

Vulvas, pechos y úteros a finales del siglo XX. Repensando el cuerpo sexuado en el arte contemporáneo vasco

1. Introducción[\[1\]](#)

Bajo la influencia de la segunda ola del feminismo, Judy Chicago y Miriam Schapiro, denominaron a la imaginería que representaba la vulva como *central core imagery*, desarrollando esta iconografía en el artículo *Female Imagery* (1973). Ciertamente, la segunda ola del feminismo remarcó la relación entre las mujeres y lo biológico, haciendo especial énfasis en el cuerpo. Este enfoque también se vio reflejado en las creaciones artísticas y literarias, por lo que se discutió si había una creación femenina esencial. En la actualidad, es un debate que, considerando la teoría de la performatividad de género desarrollada por Judith Butler (2001 [1990]) resulta anacrónico. No obstante, es destacable que, en diferentes momentos y ubicaciones geográficas las artistas han recurrido a la representación de los cuerpos femeninos sexuados. Por ejemplo, en el contexto español, la antropóloga Lourdes Méndez empleaba el término *arte coño* para referirse a ese tipo de trabajos (2010). Un ejemplo de ello, lo encontramos en los años noventa en el contexto vasco, se desarrolló un interés particular hacia el cuerpo como elemento creativo en distintas disciplinas, abarcando las artes plásticas, literarias y teatrales (Luengo Aguirre, 2021). Dentro de ese interés por el cuerpo, hallamos obras que se acercan al *central core imagery* anteriormente mencionado. Si bien son poco numerosas, representaban el cuerpo sexuado femenino desde una nueva postura.

Para estudiar los ejemplos encontrados, en este artículo se analizarán representaciones del cuerpo sexuado femenino tales como: la vulva, los pechos y el útero. Partes corporales importantes para la segunda ola del feminismo y que en el contexto vasco no han sido especialmente investigadas, aunque sí que se han analizado las creaciones realizadas por las artistas para el movimiento

feminista (Ansa, 2021; Garbayo, 2016). Igualmente, se empleará el estudio comparativo con obras del contexto internacional, para comprobar si las problemáticas surgidas en torno al “arte coño” extranjero resultan aplicables al contexto vasco. O si, por el contrario, hay otras problemáticas propias del caso estudiado. Así, este artículo responde al deseo de crear nuevos puntos de referencia a nivel estatal, para poder recurrir a comparaciones entre las producciones de las diferentes comunidades del Estado, sin necesidad de recurrir a ejemplos extranjeros. De este modo, se pretende contribuir a la construcción de nuevos puntos de referencia para la futura historiografía estatal de este tipo de arte, contribuyendo al reto de poder disminuir la dependencia en el relato historiográfico estadounidense importado, como bien señaló Estrella de Diego (2012 [2008]: 621).

2. De Estados Unidos al País Vasco

La vulva fue especialmente representada en el arte feminista de los años 70 en Estados Unidos. Entre otros objetivos, aquellas artistas feministas quisieron acabar con la negación de la sexualidad de las mujeres. De ese modo, respondían a las tradicionales representaciones de desnudos femeninos, donde se ignoraba el deseo sexual de la modelo, privilegiando únicamente el del espectador. Por esa razón, en el arte feminista de los EE. UU. otorgaron a los genitales un papel destacado como estrategia para reclamar la naturaleza sexual femenina (Meyers, 2013: 143). Pero, también se empleó la vagina como representación simbólica de la mujer. Precisamente, Griselda Pollock indicaba que este tipo de símbolos se utilizaban para reivindicar la identidad y la integridad de las mujeres (2003 [1988]). Uno de los ejemplos más icónicos se trata de la instalación *The Dinner Party* (1974-1979), cuya producción colectiva fue coordinada por Judy Chicago.

Formando un triángulo (icono de la vulva) con la disposición de las mesas, convidaron simbólicamente a 39 mujeres de renombre histórico-cultural. Para ello, diseñaron una vajilla con la representación de una vulva personalizada para cada una de las invitadas, entendiendo la vagina como fuente de creatividad y poder (Lehrer, 2013: 298). Sin embargo, artistas como Chicago o Schapiro no solo trabajaban siguiendo la lógica de la diferencia biológica. Como explica Whitney Chadwick, las impulsoras del proyecto *Womanhouse* (1972) advirtieron que era peligroso olvidar que la experiencia femenina está social y culturalmente constituida, más que biológicamente determinada. Asimismo, ambas artistas mostraron su rechazo ante una comprensión simplificada de esas obras como “arte

vaginal o uterino". Enfatizaron que se debían tener en cuenta las desvalorizaciones dirigidas a estas partes del cuerpo en la cultura patriarcal, para comprender la motivación de su creación dignificante (Chadwick, 2012 [1992]: 359).

En el contexto español, tomamos como punto de partida la exposición *Genealogías feministas en el arte español (1960-2010)*, puesto que una selección relevante de artistas del estado era recogida en la exposición. Muestra del denominado "arte coño" era la serie de pinturas titulada *Vaginal* (1966) de Mari Chordà, que ubicamos cronológicamente como predecesora de la iconología vaginal desarrollada en Estados Unidos. Se trataba de una representación abstracta de una vagina, una distancia con lo figurativo que se mantendrá en los ejemplos que veremos en el contexto vasco. En el catálogo de la exposición Isabel Tejeda subrayaba en relación a la obra de Chordà que "sin referentes foráneos coincidirá plástica o discursivamente con trabajos posteriores sobre la autorrepresentación del sexo femenino de Valie Export, Magdalena Abakanowicz o Judy Chicago" (2013: 213).

Otro ejemplo presente en la muestra se trataba de una fotografía de Esther Ferrer de *El libro del sexo. La caída. La serpiente era el animal más astuto de todos los animales* (1981), que podríamos entender como una excepción a su época, puesto que, según Juan Vicente Aliaga, "los años ochenta no fueron un periodo para audaces experimentaciones en el terreno del cuerpo en su relación con el arte ni con otras materias creativas". Aliaga explicaba también que no fue hasta los años noventa, con la llegada de la democracia y especialmente durante los años noventa se diversifican las lecturas en torno a los cuerpos femeninos, cuestionando entre otros, la "prostitución" del mismo para el disfrute masculino (2013: 58). Una prostitución que también se daba a través de las imágenes y que pudo ser un punto de reacción para las creaciones que veremos en el contexto vasco, queriendo crear representaciones de esta parte del cuerpo que no estuvieran dirigidas al placer sexual ajeno.

Acercándonos al contexto vasco, encontramos el uso de la vulva como símbolo identitario ya en el primeras Jornadas de la Mujer de Euskadide 1977, celebradas en Leioa (Bizkaia). Aunque estas conferencias quedan fuera de nuestra cronología de los noventa, es conveniente tenerlas en cuenta, ya que, algunas obras que veremos guardan relación con el movimiento feminista y nos ofrecen una referencia del feminismo del propio lugar, una genealogía que ha sido recientemente trazada (Epelde, Aranguren y Retolaza, 2015). El símbolo al que

nos referimos apareció en la contraportada del informe de las jornadas, que fue realizada por la artista Itziar Elejalde (Bilbao, 1953) (Ansa, 2021: 54), revelando que ya desde aquellos años, algunas artistas también trabajaron vinculadas al movimiento feminista. En la ilustración de Elejalde, la vagina aparecía representada formando un triángulo con las manos, forma geométrica que también encontrábamos en *The Dinner Party*.

A pesar de este temprano antecedente, cabe remarcar que las representaciones vaginales no fueron especialmente comunes y que las obras que analizaremos en los siguientes apartados deben ser consideradas como excepciones. Puesto que, incluso en carteles específicamente creados por artistas para el movimiento feminista, los genitales no fueron un elemento predominante, ni siquiera cuando se trataba la sexualidad. Por ejemplo, en el cartel (Fig. 1) diseñado por la artista Juncal Ballestín (Vitoria-Gasteiz, 1953), no encontramos representaciones vaginales, sino una silueta simplificada que se aleja de una representación explícita del cuerpo femenino, donde los genitales pasan a un segundo plano y la libertad es representada por una melena al viento.

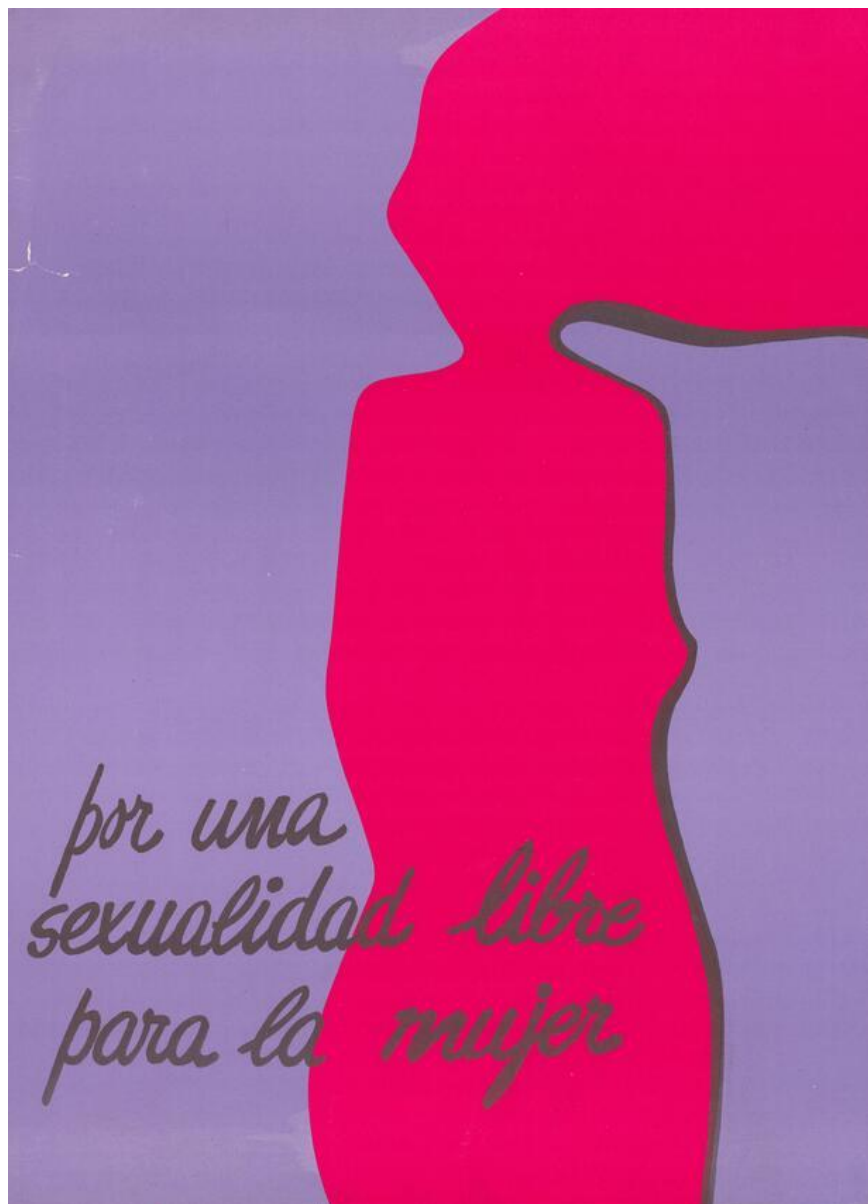


Figura 1. Juncal Ballestín, *Por una sexualidad libre para la mujer*, 1977. Centro Uharte-Uharte Zentroa

3. Nuevos puntos de referencia: el contexto vasco

Las obras de arte representando el cuerpo sexuado que han sido identificadas, pertenecen a los años noventa. Fueron obras de esa época las que la antropóloga Lourdes Méndez señaló como coincidentes con las obras feministas estadounidenses de las décadas de 1970 y 1980. Concretamente hablaba de la generación de artistas nacidas en los años sesenta (2009: 188) y, añadimos, formadas en la Facultad de Bellas Artes de la UPV/EHU. Resulta especialmente interesante observar el rango de edad compartido, para poder investigar el trabajo de creadoras que habrían tenido una edad similar a fines de siglo y, en consecuencia, experiencias compartidas. Es posible que el interés de esta

generación por trabajar el cuerpo, además del interés por las identidades que se estaba gestando en la sociedad, estuviera relacionado con un mayor nivel de autoconciencia de ser mujer.

De hecho, según un estudio publicado por Emakunde-Instituto Vasco de la Mujer en 1995, las mujeres entre 31 y 45 años experimentaron el proceso de autoconciencia más evidente en esos últimos años, precisamente porque el aumento del grado de socialización les permitió desarrollar su autoconfianza (1995: 21). Teniendo en cuenta los años de nacimiento de las artistas que trataremos en este artículo, las ubicamos en este rango de edad. Sugerimos que este grado de autoconfianza pudo haber impulsado la representación crítica del cuerpo sexuado femenino, como veremos en las obras que analizaremos a continuación y que incluirán representaciones de la vulva, de los pechos y del útero.

3.1. La vulva como símbolo que (des)aparece

La primera obra que comentaremos es de Dora Salazar (Alsasua, 1963) titulada *Las VII moradas de Santa Teresa* y mostrada en la exposición Trans Sexual Express organizada en BilbaoArte en 1999. En esta obra se representan siete vaginas diferentes, colocadas verticalmente una encima de otra. Siete vulvas pintadas en rojo y rosa acuarelado sobre papel blanco. La estructura en el que se presentan recuerda a los nichos utilizados para guardar las figuras de los santos. Además, vemos la referencia religiosa en el título, ya que se menciona a Santa Teresa. La selección de esta figura, en el contexto del arte, nos hace pensar en la escultura de *Éxtasis de Santa Teresa* realizada por Gian Lorenzo Bernini en 1552. Asimismo, podemos conectar este éxtasis con la sexualidad en la propuesta de Salazar, entendiendo la referencia a la obra literaria *Las moradas* de la santa como una reinterpretación en clave de liberación sexual, más allá de la unión mística con dios que se narra en el texto. Esta reinterpretación a favor del placer femenino, podría relacionarse con los ideales promovidos por el feminismo. De hecho, la artista estuvo relacionada con el movimiento feminista, realizó dibujos para la revista feminista *Geu Emakumeok* y también fue entrevistada sobre su exposición *Intimidad preservada* de 1995 (Abril y Salazar, 1995).

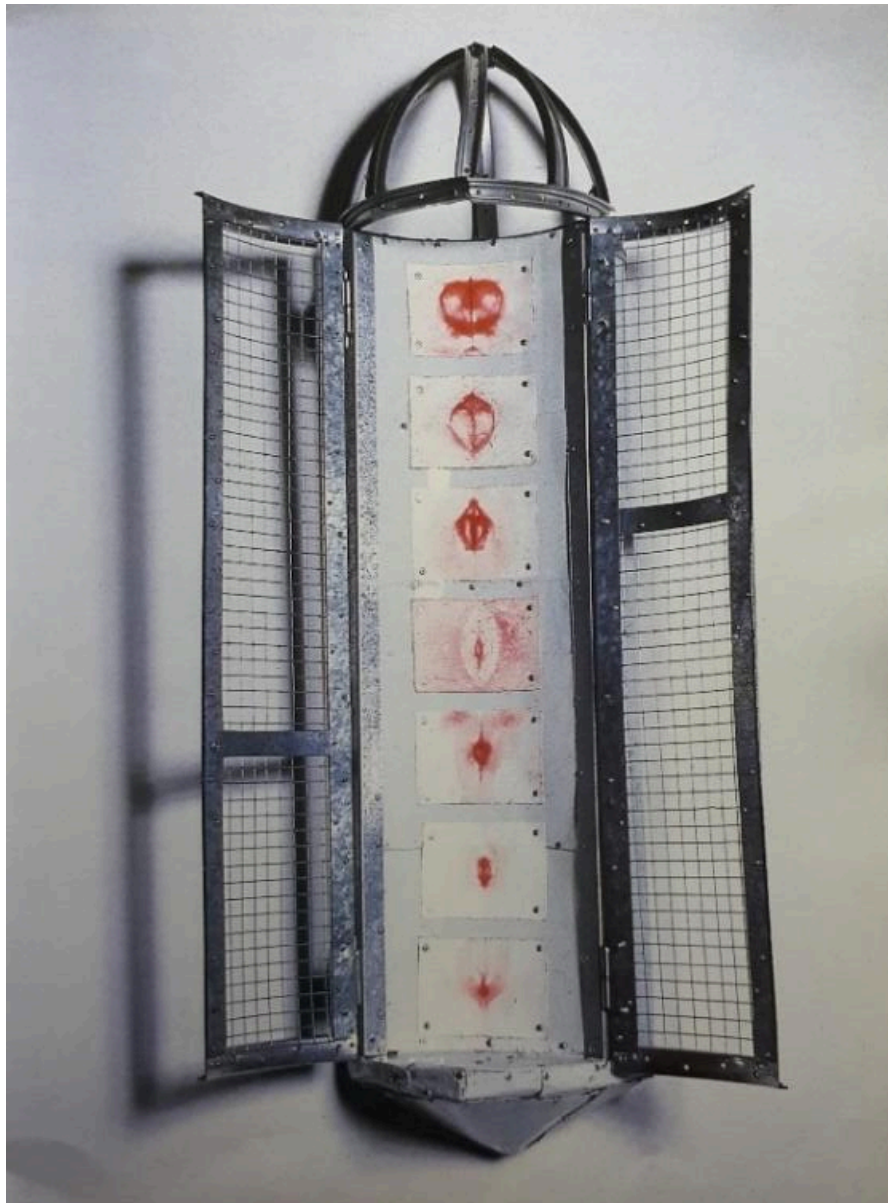


Figura 2. Dora Salazar, *Las VII moradas de Santa Teresa*, 1996. Cortesía de la artista

Esta referencia crítica a la espiritualidad cristiana, nos lleva a pensar en algunas obras de arte que también recurrieron a figuras relacionadas con lo divino, como por ejemplo la diosa madre, para renovar el imaginario femenino (Martín Prada, 2000: 154). Dicha asociación la podemos realizar a nivel estético mediante el punto de partida de las Venus prehistóricas. Un ejemplo de esta estética nos llega de la mano de la artista Txaro Fontalba (Pamplona, 1965) quien realizó en 1995 una serie de obras que se situaban en esa dirección. Se trataba de representaciones corporales de medio cuerpo, desde las caderas hasta los pies, en las cuales podemos percibir relaciones estéticas con las Venus prehistóricas por la simplificación de las formas y formas curvas. Este vínculo también lo vemos a través de uno de los títulos, ya que una de las obras a

estudiar de llama *La Venus de los tapones* (Fig. 3).

Sin embargo, gracias a la exposición de los materiales utilizados, Fontalba no dotó de un acabado naturalista a las esculturas, dificultando la percepción de un acabado realista. La Venus de los tapones era de yeso mientras *Escudo* (Fig. 4) y *Bestiario de amor* (Fig. 5) de metal (hierro y estaño). Es decir, el color de los materiales se alejaba del de la carne, lo que dificulta el consumo visual erótico de la pieza. Además de la distinción entre materiales, la diferencia más evidente aparece en la decoración, la obra *Escudo* es la más sencilla, pues solo se le añade el contorno que rodea el cuerpo, como si fuera un escudo para la protección. En *Bestiario de amor*, vemos alas de mariposas, que podríamos interpretar como representaciones de los labios de la vagina, y en la escultura *La Venus de los tapones* se muestran los tapones formando una línea vertical, como si portara un pantalón traslúcido.

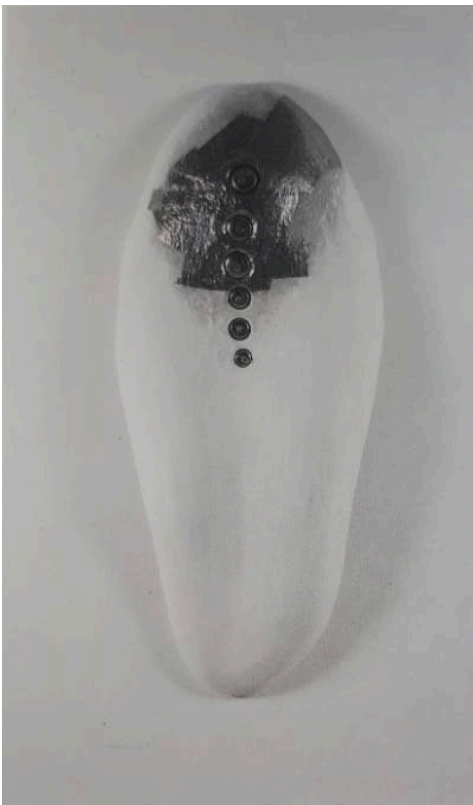




Figura 3. Txaro Fontalba, *La Venus de los tapones*, 1995. Cortesía de la artista.

Figura 4. Txaro Fontalba, *Escudo*, 1995. Cortesía de la artista

Figura 5. Txaro Fontalba, *Bestiario de amor*, 1995. Cortesía de la artista

Por último, analizamos una fotografía aparecida en el periódico *Egunkaria* el 6 de marzo de 1996 (Arregi, 1996: 29). Nos referimos a la imagen que apareció en el artículo sobre la exposición *El Puñalito y un puñao* (Fig. 6), organizada por la Asamblea de Mujeres de Bizkaia. La exposición se organizó con motivo del Día Internacional de la Mujer y participaron un total de 56 autoras. En la imagen aparece un visitante observando una obra anónima consistente en una caja llena de algodón que contiene una muñeca Barbie. La caja está ubicada a la altura de los ojos del espectador, lo que establece una relación directa con el juguete expuesto. La Barbie se presenta desnuda, aunque, hay una parte del cuerpo oculta, como sucedía con las alas de mariposa de Fontalba. Aquí también es un elemento natural, en este caso, una flor situada a la altura del pubis la que esconde y a la vez atrae la mirada hacia esa parte íntima, materializando la metáfora socialmente aceptada de la vulva como flor, utilizada como eufemismo para hablar de esa parte del cuerpo, recurriendo de nuevo a la ocultación.

A día de hoy no han sido identificadas las críticas en torno a este tipo de

iconografía del contexto vasco, tal vez por no ser identificable la iconografía vaginal como una tendencia predominante. Pero si reparamos en aquellas que recibieron las obras estadounidenses, podemos debatir si estos problemas también son aplicables al entorno vasco. Concretamente, una de las críticas fue que, a través de este tipo obras de arte, se seguía presentando a la mujer como un mero cuerpo. Se señalaba una distinción peyorativa siguiendo la lógica cartesiana de Occidente, en la que el género femenino no se asociaba con la cultura, situándola junto con la naturaleza. En los casos estudiados hemos visto una conexión espiritual que trasciende dicha dicotomía, ya sea por el título –*Las VII Moradas de Santa Teresa* y la *Venus de los tapones*– o por las formas naturales como alas de mariposa y flores que podemos unir también a la figura de la diosa madre.

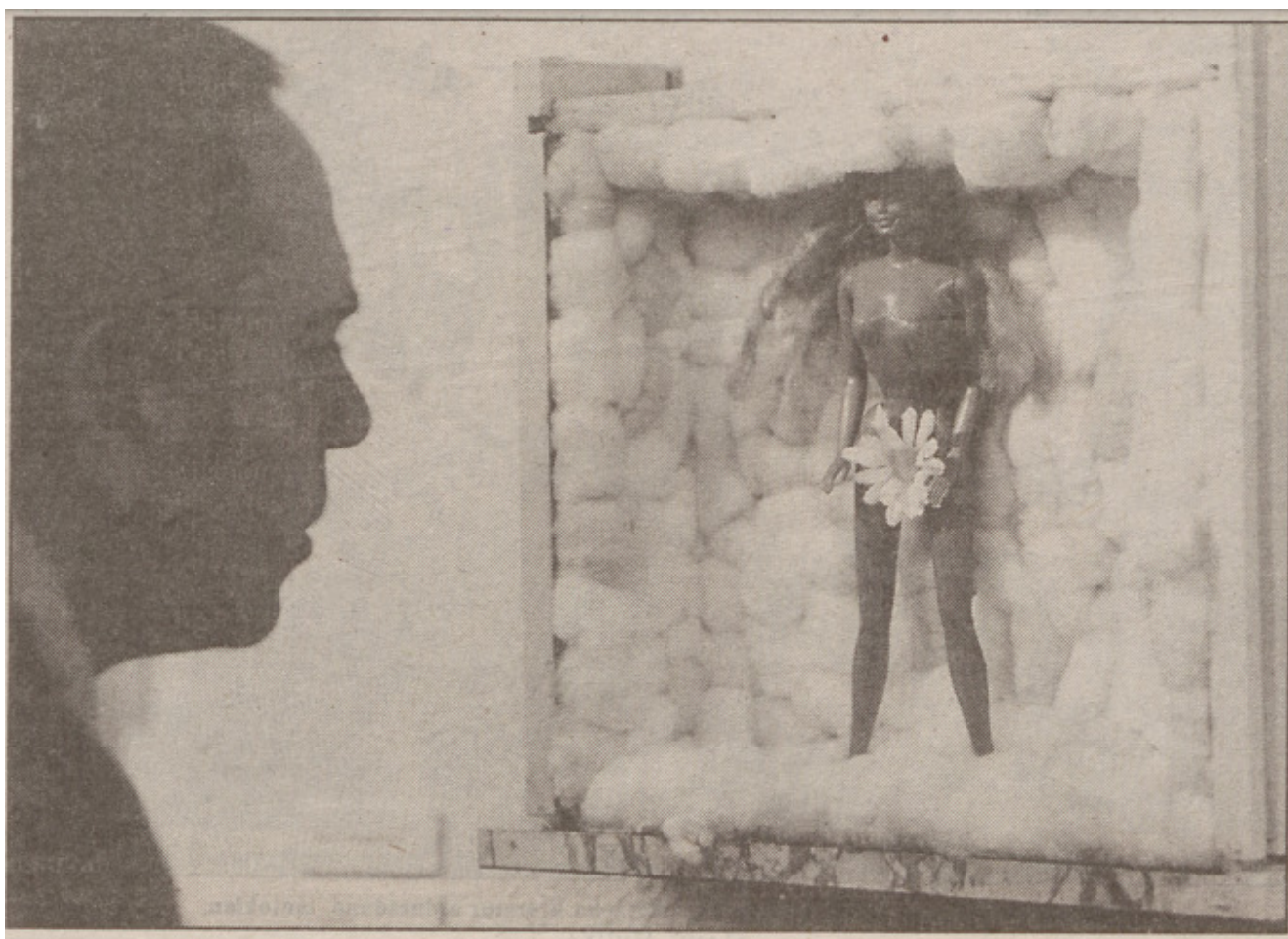


Figura 6. Imagen publicada en el periódico *Egunkaria* acompañando el artículo sobre la exposición *El puñalito y un puñao*, 1996. Autoría anónima

Junto a eso, algunos expresaron el peligro de seguir siendo considerado un objeto de placer para los hombres (Chadwick, 2012 [1992]: 379). Hasta cierto punto, se hace difícil proyectar una mirada de deseo sobre las obras

mencionadas: en la última se oculta la vulva, mientras que en el resto aparecen simplificadas. De todos modos, es necesario recordar que la mirada de deseo proviene del sujeto, y, por lo tanto, la mirada pornográfica depende del sujeto que observe y la excitación que le pueda provocar (Mumford, 2013). Incluso cuando se oculta o se simplifica alejándose de la realidad, es posible sexualizar los cuerpos. Un ejemplo de esta problemática la encontramos en el libro de referencia *L'image corps: Figures de l'humain dans l'art du XX^e siècle* del investigador Paul Ardenne, donde nos topamos con una muestra significativa de sexualización a través de la mirada masculina deseante. Se trata de la obra *Hon* (Ella) creada para el Moderna Museet en 1967 por Niki de Saint Phalle.

La instalación *Hon* consistía en una figura femenina recostada de 6 metros de altura. En la documentación que se conserva hasta la actualidad, identificamos una estética obra acorde con la de las figuras femeninas conocidas como *nanas* de la misma artista: coloridas, alegres y de tendencia abstracta. Ardenne sugiere en el libro que la experiencia de entrar en ella era algo erótica (2010: 246). Además, fue esta la obra escogida para inaugurar el capítulo dedicado a la sexualidad, centrándose en la vagina que atravesada por visitantes y descuidando los otros elementos significativos de la instalación. Igualmente, definió la figura como una muñeca hinchable, aunque se tratara de una representación colorida y sintética del cuerpo femenino, lejos de ser una representación realista. En consecuencia, es obvio que la sexualización parte de la imaginación de quien la mira, pero sugerimos que las representaciones menos realistas pueden ser un recurso para dificultar una mirada de deseo de una gran parte del público hacia ese tipo de obras.

3.2. La (re)significación de los senos

Junto a la vulva, los pechos también han sido destacados como elemento contrastante en la diferencia sexual. A pesar de que la mayoría de representaciones artísticas de los senos han sido realizadas con un enfoque estético, ante todo, cumplen un objetivo esencial en la lactancia, asociándose con la nutrición y el cuidado. Siguiendo esa aproximación, el ejemplo más claro de dicha lectura funcional de los pechos fue realizado por Anabel Quincoces (Vitoria-Gasteiz, 1968) hacia el año 1997 (Fig. 7) y fue una de las imágenes empleadas para el anuncio de la exposición *El puñalito y un puñado* en el

número *Artistas Vascas* de Emakunde (Emakunde, 1997: 23). La propia artista adhirió tetinas de biberones a su cuerpo, en alusión a la función nutritiva. Así, parece que la mujer tiene muchos pezones con el fin de alimentar a los niños. Con esta transformación del cuerpo, quizás también pueda haber una crítica a la maternidad, una acusación de que la sociedad ve los cuerpos de las mujeres como herramientas para la reproducción y el desarrollo infantil.

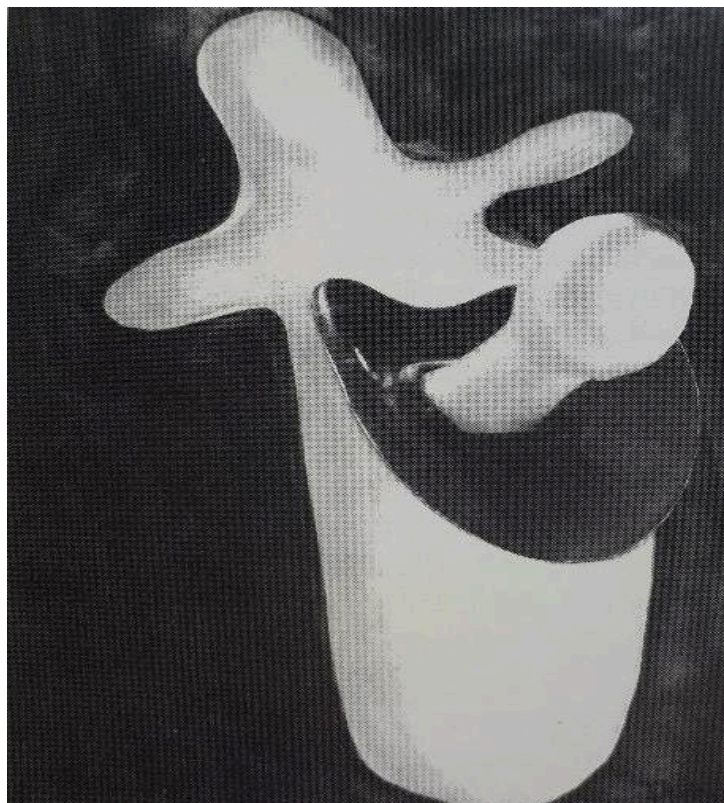


Figura 7. Anabel Quincoces, c. 1997. (Emakunde, 1997)

Figura 8. Txaro Fontalba, *Personaje*, 1998. Cortesía de la artista

En el caso de Txaro Fontalba, la artista añadió un chupete a la obra *Personaje* (1998) (Fig. 8). El chupete que funciona como sustituto del pecho, en este caso no se utilizaba para dar de comer, sino para calmar al niño gracias a la forma de la tetina. La figura humana se mostraba de forma esquematizada y argumentamos que podría tratarse de una mujer o un hombre, o ninguno de los dos. Según mi lectura sería una mujer, y el chupete se referiría al pecho.

Desde el feminismo encontramos la reivindicación de la esencia no sexual de los pechos, remarcando la función lactante. Respondiendo, como explica Lourdes Méndez, al hecho de que los senos también han pasado por el proceso de

fetichización (2004: 20):

En el espacio cultural de la imagen y de la representación el cuerpo, a menudo desnudo, de La Mujer como ficción del imaginario del Hombre, ha ocupado un lugar central. Nuestra corporeidad claramente sexuada mediante la fetichización de uno de los atributos de la anatomía femenina: el pecho, ha encarnado en diferentes períodos de la modernidad variados ideales éticos y políticos. La Piedad, la Justicia, la Libertad, y un largo etcétera de imágenes cargadas de sentido y significado ético-político revisten la apariencia del cuerpo sexuado de La Mujer.

Así, podríamos relacionar estas obras que ofrecen una alternativa a los ejemplos anteriores con la intervención realizada en el proyecto *Womanhouse* en 1972 coordinado por Chicago y Schapiro, en el que colocaron réplicas de pechos a lo largo de las paredes de la cocina del proyecto *Womanhouse* en 1972, creando una relación entre esta parte del cuerpo y la casa, vinculadas mediante la función nutricional. Por lo tanto, comprobamos que en el contexto vasco también hubo obras que replantearon de manera crítica las representaciones de los pechos no sexualizada que también se desarrolló anteriormente en Estados Unidos.

3.3. EL útero como cuerpo (re)productor

A continuación, nos adentramos en el cuerpo. La artista Inés Medina (Cáceres, 1950) nos ofrece un precedente temprano a comienzos de los años 80 en la obra *Hueco vaginal* (Fig. 9), de la serie 4. A pesar de que no pertenece a la generación nacida en los sesenta, comparte centro de formación (la UPV/EHU) con el resto de artistas. La creación se trató de una instalación hecha de telas de colores, en su mayoría de tonos cálidos, dando al público la posibilidad de entrar y quedarse allí (Fig. 10). Como antecedente, en un contexto internacional, tenemos la instalación corporal realizada por la artista brasileña Lygia Clark para la Bienal de Venecia de 1968 relacionada con los sentidos, *La Casa es el Cuerpo. Penetración, Ovulación, Germinación, Expulsión*. Mientras que en la obra de Clark se menciona todo el proceso de fecundación y reproducción, en la obra de Medina se presenta el espacio vaginal interno como un lugar acogedor de protección.



Figura 9. Inés Medina, *Hueco vaginal*, años ochenta. Exterior de la instalación. Cortesía de la artista



Figura 10. Inés Medina, *Hueco vaginal*, años ochenta. La artista tumbada en el interior de la instalación. Cortesía de la artista

Medina y otras artistas trabajaron la experiencia de estar en el interior vaginal, pero encontramos también ejemplos del útero como una fuente de creatividad y de la escritura. Muestra de ello es la pintura de Patricia Bernabé (Algorta, 1970) (Fig. 11), mostrada también en la exposición *El Puñalito y un puñao* (1996) mencionada anteriormente. Bernabé dibujó varios órganos del cuerpo, entre los que distinguimos un útero del que emerge un texto. La firma "CL" al final del texto, nos ha ayudado a identificar como autora a la escritora brasileña Clarice Lispector. En concreto, el textopintado se derivaba del relato poético *Es allí a donde voy*, tomando algunas partes y mezclándolas. Estas son las palabras escritas por Bernabé que fluyen desde el útero (1996):

Más allá de la oreja existe un sonido, la extremidad de la mirada un aspecto, las puntas de los dedos un objeto: es allí a donde voy. Donde expira un pensamiento hay una idea, en el último suspiro de alegría otra alegría, en la punta de la espada la magia: es allí a donde voy. Al lado de

mí estoy yo. Es hacia mí a donde voy. Y de mí salgo para ver. Ver lo que existe. En la extremidad de mí estoy.

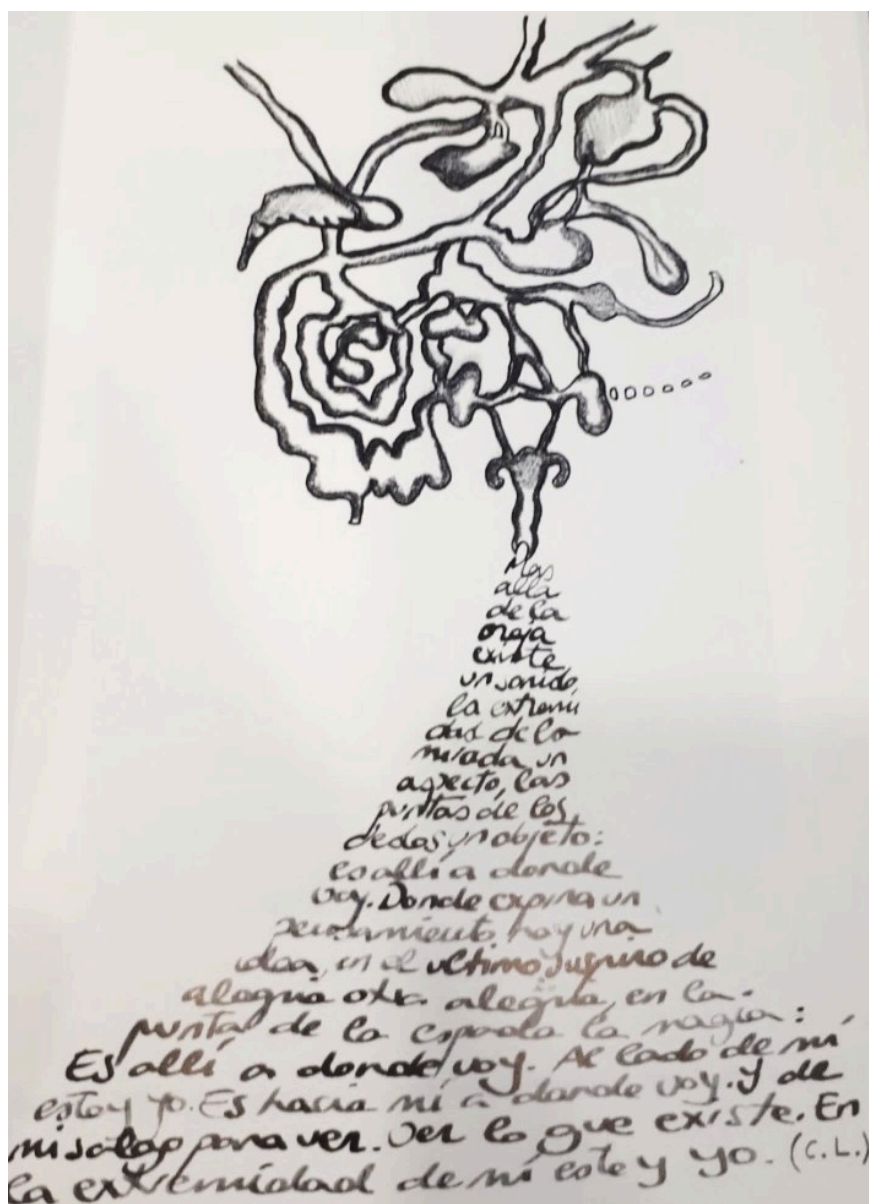


Figura 11. Patricia Bernabé, c. 1996. (Andrieu, Elorza y Olaizola, 1996: s. pág.)

Como leemos, el texto trata de un viaje y este viaje está íntimamente relacionado con el cuerpo. Este viaje es autorreferencial, parte del yo y se dirige también a la primera persona, para descubrir el entorno. En esta lectura, podemos situar el texto creado por Bernabé a partir de las palabras de Lispector, cercano al autoconocimiento relacionado con el cuerpo de la *écriture* féminine del contexto francés, puesto que Lispector considera el cuerpo como fuente de conocimiento. Hélène Cixous. presentó el cuerpo como una herramienta para ir más allá de la escritura masculina y un medio para la

liberación femenina. En el caso de Bernabé, el fragmento escogido no hace alusión a un cuerpo sexuado femenino, pero el útero del que emana nos ayuda a unirlo con este mismo, pudiendo establecer así nexos con la autora francófona. Cixous presentó el cuerpo femenino como fuente de sabiduría en el texto clásico *Le rire de la Méduse* de 1975, afirmando que se trata de un mundo para la investigación, exaltando la capacidad de desarrollar conocimiento a través de él. Asimismo, el aspecto erótico del cuerpo también se presenta como conocimiento, específicamente a través de la masturbación (Cixous, 2010 [1975]: 38). Además, argumenta que la escritura devolverá el placer, los órganos y los "territorios corporales" guardados bajo llave (Cixous, 2010 [1975]: 45). Por tanto, en cierto modo, la escritura ofrecerá una evolución catártica al cuerpo de la mujer. Estos trabajos sobre el cuerpo sexuado podrían considerarse como parte de un proceso de empoderamiento. En el caso de Bernabé, no se referencia directamente a la sexualidad pero sí a la sensualidad y los sentidos.

Finalmente, analizamos una obra en la que el útero, o, más bien, la menstruación que emana se percibe como elemento creativo. Margarita González Cogollos (Lugo, 1965) formada en la UPV/EHU habló en el especial titulado *Artistas Vascas* de la revista *Emakunde* sobre la performance *Rastro* (c. 1997). Una acción en la que empleó su propio cuerpo como pincel, siendo la tinta su menstruación (Fig. 12). Proponía una lectura renovada del periodo y de su fuerza creativa, que podríamos entender como una analogía de la *écriture féminine*. Esta obra, podríamos también situarla en relación a la conocida obra *Menstruosidades* (1994-1995) del colectivo LSD.

Vestida con una camisa blanca con tirantes, González Cogollos se sentó sobre un largo papel depositado en el suelo y gradualmente comenzó a arrastrarse hacia adelante, dejando una mancha roja a su paso gracias a la menstruación. El título, *Rastro*, hace referencia a la mancha roja que dejó. El color blanco también era importante, ya que la prenda y el papel eran blancos, para asociar estos elementos con la pureza. Una periodista criticó la censura que había recibido la obra, argumentando que se trataba de una obra de "extrema sensibilidad y pureza", contrastando las imágenes violentas a las que la sociedad estaba expuesta en la cotidianeidad y que no suponían un problema (Portales, 1997). La propia artista explicaba: "[yo] pretendía reflejar un rastro hecho con mi cuerpo, con mi fluido, sin más. Hay trabajos que tratan temas específicos de la mujer, pero otros son generales: virginidad, castidad,

masturbación, placer y dolor, SIDA...Me centro en la naturaleza". Por consiguiente, podemos deducir que la artista esta emanación de fluido como algo no específico de un género, aunque con la reacción del público quedó claro que parte de la sociedad no pudo realizar una lectura neutral del cuerpo González Cogollos, muestra de la tradición imperante según la cual las experiencias de cuerpos de mujeres no son percibidas como universales.

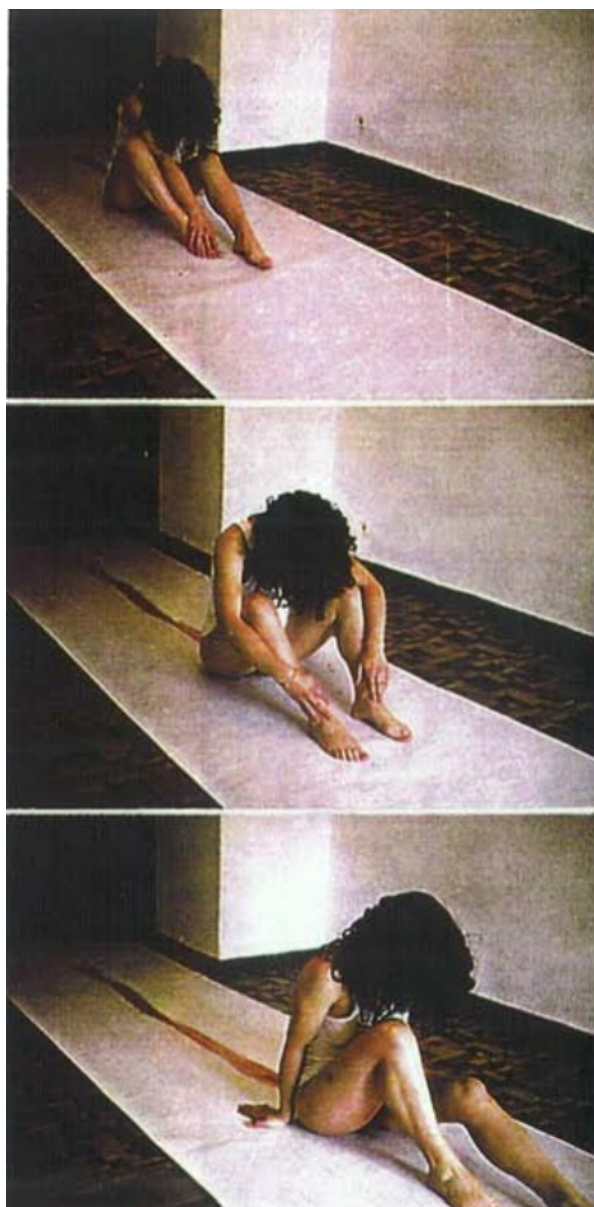


Figura 12. Margarita González Cogollos, *Rastro*, c. 1997. (Emakunde, 1997)

El hecho de que fuera censurada, además de ser un indicador de que la menstruación era tabú en la sociedad, podemos asociarlo al rechazo hacia lo que sale del cuerpo en general, más aún cuando emerge de un cuerpo femenino que debiera ser impoluto. Mary Douglas explicaba acerca de los fluidos corporales que, como el cuerpo es un sistema limitado, cuando sus emisiones se salen de

estos límites, nos recuerdan la inestabilidad de los límites(2003 [1966]). Además, como el cuerpo es un símbolo de la sociedad, nos ofrece una réplica de lo que sucede en la sociedad. En este caso, nos informa del tabú general en torno a la menstruación, el modelo corporal de las mujeres, porque debían ser perfectos, inmaculados, y de ningún modo dar indicación alguna del proceso natural de la menstruación. Por lo tanto, podemos entender la transgresión que supuso esta acción artística, en la que la sangre se quería emplear como otro material de trabajo sin relación al género femenino.

4. Conclusiones

Al analizar la representación de la vulva, hemos encontrado representaciones sintéticas, alejadas del naturalismo y de las imágenes pornográficas generalizadas a finales de siglo XX. Incluso hemos encontrado representaciones indirectas de la vulva, puesto que, en algunas de las obras su presencia se remarcaba a través de la ocultación de la misma. En cuanto a los senos, hemos percibido el deseo de desvincularlos de una mirada sexualizada, asociándolos a la función de alimenticia. Además, para contribuir a la desactivación de la mirada deseante, hemos observado que los pechos eran representados de manera indirecta, a través de chupetes y tetinas, evitando la imagen natural de los mismos y rompiendo así por completo con los sensuales pechos desnudos que tradicionalmente se han representado. Finalmente, se ha destacado la representación del útero y de la menstruación como elementos creativos, emanando palabras y sangre a modo de tinta. De este modo, se han podido asociar dichos elementos con la *Écriture féminine*.

En conclusión, podemos destacar que las artistas se distanciaron de la realidad, simplificando las formas, escondiéndose, metamorfoseando partes del cuerpo, y remarcando su faceta creativa. Unos recursos efectivos para desactivar la mirada deseante y que, aunque no esté enteramente en manos de la obra de arte, supone una estrategia sólida que podemos unir con el movimiento feminista. Es evidente que emplearon algunos recursos útiles para la persecución de los objetivos igualitarios coincidentes con el contexto estadounidense. Sin embargo, teniendo en cuenta la escasez de este tipo de representaciones en el contexto vasco, puede que no sea la referencia más adecuada para contextualizar las creaciones realizadas en esta comunidad autónoma y esta investigación abre el camino para poder compararla con otras creaciones del contexto español.

[11] Esta investigación se ha realizado dentro de los proyectos "Desnortadas. Territorios del género en la creación artística contemporánea" (PID2020-115157GB-I00), financiado por la Agencia Estatal de Investigación (AEI) y "Gorputza, egiletasuna eta generoa euskal kultur sorkuntzan" (US21/17) subvencionado por la Universidad del País Vasco UPV/EHU.

Tres artistas aragonesas exponen la (in)visibilidad femenina

La Dirección General de Cultura y del IAACC Pablo Serrano nos presentan en la gran sala de la planta baja de este museo una exposición financiada con recursos del Pacto de Estado contra la violencia de género, a través del Instituto Aragonés de la Mujer (IAM). Más que política, la reivindicación feminista es aquí emocional, proponiéndonos un contrapuntístico trío de reflexiones estéticas sobre lo visible, lo invisible y lo invisibilizado, tal como deja intuir el título "El reflejo de lo invisible: Asun Valet, Silvia Castell, Rosa Gimeno", pues las tres artistas tienen lenguajes y recursos muy distintos.

Rosa Gimeno (Zaragoza, 1955) es quien de manera más explícita saca a colación el tema de la violencia de género, aunque prescinde de imágenes virulentas en sus vídeos, algunos especialmente poéticos como *Atrapada en la tela de araña* o *Soliloquio*, si bien otros nos presentan pungentes declaraciones testimoniales, como *Me llamo Diana*, protagonizado por una gitana que ha huido del maltrato conyugal –relatado de espaldas, mirando a una pared en la que se proyectan sus pesadillas–, y *Soy Manizha*, una refugiada

afgana que nos habla de los abusos talibanes, de los que ya está felizmente libre gracias a una ONG española –la escenografía, cuya composición combina figuras femeninas con un bodegón, está basada en un cuadro de Velázquez. Además, la *pièce de résistance* combina dos proyecciones gigantes protagonizadas por una mujer cuyo cuerpo es metáfora de la carga de siglos de sometimiento, un testimonio visual que da continuidad a la película de 2020 *Mujer invisible*, que Carmen presentó en la XXV Muestra Internacional de Cine Realizado por Mujeres, pero aquí hay entre medio una mesa-puente de gran potencia plástica y cargada de simbolismos.

Su colega desde hace muchos años y en diversas iniciativas, Silvia Castell (Sabadell, 1967; residente en Zaragoza) también gusta de las combinaciones entre una técnica artística bidimensional, que es en su caso la pintura, con instalaciones de naturaleza escultórica. A veces son objetos encontrados, como esa escalera que por su gran tamaño arrebató protagonismo a la tela pintada, otras veces se trata de curiosos elementos diseñados por ella que parecen dar continuidad fuera del cuadro a una parte del mismo. Los contrastes de todo tipo son habituales en el proceso de trabajo de esta artista, cuya pintura se inspira en fracciones de la realidad, deconstruida a través de un lenguaje abstracto, pues apenas se intuye un trozo de cielo o un paraje, montando con esos fragmentos una composición compleja que tiene mucho de poesía visual. Esas dicotomías entre lo evocado pictóricamente y la realidad fuera del cuadro puede que contrapongan el íntimo refugio pictórico femenino a un mundo duro de obstáculos tangibles. La delicada esencia frente a lo contingente cotidiano... Algo así parece señalar en el texto de sala la comisaria de esta exposición, Susana Pardo Martínez (Murcia, 1969, activa en Barcelona, con amplia proyección nacional e internacional como crítica de arte y gestora de exposiciones), quien ya se había ocupado de Silvia Castell en anteriores escritos.

También había publicado previamente Susana Pardo comentarios

muy halagüeños sobre las obras de Asun Valet (Zaragoza, 1958) así que no es de extrañar que la haya incluido en esta muestra colectiva para expresar esa antítesis entre lo visible e invisible, entre lo rudo y lo tenue. Ya en su exposición de 2021 en la UNED de Barbastro había presentado Asun obras realizadas con pigmentos de hierro salpicados o aplicados con brochazo expresionista sobre finísimo papel gampi japonés. Es un sutil soporte que a veces presenta con bordes cortados pero que por lo general prefiere rasgar, como hacen los restauradores para suavizar las transiciones y evitar marcas duras; pero lo interesante es que bajo esta epidermis ha trabajado minuciosamente escribiendo o pintando algo que apenas llegamos a ver a través de las transparencias del papel. Y además, supongo que en alusión a la violencia de género, en algunas obras ha metido bajo el papel japonés un compás, cuya corporeidad, ya sea metálica o en otros materiales, tiene un efecto freudiano de coacción, como también los elementos de metal que sujetan colgados a la realidad de la pared estos ligeros papeles de vaporosa lírica zen.

En resumen, encontramos efectivamente en esta exposición tres idiosincrasias artísticas diferentes, pero con muchos contrastes que van remarcando paralelas dicotomías conceptuales entre opuestos con las que se va hilando muy bien una estructura argumental común. Y con la virtud añadida de que nos presentan una amplia gama de técnicas y soportes: el videoarte, la escultura, la pintura, los *objets trouvés*, o el dibujo sobre papel. Pero en mi opinión hubiera sido mejor todavía que hubiera habido diversidad de género e identidades sexuales, para construir una visión más inclusiva sobre un argumento que interesa a toda la sociedad.

Oskar Kokoschka. Un rebelde de Viena

Uno de los rasgos principales del arte expresionista es el intento por parte del artista de plasmar los aspectos más personales y cercanos al alma humana en el lienzo o la escultura. Creadores que intervienen sobre todo en los valores que inciden en la composición, con líneas muy oblicuas (diagonales), factores dinámicos, trazos abocetados en la pintura y colores muy potentes. Las obras además exteriorizan las transformaciones sociales de crisis generalizada que atravesaban los autores en el momento de su creación, de ahí que haya un componente crítico ideológico-político muy fuerte. El afán de independencia de Oskar Kokoschka (1886–1980) le mantuvo al margen de cualquier movimiento artístico, sin embargo, él siempre se consideró expresionista: *Soy un expresionista porque no sé hacer otra cosa que expresar la vida.*

En colaboración con el Museo de Arte Moderno de París y patrocinada por la Fundación BBVA, el Museo Guggenheim de Bilbao ha acogido en sus salas la exposición “Oskar Kokoschka. Un rebelde de Viena”, una apuesta por acercar al público la amplia trayectoria del pintor, poeta, escritor, ensayista y dramaturgo austriaco, una figura que desde los inicios escandalizó a público y crítica, quienes lo definieron como “el gran salvaje” (*Oberwildling*). Su carrera abarcó la mayor parte del siglo XX, recogiendo en numerosas ocasiones los cambios históricos a los que iba enfrentándose la sociedad. De personalidad rebelde y antibelicista, esta muestra ha sido la primera gran retrospectiva dedicada en España a su figura.

Comisariada por Dieter Buchhart y Anna Karina Hofbauer, la exposición está compuesta por 140 obras, entre cuadros, dibujos, litografías, carteles y postales llegadas desde diferentes colecciones europeas. Un recorrido extenso y

minucioso en torno a la producción del “pintor de almas”, calificativo utilizado para destacar la profundidad psicológica presente en cada una de sus obras, dividido en seis apartados: Sección I – Un enfant terrible en Viena (1907–1916), Sección II – Los años de Dresde (1916–1923), Sección III – Viajes y estancias en París (1923–1934), Sección IV – Resistencia en Praga (1934–1938), Sección V – Exilio en Inglaterra (1938–1946) y Sección VI – Un artista europeo en Suiza (1946–1980). Muchas de sus pinturas reflejaron además su miedo ante el fin de la libertad, el temor a la guerra y la propia aniquilación de la humanidad. Combatiente en la Primera Guerra Mundial, gran parte de su producción posterior mostró el horror bélico del que fue testigo, como *Autorretrato de un artista degenerado* (1937) o *Anschluss. Alicia en el país de las maravillas* (1942), realizando incluso dos carteles denunciando el bombardeo de Gernika por parte de la aviación nazi durante la Guerra Civil española -propiedad del Museo de Bellas Artes de Bilbao-.

Como parte de la muestra “Oskar Kokoschka. Un rebelde de Viena”, se han diseñado dentro del proyecto Didaktika una serie de espacios didácticos y actividades complementarias, tanto en las salas como a través de la página web, que ayudan a comprender mejor la fascinante figura del artista. En el caso de esta última, se ha habilitado una audioguía (recurso exclusivo) y se ha puesto a disposición de todos los usuarios la conferencia inaugural.[\[1\]](#) Recursos que ayudan a completar una propuesta firme y bien construida en torno a uno de los artistas más desconocidos, y a su vez más fascinantes, de la historia del arte contemporáneo europeo.

[\[1\]](#) Conferencia Oskar Kokoschka (Museo Guggenheim Bilbao): <https://vimeo.com/808656864> (24 de septiembre de 2023).

Transfiguración. Miguel Mainar

El espacio Huecha nos muestra una exposición delicada y exquisitamente presentada de Miguel Mainar (Zaragoza, 1949), un artista eminentemente espiritual que concibe el arte como dirección de vida junto con la música, la sutileza y la poesía. Ocupando el centro del suelo de la sala, una antigua alfombra nos transporta a un espacio íntimo, sagrado. La inauguración se inicia con un elegido recital a cargo de la pianista Sandra Lanuza y la mezzosoprano Paloma Laporta, como una muestra más de la importancia de la música en la pintura de Mainar.

Transfiguración es el título de la exposición y de la obra que la preside, la última, realizada en 2023, un tríptico que parece levitar suspendido, tres grandes piezas de papel, las laterales trabajadas totalmente en blanco, en el centro, sobre fondo muy oscuro, casi negro, aparecen trazos dorados de gran movimiento, es una obra etérea y a la vez potente que se apodera del espectador. Frente a este a modo de santuario, comparable a la capilla de Rothko, está *Piel*, una obra de 1998, la más antigua expuesta, imprescindible en la trayectoria de este artista que, a base de someter el papel a infinidad de pigmentos, aceites, colas y resinas, convierte esta creación en auténtica piel, como dice la crítica de arte Desirée Orús, Miguel pinta con el alma y trata el papel como si fuera piel. En esta sala podemos ver, también, cuatro obras de 2003 correspondientes a *Piel del alma*, en las mismas tonalidades oscuras del cuero y la luminosidad metálica del oro, de una forma mística nos muestra las heridas, la grandeza y la luz que todo ser humano lleva en su interior.

Contiguo a estas estupendas piezas, encontramos en el pasillo lateral, tres pequeñas obras de 2017, fragmentos de muros, que nos recuerdan los frescos pompeyanos, en tonos irisados, grisáceos y azules, con la materialidad y expresividad que aportan las pinturas murales, y la espiritualidad y la pátina que le confieren los siglos pasados, nos remontan a otros momentos, ahora después del tiempo transcurrido y la purificación por la lava sobre la ciudad, convertidos en otros templos de la humanidad.

Podemos decir que se trata de una pequeña retrospectiva, dado que encontramos obras de diversos momentos de su creación, teniendo como nexo de unión las atmósferas que rigen toda la obra de este artista, y la magia de convertir el papel en metal, piel o muro según sea su intención. Porque Mainar domina el papel de toda clase y en todas sus formas, al que otorga el título de alma de su creación, y afirma que no es un soporte, sino la propia obra.

El espacio Huecha creado por Miguel Ángel Domínguez y dirigido por su hija Marta, es un remanso de paz, de acogimiento a los visitantes por parte de esta cariñosa familia, un caserón de piedra con un romántico jardín donde se realizan agradables veladas. Recibió el Premio Especial Angel Azpéitia concedido por la Asociación Aragonesa de Críticos de Arte en 2021. En este centro, dos salas exponen permanentemente obra de Miguel Ángel, que de vez en cuando cambia y mueve, ahora podemos ver lo más reciente de este artista, obras realizadas con fragmentos de naturaleza que recoge en sus paseos: ramas, piedras, huesos, troncos... y crea, interviniéndolos, magníficas composiciones muy expresivas y matéricas.

Un deleite para los sentidos.

Asalto en Épila Las Mascarutas: ser o no ser

Bajo el argumento de *Las Mascarutas*, una forma muy particular de celebrar el carnaval en el municipio de Épila (Zaragoza), la organización de Asalto aterriza por segundo año consecutivo en esta localidad aragonesa. El Festival Asalto (evento de arte urbano de carácter internacional) nació en el año 2005 y desde entonces, ha crecido exponencialmente adentrándose además en otras áreas fuera de la capital maña.

Aunque este evento es reconocido principalmente por sus murales (en los que han participado artistas y colectivos como: Boa Mistura, Mina Hamada, Rosh333, Above, Chikita, Berni Puig, Okuda o Seher, entre otros muchos), desde sus inicios ha prestado atención también a otras disciplinas artísticas entre las que se mueven los artistas invitados a través de: exposiciones, talleres o intervenciones.

En el caso epilense, este año la propuesta ha estado protagonizada por: Franco Fasoli (Buenos Aires, 1981), Dani Hache (Las Palmas de Gran Canaria, 1984), Emma Gomara (Zaragoza, 1976) e Isabel Flores (Badajoz, 1989) en exteriores, diferentes muros del municipio. Y, en el interior, de nuevo ésta última, además de: Nacho Bueno (Zaragoza, 1971), Daniel Vera (Barbastro, 1995), Charo Costa (Zaragoza, 1964) y Nuria Román (Madrid, 1966). Si el leitmotiv de este año era reflejar sus tradiciones y en concreto el carnaval, Fasoli (Matadero Municipal) y Hache (Calle Entremuros, 17) han resuelto este asunto plasmando una visión propia de esta fiesta popular pero, incluyendo los relatos de Épila y, sobre todo, sus características 'Mascarutas' (personajes que cubren su rostro con un "taleguillo", un trozo de tela con pequeñas aberturas que durante el día de carnaval permite ocultar el rostro de sus portadores, quienes tratan de adoptar otra personalidad). Por otro lado, Gomara (Calle del Barrio Nuevo)

durante estos días ha capturado a los viandantes que luego ha modificado; disponiéndolos siempre de espaldas para omitir la identidad de los personajes al espectador, de igual manera que ocurre el día de carnaval cuando éstos cubren su rostro y modifican su atuendo. Al mismo tiempo, el muro elegido otorga un carácter singular, ya que se funde con los retratados y aporta esa sensación onírica tan común en los trabajos de Gomara.

Flores, por su parte, pintó el muro de una vivienda en la calle Cortes de Aragón, 11 y, a su vez, dispuso una instalación en el interior del Palacio del Conde de Aranda (Salón Principal). Ambos trabajos están ligados a una tesis doctoral que la extremeña está desarrollando en la Universidad de Pontevedra en torno al ornamento: su uso a lo largo de la historia, su desprestigio, su recuperación y puesta en valor. Por ello, pone el foco en el ornamento del Salón Principal y otras estancias del palacio y lo enfatiza en su obra; una pintura mural (en la casa particular) y una instalación (en el palacio) ofrecen una reflexión en torno a este tipo de trabajos considerados a lo largo del tiempo como “artes decorativas” o “de segundo grado”, cuando, como apunta Flores, han sido un medio que se ha expandido por multitud de superficies y, por lo tanto, tiene un carácter desjerarquizante.

Las propuestas interiores se despliegan por las diferentes estancias del Palacio del Conde de Aranda (Calle Bajo Palacio, 7), un edificio de carácter civil encargado por los Ximénez de Urrea a finales del siglo XV, momento en que se les concedió el título de condes de Aranda (casa nobiliaria). Los diferentes propietarios que lo habitaron hicieron reformas y modificaciones a lo largo de los siglos y, finalmente en 1998, coincidiendo con el doscientos aniversario de la muerte del último Conde de Aranda, la Duquesa de Alba, heredera del palacio, lo cedió al Ayuntamiento de Épila. Podría decirse que, eventos como este y de otro tipo, como son las visitas

guiadas que ofrece la oficina de turismo local, permiten dar continuidad a este Bien de Interés Cultural con su apertura, acondicionamiento y vida, con el acceso de sus actuales propietarios, el pueblo. Así pues, una serie de fotografías y una videoproyección de los últimos carnavales del municipio realizados por Bueno nos dan la bienvenida. Y es que entrar en un espacio de este tipo ha llevado consigo una puesta en escena muy similar al evento de los disfraces, ¿quienes accedieron al palacio en el pasado? ¿Cómo lo hicieron? ¿Qué máscara o actitud tomaron? Su atuendo, su maquillaje o sus títulos les hicieron mostrar una identidad que en ocasiones no acompañaba a la realidad. Ese juego, engaño o trampantojo es el punto de partida de otro de los artistas invitados Vera. El montisonense ha llevado a cabo una instalación en la que el anamorfismo, esa deformación óptica ocupa la sala. A través de diferentes tejidos crea un paisaje ficticio que se modula con la geometría y los volúmenes de la estancia. A su vez, un ente circular capta nuestra atención, un símbolo con carácter cuasi divino que se difumina en el pasado, la parte más alejada, mientras que los colores tierra del pueblo hoy son los que preceden y deciden. Tras esta obra, en el Salón Principal, como hemos indicado, se encuentra la instalación de Flores: una serie de telas impresas a modo de tapices que hacen descender el ornamento del alfarje y, donde sus formas han sido ligeramente modificadas para infiltrar la frase “No es delito”. Esta sentencia se opone al ensayo *Ornamento y Delito* de 1908 del austriaco Adolf Loos, en el que se enjuiciaba a estos elementos decorativos como “una carga para la sociedad”. Finalmente, estas líneas caligráficas fusionadas con otros motivos se balancean al son de nuestra presencia, de la misma manera que tiempo atrás lo harían sus invitados en los bailes celebrados en este espacio y nos guían hacia la última estancia, el Despacho. Costa y Román se han unido esta vez para realizar una instalación en este lugar íntimo y de recepción del Conde. Una lámpara de cañizos y flores, material obtenido del campo (y en el caso de las flores, de los comerciantes del pueblo) cae desde el techo emulando las

valiosas lámparas de araña de cristal de roca que tenían sus estancias. Una pieza que recuerda también al amor truncado (ramo de novia volteado) que se percibe desde la ventana, ya que se ve un teatro a medio construir que el propietario encargó para su amada, pero como su historia de amor no terminó como se esperaba. Junto a esta pieza una tela (red de protección de cultivo) cuelga de una de las paredes a modo de tapiz e intervenida con el color de la remolacha, un recuerdo a la industria azucarera del municipio y al trabajo de las mujeres. Lujos, mobiliario y decoración que no hubieran sido posible sin el esfuerzo del exterior, el pueblo, por ello Costa y Román otorgan el protagonismo a estos materiales que a su vez escapan por sus balcones para volver a su origen. La necesidad de jorear el palacio, desenmascarar y alertar sobre el tremendo expolio que sufrió antes de su donación.

No podemos olvidar a Ruth Villagrasa (Zaragoza, 1988) quien durante estos días trabajó en las estancias del palacio junto a aquellos que se implicaron en el taller de la A a la Z. Este consistió en hacer hincapié en aquellas letras que representaban al pueblo como A de Azucarera o C de Carnaval, para luego realizar un collage en el cual se reflejaban las vivencias de cada asunto. Estas colaboraciones dieron lugar a unas piezas que titularon “Álbum familiar de un pueblo” y se expusieron en los exteriores del municipio.

Ser o no ser, las primeras palabras del soliloquio de *Hamlet* de William Shakespeare resumirían la cuestión de este año, fidelizando a un público ávido del próximo *Asalto*.

Entrevista a Clara Notari

Entrevistamos a Clara María Notari (Buenos Aires), uno de los perfiles más polifacéticos dentro de la actualidad del mundo

del arte y el diseño en las artes escénicas y audiovisuales.

Arquitecta de formación y prolífica directora de arte teatral y cinematográfica, destaca en sus trabajos por su interiorización y sutileza heredada en gran medida del magisterio del arquitecto y escenógrafo Gastón Breyer. Discípula avanzada del teórico de la heurística del diseño, ha realizado desde 1987 importantes trabajos para teatro y cine, entre los que destaca su diseño de producción en *Relatos salvajes* (Szifron, 2014) o *Todos lo saben* (Farhadi, 2018), pasando por el departamento de arte de muchas de las películas de Pedro Almodóvar hasta la fecha, como de *Los abrazos rotos* (Almodóvar, 2009) y la dirección de arte de *La voz humana* (Almodóvar, 2020) entre otros. Destaca en su trayectoria también, el tándem creativo entre ella y el diseñador de producción y director de arte Antxón Gómez, responsable de la escenografía de prácticamente toda la filmografía de Pedro Almodóvar desde *Carne trémula* (Almodóvar, 1997) hasta la fecha. Formó parte del equipo de arte de Gómez en la producción internacional de *Che, El argentino* (Soderbergh, 2008) y *Che, Guerrilla* (Soderbergh, 2008), cuya experiencia confiesa que fue decisiva en su trayectoria profesional.

Ha recibido premios como en 2001 a la Mejor dirección de arte de la Asociación de Críticos Cinematográficos Argentina por *Nueces para el amor* (Lecchi, 2000), en 2015 a la Mejor dirección de arte de los Platino del Cine Iberoamericano por *Relatos salvajes* (Szifron, 2014) y en 2021 Joseph Caudí de la Asociación Directores de Escena de España por La trilogía de los Gondra (Mestres, 2021).

Este año además, sus trabajos han brillado muy especialmente con el estreno y nominación a los Premios Goya de *En los márgenes* (Botto, 2023) y la reciente llegada al cine del corto *Extraña forma de vida* (Almodóvar, 2023).

Ruth Barranco: A lo largo de estos años ha podido trabajar en muchos proyectos de importantes películas. ¿Por qué cree que existe tan poca visibilidad de la dirección de arte, frente a otras disciplinas cinematográficas?

Clara M. Notari: Yo creo que todo parte de que no hay una formación académica ad hoc, respecto a la dirección artística. Existen escuelas de cine donde se estudia la carrera y luego hay unas especializaciones, incluso hay unos masters, post doctorados en dirección de cine..., etc. Yo, por ejemplo, di clase en el master de la ESGAC. Se trataba de un *workshop* desde mi propia formación, porque me gusta mucho la docencia. Mi maestro (Gaston Breyer) me enseñó un método y yo lo aplico. A pesar de que mi formación escenográfica nace desde el teatro, yo lo aplico al cine. Lo que pasa es que en España no hay formación específica. A raíz de eso, tampoco tenemos asociación, hay poca divulgación y muy poca visibilidad de lo que es diseño de producción y la dirección de arte. La gente llega aquí desde diferentes estudios, bueno yo soy arquitecta, pero hay gente que viene desde las Bellas artes y Antxón Gómez es químico como bien sabrás, así que hay un poco de todo. Los orígenes del director de arte están ligados a las artes plásticas en general, pero no existe una formación académica como correspondería a estas alturas del partido.

R. B.: Todos los equipos cinematográficos trabajan para el director de una película, pero hay una creencia generalizada entre el público no especializado de que el trabajo de la dirección de arte y el diseño de producción, surge directa y casi completamente del realizador. Y eso no siempre ocurre así, ¿verdad?

C. M: N.: Efectivamente. No, no siempre y en general no ocurre. O sea, hay directores que tienen una visualidad muy marcada, o sea que imaginan sus escenas previamente, este es el caso de Pedro Almodóvar, por ejemplo. Pero otros directores

dicen: “yo de esto no entiendo nada...”, o “no se nada de esto”. La mayoría es así. Lo que ocurre en este tema es que todo el mundo tiene una casa y vive en un sitio que ha decorado o que ha intervenido con los objetos cotidianos, así que creen tener una idea de lo que es lo histórico o adecuado. Esto los lleva a pensar que cualquiera puede opinar o que es muy fácil hacer escenografía. Realmente esto es una creencia popularizada que existe y, por el contrario, hay mucho trabajo detrás del sentido que se le da a la dirección artística que, aunque surge del guion evidentemente, sufre un proceso creativo. La mayor parte de la gente lo único que se plantea ante un guion es: “bueno necesitamos una farmacia y en cada esquina hay una”, pero en una buena escenografía hay mucha reflexión detrás, ¿dónde está ubicada esa farmacia, en que contexto está y qué sentido tiene respecto a la historia de la película?, ¿estamos haciendo un policial (*thriller* policiaco)? o ¿estamos haciendo una comedia?, ¿es una película de algún género...? Busco esas claves en la que dar sentido a la escenografía porque, por ejemplo, las películas de género son las más realistas, al igual que ocurre con la pintura de género, por ejemplo. Es decir, en resumen, en general hay una creencia real de que la dirección de arte la puede hacer cualquiera.

R.B.: Parece una broma de antaño, ¿no? Que lo haga ummm... ¡qué lo haga “fulanito” que tiene mucho gusto!

C.M.N.: Sí, aunque cada vez menos, pero al no tener una referencia profesional, al no existir una asociación, hay mucha gente que empieza a hacer dirección de arte desde ese punto y bueno, bien es cierto que como tiene una parte muy grande oficio, vas aprendiendo con el tiempo. ¡Esto es un artesanado! Creo que nosotros no somos artistas, los artistas trabajan para sí mismos y nosotros, como grandes artesanos, trabajamos para los que nos necesitan, para otros. En este sentido hay falta de rigurosidad muchas veces. Nosotros vamos haciendo y tratando de transmitir. Nos afectan mucho en este

proceso los presupuestos de las películas, los tiempos que luego producción te da para poder hacer las cosas... La producción tiene siempre la creencia de que confeccionar las cosas pertenecientes a la dirección de arte es más fácil de lo que realmente es, en un mundo donde se vigilan mucho los presupuestos. Y no es que necesitamos más capital de la cuenta para hacer las cosas, es que lo que necesitamos es un buen diseño de producción previo. Hay guiones que son muy ambiciosos y no se corresponden con la disponibilidad presupuestaria concedida para realizarlos. En estos casos, es mejor empezar desde el principio y decir, bueno, no hagamos tanto, mejor construimos menos, pero lo que hagamos lo hacemos bien. Existe siempre esta lucha entre el presupuesto y cómo hacerlo para que se adapte. Y no olvidemos todo el tema de preparación, recopilación de datos que es muy trabajoso, toda la investigación, todo lo que te va dando la pauta de cómo se hacen las cosas bien hechas. Esta fase fundamental, no se considera importante porque muchas veces, según dicen, no hay tiempo para eso. Y, sin embargo, cuando todo eso está bien aceitado, es lo ideal y supone incluso un ahorro para la producción. ¡Estamos siempre lidiando esta batalla!

R.B.: Desde una perspectiva externa además, existe una falta de definición conceptual y de competencias, respecto al diseñador de producción y director de arte. En España en concreto, ambas denominaciones se han fundido a menudo, ¿no es así?

C.M.N.: Este tema viene de lejos. En cada parte del mundo la dirección de arte se denomina de una forma. Cuando yo empecé a trabajar en Buenos Aires hace más de 35 años, se hacía "escenografía". Incluso un director de arte era escenógrafo y vestuarista a la vez en la industria argentina de donde yo vengo. Este tema siempre ha sido una curiosidad para mí: los italianos le siguen llamando "*scenografo*", "*arkitekt*" los suecos..., hay muchísimas maneras. Pero como a la industria del

cine global, le marca la tendencia la industria norteamericana debido a la cantidad de dinero que mueven sus producciones, son ellos los que han ido marcando una pauta para la nomenclatura. Son una gran industria, lo que no quiere decir que el producto final sea mejor, pero sí que tienen el poder de producir en serie con diversos mecanismos y tecnologías, que marcan las pautas. Sabrás, que a partir de *Lo que el viento se llevó* (Fleming, 1939) se comenzó a llamar al director de arte: *production designer* (diseñador de producción), justamente porque es él realmente, el primero que empieza a hablar con el director. Existen tres patas para hacer una película: el director, el director de fotografía y el director de arte. Ese trípode es el básico, por ello nosotros en general, empezamos mucho antes a trabajar en un proyecto que el resto de los equipos. Por ejemplo y sin ir más lejos, porque hay que definir mucho las localizaciones. Y por ello siempre digo que la dirección de arte es la producción del sentido, es empezar a darle un sentido al contenido, a ese cuento que quiere narrar el director. Sin embargo, cuando surgió la nomenclatura de “diseñador de producción” en España, hubo mucha resistencia y fue cuestionado por muchos productores, algunos muy conocidos, porque decían: “¡No!, porque ‘diseño de producción’ se confunde con la ‘producción’... Bueno, pues de acuerdo, solo es nomenclatura. Al final con la definición “dirección de arte” hacemos lo mismo, juntarnos con el director y reflexionar: ¿Qué es lo importante de la historia?, ¿cuál es el afecto que quiere transmitir?, ¿cuál es el sentimiento?, o sea, ¿qué es lo que exuda el texto?, ¿qué emoción esconde o se expone en el texto? Y como director de arte trabajas sobre esto, porque en realidad, nuestro mayor logro es que el espectador salga de la sala del cine sabiendo como se sentía el protagonista o el resto de personajes. Nuestro trabajo ayuda y apoya esto, a través de espacios y funciones, texturas, colores, direcciones... y eso es un tema que no todos los directores entienden cuando haces los planteamientos previos. Muchas veces hay que –como a los niños– camuflarlos o hay que explicarlos de diferentes modos,

según el director, para que lo puedan asimilar. Así que la dirección de arte es un trabajo muy interesante, pero bastante arduo en este sentido.

R.B.: Quería preguntarle por sus comienzos, estaba estudiando arquitectura y entonces decidió estudiar con el arquitecto y escenógrafo Gastón Breyer. ¿Qué ocurrió?

C.M.N.: Bueno, yo estudiaba arquitectura y había empezado a estudiar teatro y a bailar también. Empecé a trabajar como arquitecta, desde el primer año de carrera y con más intensidad ya al graduarme, empecé a sentir que no me satisfacía la práctica arquitectónica, la lucha con los gremios, esta cosa del fontanero que no viene hasta la semana que viene y entonces hay que parar la obra..., etc. Sentía que era un tema que no fluía en mí y que me faltaba un poco de drama en la construcción de los espacios. Fue entonces cuando empecé a conocer a gente del cine y a través de ellos dije: ¡Ufff, que lindo esto!, ¡esto sí que me gusta mucho! Trabajé como ayudante en una película con el escenógrafo Abel Facello (*Venganza por honor*, Hessler, 1987) y a partir de ahí empecé a estudiar con Gastón Breyer. Dije, ¡yo tengo que estudiar esto!

R.B.: El tratado de Breyer *Heurística del diseño* (Breyer, 2007), es un libro algo engañoso porque, aunque chiquito, posee una carga conceptual muy intensa. Analiza las relaciones entre el individuo el espacio y el objeto. Esto es una constante en su trabajo: el tratamiento del objeto, objetos clave, las texturas, colores, ambientes...

C.M.N.: Sí, claro, bueno, ¡lo que aprendimos con él! En primer lugar, Gastón era arquitecto, escenógrafo también en las primeras épocas del teatro argentino, El Teatro Independiente, y además era un gran teórico. Él era profesor en la universidad e impartía una cátedra de Diseño el último año,

donde podían estudiar juntos desde una perspectiva heurística, tanto arquitectos, como diseñadores gráficos o diseñadores de vestuario de la Universidad de Buenos Aires. Gastón nunca tenía ganas de explicar todo, decía: “Está bien que quede alguna duda, porque esto os despierta y os abre otras puertas”. Él era casi un filósofo, era como cuando lees a Adorno (Theodor W.), Marramao (Giacomo) o Foucault (Michel) que dices: ¡hay un punto donde no puedo seguir leyendo! Con Gastón te pasaba lo mismo en las clases, porque su cabeza era tan grande qué, ¡bufff!... Él empezaba a hablar de semántica o semiótica y entonces hacia relaciones como, por ejemplo, entre mesa y *tisch* (mesa en alemán), etc. Lo hacía además en diferentes idiomas. Iba haciendo un análisis del objeto desde el punto de vista lingüístico y también de las imágenes. Con Gastón había un antes y un después de ir a sus clases porque ibas a verlo y la cabeza te explotaba, te emocionaba todo. Te dabas cuenta de que cosas eran genuinas y de que cosas estaban cogidas con un hilo. Algo pasaba en tu psicología, que hacía que ya no fueras la misma persona. No lo digo yo, lo dicen un montón de alumnos que estudiaron con él. Esta experiencia me marcó mucho. Él había desarrollado básicamente, un método científico muy estricto de cómo atravesar un texto, de cómo pasar de la palabra al espacio, digamos. Yo realicé un documental sobre él que está en YouTube. Básicamente, en él se explica su método de trabajo y se muestra como éste, es un trabajo previo a hablar con el director, un trabajo que es para uno mismo como director de arte, es decir, este método es la comprensión profunda de la dramaturgia en última estancia. Por supuesto hay directores a los que esto ni se lo explicas, el listado de todas las paronimias que explica Dreyer o que son los opuestos. La realidad es que yo me planteo: ¿Qué te sugiere el texto del guion?, ¿es frío, es nocturno por ejemplo...? Bueno y entonces piensas en palabras contrarias, o sea, opuestas: frío-calor, noche-día, oscuridad-claridad. Con ellas estás haciendo unos opuestos que después te ayudan un montón a manejar contrastes visuales, desde la elección de una ventana, la de un visillo, la elección sobre que un cristal

sea absolutamente transparente o no... Gastón decía que esto, son elecciones de director de arte. En última estancia hay directores a los que no les interesa hablar de ello y otros como Pedro Almodóvar, con los que tienes que pactar hasta la última puntada que das en un cojín. En este último existe un nivel de obsesión notable sobre el control de la puesta en escena. En fin, por todo esto es muy interesante trabajar con un planteamiento teórico. Detrás de cada práctica debe haber una teoría y eso es indudable. Las personas que no tienen una base teórica, trabajan mucho más *in situ* la transcripción de los mensajes, de ese conocimiento.

R.B.: Usted trabaja en cine, televisión, teatro... Sin embargo, tradicionalmente existe la impresión de que esta disciplina está muy sectorizada. Parece que, si te dedicas como director de arte a uno de estos ámbitos, no pudieras encajar en otro. Y eso que actualmente, existe una tendencia a los intercambios entre cine y televisión. Usted es un poco rara avis al respecto, puesto que se mueve entre las tres. Resulta muy impactante su trabajo en la obra de teatro *Com els Grecs* (Mestres, 2018). La cerámica roja, el puf, junto con la interpretación de los actores, un todo que, incluso extrapolado parece una *performance* de arte contemporáneo.

C.M.N.: Sí, sí... Bueno, Steven Berkoff tiene ese modo satírico y hasta cómico, tragicómico de destruir a sus personajes. Esto lo hice con Josep María Mestres que, en realidad, es con el único que colaboro en teatro porque es amigo y porque llevamos muchos años haciendo diferentes cosas y porque básicamente, mi formación es teatral. Es decir, ahí, en teatro, sí que meto el método Beyer en puro. Josep María se ríe, con él puedo compartir absolutamente todo y hablamos de todo, de la "imagen 0", de la idea de fondo, de la carcasa, de todas las cosas... No todos los textos admiten el mismo tratamiento, pero la mayoría sí y en este caso, era esta historia griega de Edipo, llevada al mundo de Margaret

Thatcher en la década de los 80 en Londres y bueno, hicimos una especie de síntesis entre las cerámicas victorianas de algunas de las estaciones de metro y los *burrow*: los salones comunitarios o de baile que pueden ser transformados y albergar diferentes cosas con una dinámica. Josep María es muy teatral, levanta obras a veces muy difíciles de levantar y las hace super dinámicas. A mí me resulto muy triste que no se representara en otros sitios, hay teatros donde no hacen giras como en este caso y esta obra era de gran calidad y contaba con unos actores impresionantes. Lamentablemente se vio solo en el Teatre Lliure de Gracia y ya no giró. Una cosa super interesante pero bueno, ahí quedó y me encanta que lo recuerdes.

R.B.: De alguna forma, ¿se encuentra más cómoda en un espacio que en otro, prefiere el teatral o el cinematográfico...?

C.M.N.: Son como diferentes sentimientos. A mí me encanta el cine, el cine-cine me gusta mucho, cuando digo el cine-cine me refiero al cine de autor, me gusta ese encuentro, esa posibilidad de construir, porque cada vez que haces una película es casi como hacer un edificio. Empiezas desde los cimientos y vas construyendo, construyendo... Es muy emocionante vivir esa especie de mancomunidad entre tantas personas tras de un ideal. Es muy bonito eso. En el teatro sientes otras cosas. Yo pienso que es volver a ser niños. Es como cuando jugábamos a las casitas o a lo que fuera con los objetos, construyendo escenarios, universos o lo que se te ocurra de tu propia realidad. En eso acompañas al director. Es como ponerte al lado del director y decir: ¿Qué quiere este tipo?, ¿cómo lo acompaño?, ¿cómo lo ayudo? Es volver a ser niños y sin embargo, cuando estas ensayando en el teatro las últimas semanas, es como: ¡No! ¡Esa luz no, no, hay que cambiar ese color!, ¡no saquemos esa mesa! O sea, como volver a la infancia, es realmente muy hermoso. Son mundos diferentes la verdad.

R.B.: ¿Puede decirse entonces que el director de arte tiene más control sobre el resultado final en el teatro, que en el cine?

C.N.: Bueno, sí y no. ¿Te refieres desde el punto de vista de nuestro trabajo o lo que queda como producto de nuestra obra?

R.B.: Sí, me refiero al trabajo escenográfico en sí mismo, ya que en el teatro no depende de la parte de él que luego seleccione el departamento de fotografía o del estilo de montaje de la película, si no que este trabajo queda plasmado directamente a disposición del espectador.

C.M.N.: Bueno, más palpable si es. Hay cosas que no se controlan nunca del todo, porque tienen que ver con el espacio donde hay que hacer las cosas –que a lo mejor no es el ideal– o la gente que trabaja en cada teatro, los horarios de descanso que tienen, la cantidad de dinero que tienes para hacer determinadas cosas. Hay muchas variables en fin que uno no puede controlar. Pero sí, en el teatro vas haciendo una especie de tarta. Como en repostería, lo vas haciendo casi con tus manos y tienes el aliciente de estar en vivo: ahí está el actor plantificado y nosotros tratando de acompañarlo en todo lo que se pueda. Si puede ser que esta sensación de estar allí mismo, te dé la sensación de que tienes más control, pero al final el producto es una cosa que no es del todo controlable. Y bueno, por otro lado en el cine, quizás es una cosa más evidente, como dices tú, porque el producto final no es la imagen que el director de la película tenía en su cabeza, no es la imagen que el director de fotografía tenía en su cabeza y no es la imagen que yo misma tenía en mi cabeza. Al final siempre es una tercera imagen, es un resultado que es externo a todo y al final es el producto de la comunión de todos estos saberes y opiniones diversas. Finalmente, la lucha en el set

siempre es con el director de foto. Todavía sigue siendo el mago de la tribu que viene y dice: “¡Así lo hacemos!”. Y que siempre tengan la última palabra, es como una especie de costumbre en el ámbito cinematográfico. Hay algunos directores cinematográficos que ya incluyen la opinión de todos los equipos, pero hay una gran mayoría que se entregan mucho al director de foto, por fuerza, por no saber cómo hacer los planeamientos o por lo que sea. Y luego claro, también hay directores de fotografía más respetuosos que otros, más inclusivos. Nosotras tenemos además la otra batalla que es la de ser mujer, no lo olvidemos. Yo ya estoy en un punto de mi carrera en el que digo lo que pienso y lo que no me parece correcto, a mí ya me da igual. Pienso que el territorio de tu trabajo hay que saber defenderlo ¿no?, porque te estás esforzando en hacer lo mejor para la película y eso merece al menos discutir las decisiones. Es decir, si alguna parte de nuestro trabajo no te parece lo mejor como técnico de fotografía, ¡ok!, no lo hacemos así, pero siempre hay que facilitarse los trabajos mutuamente. Hay directores de fotografía que son un encanto y que trabajan realmente en equipo, lo que es la situación ideal. Pero hay otros que vienen de la vieja escuela y con los que es más difícil trabajar. Este asunto es un tema complicado y además en mi caso, hay que hacerlo desde el lugar de la mujer y que lo complica todavía más, es un hándicap.

R.B.: Es paradójico al respecto, dado el carácter librepensador del cine, que haya sido una de las industrias más jerarquizadas incluso respecto al género, al menos en España. De hecho, hemos tenido que esperar hasta 2021 para tener por fin, a la primera mujer premiada – Daniela Cajías– en la categoría de Mejor Dirección de Fotografía en los Premios Goya, por su trabajo en la película *Las niñas* (Palomero, 2020). Resulta chocante porque presume de ser una industria liberal y de oportunidades.

C.M.N.: Sí, sí, llega tarde. Pero yo pienso que todos somos machistas porque estamos formados en este pensamiento. Nos han mentalizado desde la escuela, el instituto, la universidad, entonces hay que manejarlo lo mejor posible porque es algo que está ahí presente y es difícil de explicar incluso a gente que es bastante progre con ideas muy actualizadas. A veces se complica en esta parte.

R.B: Quizá hace falta también más difusión de los oficios del cine, más publicaciones, aparición de críticas sobre la dirección de arte cinematográfica y el diseño de producción, por ejemplo. Abres una revista especializada y salvo en muy contados casos, no es posible encontrar nada al respecto o aparece diluido como una puesta en escena general. Sin embargo, sí que se encuentran abundantes análisis y crítica de la fotografía y el montaje.

C.M.N.: Bueno, al menos veo algunos apartados más que antes sobre directoras de fotografía o mujeres en general, pero no, no se habla sobre la dirección artística generalmente.

R.B. Lo cierto es que no es fácil encontrar documentación al respecto ni siquiera en centros oficiales o archivos especializados, porque al no dársele valor a los datos sobre el diseño de producción y la dirección de arte, al contrario por cierto de lo que ocurre con los guiones sin ir más lejos, las productoras normalmente ni los conservan y mucho menos los ceden a consulta pública.

C.N.: Sí, así es, resulta muy difícil y la causa fundamental es que la cultura a pesar de su importancia, no se considera un bien intangible. En el teatro pasa lo mismo. Hay cosas que no están suficientemente cuidadas desde un punto de vista institucional. De hecho, Pedro Almodóvar por ejemplo paga con su dinero sus obras, porque por suerte, si anuncia que va a

hacer una película, la tiene vendida antes de ser filmada. Las ayudas, además, son cada vez menores. Pero este debate cambia, si entramos en otro ámbito como el de las series y las plataformas. Yo, por ejemplo, he trabajado en tres ocasiones en este terreno porque hice una parte muy chiquita de la serie de Netflix *La Casa de las Flores* (Caro, 2018). Conocí a Manolo Caro cuando vino a rodar parte de la misma aquí en Madrid y después hicimos otra serie, *Alguien tiene que morir* (Caro, 2020). El año pasado hicimos también *Érase una vez... pero ya no* (Manolo Caro, 2022) que es un musical. Pues bien, aquí he trabajado con bastante presupuesto porque si no, tampoco lo hacía. Es decir, en las plataformas la manera de trabajar es distinta. Con ellas se va a retroceder bastante porque no les importa mucho el detalle, ya que el aparato donde más se ven las series, es el móvil. En ese sentido, hay un retroceso muy grande en la industria audiovisual. Y esto hace más importante si cabe, el seguir peleando porque el estado se haga cargo de lo que es su patrimonio cultural con mayúscula.

Reseña literaria de El último sueño, Pedro Almodóvar, ed. Reservoir Dogs, 2023

Desde hace varias décadas, el director de cine Pedro Almodóvar (1949) ha revisado y editado gran parte de sus guiones cinematográficos en formato impreso, con considerable éxito y sin duda, gran atractivo para los estudiosos de su obra. Sin embargo, debemos empezar por decir que este libro no es un guion impreso, si no el germen de muchos.

Desde el estreno de la película *La flor de mi secreto*

(Almodóvar, 1995) se han publicado de manera sistemática los guiones de sus películas respondiendo a una vocación del autor hacia lo literario, para algunos desconocida y que Almodóvar considera el origen de sus trabajos cinematográficos. Lo cierto es que él, además de director, es el autor original de casi todos sus guiones a excepción de las adaptaciones libres de la obra *Live Flesh* (*Carne trémula*) (Rendell, 1986), ayudado aquí de manera iniciática por Ray Loriga para su película homónima de 1997 o *Mygalle* (*Tarántula*) (Jonquet, 1984) para *La piel que habito* (Almodóvar, 2011), pasando por varios textos de *Runaway* (*Escapada*) (Munro, 2004) como *Silencio* para *Julieta* (Almodóvar, 2016) y sin olvidar una obra imprescindible de gran sustrato a lo largo de su trayectoria, como el monólogo teatral de 1930 firmado por Jean Cocteau, para el homónimo corto *La voz humana* (Almodóvar, 2020). Si contamos con que Pedro Almodóvar firma hasta el momento casi 40 títulos filmográficos entre largos y cortos durante toda su carrera, la originalidad de sus guiones resulta aplastante. Sin embargo, este libro desvela que, en realidad en muchos de ellos, se adapta a sí mismo.

El último sueño es un libro de 200 páginas escritas por Pedro Almodóvar y publicado por la editorial Reservoir Dogs que cumple 25 años de existencia en 2023. No es la primera publicación del cineasta para esta editorial, a la que ya había confiado la publicación de los guiones de las películas *Dolor y gloria* (Almodóvar, 2019) y *Madres paralelas* (Almodóvar, 2021). La portada lleva el sello del cineasta traducido a diseño gráfico por el creador Javier Jaén, el cual, mediante la combinación cromática favorita del director en las últimas décadas (rojo, azul y amarillo) y una sutil alusión a los bodegones que ha fotografiado últimamente, consigue perfilar en la imagen una suerte de retrato de rasgos inconfundibles. El libro surge según el autor, como vía alternativa a la publicación de una autobiografía que a día de hoy no está dispuesto a escribir y gracias a los ánimos de su asistente personal y productora Lola García. Porque durante

años, Almodóvar ha ido atesorando diversos relatos que solo en algunos casos se han convertido en película. Sin embargo, pocos saben que no es su primera vez como escritor. Ya habíamos podido disfrutar de su prosa en la novela corta *Fuego en las entrañas* (Almodóvar, 1981), artículos para revistas musicales como *Vibraciones*, prensa como *El País*, *Diario 16* y en revistas de historietas como *Bésame mucho*, *Star*, *La Luna* o *El Víbora* durante los ochenta como la fotonovela “Toda Tuya” (Almodóvar y Pérez Mínguez, 1982) que puede verse citada en la película *La ley del deseo* (Almodóvar, 1987), por no contar con *Patty Diphusa* (Almodóvar, 1991). Sin embargo, *El último sueño* es su primer libro de relatos.

A través de una jugosa introducción del autor se abren paso uno tras otro, doce relatos escritos a lo largo de toda una vida por Pedro Almodóvar, ya que pronto nos desvela que su pasión por la escritura fue muy precoz: “Yo ya me sabía escritor desde niño, siempre escribí. Si algo tenía claro era mi vocación literaria [...]” (Almodóvar, 2023, p.12). Este dato vital, ya se introduce en su autobiografía de ficción cinematográfica *Dolor y gloria*, porque su obra es una perfecta maquina de relojería en la que se muestra la verdad a través de la ficción o se parte de un hecho real para llegar a otro inventado, todo ello además mediante la imbricación continua de historias, que se tejen unas sobre otras sin importar el espacio, ni el tiempo.

Más allá de la seducción del marketing de cada uno de sus estrenos cinematográficos o literarios, más allá de la tentación de descubrir en sus textos datos no conocidos de su biografía, *El último sueño* se despliega como un mapa mental del director. Su prosa siempre ágil y paradójicamente luminosa en comparación con la acción narrada, resulta sorprendentemente empática en “La ceremonia del espejo” (Almodóvar, 2023, pp. 55-74) o espectacular y chispeante en el relato “Confesiones de una sex-symbol” (Almodóvar, 2023, pp. 125-140). Sorprende por otro lado, como la puesta en escena en

general y el escenario en particular que resulta tan fundamental en sus películas, trasciende poco en sus textos, tanto es así que en los relatos de los que ha surgido un guion, como “La visita” relacionado con la película *La mala educación* (Almodóvar, 2004) o “Juana, la bella demente” del que surge *Hable con ella* (Almodóvar, 2002) a pesar del evidente parentesco y carácter germinal, no es posible reconocer en ellos los espacios conceptuales, ni a los protagonistas. Este dato consideramos que tiene una particular relevancia, ya que es probable que revele que su proceso creativo literario es distinto al filmográfico.

Aunque sin ninguna duda, con *El último sueño* el lector tiene la oportunidad de disfrutar de relatos que surgen en menor y mayor medida de la vida y pensamiento de Pedro Almodóvar. No es casual que él haya elegido este título para el libro, ya que da nombre a un relato homónimo que habla del fallecimiento de su madre. Aunque esté incluido en este libro junto a otros relatos inéditos, en realidad, este texto ya se había publicado por escrito en *Los archivos de Pedro Almodóvar* (Ducan y Peiró, 2011, p. 264) y también se recoge en el guion de *Dolor y Gloria*, durante las escenas de las últimas conversaciones de Salvador Mallo y su madre, memorables interpretaciones de un texto delicado y profundamente íntimo.

Por otro lado, la temática del “sueño” en Almodóvar no es casual, cuentan sus colaboradores en diseño de producción y dirección de arte Antxón Gómez y Clara Notari que cuando el director revisa un escenario distinto a lo que espera, suele decir “Esto yo no lo soñé así... [...]” (Barranco, 2023). El mundo onírico sin duda, siempre flota en la narrativa de Almodóvar. Cómo olvidar el sueño de la actriz María Barranco en *Mujeres al borde de nervios* (Almodóvar, 1988), muy relacionado con *El amante menguante*, corto imbricado como no, en la propia película *Hable con ella* en la que el sueño o lo inconsciente, resulta eje argumental. Algo que también nos recuerda a uno de sus reconocidos referentes artísticos, Luis Buñuel del que

sobra explicar su relación con lo onírico y surreal.

Sin embargo, en este libro descubriremos que es muy probable que el sueño que más interesa al autor es el que él mismo produce al espectador o lector, dentro del que su fantasía toma de nuevo vida, en una *mise en abyme* sin fin.

Bleda y Rosa

En el marco del programa del festival PHotoESPAÑA, el Museo ICO de Madrid alberga la mayor retrospectiva realizada hasta el momento de Bleda y Rosa. Artistas que trabajan de forma conjunta desde hace tres décadas creando nuevas formalizaciones y nuevos ritmos de contemplación en el ámbito de la fotografía, y quienes han desarrollado una mirada común, un lenguaje propio que se sitúa entre lo visual y lo textual. No es, sin embargo, algo que sea ajeno a la obra de estos autores, ya que su reflexión en torno a lo fotográfico ha sido un tema recurrente a lo largo de su trayectoria, incluyendo también el diálogo con disciplinas como el cine, la pintura o la literatura.

Para ello, la muestra organizada por Fundación MAPFRE con la colaboración de la Fundación ICO, recorre la singular trayectoria de María Bleda (Castellón, 1969) y José María Rosa (Albacete, 1970), Premio nacional de fotografía 2008, cuyo trabajo gira en torno al paisaje y la arquitectura como espacios de historia y memoria. Lugares donde se generan tensiones entre pasado y presente, memoria y olvido, ausencia y presencia.

Comisariada por Marta Dahó, la exposición cuenta con nueve videoinstalaciones compuestas por un total de 264 imágenes de nueve series fotográficas: *Campos de Fútbol*, *Campos de*

batalla, Ciudades, Estancias, Memoriales, Tipologías, Origen, Corporaciones y Prontuario, realizadas por los artistas desde sus inicios hasta la actualidad. Son instantáneas que cuestionan los espacios y la compleja trama de temporalidades que atraviesan el presente de un lugar. Así, las obras invitan al espectador a cuestionar cómo imaginamos el pasado y de qué modo la historia y sus representaciones han pautado formas de ver, comprender y recordar. En suma, el espacio, natural o diseñado, como punto de conexión entre el presente y el futuro.

Por todo ello, cada emplazamiento de la muestra que reúne la totalidad de su obra, presenta un espacio expositivo como lugar de ensayo y reflexión y además se convierte para estos artistas en una suerte de caja de memoria, capaz de albergar toda la vida, todos los acontecimientos, todo lo ocurrido en su interior. De ahí que la potencia poética de sus proyectos suponga una significativa contribución en cuanto a la importancia de las imágenes y su función para seguir pensando el presente. En definitiva, la exposición conforma una de las referencias más destacadas de la fotografía española contemporánea.

Sorolla a través de la luz

Los Salones de Génova del Palacio Real han sido transformados para dar cabida a uno de los principales eventos que conmemoran el centenario del fallecimiento de Sorolla (1863-1923), declarado Acontecimiento de Excepcional Interés Público (AEIP) por el Ministerio de Cultura y Deporte. Para ello, se ha contado con el trabajo de la empresa Light Art Exhibitions y su director Gonzalo Saavedra, responsable de todo este montaje en colaboración con Patrimonio Nacional, El Museo

Sorolla y la Fundación Museo Sorolla. Asimismo, la muestra ha sido comisariada por Consuelo Luca de Tena, exdirectora del Museo Sorolla, y Blanca Pons-Sorolla, bisnieta del pintor y especialista en su obra. De esta manera se ha conseguido rendir así homenaje a uno de los mejores pintores españoles, y a un artista muy vinculado a los Reales Sitios.

A través de esta propuesta artística que combina por primera vez la creación del pintor Joaquín Sorolla con recreaciones digitales y experiencias sensoriales a través de la luz, el color y el movimiento se permite descubrir al espectador tres tipos de exposiciones diferentes. Para ello, el recorrido de la exhibición se inicia invitando al público a sumergirse en las obras y cuadros más y menos conocidos a través de grandes pantallas led que incluso muestran animación en los lienzos. Es por ello por lo que las dos primeras salas están cubiertas en todo su perímetro por multipantallas LED, con sonido e imagen en movimiento que amplían e intensifican el efecto sensorial de su pintura. Una experiencia envolvente de luz y color en la que también están presentes sus principales obras maestras en altísima resolución, combinadas y animadas.

A continuación, a lo largo de cuatro salas se presentan un conjunto de 24 obras originales que son espléndidas y, además, están acompañadas de cartelas explicativas muy completas, en torno a tres de los temas más representativos del pintor: los retratos reales y los jardines, con un retrato de Alfonso XIII con uniforme de húsar pintado en La Granja de San Ildefonso en 1907; el mar y la playa, como el género más presente en su obra y más conocido y apreciado por el gran público; y los retratos familiares, con los que se inició como retratista al aire libre.

Para finalizar la muestra, invita a los visitantes a adentrarse en la época de Sorolla mediante la realidad virtual. Gracias a esta tecnología, mediante unas gafas de realidad virtual, el público podrá caminar por la playa valenciana de la Malvarrosa en uno de sus cuadros y visitar el

taller de trabajo en su casa de Madrid.

En definitiva, la exposición ha conseguido aunar por primera vez la presencia de obras originales del pintor valenciano, muchas de ellas procedentes de colecciones particulares rara vez mostradas al público, con recreaciones digitales a través de la tecnología más avanzada. En suma, las obras dialogan con recursos tecnológicos de vanguardia mediante espectáculos de imagen y sonido que intensifican la percepción del espectador gracias a las impresiones y emociones creadas por Sorolla en sus cuadros.

Entrevista a Paco Algaba

Paco Algaba nace en Madrid en 1968. Durante la década de los noventa, vive en Barcelona donde realiza sus estudios de Dirección Cinematográfica en el Centre d'Estudis Cinematografics de Catalunya y Realización de Televisión en la Universitat Politècnica de Catalunya. Su carrera profesional está influenciada por un estudio exhaustivo del lenguaje fílmico y de los grandes maestros cinematográficos, pero también de la historia de arte, de la filosofía o de la composición musical. Su obra ha sido expuesta en el MUSAC de León, en el CAB de Burgos, en el IAACC Pablo Serrano de Zaragoza o en el Matadero de Huesca, entre otros centros de arte contemporáneo. Además, ha formado parte de las programaciones de festivales como el de Cine Pobre de Gibara, en Cuba, el Festival de Cine Experimental de Granada o en el Festival de Imagen Contemporánea Manifesto de Toulouse.

Esta entrevista tuvo como excusa la instalación Octeto. Trinidad mostrada en la galería Antonia Puyó de Zaragoza entre el 8 de junio y el 28 de julio de 2023, un cuidado montaje compuesto por 8 pantallas, destinado a visualizar una pieza

multicanal de casi 80' de duración.

Se trata de una versión extendida de la entrevista que ya fue publicada en el suplemento Artes&Letras del Heraldo de Aragón el 1 de julio de 2023.

Alejandro Ratia: Posibilidad (y certeza) de un cine al margen de la narratividad. Y creo que debemos aceptar, sin demasiados cuestionamientos, la voluntad de ser cine de lo que realizas, al margen del modo y de los espacios de presentación, en galerías, centros de arte. Frente a la típica duda curatorial de cómo exponer, a posteriori, el cine en el museo (dando por hecho que no es ése su sitio natural) la cuestión previa del cineasta, tu pregunta fundante, en cuanto a cómo presentar tu obra, el cómo presentarse como cuestión constitutiva de la misma.

Paco Algaba: La expresión cinematográfica se ha convertido en una extensión de la narración literaria. El movimiento es lo sustantivo del signo fílmico y su esencia, su temporalidad, con él no sólo se representa si no que se escribe. Pero los caminos del cine están por escribir, por deslindar, por explorar más allá de su impronta literaria y su devenir ilustrativo. Trabajo en la frontera, huyo de la referencialidad de lo argumental y lo simbólico. También como posición ante una sociedad hipernarrativizada que necesita del conflicto y de tu militancia para su subsistencia como relato.

Del cubo blanco al cubo oscuro. La sala expositiva es un espacio especialmente potente para la práctica cinematográfica.

AR: El montaje es la esencia del cine. Sigue siéndolo en tu obra. Al final, es arte del tiempo antes incluso que de las imágenes. También del espacio. El uso de varias pantallas, que pueden apagarse o encenderse, ofrece nuevas posibilidades. Nada absolutamente nuevo, no obstante. Pienso en cineastas

como Gaspar Noé (*Vortex*) que plantean narraciones dividiendo la pantalla. Pero en tus últimas propuestas, el juego tiene un punto orquestal. El título del proyecto para Antonia Puyó, "Octeto", responde a la idea de un conjunto de cámara, una pieza para 8 monitores. En un montaje que recuerda a una capilla, a una escenografía íntima.

PA: En 1927, Gance, dejó muestra de un cine en políptico, es la referencia. Noé, se expresa en una fragmentación estilística que en los años 70 tuvo numerosas muestras. Fragmentar la pantalla es una cosa y otra la construcción de unidades independientes en busca de interdependencia donde toda unidad tiene su fuente y teleología, ésta es mi posición, seguramente por vocación anarquista.

Si, esta obra se expresa como obra de cámara, "orquestada" con 8 monitores, para un espacio que bien pudiera ser una capilla.

Hablar de montaje es hablar del vacío. Lo importante no es el sentido que se genera con la relación entre un plano y su precedente sino el abismo que hay entre ambos, esa sustracción que nos lleva al vacío, a lo que no se puede mostrar más allá de como sublime, como asombro, como aquello que es imposible de desvelar y está.

Kuleshov, Eisenstein, Vertov están ahí pero no son principales en mi concepción del montaje. Lo que realmente muestra la imagen en movimiento es el vacío acaecido por el registro de la imagen en el lugar original, es un pecado. Su resonancia es el corte y es a la vez su pulso. Peleshian no entiende el montaje sin la música. Estoy en las antípodas, no entiendo la música en el cine. La música en mi obra me parece, como la presencia de la figura humana o la palabra un acto de retórica.

AR: Ausencia de la figura humana, pero presencia del paisaje. Un cine que trabaja el paisaje. Y un paisaje sin figuras. Alguien tan cercano a ti como María Enfedaque, habla de

paisaje, pero de paisaje 'otro', nada que ver con el Impresionismo, algo diferente del Romanticismo, seguramente ajeno al land-art y a los discursos ecologistas habituales. No sé si tienes en la cabeza conceptos como los de Smithson, y la idea de trasladar la naturaleza a la sala de exposiciones. Los espacios naturales siguen evolucionando, pero, mudados a una galería, los objetos desplazados desde la naturaleza dibujan una especie de mapa, estático. No sé bien qué consideras que sucede con el robo de las imágenes en movimiento. ¿Son un mapa doble del tiempo y del lugar? ¿Son una ficción? ¿La revelación del mundo como ficción?

¿Podemos hablar del terreno como concepto, frente al territorio? En tus últimas obras no hay gente, pero entiendo que la confrontación del paisaje con la mirada y la actuación del hombre es clave.

PA: Tal vez sea un paisajista. Enfedaque, a la que mencionas, diría que hago autorretratos. No lo sé. La figura humana... me resulta obsceno hablar del dolor humano de manera interpuesta. Mi trabajo es con el espacio y el tiempo, esos son los elementos y mi proceder, mirar.

Nada es natural, todo es cultural y así discurre nuestra estancia. A veces, cuando menos te lo esperas, va la naturaleza y te da un puñetazo, incluso te mata. Esos tiempos son los que me interesan.

A 1.000 km del polo norte he visto plásticos, los hay por todas partes y son asiduos en mis imágenes, nunca los he puesto, como no he puesto nada, solo los he mirado. No vivimos en la era del plástico, forman parte de nuestro organismo. Sí vivimos, en el iluminismo, iluminados constantemente por el móvil que nos vomita la verdad en el bolsillo, que mantiene nuestro personaje en el relato.

La tetralogía *Descripción del terreno* deslinda los conceptos paisaje, territorio y terreno en cuanto a sus afectos

culturales y políticos. *Octeto. Trinidad*, tercera parte de ésta, lo hace, desafectándose de estos para transitar en el orden espiritual que supura el terreno al asirnos al espacio. Se puede decir que la mirada es un acto político, lo creo firmemente y también, que, si sólo es eso, es irrelevante.

AR: Algo que me parece extraordinario es la referencia a una Trinidad simbólica, el árbol, la casa y la montaña, que aparecen en un icono de Andrei Rublev con significados obviamente religiosos.

Sospecho que hasta Rublev y su icono pudo conducirte la película de Tarkovski...

¿Cuál es el sentido de esta tríada? ¿Se trata de un misterio sin resolver como el de la Trinidad cristiana?

PG: Subsumido en el iluminismo, en los vínculos de la fascinación, la ceguera, con los procesos tardofascistas, recordé a Rublev, de Tarkovski, como un antídoto, vagando sin sentido por la condición humana hasta pintar el icono que nos ocupa. Vagar es, lo que hacen mis imágenes, vagar en busca de explicarse en su existencia. Este icono expresa una humanidad coronada por tres imágenes: el árbol, la casa y la montaña, sin las que ni podemos explicarnos ni representar el mundo.

AR: Peregrinaje. Estos lugares que se muestran en Octeto son en ocasiones espacios 'fuertes', con una historia propia importante, una isla en el ártico, terreno literalmente de nadie, un barranco del Campo de Belchite, salvado por un viaducto cuyo tablero se ha esfumado. Alguna arquitectura ambigua del Pirineo. Lugares, desde luego, al margen del tópico. ¿Qué enseñanza se desprende de ellos?

PA: Visito recurrente espacios que de alguna forma "cultivo" con la mirada. Sus registros pasan de un proyecto a otro según las necesidades de las obras. Las localizaciones propias, en el extrarradio de Zaragoza o como máximo a unos 200km, son espacios anónimos y sostienen la carga poética de la obra. Las

lejanas, impropias, las selecciono por estar cargadas de una densidad simbólica cultural o política, las vacío para resignificarlas y desde el equívoco conjugarlas en equidad en busca de una poética sustantiva.

AR: Una extraña noción que introduces es la de "obediencia", ¿qué sentido tiene?

PA: Tan sólo es obediencia, es una expresión que resume el sentido de la vida. Podríamos hablar de las tres vías místicas, en esta obra tan expuesta a lo espiritual, pero el asunto es más pedestre, más ideológico. Todos somos clientes, esa es nuestra naturaleza en cuanto a la función encomendada. Cliente, en su etimología, es el plebeyo que se encuentra protegido por un patricio, de alguna forma parece una extensión de la esclavitud a nuestros días. Yo soy obediente, Para mí, la obediencia, se debe a uno mismo y, al igual que la pereza, es un estigma de la voluntad, un acto de libertad que más se acerca a la vagancia, al errático deambular de un renunciante. Recuerdo a Apu, de Satyajit Ray.

AR: En tu cine/instalación actúas, de algún modo, como esos músicos que tocan varios instrumentos por separado, y luego mezclan las pistas ellos mismo. El cineasta clásico está rodeado de colaboradores, se obliga a un arte de equipo. Aquí trabajas con la libertad y con los riesgos de la soledad, al modo más bien de un poeta. ¿Cuál es el rol del cineasta anacoreta?

PA: Un renunciante. Necesito deambular, el viaje a ninguna parte. El travelling en el cine es insustituible porque revienta el marco, un marco, que no es del espacio sino del tiempo. Comencé con un largometraje. Tenía que explicar un montón de cosas a mucha gente a la vez. Por timidez o por una cierta misantropía o fobia reduje la cámara a la imagen y la materia al mundo, todo lo demás es ruido. Trabajo solo. Nunca me he visto como un narrador, tal vez, como un poeta. Tal vez sólo haga autorretratos, dice Enfedaque.

Los riesgos, conmigo, son los que son, con la industria del cine y con el arte, ingentes, son la montaña.

AR: Un solitario que necesita, no obstante, un espacio de exhibición final. En este sentido, creo que debemos valorar la apuesta de la galería Antonia Puyó, su colaboración en el montaje, su riesgo.

PA: Hay que pensar que estas obras (que se pueden catalogar como cine expandido) no se ven, no existen, hasta que no están expuestas y eso es difícil para el artista, pero también para el galerista. Mi agradecimiento a Patricia es inmenso. Helga de Alvear con Isaac Julien o Julien Rosefeldt, Sabrina Amrani, pocas se atreven...hay que decir las cosas sin complejos. Creo que es Patricia la que merece esta entrevista. [Se refiere a Patricia Rodrigo, directora de la galería Antonia Puyó]

AR: Secuencia, ¿podemos considerar *Octeto.Trinidad* como cierre de una trilogía, tras *Volksgeist* y *Europa Solar*?

PA: No. Falta Camino de España, un políptico solar que aborde la incisión del iluminismo en la tradición de la bipolaridad española (por aquello de la identidad), donde el equívoco profundice en la alteridad, hibridándose en sus afectos políticos, culturales y espirituales para enfrentarse a una bipolaridad, que sin ser propia de España parece acuciarse más en nuestro país por un estigma cainita. Esta obra comienza a tomar forma con *Camino de España. Descanso* (CAB de Burgos 2018). En cierto sentido, más un pequeño esbozo que un prólogo. Y a veces parece tan sólo un acto de sedimentación, el resto de un camposanto.