

tod@s somos Frida





Tod@s somos Frida

Exposición celebrada del 1 al 18 de marzo
de 2007, en el Colegio de Arquitectos de
Córdoba.

Organiza: Delegación de Igualdad y Delegación
de Cultura de la Excm. Diputación de
Córdoba.

Colabora: Aula Eileen Gray. Colegio Oficial de
Arquitectos de Córdoba.

Editores y Comisaria: Marisa Vadillo Rodríguez.

Diseño: Píxel Creativos Asociados.

Imprime: Digital Asus.

Depósito Legal: CO-299-2007



SERAFÍN J. PEDRAZA PASCUAL

Diputado Delegado de Cultura de la Excm. Diputación de Córdoba.

Nadie duda a estas alturas que la trayectoria y figura de Frida Kahlo ocupan un lugar excepcional en la variada historia del pasado siglo. Estamos ante un ser humano capaz de involucrarse en su tiempo, de una mujer valiente que supo mirar de frente unas circunstancias a menudo adversas. Este año se celebra el centenario de su nacimiento. Será una ocasión única para Méjico de recordar a una de sus artistas más emblemáticas, en un país donde no faltaron nunca creadores plásticos de gran calado y gran compromiso. Pero no estamos ante un personaje exclusivamente centrado en la historia de Méjico y sus continuas convulsiones. Frida se ha convertido en universal, su vida y su obra se mezclan en un conjunto de fronteras difusas donde sería imposible separar el dolor de existir del dolor de crear. La implicación con sus creaciones es tal que no se puede entender su trayecto vital sin acercarnos a su obra, ni tampoco comprender la profundidad de su lenguaje sin conocer los avatares de su corta vida. En todo ello resalta su condición de mujer apasionada, valiente, insobornable. Vivió, amó, y murió con la misma intensidad, con la misma entrega, sin medias tintas. Su obra abre caminos nuevos, se adelanta en medio de un panorama en continuo movimiento. Desarrolla su etapa creativa en medio de profundos cambios estéticos y formales tanto en Méjico como en el resto del mundo. Pero además su vida sirve de ejemplo de lucha continua, de negación ante una posible derrota; en ningún momento hubo rendición, y sólo la muerte fue capaz de arrebatarnos a la vida una mujer de talento excepcional, y carácter templado en la máxima dificultad.

A través de esta exposición-homenaje ubicada en el Colegio de Arquitectos recordaremos a la incomparable Frida. Dieciséis artistas contemporáneos de diferentes ámbitos y estéticas, con lenguajes dispares, aportarán sus creaciones en un acto de reconocimiento a esta pintora del sufrimiento. Pintura, dibujo, grabado, instalación, se darán cita para demostrar que el arte contemporáneo, el más vivo, es capaz de recordar a quien abrió nuevas sendas en el mundo de la pintura. También estará presente, a través de otros dieciséis poetas, la poesía que en Córdoba tiene un especial significado. De esta fusión entre artes plásticas y poesía, nace un conjunto que estará a la altura de quien queremos recordar de forma especial en este año 2007.

No puedo dejar pasar esta ocasión sin felicitar, de una manera muy especial, a Marisa Vadillo por este magnífico proyecto que parte de una gran sensibilidad. El verlo realizado se convierte en un éxito compartido del cual Marisa ha sido el pilar fundamental. También quiero expresar mis felicitaciones y agradecimiento a todos los artistas plásticos y poetas, mujeres y hombres de gran generosidad, que participarán activamente aportando lo mejor de sus creaciones. Sin lugar a dudas, el éxito de esta exposición está garantizado con su presencia y el talento acumulado de tantas voces que son poesía pura, y tantas miradas transformadas en imágenes cargadas de profundos sentimientos.

Como no podía ser de otra manera, es una gran satisfacción para la Delegación de Cultura de la Diputación de Córdoba, coincidir con la Delegación de Igualdad en este proyecto. Una muestra más de esa transversalidad que debe ser eje principal de la actividad en la Institución Provincial.

Ahora sólo nos queda adentrarnos en esta magnífica muestra, con los ojos abiertos y el corazón siempre atento, para recibir los impulsos de tantas obras expuestas. A través del recorrido, recordaremos a la gran Frida Kahlo, mujer notable en un tiempo de sobresaltos y contradicciones, cuya silueta se alza más allá de su temprana muerte. Al dejarnos su obra, nos donó una parte fundamental de su vida y por eso es cierto que, a fin de cuentas, todos y todas somos Frida.

M^a DOLORES VILLATORO CARNERERO

Delegada de Igualdad de la Excm. Diputación de Córdoba.

La igualdad de género es un factor justo e ineludible que se manifiesta como una garantía de salud cívica en una sociedad moderna y desarrollada. Precisamente, esta exposición es, ante todo, un modelo ejemplar de esa colaboración normalizada en la que la paridad de géneros es una realidad. La exposición *"Tod@s somos Frida"* se manifiesta como una alegoría práctica de la igualdad anhelada. Muestra de ello es la participación de investigadores, artistas plásticos y poetas contemporáneos sin condicionantes de género, unidas y unidos con el fin de alabar la obra de una mujer excepcional –Frida Kahlo– que se ha convertido en una figura del arte imprescindible a partir del siglo XX. Por ello, esta muestra supone una ostentación de paridad artística y una interesantísima colección de creadores comprometidos para quienes la igualdad y la unidad de géneros es garantía de desarrollo cultural.

Con motivo del centenario del nacimiento de Frida en 2007, la Diputación de Córdoba a través de su Delegación de Igualdad se suma a la celebración de la obra de esta artista fascinante. Frida, como creadora y mujer, se ha convertido en una figura mundial en el ámbito cultural ya que abrió una serie de posibilidades tan variadas que su figura se ha convertido en precedente inevitable y en antecedente imprescindible para la historia general del arte. Su obra establece un punto de unión plástica con artistas anteriores de la talla como El Bosco, Brueghel o Gauguin –entre otros– a la vez que supone un antecedente evidente para artistas como Ana Mendieta, Judy Chicago o Nan Goldin. Frida ha explotado como pocos artistas la temática de la identidad a través de sus originales autorretratos, adelantándose en décadas a creadoras tan prestigiosas como Cindy Sherman. A ello se suma que fue una de las primeras artistas que se atrevió a recrear su condición de mujer unida a temáticas universales como el dolor, la muerte, el amor o la pasión. Estos planteamientos los trató de un modo tan original que le llevó a representar plásticamente imágenes hasta entonces imposibles e impensables en la historia del arte como el primer plano de un parto, imágenes de sus abortos, de líderes políticos comunistas o de sus amantes.

Entre otros factores, tampoco podemos olvidar que estamos ante la mujer artista cuya obra está más cotizada económicamente en occidente, con toda la significación social que ello conlleva. En este aspecto resulta fundamental pensar que era una mujer latina, de lengua hispana y que utilizaba habitualmente su idioma cuando escribía frases en castellano en sus cuadros. Ligada así a la cultura española por cuestiones históricas y culturales, esta exposición es una magnífica oportunidad para estimular las conexiones culturales con América Latina y fomentar con ella la preservación y promoción del patrimonio común de la humanidad.

En definitiva, la muestra *"Tod@s somos Frida"* es un magnífico ejercicio de visibilidad fundamental para todas las mujeres que se dedican profesionalmente a las artes plásticas, ya que estimula la normalización de la idea de la mujer como artista en el imaginario colectivo de la sociedad.

MARISA VADILLO

Comisaria de la exposición

Tener la oportunidad y la fortuna de poder celebrar públicamente el centenario del nacimiento de una artista como Frida Kahlo (1907-1954), es una aventura sublime y agitadora a la vez. La exposición "*Tod@s somos Frida*" es una evidencia de que la profunda huella artística de esta pionera mujer sigue aún vigente en la producción cultural contemporánea de diversos ámbitos artísticos. Ciertamente es que Frida jamás ha pasado desapercibida, con todas sus contradicciones, su sincera obra es una de las que con más facilidad hace estremecer al público; de ahí la fascinación que despierta en forma de especie de "locura" popular que se ha venido a denominar como "*fridomanía*". Al margen de este fenómeno, no se puede obviar que Frida representa un punto y aparte en la historia del arte, al ser la primera mujer artista que triunfó en vida y que tras su fallecimiento no ha caído en ese olvido que en ocasiones ha sido el destino habitual e inevitable de cientos de mujeres que se dedicaron al arte. De hecho, la obra de Frida está tan vigente que su repercusión no puede más que crecer y su visibilidad es una punta de lanza indispensable para la visualización general de la mujer como artista.

Este homenaje a su figura hubiese sido imposible sin el feliz apoyo y oportuna alianza institucional de dos delegaciones de la Excm. Diputación de Córdoba, la de Cultura que dirige D. Serafín Pedraza, y la de Igualdad, Dña. M^o Dolores Villatoro. Tengo que extender mi más sincero agradecimiento a todas las personas que han apoyado este proyecto desde su inicio, en particular a D. Diego Ruiz y Dña. Mercedes Tirado por las facilidades ofrecidas y especialmente a Dña. Julia Romero (Jefa Departamento Delegación de Igualdad Diputación de Córdoba) sin cuyo eficaz esfuerzo nada de esto sería posible. Igualmente, ha resultado fundamental la colaboración del Colegio de Arquitectos a través de su original y relevante *Aula de Género Eileen Gray* y el respaldo de su decano D. Rafael Obrador. A ellos se suma mi agradecimiento por la significativa ayuda prestada por Dña. Anabel Carrillo (Presidenta del Consejo Social de la Universidad de Córdoba) en los primeros momentos de este proyecto.

Esta exposición es una fiesta cultural celebrada desde el rigor científico de los investigadores, y la capacidad creativa de artistas contemporáneos relevantes, unos artistas seleccionados sin distinción de género ni de generaciones. A partir de un criterio de pluralidad y calidad, tienen ante ustedes una exposición tan mestiza, plural y complejamente coherente como lo fue Frida en su momento. Hemos asumido el riesgo y la responsabilidad de celebrar este homenaje desde distintos ámbitos del arte, por lo que esta exposición es un emocionante encuentro de investigadores, de creadores plásticos y de poetas. Con ella, celebramos la vinculación con la obra de Frida a través de las diversas formas que adquiere la cultura contemporánea, una diversidad basada en la originalidad y pluralidad de identidades que han explorado desde la *videocreación*, a la fotografía, el dibujo, la poesía, la investigación, la pintura o instalaciones. Por ello, no me queda más que reiterar mi más sincero agradecimiento a todos los participantes, que han hecho posible esta locura, con su generosidad, a través de sus obras, piezas y textos que son junto a Frida los protagonistas absolutos. Ha sido un privilegio contar con tod@s y cada uno de ell@s. Gracias.

ÍNDICE

TEXTOS DE INVESTIGACIÓN

BELÉN MAZUECOS: <i>Agonizando en el estanque. Del autorretrato en la pintura de Frida Kahlo</i>	1
IDA RODRÍGUEZ PRAMPOLINI: <i>Frida Kahlo y Remedios Varo. El surrealismo de Remedios Varo y la fantasía mexicana de Frida Kahlo</i>	7
BÁRBARA MUJICA: <i>"Mi hermana la artista"</i>	14
M ^a REYES GONZÁLEZ VIDA: <i>"Mis abuelos, mis padres y yo". Frida Kahlo y la construcción cultural de la idea de familia</i>	18
MARISA VADILLO: <i>Una generación de intrusas: Frida y su entorno artístico en los años veinte</i>	22
GLORIA ÁLVAREZ DE PRADA: <i>Nuevas Fridas: el dolor como estímulo para la producción plástica posterior a Kahlo</i>	32

ARTISTAS PARTICIPANTES

Alejandra Vanessa / Juan Francisco Casas	41
Jose Luís Amaro / Rita del Rio	43
Juan Antonio Bernier / Mariló Fernández Taguas	45
Matilde Cabello / Nieves Galiof	47
Juana Castro / Ángel García Roldán	49
Pablo García Casado / M. Reyes González Vida	51
Luís García Montero / Isabel Jurado	53
Daniel García / Manuel Fernando Mancera	55
Antonio Luís Ginés / Belén Mazuecos	57
María Lapachet / Santiago Navarro	59
Elena Medel / Esteban Ruiz	61
Marta Merino / Rita Rutkowski	63
Vicente Luís Mora / Aitor Saraiba	65
Elena Román / Laurita Siles	67
Sara Toro Ballesteros / Marisa Vadillo	69
Carmen Vadillo / Hisae Yanase	71

RESEÑAS BIOGRÁFICAS	73
---------------------------	----



Belén Mazuecos



"Había un estanque sin barro, de aguas plateadas y cristalinas, hasta el que nunca habían llegado ni pastores, ni cabras que se llevan a pastar al monte, ni ningún otro tipo de ganado; ni pájaros, ni animales salvajes, ni ramas caídas habían agitado nunca sus aguas." (Ovidio. Metamorfosis)

Narcis@s

En este escenario situaba Ovidio el fatal destino de Narciso, vanidoso precursor del autorretrato² castigado por Némesis, diosa de la venganza, al desdeñar a la ninfa Eco y metamorfoseado en una hermosa flor de pétalos blancos y centro amarillo.

Para Estrella De Diego, no es casual que el mito de Narciso tenga por protagonista a un hombre pues para las mujeres, "forzados Narcisos", tantas veces obviadas por la Historia y la Historiografía, vistas durante siglos como "entes pasivos, reflejos esquizofrénicos de sí mismas, obsesión por hallar la identidad en el espejo, en las aguas estancadas"³, es lógico buscar su imagen y "al asomarse al lago caen y mueren ahogadas por el peso de sus propias faldas"⁴. Excluidas del mundo social y de la Historia del Arte y confinadas al papel de madre-esposa-ama de casa, conocemos sus obras como anónimas o atribuidas a padres, hermanos o amantes, radicando la importancia de las pocas artistas reconocidas en su papel como pioneras de un subgrupo -las mujeres-, a las que se recuerda antes por los datos anecdóticos de sus biografías que por su trabajo.

El caso que nos ocupa representa una singular excepción; Frida Kahlo logró conquistar notoriedad en vida⁵ y el interés que suscita su insólita biografía encuentra plena justificación al constituir su pintura una metáfora visual de la propia existencia. Los cuadros de la artista mejicana representan una referencia autobiográfica constante⁶ y los dibujos que ilustran las reflexiones anotadas en el diario íntimo que comenzara a escribir en 1942, conforman un riguroso documento -la más completa biografía que jamás haya podido escribirse sobre ella-, estableciéndose un total paralelismo entre su vida y su obra con una única divergencia: su vida es yerma⁷, su obra fértil.

Su convulsivo arte bebe de su dolorosa experiencia vital, de un sentimiento de desahucio y soledad infinito. Su biografía se resume en veintinueve años de dolor constante (de los cuarenta y siete vividos) durante los que sufrió treinta y dos operaciones y portó una treintena de corsés y otros aparatos ortopédicos que se convirtieron en verdaderos instrumentos de tortura.

Frida y el espejo

Kahlo sustituyó la falacia del estanque por un espejo poco adulador que le devolvía el reflejo de la única parte intacta de su cuerpo: el rostro.

El objeto de estudio de su obra es EL YO, al que tratará de aproximarse fundamentalmente mediante el autorretrato, género al que dedicará casi un tercio del total de su producción (aproximadamente cincuenta y cinco obras). El resto lo componen retratos, naturalezas muertas y algún paisaje que, en última instancia, pueden considerarse igualmente autorretratos pues vehiculan con la misma intensidad y eficacia las vibraciones vitales de la pintora.

El autorretrato, entendido como radiografía del alma constituye un espacio experimental de investigación que ha atraído a artistas desde el Renacimiento, cuando la mirada humana se volvió introspectiva, en un intento de dar respuesta a la cuestión de orden existencial ¿Quién soy?.

Desde que Sigmund Freud diera a conocer la Teoría del Psicoanálisis en la última década del siglo XIX, la identificación del sujeto con la conciencia quedó rota con el descubrimiento del inconsciente y del concepto dinámico de la personalidad. El automatismo, los lapsus y los sueños demostraron el profundo descentramiento de un "Yo" subyacente bajo la apariencia

ilusoria de identidad unitaria⁸.

La crisis del ego como unidad coherente incentiva la introspección en el desesperado intento de encontrarse, apareciéndose el autorretrato como un medio eficaz de autoexploración de un "Yo" en discordia permanente consigo mismo y con el mundo, que evidencia la crisis del individuo -que ha perdido la definición de sí mismo derivada primero de Dios y después de la autoridad del Estado- y trata de restaurar la propia identidad.

Vincent van Gogh, James Ensor, Edgard Munch, Pablo Picasso, Marc Chagall, Amadeo Modigliani, Egon Schiele, Giorgio de Chirico, Paul Klee, Max Ernst o Joan Miró buscaron trascender la mimesis de la propia fisonomía en sus autorretratos recomponiendo la imagen fragmentada de sí mismos que les devolvía el espejo.

En esta secuencia encuentra perfecto engarce la figura de la transgresora Frida Kahlo, eslabón que conecta con las tendencias postmodernas extremas que explotan el cuerpo humano, agrediéndolo, destapándolo, diseccionándolo o tatuándolo.

Frida, recrea desde lo femenino un universo doméstico que plantea sin precedentes situaciones tabú rompiendo con los valores de la ideología dominante⁹ (sobre todo los referidos al cuerpo y a la sexualidad femenina) y familiarizándonos con una imaginería plagada de cuerpos embarazados, partos o abortos, fetos, cadáveres en suicidios y crímenes, cicatrices, heridas purulentas, autorretratos con órganos internos visibles, miembros mutilados -sobre todo pies, manos, órganos genitales y rostros, (metonimias de su Yo)-, individuos travestidos, relaciones homosexuales, etc., irrigados con la sangre de sus heridas reales y simbólicas, flujo, -recordatorio de la menstruación femenina-, muy familiar a la mujer. Frida elimina barreras físicas como la piel para exhibir el interior de su vida...al rojo vivo¹⁰.

Su pintura testimonia el profundo dolor físico y moral de una vida jalonada por una continua sucesión de infortunios. Dos encuentros a temprana edad condicionarán el resto de su vida: Diego Rivera primero¹¹ y un tranvía tres años más tarde. Ambos determinarán la personalidad de la pintora abocándola a la creación plástica.

1925

1925 marca un punto de inflexión en la vida de Frida Kahlo: volviendo de la escuela con Alejandro Gómez Arias, su amor de juventud, el autobús en que viajaban se interpuso en la trayectoria del tranvía de Xochimilco provocando una aparatosa colisión. El tranvía se empotró en la chapa del autobús que estalló en mil pedazos despidiendo con violencia a los pasajeros.

La muerte invistió su frágil cuerpo pero sólo logró quebrantarlo provocándole fracturas en la tercera y cuarta vértebras lumbares, la pelvis y el pie derecho, luxación del codo izquierdo, herida profunda en el abdomen producida por una barra de hierro que entró por la cadera izquierda y salió por el sexo desgarrando el labio izquierdo, peritonitis aguda y cistitis. Dolencias que se sumaron a las irreversibles secuelas de la polio, enfermedad contraída a la edad de seis años¹².

Frida Kahlo soportó con estoicismo durante toda su vida, heridas abiertas que sangraban y supuraban considerando su cuerpo deshecho, "desintegrado"¹³, el centro de todas sus reflexiones. El mundo externo la traspasó con un pasamanos de la pelvis al estómago; el desgarró diluyó la barrera con el exterior convirtiendo su cuerpo en el territorio idóneo de entendimiento entre su Yo y el mundo que la rodeaba, en pasaje y tamiz perforado, filtro de la realidad.

El arte como terapia

La práctica artística asume en Frida Kahlo una dimensión terapéutica convirtiéndose en instrumento para canalizar el sufrimiento y en forma de conocimiento para conciliar su propia realidad. El dolor se convierte en objeto del lenguaje plasmando los delineamientos de una psique afligida por la enfermedad del cuerpo.

Durante los meses de absoluto reposo que le fueron prescritos comenzó a pintar para matar el tiempo y exorcizar el dolor y, en vista de que la enfermedad la obligaba a transcurrir largos períodos en cama, su madre pensó en transformar su modesto lecho en una cama con baldaquino en cuyo techo encoló un espejo.

Frida desempeñó entonces la doble función de sujeto y objeto de su obra. Decidió tomarse como modelo porque era el sujeto que mejor conocía y porque pasaba mucho

tiempo sola.

El autorretrato en Frida Kahlo no sólo obedece a un morboso narcisismo. Más que representar una forma de idolatría de sí misma, exaltar la propia subjetividad o idealizar su cuerpo roto, Frida persigue preservar la integridad de éste en una operación fetichista que entronca con la tradición del exvoto¹⁴.

Dos de los ejemplos donde este rasgo característico de los autorretratos de la artista se hace más patente, los constituyen un dibujo a lápiz de 1926 y un pequeño cuadro votivo de 1943 que evocan, con muy pocas variaciones, el accidente sufrido en 1925. Como la popular pintura de exvoto, ninguna de estas obras observa las reglas de la perspectiva sino la jerarquía de escala. En el primero, Kahlo representa la colisión automovilística y en el registro inferior su cuerpo inerte (mucho más grande que el resto de las personas representadas) en una camilla de la Cruz Roja. Su rostro se desdobra y contempla la escena con preocupación. En la parte izquierda representa la fachada de "la casa azul", hogar familiar y destino al que se dirigía la pintora y en el ángulo superior del mismo lado un sol precipitándose sobre la línea de horizonte. Quedan de esta forma perfectamente registradas las coordenadas espacio-temporales del fatídico evento.

La obra de 1943 reinterpreta un cuadro votivo que planteaba un accidente similar al suyo introduciendo algunas modificaciones para personalizarlo como el repinte del entrecejo de la víctima y la leyenda de agradecimiento: "Los esposos Guillermo Kahlo y Matilde C. De Kahlo dan las gracias a la Virgen de los Dolores por haber salvado a su niña Frida del accidente acaecido en 1925 en la esquina de Cuahutemozín y Calzada de Tlalpan." Ambas piezas encuentran un claro referente en el último autorretrato de Goya "Goya curado por el doctor Arrieta" de 1820, ejecutado un año después de su grave recaída a consecuencia de la sífilis que padecía el pintor recurriendo a la estrategia del "flash back" para recrear la escena. En "Autorretrato para el doctor Eloesser" de 1940 Kahlo, como Goya, expresa su gratitud al médico responsable del restablecimiento de su salud con una oferta votiva en la que se identifica con el primer mártir: la figura de Cristo. La artista se representa con un collar de espinas que refuerza la idea de calvario conforme a la iconografía cristiana y simboliza en el mundo precolombino la resurrección, el nacimiento y la liberación del dolor. El pendiente en forma de mano derecha alude a la parte del cuerpo sanada tras el padecimiento de una dermatosis de la que la dedicante se había recuperado. En este caso el exvoto no se dirige a un ente sobrenatural sino a un hombre de ciencia como agradecimiento y previsión contra peligros futuros.

Evolución del autorretrato Kahliano

Frida Kahlo fue una artista de formación autodidacta que bebió de diversas fuentes para configurar su personalísimo universo estético articulando un complejo código simbólico.

Su trabajo se nutre en origen principalmente de la obra de su padre, Guillermo Kahlo, fotógrafo de ascendencia judía, alemana y húngara aficionado a la pintura, cuya obra remite a la estética del retrato decimonónico; del arte folk mejicano y, especialmente, de los retablos de iglesia mejicanos pertenecientes a una tradición que se remonta al período colonial y de los humildes exvotos anónimos pintados sobre metal o madera; de su marido el muralista Diego Rivera; de los retratos y naturalezas muertas del pintor de retablos mejicano Hermenegildo Bustos; de José Guadalupe Posada, artista gráfico mejicano célebre por sus dibujos inspirados en la crónica negra e influenciados por la pintura de Goya y Bruegel; de El Bosco y Magritte con su exploración del inconsciente individual; Piero della Francesca; Rembrandt; Grünewald y Rousseau "el aduanero".

Frida absorbió todas estas enseñanzas y gestó un arte propio "autobiográfico".

Sus autorretratos experimentan una significativa evolución desde el primero, de corte academicista resuelto con lucidez en 1926, hasta el último de 1954, de factura espontánea dibujado en la página final de su diario poco antes de morir.

El refinado autorretrato de 1926 destinado a Alejandro Gómez Arias, remite a la tradición del retrato decimonónico de su país influenciada, a su vez, por la pintura del Renacimiento italiano. La estilización recuerda los amaneramientos de Parmigianino o Modigliani. El mejicanismo perseguido por Frida en su madurez no se percibe aún en esta tela de fondo oscuro, estilo "Art Nouveau", diametralmente opuesto al de los trabajos sucesivos donde el gusto por lo exótico y la conservación de las señas de identidad de su país, se despliega en un

colorismo exuberante, un cierto primitivismo en la forma y el abigarramiento de la superficie pictórica con motivos decorativos populares u objetos de la artesanía autóctona como sillas de mimbre, calacas, judas, petates, juguetes, trajes, abalorios, etc., la flora o la fauna mejicanas.

El gusto por lo folklórico despertó en Frida desde la infancia. Nacida en el seno de una familia "plurirracial" (madre mexicana mestiza y padre alemán) buscó en la fuerza del propio país sus raíces, cultivando el culto a lo popular. Su vinculación a Diego hizo el resto. Sustituyó los trajes masculinos que camuflaban la deformidad de su pierna adelgazada por la polio¹⁵, por los de Tehuana¹⁶ (enaguas, bordados, volantes, largas faldas y el huipil del istmo de Tehuantepec, vestidos de brillantes colores, tocados, joyas aztecas en oro y plata con incrustaciones de piedras preciosas y rebozo sobre los hombros) porque a Diego le gustaban y encontraba en ellos un vínculo directo con el pueblo. Frida Kahlo identificó su entereza con la de las mujeres del istmo de Tehuantepec, famosas por su fortaleza y su organización matriarcal.

El reducido formato de los cuadros de Frida Kahlo¹⁷ experimenta una redimensión con el doble autorretrato a escala real "Las dos Fridas" y el desaparecido "La mesa herida" con los que participa en 1940 en la Exposición Internacional del Surrealismo en la Galería de Arte Mexicano. Después de éstos sus cuadros abarcarán siempre dimensiones mayores.

En los siguientes años realizó una serie de autorretratos caracterizados por las escasas variaciones presentadas, -que se limitan a determinados atributos y a los distintos limbos en los que se recorta la figura, inspirados siempre en el arte popular mexicano-, que contribuían a expresar distintos estados de ánimo y a disimular el hecho de que se tratase de una producción comercial, casi en serie, destinada a la venta.

Se había propuesto vivir de su pintura y ser autosuficiente; la dependencia de Rivera la había anulado durante años o, cuando menos, eclipsado parcialmente.

En ellos el rostro se convierte en una tramoya degradada que esconde una no-identidad y son los accidentes, los elementos añadidos, los que diferencian un cuadro de otro, facilitándonos su lectura dándonos la clave para interpretar las emociones que la fisonomía vela.

En el autorretrato "La máscara" de 1945 paradójicamente encontramos el efecto inverso: la máscara¹⁸ de papel maché oculta el rostro pero evidencia el ánimo. En esta ocasión el ardid de la mascarada no hace más que potenciar la expresión de las emociones.

Al final de sus días la enfermedad vuelve imprecisa su pincelada impidiéndole trabajar con detalle. Comienza entonces a abocetar naturalezas muertas: sandías desgajadas de un cromatismo exultante que denotan "Alegría de vivir," ¿o quizá, el dolor de la rendición? El autorretrato da paso a una tipología de bodegón que no deja de ser esencialmente un autorretrato que elude la fisonomía del rostro.

Hasta el final de sus días Frida Kahlo mantuvo la obsesión por el autorretrato como medio de autocuración y autoconocimiento y, cabe imaginar que, como Narciso, "aún después de llegar al mundo infernal, siguió mirándose en las aguas estigias."¹⁹

¹ OVIDIO, (ENRÍQUEZ, J.A. Introducción), *Metamorfosis*, Espasa Calpe, Madrid, 1994, p.151.

² El origen mítico del autorretrato se remonta a Narciso quién, según Alberto Boatto, nos consigna el espejo. BOATTO, A., *Narciso infranto. L'autoritratto moderno da Goya a Warhol*, Laterza, Bari, 1997, p. 3.

³ DE DIEGO, E., *La mujer y la pintura del XIX español*, Cátedra, Madrid, 1987, p. 11.

⁴ *Ibidem*.

⁵ A pesar de que la revisión de la obra de la artista mexicana tuvo lugar en los años ochenta, cuando la crítica multicultural la convirtió en paradigma de artista-mujer-latinoamericana, Frida Kahlo consiguió en vida el reconocimiento de su obra. En 1932 el Ministerio de Asuntos Exteriores francés delegó en Bretón para pronunciar una serie de conferencias en México, instalándose con su mujer Jacqueline en la casa de los Rivera, en San Ángel. Bretón quedó fascinado con la pintura de Frida, -considerando que respondía exactamente a los postulados surrealistas pese a su gestación al margen de la influencia de las vanguardias europeas-, y le propuso exponerla en el viejo continente. Frida acababa de recibir una carta de la *Julien Levy Gallery* de Nueva York, proponiéndole una exposición en otoño, así que concordaron posponerla.

Su primera venta importante tuvo lugar durante el verano de 1938. El actor norteamericano Edward G. Robinson adquirió un lote de cuatro cuadros. En otoño Kahlo se traslada a Nueva York para inaugurar en noviembre una

muestra personal de veinticinco cuadros en la *Julien Levy Gallery*. La exposición fue un clamoroso éxito. Al evento asistieron grandes personalidades: los Rockefeller, el fotógrafo Alfred Stieglitz y su mujer la pintora Georgia O'Keeffe, Meyer Schapiro, Dorothy Miller, etc. Su obra fue criticada constructivamente en la revista "*La Flèche*", el Louvre adquirió el autorretrato "*The Frame*", la primera obra de un artista mexicano del siglo veinte presente en el museo y su exótica imagen fue portada de la revista "*Vogue*".

⁶ Diego Rivera afirmó aludiendo a su obra: "Nunca ha puesto una mujer tanta poesía agónica en una tela".

⁷ Frida Kahlo sufrió tres abortos que le impidieron realizar su deseo de ser madre.

⁸ 1890 no sólo es el año de nacimiento del psicoanálisis; el suicidio de Van Gogh, la locura de Nietzsche o la muerte de Rimbaud coinciden con esta fecha contribuyendo a dilatar, según Alberto Boatto esa fisura tangible en la noción de identidad del hombre que repercute en la concepción tradicional del autorretrato. Cfr., BOATTO, A., *Narciso infranto. L'autoritratto moderno da Goya a Warhol*, Laterza, Roma-Bari, 1997.

⁹ Cfr., BARTRA, E., *Frida Kahlo: Mujer, ideología, arte*, Icaria, Barcelona, 1994.

¹⁰ Sirvan como ejemplos "*Recuerdo o El corazón*" de 1937, "*Las dos Fridas*" de 1939, "*Pensando en Diego*" de 1943, "*Pensando en la muerte*" de 1943 o "*La columna rota*" de 1944.

¹¹ Finalizados sus estudios en el Liceo Alemán, en 1922 Frida Kahlo ingresa en la vanguardista Escuela Nacional Preparatoria. El Ministerio de Cultura encomendó al pintor Diego Rivera la realización de un mural en el anfiteatro Bolívar de dicha escuela. Frida contaba entonces con casi quince años. El reencuentro con el muralista tendrá lugar en 1928 cuando la artista se afilia al Partido Comunista y empieza a frecuentar los círculos artísticos mexicanos. El 21 de agosto de 1929 se casarán en el ayuntamiento de Coyoacán.

¹² En 1913 Frida contrae la poliomielitis; varios meses en cama, baños de agua de nogal y compresas calientes unidos a severos ejercicios de rehabilitación no pudieron evitar la atrofia de un pie y una pierna adelgazada y más corta que la condenaron a arrastrar con pesadumbre unas odiosas botas ortopédicas junto con el cruel apodo "Frida pata de palo".

¹³ Afirmando "Yo soy la desintegración", Frida repudiaba un cuerpo que ya no le pertenecía y que decía,apestaba a perro muerto.

¹⁴ La práctica de fabricar exvotos, intercesores íntimos con Dios, la Virgen o los santos que expresan gratitud por haber sido salvado de una enfermedad o desastre gracias a la intervención divina, se remonta a los "*anathemata*" de la Antigüedad Grecolatina. La construcción de una imagen como señal de agradecimiento liberaba a la persona de la deuda contraída y la eximía de futuras muestras de gratitud sirviendo de recordatorio perpetuo de agradecimiento por el bien recibido, mientras que las oraciones siempre eran transitorias, había que renovarlas y sólo si uno era pudiente tenía la seguridad de que las plegarias se mantendrían después de su muerte.

Los objetos votivos no tienen que ser necesariamente pinturas o esculturas; pequeñas figuritas de metal, cera, papel maché, etc. con forma de brazos, piernas, dedos, torsos, ojos, orejas, narices y bocas o incluso fotografías o los mismos objetos que intervinieron en el hecho salvífico (como prendas de vestir o utensilios domésticos y agrícolas) pueden convertirse en mediadores para expresar agradecimiento por la conservación de la parte del cuerpo sanada o implicada en un accidente.

En México el exvoto constituía una práctica habitual. En el Santuario de los Remedios en Ciudad de México, el cual ha gozado de ininterrumpida popularidad desde su fundación en el siglo XVI hasta nuestros días, las ofrendas populares tapizaban literalmente los muros.

Frida utilizará la plancha metálica en muchas de sus obras y observará las peculiaridades de la imaginería votiva (representación del operario celestial, retrato del suplicante o de quienes rezan por él, suceso o circunstancia causa de la ofrenda, inscripción testimonio del hecho o de la esperanza).

¹⁵ Ver "*Autorretrato con el pelo cortado*", 1940.

¹⁶ Ver "*Mi vestido está colgado ahí o Nueva York*" de 1933, donde el vestido vacío constituye un autorretrato de la artista que manifiesta su aborrecimiento de la deshumanizada sociedad norteamericana, "*Recuerdo o El corazón*" de 1937, en el queda patente la naturaleza de la pintora resultado de una simbiosis entre lo autóctono y lo europeo que se representa en el lienzo con el debate de Kahlo entre el traje de tehuana y el europeo, "*Las dos Fridas*" de 1939, un doble autorretrato a escala real en el que la parte amada por Rivera es la Frida mejicana que viste traje de tehuana mientras que su alter ego, despreciado por el muralista, se presenta engalanado con un vestido inmaculado europeo con cuello de cisne y encajes, "*Autorretrato como tehuana o Diego en mis pensamientos o Pensando en Diego*" de 1943 o "*Autorretrato*" de 1948, donde la fastuosidad del hábito de las mujeres de Tehuantepec es recreada minuciosamente.

¹⁷ "Creo poder decir que con cincuenta centímetros cuadrados de pintura, soy más fuerte, me atrevo a decirlo, sí, que Diego con un mural de veinticinco metros cuadrados". Frida Kahlo citada por Rauda Jamis en JAMIS, R., *Frida Kahlo*, Barcelona, Circe, 2000, p. 240.

¹⁸ En Méjico, entre los huastecas, y después entre los aztecas, el dios enmascarado más importante era Xipe Tótec (nuestro señor el dueño de la piel). Los jóvenes lo imitaban cubriéndose la cara y el cuerpo con una máscara hecha de piel de sacrificios humanos, que llevaban durante veintidós días, al término de los cuales se pudría y entonces emergía una persona nueva. La caída de la máscara supone en la tradición mejicana el renacimiento. Frida Kahlo conserva la esperanza.

¹⁹ OVIDIO, *Op. Cit.*, p.154.



Ida Rodríguez Prampolini



México es un país de sorprendentes contrastes como la mayor parte de los países de América Latina. Ligado a un pasado mágico y mítico hasta la llegada de los españoles que imponen otra concepción del mundo. El indígena prehispánico pasó de la posesión de una sabiduría con valores éticos y estéticos propios, de un estado de diálogo con la naturaleza a la pérdida de sus conexiones mágicas con la realidad que fueron cortadas por la Conquista. La naturaleza nos fue usurpada y desde entonces en eterno conflicto, los mexicanos no hemos domesticado nuestra realidad como puede decirse de los norteamericanos, ni nuestra conducta como los ingleses o los franceses. Por eso en México se vive diaria y cotidianamente un mundo fantástico, cruel, irreal y extravagante; es el mundo del pueblo de Copala descrito magistralmente por nuestro gran escritor Juan Rulfo, o el mundo tormentoso del libro *El Apando*, de otro grande de las letras, José revueltas.

México es un mundo hecho de contradicciones que vive en una lucha continua de componendas interminables. Las comunidades indígenas, que muchas todavía no hablan español viven al margen pero en contacto con malhechores caciques muchas veces salidos de sus propias etnias; sofisticados intelectuales que los estudian y algunas veces los defienden y desvergonzados millonarios y políticos ostentosos que hacen más evidente el mundo del contraste y la contradicción. Ese México profundo, como le llamó el Antropólogo Guillermo Bonfil el México de los "sin voz", el que hoy trata de hacerse oír a través del ejercito zapatista, lucha por encontrar una coherencia que hasta hoy está muy lejos de alcanzarse. En México estamos viviendo en este momento una guerra cada vez más intensa contra los indios, considerados un fardo para los propósitos neoliberales de nuestros mandatarios.

Si uno recorre la producción artística del México independiente vamos a encontrar una tendencia -que yo considero la principal y más fuerte- hacia la transmisión de imágenes que sean comprensibles, simbólicas, que intentan la mayoría de las veces comunicar un mensaje, decir algo valioso y entendible para muchos. Existe en el arte mexicano la necesidad de servir, la razón de justificar socialmente al creador al mismo tiempo que el impulso por preservar una tradición común.

En general, y sobre todo antes del triunfo de las vanguardias europeas y el establecimiento del mercado del arte, el artista mexicano no aspira a una expresión puramente estética, sino recurre al diálogo y al mensaje como si aún creyera en la eficacia de la magia.

El arte mexicano tiende a actuar, a operar en la realidad social y en otro ser humano. Desde el siglo XIX mexicano, al triunfo de la Independencia, el arte comienza a concebirse como un vehículo de salvación que logrará hacer del país una gran nación que figure entre las más cultas de la tierra. Por medio del arte, sostienen tanto los liberales como los conservadores, México podrá llegar a la cima del progreso. Después de la revolución de 1910 surgen el muralismo y el grabado comprometidos y una serie de artistas independientes que buscaron crear una escuela nacionalista que plasmara el alma despedazada del pueblo, al mismo tiempo que lo reivindicara.

En este contexto de busca del alma nacional llega a México en la persona de su fundador, el poeta André Bretón, la primera vanguardia extranjera, el surrealismo. André Bretón llega a México en 1938, la prensa mexicana publica una larga entrevista en la que encontramos recogidas las impresiones que el contacto con la realidad mexicana, produjeron en el padre del surrealismo: Soñé a México -dice Bretón- y me encuentro en México... para mí nunca, como ahora, la realidad ha venido a llenar con más esplendor las promesas de la ensoñación. Enumera Bretón lo sobresaliente e insólito de la realidad mexicana que él considera surrealista:

"...Su pasado mítico todavía activo, el maravilloso crisol social que constituye la actitud ejemplar que ha tomado en estos últimos años en su política exterior (se refiere Bretón a la política del presidente Lázaro Cárdenas con respecto a la guerra de España) y aunque esto sea más confidencial, al sentido único con que su expresión da muestra de un valor sensible que me es caro, el humor negro..."

No cabe duda que Bretón supo apreciar en la atmósfera política, social, mítica, fantástica y folklórica aquellas características que aparentemente unían al mundo mexicano con los postulados de la sobrerrealidad, máxime en un momento en el que el programa surrealista intentaba vincularse con los proyectos de las revoluciones de izquierda.

En México, a través de la política del presidente Cárdenas parecían recuperarse las reivindicaciones sociales que algunos miembros del surrealismo europeo incorporaban a la lógica programática de la sin razón del Manifiesto de 1924. Los catorce años que separan a Bretón del Primer Manifiesto de 1924, del Bretón que pisa tierra mexicana en 1938, han transfigurado no sólo a su propio ser, sino al surrealismo mismo. Bretón llega a México envuelto en el rico sarcófago de su fama de controversias, de iluminado, de sectario, de intolerante, de profeta, de inquisidor. No trae ya consigo el apoyo fundamental de los amigos que junto con él intentaron la aventura de salvar al hombre. Muchos han desertado de sus filas, otros han padecido los juicios públicos hechos por Bretón.

Es comprensible que Bretón comente públicamente que la prensa mexicana no se ha ocupado de reseñar las conferencias que ha venido a impartir a México para explicar el programa justo y adecuado que el arte debe seguir en este país potencialmente afín al surrealismo. La ausencia de eco que tuvo Bretón en 1938 se repite dos años después, en 1940, durante la presentación de la 1ª Exposición Internacional del Surrealismo en la Galería de Arte Mexicano. En ella venían representados Magritte, Picasso, Masson, Delvaux, Tanguy y se agregaron algunos mexicanos como Diego Rivera y Agustín Lazo. La exposición contaba también con una serie de fotografías de europeos entreveradas con objetos de arte prehispánico presentados con el título de "Arte Salvaje". Esta primera muestra fue acogida con desinterés o franca crítica. El pintor y escritor español, Ramón Gaya, refugiado en México, reseñó la muestra diciendo "esta exposición resulta hoy demasiado tardía para ser presente y demasiado falsa para ser verdadera". Y el pintor mexicano Manuel Rodríguez Lozano dio en el clavo al afirmar: "Es un absurdo pretender traer el surrealismo al país de la marihuana".

En esta famosa muestra, de 1940, figuraban obras de dos pintoras, una de origen español, Remedios Varo, y la otra mexicana, Frida Kahlo. El análisis de la pintura de Remedios quizás podría explicar un poco más el porqué de la falta de resonancia que en México tuvo el programa surrealista que en definitiva fue seguido solamente por artistas formados en el extranjero como es el caso de Remedios Varo. Esta artista originaria de Cataluña, pisa tierra mexicana en 1942, aunque una de sus obras se le había adelantado: "El recuerdo de la Walkiria", expuesta en 1940 en la exposición que hemos reseñado. Remedios Varo llega al país en pleno dominio de su formación artística, con un oficio sólido y sabio, y afirmada en el programa surrealista. Había vivido en París al lado del poeta Benjamín Péret, con quien viene a México, y había convivido en el estrecho círculo de iniciados por Bretón: Paul Eluard, Ives Tanguy, Joan Miró, Max Ernst, etc.

Remedios Varo vivió en México de 1942 a 1963, es decir 21 años. Cada vez que veo una muestra retrospectiva de Remedios Varo, me quedo pasmada y me pregunto ¿cómo es posible que una realidad enormemente poderosa y estrujante como la mexicana, no haya podido tocar una sola cuerda sensible del alma de esta artista? ¿El programa surrealista que conformó su talento le impidió ver la realidad? ¿Su alma poética encontró solo en los postulados surrealistas la clave para que su imaginación nos condujera, como a niños, a través de sus cuentos fantásticos? puesto que eso y no otra cosa son sus pinturas.

Las "imágenes estupefacientes" que según Luis Aragón debían surgir con la mayor espontaneidad, fueron atrapadas por la red de la razón y muy pronto se hicieron conscientes, literarias y en la mayor parte de los casos, descriptivas.

La obra de Remedios Varo está muy lejos de pertenecer al surrealismo automático e inconsciente; se trata, en su caso, de un pensamiento dirigido que conforma un mundo organizado arbitrariamente y en este sentido se acerca al exceso de racionalización en que sucumbió el surrealismo verista tipo Magritte o Dalí. La producción de Varo se identifica con la frase de Bretón, "solo lo maravilloso es bello, no hay belleza sin lo maravilloso". Esta pintora da vida a un mundo fantástico, pero la puerta de comunicación, el hilo que traza es cerebral, preconcebido. No tiene el chispazo del iniciado, ya que todo es medida y proporción. Sus imágenes se superponen, parecen brotar con espontaneidad, pero esto es un espejismo refinado: basta con seguir la descripción de sus cuadros para no sorprendernos ya. En la correspondencia que sostuvo Remedios con su hermano Rodrigo Varo, le explica por escrito el tema de los cuadros que está pintado. En uno de los escritos cuenta:

"Esto es el salón de un modisto para señoras un modelo es para viajes, muy práctico, en forma de barco por atrás. Al llegar ante una extensión de agua se deja caer de espaldas: detrás de la cabeza está el timón que se maneja tirando de las cintas que van hasta el pecho y de la que cuelga una brújula; todo ello sirve también de adorno; en tierra firme rueda y las pequeñas solapas sirven de pequeñas velas, así como el bastón en el que hay una vela enrollada que despliega. El modelo sentado es para ir a esos cóctel-party en donde no cabe un alfiler y no sabe uno donde poner su vaso y menos sentarse; el tejido del echarpe es de una sustancia milagrosa que se endurece a voluntad y sirve de asiento. El modelo de la derecha es para viuda; es de un tejido efervescente, como el champán; tiene un bolsillo para llevar el frasco de veneno; termina con una cola de reptil muy favorecedora. El sastre tiene la capa dibujada en forma de tijeras; su sombra es tan rebelde que hay que sujetarla al techo con un alfiler. La cliente que contempla los modelos se despliega en dos personas más, porque no sabe cual de los tres modelos elegir, y las repeticiones de ella a cada lado y algo transparentes representan la duda en la que se encuentra".

La explicación escrita no es más que la ilustración pintada o viceversa. Cada uno de sus cuadros trata de la maravillosa escenificación de un cuento.

Si para el programa de Bretón la belleza convulsiva es el ser único de la belleza, lo que plasma Remedios Varo no tiene esa dimensión. El erotismo, el humor negro, la sensualidad, la agresión están fuera de las concepciones de esta artista. Su universo está poblado de rica fantasía, alegóricamente construida, pero exenta de satanismo. El intercambio entre lo real y lo irreal se lleva a cabo con naturalidad, con obvia ternura, con afán sorpresivo, pero nunca se acerca a la maldad, al horror. Las figuras están siempre ocupadas en quehaceres maravillosos, van y vienen, se trasladan muchas veces por sus propios poderes, otras usan extraños artefactos de locomoción, ingeniosamente contruidos, como contrapartida de los reales -no es posible dejar de recordar los instrumentos de navegación en que Jerónimo Bosch monta a sus demonios (Tentación de San Antonio) o recuerda también las barcas de Giovanni di Paolo-.

Su inspiración se nutre en el mundo medieval y en el temprano Renacimiento, el de los alquimistas, los magos, los videntes. El mundo de los objetos, tan caro a los surrealistas, tiene tanta vida activa en estas pinturas como los seres vivos; las cosas actúan, se trasladan, se prolongan, muerden, buscan, tantean, gesticulan. El ropaje trasfigura, más que viste a sus personajes idealizados, nunca sensuales; la arquitectura, el mobiliario, todo está eclécticamente sometido también al universo del medioevo, pero no hay deformación, más bien estilización. No hay horror, sino provocación de curiosidad, nunca nos repudia su pintura siempre es placentera. La liga con el mundo celeste no deja de interesar a esta artista que establece continuamente relaciones entre los personajes y los astros que rigen e influyen en los destinos. Los hombres o las mujeres manejan a los astros, cautivan a la luna, trituran las estrellas, pero dependen de ellas al mismo tiempo, la interrelación viene de ambas partes. La cara de las mujeres, casi siempre estereotipadas en un triángulo con grandes ojos, es la imagen ideal de la propia artista.

Remedios Varo nos envuelve así en la vida y en todo lo que le sucedió al mago de las mil maravillas; episodios soberbiamente contados por esta artista que tuvo la prudencia de nunca caer en el dolor ni en la angustia, cuando más en la sorpresa. Ante sus cuadros siempre esbozamos una sonrisa ya que tienen algo de alegría y felicidad, como cuando nos despedimos con un beso.

La pintora Frida Kahlo se ha convertido en los últimos años en la gran estrella del arte mexicano. Gracias a la reivindicación que de ella ha hecho el movimiento feminista y el grupo chicano de la frontera Estados Unidos y México, ha nacido lo que se llama actualmente la fridomanía. Han aparecido una serie de libros y artículos sobre su interesante personalidad que pecan, a mi gusto, de exceso de interpretaciones psicoanalíticas o investigaciones anecdóticas casi de chismografía que no alcanzan a explicar la obra misma de la artista, ya que la obra de arte, cuando lo es trasciende la psique individual del creador. Ha caído también en el engranaje del mercado del arte (hay hasta camisetas).

Frida Kahlo nació en 1907. A los 11 años quedó señalada en una pierna, por poliomielitis. A los 18 años fue víctima de un accidente de tránsito en que se fracturó la columna vertebral, la pelvis y el pie derecho. Este accidente la imposibilita para tener hijos y la obliga a sufrir una serie interminable de operaciones, entre ellas la amputación de una pierna y a pasar una vida de sufrimiento y dolor interminables. Muere a la edad de 47 años. A los 22 se había casado con el pintor Diego Rivera, que fue la pasión de su vida y quien la introduce a los

círculos intelectuales y políticos de izquierda y a la militancia en el Partido Comunista.

En 1937, en un breve viaje a París, conoce a André Bretón y al círculo surrealista. Un año después Bretón llega a México e incluye la obra de Frida en la segunda edición, ampliada, de su libro "Le surréalisme et la peinture", en la cual aparece un comentario acerca de su pintura en el que afirma Bretón que la obra de Frida estaba concebida en total ignorancia de las razones que han podido determinarnos a mis amigos y a mí (alcanzando) en sus últimas pinturas un pleno surrealismo. Y termina diciendo que la pintura de Frida es una cinta alrededor de una bomba.

Es posible que el conocimiento del programa surrealista le haya proporcionado cierta seguridad en sus búsquedas, pero más cierto es que la obra de esta espléndida pintora, sin duda para mí la artista-mujer más importante, por su reciedumbre y profundidad, que México ha producido, está enraizada en la tradición mexicana y latinoamericana, más que en la trayectoria de la lógica occidental que produjo el surrealismo.

Frida, mujer políticamente comprometida, tiene clara sus limitaciones pictóricas, especialmente con respecto a su ideología política. Acerca de su obra dejó escrito en su diario: "Mis cuadros están bien pintados, no con ligereza sino con paciencia. Mi pintura lleva el mensaje del dolor, creo que cuando menos a unas pocas gentes les interesa. No es revolucionaria, para qué me sigo haciendo ilusiones de que es combativa: no puedo. Prefiere valerse del símbolo México indígena que la amamante".

En el momento histórico del México que le tocó vivir, la pintura es combativa y de mensaje. Florecen el muralismo, el grabado comprometido y la escuela nacionalista. Así como en la obra de Remedios Varo, o en la de la inglesa Leonora Carrington –también radicada en México– no podemos adivinar ni el espacio ni el tiempo, la obra de Frida es un espacio preciso de México y América Latina y un tiempo puntual, el nacionalismo revolucionario que vive el país después de la revolución de 1910. Pero, justamente porque tiene lugar y tiempo, su obra es el eslabón de una tradición que empieza desde la época prehispánica.

Frida se nutre de la naturaleza americana: de la idea del bien y el mal que trasmina y transmite el poema maya-quiché del Popol Vuh, en la versión que conocemos escrita en quiché pero que data de la época colonial. Como tan bellamente escribe Luis Cardoza y Aragón en Guatemala, las líneas de su mano: la lucha es entre los hombres de la muerte y las tinieblas– los de Xibalbá – y los primeros hombres de la vida. La dualidad del bien y el mal, día y noche. Hombres dioses, hombres con ritmo de obsesión mágica, recorren el amanecer del sueño y el tiempo creando y destruyendo mundos.

Así la obra de Frida es reflejo de la destrucción y el renacimiento. También su pintura está preñada de la realidad y la irrealidad, del sueño y la vigilia, de la luz y las tinieblas que recoge el barroco americano. Las portadas de piedra de las catedrales churriguerescas de México, se repiten en el reflejo dorado de los altares interiores. La realidad exterior redobra su fuerza y su policromía en los retablos de las iglesias barrocas mexicanas. La exageración, el desenfreno, el color, la contradicción disuelta en síntesis general, convierten el barroco nacional en un espejo de aumento de la realidad de afuera, al igual que los autorretratos de Frida son un espejo de aumento de la realidad humana.

Sus fuentes deben ir a buscarse también en la pintura popular de México y definitivamente en las expresiones pintadas en los retablos o "ex-votos" que el pueblo, como agradecimiento, deja en las paredes de las iglesias, cerca de la imagen que ha realizado el milagro. El motivo más profundo que encierran esas acciones de gracias pintadas, se dirige casi con exclusividad al don de prolongar la vida que ha sido otorgada nuevamente. Es después de un accidente, de una enfermedad, de un volver a obtener el milagro de vivir que la gente copia con mano pueril, pero guiada por el sentimiento, ese momento de su cercanía a la muerte y su retorno a la vida. Como fiel muestra de la sensibilidad fantástica que imprime el gesto creador de los retablos estos encierran en un mismo espacio el instinto de existir y el destructor, la angustia y la amenaza canalizadas en vida nueva en vez de muerte. Y en un mismo tiempo y espacio el pasado amenazador y doloroso y el presente eternamente agradecido.

Lo que Frida reconoce del alma popular del ex-voto es, además de esa afirmación vital, el infantilismo de las formas, y la realización de una verdad dicha de tal manera que parece encerrar una mentira. No hay límites que demarquen el mundo de lo real, de lo natural y objetivo y el mundo de la invención, del símbolo, de lo irreal. En el ex-voto, además, la problemática es siempre personal, hay invariablemente una conexión: el yo apoyado en un hecho concreto y externo y su liga con otra realidad y otro mundo, el del milagro a través

de la fantasía.

Es debido a su larga y penosa enfermedad que su obra va concentrándose más y más en el ego de su rica personalidad y es ahí en la concentración y fuga al interior de su psique donde puede establecerse el puente con las ideas del primer surrealismo.

Frida, sin embargo, nunca se desprende de la realidad sensible, ni del símbolo ni de la imagen temática y significativa. La pintura de Frida habla con metáforas, con alusiones, con una simbología poética pero de significados inteligibles. Causa su obra la sorpresa y fascinación de "la belleza convulsiva" del surrealismo, pero al analizarla siempre comprendemos que su mensaje no es hermético, sorpresivo, alucinante, ilógico, como el de Remedios, sino la sublimación de experiencias muy concretas, generalmente vividas, pero transformadas en metáforas poéticas comprensibles.

El realismo de Frida se inserta en lo que en la literatura se ha llamado "lo real maravilloso" de Alejo Carpentier, García Márquez, etc. Y mejor aún en esa variante que se refiere a "lo real pavoroso" donde entrarían los cuentos de Rulfo.

El aliento de esperanza para la vida y la vida para la muerte que encontramos en la gran poetisa de América, Sor Juana Inés de la Cruz, Frida Kahlo lo retoma en la plástica. "Árbol de la esperanza mantente firme" escribe en una banderita que lleva en su mano, al pintar el cuadro de este nombre después de una intervención quirúrgica. La superficie del lienzo, está dividida en sombra y luz: una parte iluminada por el sol; la otra por la luz fría de la luna. Una mitad es salud y vida; la otra, enfermedad y muerte. En uno de los sonetos de Sor Juana, el sentido de la esperanza responde a la misma congoja de la pintora mexicana ya que sospecha crueldad disimulada el alivio que la esperanza da y a ella le pregunta la monja retóricamente:

¿Quién te ha quitado el nombre de homicida?
Pues lo eres más severa,
si se advierte que suspendes
el alma entretenida;
y entre
la infausta o la felice suerte,
no lo haces tú por conservar la vida
sino por dar más dilatada muerte.

¿No es ésta la misma idea de Frida Kahlo cuando escribe en su diario que la vida la iba suicidando? La vida de Frida es un eterno repetir "¡Viva la vida!". Por ello, a sus naturalezas muertas las titula "Naturalezas vivas". La obra de la monja Jerónima también se afianza en la vida. En su soneto "Esperanza, juventud dorada", nos dice:

"Verde embeleso de la vida humana
Loca Esperanza, frenesí dorado".

El tema de la esperanza, que conduce a mi juicio siempre a la ambigüedad, sólo está a salvo fincada en una idea de realismo amplio y vigoroso, pero realismo al fin. Al continuar el tema de la esperanza Sor Juana afirma:

"Sigán tu sombra en busca de tu día
los que con verdes vidrios por anteojos
Todo lo ven pintado a su deseo;
que yo, más cuerda en la fortuna mía
tengo entre ambas manos ambos ojos
y solamente lo que toco veo".

El realismo de Frida también se apoya en los sentidos, se toca y se huele, se ve, se gusta y se oye, en las frutas, las conchas, las flores, los animales, los adornos, los vestidos, los colores, las cejas de golondrina; el realismo en estos casos reside en el festejo de la apariencia. Pero la realidad es también la soledad, la enfermedad, el encierro, la pesadilla, el sueño, la incomprensión del hombre por el hombre, la injusticia, la crueldad social.

Sor Juana en el auto sacramental, "El divino Narciso", celebra al gran dios de las semillas y en su principal obra "Primero sueño", sueña la creación, la inteligencia, la ciencia,

el mundo, y este mismo sueño que con vitalidad se encamina a la muerte es el que arrastra, nutre y vigoriza a esta espléndida mujer que es Frida Kahlo.

En el más grande poema mexicano moderno "Muerte sin fin" (1939) de José Gorostiza, la misma tradición fluye con claridad, el mismo sentido de la vida donde forma y contenido se conforman, son inseparables:

"Lleno de mí, sitiado en mi epidermis,
por un dios inasible
que me ahoga, mentido acaso
por su radiante atmósfera de luces
que oculta mi conciencia
derramada, mis alas rotas en esquirlas
de aire, mi torpe
andar a tientas por el lodo;
lleno de mí –ahíto- me descubro
en la imagen atónita del agua..."

Frida sitiada también en su epidermis, organiza en el agua sus mitos, sus valores, sus creencias, y sus pies sangrantes testimonian su descubrimiento en el ahogo de la vida. El dios metafísico y físico de Gorostiza está plagado de metáforas que Frida, con o sin conocimiento de la obra, retoma en símbolos, los emplea, los destruye, los rehace. Gorostiza termina su gran visión con un Baile trágico con el que resuelve el sentido último de la vida en su fluir a la muerte, con el desdén que por la muerte tiene el pueblo mexicano.

"Desde mis ojos insomnes
la muerte me está acechando,
me acecha, si me enamora
con su ojo lánguido.
¡Anda ¡ putilla del rubor helado,
¡anda ¡ vámonos al baile".

No ha sido mi intención hacer comparaciones de calidad y mucho menos medir fuerzas y grandezas entre Remedios Varo y Frida Kahlo. He querido marcar las tradiciones absolutamente distintas que sostienen la obra de estas artistas. El surrealismo no podría haberse producido sino en un país sofisticadamente racional como Francia. Remedios sigue sus postulados y descubre en su interior un rico manantial productor de cuentos fantásticos para niños buenos, relatados con el rico vocabulario de la pintura europea. En Frida he querido señalar la constante cultural en la producción mexicana que recoge la savia del pueblo y que surge en forma de poema, piedra tallada, canción popular como el corrido, en ex –voto o acción de gracias.

En la cultura mexicana aflora el mundo de la necesidad, de la entraña, de la sobrevivencia, del crujir de los huesos de Posada, de la sangre ya sea del corazón sacado del pecho o del desollado de la cultura prehispánica, sangre que vuelve a los Cristos desgarrados de los pueblos y brota como flor de costumbre en las cicatrices del cuerpo atormentado de Frida Kahlo y en su doble corazón expuesto a la sangría. Sangría que en la actualidad sigue manando sobre todo en los pueblos indios.

Nuestros mejores artistas del realismo mágico o de la fantasía latinoamericana son arrojados a las orillas de la cultura y el arte por la corriente madre de los ríos populares que cruzan nuestro continente.



Bárbara Mujica



El corpiño, desgarrado desde el hombro hasta la cintura, deja al descubierto... ¿un pecho exquisito y seductor? No. ¿Qué se ha creído que es esto? ¿Una novelita rosa? Deja al descubierto las entrañas de la mujer, sus vísceras. Porque la piel también está desgarrada, y muestra un corazón vivo, que palpita. Palpita bombeando sangre a pesar de que las arterias están cortadas: tubos o mangueras cortadas por la mitad, orificios abiertos, bodas sin lengua, tuberías que no llevan a ninguna parte, excepto una: una larga vena que se le enrosca por la espalda, deslizándose hacia la parte externa de la blusa con volantes, y luego hacia la falda, donde cae elegantemente por debajo de su codo como una delgada cinta roja. Después se extiende por debajo de su muñeca y continúa hacia los pliegues de la tela, donde ella la atrapa con unas pinzas quirúrgicas y la corta. ¡Zas! Y la sangre se derrama sobre la tela y forma un charco. Las fibras absorben parte de la sangre, pero la otra fluye formando riachuelos que llegan hasta el suelo. Pegotes que parecen latir todavía, pequeños arroyos que avanzan al ritmo de los latidos del corazón, solo que ahora ese líquido viscoso no tiene adónde ir, así que se acumula en un pliegue de la ropa y gotea hacia el dobladillo, manchando la tela. Las manchas se confunden con las flores bordadas de la falda. Apenas puedes distinguir las flores carmesí de las manchas de sangre. Pétalos, gotas, lazos, tallos, hojas: todo forma parte del estampado delicadamente bordado.

¿No quería que le describiera mi cuadro favorito? Es curioso que no me lo haya pedido antes. No hemos hablado mucho sobre la obra de Frida. Me cuesta decir si me gusta un cuadro de Frida, porque sé cuándo pintó cada uno de ellos, por qué los pintó, qué significaban. Son todos maravillosos, pero hay muchos que no me gusta mirar. El que le he descrito se titula *Las dos Fridas*. Es un cuadro de gran tamaño, cuadrado. Lo pintó sobre la época de la que estamos hablando, en 1939 quizás. Antes de la muerte de León.

En él vemos dos imágenes de Frida. Frida está sola; una Frida le coge la mano a la otra Frida, porque Frida solo puede darse la mano a sí misma. No sé si me explico. En aquella época, mi hermana y Diego habían empezado a distanciarse, aunque Diego valoraba mucho la obra de Frida. <<Es la mejor retratista del mundo>>, decía, pero la trataba a patadas. No le dirigía la palabra durante días, o iba a casa de Frida y se escondía en el cuarto de baño. Ella le preparaba una comida maravillosa, y él se negaba a comer. Ensalada de nopales, cerdo asado, guacamole con chipotles, y de postre, lenguas de gato. A Diego le encantaba todo aquello, pero se sentaba en el retrete se negaba a salir.

En ese cuadro, las dos Fridas están sentadas con la espalda muy erguida, pero esos rostros inexpresivos no son más que máscaras que ocultan el dolor. A ella le gustaba mostrarse así, fuerte. Le gustaba demostrar que luchaba contra la adversidad y salía adelante. ¡Frida la invencible! Pero está partida en dos, y eso significa que sufre. Una Frida lleva un vestido de tehuana con encajes; esa es la Frida mexicana, su auténtico yo. En esa imagen, su corazón está entero. <<Esa es la Frida que Diego adoraba>>, me dijo. La otra Frida, la que tiene el corazón al descubierto, lleva un vestido pasado de moda, quizá un traje de novia. <<Esa es la Frida que Diego abandonó.>> La Frida tehuana tiene en la mano un pequeño retrato de Diego del que sale una vena que une los corazones de las dos Fridas; pero la Frida abandonada la corta. Esa Frida intenta liberarse, cortar el lazo que la une con Diego. Pero aunque logra cortar la vena, esta sigue sangrando, porque el amor de Diego no puede contenerse.

A veces pienso que *Las dos Fridas* no habla solo de ella, sino de nosotras dos. Yo soy la otra, la abandonada, la hermosa (porque una de las figuras es más hermosa que la otra). Ella me coge la mano, y yo estoy allí sentada, fuerte y valerosa. ¡La invencible Cristina! Creo que mi hermana no pintó el cuadro que creía estar pintando. ¿Es eso posible?

¿Qué por qué es mi cuadro favorito si me causa tanto dolor? Yo no he dicho que fuera mi cuadro favorito. Ah ¿sí? Bueno, supongo que será porque en él veo retratados mis propios sentimientos. Lo que quiero decir es que ese cuadro no solo expresa el dolor de Frida, sino también el mío; expresa la lástima que siento por mi hermana, pero también la sensación de abandono que yo experimentaba en aquel momento. Ese cuadro me entristece, como las fotografías de personas que ya han muerto, tanto si las querías como si no, porque me ayuda a revivir aquellos días en que vivía la vida intensamente. Me duele, es cierto; pero la espina que esas imágenes me clava en el corazón me recuerda que hubo un tiempo en que yo estaba viva.

La carrera de Frida empezaba a tomar vuelo. Después de la aventura con Trotsky, era como si tuviera que pintar para olvidar. Y aunque Diego la trataba muy mal, la animaba a exponer. Ella nunca había querido exponer sus cuadros, o al menos eso decía. Sin embargo, Diego empezó a hacer contactos con varias galerías de arte, y antes de que Frida se diera cuenta, ya le habían montado una exposición aquí mismo, en la Ciudad de México. En eso tuvo suerte, porque tenía a Diego. Pese a haberlo traicionado con Trotsky, seguía teniéndolo.

El pie la torturaba; lo llamaba <<la pezuña del diablo>>. <<El demonio me está haciendo pasar las de Caín otra vez –decía-. Me dio una pezuña suya para castigarme. Una noche entró en mi dormitorio y me la puso en la pierna atrofiada. ¡Lástima que, aprovechando la ocasión, no me hubiese chingado! ¡Menuda chingada!, ¿no, Cristina? ¡El muy guarro, con esos cuernos! Debe de chingar como un ... ¡como un demonio!>> Y luego reía a carcajadas. Pero era una risa forzada, porque Frida quería que supieras que aunque le echara valor, estaba sufriendo.

Mi hermana se quejaba constantemente, pero aun así no paraba de pintar.

<<No entiendo a quién puede interesarle comprarme un cuadro –decía-. ¿Seguro que cualquiera preferiría tener un cuadro de Diego. Pero los cuadros de Diego son tan caros que se conforman con comprarme uno a mí.>>

La esposa devota que se contentaba por pintar para divertirse. El arte por el arte, no por dinero. Pero no era más que una pose. Porque ¿qué pasaba si de verdad no podía vender sus cuadros? Ella siempre podía decir: <<Yo nunca me he tomado en serio la pintura. Para mí pintar siempre ha sido un hobby>>. A mí no podía engañarme; no soy tan tonta como cree la gente. Yo conocía a Frida como la palma de mi mano y sabía que aquello era una pose para proteger su orgullo, por si acaso. Qué tontería, ¿no? ¿Cómo no iba a vender Frida sus cuadros? ¡Pero si era la esposa del gran Diego Rivera!

Diego culpó a Trotsky por la aventura que Frida tuvo con él. Después, Frida y Diego volvieron juntos, al menos durante un tiempo, y Diego le vendió cuatro cuadros de Frida al actor americano Edward G. Robinson. ¿Lo vio usted en Little Caesar? Yo sí, pero no llegué a conocerlo en persona. El verdadero nombre de Robinson era Emmanuel Goldenberg. ¿Lo sabía usted? Goldenberg es un nombre judío. ¿Por qué las estrellas de cine siempre se cambian el nombre? Supongo que porque en Estados Unidos la gente tiene muchos prejuicios. En fin, la prensa se hizo eco de la venta de los cuadros y la gente empezó a prestarle más atención a la obra de Frida.

Por aquella época André Breton, el poeta francés, vino a México. A Breton sí lo conocí. Era un personaje importante, el padre del surrealismo. Frida y Diego lo llevaron a todas partes, y Breton dijo que los cuadros de Frida eran la esencia del surrealismo. Así lo dijo exactamente: la esencia del surrealismo. Dijo que su forma de combinar los motivos del folclore mexicano con la fantasía la convertían en una auténtica surrealista.

Pero Frida odiaba a Breton. Decía que era un engreído, y que iba por ahí soltando frases que parecían muy profundas pero que en realidad no eran más que paparruchas. <<El surrealismo une el reino consciente y el reino inconsciente de la experiencia hasta tal punto que los sueños y la realidad cotidiana se hacen indistinguibles. La realidad se vuelve surreal.>> Cosas así. Le oí decirlas tantas veces que me las sé de memoria. <<El surrealismo une el reino consciente y el reino inconsciente...>> ¿Qué significa eso? Para nosotros, los mexicanos, la muerte, los fantasmas y los sueños forman parte de la vida cotidiana. ¿Dónde está la novedad? La Virgen de Guadalupe es tan real como la florista de la esquina. Los esqueletos que bailan el día de los Muertos son tan reales como el funcionario que te pone el sello en el carnet de identidad. Frida decía que Breton era un pedante, y tenía razón. En cambio, ambas adorábamos a su esposa, Jacqueline, una mujer coqueta, inteligente y cariñosa. Y era pintora, como Frida.

-¡Cristina, chérie, tienes que venir a París con tu hermana!- me dijo, porque André había acordado organizarle una exposición a Frida en Francia.

Pero yo no podía ir. El plan era que Frida viajara primero a Nueva York, donde exponería su obra en la galería de Julien Levy, un amigo de Diego. Y de ahí viajaría a Europa.

Aquel era el gran acontecimiento de la década. Maty, Adri y yo habíamos organizado una fiesta de despedida, pero Frida no quería ni oír hablar de ella.

<<Diego quiere algo fastuoso, queridas. Hemos invitado a todo el mundo, desde los Trotsky hasta el presidente Cárdenas.>> Lázaro Cárdenas era el nuevo héroe de Diego. En lugar de vivir en la mansión presidencial de Chapultepec, vivía en su modesta casita. Decía que no pensaba obedecer más órdenes de los jefes políticos, y que iba a escuchar al pueblo.

Devolvería a México sus ideales revolucionarios. Pero ¿se puede hacer caso a los políticos? No lo sé, pero el caso es que Cárdenas se ganó la confianza de Diego. Y lo cierto es que tuvo el valor de nacionalizar las compañías petroleras, y para hacerlo tuvo que enfrentarse a los americanos. Ya sé que usted verá esta parte de la historia desde otra perspectiva, pero Cárdenas se convirtió en el nuevo héroe de México, el nuevo dios. Todos lo adorábamos, incluso yo. En aquella época yo me creía todo lo que me contaban. En fin, no puedes invitar al presidente de la República a una fiesta y ofrecerle enchiladas hechas por tu hermana, aunque el presidente de la República diga que no es más que un campesino. Así que Diego y Frida dejaron el asunto en manos de Lupe Marín, la organizadora de fiestas más aclamada al sur de Río Bravo. Lupe contrató a una cocinera profesional con su propio personal de cocina, lo cual a mí me pareció estupendo.

Lupe y sus empleadas se superaron a sí mismas. Bandejas de chayotes rellenos, pollo con salsa de cacahuete, enchiladas verdes, enchiladas rojas, cerdo estofado con pulque, mole poblano, banderas mexicanas hechas de arroz verde, blanco y rojo, toda clase de postres que uno pueda imaginarse (membrillo, galletas de almendras, bolas de coco, fruta, queso)... ¿Qué más? Tequila, pònche, sangría, vino. Yo fui a la fiesta de Frida, aunque me encontraba muy mal y todavía no podía comer de todo, porque acababan de operarme de la vesícula. <<La verdad, querida, estas más mustia que un pene flácido>>, me susurró mi hermana al oído. Y yo le contesté: <<Y tú estás más descompuesta que una escultura modernista, con tu pierna deforme y tu espalda torcida>>. O quizá no llegué a decíselo, quizá solo lo pensé.

Las damas de la alta sociedad y los políticos se peleaban para acercarse a la homenajead. También había muchos actores y actrices: Armendáriz, que había coincidido con Lola en María Candelaria y Flor Silvestre; María Félix, Sara García, Carlos López Moctezuma, que había hecho El gendarme desconocido con Cantinflas: Paulette Godard... (Paulette no tardaría en convertirse en un problema, igual que María Félix.) Y allí estaba yo, compartiendo recetas de mole poblano con Sara García. Imagínese, la casa estaba llena de periodistas que revoloteaban alrededor de Frida. Frida, la gran estrella. Había redactado una larga lista de personas a las que quería invitar a la exposición de Nueva York: los Rockefeller, los Luce, Alfred Stieglitz, Lewis Mumford. Iba soltando nombres como un caballo va soltando excrementos.

<<En Nueva York voy a hacer un retrato de Clare Boothe Luce. Y el pintor George Grosz me ha prometido enseñarme su estudio. No, Diego no le guarda rencor a nadie. Ambos queremos que venga John y Nelson. ¡Oh, el Fallingwater! He aceptado una invitación de Frank Lloyd Wright y Edgar Kaufman para verlo. Nikolas Muray, el fotógrafo, bla, bla, bla, Meyer Schapiro, el historiador de arte, bla, bla, bla (tener sangre judía tiene sus ventajas, querida); Conger Goodyear bla, bla, bla; Dorothy Hale bla, bla, bla, (voy a hacerle un retrato, querida); Sigmund Firestone bla, bla, bla.">>

Diego y Frida montaron un numerito en la estación. Se pusieron a hablar con niños pequeños.

-Ranita bonita, ¿qué vas a hacer sin mí?

-Mi niñita chiquitita. Si necesitas algo, lo que sea...

No paraban de llorar.

-Dieguito cariñito. Pobre bebito, pobre ranita.

-Fridita. Friduchita. Vas a tener mucho éxito, mi bebita linda.

Éramos pocos los que sabíamos que aquellos dos bufones estaban al borde del divorcio. Cuando no eran el centro de atención, cuando no había periodistas mirando, se bufaban el uno al otro como gatos callejeros.

Finalmente Frida se marchó. Durante este viaje tampoco me escribió, ni una sola vez, aunque sí escribió a Maty y Adri. ¿Qué podía hacer yo para complacerla?, me preguntaba una y otra vez. ¿Qué podía hacer para que mi hermana me perdonara?

¹ Este fragmento es publicado con permiso expreso de la autora. Su novela, "Mi hermana Frida", es un bestseller que ha sido traducido a catorce idiomas y publicado en castellano por editoriales como Plaza & Janés o DeBolsillo.



M. Reyes González Vida



Los significados de la familia y los valores familiares se han ido conformando a través de los mitos y discursos que se manejan en la cultura. Uno de los discursos que durante más tiempo nos ha influido en la manera de comprender la familia es el de la familia nuclear tradicional. Se identifica con la idea de una familia heterosexual, de raza blanca y clase social media, que defiende las relaciones jerárquicas y el patriarcado.

La pieza "Mis abuelos, mis padres y yo" (1936) de Frida Kahlo (1907-1954) es un ejemplo claro de la idea de familia que se mueve en nuestro imaginario. La imagen muestra a la pequeña Frida en la parte inferior de la obra. Detrás de ella se encuentran sus padres, Matilde Calderón y González a la izquierda, y Wilhelm Kahlo a la derecha. La pequeña Frida sostiene unos lazos rojos que se elevan a modo de árbol genealógico indicando sus dos ramas familiares: a la izquierda se sitúan sus abuelos maternos, el fotógrafo mejicano Antonio Calderón junto a su mujer Isabel González y González; a la derecha sus abuelos paternos, Henriette Kahlo junto a su marido, el joyero y orfebre Jacob Heinrich Kahlo.

Esta disposición ofrece indicios que nos muestran cómo comprende Frida Kahlo la familia y cómo se sitúa en el entramado de relaciones familiares. La unidad familiar es identificada por la artista como heterosexual; igualmente las ideas de padre y madre van unidas a las connotaciones que desde el género se asocian a lo masculino y a lo femenino. Sus padres, por ejemplo, aparecen retratados como en la fotografía que se hicieron para su retrato de boda en 1898. Matilde Calderón aparece de pie junto a su marido Wilhelm Kahlo, que se sitúa delante de ella, sedente. Esta disposición denota el posicionamiento de la mujer-madre (de pie, alerta, dispuesta, en actividad) frente al hombre-padre (sentado, tranquilo, pasivo y delante de su mujer). La madre de la artista rodea con su brazo izquierdo al padre, en actitud de respaldo. En definitiva, la composición refleja el tipo de relaciones de poder vividas en la familia de la artista¹.

La subordinación al padre de familia constituye un hecho que siempre se ha entendido como "natural" en nuestra sociedad; refleja el sometimiento al poder del "cabeza de familia". Esta representación está íntimamente ligada a la construcción social de la idea de género de la artista, es decir, los roles que se manejan en esta representación muestran cómo es entendido el papel de la esposa en tanto que mujer en la familia, y cómo es entendido el papel del esposo en tanto que hombre en la familia.

El discurso patriarcal planteado en la obra de Frida Kahlo tiene su reflejo en la sociedad contemporánea. La familia actual, pretendidamente definida como "familia posmoderna", continúa impregnada con los ideales de la familia nuclear. Las viejas jerarquías familiares no se han desintegrado del todo y aún cuando se intenta defender las relaciones democráticas entre los miembros familiares y reconocer las nuevas representaciones familiares², "las pautas de género son tan bruscas que aún encauzan y guían las relaciones"³.

Esta organización jerárquica es apoyada desde los medios de comunicación. Fijémonos en las industrias de juguetes. ¿Qué tipo de productos venden y a quiénes dirigen su publicidad? Hoy en día continuamos viendo anuncios de niñas que cuidan bebés y de niños que luchan con Power Rangers. Pero incluso en los casos en los que se invierten los roles y la publicidad muestra a niños cocinando y niñas luchando... ¿qué miembro familiar suele dirigirse a comprar esos juguetes?

La representación familiar

El mito de la familia tradicional nuclear nos presenta una familia feliz, "más pura, más perfecta y más real" que la familia de verdad. En la pieza "Mis abuelos, mis padres y yo" se hace evidente cómo esas idealizaciones familiares están presentes en el imaginario de la artista. Frida Kahlo no retrata a su familia vestida de cualquier forma, la retrata vestida de gala. Así es como "debe ser vista" la familia. Los hombres lucen pajarita y chaqueta y las mujeres vestidos, lazos y joyas. Las parejas se sitúan en el cuadro de forma armoniosa, es el aspecto familiar que se desea mostrar.

Esta "idealización familiar" mostrada en la pieza de Kahlo encuentra también su reflejo en nuestras representaciones familiares. Pensemos por ejemplo en la pose que adoptamos cuando somos fotografiados con nuestra familia. ¿Sonreímos? ¿Nos acercamos? ¿Por qué? Y lo

que es más importante, ¿para qué? Hoy en día, aún cuando la idea de la familia posmoderna está reemplazando el mito de la familia nuclear, en este reemplazo está actuando como otro "constructo" mítico, otra fantasía e idealización a la que igualmente se ha de aspirar⁴. Deseamos que nuestra familia se entienda como una familia posmoderna "buena, ejemplar y feliz".

En el intento de rescatar esta apariencia ideal, nuestro hogar es representado como un lugar donde los miembros de la familia actúan como "actores", "representando" el papel que les toca representar en el entorno familiar, asumiendo estereotipos prefijados. La obra de Frida Kahlo muestra que la artista entiende como "natural" este tipo de concepción familiar estereotipada. Se establecerán muchas otras formas de relación entre los miembros familiares, pero es con ésta con la que la artista decide describir sus vínculos, posiblemente porque es la que tiene asumida como "correcta". Las acciones individuales y la subjetividad son constreñidas bajo este tipo de discurso familiar, porque su expresión serviría para evaluar lo lejos que están de dar la talla bajo el criterio de "familia feliz". Como explica Deborah Chambers, la posmodernidad está construyendo el mito de la "nueva familia", "(...) una familia virtual perfecta que existe en la imaginación pública, pero que no es experimentada por nadie"⁵.

La obra "Mis abuelos, mis padres y yo" muestra cómo la artista entiende la idea de pertenencia familiar. La pequeña Frida Kahlo sujeta unos lazos que la vinculan, de un lado, a sus abuelos maternos. Los sitúa sobre cordilleras y un nopal⁶ para evidenciar su origen mejicano. Otro lazo vincula a la niña a sus abuelos paternos, de origen judío. Los sitúa sobre el mar, señalando su procedencia del otro lado del océano. Frida Kahlo muestra así el orgullo que siente por sus orígenes, por su identidad híbrida y multicultural⁷. De nuevo se hace evidente otra idealización, en este caso centrada en la idea de "linaje".

Relaciones paterno filiales

Desde que se encuentra en el vientre materno, el niño experimenta un tipo de relación muy íntima y personal con su madre. La alimentación y la unión biológica entre otros factores, hacen que el vínculo que se crea entre ellos sea extraordinariamente fuerte. Esta vinculación se une al cuidado biológico que a lo largo de la historia ha venido ejerciendo la figura materna. Quizás por este motivo, la madre ha venido siendo la protagonista de los discursos familiares presentes en los medios de comunicación.

En la obra de Kahlo se hace patente la importancia que la artista le da a la relación materno filiar. El feto pintado en el vientre de Matilde Calderón es Frida Kahlo antes de nacer. Debajo del feto, la artista pintó la fertilización de un huevo, dando importancia a ese primer momento de su concepción. El cuadro fue pintado en 1936, por lo que Kahlo ya había sufrido tres abortos. Este hecho, unido a las carencias emocionales que la pequeña Frida vivió con su madre⁸, descubre la importancia con que la artista incorpora estos elementos a su pintura, subrayando el valor del cuidado biológico maternal.

Hoy en día, el discurso que apoya la importancia del cuidado materno se está modificando. La figura del padre, que hasta ahora había pasado desapercibida o había ocupado el rol del patriarca, está adoptando un nuevo papel familiar. La paternidad se está entendiendo como una nueva forma de cuidado masculino.

La relación de Frida Kahlo con su padre suplió las carencias emocionales que vivió con su madre. La artista lo describe así en su diario: "Mi niñez fue maravillosa aunque mi padre era un enfermo (tenía vértigos cada mes y medio). Fue un inmenso ejemplo para mí de ternura, de trabajo (fotógrafo también y pintor) y sobre todo de comprensión para todos mis problemas"⁹. Frida recuerda especialmente cómo fue su padre quien la estuvo cuidando los nueve meses de convalecencia cuando contrajo la poliomielitis.

La vinculación que la pequeña Frida siente con su padre es un hecho que también tiene su reflejo en la familia actual. Los hijos se sienten cercanos al padre; los cuida como lo hace la madre. Giddens explica que la democratización ha favorecido la reconstrucción de las formas de delegación y democracia, hecho que ha propiciado un cambio en la vida de la mujer-madre, posibilitando, por tanto, un cambio en el antiguo rol del padre. No obstante, y aunque no se corresponda con la realidad, la idea de madre como responsable de las tareas del hogar y del cuidado de los hijos continúa presente en nuestro imaginario.

Los padres, la autoridad y el poder

Los niños son conscientes de la autoridad que tienen sus padres y de las repercusiones que su ejercicio supone en el proceso de asunción de normas sociales y comprensión de discursos. Los niños “recuperan” estos episodios y hacen suya la palabra que sus padres tienen como adultos, para apoyar la suya propia.

En “Mis abuelos, mis padres y yo”, Frida Kahlo se representa como una niña muy pequeña, de unos tres años, desnuda. Pero su edad no le resta poder: sobre ella recae el peso de toda la composición, sus piernas actúan a modo de “tronco” del simulado árbol genealógico. Además es la que sostiene los lazos de unión con los abuelos. La niña es consciente de la autoridad que tienen el resto de los personajes sobre ella, pero ese hecho no le quita poder. Es la protagonista de la obra, incluso se representa como la única que habita “la casa azul”¹⁰.

Como le sucede a la pequeña Frida, en nuestras familias, los hijos también son conscientes del enorme poder que, a pesar de su edad, tienen frente a la autoridad de sus padres. Les atraen incluso los comportamientos trasgresores en los que se cuestiona quién tiene el poder. Gran parte de los discursos públicos de los medios de comunicación analizan estas situaciones, contraponiendo la inocencia de la familia ideal con la culpabilidad y perversión de los hijos. Deborah Chambers los identifica con los discursos que ofrece Hollywood, en los que el “enemigo” está dentro de la propia familia. Podemos extrapolar este enfoque al mostrado por series televisivas como en “The Simpsons”, en las que el comportamiento rebelde del hijo, Bart, atrae a los niños por representar el límite de aquello que anhelan en no pocas ocasiones: hacerse con el poder, con la autoridad. Bart Simpson es un héroe al que los niños admiran. Sostiene los lazos familiares con el mismo control con el que lo hace la pequeña Frida Kahlo.

En definitiva, si como plantea Deborah Chambers “la vida familiar es reinventada a través de las culturas, de las representaciones, de las narrativas y las actuaciones”¹¹, la pieza “Mis abuelos, mis padres y yo” de Frida Kahlo nos abre una ventana para conocer los “constructos” culturales manejados en la sociedad y re-conocer los manejados por nuestra propia familia y por nosotros mismos.

¹ En esta relación patriarcal, la madre tiene un peso fortísimo. Aunque se encuentra detrás del padre, es ella la que se sitúa de pie, la que ocupa mayor espacio en la composición, y la que mira de frente al espectador.

² Pareja formada por personas del mismo sexo, madre soltera o divorciada, padre soltero o divorciado, familia con hijos de diferentes padres o madres, entre otros ejemplos.

³ CHAMBERS, D., *Representing the Family*, Sage Publications, London, 2001, p. 172.

⁴ Loc. Cit., p. 171.

⁵ Loc. Cit., p. 164.

⁶ Un nopal es un cactus que se podría identificar como la planta nacional mejicana. Aparece en su bandera nacional.

⁷ Con las leyes de Nuremberg, en 1935, el gobierno nazi declaró el matrimonio mixto como crimen que atentaba contra la pureza aria, apoyando la idea de “árbol genealógico” para mostrar la “limpieza de sangre” de los descendientes. Frida Kahlo empleó este esquema justo para lo contrario: se sentía orgullosa de ser hija de madre mejicana y padre judío emigrado y decidió evidenciarlo con esta composición.

⁸ La relación que Frida Kahlo tuvo con su madre no fue demasiado íntima. Su madre no la pudo amamantar porque a los once meses de su nacimiento ya había nacido su hermana Cristina. La alimentó una nana, un ama india a quien contrataron para criarla. La relación de la nana con la pequeña Frida se reducía a sus momentos de alimentación, por lo que no hubo ningún otro vínculo emocional que las uniera. Frida Kahlo retrató este hecho en su cuadro “Mi nana y yo” o “Yo mamando” (1937).

⁹ KAHLO, F., *El diario de Frida Kahlo. Un íntimo autorretrato* (introducción de Carlos Fuentes), Debate, Madrid, 2001, p. 282. En el diario original, la cita corresponde a la página número 153.

¹⁰ Nombre que tomó la vivienda de la artista debido al color azul de su fachada.

¹¹ CHAMBERS, D., Op. Cit., p.169.



Marisa Vadillo



Frida es un milagro. Enfrentarse a su personaje sin vagabundear por su propio mito, resulta un ejercicio de malabarismo vacilante, ya que es sumamente fácil divagar sobre ella y "beatificarla" artísticamente. Efectivamente, Frida es una artista tan arrolladora, contradictoria y rica que es muy posible perderse en su significado. Su fascinante figura despierta tantas pasiones que no sorprende el fenómeno conocido mundialmente como "fridomanía". Por ello, no debe extrañarnos que ese hechizo que ejerce sobre el público, nos haya impedido, en ocasiones, acercarnos a la artista con el rigor necesario.

Su propia biografía la convirtió en alguien tan singular, que su persona bien podría equipararse con un irreal personaje de ficción. Una original estereotipo de mujer sacada de una película del mismísimo Pedro Almodóvar (1951): fuerte, trágica y pasional como pocas, una vida de realidad surrealista. No tenemos más que hacer el ejercicio de imaginarnos el accidente de la artista ocurrido en septiembre de 1925; ella lo describe como un silencioso pero implacable y fatal choque lento entre autobuses. El resultado de este suceso fue tremendo, la barandilla le entró por la espalda y le salió por la vagina mientras una lluvia de polvo de oro (que un artesano transportaba) caía sobre su cuerpo.

Un accidente del que tardó casi treinta años en morir, treinta años que Frida logró arrancarle, con esfuerzo, a la muerte, que ella apodaba "la pelona", una protagonista inevitable de la cultura mexicana. El dolor físico estuvo tan presente en su vida cotidiana, que le llevó a despedirse en su diario con una última frase lapidaria escrita desde el hospital: "espero alegre la salida y espero no volver jamás". En este sentido, la vida de la artista bien podría compararse con el descenso de Dante a los infiernos, un infernal viaje circular ligado al dolor del que Frida nunca pudo escapar, como máximo se acostumbró a sufrir. Irónicamente, esa tragedia fue el accidente más productivo de la historia del arte; ya que la artista, debido a su postración, pintaba con regularidad inmovilizada en su cama. Así, Frida se nos presenta como un "Ave Fénix" que renace y se renueva constantemente a través de la inmortalidad de su obra plástica, alguien que se revela actualmente como la mujer artista más cotizada de la historia, con toda la carga e importancia que ello supone para la normalización de la imagen de la mujer en el arte en general.

Frida se convirtió en una pionera en varias temáticas hasta entonces inexistentes en la historia del arte. Disfrutó en vida del éxito y reconocimiento de artistas de primera fila como Picasso² (1881-1973), y aunque a veces los surrealistas la consideraran una de los suyos, nada hay más lejos de la realidad, ya que en su obra no había nada soñado, todas las referencias son biográficas y sensibles. De hecho, su realidad superaba a la ficción y fue una de las primeras artistas en representar lo cotidiano de su existencia femenina, una de las pocas que ha pintado, por ejemplo, un primer plano de un parto, que pintó sus abortos, o recreó su dolor físico y sentimental ligado a su propia figura.

Ella transformó algunas "cosas de mujeres" en temas universales. Y es curioso que durante toda la historia del arte, aspectos fundamentales de las inquietudes humanas como el sentido de la vida o la muerte, no hayan sido tratados generalmente por los artistas masculinos en un sentido biológico. Ellos, en general, lo asociaron a su aspecto más poético: la vida o la muerte ligada a la imagen del mar, el agua, etc. Sin embargo, Frida, es una pionera al vincular la vida con algo tan innato en la mujer como es un embarazo o un parto. Del mismo modo, su originalidad se vuelve radicalmente escabrosa, cuando se atreve a pintar, en un sentido secuencial, el suicidio de una famosa actriz que se lanzó al vacío desde un rascacielos: "El suicidio de Dorothy Hale" (1938/39).

En algunas ocasiones ella misma aceptó que existían dos Fridas y precisamente así se representó en su obra de mayor formato. Personalmente, pienso que se plasmó como alguien tan fuerte en esencia como débil en apariencia. Básicamente, la artista en su obra se sueña y se presenta como la Alicia que concibió el escritor conocido como Lewis Carrol (Charles Lutwidge Dodgson, 1832-1898) en "Alicia en el País de las Maravillas" o en "Alicia a través del Espejo", cuando una ausencia de estructura lógica transforma a la protagonista infantil en gigante y al instante seguido en una minúscula figura. Al igual que Alicia, Frida se representa en ocasiones como una valerosa gigante que sostiene en brazos a su marido Diego Rivera (1886-1957) en obras como "El Abrazo de Amor de El Universo, la Tierra (México), Yo, Diego y el Señor Xolotl" (1949); mientras en otras se asume minúscula, como un frágil y cornudo animal en "El Venado herido" (1946).

Contrariamente al fenómeno que se producía en el personaje de ficción creado por Oscar Wilde (1854-1900) en 1891, *Dorian Gray*, Frida en sus autorretratos plasmaba generalmente la imagen más cruda de sí misma, la más personal, dolorosa y cruel mientras que disfrazaba la verdadera condición de su vida diaria que estaba muy interpuesta por el dolor. Así, la artista impuso con sus cincuenta y cinco autorretratos la imagen popular que tenemos de ella. En la realidad, Frida se maquillaba o vestía como quien va a las barricadas, su imagen era el armazón imprescindible para su vida diaria. De este modo, ella misma se convirtió en soporte artístico a través del cual consiguió crearse una máscara de cuerpo completo y tamaño natural que estaba compuesta de joyas, peinado y ricas vestiduras, con el fin de borrar su cuerpo dolorido –nos referimos al cuerpo físico, porque el pintado se recreaba en mostrarlo dañado sin ningún tipo de pudor-. Posiblemente, esas vestiduras la ayudaran a mantenerse física y espiritualmente en pie. No es de extrañar por tanto que Carlos Fuentes (1928) afirme que la llegada de Frida a un teatro era capaz de acallar una ópera del mismísimo Wagner³. Sin embargo, en su pintura la artista jamás pudo ocultar su realidad. La pintura fue su espejo más fiel a través del cual verse y preguntarse –como la malvada madrastra de Blancanieves- quién era ella. Esta obsesión por su imagen no es de extrañar, ya que, posiblemente su propio rostro fue el paisaje más visto de su vida. Recordemos a este respecto que fue su madre Matilde Calderón quien colocó en el dosel de la cama de su hija un espejo para que dibujase durante su primer periodo de convalecencia. Así, a través de estos vanguardistas iconos Frida construyó su imagen por completo, gracias a la pintura.

No olvidemos que Kahlo es, ante todo, uno de los baluartes más visibles de un fenómeno que se estableció en occidente con respecto a la mujer artista, es una apología de las artistas, de la feminidad bien entendida. Como muchas mujeres de su generación, es una pintora huérfana en su género ya que apenas si existían en aquel momento referencias populares de artistas femeninas anteriores, aunque hoy conocemos la obra de creadoras que trabajaron en siglos anteriores. Como Virginia Woolf (1882-1941) señaló en 1929, “no hay una marca en la pared para medir la precisa estatura de las mujeres (...) Están aún en estos momentos, casi sin clasificar”⁴. Efectivamente, no existían apenas referencias femeninas para la generación de creadoras a principios del siglo XX, aunque actualmente se estén recuperando figuras clásicas del arte de los siglos XVI-XVII tan espectaculares como Lavinia Fontana (1552-1614), Sofonisba Anguissola (ca. 1532-1625), Artemisia Gentileschi (1593-1952), Judith Leyster (1609-1660), Luisa Roldán (1652-1704?); o durante el siglo XVIII-XIX Rosalba Carriera (1675-1757), Angelica Kauffmann (1741-1807), Elisabeth Louise Vigée-Lebrun (1755-1842), Mary Cassatt (1844-1926) o la pintora Rosa Bonheur (1822-1899), entre otras.

Lo más singular del momento en que se produjo el fenómeno de Frida es que ella no fue una excepción en su época. La década de 1920 se presentó como la primera en la que la mujer tuvo cierta posibilidad de acceso a ese sagrado mundo del arte. En todo occidente, una interesante generación de mujeres empezaron a producir cultura plástica, cuando cientos de ellas se incorporaron como creadoras a una cultura visual que será definitiva en toda la producción del siglo XX. En este proceso, existe un momento imprescindible que se produjo a partir de la popularización en el ámbito artístico de los medios de reproducción y las nuevas tecnologías que se impusieron popularmente a inicios del siglo XX. Nuevos medios a través de los cuales a la mujer se le permite acceder con cierta normalidad al ámbito artístico. En este proceso resulta fundamental la eliminación de la mística categoría de “divino creador”. Ya señalaba precisamente Walter Benjamin (1892-1940) en 1936 que “la distinción entre autor y público está por tanto a punto de perder su carácter sistemático”⁵. Este hecho fue imprescindible para la nueva consideración de la mujer en el arte. Así, sólo cuando el creador artista se asemeja a ese estudiante de medicina, a ese “moderno Prometeo” recreado por Mary Shelley (1797-1851) en su famosa novela cuyo protagonista es el Dr. Frankenstein, es cuando el artista puede crear a través de la ciencia y la tecnología convirtiéndose en un creador ortopédico y fragmentado por la técnica. Ese es el momento preciso en el que a la mujer se le permite acceder al arte como creadora. Esto no nos ha de extrañar ya que las máquinas siempre han sido las grandes aliadas de las mujeres.

Por ello, resulta imprescindible asumir la producción visual generada por los múltiples medios de comunicación que se desarrollan a partir del siglo XIX en occidente para comprender la producción artística posterior en toda su magnitud. Frida vivió un momento en el que los múltiples sistemas de representación visual, con el triunfo de la fotografía (de hecho, el padre de la artista era fotógrafo) y con la popularización de los medios de comunicación, enriquecieron e incluso sustituyeron en ocasiones los modos históricos tradicionales de

producción artística como la pintura o la escultura. Este hecho, resulta imprescindible para definir la realidad artística y el entorno fundamental de un colectivo artístico tan concreto como es el femenino. Acertado está Fabian cuando señala que “la capacidad de visualizar una cultura o sociedad casi significa lo mismo que comprenderla”⁶ y en este sentido, estimular la visualización de la mujer como creadora implicaba forzar su aceptación como tal por parte del público general.

No obstante, Frida pertenece a este inédito surgir de mujeres creadoras tras la I Guerra Mundial en el que participaron varios factores. Uno de los que resultaron definitivos fue el establecimiento de una poderosa estructura económica, que se reveló como un factor trascendental en la emancipación femenina a través de las formas precapitalistas de trabajo, que provocaron la disolución de la tradicional familia proletaria tradicional. Así, el empuje que las mujeres dieron al mercado laboral, con su consecuente traslado de influencia de la esfera privada de la familia en el hogar a la esfera pública en las fábricas, llevó, según Lagrave, a una “una redistribución industrial de la mano de obra femenina, un aumento de los empleos femeninos en el sector de servicios y un avance de las mujeres en las carreras intelectuales y liberales”⁷. Esta última consecuencia, el acceso a la educación, será categórica para explicar la presencia de la mujer en el arte, además de ser producto de una íntima relación de la economía con la emancipación. Esto resulta en general imprescindible en el sistema capitalista, donde la situación económica de cada individuo (nos guste o no) es fundamental para definir sus posibilidades a priori en la sociedad a la que pertenece. Condición evidente que atañe por igual a la actividad de cualquier artista con independencia de su género, como señala Brea: “nadie pensaría que la condición del artista en una historicidad dada podría ser ajena a la organización en su contexto de la esfera del trabajo”⁸.

Así, la influencia de la economía capitalista y sus poderosos modos de producción a principios del siglo XX resultaron fundamentales tanto para la realidad de la mujer como para la de los artistas en general y el nacimiento de figuras como Frida Kahlo. La importancia de un determinado sistema económico en el ámbito artístico, si lo aplicamos a la circunstancia concreta de la mujer, resultó absolutamente valioso, ya que es a través de la aparición de estos sistemas masivos de producción y reproducción cultural cuando se posibilita la adhesión femenina a los nuevos medios artísticos como es el cine, la fotografía, etc., en los que la figura de la mujer como autora visual será viable.

Estos nuevos medios técnicos le permitieron por primera vez adueñarse de su propia narrativa visual convirtiéndose, así, en nuevos sujetos femeninos, en productoras culturales. En este sentido resultó primordial la modificación del receptor de la obra de arte que comienza a bascular cada vez más sobre la sociedad de masas, en cuya formación y naturaleza resulta fundamental e imprescindible la figura de la mujer. De manera que con la democratización de la cultura, el conjunto femenino formará parte de la masa receptora, por lo que consecuentemente deseará formar parte del grupo emisor, de los artistas. Incluso la posibilidad social de conquistar la condición de ciudadanas de plenos derechos, les hizo presentir a las mujeres su posible protagonismo en un siglo tan arrollador como el que se iba a iniciar con el XX, un siglo que se convierte para ellas, por primera vez en la historia, en una posibilidad real.

La relevancia de la revolución técnica del siglo XX en los medios de reproducción visual se propaga cuando nuestro objeto de estudio trata aspectos artísticos, sociales y culturales referentes a las mujeres artistas. Es evidente que su imagen como objeto simbólico y cuerpo deshabitado ha sido una constante en obras tradicionales de arte que las convirtió en musas, por lo tanto pasivas. A este imaginario histórico que estaba establecido por las artes clásicas se sumó los medios publicitarios y los medios de comunicación escritos, de manera que la imagen de la mujer es el recurso visual más presente en la sociedad occidental moderna.

Por ello, resulta fundamental conocer esta producción, que se inicia con las vanguardias, cuando en el siglo XX la mujer comienza a ser una productora y reinventa ese universo semántico de la producción visual aplicada a su propia imagen –aspecto en el que Frida fue única-. La difusión masiva que permiten los nuevos medios técnicos de producción visual provoca, como indica Brea, la inusual “reapropiación por los ‘nuevos’ sujetos de la historia de su propia narrativa”⁹. Así, las mujeres empiezan a acceder como artistas a una producción propia -nada inocente- imprescindible para su propia definición artística y social por las consecuencias directas en la producción de roles sociales. Es más, las prácticas culturales, como señala Pollock, “forman no solo los significados para entender el mundo, sino que ayudan a formar las múltiples subjetividades e identidades que, consumiendo estos

significados, se construyen a su imagen. Este proceso de producción semiótica y formación subjetiva no es indiferente o neutral"¹⁰. De este modo, la magnífica revolución técnica en las primeras décadas del siglo XX en occidente, esencialmente en el ámbito artístico, hizo posible llevar a la práctica visual el propio imaginario semántico colectivo e individual que añoraban las mujeres: "la cultura es el lugar en el que las personas definen su identidad y eso cambia de acuerdo con las necesidades que tienen los individuos y comunidades de expresar dicha identidad"¹¹.

Por ello, es especialmente significativo ese período de la década de 1920, momento que definió a Frida como persona y como artista. Es en aquel momento cuando la riqueza visual, a veces contradictoria, que recibe la mujer por parte de los medios de comunicación, con la fotografía, el cine y la publicidad ayudó a desarrollar el imaginario colectivo femenino que cristalizó en la célebre idea de la "Nueva Mujer" (un fenómeno global conocido como "die neue Frau" en Alemania o "New Woman" en los Estados Unidos) característica de aquellos años veinte, de la que hasta el andrógino peinado resultaba excitante y desconcertante. Este apasionante mito social de la "Nueva Mujer", implicaba socialmente reconocer a la "primera mujer" que podría disfrutar tanto de la leve sensación de una identidad múltiple, no limitada al ámbito maternal o matrimonial, como de la posibilidad real de convertirse en "nueva productora" en distintos ámbitos sociales, laborales o artísticos. Se trata así de uno de los primeros momentos históricos en los que se replantea la imagen de la mujer, los significados y mensajes que aporta con su imagen en un proceso que ha sido una constante durante todo el siglo XX.

Evidentemente, el colectivo femenino aprovechó un período de cambios en las estructuras de clases y el nacimiento de nuevas formas de empleo, para ir conquistando tímidamente cierta independencia económica y conciencia social, con lo que se inició de este modo su lucha política por un fin comunitario, que les permitió, con el tiempo, ampliar su campo de actuación en los demás órdenes sociales. Así surgió una generación de mujeres que se identificaron con el mencionado mito de la "Nueva Mujer" a la que Frida pertenecía. Una inédita mujer moderna, independiente, vestida con ropas masculinas, pelo corto, que quería educarse en las escuelas -imagen que ya explotó Frida de joven en retratos familiares en los que aparecía vestida con traje masculino-. Frida respondió completamente a este icono, tanto que en 1922 "de los dos mil alumnos de la escuela, Frida era una de las treinta y cinco chicas que fueron admitidas"¹² en la institución educativa más prestigiosa y progresista de México, la Escuela Nacional Preparatoria, una escuela (¡mixta!) cuya orientación básicamente era la formación universitaria en medicina. Evidentemente, la educación es un factor decisivo en el progreso de una persona. Todo ello gracias a la iniciativa de su padre Guillermo -Wilhelm- y a que el acceso de la mujer a la educación superior¹³ se había iniciado muy tímidamente en el siglo XIX en México.

Evidentemente, parece que el paso femenino a la formación artística reglada resultó un poco más inaccesible que en otras áreas de conocimiento. Graeme indica acertadamente que fue con el siglo XIX cuando "se iniciaron los cambios, pero por muchos que fueran ninguno fue suficientemente rápido o significativo para admitir a las mujeres en el mundo del Arte"¹⁴. De hecho, a finales de aquel siglo el acceso al arte para la mujer había estado restringido y cargado de matices, generalmente admitido tan sólo en esferas correspondientes a las artes menores¹⁵, o bien como aficionadas. En la primera mitad del XIX, las mujeres ricas tendían a practicar la pintura en calidad de aficionadas, mientras que las mujeres que se tenían que ganar la vida se dirigían más bien a las artesanías o las artes decorativas. Por ello resultó imprescindible el ingreso de la mujer en la educación artística normalizada. Lamentablemente, cuando vemos que el ámbito educativo al que la mujer quería acceder era el artístico, el panorama se vuelve aterradoramente desolador en ofertas educativas, salvo por algunas excepciones. Estas particularidades se iniciaron tímidamente cuando se establecieron en occidente algunas escuelas de arte orientadas a la formación específica de la mujer, centros como la británica London's Female School of Design (1842-1852), convertida posteriormente en la Metropolitan School of Ornament for Females (1852-1862) -finalmente conocida como la Royal Female School of Art (1862-1908)- o en los EE.UU. donde igualmente surgieron centros artísticos como la Philadelphia School of Design for Women (1848-1932). Evidentemente, la importancia pedagógica de estas Escuelas de Arte y Oficios fue fundamental para el progresivo acceso de la mujer al Arte. En este sentido, resultan significativas las aportaciones de Baumhoff en las que señala al respecto que a pesar de ser admitidas en la universidad desde algunos años antes "algunas academias de Bellas Artes se negaron a admitir mujeres

hasta el final de la I Guerra Mundial. La Academia de Arte de Berlín sólo comenzó a admitir mujeres en 1921¹⁶. Es abrumador pensar que, en general, las mujeres no llevamos ni un siglo formando parte de la estructura artística educativa.

Así, a pesar de encontrarse en un estado embrionario el desarrollo de la mujer artista, en general, ellas sabían que era su momento, que se iniciaba un período nuevo y por tanto lleno de contradicciones. En aquellos años, la efervescente situación del arte de principios del siglo XX disfrutó de la presencia femenina, con dispar suerte, según el movimiento artístico en el período en que Frida Kahlo inició su carrera plástica. No olvidemos que la personalidad de Frida se afirma como la de una vanguardista, una personalidad (como mujer y como artista) prototipo de la época. No he de ponderar que el camino para las de su generación no fue nada fácil, principalmente por la dificultad que supuso a la mujer liberarse de la pesada losa mencionada que las asociaba con las artesanías o a condicionantes negativos que implicaban registrar su actividad como pasatiempo, lo que las convertía en “amateur”.

En este aspecto en concreto, Frida también sufrió constantemente este prejuicio y no faltan referencias en las publicaciones recientes a la condición de “autodidacta”; hecho que, por otro lado, no es cierto (ya que recibió clases particulares del amigo de su padre Fernando Fernández, y hacia 1923 había realizado un autorretrato adolescente) y más significativo es que, aunque hubiese sido autodidacta, este aspecto no es en absoluto importante para la consideración de un individuo como artista tras la aniquilación de la academia clásica que ejecutó la vanguardia. En su caso, se confunde el lenguaje personal que explotó la autora con una técnica deficiente. Parece más bien, que cuando se aplica ese adjetivo a Frida se está quizás señalando que ella no era una pintora tan “profesional” como su marido Diego Rivera; que del matrimonio, ella era la “aficionada” –como muchas “eternas secundarias”, generalmente mujeres artistas ligadas sentimentalmente a hombres artistas-. Esas insinuaciones nos parecen lamentables e insignificantes ya que la primera persona que sabía perfectamente quién sería Frida artísticamente fue su marido Diego. No obstante, volviendo al tradicional vínculo de la mujer con las artesanías, el papel de aquella con respecto a cualquier manifestación artística mayor había estado relegado a un protagonismo por su ausencia en la historia del arte donde las manifestaciones de “artista”, “creador” o “genio” habían estado íntimamente relacionadas con figuras masculinas. Aunque, de hecho, siempre han existido mujeres artistas –interesantes individualidades dispersas¹⁷– que están hoy representadas en las instituciones y museos más importantes del mundo. De hecho, atterra comprobar que ya en época griega estuvieron presentes y que el propio Plinio en su “Historia Natural” nos da la pista cuando escribe: “También las mujeres pintaron, Timárete, hija de Micón, pintó una Diana que está en Éfeso, de estilo muy arcaico”¹⁸.

De este modo, gracias a todos estos factores, con el inicio del siglo XX y, paralelamente a Frida, surgió sigilosamente en multitud de países una de las primeras generaciones de mujeres artistas en occidente, que comenzaron a hacerse visibles en la producción cultural de su propia sociedad creando un caldo de cultivo evidente para que la presencia absoluta de la mujer en la producción artística fuese una realidad. Este hecho es imprescindible para entender cómo y por qué surge Frida, ya que jamás hubiese podido triunfar como fenómeno aislado e individual en aquel momento. Como antecedente, tenemos una pionera evidente en la misma Alemania (no olvidemos que el padre de Frida era de origen húngaro-alemán, por lo que ella conocía este idioma y su cultura a la perfección), en la figura de la famosa artista plástica Käthe Kollwitz¹⁹ (1867-1945), quien creó algunas de las imágenes de sufrimiento, de pobreza, maternidad, muerte o rebelión más potentemente atemporales de la historia del arte, que le acercan tanto a “Los Desastres de la Guerra” de Francisco de Goya (1746-1828), como la sitúan precediendo a obras tan tremendas como el “Guernica” de Picasso. El prestigio de Kollwitz en vida era tal, que su imagen aparece en el famoso fotomontaje de la artista dadaísta Hanna Höch (1889-1978) “Corte con cuchillo de cocina Dadá a través de la última época cultural weimariana de la barriga llena de cerveza en Alemania” (“Schnitt mit dem Küchenmesser durch die letzte Weimarer Bierbauchkulturepoche Deutschlands”), donde precisamente el centro de la composición es el retrato de Kollwitz quien, no olvidemos que fue “la primera mujer aceptada como miembro de la Academia de las Artes en 1919”²⁰ en Alemania, uno de los países más avanzados en este sentido.

Evidentemente, Frida Kahlo no fue una excepción en las primeras décadas del siglo XX en occidente, las muestras femeninas son múltiples en muy diversos campos de las artes y las letras. Simplemente, pensemos en mujeres artistas de la talla literaria de la ya mencionada Virginia Woolf quien ya en 1929 en su ensayo “A Room of One’s Own” establece lúcidamente

las condiciones básicas de la creación profesional, principalmente económicas y la necesidad de un espacio profesional propio dentro del entorno doméstico. No olvidemos que Woolf fue su vez sobrina nieta de una de las primeras fotografías reconocidas de la historia, Julia Margaret Cameron (1815-1879), de quien Woolf reeditó sus fotografías "Victorian Photographs of Famous Men and Fair Women" en 1926 con un prólogo suyo. Afortunadamente, desde finales del siglo XIX los ejemplos femeninos ahora reconocidos por su gran calidad artística comenzaron a multiplicarse sin cesar, tanto en el continente americano como en el europeo, de modo absolutamente abrumador e inédito en la historia.

Realmente, podríamos citar a algunas en un pequeño y ecléctico muestreo de artistas paralelas en el tiempo a Frida: La escultora francesa Camille Claudel (1864-1943) o la pintora de la misma nacionalidad Marie Laurencin (1885-1956). Pintoras impresionistas como Mary Cassatt (1844-1926) en Estados Unidos o Berthe Morisot (1841-1895) en Francia. Identidades plásticas tan interesantes tales como Sonia Delaunay (1885-1979). La excéntrica baronesa Elsa von Freytag-Loringhoven (1874-1927). En Alemania, los fascinantes fotomontajes de la artista Hannah Höch y su repercusión en el Dadaísmo con su rabioso empleo de la técnica del collage; otras fotografías de la misma nacionalidad hoy consideradas maestras de la técnica como Aenne Biermann (1898-1933), Gisèle Freund (1908-2000), Ilse Bing (1899-1995), Marta Hoepffner (1912-2000) o Alice Lex-Nerlinger (1893-1975). Además de la fotografía de Eleazar Langman (1895-1940) en la Unión Soviética o en los Estados Unidos fotografías como Doris Ullman (1882-1934), Berenice Abbott (1898-1991), Dorotea Lange (1895-1965), o Margaret Bourke-White (1904-1971). Sophie Taeuber-Arp (1889-1943). La vanguardista Gret Palucca (1902-1993) en danza cuyos movimientos inspiraron estudios rítmicos a Kandinsky (1866-1944) durante el período en el que el artista fue maestro en la Bauhaus. La francesa Louise Bourgeois (1911) con su osada creación escultórica a lo largo de todo el siglo. Las excelentes pintoras rusas Natalia Goncharova (1881-1962) y Liuvob Sergeevna Popova (1889-1924). La elegante y emancipada pintura de Tamara de Lempicka (1898-1980), natural de Polonia; al igual que la de Georgia O'Keeffe (1887-1986) en Estados Unidos; la alemana Meret Oppenheim (1913-1985) o Germaine Richier (1902-1959) en Francia. Artistas inglesas como Vanesa Bell (1879-1961), Leonora Carrington (1917), la escultora Barbara Hepworth (1903-1973), Eileen Agar (1904-1991). En París, la fotógrafa Madame d'Ora (1881-1963) o Dora Maar (1907-1997). En definitiva, un largo, largísimo "etc." de mujeres que se sumaron al arte a inicios del siglo XX.

De hecho, en esta época en la que se manifestó esa primera generación de intrusas que establecen las vanguardias los ejemplos femeninos fueron muy numerosos, incluso en ámbitos tan ajenos y masculinos como eran el diseño o la arquitectura; lugares que hasta aquel momento habían sido considerados como demasiado "profesionales" para las féminas. Evidentemente, hasta esa época el estudio de la arquitectura había estado reservado, exclusivamente, a los hombres. Sin embargo comenzaron a surgir una serie de pioneras como fue Emilie Winkelmann (1875-1951) quien está considerada, oficialmente, como la primera mujer de la historia de Alemania en estudiar arquitectura y trabajar como arquitecta "freelance". Winkelmann estudiaba ya en el semestre de 1902 como "oyente en el Taller V de Ciencias", en la Universidad de Hannover. Tampoco podemos olvidar a una precursora del diseño como fue Else Oppler-Legband (1875-¿?), profesora de la famosa Lilly Reich (1885-1947) y alumna a su vez de Henry van de Velde (1863-1957). Por ello, a pesar de la nula tradición femenina en arquitectura y diseño, sorprende el número de profesionales que se sumaron inmediatamente a estas primeras profesionales, entre las que podríamos destacar a Margarete Schütte-Lihotzky (1897-2000), Charlotte Perriand (1903-1999) o Eileen Gray (1879-1976). La primera de ellas, Schütte-Lihotzky estudiaría arquitectura entre 1915 y 1918, aportando la solución más racional y sensata al diseño de la funcional y moderna cocina que en 1927 sería mundialmente conocida como "Frankfurter Küche". Este proyecto, que entendía la cocina como un laboratorio de trabajo, funcional, higiénico y ergonómico, fue presentado en la exhibición de esta ciudad que trataba la vivienda y su decoración interior bajo el título "Die Wohnung und ihr Innenausbau". Perriand destacó igualmente por sus colaboraciones con Le Corbusier (1887-1965), con piezas como la famosa "Chaise-longue B 306". Por otro lado, la aportación de Gray resulta fundamental en la arquitectura y el diseño de mobiliario, principalmente a través de su famosa casa "Maison en bord de mer: E-1027" que construyó entre 1926 y 1929, una joya del moderno funcionalismo arquitectónico. Esta vinculación entre diseño y arquitectura fue muy habitual en las primeras mujeres arquitectos. Justamente, Espiegel señala con respecto a Gray que "para ella, la diferencia entre proyectar una lámpara o un mueble y una casa era sencillamente una cuestión de escala"²¹.

Indudablemente, entre las primeras profesionales del ámbito del diseño y la arquitectura que surgieron paralelamente a Frida no podemos olvidar al magnífico grupo de diseñadoras que estudiaron en la Bauhaus²², de las que destaca como arquitecta Wera Meyer-Waldeck (1906-1964) quien desarrolló en Alemania, a pesar de los prejuicios que demostró la escuela con respecto a la formación de las arquitectas, una de las carreras femeninas más prestigiosas de este ámbito²³ gracias al cual disfrutó de un gran protagonismo profesional.

Precisamente, a la Bauhaus pertenece una de las fotógrafas más vinculadas a la obra de Frida. Nos referimos a Gertrud Arndt-Hantschk (1903-2000) quien fue una experta en la manipulación del autorretrato, de la identidad asociada a su género. En ambas artistas, aunque traten técnicas diferentes, la originalidad y variedad de su propia imagen se basa en esta idea polar de la realidad femenina en torno al "yo-objeto" o "yo-sujeto" que planteó teóricamente²⁴ la intelectual francesa Simone de Beauvoir (1908-1986). Al igual que Frida, la experimentación fotográfica más interesante de Arndt está, sin duda, en la serie de cuarenta y tres desafiantes autorretratos enmascarados que realizó en 1930 en Dessau mientras estudiaba en la Bauhaus. En ellos la autora utilizó el disfraz como fórmula; un disfraz que refleja siempre un reto a la uniformidad. Al igual que Frida, Arndt manipula su propia imagen cuando se retrata a través de diversos enseres característicos del utillaje femenino para producir una metamorfosis en la representación de su propio retrato. Estos elementos (gasas, encajes, tules) habituales en la mutación diaria femenina son empleados artificialmente para potenciar ese aspecto de identidad adulterada que registran las fotografías de la serie de Arndt y los autorretratos de Frida. Particularmente, ambas coinciden en una obra en las que las dos creadoras se representan adornadas de un modo similar. Nos referimos a "Diego en mi pensamiento" (1943) de Frida y la obra de Arndt "Autorretrato nº 29".

Pero la obra de Arndt no es la única semejante a Frida y la mencionada generación de intrusas fue un fenómeno internacional en el que hubo casos muy afines a la artista. Así se dieron creadoras paralelas en países como España, con las que nuestra protagonista comparte aspectos técnicos, formales, estéticos e incluso biográficos. Un claro ejemplo de ello es la magnífica pintora María Blanchard (1881-1932) quien, casualmente, había compartido estudio con Diego Rivera en Madrid durante 1913. Al igual que Frida sufría una minusvalía física desde la infancia, motivo por el cual no es de extrañar que el dolor físico estuviese presente en su obra con piezas como "El dolor de muelas" (1928), "La enferma" (1930-32) o "La convaleciente" (1930-1932). En este sentido, da la impresión que las creadoras tienden más que sus colegas masculinos a recrear la intimidad en su obra. Esta tendencia, Bartra la explica como "parte de una concepción burguesa dominante de dos esferas separadas: el trabajo o la esfera pública y la vida personal o privada"²⁵. Evidentemente, la mujer ha estado históricamente más ligada a la privada, de modo que es un ámbito que transporta con ella al espacio público cuando se convierte en artista profesional. En realidad, el hombre casi nunca se ha retratado a sí mismo sufriendo, aquellos hombres nunca lloraban.

Nos sorprende que Blanchard no fuese la única artista española convergente con Kahlo ya que esta última enlaza sorprendentemente con las inquietudes plásticas de varias creadoras españolas de aquel momento. Es especialmente significativa la obra de Ángeles Santos (1911), Remedios Varo (1905-1963) o Maruja Mallo (1902-1995). En el caso de Remedios Varo y Maruja Mallo, las semejanzas plásticas las aporta el estilo surrealista que trataron. Sin embargo, sabemos que Frida no se consideraba surrealista, sus referencias no eran soñadas ni imaginadas. Por ello, consideramos que la producción de Frida es más afín a una parte de la práctica de la española Ángeles Santos. Efectivamente, el caso de Santos se nos muestra como un vínculo pasmoso con Frida ya que ambas son de los pocos artistas en representar temas tan inéditos plásticamente como son los niños fallecidos. La original obra "Un muerto" ("La niña muerta/Héroe muerto") que Santos realizó en 1930 en Valladolid coincide en la temática con "El Difuntito Dimas" (1937) de Frida. Estas dos piezas son dos muestras de rabiosa originalidad tanto por la composición de las respectivas escenas como por lo macabro de esa temática ligada a la infancia. Lejos quedan estas particulares visiones femeninas de las idealizadas y literarias que Murillo (1617-1682) recreaba en sus famosos óleos de niños callejeros²⁶; aunque Santos realizó también una serie de niños mendigos ya que, según ella misma afirma: "me gustaba pintar niños pobres, niños de la calle"²⁷. Las dos artistas, Frida y Santos, coincidieron igualmente en la representación de muñecas –uno de los objetos antiguamente más asociados a la infancia femenina como vehículo de transmisión de valores asociados a la responsabilidad y cuidado de los demás-. Nos referimos a obras como "Yo y mi muñeca" (1937) de Frida o "Anita y las muñecas" (1929) de Caso. En ambas obras hay un

excelente juego de identidad entre las muñecas, sus dueñas y las artistas.

Debemos señalar que el nacimiento de esta generación femenina análoga a Frida fue arrollador y, evidentemente, durante ese delicioso momento que las vanguardias posibilitaron para la mujer, el revolucionario y fascinante México no fue una excepción. En su país natal también surgieron simultáneamente atrayentes artistas femeninas, aunque a veces hayan sido algo ignoradas por el imaginario popular. De hecho, en ocasiones, estos olvidos han sido tan significativos que incluso algunos intelectuales como Octavio Paz han cometido algún olvido que le ha llevado a confesar posteriormente: "No me perdono no haber escrito nada sobre dos mujeres. Una es Frida Kahlo, a la que admiré intensamente desde que vi por primera vez un cuadro suyo en aquella exposición surrealista en 1938, en la galería de Inés Amor. La otra es María Izquierdo, que todavía espera reconocimiento"²⁸. Con este generosa confesión escrita en 1988 -cincuenta años después de conocer la obra de Frida-, Paz pone de manifiesto esa tendencia que a veces se generalizó, por la que se convertían en translúcidas las obras de magníficas artistas de género femenino, aún cuando se percibía la sublime calidad de esta producción. Aún así, a pesar de esos olvidos habituales, celebramos hoy el nacimiento de figuras mexicanas de gran calidad, coetáneas a Frida, como María Izquierdo (1902-1955), Olga Costa (1913-1993), Fanny Rabel (1924) o Helen Escobedo (1934) entre otras muchas. Resulta especialmente significativa la figura de Izquierdo, una de las más importantes, quien ingresó en la Escuela Nacional de Bellas Artes en 1928 y coincide con Frida en la temática tradicional mexicana y la visión de la mujer. En este sentido es reveladora la acuarela "Mujeres y columnas" (1936) de Izquierdo, donde recrea un símbolo muy ligado a la iconografía que utilizó Frida al emplear la imagen de una columna arquitectónica clásica como elemento relacionado al castigo o sufrimiento de la mujer. Por otro lado, Olga Costa fue una artista de origen berlinés que llegó en 1925 a México y, al igual que Frida se vinculó al comunismo y socialismo, recreando una utopía de igualdad. Precisamente, es asombrosa la coincidencia de su obra "El duelo" (1942) con la lucha más pasiva y contenida (no por ello menos radical) que Frida describe en "Las dos Fridas". Del grupo de artistas mexicanas coincidentes cronológicamente, debemos señalar que Fanny Rabel fue la única mujer que perteneció al grupo formado por cuatro alumnos de Kahlo conocidos popularmente como "Los Fridos"²⁹, así que podríamos afirmar que Rabel ha sido su principal discípula directa.

En definitiva, Frida es la gran abanderada de esa primera generación internacional de intrusas que surgió en occidente durante el periodo de entreguerras, de las que tan sólo hemos hecho referencia a algunos casos entre los miles que se produjeron. Todo ello sin olvidar que de este numeroso grupo, sin duda, Frida es la gran intrusa. Su original transcendencia viene dada por ser una de las primeras personas en tratar temas que han sido fundamentales en la producción artística posterior. La obra de Frida resulta esencial por la producción del autorretrato -femenino- y el efecto revolucionario que supone para la historia del arte las imágenes de una mujer artista autorretratada. Frida es excelente en la recreación de la enfermedad, de la tragedia, de la pasión, o del dolor -tema este último que la relaciona con artistas contemporáneos como Orlan (1947), Louise Bourgeois o Pepe Espaliú (1955-1993), entre otros muchos. Por ello, Frida es una artista que siempre vuelve, que siempre comunica y llega; de ahí que su repercusión no pueda más que crecer. El hecho de que actualmente Frida sea la artista femenina más cotizada de occidente es el resultado magnífico de varios elementos. Especialmente, Frida es la consecuencia directa de un gran talento creativo que aprovechó la ocasión de la ruptura academicista que ofrecieron las vanguardias. Ella es el resultado del inicio de la revolución feminista, de la Revolución Mexicana, de haber sido educada y apoyada "como un hombre" por influencia paterna, y de la visibilidad que su vinculación con Diego le aportaba en el ámbito artístico -lo que convirtió a su marido en un escaparate internacional incuestionable-. Por todo ello, Frida es una artista internacional, imprescindible e inevitable en la historia del arte; una gran artista de la que celebramos en el año 2007 el centenario de su nacimiento.

¹ KAHLO, F., *El diario de Frida Kahlo. Un íntimo autorretrato* (introducción de Carlos Fuentes), Debate, Madrid, 2001, p. 285.

² KAHLO, F., *Ahí les dejo mi retrato*, Lumen, Barcelona, 2005, p. 210. Aquí, en una carta de Frida dirigida Ella y Bertram D. Wolfe en París, el 17 de marzo de 1939 comenta con respecto a la exposición de surrealistas en aquella ciudad que recibió las felicitaciones, entre otros, de Miró, Kandinsky, Picasso o Paalen.

- ³ Loc. Cit., pp. 7-8.
- ⁴ WOOLF, V., *Un cuarto propio*, Alianza, Madrid, 2004, p. 95. Traducción de Jorge Luis Borges del original "A Room of One's Own", publicado en 1929.
- ⁵ BENJAMIN, W., "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica", en *Discursos interrumpidos*, Taurus, Madrid, 1982, p. 40. Título original "Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit".
- ⁶ MIRZOEFF, N., *Una introducción a la cultura visual*, Paidós, Barcelona, 2003, p. 49. El autor hace referencia a FABIAN, J., *Time and the Other*, New York, Columbia University Press, 1983, p. 106.
- ⁷ LAGRAVE, R., "Una emancipación bajo tutela. Educación y trabajo de las mujeres en el siglo XX", en AA.VV., *Historia de las mujeres. El siglo XX*, volumen 5, Taurus, Madrid, 2000, p. 512.
- ⁸ BREA, J.L., *El tercer umbral. Estatuto de las prácticas artísticas en la era del capitalismo cultural*, Cendeac, Murcia, 2004, p. 9.
- ⁹ Loc. Cit., p. 12.
- ¹⁰ POLLOCK, G. (ed.), *Generations & geographies in the Visual Arts, Feminist Readings*, London, 1996, p. xiv: "Cultural practices shape not only meanings for, and thus understanding of, the world but help to form the very subjectivities and identities which, consuming these meanings, are then made in their image. This process of semiotic production and subject formation is not indifferent or neutral".
- ¹¹ MIRZOEFF, N., *Op. Cit.*, p. 49.
- ¹² KETENMANN, A., *Frida Kahlo 1907-1954. Dolor y pasión*, Taschen, Madrid, 1999, p. 11.
- ¹³ Cfr., ALVARADO, L., "Mujeres y educación superior en el México del siglo XIX", en: http://biblioweb.dgsca.unam.mx/diccionario/htm/articulos/sec_10.htm
- ¹⁴ GRAEME, F., *Women in the nineteenth-century art world. Schools of Art and Design for Women in London and Philadelphia*, Greenwood Press, Westport, 1998, p. 1: "Change began, but for many it was neither fast enough nor significant enough to admit women to the art world".
- ¹⁵ Cfr., DROSTE, M., "Women in the Arts and Crafts and in Industrial Design 1890-1933", en *Women in the Arts and Crafts*, Design Center Stuttgart, Stuttgart, 1986, pp. 174-229. Magnífico capítulo dedicado a las mujeres en las artesanías y el diseño alemán, con especial atención a diseñadoras de la Bauhaus. Publicación bilingüe en alemán e inglés.
- ¹⁶ BAUMHOFF, A., *The Gendered World of the Bauhaus. The Politics of Power at the Weimar Republic's Premier Art Institute. 1919-1932*, Peter Lang, Frankfurt a. M., 2001, p. 71. "Although women were admitted to universities in Prussia in August 1908 and some years earlier in south Germany, many fine art academies refused to admit women until the end of the First World War. The Berlin Art Academy only began to admit women until 1921".
- ¹⁷ Cfr., CASO, A., *Las olvidadas: una historia de mujeres creadoras*, Planeta, Barcelona, 2005.
- ¹⁸ PLINIO, C., *Historia natural*, Cátedra, Madrid, 2002, p. 221.
- ¹⁹ Se recomienda la visita a su museo, Käthe-Kollwitz-Museum en Berlín en el que se encuentran piezas escultóricas, grabados y dibujos de una fuerza abrumadora.
- ²⁰ GROSENICK, U. (ed.), *Mujeres Artistas de los siglos XX y XXI*, Taschen, Madrid, 2001, p. 215.
- ²¹ ESPEL, C., *Heroínas del espacio. Mujeres arquitectas en el movimiento moderno*, Ediciones Generales de la Construcción, Valencia, 2006, p. 98.
- ²² De la escuela de la Bauhaus cuya existencia se sitúa entre 1919 y 1933, salieron formadas como profesionales mujeres artistas cuya obra ha disfrutado de una gran repercusión posterior; nos referimos a figuras internacionales como Marianne Brandt, Gunta Stölzl, Anni Albers, Alma Buscher, etc.
- ²³ Cfr., Bauhaus-Archiv de Berlín, MEYER-WALDECK, W., carpeta 4, Inv. N° 11470/6-13 que recoge su propio currículo profesional firmado por la arquitecta, con fecha de 20 de abril de 1959.
- ²⁴ Cfr., BEAUVOIR, S., *El segundo sexo*, Cátedra, Madrid, 1999. Título original "Le deuxième sexe", publicado en 1949.
- ²⁵ BARTRA, E., *Frida Kahlo. Mujer, ideología y arte*, Icaria, Barcelona, 2003, p. 70.
- ²⁶ Cfr., DEL RIO, R., VADILLO, M., „Murillo: Spiel und Kindheit als vermittlungskategorien der Kunst“, *Aufgang*, n° 3, Kohlhammer, München, 2006, pp. 295-307.
- ²⁷ CASAMARTINA, J., *Ángeles Santos, un mundo insólito en Valladolid*, TF Artes Gráficas, Valladolid, 2003, p. 52.
- ²⁸ PAZ, O., *Los privilegios de la vista: arte de México*, Fondo de Cultura Económica, Madrid, 1988, p. 32. El autor, reconoce amablemente sus "remordimientos" con respecto a algunos artistas mexicanos contemporáneos que están ausentes en sus textos. En este grupo de olvidados se encuentra Frida, aunque el autor en esta publicación analiza maravillosamente el entorno de la artista al tratar a los famosos muralistas mexicanos entre los que, evidentemente, se encuentra Diego Rivera.
- ²⁹ La vinculación de Frida con sus alumnos fue tal que hace unos años se celebró la exposición "Frida maestra. Un reencuentro con los Fridos", mostrada del 2 de septiembre al 28 de noviembre de 2004 en el Museo Casa Estudio Diego Rivera y Frida Kahlo del INBA, México.



Gloria Álvarez de Prada



¿Qué razones impulsan la creatividad de los artistas plásticos? La interrogación retórica con la que abro el presente texto tiene múltiples respuestas, tantas, tal vez, como artistas han existido en la historia. No obstante, me arriesgaré a establecer una distinción primordial: por una parte, la existente entre las obras producidas por encargo de un cliente y, por otra, las obras que un artista realiza por cuenta propia, es decir, las de “auto encargo”, como me permito denominar aquellas obras surgidas de un imperativo interno, sin saber su destino posterior, ni si alguien las deseará, ni si encontrará un espacio donde exponerlas a la mirada de otros.

Las «obras de encargo» fueron la práctica predominante en la Historia del Arte, por lo menos hasta la ruptura encabezada por los impresionistas y los artistas de las primeras vanguardias. Sin embargo, en la actualidad no ha desaparecido completamente el patronato estatal o eclesiástico. A este respecto, F. Poli advierte de que: “se muestra la tentativa del Estado y de la Iglesia para usar las más altas cimas del arte contemporáneo (como Picasso, Chagall, Matisse, Moore etc.) en función de su propia retórica mixtificadora”¹ y, ciñéndonos a España, tenemos el caso paradigmático del encargo aceptado por Miquel Barceló de realizar la decoración de la Capilla del Santísimo de la catedral de Palma que será inaugurada el 2 de febrero de 2007 y de la cual Andreu Manresa ha dicho que: “Incrusta en el templo gótico una propuesta de arte actual, hija de una imaginería clásica. Con él entra el siglo XXI en la capilla”².

En contraposición, cuando no existe encargo previo, ni la seguridad de la venta, el artista se encuentra en la situación ambivalente de “sufrir” la incertidumbre del destino de su producción y, simultáneamente, del “disfrutar” de una libertad total para plasmar lo que decida, tanto si son imágenes provenientes de su universo externo, como si proceden de la reelaboración de sus experiencias vitales más íntimas e, incluso, de sus experiencias psíquicas más extremas o angustiosas³.

En este último sentido del arte como catarsis de estados emocionales es como se suele explicar la producción artística de Frida Kahlo. Ella, como es bien sabido, comenzó a pintar de forma sistemática después de ser atropellada por el tranvía y que -según señalan todos sus biógrafos e historiadores entre ellos Hayden Herrera⁴ - sus autorretratos pueden ser explicados por “la necesidad de enfrentarse al dolor, de comunicarlo y de exorcizarlo que se convirtió en la fuerza motriz de su arte”⁵. En efecto, fue por voluntad propia por lo que plasmó unos doscientos lienzos, que en su mayor parte son autorretratos de pequeño formato, donde volcó sus sufrimientos físicos y psíquicos, así como su compleja relación materno-filial⁶ con Diego Rivera. Él, su pareja, supone el polo opuesto, ya que realizó ambiciosas obras de gran formato -encargadas por diferentes instituciones públicas, como, por ejemplo, su serie de murales para el Ministerio de Educación- donde rehuyendo mostrar aspectos personales, pretendía representar desde el repertorio iconográfico precolombino hasta la vida del proletariado mexicano. Ya que, como él mismo declarase: “quería que mi pintura reflejara la vida social de México tal y como yo la veía, y a través de mi misión de la verdad mostrar a la gente el perfil del futuro”⁷. Del análisis comparatista de la trayectoria artística de ambos se pueden inferir aspectos muy relevantes, algunos de los cuales expuestos ya por críticos prestigiosos en diversas publicaciones. Por ello, para evitar reiteraciones, quisiera hacer especial hincapié aquí y ahora solamente en un aspecto: el de la distinta motivación de los dos miembros de la pareja que nos ocupa: él, Diego, extrae sus temas del universo histórico externo, mientras que, ella, Frida, halla su fuente de inspiración en la esfera de sus vivencias autobiográficas más personales.

Ambos caminos pueden ser considerados lícitos. Sin embargo, la obra de Rivera fue apreciada desde sus primeras realizaciones. En cambio, la obra de Frida era minusvalorada por ella misma, hasta tal extremo que no expuso sus obras hasta que su marido la empujó a ello. El éxito y la fama sólo los conocería en sus últimos años. Tanto es así que la revalorización y la “Fridamanía” es un fenómeno relativamente reciente que ha llegado a su apogeo en este año del centenario de su nacimiento. A modo de ejemplificación, puedo citar la reseña del “Diario Azteca” donde se indica que “La Fridamanía⁸ viene con libros, expos, muñecas, perfumes, billetes y hasta una ópera-rock”⁹. Fruto de esta moda es que el influjo de Frida ha desbordado el marco museístico y académico y ha llegado hasta los mercadillos callejeros

e inundado los buscadores de Internet. Si al lector le sobra el tiempo, le sugiero que busque en la red. Ahora bien, si anda escaso de tiempo, le anticipo que hallará una sorprendente proliferación de objetos: desde una Frida en arcilla policromada¹⁰, hasta muñecas de trapo¹¹, pegatinas, recortables, vestidos, sombreros, recetas culinarias, adornos florales dignos de pequeños altares de culto funerario e, incluso, un “korsett-hommage”¹², es decir, un corsé de lencería con puntillas que supone una parodia del que tuvo que usar Frida. En suma, toda suerte de objetos decorativos que, según mi interpretación crítica, merecen ser catalogados como pastiches o souvenirs para turistas con gustos kitsch¹³ que se conforman con sucedáneos característicos de una concepción fetichista de la cultura.

Pero, ¡atención!, dentro de este creciente delirio colectivo por Frida Kahlo hay que distinguir entre las producciones que son meras imitaciones –oportunistas y mercantilistas– respecto de aquellas otras cuya intencionalidad sería es homenajear con total sinceridad la obra de Kahlo y, aún más, cuya voluntad es la de profundizar en las novedosas vías abiertas por ella y que, sin lugar a dudas, pueden caracterizarse por ser el resultado de una actitud de creatividad original, comprometida y no exenta de riesgos.

Dentro de las prácticas imitativas que yo califico como puro “merchandising” me analizaré tan sólo una imagen publicitaria de la marca de slips¹⁴ –Calvin Klein– donde se recurre a la “apropiación icónica” de uno de los autorretratos de Frida que, al estar superpuesto a un musculoso torso masculino, supone una grosera alusión de la bisexualidad. Esa misma doble orientación sexual de la que ella hizo bandera al representarse vestida tanto como indumentaria de hombre como con los adornos florales y las ropas indigenistas más femeninas que cabe imaginar. Sostengo que existe una premeditada ambigüedad en este documento publicitario: parece un fiel homenaje a Frida y, sin embargo, no deja de ser una parodia burlesca de su orientación bisexual. A este respecto, me interesa remarcar el carácter ambiguo de la parodia señalado por Ida Lucía Machado: “es normal que el sujeto-parodiante mantenga una posición ambigua frente al sujeto-parodiado: se aleja de éste aunque manteniéndose cercano, le es infiel aun permaneciendo fiel”¹⁵.

Ahora bien, dentro de la que antes he denominado “segunda vía”, la que yo considero más auténtica: la concepción del arte como catarsis del dolor, podría citar a numerosos pioneros, tales como Goya, Van Gogh, Camille Claudel, Edward Munch y Leonora Carrington. Sin embargo, por razones de la extensión de la presente publicación, me limitaré a comentar solamente las obras de artistas extranjeros o bien de artistas españoles que ya no vivan o, que por otras razones, que no estén en pleno proceso de producción. Estas acotaciones responden a un criterio premeditado de analizar exclusivamente aquellas producciones plásticas de artistas alejados en el tiempo y en el espacio, con el fin de rehuir la subjetividad y, por ende, de evitar posibles amiguismos; así como por la imposibilidad de realizar un estudio exhaustivo de todos los artistas de nuestra tierra que están en plena actividad plástica y que podrían ser conceptuados como los nuevos fridos y fridas, al estar profundizando en los caminos que ella inició.

Por consiguiente, comentaré solamente la obra de aquellos artistas posteriores a Frida que han abordado la problemática del dolor en sus múltiples manifestaciones: experiencias traumáticas, operaciones quirúrgicas, partos, enfermedades, SIDA, abandono, desamor, maltratos físicos y psicológicos, así como las misteriosas conexiones entre el placer y el sufrimiento. En suma, en algunos casos la fuerza motriz de la artísticidad será la presencia o ausencia del Eros, en otras ocasiones será el Tanatos, pero, en la mayoría suele ser el Pathos, es decir, las pasiones entendidas como elementos perturbadores, como sufrimiento emocional y como agitación producida por una experiencia vital tan extrema que empuja a traducirla en una experiencia estética.

En efecto, examinaremos a continuación una breve serie de casos paradigmáticos de artistas contemporáneos que han hallado su leit motiv inspirador en artefactos similares a los aparatos ortopédicos utilizados por Frida, tal es el caso de la artista palestina, nacida en 1952, Mona Hatoum¹⁶ que, lejos de cualquier práctica mimética de la iconografía de Kahlo, realiza una serie de obras concebidas como protesta por la masacre en 1982 de mil refugiados palestinos, en este contexto se entiende la refinada propuesta conceptual de la obra titulada *Weelchair*, (‘Silla de ruedas’) en la que los manillares han sido sustituidos por afilados cuchillos, en clara alusión a la mutilación y a la violencia como germen de nuevos actos violentos. Y es que, según Uta Grosenick, “Hatoum desestabiliza puntos de vistas y sistemas de valores comúnmente aceptados”¹⁷. Otros artistas han centrado su producción plástica en los ambientes hospitalarios, en la fascinación por las imágenes mortuorias y en

las tentativas suicidas, dentro de esta problemática conviene destacar gran parte de la producción de Alice Neel¹⁸, (nacida en 1900 y fallecida en 1984) y de la que citaré tan sólo una de sus obras más inquietantes, me refiero a la titulada "Sala del Suicidio en el Hospital General de Filadelfia, de 1931, donde "representa gráficamente y de manera muy realista la sala que el hospital tiene para los enfermos que han intentado suicidarse. Entre ellos, en primer plano a la izquierda está seguramente ella misma en una de las camas llorando con tristeza, aunque en su relato nos dice que es una mujer que ella conoció. Yo pienso que se trata de ambas posibilidades, es la identificación de la artista con el mismo problema en otra persona"¹⁹.

No obstante, antes de continuar, debo advertir que conviene huir de los tópicos que afectan por igual a hombres y mujeres, aunque los espectadores menos cultivados puedan caer en estereotipos tan simplistas como la mujer-artista igual a mujer atormentada. Coincido, por consiguiente con S. Rubin Suleiman, quien previene de que: "La crítica feminista reciente ha llamado la atención con gran acierto hacia las sutiles (y menos sutiles) limitaciones que sufrían las mujeres, incluso en la ideología revolucionaria del surrealismo. Por ejemplo, a través de unos papeles glorificados pero en el fondo sofocantes, como el de la *femme-enfant* (mujer-niña) o "locas inspiradas" [...] la misma Carrington hablaba hace poco del papel que se asignaba a las mujeres como «musas ligeramente estrafalarias»"²⁰. A pesar de lo anteriormente afirmado, se pueden encontrar críticas contradictorias a la hora de enjuiciar el arte corporal y la filosofía estética subyacente de artistas como Gina Pane. Esta artista francesa está considerada como la más representativa del «arte corporal» francés, puesto que en el transcurso de sus acciones se provocaba heridas incisiones cruciformes. Sin embargo, "algunas estudiosas feministas han visto en el énfasis de Gina Pane en su propio sufrimiento una forma de masoquismo femenino. Otras han visto sus ambiciones universalistas como una herencia de la concepción heroica de la figura del artista e, incluso, algunas, en línea con sus propias afirmaciones, han considerado su experiencia del dolor como un instrumento para sobrepasar los confines del propio yo y abrirse al otro. «Cuando abro mi cuerpo para que tú puedas ver surgir la sangre, lo hago por el amor que te tengo»"²¹.

Así mismo, algunos artistas se han atrevido a abordar de forma rupturista y sin autocensura la iconografía del culto a la sexualidad²², así como sus ocultas conexiones con la muerte, como, por ejemplo, la artista de origen cubano, pero refugiada en EE.UU Ana Mendieta, 1948-1985, quien realizó una serie de *Rupestrian Sculptures* donde aludía al sexo y al útero como origen de la vida y, también, de la muerte. Así mismo, proyectó diversas performances como "un modo de enfrentar a un público amplio, pero poco preparado para enfrentarse con los tabúes que rodean el cuerpo femenino en la cultura occidental. Tabúes que Mendieta consideraba inseparables: el nacimiento, la sexualidad y la muerte"²³.

De forma también coherente, algunos artistas han optado por centrar su activismo y su producción en torno al SIDA (entre ellos comentaré alguna de las obras realizadas por N. Goldin, R. Mapplethorpe y P. Espaliú) cada uno de ellos con su propio ideólecto y concepción artística, pero compartiendo un objetivo común: la producción plástica como una forma de compromiso político para erradicar cualquier tipo de marginación social hacia los seropositivos, es decir, como una forma de comunicación estética que apela a la solidaridad al tiempo que cuestiona los estereotipos culturales. Entre los artistas que se han implicado en la lucha contra esta pandemia, destaca la estadounidense Nan Goldin²⁴ y, sobre manera, el fotógrafo Robert Mapplethorpe, cuando ya eran muy evidentes los síntomas del VIH "realizó un autorretrato sujetando un bastón cuyo pomo es una calavera"²⁵. Otros han decidido dar el paso a la realización de acciones públicas como una llamada a la solidaridad. Destaca en esta vía, de forma especial, la última producción plástica del cordobés Pepe Espaliú (1955-1993), quien realizó dibujos, pinturas, esculturas y performances, concebidas como metáforas de la lucha contra la cerrazón, la necesaria ayuda. Así mismo, en la iconosfera de sus dibujos aparentemente más crípticos e intimistas abundan muletas, palanquines²⁶, jaulas y, sobre todo, agujas, varas y pértigas mutiladoras. No obstante, la «acción artística» que alcanzó mayor repercusión en los medios de comunicación fue la que él mismo denominó: *The Carring Project*, de la cual Juan Vicente Aliaga ha valorado que: "La actividad del *Carring* inspirada en el activismo de ACT-UP de Nueva York, se desparrama en la vía pública, con un impacto social y mediático en 1992 y 1993 que no tiene parangón"²⁷.

Por otra parte, un significativo número de artistas han creado sus obras desde una perspectiva de género²⁸. Y, en este sentido, debemos enmarcar las representaciones que plantean la maternidad como algo fisiológico y exento de sublimaciones idealizantes; algunas

artistas en concreto, invitan a contemplar imágenes donde se concibe el parto como un desgarró. A este respecto resulta clarificadora la propuesta de Judy Chicago, en especial la titulada *Birth Tear*²⁹, perteneciente a la serie *Birth Project 1985*, realizada en macramé de color rojo superpuesto a dibujo. En otro orden de prioridades, algunas artistas optan por representar la conflictividad de las relaciones de género y muestran fotografías del propio rostro como espejo de las consecuencias de la violencia doméstica. Acerca de esta problemática tratan las pinturas de Sue Williams que representan cuerpos femeninos ultrajados y violados, mostrados de una forma inusual puesto que “Williams nos ofrece la estética de la protesta callejera, de las pintadas obscenas [...] hasta el límite de lo estéticamente aceptable, y por tanto de lo políticamente contenible”³⁰. Y, ya en el ámbito de la fotografía, resulta ejemplar la trayectoria de Nan Goldin quien decidió exponer un autorretrato titulado: “Nan one month alter being battered”³¹, 1984, como una forma de denunciar públicamente los maltratos recibidos por su compañero.

Dedicaré un último apartado a la presencia o, mejor dicho, a la casi total ausencia del dolor en la publicidad. La razón última de semejante omisión de pinturas de Frida y, simplemente de cualquier clase de imágenes disfóricas usadas como argumento persuasivo ha sido demostrada por L. Sánchez Corral quien advierte de que: “Anticipemos ya que felicidad y euforia sincretizan todas las figuras temáticas no sólo de la publicidad, sino de toda la cultura de masas”³². Más adelante, el mismo autor insiste en que en el Discurso de las Mercancías: “las contrariedades, si es que aparecen, han de estar desprovistas de peligro y actualidad” y más adelante, concluye afirmando que: “La euforia, al confluir teleológicamente en ella todas las demás isotopías, puede ser definida como un contexto paradigmático”³³. Pues bien, debo aclarar que, durante más de una década de rigurosa recopilación, solamente he hallado un par de anuncios que inserten alguna imagen de contenido doloroso y disfórico. En cambio, son muy abundantes los reclamos analizados en mi tesis que se basan en la «apropiación icónica» de los cuerpos desnudos eufóricos pintados por Botticelli, Buonarroti, Velázquez, Rubens o Tamara de Lempicka. Diversos óleos pintados por esta autora polaca han sido usados y manipulados de forma oportunista e interesada con el fin de persuadir de las “bondades” de diversos productos³⁴. Sin embargo, en la publicidad española del último lustro del siglo XX y del primer lustro del s. XXI no he registrado ni un solo anuncio que recurra a alguna obra de Frida Kahlo para su argumentación icónica. Sospecho que la razón de esta ausencia sistemática estriba en que las obras de Kahlo todavía resultan perturbadoras e inquietantes o, tal vez, no se adecuan al rígido canon estético de belleza femenina que continúa imponiendo el DP. En el polo opuesto, tenemos la producción pictórica de Lempicka que gozó desde sus inicios (y sigue gozando) de mayor aceptación mercantil, por poseer un carácter ornamental e idealizante del que carece la obra de la retratista mexicana. A este respecto, he realizado un estudio comparatista entre un anuncio de la marca Myrurgia con el original de Tamara de Lempicka³⁵ en el cual evidentemente se ha inspirado.

Se trata de un «pastiche-enigma» o pastiche sin «contrato de pastiche»³⁶, puesto que el creativo publicitario no sólo ha realizado un montaje simétrico entre una foto actual y la pintura de 1945, sino que ha manipulado la figura pintada por la artista polaca. Después de cotejar ambas imágenes salta a la vista que solamente ha respetado los rascacielos del fondo de la pintura, pero que, en cambio, ha estilizado la figura pintada por Lempicka y, sobre todo, que ha adelgazado su cintura, torso, brazos y piernas. Además, al examinar críticamente la silueta de la modelo actual se evidencia que la foto ha sido tan retocada que el vientre se asemeja a una tabla de planchar.³⁷

El primero de los excepcionales casos de «imagen publicitaria disfórica» -como he decidido denominarla- es el famoso anuncio de BENETTON donde se mostraba la foto de un enfermo terminal de Sida. Conviene advertir de que esta fue una de las campañas de Benetton que despertó mayor polémica. Tanto fue así que el anuncio tuvo que ser retirado, en 1992, por orden de un jurado italiano de autodisciplina publicitaria. A pesar de todo, el anuncio tuvo un gran impacto e, incluso, fue publicado en blanco y negro. Todavía hoy, diversos estudiosos de la publicidad siguen analizando las causas de la controversia³⁸ y emitiendo juicios controvertidos³⁹.

El segundo caso excepcional de «publicidad disfórica» y potencialmente evocadora de vivencias dolorosas es un anuncio de cosméticos, de la marca MAC _Danse (insertado por El Corte Inglés para promocionar una sesión gratuita de maquillaje) en una revista dominical el día 28 de enero de 2007. Ya desde el primer instante que lo contemplé (en una primera «lectura semántica e ingenua»⁴⁰, como lo son todas las lecturas apresuradas) me provocó

una reacción de indignación, tanta que me hizo evocar aquella famosa definición de F. Enel de que "L'affiche c'est un scandale visuel"¹ ('El cartel es un escándalo visual'). Pues bien, a mí, en particular, me escandalizó tanto como si hubiese recibido un puñetazo en mi propio ojo, en lugar del puñetazo ficticio del reclamo. Más tarde, al realizar una segunda «lectura crítica y semiótica» del mismo anuncio, llegué a las conclusiones siguientes: en primer lugar, que se pretende rodear de un aura esteticista a la violencia doméstica, revistiéndola del aire prestigioso de un fotograma de película. En segundo lugar, sostengo que se trata de una parodia (o discurso parodiante²) de la propaganda institucional que pretende erradicar el denominado maltrato de género, puesto que las instituciones mostraban como una mujer se maquillaba para ocultar los hematomas. En tercer y último lugar, la aplicación del cuadrado semiótico, me permite afirmar que el anuncio de MAC-Danse se sitúa en el plano o «estatuto de la mentira», ya que el maquillaje de la actante o modelo la hace parecer maltratada a pesar de no ser-lo. En el extremo contrario, las víctimas reales, con triste frecuencia, se mantienen a sí mismas en el plano o «estatuto del secreto», ya que usan el maquillaje para no-parecer y disimular el hecho de ser maltratadas. Como se quería demostrar, el discurso comercial y el institucional se basan en planos opuestos; el mundo de la mentira (o universo intradiscursivo de la ficción) enfrentado al universo histórico (o universo extradiscursivo) donde se debe denunciar el secreto del maltrato³. Por tanto, sostengo que el discurso de la marca MAC merece ser denunciado como apología de la violencia y que debería ser retirado por ser contrario a los códigos éticos que posibilitan una publicidad sostenible y veredictoria.

Una vez llegado a este punto, estoy en condiciones de afirmar que existe una clara contraposición entre el Discurso Artístico que he analizado en las páginas anteriores y el Discurso Mercantil, puesto que éste último se sitúa en las antípodas del discurso reivindicativo e incurre en el sexismo más atroz y, lo que es peor, contribuye a perpetuarlo y banalizarlo. Puesto que como ha recordado X. Ventós "La realidad ya es verdadera; es la ficción la que tiene obligación de parecerlo"⁴

Deseo cerrar el presente texto con una mención especial –a modo de homenaje elegíaco– al profesor Luis Sánchez Corral⁵, no sólo por el vacío que nos ha dejado su pérdida, sino también por su valía intelectual y su espíritu crítico, y, en especial, porque me brindó la oportunidad de continuar en la línea de investigación que él emprendió desde la perspectiva de la retórica del Discurso Publicitario y que, yo misma, decidí proseguir desde la perspectiva del análisis de la imagen publicitaria. Por ello, a modo de conclusión global, creo oportuno citar sus palabras: "La publicidad pretende –apasionadamente, desde luego– construir un solo discurso, un discurso absoluto en el que se diluyan todos los demás discursos posibles. O, si se prefiere, la pretensión consiste en transformar todos los lenguajes existentes en lenguaje publicitario".⁶ Considero que su certero diagnóstico sobre la intencionalidad última del Discurso de las Mercancías continúa vigente. Y es que, en efecto, cada vez con mayor osadía, los publicistas se apoderan de todos los discursos posibles: el discurso artístico, el estético, el ético, el religioso, el político etc. En definitiva, creo haber demostrado que las agencias publicitarias comienzan a fagocitar e integrar el lenguaje de discursos alternativos como el discurso artístico y el discurso feminista e, incluso, que las Marcas no dudan a la hora de nutrirse de las experiencias vitales más dolorosas o más íntimas –como, por ejemplo, el maltrato de género o la doble orientación sexual de Frida– para sus fines oportunistas e interesados.

¹ POLI, F., *Producción artística y mercado*, Gustavo Gili, Barcelona, 1976, p. 106.

² MANRESA, A., "Miquel Barceló, la plenitud del artista", en *El País*, 28 de enero de 2007, p. 2.

³ ROBINSON, H., "Más allá de los límites: feminidad, cuerpo, representación", en DEEPWELL, K. (coordinadora), *Nueva crítica feminista de arte. Estrategias críticas*, Cátedra, Madrid, 1998, p. 250.

⁴ El lector interesado encontrará en este mismo catálogo una selección bibliográfica sobre la trayectoria de Frida Kahlo. Por mi parte, me limitaré a recomendar la lectura de un breve ensayo (sobre las relaciones de la pareja formada por Kahlo y Rivera que aborda no sólo sus relaciones personales, sino que también realiza una valoración de sus respectivas aportaciones artísticas) titulado: HERRERA, H., "Bella para la bestia. Frida Kahlo y Diego Rivera" en CHADWICK, W. y COURTIVRON, I. (eds.), *Los otros importantes. Creatividad y relaciones íntimas*, Cátedra, Madrid, 1993, pp. 143-162.

- ⁵ HERRERA, H., "Bella para la bestia. Frida Kahlo y Diego Rivera" en CHADWICK, W. y COURTIVRON, I., *Op. Cit.*, p. 145.
- ⁶ "De algún modo ambos estaban trastocados en sus atributos sexuales secundarios". MONTERO, R., *Historias de mujeres*, Punto de lectura, Madrid, 2006, p. 179.
- ⁷ HERRERA, H., *Op. Cit.*, p. 147.
- ⁸ Término acuñado recientemente, pero que puede consultarse en cualquier buscador, como, por ejemplo, en diario.elmercurio.com/2007/01/21/artes_y_letras/artes_y_letras/noticias/6869F040-4D3B-4D10-8C03-A4B966018... - 32k
- ⁹ *Diario Azteca* 3 de enero de 2007.
- ¹⁰ www.alfredosabat.com
- ¹¹ www.ahorre.com
- ¹² www.koerper-art.de
- ¹³ MOLES, A. y WAHL, E., "Kitsch y objeto", en AA.VV., *Los objetos*, Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires, 1971, pp. 153-186.
- ¹⁴ www.trekkelly.com/suicide-frida-kahlo-b.jpg
- ¹⁵ La traducción es mía. Si el lector desea leer el texto en el idioma original se inserta a continuación: "Il est donc normal que le sujet-parodiste garde une position ambiguë face au sujet-parodié: il s'éloigne de celui-ci tout en lui restant proche; il lui est infidèle tout en demeurant fidèle". MACHADO, Ida Lucía "Un discours ironique: la parodie", en *Lengua, discurso, texto, I y II*, en J. J. de Bustos et al (ed), Visor, Madrid, 2000, pp. 1218-1219.
- ¹⁶ GROSENICK, U., *Women Artist. Le donne e l'arte nel XX e XXI secolo*, Taschen, Colonia, 2002, p. 187.
- ¹⁷ GROSENICK, U., *Op. Cit.*, p. 191.
- ¹⁸ VV.AA., *Alice Neel*, New Cork, Publishers, Harry N. Abrams, Inc.
- ¹⁹ JURADO, I., "Alice Neel: el dolor de la pintura", en *Equal*, Delegación de la Mujer, Ayuntamiento de Lucena, Lucena, Ática, núm. 12, II semestre 2006, p. 23.
- ²⁰ RUBIN, S., "El pájaro superior conoce a la novia del viento. Leonora Carrington y Max Ernst", en CHADWICK, W. y COURTIVRON, I., *Op. Cit.*, p. 128.
- ²¹ GROSENICK, U., *Op. Cit.*, p. 431.
- ²² "El objeto de la exposición que he organizado, titulada «What She Wants» (lo que Ella quiere), es presentar una inversión experimental de las tradiciones eróticas, realizada por mujeres artistas". SALAMAN, N., "Por qué no ha habido grandes pornógrafas?", en DEEPWELL, K., (coordinadora), *Nueva crítica feminista de arte. Estrategias críticas*, Cátedra, Madrid, p. 212.
- ²³ GROSENICK, U., *Op. Cit.*, p. 342.
- ²⁴ "Después de una terapia de recuperación de la tóxicodependencia en el 1988 [...] el AIDS se convirtió en el punto central de su obra y fotografió las víctimas hasta su muerte". De Nan Goldin sobresale la obra titulada *Gotscho kissing Pilles*, París, 1993. GROSENICK, U., *Op. Cit.*, p. 159.
- ²⁵ HERNANDO, A., "Un nuevo Ars Moriendi", en *El Mundo*, 12 de mayo de 1996.
- ²⁶ El palanquín simboliza la invisibilidad social de los afectados por el SIDA, ya que como el propio Espaliú escribiese: "Caja ciega en la que no ves a un viajero que tan sólo es una suposición (nadie puede entrar o salir, ver o ser visto, contagiar o ser contagiado, andar o detenerse en esos carros)". ESPALIÚ, P., *En esos cinco años (1987-1992)*, Ediciones Estampa, Madrid, 1993, p. 81.
- ²⁷ ALIAGA, J.V., *en Pepe Espaliú desde Córdoba*. Córdoba, Vimcorsa-Ayuntamiento de Córdoba, 2007, pp.13-14.
- ²⁸ "La revelación en años recientes de las relaciones existentes entre género, poder y conocimiento, ha constituido un fructífero comienzo para los movimientos que propugnan el cambio en todos los tipos de relación social". DALTON, P., "Modernismo, educación artística y diferencia sexual", en DEEPWELL, K., *Op. Cit.*, p. 97.
- ²⁹ "A Judy Chicago se le ha reprochado frecuentemente el simplificar excesivamente fenómenos complejos; pero es un riesgo que ella ha escogido correr. En eso ha permanecido fiel al principio formulado en los primeros años 70: una percepción simplificada de la discriminación, de la opresión, y otras formas de violencia es preferible a la total ausencia de percepción". GROSENICK, U., *Op. Cit.*, pp. 81 y 83.
- ³⁰ ROBINSON, H., *Op. Cit.*, p. 255.
- ³¹ GROSENICK, U., *Op. Cit.*, p. 161.
- ³² SÁNCHEZ CORRAL, L., *Semiótica de la publicidad. Narración y discurso*, Síntesis, Madrid, 1997, p. 47.
- ³³ SÁNCHEZ CORRAL, L., *Op. Cit.*, p. 250.
- ³⁴ ALVAREZ DE PRADA, G., "Educar al consumidor de anuncios de pretexto artístico: una perspectiva de género", en ED. UCO, *Revista de investigación educativa/Facultad de Ciencias de la Educación de la Universidad de Córdoba*. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Córdoba, mayo 2006, núm. 2, p. 91.
- ³⁵ Acerca del retrato titulado "Portrait de Madame Allan Bott", 1945, óleo sobre lienzo, 39 x 24 cm, considero significativo señalar que proliferan las páginas de Internet dedicadas a la venta de reproducciones de las obras de esta pintora del Art-Déco, sobre todo indicando que resultan muy apropiadas para decorar restaurantes y bares de copas. Entre las webs especializadas conviene citar las siguientes: www.postershop-espana.com y www.us.easart.com/art-prints.
- ³⁶ Conviene aclarar el alcance del concepto: «contrato de pastiche» que sella la co-presencia cualificada, en algún lugar y bajo alguna forma, del nombre del que hace el pastiche y del que es objeto del pastiche: *aquí, X imita a Y*". GENETTE, G., *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Taurus, Madrid, 1989, p. 157.
- ³⁷ ÁLVAREZ DE PRADA, G., *Op. Cit.*, p. 101.
- ³⁸ "Diffusée à la fin de l'année 1989, cette publicité ne pouvait que choquer l'opinion publique. Rappelons que Benetton n'avait pas encore publié les célèbres photos à scandale d'Olivero Toscani. De plus, à cette époque, le SIDA

était au cœur de l'actualité. Dans un pays où la morale est omniprésente, suggérer les pratiques sexuelles délibérément exclues par les gens bien-pensants ne pouvait être toléré" PAUVERT, Rodolphe (2006). "S'exclure pour vendre: quand Diego Dalla Palma fait de la publicité". Cahiers du Mimmoc, Numéro 1 - Février 2006.

³⁹ Por una parte, Claude Cossette considera que: Pour sa campagne du printemps 1992, Benetton diffuse l'image d'un sidéen sur son lit de mort entouré de sa famille. Voici ce qu'en dit Toscani: « L'affiche la plus choquante de cette époque selon les critiques, me semble la plus forte, la plus émouvante. C'est une pietà vraie. Je parle de celle de David Kirby, le sidéen mourant embrassé par son père, faite par Thérèse Frare. Je connais peu d'images aussi intenses. Je l'ai affichée à travers le monde entier pour lutter contre l'exclusion des sidéens. Sans légende. Sans commentaire pour l'affadir ou l'adoucir. » Toscani m'a tiré une larme et m'a presque convaincu qu'il n'était pas qu'un mégalomane devenu une célébrité par complicité avec le monde du business et de la publicité. Il y avait pourtant un slogan accolé à l'image : «United Colors of Benetton». COSSETTE, C., *La Publicité déchet culturel*, Laval Presses de l'Université Laval, 2001, p. 14.

⁴⁰ ECO, U., *Los límites de la interpretación*, Lumen, Barcelona, 1992, p. 36.

⁴¹ ENEL, F., *L'affiche: fonctions, langage, rhétorique*, Maison Mame, Paris, 1971, p. 25.

⁴² "El texto paródico corresponde exactamente a una re-presentación de lo que había sido rechazado". ROMANO DE SANT'ANNA, A., *Parodia, parafrase e cia*, Edit. Ática, Rio de Janeiro, 1991, p. 122.

⁴³ Asistimos a la *ilusión* producida por una imagen publicitaria que «parece» una mujer-niña maltratada pero que «no-es» tal, con lo cual tenemos, una vez, la contrariedad entre el plano del *ser* y el plano del parecer, tan frecuente en publicidad, y que ha sido representada en el «cuadrado semiótico» por Greimas y Courtés, quienes señalan: "El término *parecer* está en relación de contrariedad con el de ser. La doble operación, que tiene por efecto la aserción de los términos parecer y ser produce el término veredictorio complejo llamado *verdad* (que caracteriza un estado del cual se dice que «parece» y «es» al mismo tiempo)". Greimas, A. J. y Courtés, J., *Op. Cit.*, 1982, p. 300.

⁴⁴ RUBERT DE VENTÓS, X., *De la modernidad*, Península, Barcelona, 1980, p. 216.

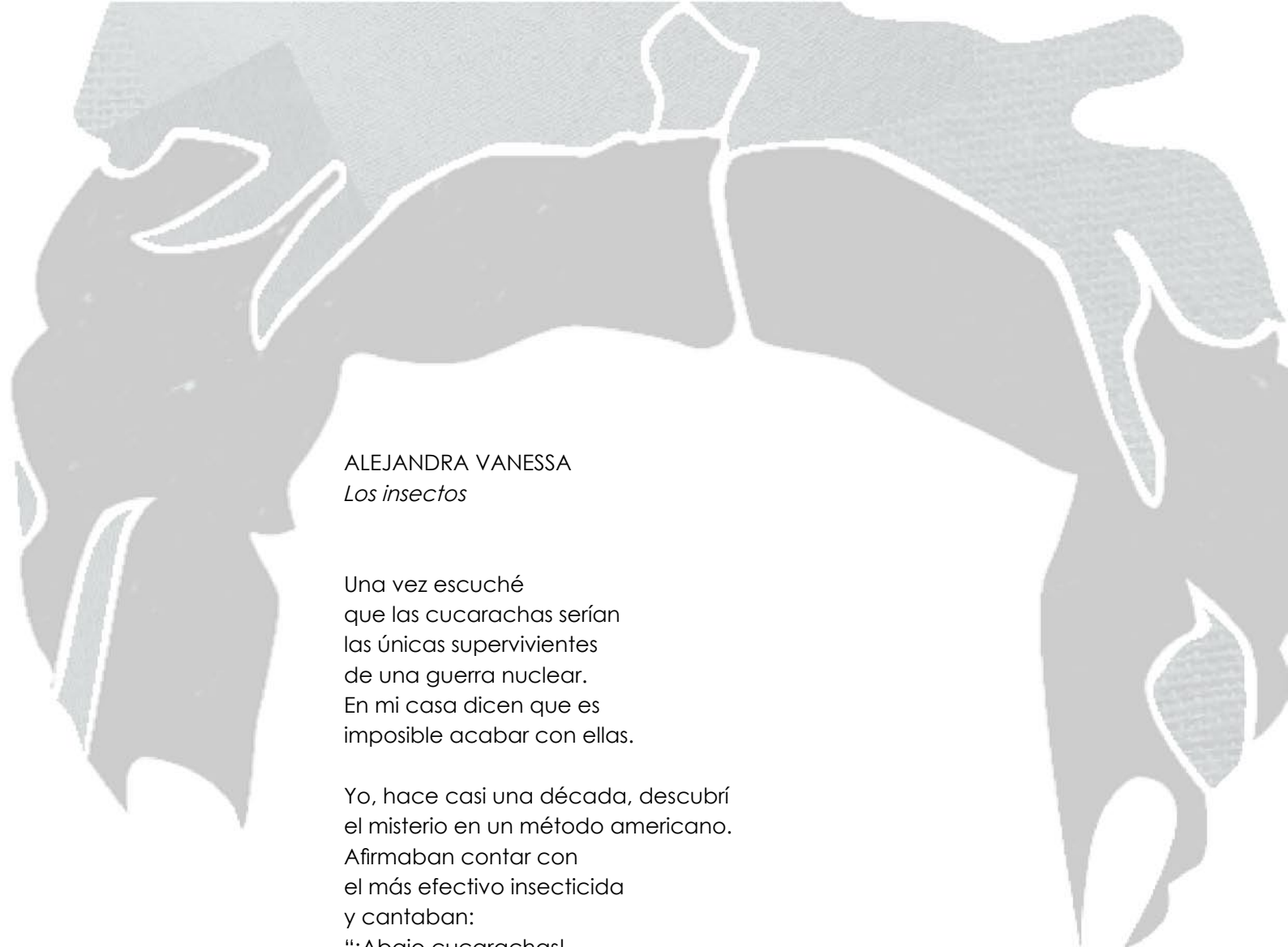
⁴⁵ Fallecido el 5 de enero de 2007, por eso deseo dedicarle este texto, por el dolor que su pérdida nos ha provocado a todas sus amistades.

⁴⁶ SÁNCHEZ CORRAL, L., "Un modelo intertextual: Diálogo y ficción de las mercancías", en *Glosa*, Anuario del Departamento de Filología Española y sus didácticas, núm. 4, Universidad de Córdoba, 2003, p. 127.



Obras expuestas: poetas y artistas plásticos





ALEJANDRA VANESSA
Los insectos

Una vez escuché
que las cucarachas serían
las únicas supervivientes
de una guerra nuclear.
En mi casa dicen que es
imposible acabar con ellas.

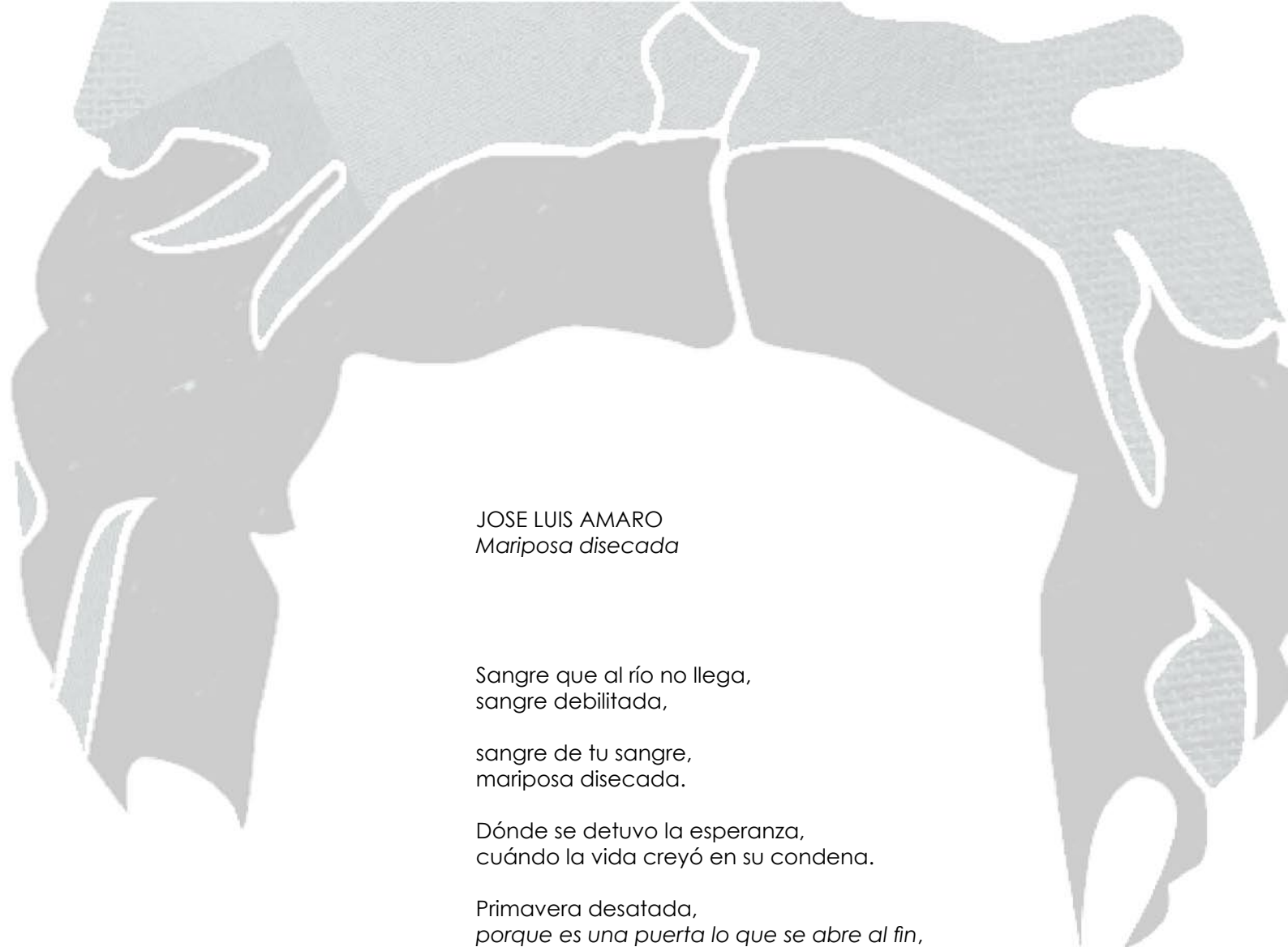
Yo, hace casi una década, descubrí
el misterio en un método americano.
Afirmaban contar con
el más efectivo insecticida
y cantaban:
"¡Abajo cucarachas!
¡Abajo los ciempiés!
¡Adiós escarabajos,
piojos y gusanos!".

Lo que me pareció un chiste, cobró sentido
al leer el envase, ver tapa:

no hay insecto alguno que se resista a un buen par de tacones.



JUAN FRANCISCO CASAS RUÍZ
"Sacrebleu!"
Bolígrafo Bic azul sobre papel
50 x 70 cm.
(Colección María Casas)



JOSE LUIS AMARO
Mariposa disecada

Sangre que al río no llega,
sangre debilitada,

sangre de tu sangre,
mariposa disecada.

Dónde se detuvo la esperanza,
cuándo la vida creyó en su condena.

Primavera desatada,
porque es una puerta lo que se abre al fin,

que venga con fuerza recobrada,
que venga con viento de historia.



RITA DEL RIO RODRÍGUEZ
"Homenaje a Frida"
Mixta sobre lienzo
100 x 100 cm.



JUAN ANTONIO BERNIER

FLECTE RAMOS (de "Así procede el pájaro", Pre-textos)

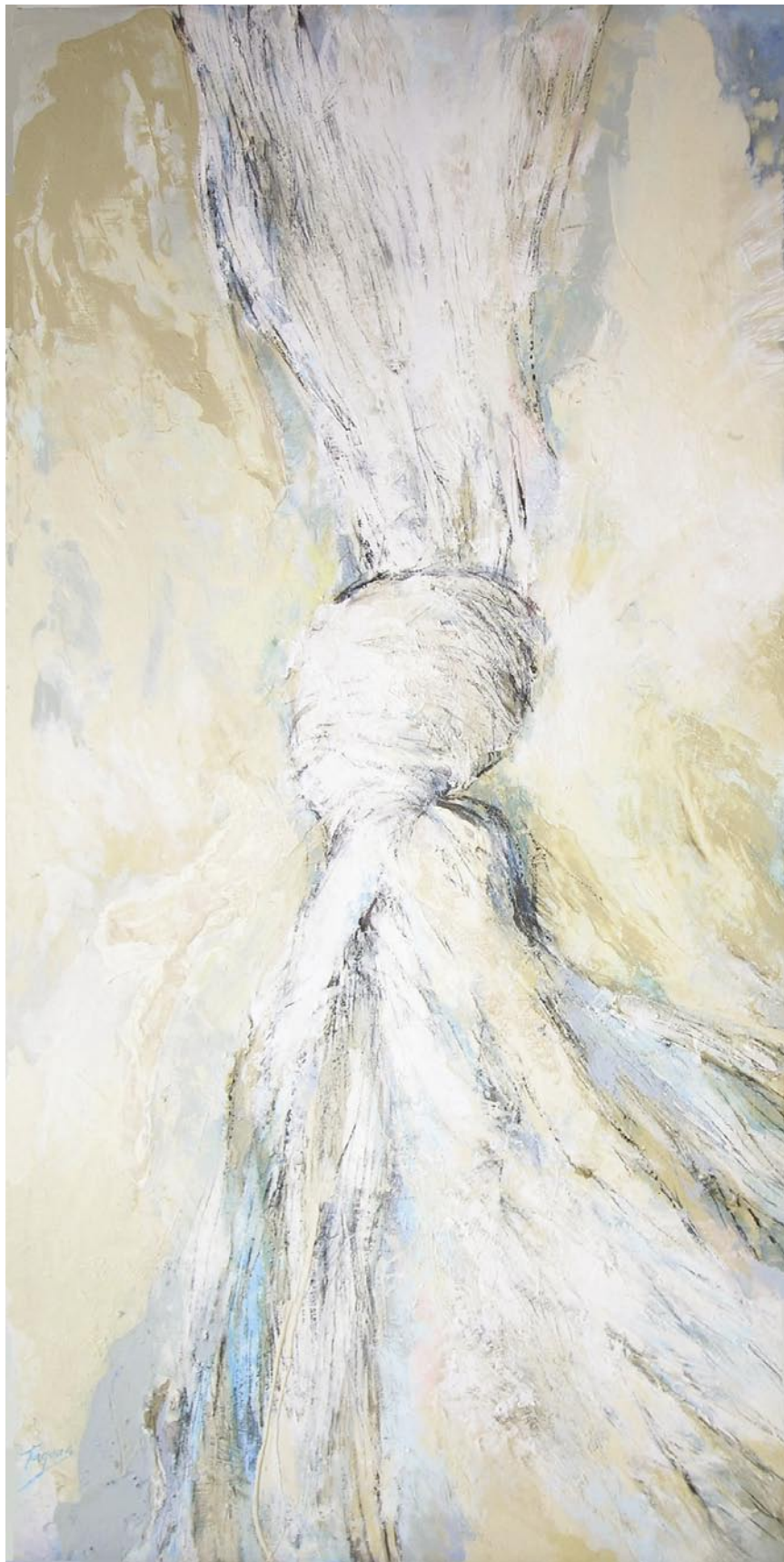
Corriente de mi sangre,
cuerpo iluminado,
cauce tibio que recorre
la hondonada del ser.

Un hilo se adelgaza.
parece una raíz,
desmadejado.

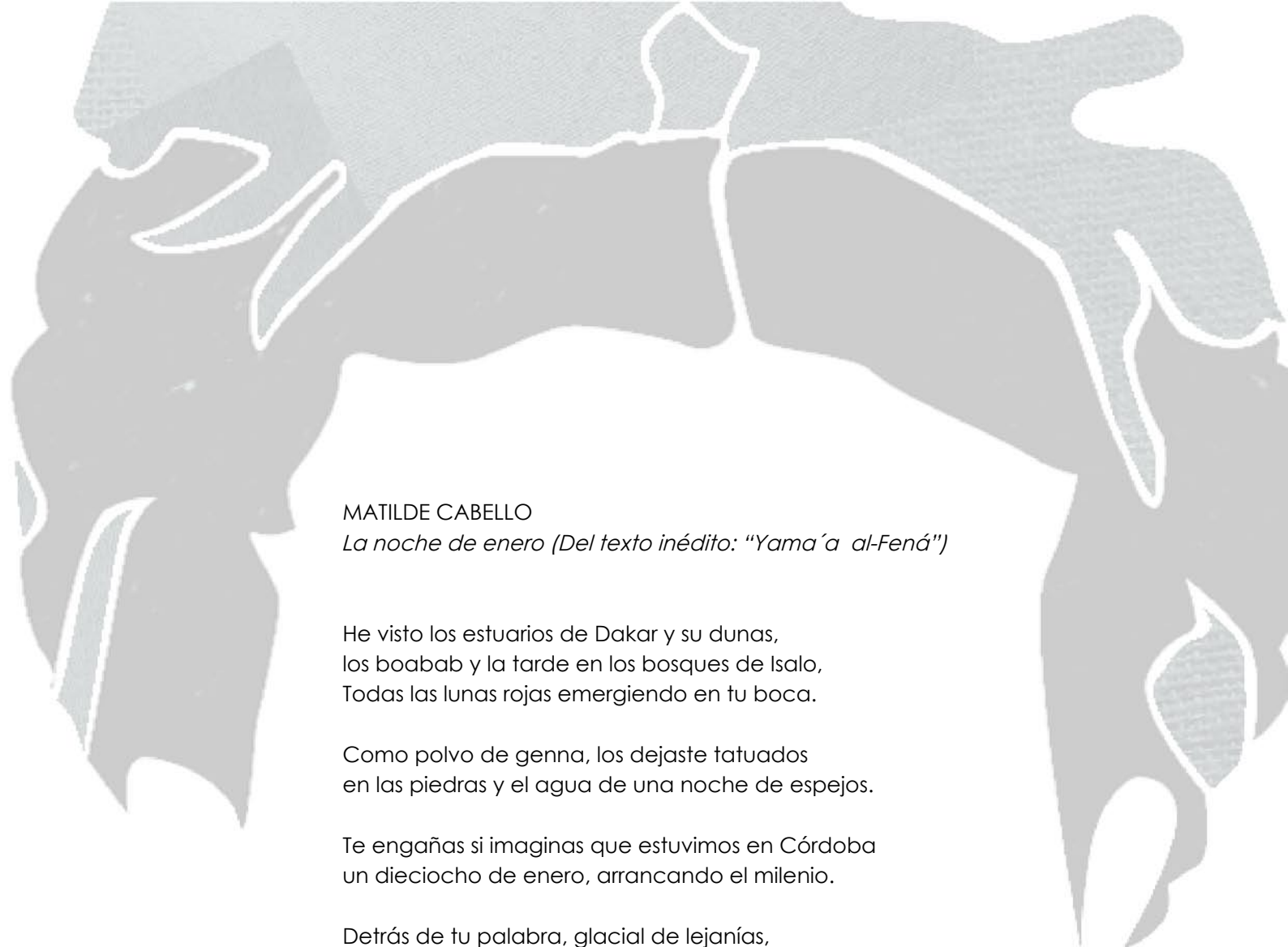
Venero que remonta
hasta su fuente,
fonte.

Temperatura, luz.

Floración numinosa
de un sol que se desgrana,
un sol izquierdo.



MARILÓ FERNÁNDEZ TAGUAS
"Nudo"
Técnica mixta
97 x 195 cm.



MATILDE CABELLO

La noche de enero (Del texto inédito: "Yama'á al-Fená")

He visto los estuarios de Dakar y su dunas,
los boabab y la tarde en los bosques de Isalo,
Todas las lunas rojas emergiendo en tu boca.

Como polvo de genna, los dejaste tatuados
en las piedras y el agua de una noche de espejos.

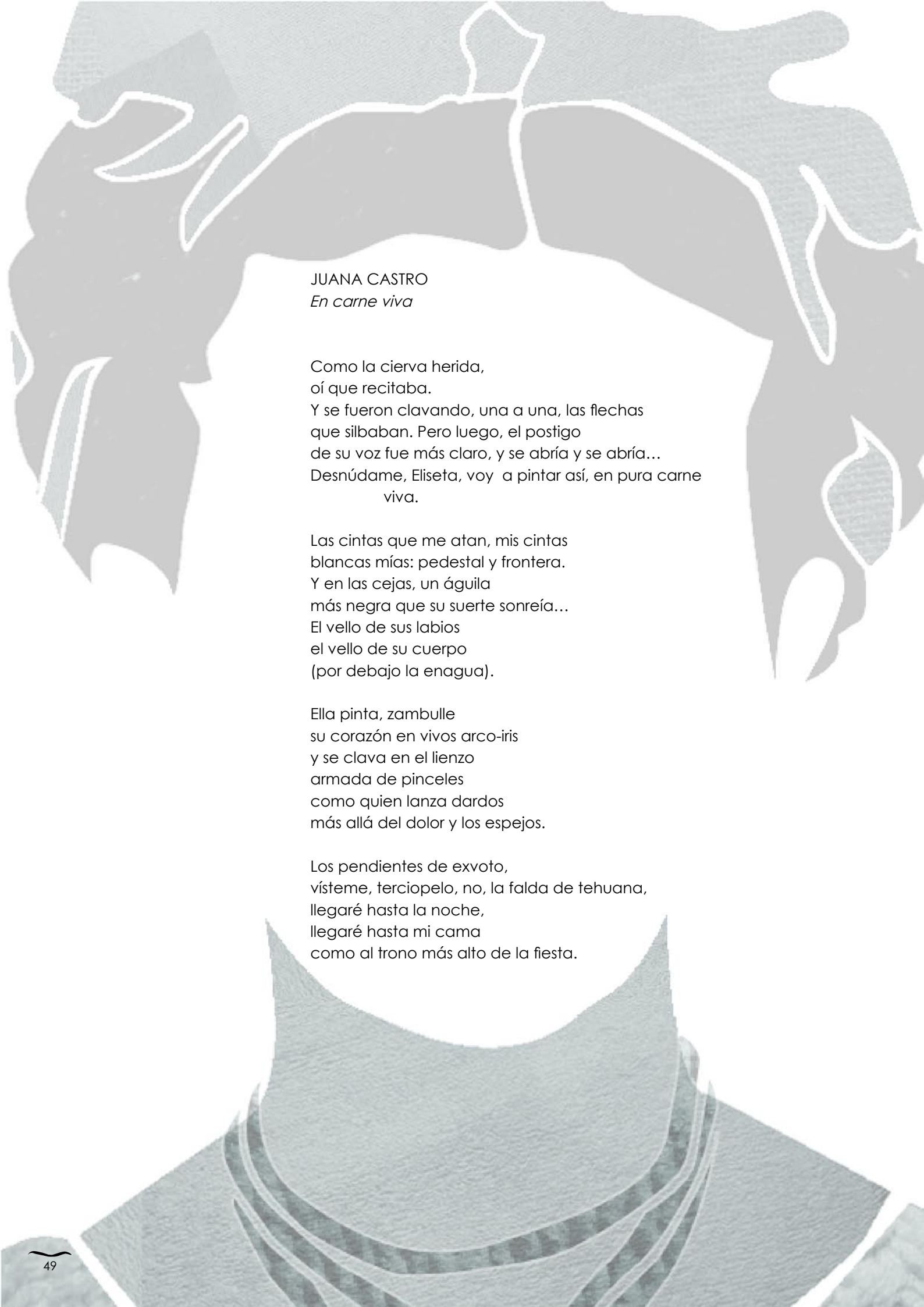
Te engañas si imaginas que estuvimos en Córdoba
un dieciocho de enero, arrancando el milenio.

Detrás de tu palabra, glacial de lejanías,
supe que era que era Malasia y era el amor
pasando de largo por mi vida.





NIEVES GALÍOT
"Sin título"
 Collage y bordado en seda
 50 x 110 cm.



JUANA CASTRO

En carne viva

Como la cierva herida,
oí que recitaba.
Y se fueron clavando, una a una, las flechas
que silbaban. Pero luego, el postigo
de su voz fue más claro, y se abría y se abría...
Desnúdame, Eliseta, voy a pintar así, en pura carne
viva.

Las cintas que me atan, mis cintas
blancas mías: pedestal y frontera.
Y en las cejas, un águila
más negra que su suerte sonreía...
El vello de sus labios
el vello de su cuerpo
(por debajo la enagua).

Ella pinta, zambulle
su corazón en vivos arco-iris
y se clava en el lienzo
armada de pinceles
como quien lanza dardos
más allá del dolor y los espejos.

Los pendientes de exvoto,
vísteme, terciopelo, no, la falda de tehuana,
llegaré hasta la noche,
llegaré hasta mi cama
como al trono más alto de la fiesta.

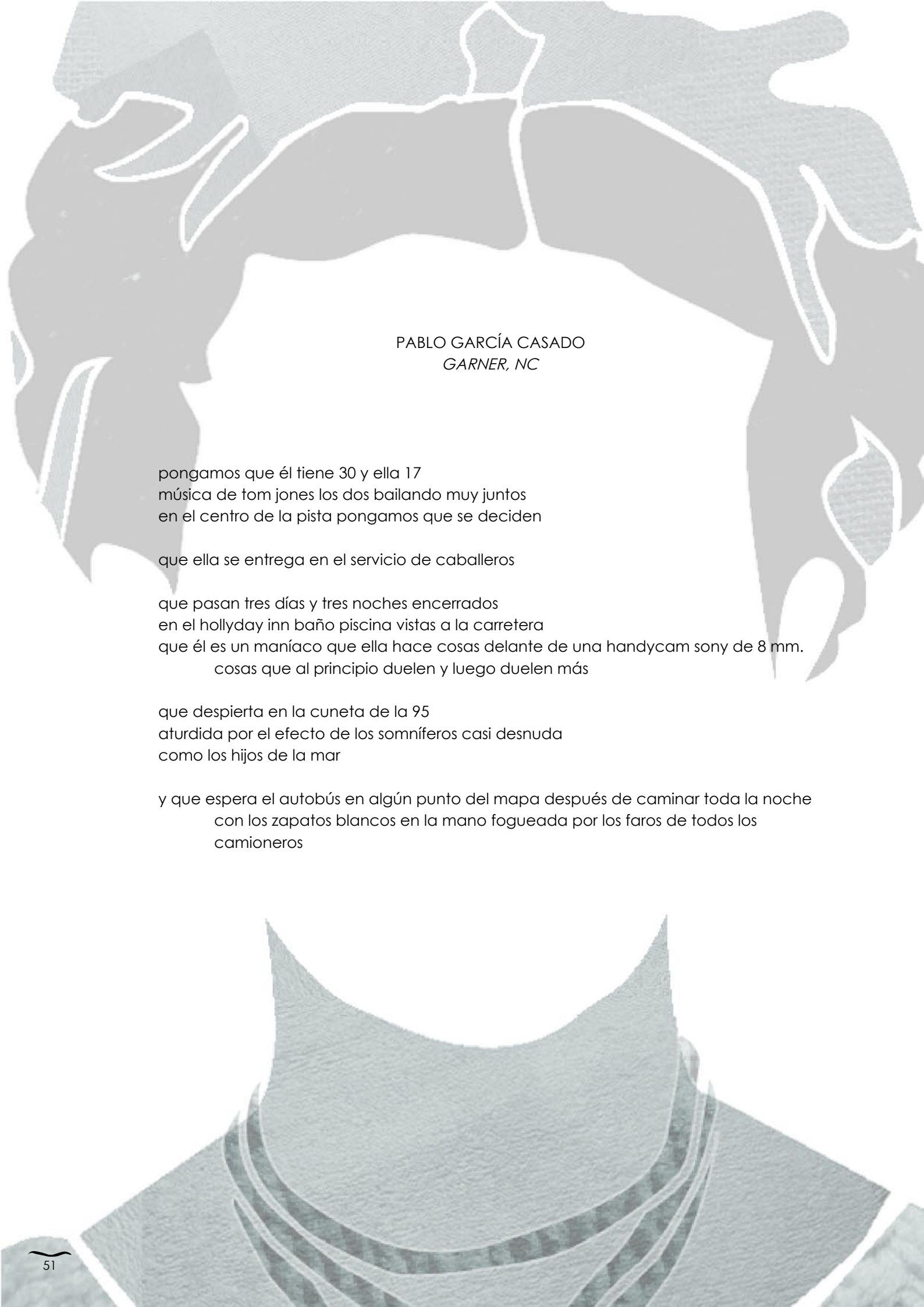


ÁNGEL GARCÍA ROLDÁN

"Sólo Frida sola"

Fotografía Digital Proceso RA4

70 x 103 cm.



PABLO GARCÍA CASADO
GARNER, NC

pongamos que él tiene 30 y ella 17
música de tom jones los dos bailando muy juntos
en el centro de la pista pongamos que se deciden

que ella se entrega en el servicio de caballeros

que pasan tres días y tres noches encerrados
en el hollyday inn baño piscina vistas a la carretera
que él es un maníaco que ella hace cosas delante de una handycam sony de 8 mm.
cosas que al principio duelen y luego duelen más

que despierta en la cuneta de la 95
aturdida por el efecto de los somníferos casi desnuda
como los hijos de la mar

y que espera el autobús en algún punto del mapa después de caminar toda la noche
con los zapatos blancos en la mano fogueada por los faros de todos los
camioneros

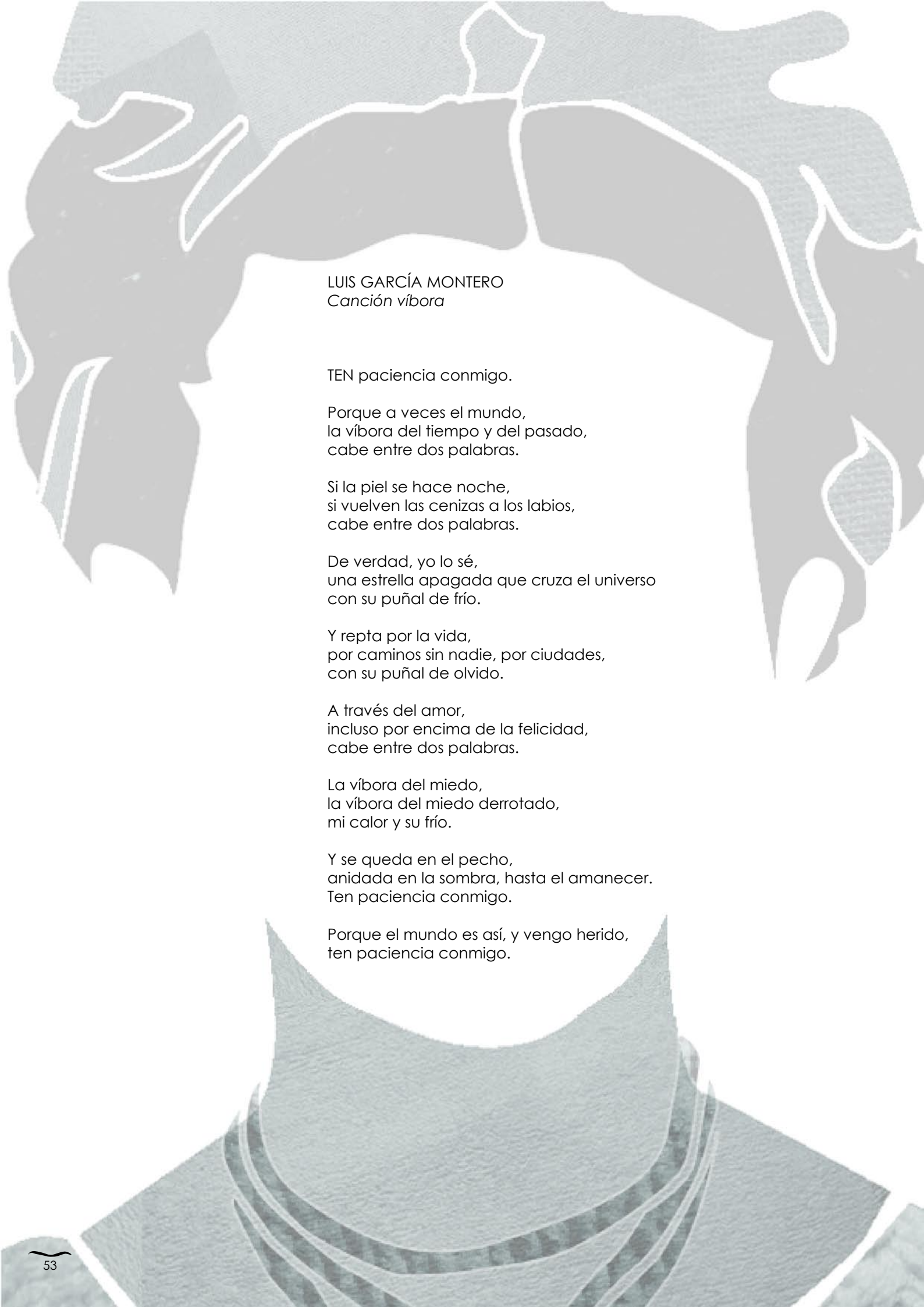


M. REYES GONZÁLEZ VIDA

"Mi infancia y yo"

Dibujos de niños hechos con cera y rotulador, cosidos con hilo. Zapatos forrados con los mismos dibujos cosidos.

55,5 x 25 x 122 cm.



LUIS GARCÍA MONTERO
Canción víbora

TEN paciencia conmigo.

Porque a veces el mundo,
la víbora del tiempo y del pasado,
cabe entre dos palabras.

Si la piel se hace noche,
si vuelven las cenizas a los labios,
cabe entre dos palabras.

De verdad, yo lo sé,
una estrella apagada que cruza el universo
con su puñal de frío.

Y repta por la vida,
por caminos sin nadie, por ciudades,
con su puñal de olvido.

A través del amor,
incluso por encima de la felicidad,
cabe entre dos palabras.

La víbora del miedo,
la víbora del miedo derrotado,
mi calor y su frío.

Y se queda en el pecho,
anidada en la sombra, hasta el amanecer.
Ten paciencia conmigo.

Porque el mundo es así, y vengo herido,
ten paciencia conmigo.



ISABEL JURADO CABAÑES
"Malva"
Óleo sobre lienzo
162 x130 cm.



JOSÉ DANIEL GARCÍA

He sentido una mano
de arena húmeda
acariciarme el muslo gangrenado;
al mirarme al espejo,
me he visto caminar con paso firme
por la neblina acuosa
de la muerte.
Mi espalda se ha curvado como un látigo
lacerando a dos unicornios verdes
que querían devorarme
por los hombros.

Ni un gramo de luz blanca
ni un arcángel
he sido,
más bien una polilla que persigue
los últimos espasmos
de una vela
y acaba consumida por su llama.

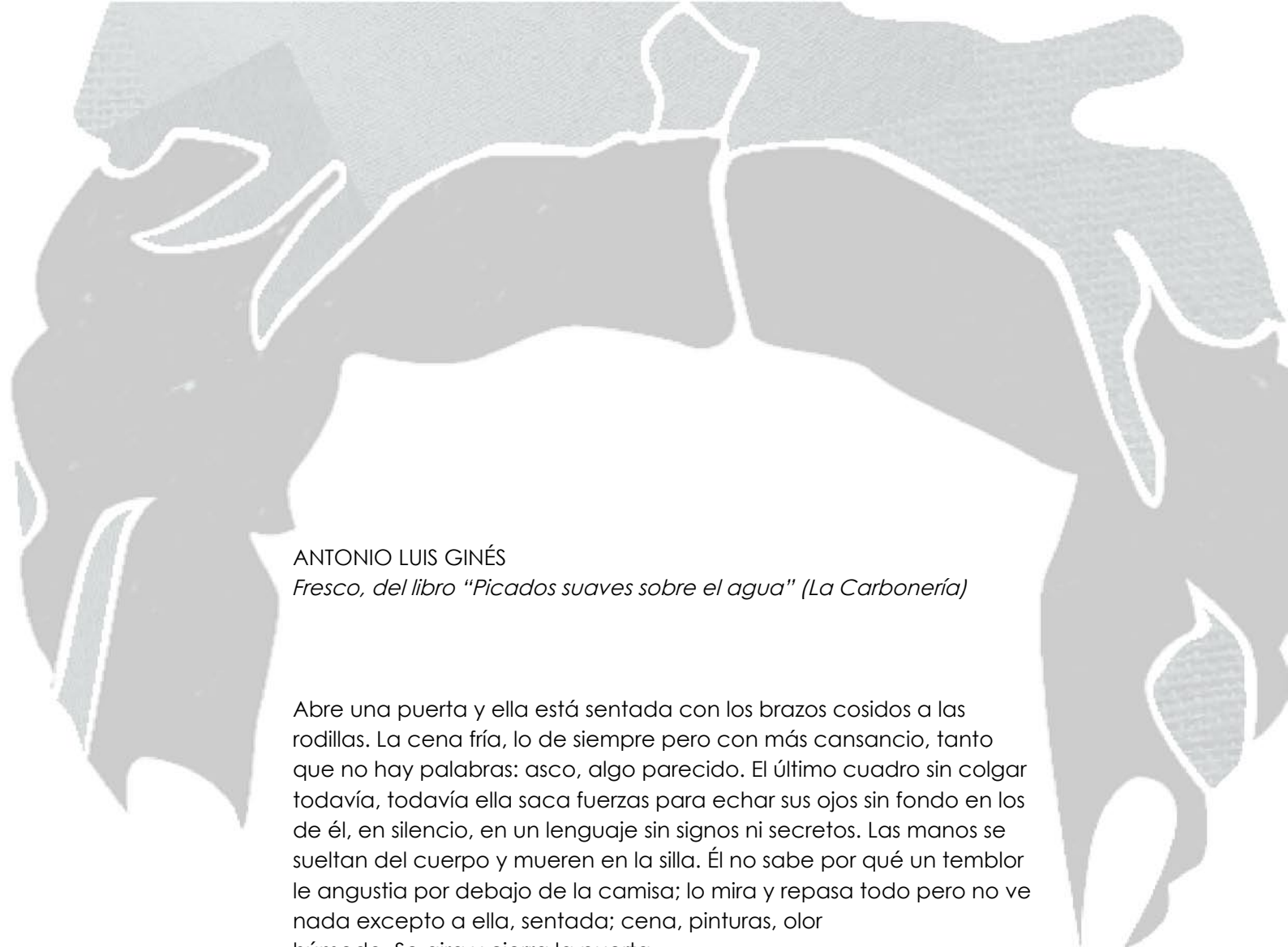
Espero que la marcha sea feliz.
(Los postulados épicos me aburren)

Espero no volver.





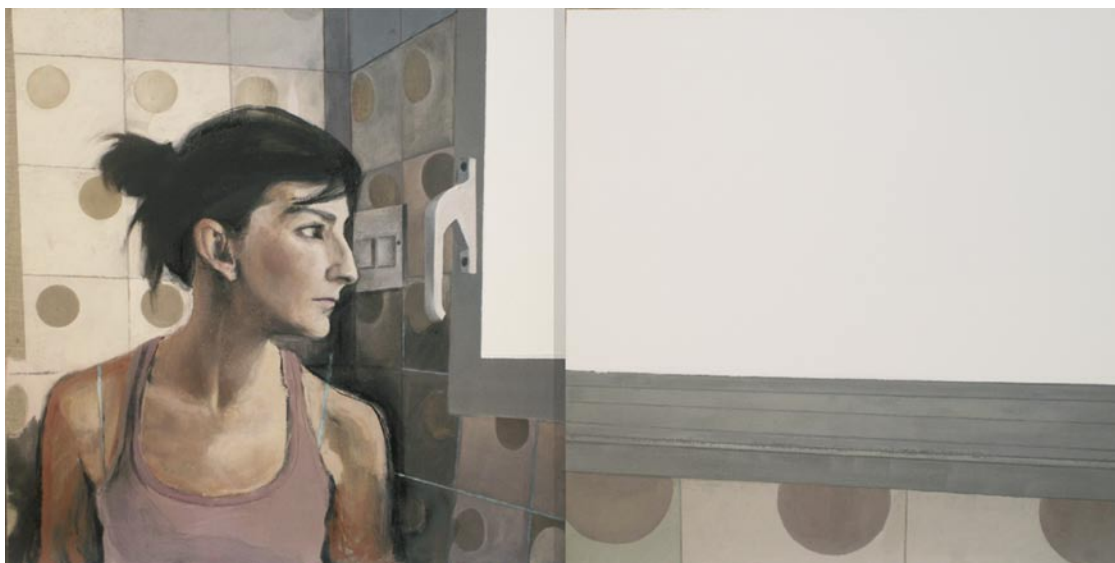
MANUEL FERNANDO MANCERA
"Póthos"
Mixta sobre tabla
116 x 89 cm.



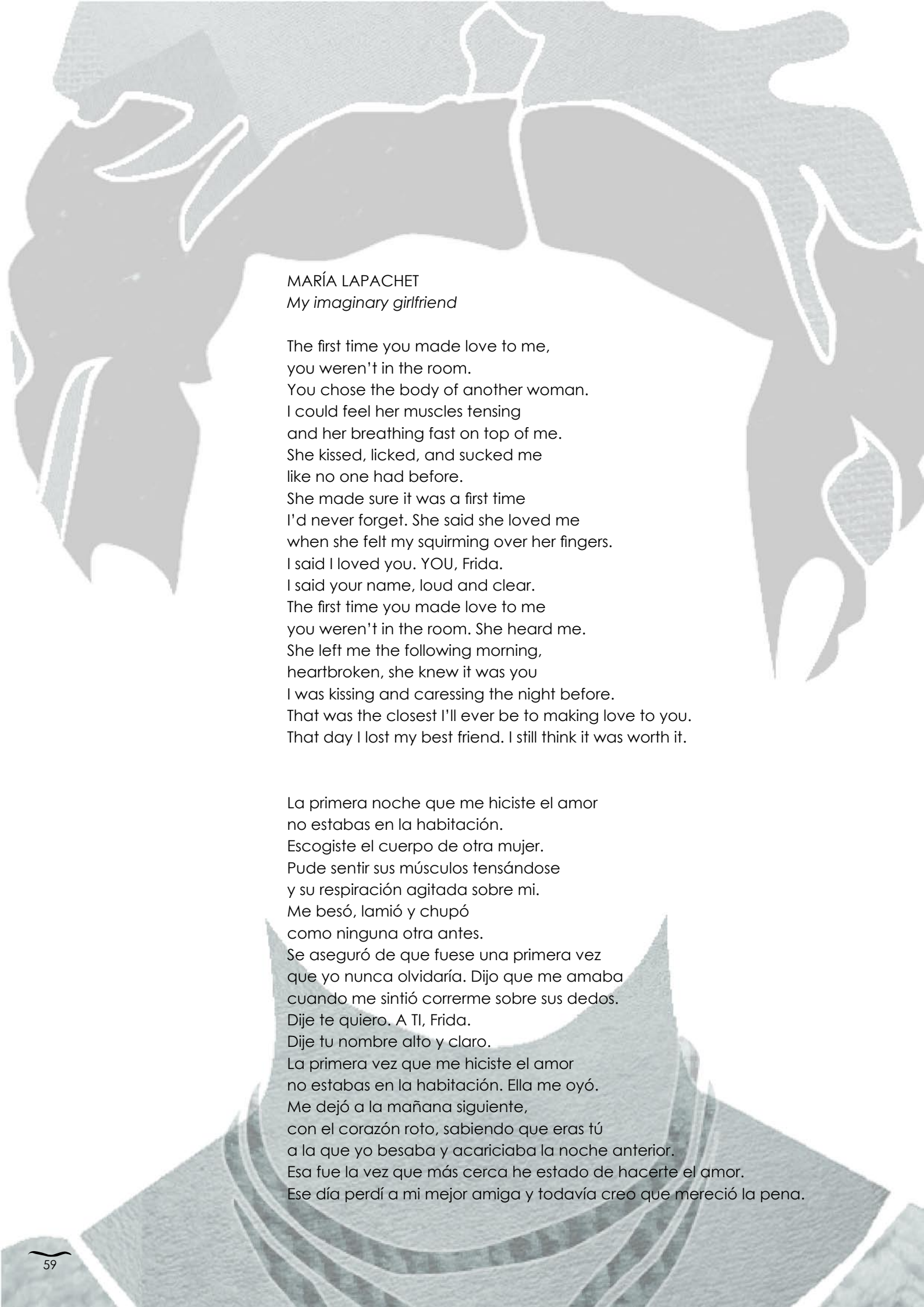
ANTONIO LUIS GINÉS

Fresco, del libro "Picados suaves sobre el agua" (La Carbonería)

Abre una puerta y ella está sentada con los brazos cosidos a las rodillas. La cena fría, lo de siempre pero con más cansancio, tanto que no hay palabras: asco, algo parecido. El último cuadro sin colgar todavía, todavía ella saca fuerzas para echar sus ojos sin fondo en los de él, en silencio, en un lenguaje sin signos ni secretos. Las manos se sueltan del cuerpo y mueren en la silla. Él no sabe por qué un temblor le angustia por debajo de la camisa; lo mira y repasa todo pero no ve nada excepto a ella, sentada; cena, pinturas, olor húmedo. Se gira y cierra la puerta por fuera.



BELÉN MAZUECOS
'Alicatá'-d@s
Mixta sobre lienzo
Díptico, 65 x 65 x 3 cm./65 x 65 x 5 cm.



MARÍA LAPACHET
My imaginary girlfriend

The first time you made love to me,
you weren't in the room.
You chose the body of another woman.
I could feel her muscles tensing
and her breathing fast on top of me.
She kissed, licked, and sucked me
like no one had before.
She made sure it was a first time
I'd never forget. She said she loved me
when she felt my squirming over her fingers.
I said I loved you. YOU, Frida.
I said your name, loud and clear.
The first time you made love to me
you weren't in the room. She heard me.
She left me the following morning,
heartbroken, she knew it was you
I was kissing and caressing the night before.
That was the closest I'll ever be to making love to you.
That day I lost my best friend. I still think it was worth it.

La primera noche que me hiciste el amor
no estabas en la habitación.
Escogiste el cuerpo de otra mujer.
Pude sentir sus músculos tensándose
y su respiración agitada sobre mí.
Me besó, lamió y chupó
como ninguna otra antes.
Se aseguró de que fuese una primera vez
que yo nunca olvidaría. Dijo que me amaba
cuando me sintió correrme sobre sus dedos.
Dije te quiero. A TI, Frida.
Dije tu nombre alto y claro.
La primera vez que me hiciste el amor
no estabas en la habitación. Ella me oyó.
Me dejó a la mañana siguiente,
con el corazón roto, sabiendo que eras tú
a la que yo besaba y acariciaba la noche anterior.
Esa fue la vez que más cerca he estado de hacerte el amor.
Ese día perdí a mi mejor amiga y todavía creo que mereció la pena.



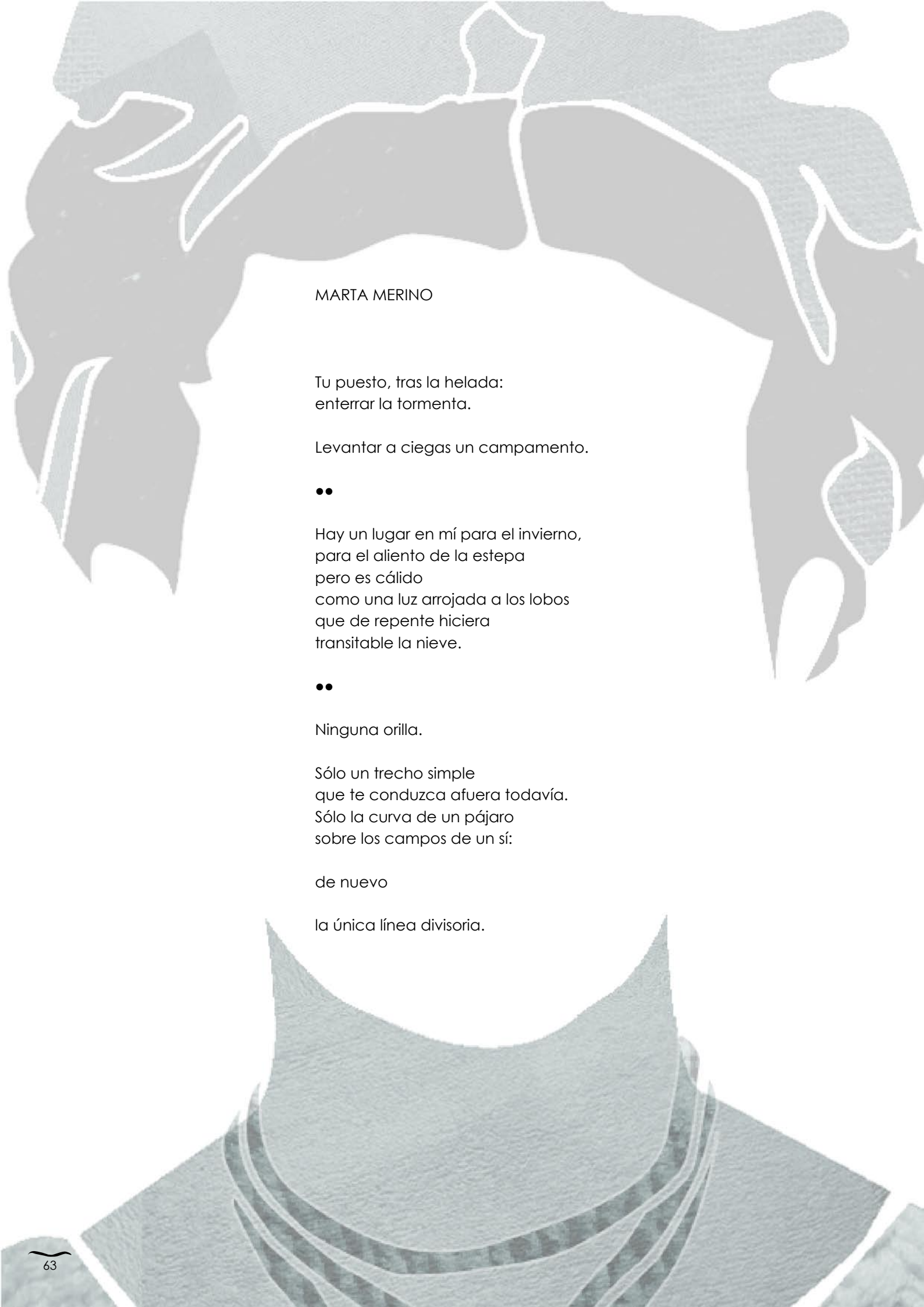
SANTIAGO NAVARRO
"Mantis"
C-Print
100 x 70 cm.

ELENA MEDEL
La cama volando

Adivina, adivinanza: cuál es mi nombre. Me alimento de tus lágrimas: pérdida del Este, árbol con las ramas podridas, hojas ahogadas sin conocer el sol. Como tenia que soy, vivo en tu estómago; en el mar me multiplico, en la tierra aguanto la respiración. Adivina quién soy. Muñeca dentro de ti, muñeca en tu regazo, sólo nace sal de tus ojos, de tu vientre sólo nacen pesadillas, agujeros negros tus palabras tristes creciéndose en mi sangre. Adivina, adivinanza, qué es tu vientre vacío, la flor sin pétalo —sin pétalo— de tu vientre vacío, la coraza de tu vientre vacío, la blancura interrumpida por tu nombre, ¿no adivinas que soy lo que jamás vas a tener?



ESTEBAN RUIZ MORAL
"Libélulas y lagartos"
Mixta sobre tela y bastidor
120 x 100 x 6 cm.



MARTA MERINO

Tu puesto, tras la helada:
enterrar la tormenta.

Levantar a ciegas un campamento.

••

Hay un lugar en mí para el invierno,
para el aliento de la estepa
pero es cálido
como una luz arrojada a los lobos
que de repente hiciera
transitable la nieve.

••

Ninguna orilla.

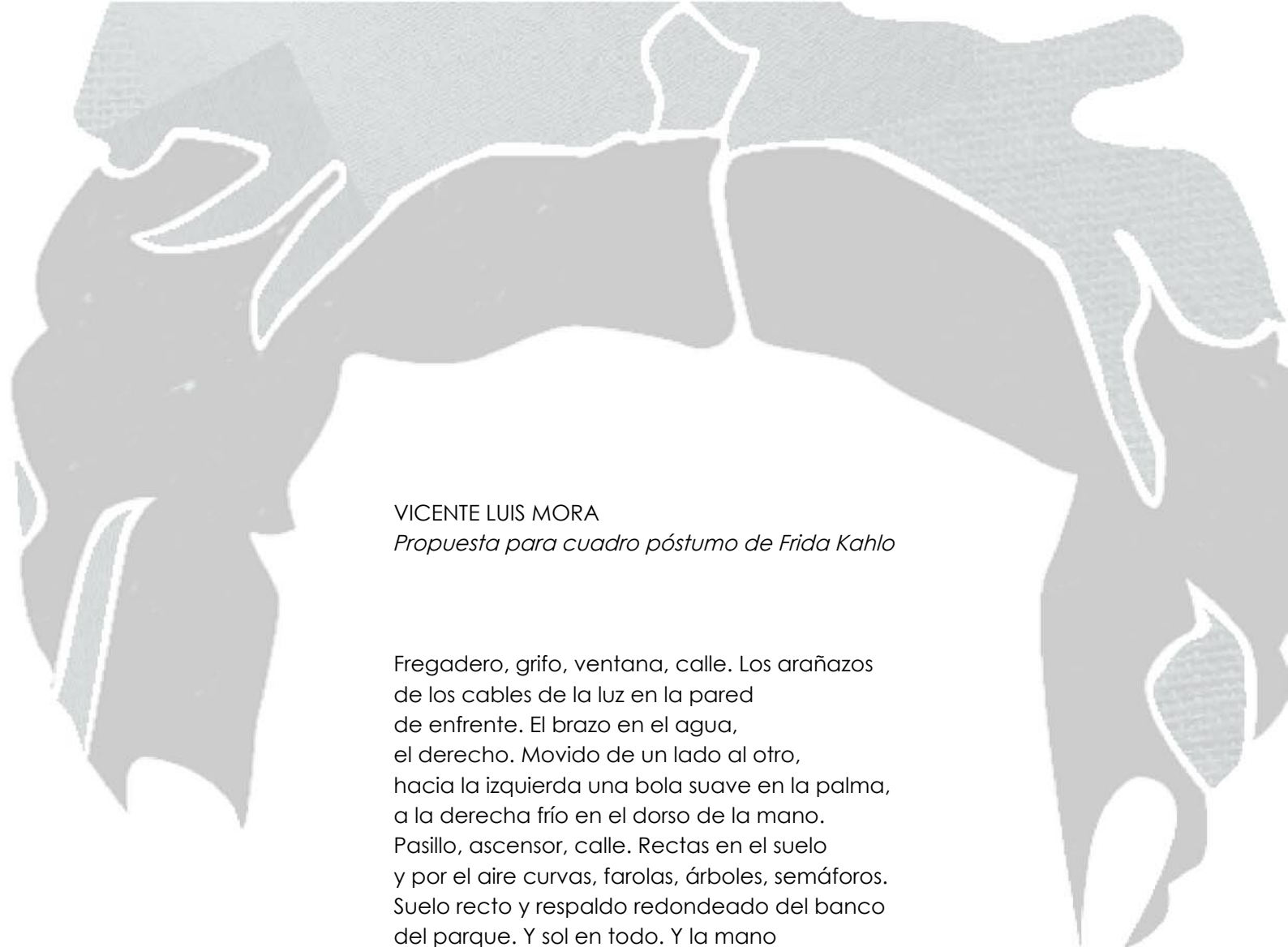
Sólo un trecho simple
que te conduzca afuera todavía.
Sólo la curva de un pájaro
sobre los campos de un sí:

de nuevo

la única línea divisoria.



RITA RUTKOWSKI
"Azotea"
Mixta sobre lienzo
92 x 73 cm.



VICENTE LUIS MORA

Propuesta para cuadro póstumo de Frida Kahlo

Fregadero, grifo, ventana, calle. Los arañazos
de los cables de la luz en la pared
de enfrente. El brazo en el agua,
el derecho. Movido de un lado al otro,
hacia la izquierda una bola suave en la palma,
a la derecha frío en el dorso de la mano.
Pasillo, ascensor, calle. Rectas en el suelo
y por el aire curvas, farolas, árboles, semáforos.
Suelo recto y respaldo redondeado del banco
del parque. Y sol en todo. Y la mano
relajada, hacia arriba. El calor
sostenido en la palma, regando entre
los dedos. El frío de la loza,
erizando el vello,
por el dorso.



AITOR SARAIBA

"Algunas mujeres son más grandes que otras"

Bolígrafo y rotulador sobre tela

80 x 50 cm.



ELENA ROMÁN
Tras Coyoacán

La casa es de colores
(azules)
y ya nadie duerme.

El sol unta con joyas
exóticas las ventanas.
La hora está enferma.

El negativo del cuerpo
es una sombra
de piernas desiguales
y autobús adosado
que siempre llega
(nunca se va).

La cama de dos sexos
se amputa los dos
y al mismo tiempo.

Alguien muele pincel con maíz
para las palomas.

Frida ha pintado otro cuadro
(huele, de la vida, a su disolvente).



Sí, yo también soy Frida Kahlo

LAURITA SILES CEBALLOS

"Sí, yo también soy Frida Kahlo"

Video-animación, (stop-motion). Formato dvd y espejo



SARA TORO
Mi vertedero

Tengo un pozo negro en la boca
que deflagra, las más de las veces, por combustión interna.
Alrededor de él crecen adelfas
bellas y tóxicas.
Ruego: no arrojen basura a mi hoyo, pues
suelo emborracharme de acíbar tan a menudo
que si me pincha
volarán fantasmas agridulces.

Yo vivo del pan que cae de Dios,
que royo con los dientes que aún no me he sacado
y, por las tardes, suelo prepararme infusiones
con lágrimas de mi fiebre.

A veces renqueo y necesito cauterizarme
las ausencias;
pero se me clavan las astillas
de mis bastones-amigos
y no puedo escalar hasta el sanatorio.

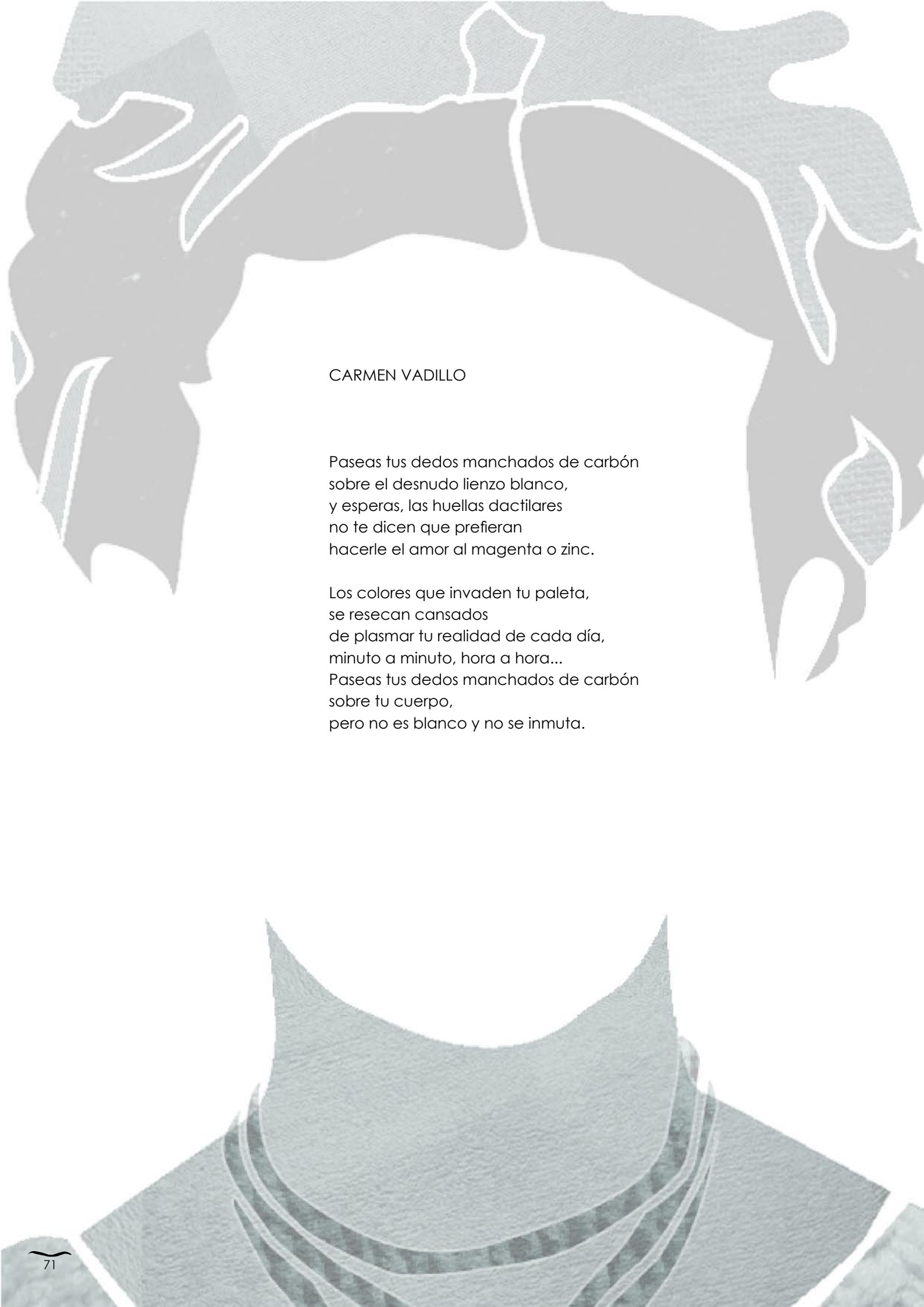
En las noches,
en lo profundo de mi pozo
me relajo en mi jacuzzi de pastillas efervescentes
quedo con algún amante en el quinto pino
y rezo
y rezo,
aunque no sé si para dar las gracias.



MARISA VADILLO RODRÍGUEZ

"Jamás volver atrás"

Óleo sobre madera, objeto, fotografía, césped artificial
70 x 170 x 170 cm.



CARMEN VADILLO

Paseas tus dedos manchados de carbón
sobre el desnudo lienzo blanco,
y esperas, las huellas dactilares
no te dicen que prefieran
hacerle el amor al magenta o zinc.

Los colores que invaden tu paleta,
se resecan cansados
de plasmar tu realidad de cada día,
minuto a minuto, hora a hora...
Paseas tus dedos manchados de carbón
sobre tu cuerpo,
pero no es blanco y no se inmuta.



HISAE YANASE
"Se equivocó la paloma"
Mixta sobre lino
130 x 130.

ALEJANDRA VANESSA (Córdoba, 1981) es Licenciada en Filología Hispánica. Ha publicado "Colegio de monjas" (DVD, 2005) premiado como Mención especial del "Premio Andalucía Joven de Poesía" (2004) y "El hombre del Saco" (El Gaviero, 2006); además de la plaquette "Brevas novas" (La bella Varsovia, 2004) y poemas en revistas como *müsu*, *Salamandria*, *El coloquio de los perros*, *Prima litera* o *Ex libris*, y la muestra poética "Radio Varsovia" (La bella Varsovia, 2004). Ha recibido diversos premios por sus relatos infantiles. Es una de las coordinadoras de las actividades de agitación cultural de "La bella Varsovia".
Email de contacto: alejandra@labellavarsovia.com

GLORIA ÁLVAREZ DE PRADA (Zamora, 1954) es Licenciada en Filosofía y Letras (Geografía e Historia) por la Universidad de Salamanca y Doctora por la Universidad de Córdoba. Gloria Álvarez de Prada, ha ejercido como profesora de Historia del Arte en Barcelona y Córdoba, así como en Turín (Italia). Su tesis doctoral: *Didáctica del discurso icónico-verbal: las artes plásticas como pretexto publicitario*, fue dirigida por Luís Sánchez Corral. Ha colaborado con diversas instituciones museísticas entre las que destacan los "Itinerarios artísticos en la Colección Thyssen-Bornemisza", el "MNAC" (Museu Nacional D'Art de Catalunya), el Museo Frederic Máres, de Barcelona y ha participado como autora en las "Guías y Catálogos de las Edades del Hombre". Además, ha publicado numerosos artículos sobre lectura de imágenes entre los que se citan tan sólo los más recientes: "El diálogo entre arte y publicidad: un enfoque multidisciplinario", en la revista *ED.UCO*, número 1, 2004; "Otra forma de enseñar la Historia del Arte", en el número 5, 2006 de la *Revista de investigación: Enseñanza de las Ciencias Sociales* de la Universidad de Barcelona.
Email de contacto: gloria_alvarezprada@yahoo.es

JOSÉ LUIS AMARO (Córdoba, 1954). Fue componente de la revista *Antorcha de Paja*, una publicación fundamental en la renovación de la poesía española de los setenta y ochenta. Ha publicado "Erosión de los espejos" (1981), "Despojos de la noche" (1983), "Huellas en el cristal" (1984), "Poemas sacramentales" (1986), "Muerte de un ilusionista" (1993), "La piel de los días" (1998), "Fronteras de niebla" (1999) y "Carretera" (2003). De próxima aparición, su siguiente libro de poemas será "La fábrica de humo". Entre sus diversos cuadernos de poesía figuran "Pretérito imperfecto" (1992), "Madriguera" (1993), "Latidos de Nueva York" (1997) y "Sentido de frontera" (1998).

JUAN ANTONIO BERNIER (Córdoba, 1976), ha publicado los libros de poemas "La costa de los sueños" (Córdoba, El Átomo, 1998), "Así procede el pájaro" (Valencia, Pre-textos, 2004) y la plaquette "Luces dentro del bosque" (Granada, Cuadernos del Vigía, 2000). Por su último libro ha recibido el premio "Ojo crítico" de RNE en 2005. Ha sido incluido en las antologías "La lógica de Orfeo" de Luís Antonio de Villena (Madrid, Visor, 2003), "Edad presente" de Javier Lostalé (Sevilla, Fundación José Manuel Lara, 2003) y "Veinticinco poetas españoles jóvenes" (Madrid, Hiperión, 2003). Ha colaborado en la traducción colectiva del libro de Elaine Feinstein "Música urbana" (Madrid, Hiperión, 2003). Así mismo, ha codirigido revistas literarias como *Zarisma e Istmo* y desde 2004 es coordinador del encuentro internacional de poesía "Cosmopoética". Licenciado en Filología Hispánica, trabaja como profesor de Lengua Castellana y Literatura en el IES Dionisio Alcalá Galiano (Cabra, Córdoba).

MATILDE CABELLO (Cádiz, 1956) es columnista y colaboradora del *Diario Córdoba*, desde principios de los noventa; desarrolla esta misma actividad en *El Día de Córdoba* desde el 2000, paralela a la de guionista y presentadora de TV. En estos y otros medios audiovisuales y escritos, ha publicado más de dos mil trabajos entre opinión, crítica, reportajes sociales y culturales junto a otros relacionados con las tradiciones populares y el patrimonio, en Córdoba y el Magreb. Ha intervenido en congresos y encuentros nacionales e internacionales, con temas relacionados con la literatura andalusí. En poesía, entre "El fruto de aljamía" (1991) y "La tierra oscura" (2004) lleva publicados "Las teas de la tarde" (1992), "Azul Reflejo" (1993), "Tres cantos para un niño oscuro" (1993), "El culto de la espera" (1994) o "Cenizas de otro Sur" (1995). Su obra ha sido avalada con premios como "Luis Carrillo de Sotomayor", "Mujer-Arte", "Mario López" o "Rosalía de Castro", entre otros. Permanecen inéditas las obras "Pensamientos Impuros", "YAMA'AL FENÁ" y "Leyes de Gravedad". Su obra en prosa cuenta con la novela "Wallada. La última luna" (Almuzara, 2005) que es su primera incursión en este género. Además, es autora de la "Guía General de Córdoba y Provincia" (1995), "La Mezquita de Córdoba" (1995) o "Calendario Festivo de Córdoba" (2000).

JUAN FRANCISCO CASAS RUIZ (La Carolina, Jaén, 1976) es Licenciado en Bellas Artes por la Universidad de Granada; Doctorando en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Granada. Premio Nacional de Fin de Carrera del Ministerio de Educación y Ciencia, en 2002 fue seleccionado para la "Muestra de Arte INJUVE" y en 2004 resultó ganador del "Premio de Pintura ABC". En 2005 fue el único representante español en la 2ª *Bienal de Praga, Expanded Painting / Acción Directa* (organizada por revista *Flash Art Magazine*) que contó entre otros con artistas como Damien Hirst o Maurizio Cattelan. En 2006 participó en la exposición "Catarsis-Rituales de Purificación" en el Museo ARTIUM (Museo Vasco de Arte Contemporáneo, Vitoria) junto con artistas como Tapies, Saura o Barceló, y en "The Sock Strategy", organizada por la *Bienal Internacional de Arte Contemporáneo de Sevilla*. Asimismo ha realizado exposiciones en Miami, Chicago, México D.F., Bogotá, Praga, Madrid o Barcelona, entre otras. Su obra se encuentra representada en centros como el Museo ARTIUM (Museo Vasco de Arte Contemporáneo) o la Colección ABC-Vocento, así como en colecciones de EE.UU., Gran Bretaña, Francia, Alemania, los Países Bajos, México, Colombia y España.
Email de contacto: juanfra10@hotmail.com

JUANA CASTRO (Villanueva de Córdoba, 1945). Es poeta, Medalla de Honor de Andalucía (2007) y reside en Córdoba desde 1970. Maestra especialista en Educación Infantil, profesión que ejerció durante 40 años. Articulista, crítica literaria. Ha publicado una docena de libros de poesía, entre ellos "Narcisia" (Taifa, Barcelona 1986), "Arte de cetrería" (Premio Juan Ramón Jiménez, Huelva 1989, 2ª edición La Palma, Madrid 2004), "Del color de los ríos" (Esquío, Ferrol 2000), "El extranjero" (Premio San Juan de la Cruz, Rialp 2000) o "Los cuerpos oscuros" (Hiperión 2005). Es miembro correspondiente de la *Real Academia de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes de Córdoba*. Con el título "La extranjera" la Diputación de Málaga ha publicado recientemente una antología cronológica (1978-2006) en su colección *Puerta del Mar*.
Email de contacto: juanacastrom@hotmail.com

RITA DEL RÍO (Sevilla, 1951) es Catedrática de Universidad (1989) y Prof. Titular de la Facultad de Bellas Artes de Sevilla (1979), centro del que ha sido Decana (1999-2003). Como artista explora el dibujo, escultura, pintura y grabado en más de sesenta exposiciones que ha celebrado desde 1970. Ha sido premiada con menciones en veinticuatro ocasiones. Destaca la exposición "Premio Francisco Tomás Prieto" (*Fábrica Moneda y Timbre*, Madrid, 1978), "Premio Exposición Real Academia" (Cádiz, 1988), "Premio Nacional de Escultura" (Medalla Delegación Nacional de Cultura, 1995), "Premio Exposición de Otoño" (1993, 1994, 1995, 1999), "Exposición de pintura Arte Hispalense" (Instituto Cervantes de Roma, 1997), *Exposición Internacional de "ex libris"* (Taiwán, 2004), "I Certamen Fotográfico Colegio Arquitectos de Sevilla" (2004), *Exposición Internacional de "ex libris"* (Taiwán, 2005), "Exposición Internacional de grabado" (Taiwán, 2006).
Email de contacto: ritadelrio@us.es

MARILÓ F. TAGUAS (Córdoba, 1961) es Licenciada en Bellas Artes por la Universidad de Sevilla y formada en la EEAA de Córdoba. Lleva más de 30 años dedicada a la investigación plástica y a su pedagogía. Actualmente está vinculada a la Universidad de Granada con un proyecto de investigación y volcada en su propia obra creativa. Perteneciente al grupo de 'Pintores emergentes' de los años 80, ha realizado múltiples exposiciones individuales y colectivas, teniendo en su haber varios premios nacionales de pintura y escultura. Entre sus últimas exposiciones individuales destaca "Biblio-grafía" (2002), "Códigos perdidos" (1998), "I Bienal de Artes Plásticas" (1998). Entre sus numerosas colectivas, ha participado en "Ocho artistas de Córdoba" (1997), "Salón siglo XX" (1993), "Aduana" (1991), "Galería Carmen Romero" (1990), "Dos por dos" (1985), "Pintores cordobeses" (Manchester, 1985). Ha obtenido becas y premios como "Beca de Pintura Rodríguez Acosta" (Granada, 1984), "Premio de Pintura Alcalá de Guadaira", "Premio Vázquez Díaz" en 1984. También, fue premiada en 1983 con el "Premio Caja Rural", "Sólo para mujeres" y "Premio de Escultura Certamen Juvenil de Artes Plásticas".
Email de contacto: marilo_mf@hotmail.com

NIEVES GALIOT (Córdoba, 1968) es Licenciada en Bellas Artes por la Universidad de Sevilla (1993), especialidad de Grabado y Diseño. En 1995 instala un taller de grabado y estampación en Córdoba. Ha participado en talleres como "Els Taller" de la "Fundación Joan Miró" en Mallorca, "Printmakers Workshop" de Edimburgo o el "Taller de Gráfica Experimental" de La Habana. Su obra ha podido verse en numerosas exposiciones colectivas e individuales en Córdoba, Sevilla, Málaga, Madrid, Barcelona, Orense, Segovia, Mallorca, Edimburgo, La Habana, etc. Igualmente, ha participado en la edición *ESTAMPA* (1999, 2000, 2001) y *ARCO* (2002). Ha sido premiada en numerosos certámenes como los "V Premios nacionales de Grabado" de Caja Madrid, "V Premios Nacionales del Museo Nacional del Grabado Contemporáneo" de Marbella, "Premios Pilar Juncosa y Sotheby's" de la Fundación Joan Miró. En 2000 obtuvo una Mención Honorífica de los "Premios GENERACIÓN" de Caja Madrid y Beca "Rafael Botí" de Investigación Plástica. Han adquirido sus obras colecciones públicas como la Excma. Diputación de Córdoba, Fundación Pilar y Joan Miró de Mallorca, Instituto de la Mujer e Instituto Andaluz de la Juventud, Centro de Arte Seriado de Alcalá la Real, Consorcio Cultural Goya en Fuendetodos de la Excma. Diputación Provincial de Zaragoza, Museo del Grabado Español Contemporáneo de Marbella, Calcografía Nacional, Ayuntamiento de Ayamonte o Taller Experimental de Gráfica de La Habana.
Email de contacto: nievesgaliot@wanadoo.es

PABLO GARCÍA CASADO (Córdoba, 1972) ha publicado "Las afueras" (DVD Ediciones, Barcelona, 1997), por el que fue I Premio Ojo Crítico de RNE (1997) y finalista del Premio Nacional de Poesía de ese año, y "El mapa de América" (DVD Ediciones, Barcelona, 2001). Ha sido incluido en diversas antologías de poesía española como "La Generación del 99", de José Luís García Martín, "Ferores" de Isla Correyero o "25 poetas jóvenes españoles".

LUIS GARCÍA MONTERO (Granada, 1958) es "una de las tendencias más valiosas de la lírica española contemporánea" en palabras del Premio Nobel Octavio Paz. Profesor titular del departamento de Teoría de la Literatura de la Universidad de Granada, y miembro de la Academia de Buenas Letras de Granada. Licenciado por la Universidad de Granada (1980), se doctoró en 1985 con una tesis sobre Rafael Alberti, "La norma y los estilos en la poesía de Rafael Alberti". Recibió el "Premio Adonáis" en 1982 por "El jardín extranjero" y el "Premio Loewe" junto al "Premio Nacional de Literatura" por "Habitaciones separadas" (Visor, 1994), también obtuvo el "Premio Federico García Lorca", el "Premio Ciudad de Sevilla", el "Premio Nacional de Poesía" con el que fue galardonado en 1995. Se vinculó al grupo poético "La otra sentimentalidad". Es un prolífico poeta que también ha cultivado el ensayo y es un importante columnista de opinión. Entre su treintena de poemarios publicados desde "Y ahora ya eres dueño del Puente de Brooklyn" (colección Zumaya, 1980) destacan, entre otros, "El jardín extranjero" (Rialp, 1983), "Diario cómplice" (Hiperión, 1987), "Poemas de Trisita" (Hiperión, 1989), "Habitaciones separadas" (Visor, 1994), "Casi cien poemas" (1980-1996) (Hiperión, 1997), "La intimidad de la serpiente" (Tusquets, 2003) o su última antología "Poesía" (1980-2005).

ANGEL GARCIA ROLDÁN (Córdoba, 1972) es Licenciado en Bellas Artes en 2001 por la Universidad de Granada. Actualmente realiza estudios de cine y fotografía en la *Escuela Internacional de Cine y Televisión de Cuba* tras recibir la beca "Córdoba Artes Nobles" convocada por el Excmo. Ayuntamiento de Córdoba y el premio "Ángel de Pintura". Ha realizado exposiciones individuales y colectivas en diversas galerías y salas institucionales en España y el extranjero entre las que destacan, entre otras: "Instituto Cervantes" (Damasco, 2007); en 2006 expuso en la *Galería MAV* (Valencia) o *Grange Peters* (Liège, Bruselas); en 2004 en la *Sala Cobalto* (Córdoba), *Palacio de Villadomparado* (Jaén), *Centro José Saramago* (Granada); en 2003 en el *Palacio de la Madraza* (Granada), *Centro de Arte de Adra* (Almería); en 2002 en el *Centro Gran Capitán* (Granada), *Sala Carlos III* (Pamplona), *Museo Universitario de Alicante*, *Sala La Alameda* (Málaga); en 2001 en la *Galería Contemporánea C.A* (Granada). Igualmente, ha participado en bienales, ferias, certámenes y otros eventos de arte contemporáneo de carácter nacional e internacional como: "ALBIAC. Iª Bienal de Arte Contemporáneo de Almería" (2006); en 2005 "Southern eyes" (Parlamento Europeo, Bruselas), "II Bienal de pintura CECO", "El vuelo de hypnos" (Córdoba); en 2004 "Proyecto D-MENCIA" (Córdoba) y "Work-shop international" (Sousse, Túnez); "AV'03 Festival" (Málaga); en 2002 *ARCO'02* (Madrid) y "Sensxperiment" (Córdoba).
Email de contacto: angarrol@yahoo.es

JOSÉ DANIEL GARCÍA (Córdoba, 1979) es Diplomado en Ciencias de la Educación, en la especialidad de lengua extranjera (Inglés). Trabaja como gestor cultural y dinamizador juvenil y colabora eventualmente con "Cuadernos del Sur", suplemento cultural de *Diario Córdoba*. Fue uno de los poetas invitados para representar a Andalucía en la "Feria Internacional de Guadalajara" (México, 2006). Co-fundador del colectivo C.A.I.N., ha sido incluido, entre otras, en las siguientes antologías: "Andalucía Poesía Joven" (Plurabelle, mayo 2004), "El libro del Jardín" (Plurabelle, 2004), "Periféricos" (Universidad José Hierro, 2004), "Lógicos y órficos", muestra de joven poesía española a cargo de Luis Antonio de Villena (Arquitrave, Colombia 2006), "Poesía viva en Andalucía" (Universidad de Guadalajara, México 2006) y "Punto de partida" (Revista Universitaria de la Universidad Nacional Autónoma de México, 2006). En 2005 obtuvo el "Premio Andalucía Joven de Poesía" por "El sueño del monóxido" (DVD, 2006).

ANTONIO LUIS GINÉS (Córdoba, 1967) es escritor con tres libros de poesía publicados. El primero "Cuando duermen los vecinos" (*El Viaducto*, 1995). Con su segundo libro "Rutas exteriores" obtiene el "IX Premio Nacional de Poesía Mariano Roldán" (*Ánfora Nova*, 1998). Su último libro, publicado durante el año 2005 en la editorial cordobesa *Plurabelle*, bajo el título de "Animales perdidos". Ha participado en algunas antologías como "Edad presente. Poesía cordobesa del siglo XXI" (*Fundación J. M. Lara*, 2004). Es crítico literario (poesía y literatura infantil y juvenil) desde hace algunos años en los "Cuadernos del Sur", suplemento literario del *Diario Córdoba* y ha ejercido la enseñanza en talleres literarios-creativos. En el 2007 publicará su cuarto libro en la editorial de *La Carbonería* (Sevilla) bajo el título de "Picados suaves sobre el agua".

Email de contacto: alginsmuoz@yahoo.es

M. REYES GONZÁLEZ VIDA (Priego de Córdoba, 1977) es Licenciada en Bellas Artes por la Universidad de Granada desde el año 2000. Actualmente es profesora del Departamento de Pintura de la Facultad de Bellas Artes de Granada. Ha sido Becaria de Investigación desde el curso académico 2001 hasta el 2005. Durante este período ha investigado el tema de la construcción de la identidad cultural y su vinculación con el arte contemporáneo. Esta línea de investigación se plasma en su obra plástica. Entre sus exposiciones recientes destaca su participación en la "IX y X Muestra de Arte Joven: Artistas de la Subbética" (Priego de Córdoba, Córdoba, 2004 y 2005), en el "Certamen Artcapitulaciones" (Santa Fe, Granada, 2004) y en el "Certamen Pepe Espaliú: Quinto Concurso de Artes Plásticas para Jóvenes" (Córdoba, 2003).

Email de contacto: mrgv@ugr.es

ISABEL JURADO CABAÑES (Madrid, 1950). Desde muy joven asiste a las aulas libres de dibujo y pintura de desnudo en el Círculo de Bellas Artes de Madrid. Estudia pintura en la antigua Escuela Superior de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, asistiendo también a las clases de Grabado, licenciándose en 1974. Lee su doctorado en pintura en la Facultad de Bellas Artes de Granada en el año 1992. Ejerce como catedrática de Dibujo en el IES Marqués de Comares de Lucena de Córdoba. Existen obras suyas en colecciones de la Diputación de Córdoba, Facultad de Bellas Artes de S. Fernando de Madrid, Colección de Grabado Contemporáneo de la Biblioteca Nacional de Madrid; Ayuntamientos y Museos locales de Ponferrada (León), Dos Hermanas (Sevilla), Ubrique (Cádiz), Mora de Toledo, Lucena, Montilla, Rute (Colección *Ánfora Nova*), Ministerio de Educación y Cultura de Vilnius (Lituania). En audiovisuales participa junto con su compañero Rafael Aguilera en la serie de TVE "Vivir cada día" (1984) en el capítulo sobre la vida y la pintura de la época titulado "Cuando empezamos a pintar en color". Publicaciones: En 1999 se publica un estudio monográfico sobre su obra artística y la de Rafael Aguilera en el libro "Zurcidos mediterráneos". En septiembre de 1999 es nombrada por el Ministerio de Educación para representar a España en el Congreso sobre las nuevas tendencias pedagógicas Internacionales que se celebra en Vilnius.

Email de contacto: onofre17@hotmail.com

MARÍA LAPACHET (Córdoba, 1978) es escritora, activista de los derechos reproductivos y la comunidad LGBT, fotógrafa y pintora. Ha residido en Irlanda e Inglaterra. En 2001 viaja a los Estados Unidos, donde estudia "Management and communications", estableciéndose en Nueva York donde colabora con el periódico "The Indie" y la revista "Wander". Ha publicado los poemarios "New york, new york, a poetic journey" (2003) y "Suada" (2004), así como la colección de relatos "The year of the cat" (2004). Su trabajo puede leerse en varias publicaciones *on line*, y está incluida en la antología de poesía norteamericana "The colors of life" (edición de Howard Ely; The International Library of Poetry, 2004). Trabaja en varios poemarios en inglés, un ensayo feminista sobre "polyamory" y una novela ambientada en Manhattan. Actualmente prepara la presentación de los libros "Que más quisiera yo que escribir con Allen Ginsberg", "In from the cold" y "My imaginary girlfriend". Más información en: www.marialapachet.com

Email de contacto: marialapachet@yahoo.com

MANUEL FERNANDO MANCERA MARTÍNEZ (Sevilla, 1971) es Doctor en Bellas Artes y Profesor Ayudante en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Sevilla. Es licenciado en BBAA en la especialidad de Escultura (1993-1998), Pintura (1993-1998) y Grabado y Diseño Gráfico (2000). Ha sido galardonado por la Facultad de Bellas Artes de Sevilla con el Mejor Expediente Académico (1998). Investigador del grupo "HUM 337" (2000-01), le han sido concedidas numerosas becas entre las que destaca el "III Plan Andaluz de Investigación de Formación de Personal Docente e Investigador" (2000). Su obra ha sido premiada en cuantiosas ocasiones desde 1991 siendo las más recientes "VII Certamen de Pintura "Ciudad de la Palma del Condado" (Huelva, 2001), "IV Certamen de Pintura. Forum ArteSevilla" (2003), "V Premio Nacional de Artes Plásticas de la Universidad de Sevilla" o el "XXXIII Concurso Internacional de Pintura Homenaje a Rafael Zabaleta". Ha participado en publicaciones como "La enseñanza y el aprendizaje multidisciplinar" o "Cuadernos para un litógrafo: litografía sobre planchas de aluminio graneado II". Igualmente, su obra ha estado presente en una veintena de exposiciones desde 1994 como "Versus peccato-virtù" en la *Galería Haurie*, (Sevilla, 2001)

Email de contacto: mancera@us.es

BELÉN MAZUECOS (Granada, 1978) es Licenciada en BB.AA. por la Universidad de Granada y Diplomada en Pintura por la *Accademia di Belle Arti di Brera* de Milán. Ha completado su formación en la Universidad de Costa Rica (2002), Universidad Bocconi en Milán (2004) y Centro de Investigación en Economía del Arte (ICARE) de la Universidad Ca' Foscari Venecia (2005/06). Actualmente, es profesora del Departamento de Pintura de la UGR y está concluyendo

su tesis doctoral. Ha disfrutado de las becas de creación artística "Etrarte" Borgarello (Pavía, 2000) o "Rojo" Sanxenxo (Pontevedra, 2002). Ha participado en numerosas exposiciones colectivas entre las que destacan "Milano, punto d'incontro" del Politécnico de Milán (1999), "Brera fotografía" (Brescia, 2000), "Ritrovarsi nello specchio" en el Museo Ken Damy (Brescia, 2001), "Cartografías en Piel" (Granada, 2001), "Identidades Múltiples. Colección del Instituto Andaluz de la Mujer" (Sevilla, 2004), "V Premio de Artes Plásticas Pepe Espaliú" (Córdoba, 2004), "La más elegante del invernadero" (Granada, Loja y Motril, 2005) y "Fondos del Ayuntamiento de Granada" en el Parlamento Europeo (Bruselas, 2007). Ha obtenido diversos premios de artes plásticas como 1º, 3º y 2º de las Ediciones IV, VI y VIII del "Concurso de Arte Joven de Granada", (2002, 2004, 2006) o la "V Edición Arte de Mujeres" (2003).
Email de contacto: belenmazuex@yahoo.es

ELENA MEDEL (Córdoba, 1985). Actualmente disfruta de una beca de creación del Ayuntamiento de Madrid en la Residencia de Estudiantes. Ha publicado los poemarios "*Mi primer bikini*" (Premio Andalucía Joven 2001; DVD, 2002), "*Vacaciones*" (El Gaviero, 2004) y "*Tara*" (DVD, 2006), además de relatos en revistas como "*Calle 20*", "*Eñe*" o la antología "*Cuentos eróticos de San Valentín*" (Tusquets, 2007). Traducida al árabe, inglés, italiano y portugués, ha sido incluida en diversas antologías. Más información en <http://www.elenamedel.com>
Email de contacto: elena@elenamedel.com

MARTA MERINO (Oviedo, 1972). Licenciada en Filología Clásica por la Universidad de Granada. Ha trabajado como redactora para la prensa escrita y, desde 1998, es miembro del grupo de investigación "GASCO". Actualmente, vive en Córdoba, donde trabaja para la editorial "El Almendro" y el Dpto. de Griego de la Facultad de Filosofía y Letras. Sus poemas han aparecido en diversas antologías como "*Voces del extremo: Poesía y vida*" (Fundación Juan Ramón Jiménez, Moguer, 2006) o "*Córdoba. Espacio poético*" (Diputación Provincial de Huelva, 2006), en la colección *La Bella Varsovia* y en revistas literarias como "*La poesía Señor Hidalgo*", "*Alhucema*" o "*La hamaca de Iona*". Ha participado en diversas lecturas poéticas, así como en la coordinación de las Jornadas "Poéticas frente al poder". En 2002, recibió el 2º premio de poesía en el Certamen de Poesía "Adolfo Utor Acevedo" por su primer libro de poemas. Actualmente trabaja en su próximo libro.
Email de contacto: martmerino1@hotmail.com

VICENTE LUIS MORA (Córdoba, 1970) ha publicado el libro de relatos "*Subterráneos*" (DVD, 2006, premio Andalucía Joven de Narrativa 2005), la novela "*Circular*" (Plurabelle, 2003), y los ensayos "*Singularidades. Ética y poética de la literatura española actual*" (Bartleby, 2006) y "*Pangea. Internet, blogs y comunicación en un mundo nuevo*" (Fundación José Manuel Lara, 2006). Asimismo, han visto la luz los poemarios "*Texto refundido de la ley del sueño*" (1999), "*Mester de cibervía*" (Pre-Textos, 2000), "*Nova*" (Pre-Textos, 2003), "*Autobiografía. Novela de terror*" (Universidad de Sevilla, 2003) y "*Construcción*" (Pre-Textos, 2005). Ejerce la crítica en marcha en su blog Diario de Lecturas (www.vicenteluismora.com), y es crítico de revistas como *Quimera*, *Archipiélago*, *Clarín*, *Animal sospechoso*, *Puerto*, *Mercurio* y *Cuadernos del Sur*.

BÁRBARA MUJICA, es una prolífica novelista, ensayista y crítica. Su novela "*Mi hermana Frida*" (Overlook Press, 2001), es un bestseller internacional que ha sido publicado en quince idiomas. Mujica es profesora de español en la Georgetown University de los EEUU, Presidenta de la "Association for Hispanic Classical Theater" dedicada al teatro español del Siglo de Oro y editora de la revista "Comedia Performance". Ha escrito extensamente sobre literatura hispánica, libros de ficción como la novela "*The Deaths of Don Bernardo*" o cuentos como "*Sanchez across the Street*" en 1997. Su última novela *Sister Teresa* (Overlook Press, 2007) está basada en la vida de Santa Teresa de Jesús. Su obra ha sido compensada con numerosos premios como "Trailblazers Award from Dialogue on Diversity" (2004) o el "Theodore Christian Hoepfner Award" de ficción (2002). Sus escritos han aparecido en numerosas publicaciones como *The Minnesota Review*, *Pangolin Papers*, *The Literary Review*, o en antologías tales como *Where Angels Glide at Dawn*. Sus ensayos han aparecido en cientos de publicaciones como *The New York Times*, *The Washington Post*, *The Miami Herald* o *The Dallas Morning Star*. Sus últimos trabajos de no ficción son "*Teresa de Jesús: Espiritualidad y feminismo*" (Biblioteca Crítica, 2005) o "*Women Writers of Early Modern Spain: Sophias Daughters*" (Yale University Press, 2004). Ha editado ocho antologías literarias, las más recientes "*Milenio: Mil años de literatura española*" (2002), *Antología de la literatura española: Siglos XVIII y XIX* (1999), y "*Premio Nobel: Once grandes escritores del mundo hispánico*" (1997).

SANTIAGO NAVARRO (San Fernando, Cádiz, 1970). Es Doctor en Bellas Artes y Profesor del Departamento de Escultura e Historia de las Artes Plásticas de la Universidad de Sevilla. Pertenece al grupo de investigación TEBRO (HUM. 491). Su obra ha sido premiada en Fundaciones, Bienales como la Angel's Orensanz de New York (1998), la 1ª y 3ª Bienal de Artes Plásticas "*Rafael Botí*" de Córdoba (1998-2002) o en distintas ediciones de los Certámenes de Arte y Creación Joven del "INJUVE". Entre sus exposiciones cabe destacar "*SOS. Symphony*" (Málaga, 2005), "*AAron Lloyd*" (Málaga, 2003), "*Der Wanderer*" (Berlín-Cádiz, 2003), "*Peter Shadows Project*" (Sevilla, 2001), "*El jardinero de seis dedos*" (Faro-Portugal, 2000), "*a lagoa*" (Belo Horizonte-Brasil, 1999), "*El paisaje donado*" (Sevilla, 1999) o las colectivas "*XII edición Circuítos*" (Spanish Institute of New York, 2001), "*III Certamen de Artes Plásticas Pepe Espaliú*" (Córdoba, 2000), "*IV Certamen Unicaja de Artes Plásticas*" (CAAC, Sevilla, 2001), o la "*Festa Internazionale della Cerámica*" (Firencia-Italia, 1996-1997-1998).

IDA RODRÍGUEZ PRAMPOLINI (Puerto de Veracruz, 1925). Es doctora en letras con especialidad en historia y doctora Honoris Causa de la Universidad Veracruzana en 2003. Ocupa el sillón nº 8 de la Academia Mexicana de la Historia desde 1989. Desde 1957 es miembro del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM. Desde 1954 ha impartido clases en la Facultad de Filosofía en la UNAM. En 1967 fue jurado de la IX Bienal de Sao Paulo y en 1986 presidenta del jurado de la II Bienal de La Habana. Es Investigadora Emérita de la UNAM, desde 1988. Recibe numerosos premios entre los que destacan el "Premio Universidad Nacional" en 1991, "Premio Nacional de Historia, Ciencias Sociales y Filosofía" (2001) o la "Medalla Calasanz" (2002). Investigadora Emérita del Sistema Nacional de Investigadores. Como directora fundadora del Instituto Veracruzano de Cultura (1987-1993), inaugura 57 casas de cultura, once museos, dos escuelas de educación artística (música y danza) y 12 archivos. Entre sus libros se encuentran: "*La*

Atlántida de Platón en los cronistas del siglo XVI (1947,1992); *"Amadises de América. La hazaña de Indias como empresa caballeresca"* (1948,1977,1991); *"La crítica de arte en México en el siglo XIX, 1810-1903"* (1964,1999); *"El surrealismo y el arte fantástico de México"* (1969, 1987); *"El arte contemporáneo, esplendor y agonía"* (1964); *"Un ensayo sobre arte contemporáneo"* (1981); *"Juan O'Gorman. Arquitecto y pintor"* (1982); *"Variaciones sobre arte"* (1992); *"La memoria recuperada, Julio Galán"* (1994); *"El palacio de Sonambulópolis, de Pedro Friedeberg"* (1999); *"Luis Nishizawa, naturaleza interior, naturaleza exterior"* (2000); *"Francisco Zúñiga y el canon de belleza americana"* (2001). Ha escrito más de cuatrocientos artículos en diversas publicaciones del país y del extranjero, más de un centenar de presentaciones de libros y catálogos sobre temas artísticos, y ha dictado innumerables conferencias. Actualmente es directora general del Consejo Veracruzano de Arte Popular.

ELENA ROMÁN (Córdoba, 1970) es poeta. Ha recibido numerosos premios como el X Certamen de Narrativa "Mujeres Creadoras" (Baena), XII Certamen "Mujerarte" de Poesía (Lucena), "XXVI Certamen de poesía del Ayuntamiento de Bargas", (Bargas-Toledo), VIII Certamen Poético "Pepa Cantarero" (Baños de la Encina-Jaén), Concurso Iberoamericano "Decirlo con Letra de Mujer", en las modalidades de Poesía y Cuento Corto (Argentina) y X Concurso de Poesía "Luis Chamizo" (Villafranca del Penedès-Barcelona). Ha sido mencionada con accésits en el XIV Certamen "Mujerarte" de Poesía (Lucena) y IX Premio "José Mª Valverde" de Poesía (Barcelona), y obtuvo menciones especiales en el XXII Certamen de Poesía "Ángel Martínez Baigori" (Lodosa-Navarra) y XIII Premio Ciudad de Getafe de Poesía (Getafe). Entre sus publicaciones, destacan las antologías *"Una Década de Mujeres Creadoras"* (Baena), *"Histerias Breves"* (Albacete), *"El Fungible"* (Alcobendas), *"Premios Literarios Ciudad de Getafe 2005"* (Getafe), *"Mujerarte"* (Lucena), *"Antología en memoria de las víctimas de los atentados terroristas del 11-M"* (Alcorcón) y *"Míranos"* (Madrid). Igualmente, ha publicado en revistas como *Nayagua* (Getafe), *Bar Sobia* (Córdoba), *El Problema de Yorick* (Albacete), *Guadalmesí* (Tarifa-Cádiz), *Prometeo* (Barcelona), *Parnaso* (Granada) y *Nitecuento* (Barcelona). Email de contacto: gelen13@hotmail.com

ESTEBAN RUZ MORAL (Jaén, 1966) es Licenciado en Bellas Artes por la Universidad de Sevilla (1989). Ha sido director de los "Cursos Internacionales de Creación Artística" de Valdepeñas de Jaén (1992-1996), de los "Encuentros Internacionales de Arte Contemporáneo" (Tavira, 1996) y de los "Talleres de Arte Contemporáneo" (2000, 2004, 2005). Ha celebrado numerosas individuales como *Galería Silos* (Tarifa, 2006), *"Juego de Manos"* en Excma. Diputación provincial de Córdoba (2003), *Galería Dolores Sierra* (Madrid, 2003), *"Vidas Interiores"* en *Galería Espalter* (Madrid, 1999), *Galerie Eric de Montbel*, (París, 1998), *Galería Spatium* (Tavira 1995,1996), *Galería Quincambosse* (París, 1993) o *Galería Christine Diegoni* (París, 1991). Igualmente, ha participado en numerosas exposiciones colectivas desde 1992, entre las más recientes *Galería La Xina Art* (Barcelona, 2006), *Biennale d'Issy-les-Moulineaux* (París, 2003), *Huit Artistes pour La Source* (París (2002), *Musée de Millau* (1999), *Museo de Arte Moderno de Louviers* (1996). Ha obtenido entre otros el "Premio de la Biennale d'Issy les Moulineaux" (2003) o "Beca de Artes Plásticas Fundación Rafael Botí" (2000). Su obra está presente colecciones públicas y privadas de Francia, España, EE.UU, Suecia, Alemania o Portugal. Ha ejercido de comisario de exposiciones como "Reves de paysage" y "Openart" en 2006. Su obra puede consultarse en www.estebanruiz.com Email de contacto: para@estebanruiz.com

RITA RUTKOWSKI (Londres, 1932). La artista emigra con su madre y con su padre a los Estados Unidos de América con tan sólo un año de edad. Establece su residencia en Nueva York donde cursa la mayor parte de sus estudios, especialmente en el *Cooper Union*, de concepto Bauhaus. Completa sus estudios con becas en las escuelas taller del *Museum of Modern Art of New York* (M.O.M.A.) y del *Brooklyn Museum of Art*, como profesora auxiliar. Viaja a Italia con la beca *Fulbright* para estudiar en Roma, Venecia y Ravenna. Participa en numerosas exposiciones colectivas en U.S.A., entre las que destacan: M.O.M.A. y *Whitney Museum* (ambos en Nueva York), *Bienal of Corchoran Gallery*, *Smithsonian Institute* (ambos en Washington D.C.), *Institute of Contemporary Art* de Boston, etc. Ha expuesto en Italia, Austria, Inglaterra y España y celebrado más de treinta exposiciones individuales en Nueva York, Madrid, Vigo, Sevilla y Córdoba, incluyendo una expo-antología en la Excma. Diputación de Córdoba. Rita Rutkowski tiene varias obras depositadas en diversas galerías y museos, publicadas en distintas editoriales y divulgadas en numerosos medios de comunicación. Igualmente, ha participado en varios certámenes y ferias de arte como ARCO en Madrid, "Arte y Hotel" en Sevilla o "Artexpo" en Barcelona. Desde 1959 vive en Córdoba.

AITOR SARAIBA (Talavera de la Reina, 1983) es Licenciado en Bellas Artes y aprendiz de dibujo. Me licencié en Bellas Artes en la Universidad de Cuenca, mientras estudié, como me porté bien, pude viajar a estudiar a Manchester y Tijuana. En el camino tuve suerte y me encontré con gente que me hizo (y hace) libritos de mis dibujos, por ahora van tres: *"Tus ídolos favoritos"*, *"Un pony muerto"* y *"El viaje más largo de mi vida"*. He expuesto en todas esas ciudades que ni de niño sabes pronunciar. En la actualidad soy profesor de universidad en México impartiendo las asignaturas de "Crítica del arte contemporáneo" e "Historia del arte contemporáneo". Tengo 23 años, me gustan los ponys, la música punk-rock y las patatas fritas. Email de contacto: pintandolamona@yahoo.es

LAURITA SILES CEBALLOS (Málaga, 1981). Realizó una licenciatura nómada entre la Facultad de Bellas Artes de Valencia, *Iceland Academy of Arts* (Islandia), Universidad de Bellas Artes del País Vasco y *Emily Carr Institute of Art + Design* (Vancouver, Canadá). Coordinadora del certamen "Menosuno Canal de arte" dentro del "colectivo artístico menosuno", Madrid. Encargada de la documentación videográfica "SCARPIA, Jornadas de Intervención Artística en el Espacio Urbano y Natural" en El Carpio, Córdoba. Ha presentado sus trabajos en el *Festival de Arte Contemporáneo de Barcelona*, *MálagaCrea* (2006), *Centro de arte contemporáneo* (Málaga), *Festival Decibelio de Arte Experimental* (Madrid), *Galería Nema Havd* (Reykjavik, Islandia). Su obra ha sido premiada por diferentes instituciones como Universidad de Deusto (Bilbao) o la Casa de la Juventud del Ayuntamiento de Lucena en Córdoba. El pasado año trabajó en la Productora de cine de animación tradicional *Marlouflims*. *Bordeaux*, Francia. En la actualidad vive y trabaja en el maravilloso pueblo que le vio crecer: Marbella. Email de contacto: lauritasiles@hotmail.com

SARA TORO (Córdoba, 1984). Esta completando sus estudios de Filología Hispánica en Granada. Ha participado en el pliego número 8 de la colección "Venera" promovida por los talleres de escritura creativa de la "Casa del Ciprés" así como en la antología "Radio Varsovia" y en las revistas *Bar Sovia*, *Tres orillas* y *PDA y Juglar*. Asimismo, ha asistido a los talleres de creación de cuentos eróticos y ha publicado con labellavarsovia en "Ropopompom", *catorce cuentos de navidad* y *Como yo te amo, dieciséis cuentos de todo*. Ha sido premiada en el "V Certamen de relato breve de la Universidad de Córdoba" y finalista en el "I certamen Alea Blanca del café Anaïs".
Email de contacto: sara_polaca@yahoo.es

CARMEN VADILLO (Córdoba, 1979) está finalizando sus estudios de Filología Hispánica en la Facultad de Filosofía y Letras en la Universidad de Córdoba. Ha coordinado el "Aula de literatura de la Facultad de Filosofía y Letras de Córdoba" (1999-2004), desde donde organizó el "II Encuentro de Poesía joven" (Punta Umbría, 2001) y sido colaboradora honoraria en el "Aula de las Artes de la Universidad de Córdoba" (2000-2003). Sus poemas han sido publicados en revistas como *Müsu* (2001, 2002) y en libros como "En pie de paz" (Plurabelle, 2003), "Radio Varsovia" (La Bella Varsovia, Córdoba, 2004), "Itinerario Interminable" (Colectivo Abierto de Poetas Cordobesas, 2003) y en los proyectos de IAJ "12 escritores / 12 fotógrafos", "Empatía" (IAJ, 2001) y "Córdoba 24h" (IAJ, 2003). Igualmente, ha participado en otras publicaciones como la *plakete* "Limbo nº4" (2003) o "Ropopompom" (2005). En la actualidad ha terminado su primer libro de poemas "Coincidencias" (inédito) y está trabajando en el segundo.
Email de contacto: carmenvadillo@hotmail.com

MARISA VADILLO (Córdoba, 1976) es doctora en Bellas Artes (mención europea) por la Universidad de Sevilla donde imparte clase en el Dpto. de Dibujo. Ha sido becaria de investigación (F.P.U.) del Ministerio de Educación (2002-2006). Presentó en septiembre de 2006 su tesis doctoral "Las artistas de la Bauhaus: una revisión del arte y del diseño femenino". Pertenece al grupo de Investigación "HUM-337 Arte Plástico". Ha realizado dos estancias de investigación de seis meses en el *Bauhaus-Archiv Museum für Gestaltung* de Berlín. Desde 1996 ha participado en más de cuarenta exposiciones colectivas (Honduras, Córdoba, Sevilla, Zaragoza, Cádiz, Sanxenxo, Málaga) y ha celebrado una docena de muestras individuales. Ha sido seleccionada en numerosos premios como "IV Certamen de Arte de Mujeres" (IAM, 2006), "Focus Abengoa" (2006), "Lofting" (Museo Miraflores, 2004) o "V Concurso de Artes Plásticas para jóvenes Pepe Espaliú" (2003). Obtuvo la Beca de Creación Artística "Rojo" (Sanxenxo, 2002). Entre sus últimas individuales se encuentran "Complementos" (Jaén, 2007) o "X Objects" (Málaga, 2006). Ha impartido comunicaciones, ponencias y conferencias como "La Bauhaus en femenino: historia de una revolución silenciosa" (2006). Entre sus escritos destaca en alemán „Murillo: Spiel und Kindheit als vermittlungskategorien der Kunst" (Kölhammer, 2006) o en castellano "La ciudad consumida" (Plurabelle, 2005).
Email de contacto: marisa_vadillo@hotmail.com

HISAE YANASE (Japón, 1943). Realiza en 1960 estudios de decoración en la Academia Bunca de Tokio. Ocho años más tarde viaja a Europa y estudia cerámica en la Escuela de Artes y Oficios de Valencia (1970). En 1973 cursa el peritaje de cerámica artística en la Escuela de Práctica de Cerámica en Manises, Valencia. Desde 1976 ejerce como maestra de cerámica en la Escuela de Artes y Oficios "Mateo Inurria" de Córdoba. Ha realizado numerosas exposiciones en ciudades como Sevilla, Madrid, Busan, Jaén, etc. Entre las más recientes destacan "Palimpsesto" (2006), "Jardín Silente" (2004), "Naturaleza de barro y papel" (2003) o "Perpetuum Mutabile" (2002). Igualmente, su obra ha estado presente en numerosas exposiciones colectivas destacando entre las últimas "Múltiples" (2006), "Copi-Cop" (2006), "Estiarte" (2005), "COO4" (2004), "2 x 10" (2004) o "Convergencias" (2004).

