creativo de un lugar y reivindican de un espacio para el “cine de las pequeñas naciones”, en este caso la gallega, una periferia que es más minoritaria si nos referimos al cine hecho por mujeres. Un discurso que reflexiona doblemente desde los límites, lejos del lenguaje del poder, pero cuya frescura y valor artístico lo inscribe en la vanguardia contemporánea internacional.

El recorrido que *Visións* ha realizado por innumerables festivales o muestras, filmotecas o cineclubs, asociaciones, en exposiciones de arte contemporáneo, lugares a donde se han desplazado las cineastas para promocionarla, se ha acompañado del camino individual que muchas de estas piezas han tenido por separado al haber sido premiadas o seleccionadas en gran número de festivales internacionales. Mencionamos parte de este recorrido mostrando la película y hablando del proyecto en Zinebi, Chiayi International Art Doc Film Festival Taiwán, S8, OUFF, Curtocircuito, Scottish Film Talent Network, Cineuropa de Santiago de Compostela, Cineteca de Madrid, Festival Cinemas Ocultos, Primavera do Cine, Exposición Magical Girls Casa das Artes de Vigo, por citar algunos,

y algunas de ellas como premiadas en Alcances Festival Cine Documental de Cádiz (*Zeitübergreifend* de Begoña Santiago), Festival de Cans (dos premios para Aava de Andrea Zapata-Girau, que también pasó por el Internationa Film Festival Las Américas en Austin, Festival Mujeres en Foco Buenos Aires Festival, Européen du Film Court de Brest. *Corpo Preto* de Diana Toucedo estuvo en la sección oficial de Pravo Ljudski Festival Sarajevo (*Corpo Preto* de Diana Toucedo), y *Listen to me* de Carla Andrade tuvo un largo recorrido desde su premio en La Alternativa de Barcelona, estuvo en la sección oficial del Festival Internacional de Cine de Cali, Seoul Internatonal New Media Festival, Alchemy Film and Moving image Festival, Filmadrid, Intermediaciones Muestra Videarte y video experimetal de Medellín, Kino Beat Festival, Mostra Strangloscope estos dos últimos en Brasil.

Paralelamente a ese recorrido, hemos hecho además un doble esfuerzo por para llevar *Visións* en un largo peregrinaje por lo local, acudiendo a exhibirla y hablar del proyecto a una treintena de ayuntamientos pequeños de Galicia, siendo en algunos casos más o menos apreciada, dadas las características de cine no comercial en un contexto local de un pueblo o ayuntamiento pequeño en general no acostumbrados a recibir este tipo de propuestas experimentales. El viaje de *Visións*, sin duda, ha merecido la pena y ha significado una experiencia inolvidable, profunda y entrañable para todas nosotras, que seguimos en contacto y continuamos trabajando en red.

Como hecho significativo, *Visións* alcanzó para nosotros una meta simbólica cuando tras un seminario en el Festival Filmadrid de Laura Mulvey (referente de la teoría del cine feminista) donde nos encontrábamos como asistentes Andrea Zapata Girau y yo, pudimos explicarle brevemente el proyecto y regalarle la película en el recién editado Dvd (en tres lenguas) con el libreto explicativo en su interior. Para nuestra alegría, Mulvey se llevaba bajo el brazo una película colaborativa de diez cineastas gallegas, un trabajo que creemos pionero que se encuentra entre el cine experimental, feminista, y el arte contemporáneo, y que de alguna forma invitó a que el *Novo Cinema Galego* recogiera un perceptible componente femenino.

En la reciente publicación de Victor Paz Morandeira (programador de la Filmoteca Gallega), *Novo Cinema Galego: Identidad y vanguardia*, el autor cierra el texto con esta afirmación:

***“En 2016 han ocurrido dos eventos muy importantes en la provincia de Pontevedra. La iniciativa Cinema e muller, capitaneada por Xisela Franco y Belí Martínez, ha querido hacer un catálogo con todas las cineastas gallegas en activo en la provincia y ha creado un mapa con todas ellas, invitándolas además a realizar piezas. Por otro lado ha arrancado el Festival Novos Cinemas, destinado a primeras obras y segundas... Todo apunta, por tanto, a que el Novo cinema galego seguirá gozando de buena salud, al menos en un futuro próximo. Su principal reto ahora es lograr que estas películas sean percibidas por la comunidad cinéfila internacional como parte del mismo movimiento...”***

Aquí cerramos este artículo sobre *Visións*, un filme colectivo de cineastas nacidas o vinculadas a la ciudad de Vigo, queda aquí para la posteridad como prueba de esta renovada primavera del cine gallego.

# MARÍA LORENZO HERNÁNDEZ

María Lorenzo Hernández (Torrevieja, 1977) es miembro de la Academia de Cine Español. Es profesora de animación en la Facultad de Bellas Artes, Universitat Politècnica de València. Nominada a los Premios Goya 2016 por su cortometraje *La noche del océano* (2015), su filmografía también comprende títulos como *Retrato de D.* (2004), *La flor carnívora* (2009) y el proyecto colectivo *El gato baila con su sombra* (2012). *Impromptu* (2017), su tercer cortometraje preseleccionado para los Goya, producido por Enrique Millán con el apoyo de CulturArts, ha sido programado en festivales como AL-CINE (Alcalá de Henares), Anifest Canterbury, AnimEst Bucharest, o Animasivo México. Desde 2011 dirige la revista académica *Con A* de animación.



UNA SESIÓN DE CINE DOMÉSTICO A COMIENZOS DEL SIGLO XX. ¿ES QUIZÁ ALICE GUY LA PROYECCIONISTA?  
EL FENAKISTISCOPIO DE JOSEPH PLATEAU, CON UN DISEÑO MODERNISTA.  
EL TREN, UNA MÁQUINA CANÍBAL. COMO EL CINE CON SUS CREADORES.  
LA OLA DESENARCADA: EMOCIÓN SIN LÍMITES.



# IMPROMPTU

## EL ORIGEN DEL CINE FUE MUJER

*Animation arguably comprehends all of film, all of cinema, was (and is) the very condition of their possibility: the animatic apparatus. In this sense, animation would no longer be a form of film or cinema. Film and cinema would be forms of animation.*<sup>1</sup>

Alan Cholodenko, “Who Framed Roger Rabbit, or the Framing of Animation”, p. 213.

*Impromptu* es un cortometraje de animación dedicado “to all forgotten parents of film”, a todos los padres y madres olvidados del cine. En la multiforme y apasionante historia que vio nacer al cinematógrafo a finales del siglo XIX, que no fue el invento de una sola persona, ni de dos, sino una construcción colectiva, el olvido ha sido igualmente implacable con sus artífices masculinos y femeninos.

Entre aficionados al cine, hay un nombre que es cada vez más reconocido: el de Alice Guy, siendo ella, y no Georges Méliès, la primera **persona** que dirigió cine de ficción, que imaginó que el cine podía contar historias, en una fecha tan temprana como 1896. En el caso de Alice Guy, la etiqueta de género como primera mujer directora que le adjudicó Georges Sadoul, ensombreció su verdadero título de pionera del cine. Aunque el trabajo de Alice Guy no pertenecía al período histórico al que *Impromptu* rinde homenaje, que es la imagen en movimiento antes de los Lumière (antes de 1895), tampoco era justo obviarla, puesto que su historia se contagia de similares sinsabores que los experimentados por los otros pioneros **traicionados**.

Y esto es cierto porque Edison cimentó su famoso espectáculo de los Arcades, el Kinetoscopio —encargado a un inventor en la sombra, William Dickson— sobre las aportaciones realizadas previamente por los cronofotógrafos Eadweard Muybridge y Etienne-Jules Marey. Por si fuera poco, el propio Muybridge vio publicados sus trabajos de investigación científica del movimiento humano y animal bajo el nombre de Leland Stanford, su todopoderoso mecenas; y Marey vio cómo poco a poco su ambicioso discípulo, Georges Demeny, daba un giro diferente a sus investigaciones para comercializar un aparato cinematográfico por su cuenta. A su vez, Demeny, que se había propuesto inventar el cine como un instrumento para enseñar a hablar a los sordomudos grabando pequeñas e inquietantes películas verticales, con rostros que hablaban con los ojos fuertemente cerrados, confió su iniciativa a los Lumière, que sin embargo se apresuraron en lanzar su propia patente.

Quizá el caso más espectacular de olvido, por no decir de silenciamiento, sea el de Louis LePrince, un pionero que en 1888 consiguió grabar películas de 17 fotogramas sobre película de papel, antes de que existiera la primera película cronofotográfica de Marey, o el Kinetoscopio de proyección continua de Edison. LePrince desapareció misteriosamente en 1890, poco antes del viaje que había planeado a Estados Unidos para presentar su máquina, en un trayecto de tren entre Dijon y París, sin que su cuerpo o

<sup>1</sup> “La animación podría decirse que comprende toda película, todo cine, era (y es) la condición misma de su posibilidad: el aparato animático. En este sentido, la animación ya no sería una forma de cine o película. El cine y las películas serían formas de animación” (trad. a.).

su equipaje fueran encontrados. Sin esta desgracia, probablemente la historia del cine habría sido algo distinta.

Pero, es quizá precisamente por este predominio de miradas masculinas en la concusa historia del pre-cine, que su imagen predominante sea femenina: el cuerpo de la mujer desnuda, de modelos anónimas ejecutando tareas domésticas o semiatléticas en las placas fotográficas de Muybridge; la mujer exótica, como la bailarina almeriense Carmencita, estrella de las películas totalmente voyeuristas de Edison y considerada la primera estrella femenina de cine; o la mujer deconstruida en una forma abstracta, como Loïe Fuller y sus esforzadas imitadoras la americana Anna Belle, cuya cabeza y pies son el único signo visible de humanidad en medio de abrumadoras telas en movimiento, como verdaderos pliegues hipnotizantes o sexo femenino abstraído de su cuerpo. Paradójicamente, en numerosos casos la prueba visible de la existencia de aquellos pioneros es la imagen de sus musas, ya fuesen mujeres libres o, por el contrario, sumisas: ellas también fueron **madres**, quizás no tan olvidadas, del cine.

Pero, en realidad, la verdadera **pionera** olvidada del cine es de género femenino, al menos en nuestro idioma: la animación. A menudo se considera la **animación** como un tipo, o peor, una mera técnica de cine, a pesar de que el cine mismo es un subconjunto de la animación, del fenómeno casi animista de dar vida y movimiento a las imágenes inertes, sean dibujos o fotografías animadas. La forma visual de los primeros juguetes ópticos es persistentemente la de un círculo: el disco del Fenakistiscopio de Joseph Plateau; el Taumatropo de John Ayrton Paris; el Zoótropo de William Horner y el Praxinoscopio del infortunado Emile Reynaud. Y aún más: el marco circular de las placas de Linterna Mágica, verdadero túnel místico hacia las sombras del alma. Nadie dijo que la imagen en movimiento debía ser cuadrada o rectangular, vertical u horizontal. Un círculo, la rueda de la vida, es un ciclo que todo lo contiene.

*Impromptu* reivindica así la esencia animada del cine, en un homenaje que no es único sino múltiple y plural, y que se desenvuelve, durante sus once minutos de duración, en cinco episodios sincronizados con varios Estudios para piano de Frédéric Chopin, seleccionados por su fuerza expresiva y por su capacidad de conformar juntos un todo con diferente ritmo cinético. Estos Estudios (Opus 10, 25, y B1 130), interpretados para la ocasión por Isaac István Székely, fueron las primeras composiciones de su género que no sólo debían servir a los estudiantes para perfeccionar su técnica a base de insistir en un motivo musical determinado, sino que también fueron grandes obras de arte; e, intencionalmente, cada una de las piezas que componen *Impromptu* persiguen también un reto de la animación.

La primera parte de *Impromptu*, Preludi, es una regresión hipnótica al origen del cine, al descubrimiento de la mal llamada **persistencia de la visión**, un fenómeno aún incomprendible fisiológicamente, pero cuya consecuencia es precisamente la posibilidad de distinguir el movimiento sobre una multiplicidad de imágenes, como demostró Plateau con su Fenakistiscopio, protagonista único de esta sección. La segunda parte, Serpentine, es un desenfundado vals a lo **Moulin Rouge** que reúne, interpretadas en dibujos de distinto grafismo, numerosas cronofotografías y filmes primitivos tomados entre 1880 y 1894 por Eadweard Muybridge, Ottomar Anschütz y William Dickson, entre otros, donde el cuerpo humano y animal en movimiento se manifiesta por primera vez, de un modo científicamente analizable y por tanto, **animable**—. A su vez, la tercera parte e interludio, “Faces”, recopila casi 300 retratos realizados a diferentes modelos, que se han combi-

nado como fotogramas de un retrato en movimiento, para evocar los que Georges Demeny filmó obsesivamente desde 1889; este retrato colectivo termina de una forma irónica: con la imagen de una bella joven que, por primera vez, da la espalda al espectador.

A partir de aquí, *Impromptu* adopta un tono más dramático y ligado al devenir histórico. El cuarto episodio, El hombre del tren, sugiere con una narrativa impresionista, cuya orientación debe dilucidar el espectador, una historia que podría haber sido la del malogrado Louis LePrince, abundando en la imagen icónica del tren, acuñada por los Lumière como un hermano metafórico del cine; sin embargo, el principio y final de la secuencia, enmarcada por dos taumatropos, dan a entender que todo ha sido una ilusión (visual). A pesar del tono fatal de la historia, la multiplicidad de técnicas empleadas pintura acrílica y dibujo al carboncillo bajo cámara, fotocopias de los fotogramas conservados de LePrince, dibujo al pastel, etc. hace de “El hombre del tren” un espacio de libertad creativa para quien anima. Finalmente, la quinta parte, La ola, es un homenaje en forma de animación abstracta a *La vague* de Jules Marey, la primera película cronofotográfica que fue proyectada públicamente, en 1891 en La Revue Générale des Sciences, que representaba la fotografía animada, casi un *gif*, de una ola marina rompiendo contra un risco; pero “La ola” es también un homenaje a la *animación de la animación*, la abstracción con que el dibujo visualiza la música, y que se convirtió en el deseo de artistas de vanguardia como Oskar Fischinger, Fernand Léger o Marcel Duchamp y, simultáneamente, de la industria del cine vía el inevitable Disney.

Pero también, al convertirse en una obra musical, *Impromptu* alcanza un estado de irrealidad, de melancolía, de mirada al pasado que busca el recuerdo y encuentra, inesperadamente, un placer efímero, que se experimenta en la piel y en los sentidos. Para quien anima, este placer proviene además del hallazgo y la improvisación, viviendo al día cada jornada de trabajo. Nunca hubo un guion o borrador previo de *Impromptu*, pero sí una serie de collages de vídeo que permitieron tomar decisiones sobre el ritmo y los contenidos de cada escena; pero, si bien este collage sirve como inspiración, no condicionó el resultado final, que surgía con una vida totalmente distinta.

*Impromptu*, una obra a contracorriente, cuya realización ha implicado kilos y kilos de papel, termina con un plano-secuencia poco común: un movimiento de cámara desde el interior de una ola, animada con dibujo al pastel, hiperrealista, hasta el borde mismo del papel, revelando los elementos de la enunciación, como la regla de pivotes o los números que se suceden vertiginosamente en el borde de los dibujos sucesivos, para ir a negro por corte, tan pronto cesa el acorde final de piano. La autoconsciencia de la animación invade el cine, lo *mancilla*, para impedirnos olvidar que estamos viendo otra cosa que no sea dibujo: el verdadero *padre olvidado* del cine.

#### BIBLIOGRAFÍA

CHOLODENKO, A., “Who Framed Roger Rabbit, or the Framing of Animation”, en CHOLODENKO, A. (ed.), *The Illusion of Life. Essays on Animation*, Sidney: Power Publications, Australian Film Commission, 1991, pp. 209-242.  
FARAUT, J., *Apparitions: projet de valorisation des vues chronophotographiques de Georges Demeny destinées au phonoscope*, Francia: INSEP, 2008 (<https://vimeo.com/53508103> [acceso: mayo 2017]).

LEVIE, P. *Merci Monsieur Robertson. La Préhistoire du cinéma*, Brussels: SODEP, 1986.  
MANNONI, L. *The Great Art of Light and Shadow. Archaeology of Cinema*, Exeter: University of Exeter Press, 2000.  
MANNONI, L., NEKES, W., WARNER, M. *Eyes, Lies and Illusions*, London: Hayward Gallery, 2004.  
NEKES, W. *Film Before Film*, Berlín: Werner Nekes Filmproduktion, 1986 ([\[youtube.com/watch?v=sOKADBMYX-8\]\(https://www.youtube.com/watch?v=sOKADBMYX-8\) \[acceso: abril 2017\]\).  
PTERODACTIVE, María Lorenzo - \*In progress\*, Valencia: Enrique Millán, 2017 \(<https://vimeo.com/211569986> \[acceso: noviembre 2017\]\).  
PTERODACTIVE, \*Making of Impromptu - Preludi\*, Valencia: Enrique Millán, 2017 \(<https://vimeo.com/219978521> \[acceso: noviembre 2017\]\).](https://www.</a></p></div><div data-bbox=)

# ATOPIÁS

## urbanas, temporales y anónimas



# TERESA MARÍN GARCÍA

tmarin@umh.es

Artista interdisciplinar, interesada en narrativas visuales y su producción ideológica. Explora posibilidades sinestésicas y de sentido de la visualidad, mediante diálogos entre lo documental y la ficción, lo íntimo y lo social. Es miembro de Petit Comité de Resistencia Audiovisual, que desarrolla archivos audiovisuales sobre identidades afectivas y procesos de resistencia cultural. Profesora en Bellas Artes (UMH). Coordinadora del Laboratorio de Interferencias Artísticas y Mediales (IAM-Lab). Investiga y ha publicado sobre cultura visual, creación colectiva, pedagogías críticas e investigación artística. Coordina el proyecto CCCV, archivo-laboratorio sobre Cultura Colectiva en la Comunidad Valenciana. Es miembro fundadora de AVVAC y ANIAV.



TERESA MARÍN GARCÍA \*2015, 2017. GLOSARIO ATÓPICO RESISTENCIA. TEXTO BORDADO SOBRE FIELTRO PINTADO, 35 X 50 CM. Y VÍDEO MONOCANAL, 1:04.

TERESA MARÍN GARCÍA \*2016. TERRITORIOS ATÓPICOS, UTOPIAS DOMÉSTICAS. FOTOGRAFÍA. 30 X 50 CM.

TERESA MARÍN GARCÍA \*2016. TERRITORIOS ATÓPICOS, ATOPIA NON SITE GRIS. FOTOGRAFÍA. 40 X 40 CM.

# (A)TOPIA(S)

## ESPACIOS NÓMADAS, INVISIBILIDADES Y SENSORIALIDAD

### 1.SER "ENTRE": TRÁNSITOS, PROCESOS Y ESPACIOS NÓMADAS

(a)topia(s) es un proyecto artístico en proceso iniciado en 2006. Se considera un proyecto interdisciplinar, no solo porque explora tránsitos de la imagen en medios diversos, sino también porque trata de establecer puentes entre las diferentes facetas de mi actividad profesional cotidiana: la creación, la docencia y la investigación. Aunque todas estas actividades se vinculen con el arte, su desempeño simultáneo provoca un precario equilibrio, pues responden a objetivos y actividades que se rigen por reglas y criterios de valoración diferenciados, que dificultan los tránsitos y diálogos entre ellas, convirtiéndolas en mundos casi excluyentes. Quienes tratamos de conciliar estas facetas profesionales y además vivir, sufrimos a menudo el conflicto de ¿cómo sumar esfuerzos en vez de restar? ¿Cómo conseguir que se produzca esa llamada sinergia en lugar de bloquearnos tratando de contrarrestar fuerzas divergentes? ¿Cómo encontrar un equilibrio que evite el colapso?

Surge así un proyecto que transita entre el estudio teórico y la materialización de imágenes, apostando por la complejidad, explorando espacios intermedios entre praxis y reflexión, entre líneas de investigación teórica, actividad docente y proceso creativo. Buscando diálogos, trasvases y contaminaciones entre estas actividades. En este sentido, reivindico el concepto de interferencia (no en el sentido peyorativo de impedimento de la expansión de un movimiento) sino en sentido constructivo, como un cuestionamiento que acepta el conflicto, como generador de transformación, enriqueciendo y potenciando la acción.

Algunos de los aspectos que convergen en esta triple faceta profesional y que han centrado mis intereses en los últimos años forman parte del sustrato del proyecto (a)topia(s), como son: el estudio y experimentación de metodologías y procesos creativos (individuales y colectivos), el estudio de algunos factores esenciales de la cultura visual, como lo visible y sus relaciones con los discursos hegemónicos, así como las claves de lectura crítica de las imágenes. Más recientemente, he iniciado trabajos sobre los procesos de escucha, especialmente de lo cotidiano y lo cercano, las temporalidades y algunos aspectos performativos. Aspectos que trato de trabajar en cada actividad, tanto vinculado a los contextos como a los procesos que en ellas se desarrollan.

Partiendo de estas cuestiones, (a)topia(s) surge como un proyecto experimental. El propio concepto de proyecto es conflictivo, considerándolo como conjunto de objetos diversos que quieren dar una idea de cómo se quiere que sea algo, antes de tener una forma definitiva. Sin embargo, al no tener un afán de ser concluido, no busca una forma definida, ni una planificación cerrada. Su razón de ser es su estado inacabado, de tránsito, en proceso. Es, por tanto, un proyecto procesual, con vocación nómada, desterritorializado, que prima la "visión próxima" y el "espacio háptico", como proponían Deleuze y Guattari<sup>1</sup>.

Su desarrollo es una tarea de indagación que se va decantando en el propio hacer, tanteando posibilidades en su potencialidad, como vector de acción y líneas de fuga. Así, las obras que van conformando este proyecto expandido, se entienden como eventos, como formas provisionales, que tratan de "mostrar" aquello que sucede en el proceso de

su conformación. Por ello se presta una especial atención a trabajar la potencialidad de significados, reivindicando la especificidad de ser “entre” el signo y el significado<sup>2</sup>.

A través de la idea de atopia, se quiere identificar un espacio nómada, donde explorar sobre la visualidad y sus posibilidades sinestésicas<sup>3</sup>, ensayar sobre los límites de lo visible y lo visual, sus materialidades e invisibilidades. Una visualidad reflexiva, que configura sentido y significado, que apuesta por un acto de mirar crítico. Las obras, por tanto, no se conciben como meras ilustraciones de ideas, sino que, como sugiere Mieke Bal, se consideran “objetos teóricos”, un “arte que piensa”<sup>4</sup>, posibilitando la reflexión acerca del mundo, produciendo un conocimiento específico. Se intenta explorar esa capacidad pensativa de la imagen, que provoca la reflexión, y que la convierte potencialmente en subversiva<sup>5</sup>.

De forma específica, este proyecto artístico trata de reflexionar (conceptual y formalmente) sobre ciertos estados de malestar deslocalizado, crisis y precariedad representativos de la sociedad actual. El concepto de atopia<sup>6</sup> se plantea como metáfora de una reacción hipersensible, que surge como respuesta (individual o social) frente a diversos estímulos ambientales que caracterizan el contexto de la globalización, como la transitoriedad y la fugacidad, que bien han analizado Augé y Bauman<sup>7</sup>. Lo atópico alude a lugares inespecíficos, cambiantes y de difícil localización, pero cuyas reacciones se encarnan en situaciones concretas y particulares. Así mismo, se relaciona con la dificultad de visibilizar esos “territorios” o “estados” inespecíficos que condicionan y marcan nuestra vida cotidiana. También se vincula con la capacidad de ficcionar y especular sobre el origen de esas dificultades de visualización, con explorar juegos para hacerlos visibles, o destripar sus mecanismos, desde medios visuales y sonoros.

Para el desarrollo del proyecto (a)topia(s) se han generado varias estrategias y tácticas teórico-formales que se han ido combinando en el proceso. Por una parte, la formulación de un “glosario atópico”; por otra, el estudio y aplicación de una serie de estrategias de invisibilización y finalmente, la indagación sensorial del entorno cercano y algunos aspectos performativos.

## 2. GLOSARIO PARA LA DEFINICIÓN DE TERRITORIOS ATÓPICOS.

Mediante la formulación de un “glosario atópico”, se ha tratado de identificar e indagar sobre conceptos invisibles representativos de la sociedad actual. Algunos de ellos se relacionan con causas o síntomas de ese malestar deslocalizado, vinculados a la globalización: precariedad, miedo, vigilancia, censura, poder, capitalismo, deseo, violencia, deslocalización. Otros, actúan como estados contrapuestos, contra-valores que ejercen una función de resistencia o cuestionamiento: resistencia, amor, afectos, libertad, memoria, conocimiento.

El desarrollo experimental de este trabajo se ha formalizado en diversos medios, tratando de explorar aspectos vinculados a la materialidad de la imagen, atendiendo a sus capacidades sinestésicas y cualidades sensoriales. Así se han ensayados tránsitos y diálogos sensoriales, como textos-objeto, texturas sonoras, o silencios visuales.

Parte de estos trabajos se han canalizado a través de la creación de banderas y estandartes de tela, en las que se han bordado conceptos atópicos (Fig.1). Los textos se mimetizan cromáticamente con las superficies de los tejidos o fieltros, dificultando su lectura, generando un guiño acerca de la creciente opacidad de los lenguajes. Estos objetos monocromos tratan de señalar improvisados estados desterritorializados.

## 3. CONFLICTOS Y POTENCIALIDADES DE LO INVISIBLE

Un aspecto clave del proyecto es el análisis y experimentación de diversas estrategias de invisibilidad<sup>8</sup>, tanto a nivel teórico como experimental, fruto de los trasvases entre las diversas actividades mencionadas, de investigación, docencia y creación.

El tema de la invisibilidad, ha sido relevante en los estudios visuales, como una forma de evidenciar una creciente desconfianza hacia lo visible, una “crisis de la verdad visual”<sup>9</sup>, que marcó la hegemonía ocularcentrista de occidente desde el renacimiento hasta la modernidad. Lo visible que en muchos casos era asociada a valores de masculinidad, razón y poder, se oponía frente valores minusvalorados asociados a lo femenino, lo privado y lo invisible.

Sin embargo, la invisibilidad puede ser más compleja de lo que parece. Por ello me interesa especialmente explorar las múltiples posibilidades metafóricas de la invisibilidad, pudiendo entenderla como un arma de doble filo. Por una parte, es indicio de conflictos latentes, evidenciando jerarquías y relaciones de poder/valor. Lo invisible como lo que no cuenta, no existe, no tiene derechos, identificando y propiciando la precariedad y la injusticia. Por otra parte, la invisibilidad tiene también sus aspectos positivos, ya que preserva la privacidad y permite ciertos márgenes de libertad, pudiendo ser reivindicada como espacio de supervivencia y resistencia.

Desde la práctica artística, pueden encontrarse múltiples ejemplos que han tratado el potencial cuestionador de la invisibilidad desde diversas perspectivas. Algunos de los que considero referentes en mi trabajo son: Cezanne, Magritte, Rémy Zaugg, Farocki y Antje Ehmann, o Hito Steyerl, entre otros.

Respecto a estos conflictos y potencialidades de la invisibilidad, quisiera reseñar algunos referentes de trabajos de mujeres, de distintas disciplinas, que desde posicionamientos críticos y situados plantean temas que me interesan en relación al proyecto (a)topia(s). Así, Hito Steyerl realizó en 2014 un interesante vídeo-ensayo titulado *Cómo no ser visto: un puto archivo .MOV didáctico y educativo*<sup>10</sup>, en el que, en clave de parodia ácida, propone un manual para quienes quieren escapar de la permanente y ubicua visibilidad del individuo en la era digital. En una de las lecciones nos propone trece maneras de hacerse invisible desapareciendo y una de ellas es ser mujer de más de 50 años. Son sabidas las históricas condiciones de invisibilidad de las mujeres en la vida pública, el famoso techo de cristal o la enorme discriminación que seguimos sufriendo en todos los sectores del ámbito artístico, en cierta promoción del ámbito educativo o en el acceso a recursos en el desempeño de las tareas de investigación. Esta pequeña venganza reivindicativa y lúdica, permite situar algunas de las paradojas y complejidades que me interesan de la invisibilidad.

Por otra parte, la invisibilidad también puede relacionarse con el desarraigo o con formas de arraigo nómades. En este sentido quiero mencionar el clásico ensayo de Virginia Wolf *Una habitación propia*. Esa reivindicación de un lugar de auto-encuentro personal, necesario para crear, una especie de lugar de arraigo. Un espacio y un tiempo de retiro, de cierta invisibilidad fuera del foco de atención para poder concentrarse y reflexionar. Un espacio-tiempo necesario, no solo para conectar con una misma, sino también para repensar conexiones y situarse en relación a lo otro, como propone Remedios Zafra (2010). Desde la perspectiva actual de la sociedad-red, ese espacio propio, puede ser pensado además de como un símbolo de emancipación y resistencia, como un espacio potencial

para construir lo público desde lo privado (Zafra 2010 y 2013), o para generar comunidad, como propone Marina Garcés (2013).

#### 4. INDAGACIÓN SENSORIAL DEL ENTORNO CERCANO COMO ACTIVIDAD RESISTENTE.

Otro aspecto importante del proyecto está siendo la indagación sensorial del entorno cercano, concebido como un ejercicio de encuentro y escucha de lo próximo y cotidiano (Fig. 2). Como una actividad de resistencia. Parte de este trabajo ha tenido una función documental, sirviendo de materia prima para la elaboración posterior de videos. Generando pequeños ensayos visuales multimediales (Fig. 1), que tratan el diálogo entre espacios y tránsitos de las imágenes entre medios, activando el proceso de forma experimental.

Otra parte se ha vehiculado como prácticas performativas más corporales (Fig. 3). Aquí el uso de las banderas se articula como una forma de re-territorialización (imposible), como símbolo de esos territorios atópicos (Fig. 2). Una suerte de diálogo “entre” lugares y no-lugares. En estos trabajos, se juega además a articular diversas estrategias de invisibilización, como el mimetismo, el camuflaje, la minimización, o el deslumbramiento, entre otros.

Respecto a la cuestión de lo performativo y la performance, tan vigente en los últimos tiempos, quisiera señalar unas consideraciones que Esther Ferrer plantea en un texto reciente sobre la revisión de la imagen de la mujer en la utopía, y que suscribimos. Define la *performance* como “arte nómada por excelencia”, debido a que “no tiene lugar propio”, siendo su lugar “todos los lugares posibles”<sup>11</sup>. Otro aspecto que rescatamos es su capacidad de activación de situaciones contextuales. Así, la performance (lo performativo) pone de relieve la importancia de todos los factores clave de lo procesual, lo imprevisto y el accidente, lo aleatorio, el cambio, lo no programado y preconcebido, potenciando la idea de obra abierta que se apuntó al inicio de este artículo.

En definitiva, el proyecto (*atopia(s)*) pretende ser un dispositivo artístico nómada de experimentación y reflexión, como forma de resistencia.

#### BIBLIOGRAFÍA

- AUGÉ, M. Por una antropología de la movilidad. Barcelona: Gedisa, 2007.
- BAL, M. Tiempos trastornados. Análisis, historias y políticas de la mirada. Madrid: Akal, 2016.
- BARTHES, R. La cámara lúcida. Barcelona: Paidós, 1990.
- BAUMAN, Z. Vida líquida. Barcelona: Paidós, 2007.
- DELEUZE, G.; GUATTARI, F. Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia. Valencia: Pre-Textos, 1997.
- DE LA NUEZ, I. y RAMONEDA, J. Atopia. Art i ciutat al segle XXI. Barcelona: Centro de Cultura de la Ciudad de Barcelona i Direcció de Comunicació de la Diputació de Barcelona, 2010.
- DÍAZ CUYÁS, J. “Mostrar y demostrar. Arte e investigación”. en Hernández Velázquez, Y. (dir). Inter/Multi/Cros/Trans. El territorio incierto de la teoría del arte en la época del capitalismo académico, 138-144. Vitoria-Gasteiz: Ayuntamiento de Vitoria, 2010.
- FOUCAULT, M. El orden del discurso. Barcelona: Tusquets, 1999.
- FERRER, E. Performance y utopía. Murcia: Cendeac, 2017.
- GARCÉS, M. Un mundo común. Barcelona: Ediciones Bellaterra, 2013.
- HERNÁNDEZ-NAVARRO, M. A. “Resistencia a la imagen. (Mary Kelly, La balada de la antivisualidad)”. Estudios Visuales: ¿Un diferenciando “arte”?, nº 4, 2006, diciembre. Murcia: Cendeac, pp. 72-97.
- MARÍN GARCÍA, T. (a)topia(s). “Una indagación artística sobre malestares deslocalizados y estrategias de invisibilidad”. Revista ANIAV, nº 1. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, 2017.
- STEYERL, H. [Cómo no ser visto: un puto archivo .MOV didáctico y educativo], 2013. 14 min. HD video.
- ZAFRA, R. Un cuarto propio conectado. (Ciber)espacio y (auto)gestión del yo. Madrid: Fórcola, 2010.
- ZAFRA, R. (h)adas. Mujeres que crean, programan, prosumen, tectlean. Madrid: Páginas de Espuma, 2013.
- WOLF, V. Una habitación propia. Barcelona: Seix Barral, 2001.

#### CITAS

- 1 Conceptos vinculados al modelo estético como “arte nómada” que propusieron Deleuze y Guattari en su libro Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia, 2008, p. 499.
- 2 Sobre la función del arte de “mostrar” frente la función de “demostrar” de la investigación ver Díaz Cuyas, 2010, p. 172.
- 3 Sobre las cualidades sinécticas de la visualidad ver Mieke Bal. Tiempos trastornados. Análisis, historias y políticas de la mirada. Madrid: Akal, 2016. p. 32.
- 4 Op. Cit., p.32.
- 5 Barthes habla de la Imagen subversiva cuando es pensativa, cuando hacer reflexionar. La imagen “es subversiva, no cuando asusta, trastorna o incluso estigmatiza, sino cuando es pensativa” (1990, p.81)
- 6 Se parte de la definición de la RAE del término “atópico” que es considerado como un adjetivo médico. Se consideran también las definiciones y valoraciones propuestas por Iván de la Nuez y Josep Ramoneda (2010), en el catálogo Atopia. Art i ciutat al segle XXI, pp. 11-16 y p. 18.
- 7 Ver Marc Augé, Por una antropología de la movilidad. Barcelona: Gedisa, 2007 y Bauman, Vida líquida. Barcelona: Paidós, 2007.
- 8 Algunas de estas estrategias fueron comentadas en otros trabajos propios: “Una indagación artística sobre malestares deslocalizados y estrategias de invisibilidad”. Revista ANIAV, nº 1. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, 2017.
- 9 Ver Hernández-Navarro, (2006, diciembre). “Resistencia a la imagen. (Mary Kelly, La balada de la antivisualidad)”. Estudios Visuales: ¿Un diferenciando “arte”?, nº 4, pp. 72-97. Murcia: Cendeac, 2006, p. 74
- 10 Sobre este vídeo de Hito Steyerl y otros de sus trabajos ver Metrópolis nº 1218 (6, marzo 2016), RTVE. Recuperable en <http://www.rtve.es/alacarta/videos/metropolis/metropolis-hito-steyerl/3512578/>
- 11 Ver Esther Ferrer. Performance y utopía. Murcia: Cendeac, 2017, p. 53.

# DOLORES FURIÓ

Artista, trabaja en torno al videoarte, la instalación, la fotografía y la escultura. Un diálogo con el espacio y el espectador, formando parte integrante de la obra. El eje indiscutible de sus obras es el individuo, el ciudadano, sus relaciones sociales, sus conflictos y la comunicación que se establece entre ellos. En definitiva, del individuo enfrentado al medio y a su entorno social, cultural y tecnológico. Profesora e Investigadora de la Universitat Politècnica de València en el ámbito de los nuevos medios: vídeo experimental, motion graphics, live cinema y videomapping.

Han sido exhibidas sus obras en exposiciones nacionales e internacionales tales como la 49ª Bienal de Venecia, Museo Küppersmühle Sammlung Grothe, Casa de América, Sala Amadís, Videoteca Lisboa, Mylos Cultural Center Tessalonica y difundidas en espacios reconocidos como Cinemes Verdi Park y Metrópolis (RTVE2), entre otros.

# CIUDADES TEMPORALES

Las prácticas actuales de *videomapping* surgen como una evolución de la videoinstalación de los años 80-90. Por un lado, en el espacio público lo arquitectónico cobra importancia, las ‘fachadas mediáticas’ se llenan de imágenes impactantes que reproducen las formas de los edificios y les dan vida propia. Estas obras se muestran bajo diferentes expresiones utilizadas para definir estos renovados formatos artísticos: *videomapping*, *live mapping*, *mapping installation*, *urban screens*, *mapping arquitectónico*, *3D video mapping*, *videoprojection mapping*, *architectural VJ* y bajo los colectivos artísticos como AntiVj, Urbanscreen, Telenoika, etcétera. Pero esta parte formal no es lo más importante en este tipo de acciones. Desde la década de los años 80, el artista Krzysztof Wodiczko con sus proyecciones sobre edificios emblemáticos muestra las problemáticas entre el entorno político, social y económico donde se desarrollan sus proyectos. Obras reflexivas y críticas sobre la vida en las ciudades. Sus obras superan la pantalla rectangular, estableciendo nuevas relaciones entre público y objeto representado, entre objeto y espacio. Son propuestas que se enmarcan dentro de lo que José Luis Brea denominó *screen art*<sup>1</sup> y podemos afirmar que son los antecedentes del *videomapping*. La obra Tijuana Project de 2001, es una obra interactiva donde el lugar tradicional del público se transforma y el usuario pasa a ser potencial creador que con su experiencia acaba de conformar el sentido de la obra. La ciudad se convierte en una gran galería. Estas prácticas artísticas más cercanas al activismo social, al situarse en este escenario, su visibilidad ocupa esos «huecos» de representatividad social que a veces le son negados al ciudadano.

Por otro lado, encontramos obras más intimistas o de pequeño formato, donde la poética de la pequeña escala pone en valor la máxima de los artistas: “a little less pictures, a little more space: expanded animation and the poetics of scale”<sup>2</sup> (Romain Tardy, miembro fundador del colectivo *AntiVj*). Otro ejemplo de *microvideomapping* es *A tale on textile* del colectivo Urbanscreen, donde se animan una serie de elementos marinos realizados con textiles, dando vida a lo inerte. Estos artistas trabajan desplegando en el espacio los distintos elementos que conforman sus obras: imágenes, objetos, textos, sonidos, que construyen una escena, “una escenografía que quiere ser habitada y vagabundeada por el

1 BREA, José Luis, 2005. “Transformaciones contemporáneas de la imagen-movimiento: postfotografía, postcinema, postmedia” en Acción Paralela, número 5. (<http://www.acppar.org/numero5/imagen.htm>) [Acceso: julio, 2015]

2 Es el título de la conferencia que realizó en el Expanded Animation Symposium, Ars Electronica, Linz (Austria) en septiembre de 2015.

espectador”<sup>3</sup>. Son obras hechas con las técnicas de *videomapping* en espacios cerrados, normalmente galerías o instituciones y de pequeño formato.

Ciudades temporales es una obra que realicé hace casi una década y que en estos momentos la estamos reactualizando y en unos meses volverá a ser expuesta. Es una instalación audiovisual para cuatro videoproyectores que hoy día se engloba en el segundo grupo de obras de *microvideomapping*. En el 2008 la tecnología no era lo suficientemente precisa para llevarla a cabo con éxito, pero hoy día con las nuevas técnicas de *mapping*, la parte tecnológica está resuelta fácilmente. Se trata de una instalación audiovisual que reflexiona sobre la vida en las ciudades, que consta de varias proyecciones sobre cuatro pequeñas arquitecturas de madera donde quedan atrapados los personajes que viven en esa ciudad.

El eje central de este proyecto es reflexionar acerca de la vida en las ciudades, representación de identidades múltiples, seleccionando personajes que provocan la reflexión sobre el estado actual de las identidades sexuales, con nuevos cuerpos, y que se interrogan acerca de las problemáticas de las identidades construidas en el espacio público (y, por ende, en el espacio privado). Además encontramos que las ciudades son flujos de gente que viene y va. Los desplazamientos de personas modifican los espacios, los entornos. Los espacios se multiplican, se fragmentan. No podemos pensar que existe sólo un espacio, sino pequeños trozos de espacios que configuran zonas de la ciudad. Voces en “off” que mantienen conversaciones entre ellas unas veces y otras veces son pensamientos en alto acerca de la vida en la ciudad, haciéndose preguntas sobre nuestras relaciones como sujetos: hombre-mujer, interior-exterior, individuo-grupo. Los espacios se diversifican y adquieren otros usos y funciones. Poniendo en entredicho la apariencia del mundo, des-pertando lo que Roland Barthes llama el “deseo de habitar”.

Nuestra mirada recorre los distintos lugares mientras escuchamos los diálogos entre estos personajes, donde la invisibilidad deviene visible. No existe una narrativa lineal ya que no encontramos ni inicio ni final, sino que cada espectador construye el contenido y la experiencia final. Supone la incorporación de nuevos modos del representar y que Duchamp defendía en 1957 como la parte activa del espectador que se enfrenta a cualquier obra: “El artista no es el único que consume el acto creador pues el espectador establece el contacto de la obra con el mundo exterior descifrando e interpretando sus profundas calificaciones para añadir entonces su propia contribución al proceso creativo”<sup>4</sup>. No se trata de una obra cerrada preparada para consumir, sino que es un conjunto de mecanismos que el espectador activa, donde el usuario activa el significado de la obra y la experiencia artística. Requiere de un espectador “creativo, implicado en el diálogo y dispuesto a interferir y generar nuevas condiciones discursivas, es decir, un encargado de la exploración, del reconocimiento, que además demanda, exige y actúa”<sup>5</sup>. Los escritores Umberto Eco y Roland Barthes también han propuesto en sus escritos (*Obra abierta*, 1962 y *La muerte del autor*, 1968) que la obra debe permanecer siempre abierta para que no muera. Ello no significa falta de estructura, sino que su estructura se adapta y permite otras estructuras dentro de ella (polisemia y polifonía propias del lenguaje).



DOLORES FURIÓ CIUDADES TEMPORALES.

Esta obra es un intento por reconquistar la ciudad como lugar para la diversidad, evidenciando la división social del poder y la configuración del espacio y el contexto donde se conforman las identidades y proponiendo nuevas miradas que desestabilizan los discursos hegemónicos. Por ello hemos creado una ciudad plural, donde las discontinuidades, los pasajes y los tránsitos forman su núcleo.

¿Nos gustaría que los lugares fuesen estables, inmóviles, inmutables, intocables? Yo creo que no...

#### BIBLIOGRAFÍA

- BONET, Eugeni, 1995. “La instalación como hipermedio”, en GIANETTI, Claudia (ed.), Media Culture, Barcelona: L’Angelot.
- BREA, José Luis, 2005. “Transformaciones contemporáneas de la imagen-movimiento: postfotografía, postcinema, postmedia” en Acción Paralela, número 5. (<http://www.accpa.org/numero5/imagen.htm>) [Acceso: julio, 2015]
- LARRAÑAGA, Josu, 2001. Instalaciones, San Sebastián: Nerea.
- VV.AA., 1996. “El proceso creativo. Dossier Marcel Duchamp” en Revista de Filosofía, nº 7. Córdoba (Argentina).

3 BONET, Eugeni, 1995. “La instalación como hipermedio”, en GIANETTI, Claudia (ed.), Media Culture, Barcelona: L’Angelot, p. 29.

4 VV.AA., 1996. “El proceso creativo. Dossier Marcel Duchamp” en Revista de Filosofía, nº 7. Córdoba (Argentina), p. 187.

5 LARRAÑAGA, Josu, 2001. Instalaciones, San Sebastián: Nerea, p. 46.



# IRENE COVALEDA

Irene Covaleda comienza su carrera artística profesional en la Escuela de Bellas Artes de Teruel. Después de esta experiencia con el mundo de la creación, prolonga su formación en la Facultad de Bellas Artes de Cuenca donde comienza su desarrollo como Mail Artista. Pasado este periodo, se muestra su trabajo en la Escuela de Doctorado de Valencia, en la que desarrolla su Tesis Doctoral abordando el Mail Art como herramienta para la creación de puentes interdisciplinares de comunicación.

## MAIL ART PROPUESTA ANÓNIMA

---

El Mail Art, es desde sus inicios una red de intercambio de ideas que apuesta por el sistema de correo tradicional y que nos ha servido de ejemplo para generar un discurso artístico basado en el uso de esta metodología de intervención. Las posibilidades narrativas que ofrece este medio son muy diversas. Los temas que se han tratado desde este movimiento van desde denuncia política y social, estudios sobre espacio e imagen, realización de cartografías, hasta las intervenciones con intencionalidad comunicativa y participativa.

En principio este perímetro de creación se desarrolla con las premisas de necesidad comunicativa que destaca por salir de los parámetros establecidos que han enmarcado los circuitos de exposición en galerías de arte. Desquitarse de los tabúes y élites y reivindicar el derecho a la comunicación tanto para la libre creación como para realizar un llamamiento a los derechos de producir reflexiones políticas, sociales o culturales, alejados de los intereses de comercialización, son las características que engloban a este movimiento. Estas ideas han permitido desarrollar trabajos en los que las ramificaciones artísticas hacen posibles la aparición de otros géneros incluso la hibridación. Todas las bifurcaciones que hemos encontrado a lo largo del estudio del Mail Art pluralizan el uso y el significado de los medios. Estas formas de intervenir el espacio abarcan una extensión que va, desde el correo tradicional, hasta los medios de comunicación masiva, internet o ediciones de otras índoles.

La implicación de *“el medio”, “el artista”, “el mensaje” y “el receptor/espectador”* son elementos que contextualizan los trabajos enmarcados en el Mail Art. Se trata de no caer de pleno en todo lo que se ha difundido a través de este medio, pues son muchos los conceptos, que han desarrollado los *mailartistas* y las múltiples motivaciones que han llevado a producir arte desde el correo. El antecedente que cabe destacar, al menos en los inicios del Mail Art, es la intención que destaca por el propósito que presenta, de mantenerse alejado de los circuitos artísticos que están cargados de connotaciones mercantilistas. Esta característica permite que se genere obra en un sentido polisémico, *“fuera de moda”* que requiere, en muchos casos, la complicidad receptora.]

Antes de comenzar con la presentación del trabajo artístico llevado a cabo queremos destacar la amplia gama de propuestas artísticas que emplean varios cauces y técnicas

1 CAMPAL, José Luis. “El Mail Art”. En IV Encuentro Internacional de Editores Independientes, Punta Umbría, Huelva, 1-3 de mayo de 1997.

para enfatizar ideas comunes que caracterizan este movimiento como la importancia de los medios que se usan, y la actitud crítica con las que además se utilizan los diferentes materiales que a priori pueden parecer precarios. El Mail Art, aparece entre las diversas propuestas artísticas como alternativa de circulación y comunicación, que ha dado lugar a un proyecto que propone un cruce de miradas entre disciplinas.

#### PROCESO CREATIVO:

Buscamos la recuperación de un medio de diálogo que ha podido quedar obsoleto como generador de un espacio de debate, herramienta de contacto directo entre las personas, en un territorio absorbido por las nuevas tecnologías y la frialdad que generan en torno a las relaciones humanas.

Es algo más que una simple acción a través del correo, es sobre todo comunicación escrita y visual. En este proyecto, se desarrollan ambas partes. Por un lado el trabajo visual, al cual, el espectador de las obras puede no estar acostumbrado y, por otro, la comunicación escrita, la manera de escribir y el lenguaje utilizado en cada una de las postales realizadas.

Es importante que tengamos en cuenta la idea de intimidad que queremos tratar durante este proceso. Puesto que el ser humano es un ser sociable, necesita establecer medios para comunicarse, no obstante, en ocasiones esta comunicación debe ser privada. Hemos intentado hacer uso, en nuestras postales, de una escritura cotidiana con la que se expresa la narración de un hecho personal, y algo relacionado con lo que sucede desde la experiencia personal, en la situación que transcurre y se describe en el espacio público.

**Mail Art Propuesta Anónima:** Partimos del hecho de que el espacio, ni es del todo público, y tampoco del todo privado. Por un lado, en el proyecto que abarca el trabajo de Mail Art, el recorrido, en el caso en que se va a presentar, no está trazado previamente sobre un plano de una ciudad.

La *deriva* se ha constituido como base de nuestros recorridos y los lugares han sido estudiados posteriormente sobre la cartografía. De esta forma sobre un plano se observa, a posteriori, la forma de la senda que se ha realizado. Con ello, planteamos una manera de interpretar el entorno urbano, dándole un enfoque crítico, con la intención de incrementar la conciencia pública de lo que determina los tránsitos, y el modo en el que se habitan los espacios.

El movimiento situacionista, ha conformado un pensamiento sobre cómo actuar en el espacio. Desde el uso de la esfera pública, y sus participantes, se plantea en esta participación, el cómo estudiar y llevar a cabo, las acciones que se pueden efectuar en el espacio urbano.

Dejarse llevar en las calles, y ser consciente de las necesidades sobre las que se van planteando los paseos durante el recorrido, y dejar que intervengan los factores que lo conforman, produce en un planteamiento posterior, el estudio sobre los agentes que permitimos que afecten al camino, el olor de las calles, la luz que está incidiendo, la comodidad de las aceras que pisamos, los “prohibido el paso”, las obras urbanísticas que se están realizando en las vías o edificios, los senderos marcados por otros paseantes... todo, lo que en la ciudad determina una deriva. De forma personalizada, cada artista que trabaja con este método, está condicionado por unos factores. Los paseos pueden ser ininterrumpidos y atravesar diferentes ambientes, pero en algunas ocasiones también pueden estar ligados



IRENE COVALEDA 'CONJUNTO DE FIGURAS, COLECCIÓN NOTES AL PEU, MAIL ART, 2017.

a los condicionantes que acabamos de mencionar, pues las variables geográficas o los límites que presentan los espacios en las ciudades, pueden ser determinantes en los paseos.

A este proyecto hemos integrado frases encubiertas que se escriben, como en cualquier postal convencional, en los reversos de las imágenes impresas en las tarjetas postales. Los manuscritos que estas contienen guardan relación con una "falta de precisión" en los mensajes. Se trata de escribir de la misma manera en que se efectúan los paseos. La importancia de la escritura que acompaña la imagen, no pretende ser un manifiesto artístico que presente rasgos de un discurso transgresor. Las palabras, son descripciones del espacio en el que se efectúan, han formado parte del pensamiento en los instantes en los que se elaboran las postales.

La común reflexión sobre un contexto que contempla el arte contemporáneo y que ha comprendido que debe incluir un factor de activismo, nos ha ido acercando a un inminente intento de realizar proyectos con carácter sugestivo y que permitan, además, participar del mismo procedimiento de interrogación que construye forzosamente las fugas que nos conforman, tanto como artistas, como ciudadanos y vecinos de un mismo mapa.

El Mail Art que se viene planteando no pertenece a una escuela. Las maneras de proceder pueden ser muy variadas y eso otorga a este movimiento un sentido de recreación constante. Este proyecto fue pensado desde el uso de la fotografía pero no es una herramienta fundamental sin la cual ya no se pueda plantear un ejercicio mail artístico, de hecho, hay que remarcar que las contestaciones que se han recibido a lo largo del proceso de elaboración, por parte de los ciudadanos que han participado, no hicieron uso de una imagen fotográfica. Algunos, contestaron en la misma postal que se les depositó en sus buzones, otros, tomaron un pedazo de papel ya usado para anotar las ideas que pasarían a ser parte integrante de esta comunicación.

Las primeras preguntas que se plantean en el proceso de trabajo son: ¿Qué imágenes pretendemos publicar?, ¿con qué criterio podemos elegir las imágenes que queremos producir en formato postal?, ¿cuáles son los mensajes manuscritos que queremos enviar?, ¿en qué orden?, ¿qué puertas?, ¿de qué calles?, etc. Si bien, partimos del hecho de que la vivencia de la ciudad no tiene necesariamente que ser lineal, ordenada o coherente. Todas las preguntas iniciales continúan siendo parte del final de cualquier comunicación o exposición. Realmente no se varía tanto desde que comienzan a surgir las primeras frases hasta que se da por terminada la etapa de la escritura, que atañe a los días que se dedica a una convocatoria que hace que el punto de fuga dispare la capacidad de visualización de más de un proyecto en el que ya se pensaba hace tiempo, o se dé una vuelta de tuerca a otros que ya tenían una forma más definida.

Trabajar en el espacio público con vistas a incorporar lo que se produce a pie de calle, en el espacio privado de las viviendas, requiere de un planteamiento muy concreto que aunque hacemos uso constante de la deriva que nos ha guiado como método de trabajo, no debe quedar exento de sentido.

El urbanismo y la arquitectura, junto con el paisaje, monumentos y valores que encarnan la identidad de una sociedad, han sido tomados en cuenta en cada una de las piezas que acabamos de mostrar. Son además, los elementos que construyen las maneras de comportamiento de una comunidad. El sentimiento de pertenencia al lugar nos ha permitido

*Este es el inicio*



IRENE COVALEDA 'REGISTRO CORRESPONDIENTE AL PASEO N 254, MAIL ART, 2017.



IRENE COVALEDA 'ARCHIVO DE IMÁGENES, MAIL ART 2017.



Proyecto (los) Usos del Arte/16.  
Código: H-70. Convocatoria: Boletín  
Oficial de Aragón 24/11/2016 | BOA.  
Núm. 227. RESOLUCIÓN de 23 de  
noviembre de 2016, de la Directora  
General de Investigación e Innova-  
ción, por la que se resuelve la convo-  
catoria para el año 2016, de subven-  
ciones a la actividad investigadora  
de los grupos de investigación reco-  
nocidos por el Gobierno de Aragón  
cofinanciada por el Programa Ope-  
rativo FEDER Aragón 2014-2020.  
H70 (los) Usos del arte, Silvia Martí  
Marí (IP) | Ref.: H70

# ARTISTAAS II

(Ed.) Silvia Martí Marí

Proyecto Editorial ArtistAAs II  
H-70 (los) Usos del Arte  
2016

© de los textos, las autoras

EDITORIAL: Comunica CG

EDITORA: Silvia Martí Marí

DISEÑO Y MAQUETACIÓN: Minerva Rodríguez Cabrejas

ISBN: 978-84-948291-2-3

Impreso en España. Pritned in Spain

IMPRIME: La Imprenta CG. Paterna-Valencia.

Grupo de Investigación H-70 (los) Usos del arte\_2016





