

Pinturas y dibujos de Teresa Salcedo, Papeles de Alicia Vela

En la galería A del Arte el 8 de septiembre se inaugura la exposición de cuadros y dibujos de Teresa Salcedo titulada "Pintura Tendida, Resistencias". Prólogo de Alejandro Ratia. En las últimas líneas comenta:

Cuando utiliza el término "Resistencia" alude al raro empeño en salir del silencio que anima a determinadas obras que han sido negadas, y que las convierte en cosa artística por ese mismo empeño, que es algo parecido a la necesidad de respirar del ser vivo.

La exposición es muy buena y compleja, de modo que incorpora obras realizadas hace dispaes años durante diferentes épocas, incluso en la instalación añade lo acabado en fechas recientes. Atención a los excelentes cuadros abstractos. Nos centramos en los cuadros y dibujos, hechos en 2017 y 2018, que titula "Serie Pintura Tendida". Sobre los cuadros estamos ante fondos abstractos y un tendedor en cada obra del que cuelga la hipotética ropa, aunque en realidad es una delicada abstracción preñada de sugerencias al servicio de cada sensibilidad. Sobre los dibujos ocurre lo mismo. Fondos neutros con tendedores y ropa en negro, color clave para que manifiesten tanta fuerza.

En la Galería A del Arte el 18 de octubre se inaugura la exposición de Alicia Vela titulada "Dando Vueltas". Prólogo de Maite Clavo. Todo papel de los noventa, algo que nos resulta decepcionante e incomprensible, salvo dos actuales.

Interviene en dos paredes mediante círculos conectados entre sí. Muy exquisito. En la obra sobre papel predominan los círculos concéntricos, para el recuerdo su ancestral carga simbólica, y otras formas irregulares de cambiantes colores con el negro dominante. Fondos neutros. Dos obras en colores son grabados. También tenemos los círculos. En algunos papeles, con las mismas formas, incorpora partituras y formas tipo flecha ascendente. Une, al parecer, la música con el arte. La exposición termina con una exquisita taza de porcelana. Maite Clavo, en su prólogo, lo comenta de maravilla al afirmar:

¡Tantas veces tomo el café en la tacita blanca! Regalo de un amigo que desapareció. Juntos habían compartido momentos gozosos pintando. Un día la taza cayó al suelo y una esquirla pequeña marcó su destino al derramar su materia original: la porcelana blanca.

En la galería A del Arte el 22 de noviembre se inaugura la exposición de Francisco J. Castro titulada "Topiarius". Prólogo de Joaquín de Santiago que, entre otras consideraciones, afirma:

El jardín soñado del paraíso, donde siempre es primavera, y las fragancias perfuman los árboles cargados de frutos. Es allí donde estas acuarelas nos transportan a todos estos elementos místicos, como imagen del alma.

Numerosas obras tamaño mediano y pequeño. Primeros planos de ramas con flores, árboles de un parque y jardines, panorámicas de un paisaje con o sin río, fuentes de antaño y obras con impronta misteriosa. Todo sin directa presencia humana. Se ven con radical felicidad.

Cerámica de Lorena Sanz, obra de Samuel Hereza

En el Museo Pablo Gargallo el 20 de septiembre se inaugura la exposición de cerámica, dentro de CERC0, de Lorena Sanz, bajo el título "Cerámica Catártica". Nacida en Zaragoza el año 1981. Textos de Lorena Sanz y Paco García Barcos. La temática obedece a un planteamiento crítico social contra todo, de ahí que la idea predomine sobre lo creativo. Veamos.

En una sala tenemos un auténtico montón de cajas correspondientes a variados medicamentos. En la segunda cucarachas, ratas y gusanos. Y en la tercera, para finalizar, granadas de mano que se contraponen a numerosas flores ubicadas en la pared, muy enriquecidas por la escultura en material cerámico titulada *Kokoro*, de 2018, que para el autor del texto está vinculada con "corazón, espíritu, mente, emoción, alma, estado emocional, vitalidad, fuerza interior, sentimiento. También se refiere al hipotético lugar por el que circulan las ideas, los pensamientos y las ideas". Demasiado para una buena escultura, en gres y forma perfil corazón, con cilindros en la zona superior y salientes más o menos ovalados en el resto. Puesto que ya sabemos su pensamiento crítico social y político, siempre loable, nuestra sugerencia es que se dedique a la cerámica transformada en obra de arte, según ocurre con la citada *Kokoro*.

En el Palacio de Montemuzo, desde el 2 de octubre, se puede ver la exposición de Samuel Hereza titulada *Tres Pájaros de un Tiro*, que desconocemos a qué hace referencia. Quizá aluda a que la exposición tiene triple contenido: cuadros, esculturas y un vídeo. Prólogo de Rafael Sanz Sierra. En la sala pequeña

tenemos el vídeo, un perchero que en la base tiene el instrumento para orinar en la cama de los hospitales y una escultura con figura humana de rostro espantoso por dureza expresiva. En la sala de al lado tenemos cuadros, una mesita con dos patas rotas y lámpara y otra mesa tumbada. El resto de la sala y en la de mayor tamaño tenemos los cuadros con unos tirantes de metal para acotar la obra que vemos de gran acierto pues imprimen cierta dureza.

Veamos los cuadros. El titulado *Non Serviam* lo consideramos un despropósito, por excesivo expresionismo mediante formas de todo tipo, rostros de variadas personas y dispares frases. Nada encaja. Sin embargo, el resto de los cuadros, muy numerosos, son de alto nivel. Estamos ante fondos abstractos mediante dispares formas que configuran planos de variados colores, de modo que son el colchón donde aflora la otra temática. Aludimos a formas humanas tajantes, con eliminación formal para que lo expresivo, tan potente, aflore por doquier. Mundo inquietante.

Retrospectiva de Sergio Abraín

En la Lonja, el 5 de octubre, se inaugura la exposición retrospectiva *Sergio Abraín. Rompiendo el Tiempo. 1974 – 2018*. Muy buenos textos de Raquel Pelta y Pablo J. Rico que se complementan, así como otro del artista. Hay dos más, de Galo Abraín y nuestro, que están en internet.

Qué decir de Sergio Abraín, al que conocemos desde siempre con prólogos nuestros en diferentes épocas. Todo un primer período desde 1974, con dibujos sobre papel y lienzos, en el que se manifiesta su excepcional dominio de la línea al servicio de

la terrible condición humana. Para el recuerdo, por ejemplo, el fascinante óleo sobre lienzo *Abismo*, de 1974, con fondo neutro oscuro sobre el que se recorta una terrible figura con la muerte como presencia. A considerar obras tan hermosas como *No sé cuándo llegará*, de 1980, mediante sus palpitantes colores con mezcla de abstracción quebrada, que da pie a obras tan inquietantes como *Emisor*, de 1982, y *Totem*, de 1982, con su envolvente geometría al servicio de potentes colores. A considerar los dibujos expresionistas tipo *Mudéjares*, de 1981, al servicio de la figura humana y su terrible condición. Para el recuerdo un cuadro tan hermoso como *Gran Venecia*, de 1984, que en tonos oscuros recrea un canal de Venecia perdido en cualquier infinito. Otra excepcional serie corresponde a cuadros tipo *In memoriam en rojo*, de 1988, con la espléndida combinación del ámbito geométrico, alguna figura humana y colores tipo grises, platas, blancuzcos y negros. Basta recordar *Gran desnudo femenino*, de 1997, con la mezcla de un desnudo, el erotismo, con la geometría, lo racional. Serie que desemboca por evolución natural en obras tan rotundas, por esquemáticas, tipo *Columna ibérica*, de 1992, *Espejo*, de 1014, o *Emisor metalírico*, de 2014, mediante la mezcla de dichas geometrías y colores. Silencio expectante. Hermosa exposición que palpita por doquier, como un órgano infinito y sus cambiantes sonidos.

El sesgo de género en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía

Las instituciones culturales públicas en España tienen el deber de promover una presencia equilibrada de mujeres y

hombres en su oferta artística desde que entró en vigor, en 2007, la Ley Orgánica para la Igualdad efectiva de Mujeres y Hombres 3/2007 (BOE 2007). Con el propósito de identificar posibles efectos y consecuencias de ese cambio legislativo, se ha hecho un estudio de las exposiciones temporales realizadas en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS) de Madrid, entre 2000 y 2016.[\[1\]](#)

El presente artículo resume los resultados, comparando estadísticas de elaboración propia para dar a conocer la historia expositiva del museo antes y después de la introducción de la Ley de Igualdad, y presentando en ambos casos evidencia de una insuficiente representación de artistas mujeres. Existen estudios previos sobre museos y artistas mujeres en España que también basan su análisis en datos numéricos, y obtienen resultados poco satisfactorios (Martínez y Cámara 2012, Fernández López 2013, Ballesteros 2016, MAV 2018). Vemos en esta actividad investigadora un resurgir del legado de las artistas feministas de los años setenta, que demostraron la desigual representación femenina en los museos usando estadísticas como método de crítica institucional.[\[2\]](#)

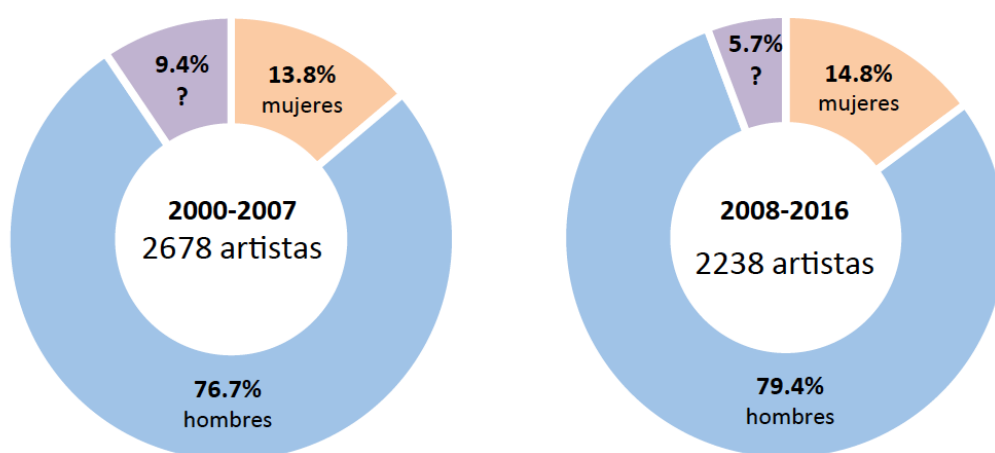
Exposiciones temporales: Balance 2000-2016

El sesgo de género en la colección permanente del MNCARS es histórico, y existe la tentación de preguntar hasta cuándo, aunque la respuesta no sería muy alentadora, viendo las adquisiciones hechas en años recientes[\[3\]](#) o a las investigaciones de Martínez y Cámara (2012) y Yolanda Beteta (2012). La colección permanente no es un campo neutro para determinar el posicionamiento del museo respecto a los y las artistas, por ello, esta investigación examina las exposiciones temporales.

En las 337 exposiciones temporales del MNCARS desde comienzos del siglo XXI han participado casi 5000 artistas (702 mujeres

y 3833 hombres, a los que hay que añadir artistas anónimos, colectivos paritarios o entidades como revistas o marcas que han firmado objetos de exposición). En ese tiempo, las políticas expositivas no muestran un marcado progreso hacia la igualdad de género ni antes ni después de la Ley de Igualdad, como señalan los datos en paralelo de los periodos 2000-2007 y 2008-2016 (gráfico 1).

Gráfico 1: ARTISTAS en EXPOSICIONES TEMPORALES en MNCARS.
Porcentajes por género, antes y después de Ley de Igualdad.



LEYENDA: ? = artistas desconocidos, colectivos paritarios o entidades.

Mujeres en el arte moderno y en el arte contemporáneo.

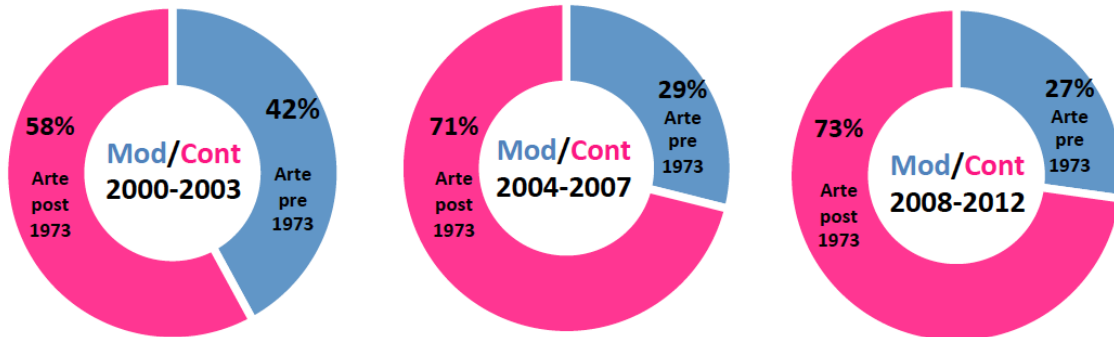
Es de rigor que esta investigación tenga en cuenta el periodo artístico representado en cada exposición, entendiendo que el contexto histórico tiene un impacto en las oportunidades de profesionalización de las artistas mujeres. Autoras como Estrella de Diego (2009), Lea Vergine (2005), Griselda Pollock (2012) o Lourdes Méndez (2016) alegan que en todas las épocas ha habido muchas más artistas mujeres de lo que se suele creer, aun cuando lo habitual es pensar que el momento actual permite la profesionalización de artistas hombres o mujeres indiferentemente, mientras que en tiempos pasados no se dejó a

las mujeres ejercer de artistas en igualdad de condiciones.

Por si efectivamente en épocas pasadas hubo menos artistas mujeres, o menos oportunidades para ellas, se ha establecido una fecha frontera que divide las exposiciones por el periodo artístico que representan. Andrea Giunta (2014: 9) dedica todo un libro a elucidar cuándo empieza el arte contemporáneo, en el que además de cuestionar la legitimidad de una historia lineal, recopila diversas fechas de inicio usadas por grandes museos, mostrando que se manejan años que van desde 1940 hasta después de 1965. De las múltiples perspectivas sobre la delimitación temporal de arte moderno, tardo-moderno y contemporáneo, aquí se adopta el año 1973 como fecha de inicio de éste último. Con este criterio, las exposiciones temporales realizadas entre 2000 y 2016 se dividen en 228 de arte contemporáneo y 109 de arte moderno.

Como indica el gráfico 2, bajo la dirección de Ana Martínez de Aguilar, a partir del año 2004 se reducen las exposiciones temporales de arte moderno e incrementan las de contemporáneo. Esta tendencia seguirá con el siguiente director, Manuel Borja-Villel, salvo por una pausa en 2015, quizás atribuible a las exposiciones de homenaje al ochenta aniversario del *Guernica* de Picasso.[\[4\]](#)

Gráfico 2: MNCARS 2000-2016		
EXPOSICIONES TEMPORALES DE ARTE MODERNO O ARTE CONTEMPORÁNEO		
Juan Manuel Bonet	Ana Martínez de Aguilar	Manuel Borja-Villel



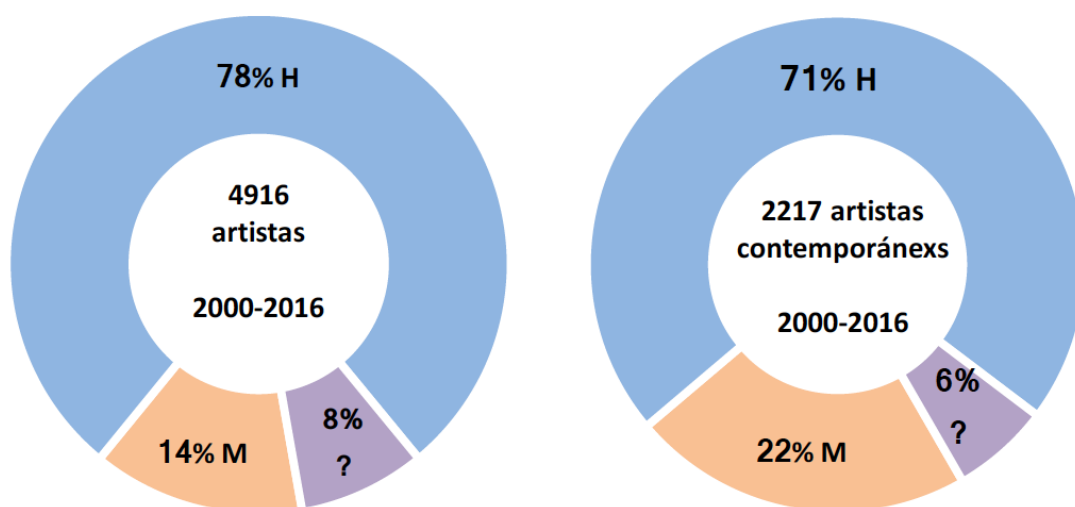
Terry Smith (2011) propone que ya desde la década de 1990 el arte contemporáneo había superado al arte moderno en la atención que despertaba, desplazamiento motivado por los mercados que buscaban recuperarse de las preocupaciones políticas y conceptuales de los artistas de los años sesenta y setenta y especialmente por los museos e instituciones de arte moderno que querían preservar su relevancia para sus visitantes.

Fuentes más recientes indican que durante el siglo XXI, las exposiciones de arte contemporáneo en Estados Unidos han ido en aumento incluso en museos con importantísimas colecciones de arte con siglos de antigüedad. De las 2300 exposiciones estudiadas, un 44%, estaban dedicadas a la obra de artistas activos después de 1970 (Halperin, 2017). Hace veinte años, sin embargo, la cantidad de exposiciones dedicadas al arte de su tiempo era del 20%, indicio de que mostrar más arte contemporáneo es un definitivo cambio cultural. Una interpretación de este fenómeno es que los museos están respondiendo a cambios sociales, entre ellos la demanda por parte de los visitantes de ver obras de arte que no sean solamente creaciones occidentales de hombres blancos. Michael

Govan, director del Los Angeles County Museum of Art (LACMA), dice algo de sobra conocido: las mujeres son la mitad del mundo. “Es mucho”, dice, explicando que los museos que quieren reflejar la realidad del mundo no pueden dejar fuera a las artistas mujeres (Halperin 2017).

Suponiendo una mayor incorporación de artistas mujeres al sistema del arte tras el activismo feminista y las revueltas del 1968, el progresivo incremento de arte creado después de 1973 debería traducirse en más obra de mujeres en las salas, aunque solo sea porque es más fácil localizar artistas contemporáneas que artistas de más atrás, cuya producción es más costosa de investigar y encontrar. Sin embargo, todas las exposiciones temporales del MNCARS favorecen a los artistas hombres independientemente de la época artística representada. La proporción de los y las artistas en las 228 exposiciones temporales de arte contemporáneo no es radicalmente diferente a la del conjunto.

Gráfico 3: MNCARS 2000-2016	
ARTISTAS en EXPOSICIONES TEMPORALES. Porcentajes por género.	
TODAS LAS EXPOSICIONES	SOLO ARTE CONTEMPORÁNEO Obras creadas después de 1973



En el gráfico 3 tenemos a la izquierda la proporción de artistas por género en la totalidad de exposiciones

temporales. La parte derecha muestra los porcentajes de artistas participantes solamente en las exposiciones de arte contemporáneo. De los 2217 artistas actuales que el museo ha seleccionado, 1585 son hombres, 491 son mujeres, y 141 son colectivos, artistas desconocidos o entidades. Este dato sugiere que el MNCARS sostiene un sesgo cognitivo sobre el arte, aferrándose a la noción de que es un “trabajo de hombres” incluso en la actualidad.

El arte más actual.

El periodo de arte contemporáneo calculado en el estudio comprende cuatro décadas, por lo que para ahondar en los lamentables resultados comentados, nos centramos a continuación en el arte de reciente creación. Además de las exposiciones individuales y exposiciones de tesis habituales en grandes museos, se planifican unos programas expositivos más pequeños y dinámicos para dar cabida al arte emergente o más actual. Entre los años 2000 y 2016 se desarrollan tres programas de este tipo: Espacio Uno (1997-2001), el programa Producciones (2006-2008), y por último el programa Fisuras (2009-actualidad), que expone a artistas de media carrera además de artistas emergentes. Estos programas son producciones pequeñas, a veces de una sola obra, que suelen ser planeadas por los propios artistas, sin necesidad de implicar a comisarios.

Las exposiciones de Espacio Uno desde el año 2000, durante el último ciclo del programa, consiguen un saldo absolutamente innovador: se invierte la balanza de género. Las exposiciones masculinas están en minoría: un 36%, mientras que el 64% son de artistas mujeres. Hasta hoy, ningún otro programa o exposición colectiva del MNCARS ha dado más énfasis a las obras de autoría femenina. No obstante, el Espacio Uno en su conjunto realiza 26 exposiciones a lo largo de tres años (1997-2001), de las cuales un 62% son de artistas hombres y un

38% de mujeres. Al programa Espacio Uno le faltó muy poco para ser un programa paritario (desde el punto de vista legal la paridad no excede un 60%-40%), pero su tendencia a la igualdad supera largamente la tónica general del museo en cada uno de sus primeros dieciséis años del siglo XXI.

El programa Espacio Uno no se prolonga durante la dirección de Juan Manuel Bonet, por lo que cierra en 2001. Pasado un lustro, la directora Ana Martínez de Aguilar estableció un nuevo proyecto para arte joven: el programa Producciones (2006-2008), pensado para financiar la creación de cinco proyectos de arte emergente cada año. La artista bilbaína Ixone Sádaba inauguró el proyecto y tras ella vendrían artistas nacionales e internacionales, aunque no se alcanzó el objetivo de realizar cinco exposiciones al año. Solo se realizaron seis exposiciones en del programa Producciones, en una proporción de 67% artistas hombres y 33% artistas mujeres. La desigualdad de sexo es menor que en otro tipo de exposiciones, pero al tratarse de arte joven, sigue indicando un sesgo a favor de los hombres.

Hay un tercer programa de arte emergente, Fisuras, que en 2009 reemplaza al programa Producciones, y lo mejora en un sentido: reduce un poco más la infrarrepresentación de artistas mujeres. Entre 2009 y 2016 expone a 13 hombres, 9 mujeres y un colectivo hombre-mujer, logrando así una situación paritaria: 59% hombres y 41% mujeres.

De la programación de arte actual del 2000 al 2016, los ciclos expositivos más innovadores, Espacio Uno, Producciones y Fisuras, totalizan una ratio de 54% artistas hombres y 46% de artistas mujeres. Así pues, este total de exposiciones pequeñas de arte nuevo evidencia un tratamiento justo hacia las artistas mujeres, y es motivo de reflexión sobre el tipo de arte y el tipo de exposiciones donde las mujeres no tienen un papel secundario. Sin embargo, esa cifra paritaria del total del periodo estudiado sufre un retroceso si nos ceñimos a la última década. En los diez años hasta 2016 los programas

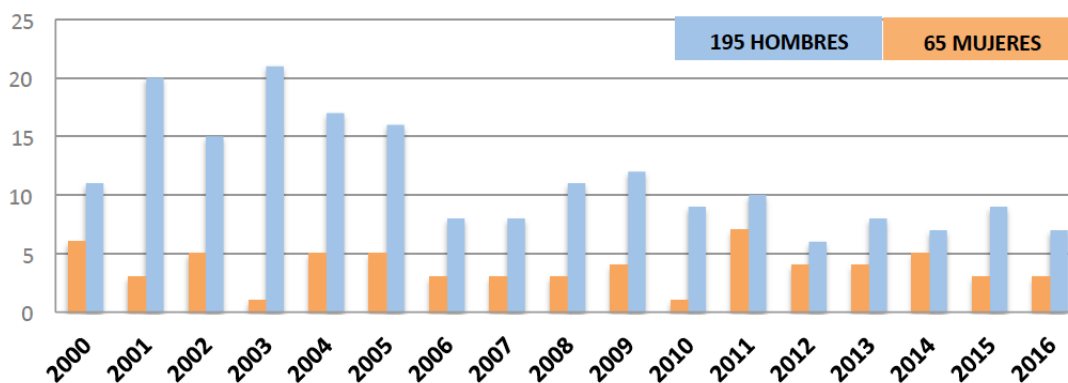
Producciones y Fisuras exponen un 62% de artistas hombres, frente a un 38% de artistas mujeres, es decir, la programación de Espacio Uno realizada por el comisario Rafael Doctor a principios de siglo fue realmente significativa para las artistas mujeres en la trayectoria del Museo Reina Sofía. Cabe asimismo señalar que estas exposiciones constituyen solo el 10% de la programación temporal.

Exposiciones individuales.

Volvemos a la situación global de las temporales en el MNCARS para observar otros matices. Los creadores que más influyentes se consideran son los y las que han recibido exposiciones individuales, que son las exposiciones predominantes, puesto que conforman más de tres cuartas partes de la programación temporal.

De las 260 individuales, incluidas las de Espacio Uno, Producciones y Fisuras, 65 han sido femeninas y 195 masculinas, lo que resulta en un evidente desequilibrio: 75% hombres frente a un 25% de mujeres. A pesar de todo, desde el 2006 se observa una tendencia a ir cerrando la brecha de género (gráfico 4), interrumpida por un salto atrás en 2010. En el año 2006 cae en picado la cantidad total de exposiciones temporales realizadas, descendiendo muy especialmente las de arte moderno (grosso modo, arte creado entre 1881 y finales de los años sesenta) y las de artistas hombres, cuyo dominio en años previos se ve a simple vista, siendo 2003 el año más crítico: 95% de los artistas elegidos son varones. Al recortar ese exceso se consiguió reducir tan acusada desproporción de sexo en solo unos años. El éxito llega en 2006, único año hasta hoy en que las artistas mujeres superan el 30% en la programación del MNCARS.

Gráfico 4: EXPOSICIONES INDIVIDUALES, MNCARS 2000-2016
Evolución de la desigualdad entre artistas hombres y mujeres



Desde 2006 hay señales de progreso en cuanto a la balanza de género, pero el ritmo es tan lento que es casi imperceptible. El discreto aumento de exposiciones individuales de artistas mujeres no redime al museo de que, incluso en los últimos cinco años, los artistas hombres reciben el doble de individuales que las mujeres.

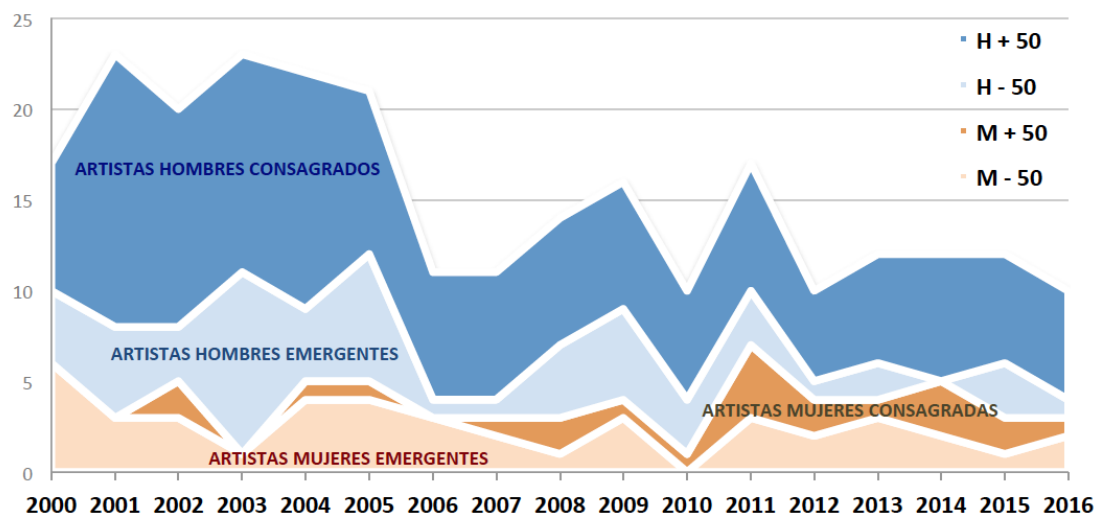
Artistas emergentes, de media carrera, y consagrados.

Un cambio significativo, sin embargo, concierne la edad de las artistas. Este estudio ha elegido la edad de 50 años para profundizar en esta variable. En las reglas no escritas del mercado del arte se presupone que los artistas en activo en su quinta década de vida ya han transitado por la fase inicial de ser “artista emergente”, y acaban de concluir la fase denominada de “media carrera” o “media trayectoria” (*mid career*), comúnmente situada en la década de los cuarenta años. Superadas estas fases, se asume que la trayectoria artística ofrece suficientes garantías de verse consolidada.

El dominio de artistas hombres consagrados es nítido en el gráfico 5. Por otra parte, un dato sobresaliente en la trayectoria expositiva del MNCARS es el crecimiento de las

monográficas a artistas mujeres mayores de 50 años. [\[5\]](#)

Gráfico 5: EXPOSICIONES INDIVIDUALES, MNCARS 2000-2016
Evolución de la inclusión de artistas hombres y mujeres por edad



LEYENDA:

	H +	artistas hombres mayores de 50 años
	H -	artistas hombres menores de 50 años
	M +	artistas mujeres mayores de 50 años
	M -	artistas mujeres menores de 50 años

A principios de siglo, solamente un 3% de las individuales exponían a artistas veteranas, mientras que en el periodo dirigido por Manuel Borja-Villel, la presencia de artistas de larga carrera asciende al 15%. Se triplican las individuales dedicadas a las artistas de edad superior a los 50 años, destacando el año 2011, el pico más alto del gráfico 5 en esta categoría, integrado por cuatro artistas: Yayoi Kusama, Lygia Pape, Elena Asins, y Soledad Sevilla. Si su presencia está muy por debajo de los artistas hombres de larga carrera, es en cualquier caso una buena señal que en la última década el museo ha programado artistas que llevan años aportando al mundo del arte.

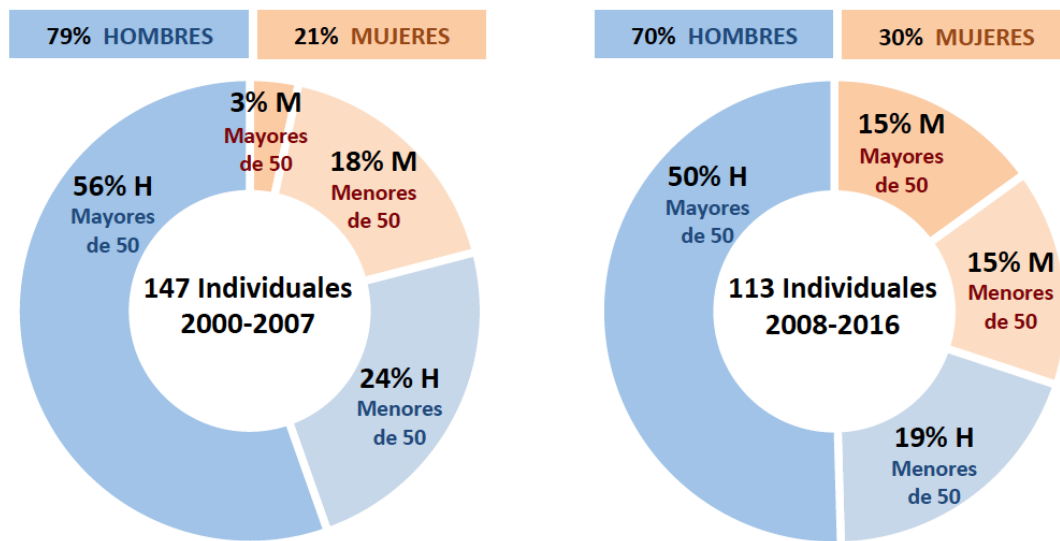
En esta tendencia valoramos especialmente los rescates históricos. Gracias a investigaciones como las de Parker y

Pollock (1992), Vergine (2005) o de Diego (2009), se sabe que el trabajo de las artistas mujeres en siglos pasados o a principios del siglo XX no fue siempre minusvalorado, aunque actualmente así lo parezca. Rosa Olivares (2011: 8) ha cuestionado si la causa del menor éxito de las mujeres en el mundo del arte era marginación patriarcal directa o porque las mujeres trabajan de otra forma, entendiendo la creación en modos no aceptados por el "sistema hecho por y para los hombres", que sin embargo se cree universal.

Los esfuerzos por parte del museo por dar protagonismo a figuras a las que anteriormente no se dio suficiente reconocimiento son muy alentadores, ya que implican una revisión de la historia, repensamiento necesario para cuestionar el poder del canon establecido. No es inviable reformular la historia bajo otros parámetros, por ejemplo reescribiendo las vanguardias de la primera parte del siglo XX con exposiciones cuyo enfoque no sea un artista estrella de la hagiografía tradicional, sino personas cuya producción creativa no ha sido visto como arte, o como arte de suficiente 'calidad'.

El término 'calidad' fue el arma arrojada usada reiteradamente en los años ochenta y noventa del siglo XX, en los enfrentamientos críticos sobre las exposiciones multiculturales o activistas que se estaban haciendo en ese periodo, opina Maura Reilly. El término 'calidad' se estaba poniendo en cuestión, teniendo en un bando a los críticos que preferían el arte normativo, y en otro bando a pensadores como Benjamin Buchloch, que entendían que la palabra 'calidad' se usaba como sinónimo de arte de la tradición europea, cuando su significado puede extenderse mucho más allá, tanto que el comisario Jean-Hubert Martin dijo haber retirado la palabra de su vocabulario (Reilly 2018: 110-111).

Gráfico 6: EXPOSICIONES INDIVIDUALES, MNCARS 2000-2016
 Porcentaje de artistas por género y edad (mayor o menor de 50 años)
 antes y después de la Ley de Igualdad



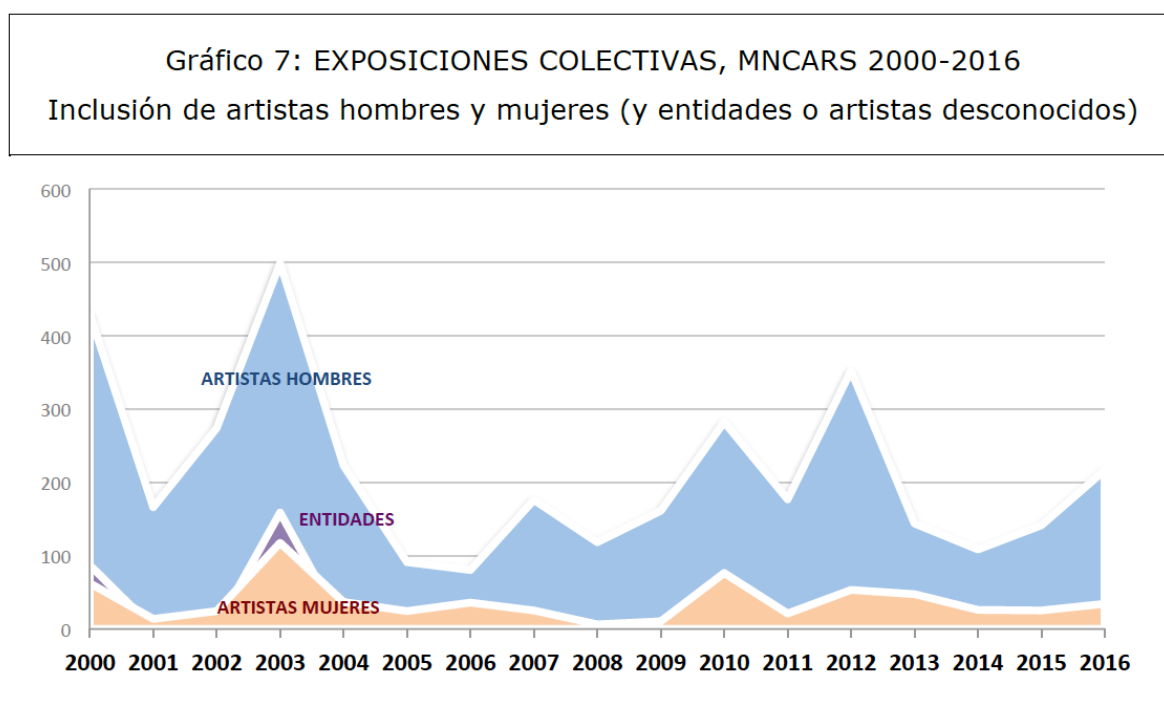
Sean cuales sean las formas de incorporar a las artistas mujeres en la programación de los museos públicos, urge no cerrar ninguna vía, porque queda mucho por hacer. En los últimos diez años estudiados, las exposiciones individuales a artistas mujeres en el MNCARS han subido de un 20% a un 30%. Se podría pensar que esa leve tendencia hacia la igualdad es señal de que el problema de discriminación de género está en vías de extinción. Lamentablemente no es así, porque no ha subido la participación global de mujeres, mientras que tres cuartas partes del total de artistas lo ocupan los varones, cifra que permanece invariable desde el año 2000. La persistencia de la desigualdad se debe a las exposiciones colectivas.

Exposiciones colectivas: Invisibilización de las mujeres.

Al comentar las exposiciones en solitario, se mostró que desde el año 2008 en adelante, las artistas de más edad –incluyendo artistas difuntas o que tienen creaciones de antes de los años

setenta – han recibido más atención por parte del museo. Por el contrario, en las colectivas apenas se incluye a las artistas de ninguna franja de edad, salvo que el arte que domine en la exposición sea contemporáneo. Es más frecuente ver obra de artistas mujeres en las exposiciones de arte reciente.

Es vital abordar el problema de las colectivas, que siendo menos de un cuarto de la programación, son las exposiciones donde prevalece el androcentrismo más flagrante. No solo eso, a ojos del público, la pequeña presencia de artistas mujeres en las exposiciones colectivas perpetúa la idea de que hay menos artistas mujeres que hombres, cuando las más de las veces, la realidad es que hay pocos comisarios que trabajan creando exposiciones paritarias. La importancia de las exposiciones que agrupan temáticamente a un número de artistas es fundamental, porque las colectivas son las que por su carga simbólica trascienden el discurso historiográfico (Fernández 2013: 108).

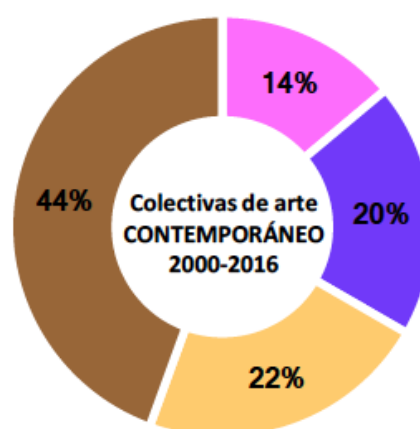
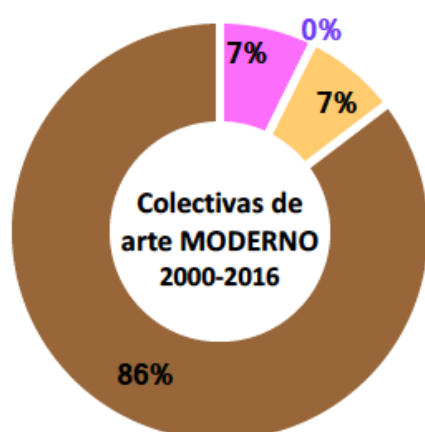


La tónica en la representación de género en exposiciones colectivas (2000-2016) es que haya en media casi un 80% de

artistas hombres frente a un 15% de artistas mujeres, desproporción que solo puede ser interpretada como un fracaso estructural. Solamente un 12% de las colectivas realizadas alcanzan una situación de paridad entre artistas hombres y mujeres. Es decir, en el siglo XXI, la igualdad de género se logra en poco más de un diez por ciento de los intentos, señal de que el MNCARS, además de ascensores de cristal, ha construido un techo de cristal. La falta de voluntad por parte del museo madrileño de organizar exposiciones colectivas igualitarias no se debe a una falta de precedentes en España. Otros centros de arte han hecho exposiciones destacadas en este sentido, como *La batalla de los géneros*, comisariada por Juan Vicente Aliaga (2007) en el Centro Galego de Arte Contemporánea (CGAC), y *Kiss Kiss Bang Bang, 45 años de arte y feminismo*, comisariada por Xavier Arakistain (2007) en el Museo de Bellas Artes de Bilbao. El propio Museo Reina Sofía organizó en 1994 una exposición con una sana representación de género entre los y las artistas: *Cocido y crudo*, comisada por Dan Cameron (1995). Un año antes se había hecho una exposición nacional de referencia: la primera exposición española considerada feminista, 100%, en el Museo de Arte Contemporáneo de Sevilla, tuvo por comisaria a Mar Villaespesa (1993), quien seleccionó exclusivamente obra de artistas mujeres. En contraste, el MNCARS no ha realizado ninguna colectiva con mayoría mujeres. Prefiere lo contrario, colectivas con prevalencia masculina.

El gráfico 8 muestra la proporción de exposiciones con mayor o menor inclusión de mujeres. La inclusión femenina en las exposiciones de arte moderno, como se ve a la izquierda, es mucho menor que en las de arte contemporáneo, representadas a la derecha. En ambas partes escasean realmente las exposiciones con más de un tercio de mujeres.

Gráfico 8: MNCARS 2000-2016	
INCLUSIÓN DE ARTISTAS MUJERES en EXPOSICIONES COLECTIVAS de ARTE MODERNO y de ARTE CONTEMPORÁNEO	
COLECTIVAS de ARTE MODERNO 7% incluyen MÁS de un 30% de artistas mujeres 92% incluyen MENOS de un 20% de artistas mujeres.	COLECTIVAS de ARTE CONTEMPORÁNEO 39% incluyen MÁS de un 30% de artistas mujeres 66% incluyen MENOS de un 20% de artistas mujeres



LEYENDA:

	Exposiciones con un 40% o más de artistas mujeres
	Exposiciones con un 30-40% artistas mujeres
	Exposiciones con un 20-29% artistas mujeres
	Exposiciones con menos de 20% de artistas mujeres

Los equipos de comisariado de las exposiciones colectivas realizadas en la última década son responsables, bajo la dirección del museo, de ignorar la Ley de Igualdad. Puesto que la inclusión de artistas mujeres en colectivas es tan pobre, ponemos en valor las pocas exposiciones de grupo que tienen un tercio o más de artistas mujeres. De las 77 colectivas realizadas, solamente se pueden destacar 5:

Versiones del Sur: Cinco propuestas en torno al arte en América. No es sólo lo que ves: Pervirtiendo el minimalismo (2000, 46% artistas mujeres);

Primera generación. Arte e imagen en movimiento (1963-1986) (2006, 34% artistas mujeres);

Una conferencia comisariada. Sobre el futuro de la fuerza colectiva dentro del archivo (2010, 49% artistas mujeres);

Un saber realmente útil (2014, 34% artistas mujeres);

Ficciones y territorios. Arte para pensar la nueva razón del mundo (2016, 38% artistas mujeres).[\[6\]](#)

Es factible una relación entre la mayor presencia de artistas mujeres con el periodo artístico, dado que estas exposiciones muestran principalmente arte contemporáneo. La exposición *Primera generación. Arte e imagen en movimiento (1963-1986)*, comisariada por Berta Sichel, es la que muestra el arte menos reciente de esta pequeña selección, y aunque no llega a ser una exposición paritaria, integra un 66% de artistas hombres y un 34% de artistas mujeres.

Desde la misma concepción de la exposición, la comisaria ha tomado en cuenta la aportación de las artistas mujeres, como narra en el catálogo (Sichel 2006). Berta Sichel es una crítica independiente norteamericana que recibió en 2010 el premio MAV (Asociación de Mujeres en las Artes Visuales) en reconocimiento a su trayectoria profesional. En una conferencia al año siguiente, Sichel hizo una descripción modélica de una actitud responsable hacia el trabajo en un museo público. Al despedir sus once años al frente del departamento de Audiovisuales del MNCARS, dijo lo siguiente:

Durante este tiempo, siempre tuve la certeza de que, teniendo el poder de decidir la programación, iba a ser la meta para promover tanto temas –por ejemplo el de la violencia machista– como de exhibir obras de artistas mujeres. (Sichel 2011: 45).

El compromiso del personal responsable y una actitud proactiva son sin duda la única manera de gestionar el tránsito hacia una mayor inclusividad. Cerramos adjuntando un conciso indicador de la programación expositiva ejecutada por los tres directores al mando del Museo Reina Sofía entre 2000 y 2016:

Balance de la dirección de Juan Manuel Bonet (2000-2003):		
107 exposiciones temporales:	1436 artistas hombres	75%
	232 artistas mujeres	12%
82 individuales (77%)	67 monográficas a hombres	82%
	15 monográficas a mujeres	18%
25 colectivas (23%)	Artistas hombres en colectivas	71%
	Artistas mujeres en colectivas	12%

Balance de la dirección de Ana Martínez de Aguilar (2004-2007):		
83 exposiciones temporales:	619 artistas hombres	82%
	138 artistas mujeres	18%
65 individuales (78%)	49 monográficas a hombres	75%
	16 monográficas a mujeres	25%
18 colectivas (22%)	Artistas hombres en colectivas	75%
	Artistas mujeres en colectivas	16%

Balance de la dirección de Manuel Borja-Villel (2008-2016):		
147 exposiciones temporales:	1778 artistas hombres	79%
	332 artistas mujeres	15%
113 individuales (77%)	79 monográficas a hombres	70%
	34 monográficas a mujeres	30%
34 colectivas (23%)	Artistas hombres en colectivas	80%
	Artistas mujeres en colectivas	14%

Constatado el desequilibrio de género en el MNCARS y la escasa diferencia en los resultados entre principios de siglo y los últimos años, urge buscar y aplicar soluciones. En una publicación previa, hemos indagado en algunas acciones utilizadas en la última década para incrementar la inclusión de artistas mujeres e incorporar una perspectiva feminista a los planteamientos expositivos (Nualart 2018). Tras estudiar medidas para reducir la desigualdad de género en la colección permanente de museos europeos, llegamos a la conclusión de que las acciones positivas son un instrumento necesario para acelerar la inclusión de las artistas mujeres en los museos, y no en vano la Ley de Igualdad contempla el uso de este tipo de medidas. Las cuotas de género son una forma de garantizar la igualdad de oportunidades. Por su parte, Manuel Borja-Villel ha declarado su rechazo a las cuotas de género (Sánchez Balmisa 2010: 21; Lafont 2011), si bien habría que considerar el coste social de la inacción, porque como dice Margarita Borja (2011: 21), la sociedad no puede permitirse “seguir perdiendo por el camino cuotas de talento femenino”.

[1] Los datos y gráficos presentados en este artículo proceden de bases de datos propias, elaboradas para la tesis doctoral de la autora: *Análisis de las exposiciones temporales del Museo Reina Sofía, 2000-2016, desde una perspectiva feminista* (Universidad Complutense de Madrid, 2018).

[2] Una de las primeras estadísticas recabadas por las artistas feministas norteamericanas de la segunda ola concierne al Whitney Museum de Nueva York, cuya exposición anual de 1969 incluyó a 143 artistas hombres y 8 artistas mujeres (95% y 5%), mereciendo una elocuente crítica por parte

de la artista Nancy Spero, disponible en español: Spero, Nancy, 2009, "El Whitney y las mujeres", en M. Borja-Villiel y R. Peiró, (Dirs.), *Nancy Spero: Disidanzas*, Barcelona y Madrid: MACBA y MNCARS, pp. 112-113.

[3] Las Memoria de Actividades anuales contienen información pública sobre las adquisiciones de obra para la colección del museo, <http://www.museoreinasofia.es/museo/memoria-actividades>.

[4] En 2015, hay 8 exposiciones en las que domina el arte contemporáneo, y 7 en las que domina el arte moderno, único año desde el 2001 (cuando hay 13 y 13), en el que hay una balanza tan equilibrada de arte moderno y contemporáneo.

[5] Las artistas mayores de 50 años con exposiciones en solitario son: Eva Lootz; Carmen Calvo (2002), Hannah Höch (2004), Regina Silveira (2005), Paula Rego (2007), Magdalena Abakanowicz, Nancy Spero (2008), Joëlle Tuerlinckx (2009), Jessica Stockholder (2010), Yayoi Kusama; Lygia Pape; Elena Asins; Soledad Sevilla (2011), Rosemarie Trockel; María Blanchard (2012), Cristina Iglesias (2013), Elly Strick; Hanne Darboven; Patricia Gadea (2014), Ree Morton; Nasreen Mohamedi (2015), Anne-Marie Schneider (2016). En exposiciones de pareja interesan también las exposiciones de Anni y Josef Albers (2006), Rodchenko y Popova, y la de León Ferrari y Mira Schendel (2009).

Las artistas menores de 50 años en el momento de hacer su exposición individual son: Teresa Lanceta; Ana Laura Aláez; Patty Chang; Sam Taylor-Wood; Carmela García; Mujeres Creando (2000), Maya Goded; Janaina Tschäpe; Pipilotti Rist (2001), Jessica Craig-Martin; Nan Goldin; Katarzyna Kozyra (2002), Claudia y Julia Müller (2003), Maria Papadimitriou; Blanca Muñoz; Cecily Brown; Elizabeth Aro (2004), Victoria Civera; Montserrat Soto; Amy Globus; Dora García (2005), Kimsooja; Eve Sussman; Ixone Sádaba (2005), Amy Cutler; Paula Rego; Ester Partegàs (2007), Zoe Leonard (2008), Eulàlia Valldosera; Alia

Syed; Patricia Esquivias (2009), Dorit Margreiter; Maja Bajevic; Leonor Antunes (2011), Paloma Polo; Sharon Hayes (2012), Azucena Vieites; Alejandra Riera; Maria Loboda (2013), Tracey Rose; Dominique Gonzalez-Foerster (2014), Janet Cardiff & George Bures Miller (2014); Hito Steyerl (2015).

[6]

<http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/versiones-sur-cinco-propuestas-torno-al-arte-america-no-es-solo-que-ves-pervirtiendolo>;

<http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/primera-generacion-arte-e-imagen-movimiento-1963-1986>;

<http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/conferencia-comisariada-sobre-futuro-fuerza-colectiva-dentro-archivo>;

<http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/saber-realmente-util>;

<http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/ficciones-territorios>.

Hierro, fuego y forma: una exposición de paleomonedas negroafricanas.

El ciclo expositivo que lleva por título *Hierro, fuego y forma* está comisariado por el profesor de la Universidad de Zaragoza Alfonso Revilla Carrasco. Este experto en arte negroafricano, y Doctor en Didáctica de la Expresión Plástica por la Universidad de Zaragoza, ha realizado una selección de

paleomonedas negroafricanas que se presentan y dialogan con el espectador occidental en una suerte de dispositivos reivindicativos de la interculturalidad de nuestro presente, con el fin de presentarse como una oportunidad en el reconocimiento de valores culturales compartidos entre África y Europa. La muestra ha tenido lugar en tres lugares diferentes de la geografía aragonesa durante este 2018. En Huesca, a lo largo del mes de abril, en el Centro Cultural Manuel Benito Moliner; en Zaragoza, en la localidad de Utebo, en el Centro Cultural Mariano Mesonada, durante el mes de mayo; y, finalmente, en Teruel, dentro del ciclo *On Art* durante su VIII edición, correspondiente a la parte de proyectos culturales de la Fundación Antonio Gargallo, en la sala de exposiciones del Vicerrectorado durante los meses de noviembre y diciembre.

Los objetivos fundamentales que centran la muestra son, como explica Revilla, establecer cauces de diálogo entre la cultura occidental y las culturas negroafricanas a través del arte. Asimismo, este tipo de muestras en investigación artística y su divulgación en forma de exposiciones, reflexiona sobre los propios conflictos sociales, las narrativas migratorias y la necesidad de abordar otros puntos de vista desde las democracias occidentales. Así, uno de los conflictos que vivimos en el contexto español se centra en la inmigración procedente de África, concretamente, de África subsahariana. El progresivo aumento de la diversidad cultural en nuestra sociedad a propósito de este tipo de movimientos migratorios hace inevitable un realineamiento de nuestros planteamientos sociopolíticos, educativos y económicos, enfatizando en propuestas que ofrezcan miradas alternativas a los dogmas y prejuicios que atesoramos desde nuestra propia cultura.

Así, la visión que nos traslada este conjunto expositivo es la de una mirada y puesta en valor de una economía más allá del mercantilismo monetario occidental, centrado en otros enfoques que tienen relación entre el vínculo establecido entre forma y

valor. Como plantea Merino Navarro “al mencionar las paleo-monedas, las estamos considerando como reservas de valor o instrumentos del prestigio, pero no como monedas. En el mejor de los casos hablamos de circulación metálica, no monetaria: la garantía que se asocia a la moneda no existe en las paleo-monedas” (Cachafeiro y Merino, 2008: 15). Esta visión de los objetos y su puesta en valor desde los cauces de circulación de los mismos se sitúa a medio camino de un concepto de moneda y, a su vez, de un concepto de lo artístico que habita en ellas. Pues, “la numismática primitiva y el arte muchas veces se fusionan de tal forma, que algunos de los objetos utilizados como moneda, pasarían a ojos de una persona no especializada, como auténticas obras del arte tribal” (Ibáñez Artica, 2002: 46). Algunos de estos objetos monetarios suelen venderse en las galerías de arte africano, un ejemplo de ellos son las espectaculares denominadas “ligandas”. En este sentido, existen incluso algunos comercios especializados en “premoneda africana” como es el caso de la Galería África-Curio en Milán (Italia) o la Galería de Arte Africano Hamill en Boston (USA).

Desde un punto de vista formal, las paleo-monedas cumplen un reconocimiento social, de acuerdo sobre su propio valor, capaces de ser utilizadas en diferentes culturas, siendo en la nuestra, apreciadas como objetos de fetiche descontextualizadas de su propio valor y sacadas de su circulación. A partir de este convencimiento, la exposición plantea un objeto artístico puesto al servicio de las relaciones entre diferentes culturas a partir del concepto de la forma, explica Revilla. Estos objetos, simbólicos y, en muchos casos, rituales de origen ancestral, facilitan en su contexto la socialización de quienes los comparten o intercambian.

La exposición *Hierro, fuego y forma* pretende, al mismo tiempo, posicionar África como uno de los grandes centros siderúrgicos, con un alto nivel de desarrollo que data incluso desde el tercer milenio antes de Cristo. La selección de obras

que componen la muestra nos invita a reflexionar sobre nuestra propia manera de entender las transacciones, únicamente pensada en términos monetarios, alejada de otros modos de retribución con objetos verdaderamente bellos y cercanos a los territorios del arte, de gran valor estético y sentimental, utilizados en los intercambios como elementos compensatorios. Estos objetos nos hablan de materia, de corporeidad, de elementos y procesos que conforman las lógicas de las imágenes con una funcionalidad instrumental determinada. Unos objetos que, desde la lógica de la agencia material secundaria de las cosas en el sentido de Gell (1998), modifican nuestra conducta. Son el centro de una acción o nos mueven a hacer algo. En este caso, aceptar esos objetos como válidos en un sistema de transacción y valorarlos justamente por la aceptación social alcanzada. En nuestro contexto, estos objetos entran dentro de una cultura visual que genera nuevas experiencias materiales, espaciales y temporales, a partir de un remoto origen y entendidas no como objetos de tributo, sino como imaginarios de lo artístico inspiradores de nuevas propuestas y apreciación de otras formas de belleza y enriquecimiento cultural.

El Bosque habitado: Sylvia Penning

Cerca de una treintena de obras en pequeño formato presenta la artista Sylvia Pennings en la Librería Ibor de Barbastro (Huesca), cuya sala de exposiciones se ha venido conformando en los últimos tiempos –junto al proyecto dinamizador dirigido por el artista Miguel Ángel Encuentra- en una referencia de la vida cultural de la capital del Somontano para que “no sólo de vino viva el hombre”. Encomiables propuestas que intentan

reparar en lo posible la inacción institucional limitada por lo general a intermitentes eventos de “relumbrón”. Sylvia Pennings (Amsterdam, Holanda, 1961), una creadora de amplia trayectoria internacional, adapta su selección a las reducidas dimensiones de la sala barbastrense con el título de “Enramada” (del 29 de noviembre de 2018 al 13 de enero de 2019).

Aun siendo forzosamente muy limitada por obvias razones de espacio, la selección propuesta permite al espectador una rápida inmersión en el rico mundo creativo de la artista y una clara apreciación de algunos de sus intereses estéticos más genuinos. Formada artísticamente en Holanda pero residente en Zaragoza desde 1989, Pennings se mueve en una dimensión figurativa con una alta sensibilidad lírica conectada estrechamente con las inquietudes intelectuales de su país de origen. Este sustrato alimenta una refinada “poética espacial” que, muy por encima de las aparentes intenciones “psicológicas” apreciables a un nivel de lectura superficial, deriva en un trabajo formalmente muy depurado, que a veces parece internarse, sin traspasarlos nunca, en los límites de la ilustración literaria o en los del dibujo sin más pretensiones; sus formulaciones creativas proponen un “juego de las apariencias” nada inocente, mucho más complejo de lo que a primera vista pueda parecer, donde el concepto del trabajo textil y sus importantes simbologías relacionadas con lo “femenino” están muy presentes.

En efecto, la larga formación de la creadora en su Holanda natal dentro del campo artístico de los textiles (Academia VL-VU de Bellas Artes de Ámsterdam, 1979-1985) deja una impronta de austeridad indeleble en una obra que, combinada con su propia personalidad, tiende a mantener el mundo pictórico “bajo control”: cierta influencia de la relación trama-urdimbre propia del tejido y una acción pictórica restringida en la expresión del gesto y en el uso del color son observables en el desarrollo procedimental de una producción

que se articula en torno al eje argumental de la “La Naturaleza” y las muchas implicaciones simbólicas y/o filosóficas que la acompañan (Waden, de Thoreau, etc). Técnicas mixtas, tintas chinas puras o combinadas con acrílico de forma circunscrita, alguna puntual pequeña pintura-pintura... los mundos naturales de Pennings, encarnados esta vez en la vida secreta de los bosques, se estructuran siempre en términos simétricos o en torno a “centros” de atracción armónica con tendencia a conjurar todo peligro, a “maniatar” cualquier atisbo de irracionalidad... Y, sin embargo, muchas incertidumbres permanecen allí, en el despliegue espacial de las ramas, agazapadas entre las hojarascas o entre los musgos y los líquenes, exhalando un aroma de “misterio” para estimular la imaginación del espectador.

La artista se recrea en la visión de espacios boscosos, y a menudo confiere a los ramajes el papel protagonista; frondas y espesuras que se despliegan sobre el soporte como un camino “iniciático”, propuesta de un viaje para la mirada que debe intrincarse en un mundo eminentemente dialéctico, atravesar lo libre y lo domesticado, lo presencial y lo ausente, lo físico y lo metafísico...

Cuando Pennings decide condensar sus imágenes y focalizar el campo de visión en aras de revelar “lo diminuto” -aquel lugar donde la imaginación encuentra los más grandes tesoros (Bachelard, “La poética del espacio”)- la magia se concreta en ocasiones en unos habitantes híbridos y extraños, silvestres pero muy humanos a la vez, a imagen de los descritos por su compatriota el poeta Lucebert en sus versos de “La carne se hizo verbo”[\[*\]](#):

“...ahora vuelven a abrirse las jaulas de la poesía

para los bichos de miró

una pulga una gusarapa nocturna un escarabajo batanero

con tentáculos que palpan la palabra...”

Seres de un bosque primordial que saben revelar al espectador la verdad potencial que atesora toda fábula, toda la autenticidad de lo poético.

[*] “Ocho poemas de Lucebert (Traducidos del neerlandés por Agustín B. Sequeros). Revista Colombiana de Pensamiento Estético e Historia del Arte, Edición nº 6, Julio-Diciembre de 2017, p. 212

El valor de lo identitario al amparo de lo grupal

El pasado 17 de diciembre de 2018 se inauguraba en la zaragozana sede del Justicia de Aragón (Palacio de Armijo) la muestra “Abstracción Emocional”, en el contexto de los diversos actos y actividades de celebración del Día del Justicia, símbolo de las viejas libertades históricas aragonesas.

En una reciente visita a las instalaciones del centro “Manuel Artero” de Atades en Huesca el actual titular de la institución, Ángel Dolado, se había interesado por las actividades del taller de creación artística concebido y coordinado allí, desde hace ya años, por el artista oscense Eduardo Cajal, mostrándose propicio a exhibir sus resultados en la sede zaragozana de la institución como todo un ejemplo de superación e integración social digno de ser conocido y

disfrutado por el conjunto de la ciudadanía aragonesa. La propuesta se concretó finalmente en esta exposición espectacular (entre el 17 de diciembre de 2018 y el 30 de enero de 2019) en que los miembros del grupo ZheBRA muestran con orgullo sus logros en el campo de la creación pictórica a través de obras de tamaño medio y soportes variados.

Se considera como un hecho irrefutable en el campo actual de la neurociencia que las emociones juegan un papel fundamental en el desarrollo del cerebro humano, hasta el punto de que muchos especialistas llegan a afirmar que “el cerebro sólo aprende si hay emoción”. En el ámbito específico de lo artístico son muchos también los creadores y teóricos que otorgan a la emoción un papel clave en el florecimiento y disfrute de la creatividad, de acuerdo a la más genuina fenomenología de lo estético: “Una obra de arte que no comenzó en emoción no es arte”, sostenía, por ejemplo, Paul Cezanne.

Esta es la base teórica y experimental del trabajo desarrollado por Cajal: promover un germen eminentemente emocional capaz de abrir a sus alumnos -ya todos unos artistas- todo un mundo de nuevos descubrimientos íntimos y, al tiempo, de posibilidades de apertura a la sociedad. Al margen de su funcionalidad, de sus obvios beneficios formativos, lúdicos o terapéuticos, en los resultados obtenidos por este método particular de Cajal, es preciso reconocer que algunos de los artistas implicados en el grupo Zhebra llegan a acceder sin problemas a esa dimensión intangible y misteriosa de lo puramente estético; colores, formas, ritmos, líneas y energías que no necesitan de explicación, que hablan por sí mismas y se erigen ante nosotros como vigoroso signo de afirmación de lo humano en un mundo globalizado, profundamente deshumanizado, alienante y alienado. Producciones que, a través de la belleza, expresan con contundencia el propio valor de la “singularidad”, de lo “diferente”, de lo “identitario”; lo cual, tal vez, resulte ser, en definitiva, el aspecto más interesante de esta

propuesta en concreto.

Muy probablemente, el secreto resida en el máximo respeto que la experiencia muestra por la personalidad de cada artista, y en el hecho de que esta forma grupal sea capaz de que cada uno de sus miembros logre mantener su propia impronta, su "firma", su manera personal e intransferible de ser y de proceder como artista; de acuerdo al sabio aserto de Duchamp: "El Arte es la única forma de actividad por la cual el hombre se manifiesta como verdadero individuo"

"Dar voz a la diversidad de la diversidad" "Emoción, arte e inclusión...construimos el arte a partir de las emociones y desde allí influimos en la sociedad" son algunos de los lemas y objetivos de este proyecto comprensivo y profundamente "transformador": José Luis Orduna, Esther Carreras, José Luis Teixidó, Irene Delgado, Ricardo Roldán, Víctor Sevilla, Fernando Vidal, Jesús Pomarol, Rocío Suárez, Idoia Zofío, Inmaculada Castejón, Ismael Giménez, María José Sarte, Manuela Vived, Ramón López, Pablo Llagostera, Cristina Martín, Mercedes Andrés, Pilar Día, Rubén García, David Martínez y Cristina Buil. Todos ellos artistas con discapacidad intelectual que saben expresar sus diferentes visiones del mundo a través de obras de gran magnetismo porque están "vivas" y saben transmitir sin ambages al espectador la emocionalidad que las sustenta y las alienta con inusual "verdad".

La pintura es la disciplina mayoritariamente practicada en estos talleres, puesto que, de forma más inmediata, es la que mejor permite fluir la sensibilidad individual y descubrir el estilo propio de cada artista en un corto, pero intenso, espacio de tiempo. Pero también se experimenta con técnicas escultóricas y otras fórmulas plásticas diversas, en un juego de aproximación y descubrimiento de nuevos materiales. La libertad de creación es un axioma para este grupo; de forma grupal e individual "se sondean las potencialidades creativas de cada artista y se le facilitan las herramientas más

adecuadas a su lenguaje creativo” explica Eduardo Cajal, su promotor. Libertad que escapa a todo intento clasificatorio y por ello, hasta el propio título de la muestra, “Abstracción” se queda corto; cada artista -“abstracto” o no- expresa sus emociones en el soporte que se conforma para él como un camino ancho y libre en que emprender un viaje, primero de exteriorización de lo que se es (Hegel) y, en última instancia, que resulta ser una demostración de vitalidad, de fuerza, de energía “vivificadora” y que regala al espectador el disfrute de una valiosa experiencia estética.

Los quebrantos de Ángela de la Cruz en el Azkuna Zentroa

Probablemente no exista un espacio expositivo en el que mostrar las obras de Ángela de la Cruz sin que éstas parezcan frágiles y desangeladas. Quizá el hábitat perfecto para presenciarlas y entender su vulnerabilidad sea el propio estudio de la artista, después de todo, allí es donde se transforman constantemente hasta que terminan por mutar de piel. Muchas de sus piezas han nacido a partir de accidentes o acciones improvisadas, provocando en los materiales originales resultados dramáticos como roturas, torsiones o la dislocación de sus fragmentos. Son formas vivientes, o así al menos parece definirlo su proceso de construcción, a medio camino entre lo escultórico y la práctica pictórica.

La sala de exposiciones del Azkuna Zentroa, conocida hasta hace unos años como la sala de la Alhóndiga, acoge desde finales de octubre la retrospectiva dedicada a la artista coruñesa, siendo precisamente en el País Vasco donde Ángela de la Cruz comenzó a ser reconocida por el público especializado,

entre otros motivos por su participación en el Manifesta V de San Sebastián (2004). La muestra, titulada *Homeless*, recoge algunas de las obras emblemáticas realizadas por Ángela de la Cruz y su equipo durante los últimos veinte años, coincidiendo prácticamente con uno de los galardones más prestigiosos otorgados a la artista gallega, el Premio Nacional de Artes Plásticas 2017.

Durante los últimos años hemos podido disfrutar en el Centro Multidisciplinar de Arte de un programa expositivo ecléctico y de una calidad indiscutible, siendo algo frecuente la coordinación del Azkuna Zentroa con museos o centros de arte. Ocurre en *Homeless*, que está coproducida con el CGAC de Santiago (Centro Gallego de Arte Contemporáneo), o con la muestra antecesora dedicada a Antoni Miralda (Premio Velázquez 2018) y coordinada junto al MACBA (Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona).

En el acto de presentación la artista, junto a la comisaria Carolina Grau, definió la exposición como un compendio de la línea conceptual y estética desarrollada desde mediados de la década de los noventa, momento crucial en el que la artista investigaba las posibilidades expresivas del material y la importancia de su relación con el espacio expositivo. Aunque la retrospectiva no sigue un orden cronológico, es muy clarificadora la evolución de algunas ideas que ya empezaban a lanzar obras como *Painting and a Half, and a Parasite I* (1996), o *Ashamed* (1995), donde los elementos más tradicionales, la tela y el bastidor, comenzaron a ser quebrados, superpuestos o doblados en una suerte de sintaxis visual, la cual le permitiría redefinir el sentido de la pintura y deshacer los límites entre el medio pictórico y la escultura. Por encima del simple encasillamiento prima su capacidad plástica e intelectual, así como el humor que ha demostrado en obras como *Upright, 3 leg chair* (2004), o *Blow up (Clark Kent, Superman)* (1997). Seguramente también haya sido determinante su capacidad intuitiva, ya que en muchas

piezas parece que la artista se haya adaptado a la condición circunstancial del material, llegando de forma habitual a reciclar los soportes una y otra vez. A pesar de que la comisaria quisiera poner en relevancia este aspecto durante la presentación, la propia artista recordó que quizá sea una más de las herencias tomadas del arte tradicional, donde los artistas acostumbraban a trabajar sobre superficies fallidas anteriormente.

De la Cruz demuestra a través del ejemplo de su obra el conocimiento que tienen los artistas al activar o anular las posibilidades expresivas del color. Pintores como Kandinsky o Matisse expresaron sus ideas sobre la naturaleza del color teniendo en cuenta la influencia que ejercen los factores próximos a un área tonal. Así por ejemplo, en la pieza titulada *Falling on your own butt* (1997), Ángela de la Cruz acentúa el medio pictórico delimitando los bordes del objeto negro con pintura blanca; o en *Sea Folded, Sky Folded y Landscape Folded* (1997), donde el color azul queda subrayado por el bastidor que lo enmarca.

En 2010 tuve la suerte de ver la exposición que preparó para el Camden Art Center, la muestra con la que sería nominada a los premios Turner y cuyo título fue *After*. Yo aún no conocía su obra pero fue como estudiante en la Winchester School of Art donde me recomendaron que la visitara. Recuerdo haber leído un texto de Adrian Searle en el que comentaba su impresión sobre la obra *Still life* (2010) describiéndola como el cuerpo de un animal muerto. Curiosamente, el mismo crítico de arte fue quien le dio la vieja mesa de madera a De la Cruz cuando éste dejó de pintar en los noventa.

En *Homeless* (1996), obra que sirve como título también para la muestra, De la Cruz descubrió a través de un gesto de frustración y dolor que la rotura del bastidor podía colocarle en un lugar de choque, de enfrentamiento a la autoridad o a las normas tradicionales, justo lo que le había llevado al Reino Unido, que era la música post-punk y electrónica de los

años ochenta. En este sentido, podemos encontrar ciertas semejanzas con su obra *Crash* (1997), una doble pintura de pequeño formato que conecta dos lienzos y entre los que se genera reciprocidad. Por otro lado, el bastidor también significa para la artista una extensión del propio cuerpo, por lo que las piezas de forma generalizada recurren a unas proporciones concretas. Cuando digo que sus obras son formas vivientes me refiero naturalmente al hecho de que las obras parecen ocupar el espacio de la sala de exposiciones de forma animada, simulando movimientos o acciones naturales hasta el punto de poder adjetivarlos por series o títulos.

De la Cruz pudo optar por la investigación a través de las pinturas monocromas, como ya hiciera Malevich, o incidir en los planteamientos de Fontana y el Espacialismo, pero eligió el camino resbaladizo de la pintura expandida cuando aún no existían muchos referentes, y sin embargo, su obra parece estar llena de guiños a otros autores, como podría ocurrir con *Self* (1997), donde parece establecerse una conexión reflexiva entre una pintura colgada en la pared y una tela desmontada sobre una silla. Quizá por el propio humor de la artista gallega podríamos imaginar a Beuys tratando de explicar la historia del arte a su liebre muerta.

La sexualización de la ciudad con Miquel Navarro

Fluids (Fluidos) es el título de la exposición retrospectiva que fue inaugurada el 19 de julio y podremos disfrutar hasta el 11 de noviembre. Esa esquemática muestra sobre la trayectoria artística de Miquel Navarro que es presentada a través del comisariado de Lola Durán Úcar, nos hará sentir los

40 años de trabajo artístico y más personales indagaciones sobre uno mismo que con interesantes híbridos entre pintura y escultura (audiovisual, collage, fotografía, instalación), nos trasladará la necesidad de flujo del artista mislatero. Un flujo entre las raíces de un árbol y las tuberías de una urbe, lo campestre y lo urbano, su niñez y madurez.

La interconectividad entre estos conceptos que describen toda la muestra, en pocas ocasiones se da tan lrespetuosamente hacia las etapas de vida que conforman a una persona, como en la que ya desde la primera estancia nos hace embarcarnos en una facilona añoranza hacia el juego infantil. Precisamente, *Fluids* nos hace recordar en nuestro cuerpo de adulto, la capacidad de disfrute intrínseca de un niño.

“El individuo es la suma de lo que has sido desde niño.” Es la frase con la que el artista reivindica su identidad al completo, mostrando estar orgulloso de conservar a sus 73 años todo lo que de niño emocionalmente más le formó.

Miquel Navarro nació y creció en la localidad valenciana de Mislata, lugar en el que confluían los encantos de la vida en el campo, con el frenesí y el estupor industrial. Ya desde niño creaba sus propios juguetes en barro ante la maravillada visión de estos contrastes que, conectados entre el tranvía y las carreteras, el entonces joven recorría sin cesar. De ello se derivan la costumbre del flujo entre los elementos que irremediabilmente nos conectan a todos y que en la ciudad el artista ve representados en las anchas avenidas semejantes a los conductos salivales de una brava garganta. O los escondidos y numerosos roces ente edificios, esos fugaces recovecos que se pliegan entre sí y tan acogedoramente nos remiten a la imagen de una vagina. En obras como las videoinstalaciones *Mineral* y *Fuerte como el opio* queda palpable un primitivismo de aquello tan genéticamente codificado como son la competición, la reproducción y la apariencia en el contexto interurbano de una ciudad como Valencia. Estamos hablando de la incapacidad de escapar de

nuestros impulsos sexuales y de la belleza de sucumbir a ellos cada vez que nos excita la poderosa rectitud erecta de un rascacielos que penetra en el cielo, o del incesante tráfico que como los eritrocitos y glóbulos de nuestra sangre, nutren de actividad al conglomerado metropolitano.

Otro gran ejemplo de ello: *Batallar con escarabajo*, una serigrafía y acrílico sobre lienzo de gran formato perteneciente a una serie más amplia conformada por seis obras más, en donde de manera explícita Navarro plasma el morbo de una dominación sadomasoquista hipersexualizada, a la vez que se vale del poder visual de la sencillez de formas, optando por una semiótica clara donde se distinguen la violencia (cuchillos, autoridad), la industria (cafeteras en la cabeza), el sexo (agigantados falos) y el testigo (insectos) como embajadores de la tierna construcción campestre del yo, observando tal grotesca escena. Un punto a destacar en este lenguaje plástico sería la infalible intuición perceptiva que del tratamiento del volumen óptico del color Navarro toma para enfatizar el momento álgido de la acción con los más puros y vibrantes tonos, rezagando un acaramelado fondo. Cabe subrayar la tradición barroca que de ello emana. Tanto agresor como víctima comparten mismos colores planos pero corporalmente distribuidos de manera que los hagan parecer piezas de un puzzle, lo que nos hace reflexionar sobre quién realmente es quien hostiga a quién, si solamente se trata de un juego, o si acaso la línea que separa ambos roles es prácticamente inexistente.

Si bien Miguel Navarro es eminentemente escultor, para comprender composiciones como las famosas ciudades maqueta *Espacio de Batalla* o *Ciudad* nos es necesario remitirnos a sus primigenias obras de finales del siglo XX, donde la necesidad de tridimensionalizar su jerigonza plástica comienza en la descarada superposición de colores planos que, semejante a la estructura de piso sobre piso de un inmueble, alude a una metodología de construcción de la forma última. Es este

sentido, hablamos de un lenguaje escultórico iniciado desde la “pintura”.

Retomando *Espacio de Batalla* (2000 – 2001, aluminio y zinc, 2'80 x 14 x 7m, Colección Fundación Caja Mediterráneo) se advierte un deseo de organización que sin embargo invita a perdernos entre su infinidad detallística, dando lugar a una preciosa sensación de caos e informalidad dentro de la nobleza del aluminio y el zinc. Da la sensación de que ha habido un intento por reproducir a la multitud ciudadana no recurriendo a la imagen de cada cual, sino dando por sentado que el paisaje visual urbano es consecuentemente construcción colectiva de sus habitantes (donde la perversión queda sagazmente incluida). Recordamos la existencia de una persistencia de lo sexual a través del elemento fálico, representado cual componente arquitectónico sobradamente sobresaliente en los entonos urbanos planteados sobre suelo. Miguel Navarro demuestra con esta instalación gran destreza por el juego óptico del volumen. Una ciudad compuesta por más ciudades donde en última instancia, esta se disipa.

En la acuarela *Tumba con Mirador* (2007) se calca en sutil crítica y cálidos colores la carcelaria concepción que de una capital se llega a tener, hasta el punto de constituir una bonita “tumba con mirador” de la que no poder escapar justamente, por la sensación placebo del no necesitar salir.

Navarro actualmente vive y trabaja en la Mislata que tanto le dio, cerca se sus huertos, arroyos y sapos, siempre con la mirada tiernamente apoyada sobre los altos hombros de la vecina industria.

Dialogando,	regando,	conectando,
preguntando,	fluyendo...	

La quietud, la lentitud, el abrigo de la inactividad y el desamparo de la meditación

Cuando nos retorremos por un atisbo de consuelo, acude un recuerdo, una fantasía, un escenario donde una vez fuimos realmente felices. Probablemente aquel fútil momento no hubiese sido real de no ser por condicionantes tan asombrosos, tan deliciosos con el silencio, el mitigamiento, la respiración, el tránsito o trance y la fresca fragancia fraccionada de la nada, que en los devenires más imprevisibles se crea, para que en nuestra agonía se recree en tantas formas como a uno le plazca.

Estudios psicológicos y numerosas investigaciones antropológicas han respaldado ampliamente el hecho que nos cuenta cómo nuestro cerebro funciona óptimamente si cumplimos con la premisa de encontrarnos en un estado de huída hacia las obligaciones preestablecidas que -regulando nuestra activación fisiológica- acaba por originar actividades en las que realmente nos encontremos cómodos. Experimentamos así episodios de alta productividad intrínseca. Esta aparente contradicción entre dejar de hacer esto, para disfrutar no haciendo nada y acabar por hacer más de lo que al principio hacíamos, nos ayudará a comprender las claves de la productividad cultural, y sin duda hará que nos replanteemos la dinámica de vida que muchas veces nos sentimos forzados a llevar en una sociedad cada vez más veloz.

De alguna manera, en este décimo aniversario de la residencia Mapamundistas, que anualmente convoca el Centro de Arte Contemporáneo de Huarte, merece la pena centrarnos en la idea del no-hacer como vehículo para repensar el trabajo y motor desencadenante con el cual iniciar tentativas discursivas orientadas hacia la calidad formal de la pieza a través de un

cuidadoso “partir de la idea.” Son estas las premisas que definen la temática de *Geldirik / Inmóvil*.

Podría empezar hablando de la crítica al éxito con la que el artista Thomas Tudoux nos recibe nada más subir las escaleras de la histórica sala abovedada del Pabellón de Mixtos. O por qué no, del semi-erótico gimnasio que Eva Fàbregas plantea en la cúpula anexa y que tanto ha incitado al placer somático de nosotros, los espectadores. Igualmente podría partir comiéndome el bizcocho desde dentro hacia afuera y saborear con cada palabra escrita la flamante videoinstalación de Tabata Ayako, aquella *Hanabi-ra* o *La Caída de los Pétalos* donde la vida de un posible miembro de la Yakusa se sirve sobre una bandeja de pura poesía visual...

Mas, creo que prefiero comenzar desde el final de esta multidisciplinar muestra expositiva, situándome de la mano de las inquietantes fotografías de Agnès Geoffrey donde experimenté un traslado a la brutalidad y sobrada intensidad del *momento temporis*. Esta sensación de estar a solas con el tiempo, que nos alarma, que nos persuade una vez hemos aceptado ingenuamente la invitación a mirar de cerca estas imágenes, dándonos cuenta de la fragilidad de toda vida. En la mayoría de ellas, de pequeño formato, podemos observar la consecución álgida de la traslación física de un cuerpo humano aún latente, hacia aquel escenario en el que se sugiere que acabarán sus días. Ser siempre conscientes de lo endeble de nuestras vidas y actuar activamente en consecuencia renovando valores es el mensaje que podemos sustraer de esta exhibición que recibe el título de *Los Suspendidos*. Por ejemplo, en una de las fotografías (*Laura Nelson, 2011-2012, Serie 4, Gestos Incidentales*) descubrimos a una señora afroamericana ahorcada en un árbol,...pero la soga no está.

Con 33 *notas* de Patxi Araujo, nos recogemos en sensaciones que van desde la incomprensión hasta el más absoluto de los silencios. Algo que el pamplonés nos invita a experimentar con una instalación que combina procesos de captura, trasducción,

amplificación y retroalimentación para su perpetuo movimiento. El miedo impera en la oscura atmósfera donde el esquelético sonido de los mecanismos se funde con el efusivo habla de un anaranjado político al tiempo que una refinada y ultra-ralentizada versión del Himno de la Internacional Socialista viaja desde la computadora hacia un gastado fonógrafo. Un sistema que sin duda daña los sentidos, donde pareciera que la televisión fuese en realidad la cabeza pensante del político de su pantalla, y los elementos que la siguen, los que revelan de su mentira. Ergo, de la que nos controlará si miramos la “caja tonta”.

Continuando en este reversible recorrido, entre Agnés y Patxi nos topamos con la artista japonesa más conocida como Tabaimo, la cual nos invita a reflexionar sobre el paso del tiempo interno a través de la proyección de un vídeo donde se puede ver la animación de un hombre desnudo dándonos la espalda. En su piel tatuada asoman enormes crisantemos, lo que nos lleva a sospechar que se trata de un presunto Yakusa. Esta video-instalación trata sobre la encarcelada vida que los miembros de un clan de estas características arrastran condenados de por vida. Observamos con detenimiento el caer de los pétalos de su espalda, que poco a poco lo desvisten de tinta. Cada pétalo es un mandato cumplido más. Una irruptiva orden que acatar hasta que un cuervo pasa lamiéndolo con su sombra y las flores pierden su forma con mayor letanía. Hemos llegado al punto en el que lo siguiente en caer es el dedo meñique de su mano derecha, en clara alusión a un aspecto del seppuku, el juramento de inquebrantable lealtad que los antediluvianos samuráis efectuaban seccionándose con un pequeño cuchillo ante el emperador. Por su puesto que, en esta poética visual no se ha recurrido a la aversiva simpleza de la herida, sino que la proyección se ciñe en revelar la realidad de la otra cara de la ordenada cultura japonesa sirviéndose de algo tan inocente como una flor. El *tattoo* adquiere mayor vitalidad que el individuo que los porta. Un sello controlador. La tortura de un constante recordatorio del tiempo limitado del que cada

uno disponemos hasta morir, puesto que al dedo le sigue el total desmembramiento del resto del cuerpo.

No puedo concluir esta crítica sin antes referirme a la que para mi fuese la estrella de la exposición. Thomas Tudoux con sus siete obras ocupaba la mitad del espacio total. Si en los anteriores ejemplos hemos tratado con ideas que nos acercan hacia las etapas finales de una vida, con Thomas nos centraremos en el germen del problema que hace que nuestro tiempo vital sea tan controlable. En 2015 realizó un experimento social en un centro de educación primaria de Vesseaux y otro de Veyras (Francia) en el cual pidió a los niños que le pusieran nota a su recreo. Ello se vislumbra en la pieza audiovisual *Recréation* (Recreo) donde en formato entrevista los alumnos hablan sobre los criterios de evaluación que aplicaron y sus impresiones con respecto a la petición de Tudoux.

“Si tienes muchas reglas...

eres menos libre...”

Llegó a decir uno de ellos a lo que se viene destapando como un afilado sistema de masas que desde tan tiernas edades nos inculcan sobre el principio de competitividad, y que siempre actúa a modo de distribuidor del usufructo del tiempo. Entonces, en lugar de jugar y pasarlo bien, los niños estuvieron más por la labor de actuar consecuentemente en favor de aportar la más alta calificación a su recreo. Esta constante presión que la competencia ejerce realza también el símil con *Graals 2017* (Griales), que se presenta a modo de una colección de trofeos muy similares a los que solemos ganar de niños en la infinidad de actividades extraescolares a las que nuestros padres nos apuntan. Todos ellos dispuestos en baldas de pared, están hechos íntegramente de cera y han sido prendidos. Por tanto, nos quedamos ante una estampa fundida.

El egocentrismo que dio a luz a la inocente subida de

autoestima inicial de un niño que gana un galardón, en el tiempo se consume con la llama de la ambición. Precisamente de la pérdida de la inocencia. A fin de cuentas, acabamos viendo solo un objeto en forma de trofeo con el cual ya solo mantenemos una relación material puesto que su simbolismo, el éxito que representa, es efímero.

“Mapamundistas 2018” fue inaugurada el 21 de septiembre y clausurada el 28 de octubre de este año y en ella también contamos con la presencia de artistas como Susana Velasco, Amaia Molinet y José Ramón Ais. Ha sido comisariada por Alexandra Baurès y principalmente patrocinada por el Gobierno de Navarra y el Ayuntamiento de Pamplona