ICONOGRAFÍAS
FEMENINAS

ICONOGRAFÍAS
FEMENINAS

ICONOGRAFÍAS • FEMENINAS

Curaduría: Germán Toloza, estudiante de doctorado Universidad Politécnica de Valencia

Fotografía: maestro Rafael Prada

Colaboración en museografía: maestro Nicolás Cadavid

Corrección de estilo: María Cristina Úsuga Soler

Asistencia técnica de montaje: Alejandra Peñalosa

Diseño para presentación y divulgación: maestra Marcela Landazábal

Colaboradores de montaje: Estudiantes de Artes Plásticas Universidad Industrial de Santander

ICONOGRAFÍAS • FEMENINAS

Marzo de 2018

ICONOGRAFÍAS FEMENINAS

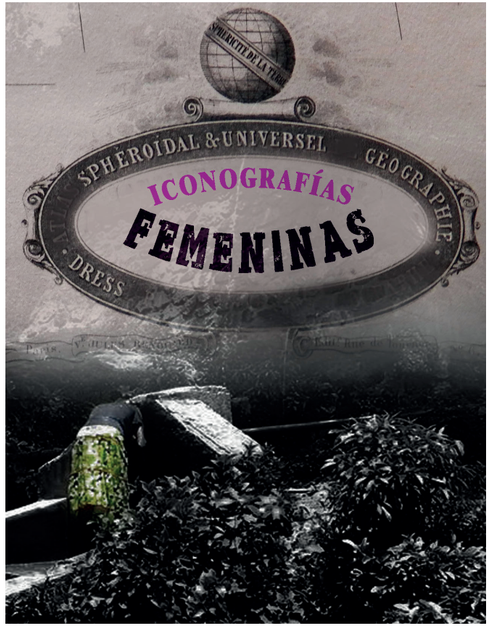
…Lo que subyace es la voluntad de encontrar otras maneras de narrar historias del arte y de la práctica artística de las mujeres diferentes de las que ofrecen los discursos académicos tradicionales y la crítica de arte institucional. Tanto aquellos como esta convergen, según subraya Pollock, "en una serie de ismos definidos por los conceptos de estilo, tendencia, momento y coronados por una figura representativa y, a ser posible, genial"[1].

Iconografías femeninas es una exposición que traza un recorrido diverso y propone una mirada crítica sobre imágenes relacionadas con las representaciones de la mujer en prácticas artísticas contemporáneas.

La curaduría está conformada por una selección de obras de once artistas de nacionalidad mexicana, española y colombiana, algunos de los cuales no necesariamente están en sus países de origen, sino que se han radicado, estudian o trabajan en otros países, incluso en Brasil y Canadá.

Las obras ponen el foco en diferentes modos de construcción de la figura femenina, incluso, más allá de su representación, formas de percepción visual, sensorial, emocional y política respecto a la mujer y la femineidad. Sin embargo, es prudente aclarar, como sugiere Siri Hustvedt, que las representaciones artísticas estarán muertas si no hay un espectador que establezca una relación especial con la mujer representada y que es imaginada una vez la haga parte de sí: *(…) En otras palabras, nos acercamos a las obras de arte con nuestro Yo y nuestro pasado, que comprende no solo nuestra sensibilidad e inteligencia sino también nuestros prejuicios y puntos débiles*[2].

1 MAYAYO, Patricia, *Historias de mujeres, historias del arte*, Madrid: Ensayos de Arte Cátedra, 2015.
2 HUSTVEDT, Siri, *La mujer que mira a los hombres que mira a las mujeres, Ensayos sobre feminismo, arte y ciencia*, Barcelona: Planeta, 2017, pág. 51.



Diseño: Marcela Landazábal.

En sus obras, los artistas plantean reflexiones críticas o interpretaciones personales desde varias aproximaciones: mundos al margen en una sociedad de protagonismos estereotipados, y reivindicaciones de la mujer en un ámbito cultural de vetos y tipos agazapados de violencia de género. También posiciones críticas sobre las resignificaciones de lo femenino frente a discursos tradicionales y patriarcales, representaciones personales desde el lente de la ensoñación, lo sobrenatural, el mismo cuerpo de la mujer como problema plástico y autobiográfico, y los estereotipos frente a las realidades de poder y manipulación, enfocados desde el sarcasmo o la crudeza postporno y, por supuesto, la postura de combate frente a la violencia de género.

Como trasfondo de acción de la curaduría en su contexto, me planteo fundamentalmente trabajar sobre la idea de encontrar líneas, trazos o direccionamientos en la construcción de la figura femenina, es decir, buscar genealogías femeninas en el escenario de nuestras propias identidades y márgenes, ya que muchas son las razones y fuerzas que mueven y definen nuestros itinerarios cotidianos con respecto a las mujeres.

No podemos develar ni sustentar identidades solo desde teorías feministas foráneas, pero sí podemos aproximarnos mediante el contraste de las producciones artísticas locales junto a las de otras latitudes, como vías de acceso para empezar a construir genealogías cercanas y coherentes, y poder también empezar a escribir en contexto, claro, sin perder necesariamente la perspectiva mundial.

Celia Amoros se refiere al encuentro con genealogías femeninas propias como: *(…) dar textura a la memoria crítica del feminismo, lo cual, asegura, es ya de por sí una tarea emancipatoria, y relaciona las genealogías con filiaciones, temas o ejes de reflexión*[3].

El cuerpo de la curaduría comienza a definirse por la curiosidad intelectual de conocer cómo construyen los artistas contemporáneos relatos en torno a la figura femenina. Además de revisar personalidades que circulan con gran éxito en las grandes ligas de las galerías, museos y ferias internacionales del arte (Gilliam Wearing, Martha Rosler, Julian Opie, John Currin, Ghada Amer, Mavi Escamilla…), surge la oportunidad de acercarse y conocer artistas investigadores y pedagogos cuya función es fundamental en las academias latinoamericanas y europeas, artistas que al tiempo están vivenciando y analizando contextos reales, construyendo y haciendo circular sus investigaciones como detonantes en la formación de nuevas generaciones de artistas y públicos más conscientes de la urgencia de cambios de paradigmas en la deplorable escena contemporánea de masacres migratorias, violencias normalizadas de género, atentados contra la naturaleza, empoderamientos de la corrupción y profundizaciones de las crisis individuales de identidad.

La metodología para la selección de los artistas invitados se vale orgánicamente de la oportunidad que brinda el encuentro en el proceso del viaje y que va permitiendo descubrir sus obras y la afortunada vinculación con los intereses de la curaduría. Pero muy importante también es el conocimiento de algunos de los procesos artísticos desde sus inicios hasta los momentos de su gran consistencia profesional, en la mayor parte de los artistas colombianos *(Andrea Rey, Juliana Silva, Laura Ribero, Leonardo Caballero, María Isabel Rueda y Nadia Granados)* y poder reunirlos junto a artistas que conozco recientemente por efectos del viaje, con gran trayectoria profesional como creadores, curadores y profesores investigadores (*Mujeres en Espiral, Juan Carlos Domingo, Juan Canales, Diana Bama y Dinora Palma*).

En esta exposición confluyen artistas españoles, mexicanos y colombianos, que también se han formado, viven o ejercen su oficio en otras latitudes. Esa condición de desplazamiento geográfico y mental en el proceso de sus percepciones interculturales sobre el asunto de las iconografías femeninas en contexto me resulta fundamental por las diferentes miradas y perspectivas que pueden ofrecer.

Es maravilloso visualizar mentalmente los contextos en que se mueven estos artistas y emociona sobre manera la multiplicidad de visiones que pueden revelarse desde la conciencia activa sobre escenarios tan diferentes para los estudios en cuestión sobre las mujeres. Aunque el tema de estudio marcha sobre unos rieles históricos y unas problemáticas actuales universales, hay matices que se develan desde las parcialidades, bordes propios e identidades que imprimen las diferentes culturas con todos sus cruces. Evocando atmosféricamente a mi maestro Armando Silva, pensar en ciudades es pensar en olores, colores, susurros, ruidos, temperaturas, cuerpos que se mueven, diálogos, figuras históricas,

3 MAYAYO, Patricia, *Imaginando Nuevas genealogías. Una mirada feminista a la historiografía del arte español contemporáneo,* MUSAC, Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León.

arquitecturas, textiles, fiestas, montañas, valles y mares, y sobre todo, mujeres diferentes.

El título de la exposición, *Iconografías femeninas,* tiene la intención de aludir a la acción de contemplar y analizar formas y significados en las obras artísticas expuestas sobre la mujer. Erwin Panofsky, el historiador inglés, define la iconografía como *La rama de la historia del arte que se ocupa del contenido temático o significado de las obras del arte en cuanto algo distinto de su forma*[4].

Con respecto al proceso que implica la lectura de obras artísticas, es pertinente recordar a Patricia Mayayo, quien hace un llamado sobre la responsabilidad que subyace en las obras artísticas. *Uno de los aciertos fundamentales de este tipo de enfoque* (se refiere al análisis de las "imágenes de las mujeres" en el ámbito de la crítica feminista) *ha sido el de contribuir a romper por fin con el mito de la neutralidad de las imágenes artísticas. En efecto, si hay algo que la literatura feminista ha recalcado una y otra vez es que una obra de arte no es un producto "inocente", desprovisto de carga ideológica, sino que por el contrario responde a los discursos dominantes en la sociedad en la que fue creado*[5].

Cuando las investigaciones sobre estudios de género hacen análisis de las imágenes en la historia del arte, coinciden en varios ejemplos que se convierten en modelos para revaluaciones sobre las hegemonías representacionales y también para los detonantes de cambio. Por ejemplo, a pintura *La Venus de Urbino* de Tiziano Vecellio, 1538, es tomada como una representación en la cual la protagonista mira pasivamente cómo el espectador –que se supone es un observador masculino, (Berger)– contempla su desnudez desde fuera del cuadro. Este hecho contrasta con otras culturas, como la hindú, la persa y la africana, donde las mujeres sí son representadas de manera activa en escenas sexuales, mientras en Occidente siempre aparece la mujer en actitud sumisa, pasiva, al tiempo que se supone que un varón la observa para su goce.

Parker y Pollock sostienen que en las pinturas de los salones la mujer aparece representada de múltiples formas: como una ninfa dormida en el bosque, como una Venus que nace del mar, blanca y sensual, como una Magdalena arrepentida, como la personificación de la naturaleza (Flora) tendida en la hierba, y, como sea, siempre se ofrece como un objeto de deseo.

Lynda Nead evalúa la institucionalizada visión de Kenneth Clark y devela que el problema del desnudo femenino estuvo sustentado sobre la idea de un cuerpo idealizado y elevado como experiencia estética, diferenciado de la obscenidad que expele la pornografía explícita. Este cuerpo estetizado, llevado a una categoría privilegiada, se enmarca incluso dentro de un orden patriarcal, en el cual la mujer está para ser observada y disfrutada por el hombre como objeto y no como sujeto, bajo el supuesto de la estética: *Es obvio que, en sus comentarios generales sobre el desnudo, Clark frecuentemente está asumiendo un desnudo femenino y un es espectador masculino. En un momento crítico de la conceptualización del tema de Clark, la categoría del desnudo femenino pierde su especificidad y adquiere la importancia simbólica de la tradición del desnudo del arte. Es en el proceso de abandonar el adjetivo que marca el género –el momento en el que el desnudo femenino se convierte simplemente en el desnudo- cuando se instala plenamente la identidad masculina del artista* connaisseur*, creador y consumidor del cuerpo femenino*[6].

Griselda Pollock también analiza la lógica fetichista en las pinturas de Dante Gabriel Rossetti, en las que aparece insistentemente la figura de la poeta y artista Elizabeth Siddal, y obsesivamente el uso de las flores como una metáfora de la mujer desde la analogía con sus genitales (véase la *Venus Verticortia*). Según la escritora se reconoce y se oculta al mismo tiempo la representación genital en las flores que acompañan regularmente a las venus la pintura europea. En otro momento de sus análisis Pollock también alude a la fijación en Rossetti por la boca de las mujeres en sus cuadros, desde un ángulo psicoanalítico: *La boca como rubí herido puede funcionar como un signo desplazado de la sexualidad femenina, de sus genitales* (véase *La boca que ha sido besada no pierde su frescura*).

4 PANOVSKY, E., *Estudios sobre Iconología*, Madrid: Alianza, 1972
5 MAYAYO, Patricia, *Historias de Mujeres, Historias del Arte*. Ensayos Arte Cátedra, pág. 164.
6 NEAD, Lynda, *El desnudo femenino. Arte, obscenidad y sexualidad,* Madrid: Tecnos, 1998, pág. 29-30.

Las bañistas de Edgar Degas son otro cruce importante de los análisis sobre las iconografías femeninas, en lo que refiere al uso de modelos que se bañan en posiciones incómodas que contrastan o atentan contra la idealización erótica del desnudo tradicional. Pero, según Gustave Gefroy, hay un placer *voyeurístico* refinado en estas bañistas. Mayayo continúa analizando cómo Degas pinta mujeres que no saben que están siendo miradas, desde una posición omnisciente del hombre, contemplación excitante de lo ilícito que es propio del *voyeur*. Laura Mulvey se refiere a La mirada escopofílica, *o la pulsión escópica como el placer visual, el deseo de poseer a través de la mirada*[7].

Este mismo análisis lo hace en relación con los dibujos de Pablo Picasso (ver *La suite* 347), en los cuales el espectador siempre es masculino y el espectáculo es femenino: él es sujeto y ella, el objeto. En la pintura *Olympia* de Edouard Manet (1863), la mujer aparece también reclinada y observando al espectador se contrapone a la mirada complaciente de la Venus de Urbino; en esta escena de Olympia, además de los objetos que acompañan a la modelo, la flor en el pelo, la pulsera dorada, las zapatillas de seda rosa, son detalles calificados como vulgares y que escandalizaron al público porque supuestamente eran indicios que calificaban a esta mujer como una prostituta, pero, además, según T. J. Clark, es la mirada directa y concreta la que define a esta modelo como una mujer real, mira de una forma que la des-objetualiza y afirma su subjetividad, ya que ejerce una mirada activa. Mayayo asocia esta mirada a las mujeres que miran, que se quitan y se ponen las gafas a las que se refiere Mary Ann Doane y que es un estereotipo explotado exitosamente por el cine hollywoodense. *La mujer con gafas, fea, masculina, al quitárselas evidencia su feminidad, pues emerge una sexualidad reprimida por una intelectualidad y ausencia de atractivo que al quitarse las gafas se transforma en atractivo, momento peligroso que amenaza, dado que la mujer se hace dueña de la mirada*.

Dando un gran salto en la historia de las representaciones femeninas es fundamental el evento surgido en los años 60 respecto a una tendencia de expresión en las formas y temas, el de la *iconología vaginal*. Mayayo recuerda que en los años sesenta Judy Chicago y Miriam Schapiro iniciaron una investigación en la que contemplaban y evaluaban las obras de artistas amigas en las que creyeron encontrar lugares comunes: *(…) Descubrimos que las mujeres recurrían al empleo de una imagen central, generalmente una flor o una versión de una forma floral, rodeada a veces de pliegues y ondulaciones, como en la estructura de una vagina. Nos encontramos con una abundancia de formas sexuales: pechos, nalgas, órganos femeninos. Estábamos convencidas de que lo que estábamos viendo era un reflejo de la necesidad por parte de las mujeres de explorar su propia identidad, de plasmar su sexualidad, de un modo similar a lo que nosotras mismas intentábamos hacer en nuestro trabajo*[8] .

Lúcidamente, Mayayo expone, en un subcapítulo llamado "La ginocrítica", lo que supone la articulación con la crítica frente a las emociones, y citando a J. Frueh propone un conocimiento en el que intervengan los sentidos y la intelección racional: *El lenguaje de la nueva crítica feminista, un lenguaje desestructurado, poético y metafórico, evoca así, según Frueh, los ritmos y placeres del cuerpo femenino: la intimidad de la vulva, cuyos labios se tocan indefinidamente, las ondas difusas del orgasmo, el imaginario materno, táctil, húmedo y acogedor… En ese sentido, el concepto de escritura que defiende Fueh se halla bastante próximo a la imaginería vaginal de Chicago y Schapiro: en ambos casos, se trata de crear un nuevo tipo de expresión que traduzca la dimensión corporal de la experiencia femenina*. Seguidamente, Mayayo precisa los peligros del esencialismo: (…) *la glorificación de los órganos sexuales femeninos que emprenden Chicago y Schapiro corren el riesgo de perpetuar la sexualización a la que se han visto tradicionalmente abocadas las mujeres: estas imágenes vaginales se prestan a peligrosos malentendidos*.

En los años 90 es fundamental la apropiación que hacen las mujeres de las tecnologías de la información y la comunicación, en tanto que las máquinas digitales estaban muy limitadas al uso masculino. Este acercamiento máquina-mujer activa la creación de redes que permiten y facilitan el empoderamiento de las mujeres sobre los temas del feminismo, la creación de revistas y herramientas pedagógicas de la mano de la internet, y también, como mecanismo de exploración y expresión artística mediante la apropiación del ciberespacio como vía de resistencia.

Consúltese lo que Faith Wilding llama "Cybergrrl-ism", webgrrls, riot grrls, nrrdGrrls, *grupos que abordan una reescritura paródica de la feminidad: la chica guerrera, traviesa, vulgar y alborotadora, que desafía los restrictivos patrones culturales de la feminidad "respetable"*[9].

Con la publicación del *Manifiesto para cyborgs* en 1983, Donna Haraway sostiene que frente a la penetración de las informáticas de la dominación en nuestros cuerpos es conveniente como única salida apropiarse este cuerpo militarista y masculino y apropiárselo en beneficio propio y subvertirlo, en palabras de Mayayo, lo que Haraway propone es la emergencia de un cuerpo posthumano, condición que Rossi Braidotti traduce como un signo esperanzador que anuncia *el festivo surgir de nuevas posibilidades*.

En los modos de hacer del arte contemporáneo encontramos matices muy diversos, en un ir y venir entre los medios tradicionales como el dibujo y la pintura, las exploraciones de materiales cotidianos que reencarnan sus significados desde sus relaciones con el cuerpo, desde lo intimista y los intercambios de valor entre las culturas, las apropiaciones y usos de las imágenes que segregan cada segundo las tecnologías de la información y la comunicación, y por supuesto la activación del accionar político del artista entrando en relación directa con el público y los espacios de la ciudad. En esta exposición tenemos una posición privilegiada en el balcón para contemplar, apropiar y reflexionar mediante estos artefactos de conocimiento desde la estética, invitándonos a seguir con el ejercicio de evaluar y replantear otras opciones de narrar historias sobre mujeres, sin el temor, incluso, de revaluar lo ya escrito y lo ya representado.

Rían Lozano, investigadora del IIE de la UNAM, integrante del grupo Mujeres en Espiral, en su tesis *Prácticas culturales a.normales*, propone metodologías posibles a partir, incluso, de reconocer las dificultades de encontrar el nicho de estudio apropiado a sus intereses e incomodidades como historiadora del arte en España al iniciar su doctorado, y en un despliegue abundante de referentes y contextualizaciones, expone la importancia de los estudios interdisciplinarios más allá de las disciplinas, sobre las producciones al margen de la lógica normal, sobre las visibilidades emergentes y los análisis para un arte feo como posibilidad estética. Lozano expone las prácticas a.normales, el estudio de sus estrategias apropiacionistas e inapropiadas, colaborativas y reterritorializadoras, indisciplinadas, y des-generadas como fuentes alternativas en la generación de otros conocimientos de existencia y comunicación[10].

Iconografías femeninas es un encuentro, sobre todo, para continuar con la búsqueda un momento mejor, más digno, justo y coherente en lo que concierne a nuestra responsabilidad como artistas y como ciudadanos en las definiciones y representaciones sobre las mujeres. Es un compromiso, incluso, si se necesitan alfabetizaciones de rigor para garantizar prácticas de creación, pero también de relación en la vida cotidiana con la igualdad, el respeto y la justicia, y de hecho, lo que puede generar ese clima tiene que ver con una revisitación de la historia y los acontecimientos en los cuales la crueldad, la marginación, el irrespeto y la manipulación pueden ser motivo de cambio para la forma como asumiremos a futuro el sentido de la ciencia y el conocimiento, el arte y la política en las interrelaciones de género.

El arte, debemos reconocerlo, aunque no tenga una gran palanca en las direccionalidades de gobierno y justicia, es una herramienta que, sustentada en lo simbólico, permite crear y circular sentidos a los que otras disciplinas no dan lugar, pero habitamos las posibilidades transdiciplinares a que refiere Rían Lozano, y podemos, seguramente, robustecer un músculo de igualdad, respeto, interreconocimiento de naturalezas y menos violencia. El arte revisado puede, incluso, ejercer influjos metodológicos sobre disciplinas afines como la publicidad, la moda, la televisión y el cine, tierras de cultivo para la perpetuación del sexismo sobre la figura de la mujer y la violencia que se normaliza en las mentes masculinas como ecos antiguos de poder, manipulación y control, que solo develan el miedo interior a la grandeza que pervive naturalmente en las mujeres, hecho propio por el cual con razón ellas combaten en todas sus manifestaciones y acciones que piden justicia desde Christine de Pizan en *La ciudad de las damas,* durante la Edad Media.

Germán Toloza, marzo de 2018

7 MULVEY, Laura, *El placer visual y el cine narrativo*
8 CHICAGO, J. y SCHAPIRO, M., *Female Imagery, Womanspace Journal*, número 1, verano de 1973, pág. 11-14.
9 MAYAYO, P., *Historias de Mujeres, Historias del Arte*… pág. 240
10 LOZANO, Rían, *Prácticas culturales a.normales, un ensayo alter.mundializador*, Ciudad de México: Programa Universitario de Estudios de género, UNAM, 2010

De encaje y de piel, 2017.

Fotografía: Valeria León

Fotografía: Valeria León

Andrea • Rey

Andrea Rey (Bucaramanga, Colombia). Maestra en Artes Plásticas de la Universidad Industrial de Santander, con estudios de Maestría en Artes de la Universidad Federal de Ceará (Brasil, 2018). Ha sido docente en el programa de Artes Plásticas de la Universidad Industrial de Santander.

http://andreareysandoval.blogspot.com.co

De encaje y de piel

De encaje y de piel es una instalación escultórica compuDe encaje y de piel es una instalación escultórica compuesta por piezas blandas hechas en tela con acabados de encaje de bolillos, espinas y cabello, las cuales parecen órganos (riñones, corazón, hígado, cerebro) que en sus cualidades sensoriales dispuestas por la combinación de texturas, dejan ver el dentro y fuera del material que modela "cuerpos", para mí femeninos.

Cuerpos cuyo volumen también refiere a las almohadillas donde se trabaja la artesanía encaje de bolillo , la cual fue objeto de estudio en mi investigación durante la realización de una maestría en Artes en el Brasil. El trabajo surge de una inmersión en busca de expresiones artesanales características del estado de Ceará, experiencia en la cual hice apropiaciones de objetos hechos por artesanas locales, que derivaron en variadas creaciones donde exploré la correspondencia plástica y simbólica de la tela con la piel; sus marcas y el vínculo tangible y poético de las dos superficies, con el sentido del tacto.

Las ondulaciones de la piel se manifiestan en las telas de diferentes colores que aluden, al mismo tiempo, a sus variados matices. Los materiales se tuercen, se estiran, se dejan deslizar a partir de la estructura central como si algo se estuviera desprendiendo, desenrollando. Asimismo, coso meticulosas marcas en los tejidos que sirven de envolturas; estas intervenciones generan irregularidades que acentúan el tratamiento de teñido de otros detalles incorporados. Cada componente tiene su individualidad, sus formas son parecidas, pero no hay dos iguales.

Las piezas se cuelgan de un fino hilo adherido al techo, otras, en la pared generando pequeños grupos, o solas, un poco distantes de las demás. Retomo en el proceso de creación de esta obra, la definición de las dimensiones de los elementos y distribución en el espacio con respecto al tamaño de mi cuerpo, pensando que otros cuerpos van a recorrer sus entramados, sus fragmentos. Prefiero eso, captar la atención de quien es curioso para encontrarse con las pequeñas cosas, y que sabe que se requiere de disposición para contemplar la acumulación de atavíos sensitivos presentados aquí para los ojos y a lo mejor, para las manos.

Andrea Rey

Umbral, 2017.

Carlos • Domingo

Carlos Domingo (Teruel, España). Doctor en Bellas Artes de la Universidad Politécnica de Valencia y docente en el departamento de Pintura de esta misma universidad. Como miembro del Centro de Investigación Arte y Entorno (UPV) centra su actividad investigadora en la actualización de materiales pictóricos y metodologías específicas para la pintura contemporánea.

http://www.art.carlosdomingo.es/

Umbral

Parece asumido que el ser y el parecer son dos posiciones enfrentadas. Si la primera se asocia a lo sustancial y lo verdadero, la segunda lo hace con lo superficial y lo engañoso. Sin embargo, y al menos para mí, sus límites carecen de tal nitidez. Ambos comparten un lugar común que imaginamos como una amplia zona de sombra. Un espacio que entiendo, no solo como rastro difuminado del carbón o de la sanguina, recurso habitual en mi trabajo, sino como sinónimo de aparición o espectro. Lugar donde no llegan las imágenes y donde de forma vaga se pueden mezclar distintas realidades. Escenario limítrofe y umbral: espejo para ser traspasado.

Parafraseando a Roland Barthes*, frente al espejo, el sujeto posa como un objeto (fantasma) para verse finalmente como un sujeto. Frente a los demás, el individuo necesita de cierta pose que él cree válida de sí mismo para que le sea devuelta con el mayor grado de cohesión posible. En este dibujo, el personaje se ofrece, como si de un exvoto se tratara, en señal de un beneficio solicitado.

*BARTHES, Roland. La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía. Barcelona: Paidós, 1990.

Carlos Domingo, 2018.

Perder el miedo, 2017.

Fotografía: Mónica Carrillo

Diana • Bama

Diana Bama (Valencia, España), licenciada en Bellas Artes de la Facultad de Bellas Artes de San Carlos (Universidad Politécnica de Valencia); estudió en la Universidad de Chile y en la Universidad Nacional Autónoma de México-ENAP. Vive y trabaja en México.

https://dianabama.wordpress.com/
https://www.instagram.com/dianabama/
https://www.facebook.com/diana.bama.3

Diana, ecofeminismo y arte urbano

La idea de las conejas surge a partir de una exploración gráfica de intentar producir imágenes en las que se generará un vínculo formal entre la mujer y el animal, persiguiendo esta idea de que estamos hechos de la misma materia. Al principio eran diferentes animales y poco a poco fui reduciéndolos a la coneja por diferentes motivos. Creo que formalmente el conejo tiene una anatomía que funciona muy bien mezclándola con la de la mujer, pero, sobre todo, por las ideas o connotaciones que el animal tiene. Partiendo de la idea que en España a la vulva se le llama conejo y pasando por toda la cuestión sexual que va de la mano de los conejos, vinculando su actividad sexual con la promiscuidad.

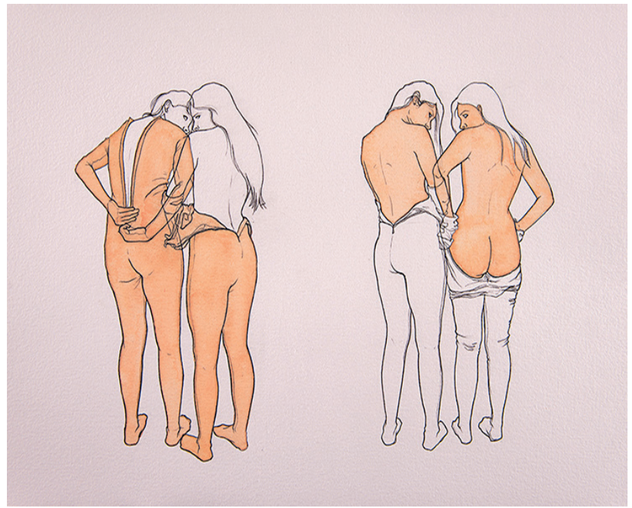
Por otro lado, hay que aclarar que estas conejas son medio mujeres, de ahí que tengan manitas, pechos y vagina; esto no implica que están gestando, simplemente tienen pechos.

Llevo una de las teorías del ecofeminismo a mi campo, el del arte y en este caso podríamos llamarlo arte urbano no solo porque se sitúa en un espacio público, sino porque necesita de este para completar su significado.

Centrándome en la idea del cuidado y respeto no solo entre las personas (como pretende el feminismo), también ampliando sus miras hacia los animales (una parte del ecofeminismo) y generando un vínculo entre el animal y la mujer, siento que es muy complicado hacer un diagnóstico del contexto actual en el que vivimos, ya que hay demasiados factores de los que podríamos hablar, pero haciendo un bagaje rápido siento que sí existe un movimiento hacía el empoderamiento de la mujer, creo que todavía falta mucho por trabajar y trabajarnos, pero creo que sí hay un interés mayor en el feminismo y en buscar herramientas y recursos para generar iniciativas en las que existe una ideología feminista. Por otro lado, siento que en el aspecto animal es un poco diferente, creo que estamos todavía muy lejos de alcanzar un respeto hacia las otras especies.

Entrevista realizada por Germán Toloza.
Diciembre de 2017, (fragmentos)

De la serie Piel interior, 2016.



Fotografía: Dinora Palma

Fotografía: Dinora Palma

Dinora • Palma

Dinora Palma (México), terminó su maestría en Producción, Práctica y Pensamiento Contemporáneo en la Universidad de Artes y Ciencias de Chiapas; ha sido profesora en la Escuela Nacional de Pintura, Dibujo y Grabado de La Esmeralda en Coyoacán, Ciudad de México.

https://memuac.com/2016/12/22/dinora-palma/

https://www.esmeralda.edu.mx/dinora-palma

https://www.artesproyecta.com/artistas/dinora-palma-chiapas/

Dibujo y autoconocimiento

Experiencia personal: identidad aubiográfica

El dibujo para mí ha sido una herramienta simbólica que me ha permitido hablar y reflexionar de temas autobiográficos, lo he utilizado como registro de mis vivencias personales; debo decir que el dibujo me ha permitido generar conocimiento, incluso, mucho tiempo después de haber concebido imágenes, esto me ha llevado a enunciar que para mí es una herramienta de autoconocimiento. Quizá por ello, la parte más inesperada en mi experiencia con el dibujo es descubrir, con ayuda de un proceso psicoterapeutico, que el corte anecdótico de mi obra gráfica en relación al acto mismo del dibujar, me ha ayudado a recuperar partes no integradas de mi personalidad. Fragmentos que acaso me completaron y me siguen completando en más de una manera, y al hacerlo unifican mi vida con mi producción artística de un modo que a pesar de comprender, no alcanzo a describir del todo con palabras. Y por eso dibujo.

Ritual y performatividad: la piel bordada

Aunado a que el dibujo es una herramienta de autoconocimiento y a la vez de conocimiento de mi entorno, el dibujo es para mí una estructura de pensamiento que me permite formular y ordenar mis pensamientos, me permite conceptualizar y reflexionar. Una de las cualidades que me interesan actualmente del dibujo no es solo lo que plasmo a través de él, sino lo que me pasa mientras lo hago, porque puedo decir que yo pienso dibujando. En este sentido me interesa la ejecución, la acción misma que se da en conjunto con el pensamiento, las emociones y los movimientos corporales. Debido a esto es natural mi interés por expandirlo a otra técnica y soporte.

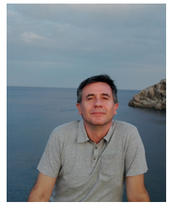
Actualmente me interesa evolucionar mi trabajo y llevar la obra gráfica a su expansión a través de otros medios y soportes mediante la costura y el bordado, ya que relaciono el acto de bordar con el mismo proceso de ir hilvanando y reconstruyendo mi historia personal como lo he venido haciendo a través de la línea; este acto me parece no solo una manera de hilar una historia sino también una manera de reparar los daños. Mi intención al expandir el dibujo a un soporte que pueda ser susceptible a lo tridimensional es por una necesidad de hacer visible lo invisible de los mundos interiores y por la necesidad corporal de la ejecución al mismo tiempo.

Me interesa el bordado sobre tela por ser una actividad estereotipadamente femenina, un oficio atribuido principalmente a mujeres y por ser una actividad con la que de alguna manera crecí y que generaba colectividad entre las mujeres de mi familia. También el bordado me permite contar con una herramienta metodológica para el intercambio colectivo dentro de los espacios de trabajo con mujeres.

Dinora Palma

Ni una menos, s. f.

Ella,2017.



Juan • Canales

Circunstancia y esplendor

En las pinturas y dibujos de Juan Canales hay un encuentro con la memoria profunda, la invención que permanece radiante en las cosas que se actualizan en cada señal que regala el camino, solo si como caminante se logra ver futuro en cada roca y cada recodo.

Percibo en sus trabajos un encuentro con la realidad en un estado que celebra su existencia, la comunión de la segunda oportunidad que revela su forma, su luz y su elemental verdad, elementos suficientes que permiten al espectador comprometido develar la poética que reside allí, sin remedio, en el umbral de la realidad y la pintura.

El coraje de mirar desinteresadamente la poesía que emana de entre las propiedades más elementales y toscas de la pintura y la aparición de actores que son cosas al margen. Es como reconocer que todo paisaje tiene rendijas, accesos no solo a la memoria sino a universos latentes donde se activan nuestros silencios y olvidos. Hallo en su obra pintura y conocimiento sustentados en parcialidad y sencillez, algo que revalúa los intentos hegemónicos por totalidades, verdades y protagonismos arrogantes.

En las pinturas que están en la exposición, *Ella* y *Ni una menos*, se plantean posturas aparentemente diferentes. E En ella veo una pintura extraña en la cual aparece ¨Naja, su esposa, en un pulso que confronta lo privado y lo público; es más, es importante saber que se parte de una fotografía, registro tal vez de una circunstancia propia en los desplazamientos de sus asuntos cotidianos. El suficiente gesto de complacencia de su boca, la disponibilidad al viaje que se evidencia en la forma como agarra su mochila y su blusa, todo sigue la lógica del fragmento como matriz para imaginar historias.

De otra parte, en lo formal hay un encuentro de los códigos de la pintura de caballete con el gesto del aerosol, el blanco y negro, el color medido, lo autobiográfico, en fin, un relato furtivo en torno a la figura femenina que sabe reservarse algo.

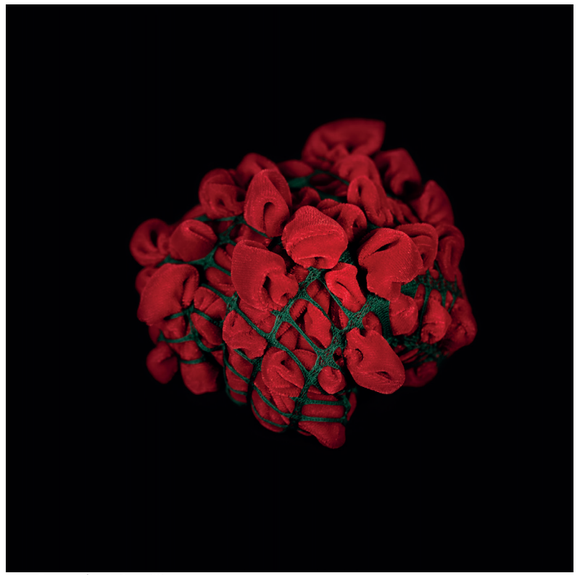
En Ni una menos el ocultamiento está explícito en una mujer enmascarada, y la figura puede ser relacionada con toda una población, y con una intencionalidad concreta. Como el mismo Juan dice, *"Ñaja deviene más bien en símbolo universal, arquetipo que pide el NO sufrir"*. Su mirada en actitud desafiante, triste, pero en lucha y dispuesta a todo, es una imagen que puede fácilmente verse como bastión de militancia. La transparencia comunicativa de la imagen es seductora, tajante y robusta.

Germán Toloza, marzo de 2018

Juan Canales (España), doctor en Arte: Producción e Investigación de la Escuela de Doctorado de la Universidad Politécnica de Valencia y profesor en la Facultad de Bellas Artes de esta misma universidad.

correo electrónico: juacahi@pin.upv.es
websites1: https://juancanales.net/
websites2: https://www.instagram.com/juacahi/

Specimens, 2017.



Fotografía: Juliana Silva

Fotografía: Juliana Silva

Juliana • Silva

Juliana Silva (Bucaramanga, Colombia). Maestra en Artes Plásticas de la Universidad Nacional de Colombia sede Bogotá, cursó estudios de maestría en Emily Carr University of Art and Design; actualmente vive en Vancouver.

www.julianasilva.co

Organismos vivos para espacios interiores

En el proyecto *Organismos vivos para espacios interiores*, establezco un dialogo con los materiales, los cuales exploro como significantes culturales. Esta aproximación a la materialidad la realizo a través de la apropiación de objetos cotidianos como textiles, e indumentaria ornamental. Considero que estos objetos adquieren diferentes connotaciones dependiendo del uso que reciben en cada sociedad. Dichas connotaciones se hacen difíciles de identificar porque se naturalizan hasta volverse casi incuestionables. Me intereso por los materiales vulgares, que se producen masivamente y que imitan estéticas dominantes, por ejemplo, el terciopelo, el encaje, los hilos de oro entre otros que vienen de un legado europeo y de una cultura textil diferente, muchos de estos elementos sutilmente se erigen como símbolos de poder que luego son apropiados por la cultura popular transformándolos en algo diferente. Me enfoco principalmente en el uso de estos materiales en el contexto latinoamericano y la adopción de dichos productos dentro de un contexto popular porque dan cuenta de hibridaciones culturales y de una historia colonialista.

Los textiles y ornamentos juegan un papel importante dentro del trabajo porque ellos hablan de identidad (social, individual), de cruces culturales, de género y de relaciones de poder, en este último el cuerpo juega un papel esencial porque es sometido a jerarquizaciones. En *Organismos vivos para espacios interiores* hago un entramado entre la forma y la connotación de los materiales, insinúo la presencia del cuerpo femenino y los malestares que resultan de dichas jerarquizaciones. Asimismo, exploro dicho cuerpo a través de la organicidad de las formas con las que moldeo textiles y ornamentos, permito que los materiales sean reconocibles evidenciando lo táctil, pero genero una ruptura al descontextualizar su función original. Adicionalmente, creo tensiones entre la contención y el desborde de la forma. Deseo que las piezas sean difíciles de definir y de ubicar en un contexto específico. Mi intención es complejizar la categorización del nuevo objeto. Busco que crear una experiencia "Uncanny" , es decir generar cierta familiaridad y desconocimiento simultáneamente.

Juliana Silva Díaz

Mayo de 2017

Electro-Doméstica, 2003-2004.

Panorámica de la obra en sala

Lugares transitorios I, 2013.

Fotografía: Laura Ribero

Fotografía: Laura Ribero

Laura • Ribero

Laura Ribero (Colombia). Maestra en Artes Plásticas de la Universidad Jorge Tadeo Lozano (Bogotá). Doctora en Arte y Nuevas Tecnologías en la Universidad de Barcelona. Vive en Porto Alegre Brasil.

www.lauraribero.com

Laura Ribero. Fotografía entre líneas (Fragmentos)

En las fotografías de Laura Ribero (Bogotá,1978) hay que leer entre líneas. La aparente normalidad de los retratos –una chica de la limpieza tomando un café (Electro-doméstica,2003), u otra con el oído apoyado contra un muro de la calle (de la serie Arriving, 2006- 2007)-, esconde un análisis social que toca temas como la inmigración, la identidad y los roles asumidos. El hilo común que une todas sus series es la narración, una historia contada de principio a fin o en fragmentos, en un escenario real pero transformado en otra realidad por la manipulación del contexto.

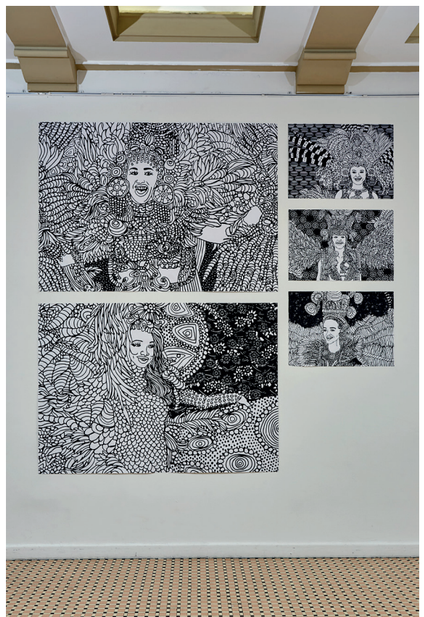
La combinación del sujeto y el objeto en sus primeras series crea un binomio propio del arte moderno. Así en Electro-domestica, una asistenta colocada como un objeto más en las distintas habitaciones de un hogar burgués, aspira a una vida como la que representa la casa. Con un lenguaje visual muy conciso repleto de símbolos y la iconografía propia de una vanitas, la artista ilustra un mundo en el qtue la identidad individual se inscribe en un papel concreto y la coexistencia de varias realidades en un único lugar se hace patente. Entre naturaleza muerta y escenario prototípico, sus fotografías recuerdan a las pinturas holandesas del siglo XVII. Tanto en la composición y el ambiente como en el tamaño de la obra y la intimidad de la escena, la artista se inspira en los interiores de Vermeer de Delft o Pieter de Hooch.

(…) La protagonista de todas sus fotos es siempre una mujer. Y aunque en muchas ocasiones sea ella misma la retratada, su obra no tiene nada de autorretrato sino más de autoescenificación a lo Cindy Sherman: la figura simplemente responde a un rol, cuya función se define respecto al espacio y la idea detrás de la imagen. Al ensimismamiento de la mujer se suma a menudo la misma ausencia de acción, como en los retratos de las torres y fábricas remanentes de la era industrial de dúo formado por Bernd e Hilla Becher en la serie 08011 (2007) de nuevo se autografía en las habitaciones de una casa antigua de Barcelona con los muebles de la anterior inquilina. Con una enorme sensación de vacío, las sombras del interior envuelven a la protagonista que no es más que un factor extraño y nuevo en contraste con los objetos (armarios, cartas, mesas) cargados del significado conferido por otra persona.

En su exploración de escenarios reales y paisajes inherentes a la experiencia individual, Laura Ribero consigue crear la sensación de haber capturado la esencia de un instante. Las luces y las sombras le sirven para modelar y crear perspectivas sacadas más de una pintura clásica que de una fotografía moderna, como también los contornos, a veces poco definidos, dan un carácter plástico a la fotografía. La artista, residente en Barcelona y con varias estancias en Alemania y Austria, se guía intuitivamente por el medio fotográfico con un gran sentido estético. Sus fotografías son documentos de diferentes realidades en un escenario prestado, en el que los intersticios dentro de la historia son los renglones escondidos de la narración.

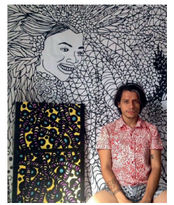
Eliza Garzón

Wearing their National Costumes, 2016.



Fotografía: Leonardo Caballero

Fotografía: Leonardo Caballero



Leonardo • Caballero

Leonardo Caballero (Bucaramanga, Colombia). Maestro Bellas Artes de la Universidad Industrial de Santander, terminó su maestría en la Universidad de Juiz de Fora, Brasil.

www.instagram.com/anlecapi
www.facebook.com/anlecapi

Lo feo en lo bello y lo bello en lo feo

Germán Toloza

Su pintura se consolida a partir de la interpretación que hace de las imágenes de reinas, fotografiadas en diferentes situaciones, en sus sesiones de maquillaje, en sus salidas a pasarela y sus retratos entre otras circunstancias. Un mundo que regularmente asociamos a la idea consumista de la belleza. El asunto es que Leonardo lee comportamientos mediante la disección de la forma, el color y el dibujo, desnuda un mundo en el cual la pose deja entrever un estado de estupidez y extravío en la vanidad y el anhelo de aparición en el escenario del fatuo protagonismo.

Si bien la idea de belleza es relativa y sobre todo se replantea según las épocas, cada vez que la sensibilidad poética echa mano de los márgenes aceptablemente bello para la expresión se hacen inagotables. Leonardo hace un movimiento doble, en la escena de lo bello, encuentra una fealdad que vive en la estupidez, pero esto a su vez se hace una vez más bello al entrelazar pensamiento y estética.

Los recursos clave, un color asordinado que crea gamas inusuales, un dibujo tajante que consolida la forma y el fragmento como parte de un entramado que relaciona el bordado y los decorados de indumentaria y accesorio, y una controlada deformación del gesto que lleva hasta un punto de la fealdad del rostro que cita el ridículo para colocar en escena una parodia que ya en términos de estética se ensalza en la belleza pasada por el tamiz del ojo crítico.

Leonardo Caballero ha sabido llevar con disciplina un proceso riguroso de exploración de la escena pictórica, a partir de un tema que le brinda con acierto los elementos que de forma sencilla suma para crear el relato necesario, a veces exceso en el detalle para sugerir filigrana, a veces con la simplicidad del plano del color y el trazo que delimita, pero lo cierto es que logra detenerse en un punto que nos devela una atmosfera en la que coexiste en arrebato de la pose pero también la ingenuidad sorprendida por la toma fotográfica y ajustada con el dejo irónico y burlesco del artista.

En algunos trabajos, prefiere dejar de lado el peso del bastidor y el color, y confía en la capacidad de la línea que se suma rica en forma y detalle sobre la calidad de la hoja de papel en blanco y a la manera como se instala el poster en el muro callejero, empapela para tomarse el espacio que, de manera simple y económica, esto logra una transparencia en la idea y deja al descubierto la belleza y asertividad del dibujo.

Vampiros en la sabana, 2003.
Felicidad clandestina, 2008 / Mi destino está en tus manos, 2012.

María Isabel • Rueda

María Isabel Rueda (Cartagena, Colombia). Tiene un pregrado y una maestría de Artes Plásticas de la Universidad Nacional de Colombia (sede Bogotá); reside en Puerto Colombia, departamento del Atlántico.

http://mariaisabelrueda.wix.com/mariaisabel-rueda

https://www.flickr.com/photos/mariaisabelrue-da/albums

https://issuu.com/mariaisabelrueda

Oscuro Diario. Museo de Arte Moderno de Medellín (MAMM) (fragmento)

María Isabel Rueda (Cartagena, 1972) tomó las primeras fotos del muelle de Puerto Colombia en 2007, lugar al que volvería en diversas oportunidades y donde finalmente sentó su residencia, cerca al mar. El muelle, una vez puerta grande de entrada de las migraciones mundiales hacia Colombia, se erige hoy como un recuerdo frágil y erosionado de un pasado próspero, como recordatorio del paso del tiempo y como amenaza de un final factible. El malecón también funciona como estructura, incompleta pero recurrente, de su propio trabajo y de su relación con el mundo.

Diez años antes, Rueda realizó una serie de fotografías análogas de personajes góticos, más o menos cercanos a ella, que habían abrazado el lado oscuro y que formaban una tribu urbana que pululaba por alrededores de la Universidad Nacional y el centro de Bogotá. Estas imágenes se enuncian como mágicas porque los vampiros, por su condición sobrenatural de no reflejarse en espejos, no podrían aparecer en la fotografía análoga, mientras que en estas sí lo hacen. Son retratos de seres "B", una categoría que Rueda utiliza para referirse a lo y los que están al margen, a quienes habitan a un costado de la norma, de la normalidad.

María Isabel se interesó desde entonces por lo oculto, lo anormal y lo sobrenatural -o "supernatural"- intereses que describe delicadamente en múltiples medios incluida una extensa producción de dibujos en la que el amor y la comunión con el mundo también son temas centrales. Ese interés por lo esotérico llevó a Rueda a retratar lugares, personas e historias que son oscuras sólo a la luz de la idea modernista de progreso, en la cual la luz representa el símbolo del conocimiento racional, interés que también se evidencia en la reflexión que hace en torno a las relaciones que se dan entre fondo y figura y en la arquitectura como marco de lo visible.

Emiliano Valdés

Curador MAMM

Cinetiquetas: la/mentada de la llorona, 2016.

Fotografía:Mujeres en Espiral

Mujeres en Espiral •

Marisa Belausteguigoitia, Patricia Piñones, Rían Lozano, Zac-nicte Reyes, Yadira Cruz, Gisel Tovar, Nectexa Ytza.

Mujeres en Espiral (México) es un proyecto conformado por personal académico, artistas, activistas, profesionales del Derecho, estudiantes de diversas disciplinas, e internas de los penales; que desde el ejercicio de prácticas pedagógicas, artísticas y jurídicas, y desde una perspectiva de género, actúa comprometido con la transformación del sistema de justicia mexicano.

https://espiral.dreamsengine.io/https://www.facebook.com/Mujeres-en-Espiral-260932757422780/

https://www.facebook.com/leelatufanzine/

El proyecto Mujeres en Espiral: sistema de justicia perspectiva de género y pedagogías en resistencia, trabaja con prácticas artístico/pedagógicas y jurídicas, con el fin de favorecer el acceso a la justicia de mujeres en reclusión y la transformación de patrones culturales y de género. Así mismo, busca incidir en el sistema de justicia a partir de la formación de profesionales universitarios, el litigio estratégico y la producción de conocimiento desde una perspectiva interdisciplinaria y de género.

Nuestro enfoque se basa en el trabajo académico, desde lo que denominamos activismo teórico, construido a partir del desarrollo de prácticas artísticas, jurídicas y pedagógicas críticas. Apostamos por una transformación estructural del sistema de justicia y penitenciario, para un mejor acceso de las mujeres en reclusión a ellos y por la formación desde una perspectiva de género y cultural de profesionales universitarios y de operadores de justicia. Trabajamos por una reconstrucción subjetiva y de la conciencia de las mujeres en reclusión, que puede redundar en la generación de procesos jurídicos, emocionales y educativos, que promuevan la legalidad, la democratización y la equidad de género.

Mujeres en Espiral

Carro limpio conciencia sucia, 2013.
Maternidad obligatoria, 2015.
Quien te hace llorar es quien te ama, 2017.

Fotografía:Rafael Prada

Fotografía:Rafael Prada

Nadia • Granados

Nadia Granados (Bogotá, Colombia). Cursó estudios de Arte en la Universidad Nacional de Colombia, sede Bogotá. Ha realizado varias propuestas desde la comunicación visual popular a través del video performance, el arte, el activismo, el *streaming* de video y lo panfletario. Vive en Ciudad de México.

nadiagranados.com
lafulminante.com

Nadia Granados se asume a sí misma de forma integral en el ámbito artístico y en la vida cotidiana, no solo desde las emociones, preocupaciones y filiaciones propias como individuo y como mujer, sino como una pantalla de refracción y activación política de un cuerpo social integrado por mujeres que son víctimas en un escenario contemporáneo manipulado por sesgos machistas desde todos los ámbitos. En ese escenario las mujeres son cosificadas, abordadas y apropiadas por intereses sexistas, y también violentadas desde lo jurídico. Nadia se apropia de los relatos cotidianos que aparentan ser normalizados, que traducidos en acciones performáticas en vivo y video performances para mass media, se convierten en mecanismos detonantes para el activismo político. Estos relatos provienen de los diferentes repertorios del entretenimiento, de los ritos populares y también de la escena política, de manera que tanto las letras de las canciones, las conductas y estéticas pseudonarco de ciertos estratos, los modos de manipulación en el amor, las leyes contra el aborto y la violencia de género, se convierten en artefactos de alto impacto para La Fulminante en diferentes escenarios culturales que enfrentan la doble moral, la misoginia y las violencias agazapadas.

Respecto a su propio accionar, Nadia expresa: Me interesa la intervención en espacio público por la cercanía que puedo llegar a tener con un espectador accidental, no interesado en las artes visuales, al mismo tiempo que me permite experimentar con mi obra plástica sin recurrir a ningún tipo de mediación institucional para realizarla, sobre todo porque cuando se trata de performance usualmente los soportes como festivales o muestras no ofrecen a los artistas nada más que la posibilidad de ser incluidos en una programación. Frente a esto, me parece mucho mejor generar acciones independientes y permanentes que no estén asociadas a ningún tipo de institución artística, que solo dependan de mi posibilidad de hacer y quizás vincularlas a actividades de denuncia impulsadas por la sociedad civil.

Por otro lado, la idea del cuerpo como herramienta de comunicación alternativa está cargada de un gran potencial, porque el cuerpo es utilizado también para transmitir constantes discursos de violencia en espacios públicos y mediáticos (descuartizados, embolsados, fotos de cadáveres, etc.); de la misma manera por medio del performance podremos generar imágenes que cuestionen estas violencias naturalizadas atravesándonos en la calle a espectadores ocasionales.

Germán Toloza, 2018