

VIII BIENAL DE
ARTE
CONTEMPORÁNEO
FUNDACIÓN ONCE



VIII BIENAL DE
ARTE
CONTEMPORÁNEO
FUNDACIÓN ONCE

Mujer y discapacidad

25 octubre 2022 - 29 enero 2023
CENTROCENTRO - Planta 4ª
Plaza de Cibeles, 1 - Madrid

PRESIDENCIA DE HONOR / HONORARY PRESIDENT

Su Majestad la Reina Doña Letizia

COMITÉ DE HONOR / HONOR COMMITTEE

Sr. D. Miquel Octavi ICETA I LLORENS

Ministro de Cultura y Deporte
Minister of Culture and Sports

Sra. Dña. Isabel DÍAZ AYUSO

Presidenta de la Comunidad de Madrid
President of the Community of Madrid

Sr. D. José Luis MARTÍNEZ-ALMEIDA

Alcalde de Madrid
Mayor of Madrid

Sr. D. Miguel CARBALLEDA PIÑEIRO

Presidente de la ONCE y su Fundación
President of ONCE and its Foundation

Sr. D. Manuel BORJA-VILLEL

Director, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía
Director, National Museum Center of Art Reina Sofía

Sr. D. Salomón CASTIEL

Director, La Térmica de Málaga
Director, La Térmica of Málaga

Sr. D. Javier DEL CAMPO

Director, Centro de Arte Caja de Burgos
Director, Center of Art Caja de Burgos CAB

Dr. Timo DEN RIJK

Director Design Museum den Bosch
Director Design Museum den Bosch

Sr. D. Tom DI MARIA

Director Emeritus, Creatrive Growth Art Center
Director Emeritus, Creatrive Growth Art Center

Sra. Dña. Elvira DYANGANI OSE

Directora, Museu d'Art Contemporani de Barcelona
Director, Contemporary Art Museum of Barcelona

Sra. Dña. Nuria ENGUITA MAYO

Directora, Instituto Valenciano de Arte Moderno (IVAM)
President, Valencian Institute of Modern Art (IVAM)

Sr. D. Miguel FALOMIR FAUS

Director, Museo Nacional de El Prado
Director, National Prado Museum

Sr. D. Miguel FERNÁNDEZ CID

Director, Museo de Arte Contemporáneo de Vigo
Director, Museo de Arte Contemporáneo de Vigo

Sr. D. José Carlos GARCÍA DE QUEVEDO

Presidente de la Fundación ICO
President ICO Foundation

Sr. D. Luis GARCÍA MARTÍNEZ

Director del Dpto. de Arte y Exposiciones del Instituto Leonés de la Cultura, Diputación de León
Director of the department of art and exhibitions of the Instituto Leonés de Cultura, Diputación de León

Sr. D. Juan GARCÍA SANDOVAL

Director Museo de Bellas Artes de la Región de Murcia
Codirector de los Congresos Internacionales de Educación y Accesibilidad en Museos y Patrimonio
Director Museum of Fine Arts of the Murcia Region
Joint Director of the International Conferences on Education and Accessibility in Museums and Historical Sites

Sr. D. Francisco Javier GONZÁLEZ HONTORIA

Director, Museo Patio Herreriano
Director, Patio Herreriano Spanish Contemporary Art Museum

Sr. D. Juan Miguel HERNÁNDEZ LEÓN

Presidente, Círculo de Bellas Artes
President, Circle of Fine Arts

Sra. Dña. Beatriz HERRÁEZ

Directora, Centro Museo Vasco de Arte Contemporáneo. ARTIUM
Director, ARTIUM, the Basque Museum and Centre of Contemporary Art

Sra. Dña. Felipa JOVE SANTOS

Presidenta, Fundación María José Jove
President, María José Jove Foundation

Sra. Dña. Helena JUNCOSA CIRER

Directora, Centro de Arte Contemporáneo de Málaga
Director Málaga Contemporary Art Center

Sra. Dña. Encarnación LAGO GONZÁLEZ

Gerente, Red Museística Provincial de Lugo
Manager, Red Museística Provincial de Lugo

Sra. Dña. Sarah LOMBARDI

Directora de la Colección de l'Art Brut Lausanne
Director Collection l'Art Brut Lausanne

Sra. Dña. Maribel LÓPEZ ZAMBRANA

Directora, ARCOmadrid
Director, ARCOmadrid

Sr. D. Santiago B. OLMO GARCÍA

Director, Centro Gallego de Arte Contemporáneo
Director, Galicia Contemporary Art Center

Sr. D. Luis Cayo PÉREZ BUENO

Presidente, Comité Español de Representantes de Personas con Discapacidad CERMI
President, Spanish Committee of Representatives of Persons with Disabilities. CERMI

Sra. Dña. Catalina PULIDO CORRALES

Directora, Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo
Director, Estremenian & Latin American Museum of Contemporary Art

Sra. Dña. Teresa REYES I BELLMUNT

Presidenta, Consejo Internacional de Museos, ICOM España
President, International Council of Museums, ICOM Spain

Sr. D. Álvaro RODRÍGUEZ FOMINAYA

Director, Museo de Arte Contemporáneo de León
Director, Contemporary Art Museum of León

Sr. D. Guillermo SOLANA DÍEZ

Director Artístico, Museo Thyssen Bornemisza
Artistic Director, Thyssen Bornemisza Museum

Sra. Dña. Begoña TORRES GONZÁLEZ

Directora Gerente, Museo Lázaro Galdiano
Managing Director, Lázaro Galdiano Museum

Sr. D. Juan Ignacio VIDARTE FERNÁNDEZ

Director General, Museo Guggenheim de Bilbao
General Director, Bilbao Guggenheim Museum

Sra. Dña. Anne-Gäelle Villet

Directora-conservadora, Site de l'Abbatiale de Payerne
Directrice-conservatrice, Site de l'Abbatiale de Payerne

COMISARIA / CURATOR

Maite BARRERA

ORGANIZA / ORGANIZES

Fundación ONCE

Dirección de Accesibilidad Universal e Innovación
Departamento de Cultura y Ocio

PRESIDENCIA / PRESIDENCY

Miguel CARBALLEDA PIÑEIRO

DIRECCIÓN / DIRECTION

Jesús HERNÁNDEZ GALÁN

COORDINACIÓN GENERAL / GENERAL COORDINATION

Mercè LUZ ARQUÉ

COORDINACIÓN TÉCNICA / TECHNICAL COORDINATION

Sonia GARCÍA-FRAILE CÁMARA

COORDINADOR DE COMUNICACIÓN / COMMUNICATION COORDINATOR

José M. Alías Martín

RESPONSABLE DE PROTOCOLO Y ORGANIZACIÓN DE EVENTOS / RESPONSIBLE FOR PROTOCOL AND ORGANIZATION OF EVENTS

Carmen Martínez García

SOCIAL MEDIA MANAGER / SOCIAL MEDIA MANAGER

Juan Carlos Martínez

AYUNTAMIENTO DE MADRID / CITY OF MADRID

CENTROCENTRO

ALCALDE / MAYOR

José Luis MARTÍNEZ-ALMEIDA

DELEGADA ÁREA DE GOBIERNO DE CULTURA,
TURISMO Y DEPORTE / DELEGATED GOVERNMENT
AREA OF CULTURE, TOURISM AND SPORTS

Andrea LEVY SOLER

COORDINADOR GENERAL DE CULTURA /
CULTURE, COORDINATOR

Jorge MORETA PEREZ

CONSEJERO DELEGADO DE MADRID DESTINO,
CULTURA, TURISMO Y NEGOCIO, S. A. / MADRID
DESTINO CEO

Ángel MARTÍN VIZCAÍNO

DIRECCIÓN ARTÍSTICA / ARTISTIC DIRECTOR

Giulietta ZANMATTI-SPERANZA

GERENCIA / MANAGEMENT OFFICE

Ana LOMA-OSORIO LERENA

RESPONSABLE DE PROGRAMAS CULTURALES /
HEAD OF CULTURAL PROGRAMS

Ángel GUTIÉRREZ VALERO

ACTIVIDADES CULTURALES / CULTURAL ACTIVITIES

Amalia ALONSO AGÜERA

Tevi DE LA TORRE BETBESÉ

Nerea GARCÍA GARMENDIA

COMUNICACIÓN Y PRENSA / MEDIA RELATIONS

Alexandra BLANCH WHYBROW

GESTIÓN Y ADMINISTRACIÓN / ADMINISTRATION

Almudena FERRERO GALÁN

Silvia FREIRE SÁNCHEZ

GESTIÓN DE ESPACIOS / VENUE MANAGEMENT

Nefer FERNÁNDEZ-NESPRAL GALÁN

Silvia ALEGRE MOLTÓ

INAUGURACIÓN

CENTROCENTRO

DÍA: **25 de octubre** HORA: **12 h**

PRESENTADORA

Lary LEÓN

MÚSICA

Clara SAVAL

ACTUACIÓN

Tejiendo alas
Asociación flamenco
inclusivo José Galán



PRESENTACIÓN

PRESENTATION

Miquel Octavi ICETA I LLORENS

MINISTER OF CULTURE AND SPORT

Celebrating art means celebrating life. Celebrating it in all its diversity and richness. The eighth edition of the Biennial of Contemporary Art organized by the ONCE Foundation is, above all, a celebration of art understood as a living, inclusive, and liberating space that is capable of breaking down barriers, and demolishing physical, mental and social walls. Art as an integrating space, and the Biennial as an open door to through which we can learn about art created by artists with disabilities.

This edition, which should have been held in 2020, but had to be postponed because of the Covid pandemic, now returns to proclaim itself as a song to life and art, which are two branches of the same tree. It is a meeting place that shows us that art acts as a social mirror and also as an engine for change. It is a reflection of a diverse, inclusive society, and also a driver and an incentive for a society capable of creating ever closer coexistence and full equality. Because art creates models and references and points us towards the future, and makes us see what we are, and above all, what we are capable of being. The history of art would not be the same if it did not contain the names of artists with disabilities: Frida Kahlo, Ludwig van Beethoven, the tenor Andrea Bocelli, the activist writer Hellen Keller or the Spanish actor Pablo Pineda, who was awarded the Silver Shell for Best Actor at the 2009 San Sebastian International Film Festival.

In this Biennial, the work that the ONCE Foundation has been doing for decades to support people with disabilities has reached one of its most vivid and eloquent examples, as it underlines how important it is to give visibility to those who, even today, often go unnoticed. When we give visibility to the work of artists with disabilities, we make them real, accessible, and tangible. They are here, they exist, and they create.

Miquel Octavi ICETA I LLORENS

MINISTRO DE CULTURA Y DEPORTE

Celebrar el arte es celebrar la vida. Celebrarla en toda su diversidad y riqueza. La octava edición de la Bienal de Arte Contemporáneo organizada por Fundación ONCE es, por encima de todo, una celebración del arte entendido como un espacio vivo, inclusivo, liberador y capaz de romper fronteras, de derribar muros físicos, mentales y sociales. El arte como espacio integrador, y la Bienal como una puerta abierta para conocer el arte creado por artistas con discapacidad.

Esta edición, que debería haberse celebrado en 2020, y que hubo de retrasarse por la pandemia producida por el Covid vuelve para erigirse como un canto a la vida y al arte, dos ramas de un mismo árbol. Un espacio de encuentro que nos demuestra que el arte funciona al mismo tiempo como espejo social y motor de cambio: espejo de una sociedad diversa, inclusiva, y también motor y aliciente para una sociedad capaz de profundizar en la convivencia y la igualdad plena. Porque el arte crea modelos y referentes y nos proyecta al futuro, haciéndonos ver lo que somos, y sobre todo lo que podemos ser. La historia del arte no sería la misma sin nombres de artistas con discapacidad: Frida Kahlo, Ludwig van Beethoven, el tenor Andrea Bocelli, la escritora activista Hellen Keller o el actor español Pablo Pineda, Concha de Plata al mejor actor en el Festival Internacional de Cine de San Sebastián de 2009.

El trabajo que la Fundación ONCE lleva décadas desarrollando en favor de las personas con discapacidad alcanza en esta Bienal uno de sus ejemplos más vivos y elocuentes, pues subraya la importancia de visibilizar a quienes, todavía hoy, pasan muchas veces desapercibidos. Hacer visible el trabajo de los artistas con discapacidad es hacerlos reales, accesibles, tangibles. Están, son, y crean.

Difficulties, art and community

People who face great obstacles develop huge willpower and other senses that they use to lead their lives. Their example surprises the rest of us with their determination.

We are talking about artists like the Malaga-born Victor Meliveo, who was able to overcome a serious accident where he lost virtually all of his eyesight. Twenty years later, he is still getting awards for his work as a photographer, stage director and video artist, including the First Prize and Audience Award at the Malaga Festival. Meliveo considers that effort, perseverance and willpower make up 99% of the artist's work.

Hellen Keller, who was deaf and blind, and her remarkable mentor, Ann Sullivan, are another example of willpower. Ann had suffered from blindness earlier in her life, and the experience taught her what she needed to know to open a door into Hellen's world. She taught her to read, to communicate with others and to express all the feelings she carried inside her. Together they gave rise to one of the most beautiful tales of human communication that our civilization has ever seen.

And what can we say about the sight-impaired painter Keith Salmon, who is able to recreate Scottish landscapes based on his experience as a walker. Or Stephen Wiltshire, who was diagnosed with autism when he was only three years old and who today is able to draw an entire city, from memory, and with extraordinary precision. After only a short helicopter ride he was able to produce a detailed sketch of Manhattan on a five-meter long sheet of paper.

There are many people who gave a meaning to their difference by turning it into art. And when they did, they fulfilled their

vocation and turned their lives into something worthwhile for society.

All these stories about creativity and overcoming obstacles teach us a lot about ourselves. Their lives were marked by misfortune, where their difficulties bloomed as a divine gift. Their examples and their enthusiasm are a lesson for all of us. They lead us to understand that what we are arises mainly out of our own effort, and that we have the ability to make sense of everything that comes our way.

All of these people turn art into a bridge between those who have functional or intellectual diversity and everyone else. We are all unique, inimitable and yet at the same time we all share the same capacity to communicate and feel empathy. All these people teach us that there is a light within all of us, and the greater the effort and determination we need to create this light, the brighter it shines out.

Madrid is inclusive, just like art. Madrid is everyone's commitment to everybody. The bottom line is that we all have different talents, and we all have something that we can contribute. But it is they who contribute the most. That is why I would like to extend my thanks to the ONCE Foundation for this 8th Biennial of Contemporary Art. My thanks also go to the disabled and non-disabled artists, and to all those who take inspiration from disability and help others to do so.

All of these women open a door of possibilities for us, broaden the horizons of action for others, and show us that we are capable of doing whatever we set our minds to. And this makes us freer and more liberated. Just like Madrid.

Dificultades, arte y comunidad

Las personas que encuentran grandes obstáculos desarrollan una enorme fuerza de voluntad y otros sentidos con los que reconducir sus vidas. Su ejemplo nos sorprende a los demás por su determinación.

Son artistas como el malagueño Víctor Meliveo, que fue capaz de sobreponerse a un grave accidente en el que perdió prácticamente toda la visión. Veinte años después sigue recibiendo premios como fotógrafo, director de escena y video-artista; reconocimientos entre los que destaca el Primer Premio y Premio del Público en el Festival de Málaga. Meliveo considera que el trabajo, la constancia y la voluntad es el 99% de la obra artística.

La sordo-ciega Hellen Keller y su extraordinaria mentora, Ann Sullivan, son otro ejemplo de voluntad. Ann había sido ciega y de esta experiencia extrajo las lecciones que le permitieron acceder al mundo de Hellen. Le enseñó a leer, a comunicarse con los demás y a expresar todo lo que llevaba dentro. Ambas dieron lugar a una de las historias de comunicación más bonitas de nuestra civilización.

Y qué decir del pintor invidente Keith Salmon, capaz de recrear los paisajes escoceses en base a su experiencia como caminante. O de Stephen Wiltshire, diagnosticado de autismo con sólo tres años y que hoy es capaz de dibujar una ciudad entera, de memoria, y con una precisión extraordinaria. Con solo un breve viaje en helicóptero fue capaz de plasmar Manhattan en una lámina de cinco metros de largo.

Son muchas las personas que dieron sentido a sus diferencias plasmándolas en arte. Al hacerlo, cumplieron con su vocación y tuvieron vidas fructíferas para la sociedad.

Todas estas historias de superación y creatividad nos enseñan acerca de nosotros mismos. Sus vidas estuvieron marcadas por unas desgracias donde la dificultad afloró un don divino. En sus ejemplos, en su entusiasmo, hay una lección para todos: nos hacen entender que somos principalmente nuestro propio esfuerzo y que podemos entender a todo lo que venga.

Todas estas personas convierten el arte en puente entre personas con diversidad funcional o intelectual y todos los demás. Todos somos únicos, irrepetibles y a la vez tenemos la misma capacidad de comunicarnos y sentir empatía. Todas estas personas nos enseñan que la luz que todos tenemos, cuanto más cuesta y más determinación exige, más luminosa brilla.

Madrid es inclusiva, como el arte. Madrid es un compromiso de todos con todos. Lo fundamental es que todos tenemos talentos diferentes y todos tenemos algo que aportar. Pero quienes más lo hacen son ellas. Por eso doy las gracias a la Fundación ONCE VIII por esta Bienal de Arte Contemporáneo. Y a los artistas con discapacidad y sin discapacidad, y a todos los que se inspiran en la discapacidad y nos ayudan a hacerlo a los demás.

Todas estas mujeres nos abren la puerta de lo imposible, amplían el campo de acción de los demás, y nos demuestran que somos capaces de todo si nos lo proponemos. Y esto nos hace más libres y libres. Como Madrid.

José Luis MARTÍNEZ-ALMEIDA

MAYOR OF MADRID

On behalf of the city of Madrid and its people, I would like to welcome the artists and organisers of the VIII edition of the ONCE Biennial, which will be held, like its previous editions, in CentroCentro, the cultural space of the Cibeles Palace.

It is fantastic news that this great initiative, which sadly could not be held in 2020 because of the pandemic, is now back on Madrid's agenda.

The Biennial is back with renewed vigour and with the precision and excellence that has distinguished this great project since the first edition that was held in 2006. It arises from the successful vision of the Fundación ONCE, which decided to incorporate the visual arts as a positive element on the road towards full social inclusion. Because art is a universal language that breaks down all barriers and makes no distinction between people with or without disabilities.

Fifty-four women artists, with and without disabilities, will take part in the collective exhibition at CentroCentro, and they will show us their different takes on the subject of women, which is the theme proposed for this Biennial.

The Biennial is a magnificent opportunity for people with disabilities to develop their artistic talent, gain access to the art circuit, and play an active role in society. And it is also an opportunity to introduce the work of these artists to the people of Madrid.

The Madrid City Council is fully involved in working towards full social inclusion of people with disabilities. We have made great progress in removing physical barriers to ensure mobility on the public highway, in transport and in accessibility to our centres.

And there is still much more to be done.

That is why here in the City Council we will continue to work with associations and institutions such as the Fundación ONCE, who play a vital role on the road to achieving full integration of people with disabilities through education, sport, culture and art.

I would like to say congratulations to the President of the Fundación ONCE, Miguel Carballeda, for his excellent work, and also express my appreciation to Jesus Hernandez Galan, the Accessibility and Innovation director of the Fundación ONCE, and to all his team that have made it possible to hold this new edition of the Biennial.

José Luis MARTÍNEZ-ALMEIDA

ALCALDE DE MADRID

En nombre de la ciudad de Madrid y de todos los madrileños quiero dar mi bienvenida a los artistas y organizadores de la VIII edición de la Bienal de la Once que se celebrará, como en anteriores ediciones, en CentroCentro, el espacio cultural del Palacio de Cibeles.

Es una excelente noticia el retorno a la agenda madrileña de esta gran iniciativa que, lamentablemente, no pudo realizarse en el año 2020 como consecuencia de la pandemia.

La Bienal vuelve con renovada fuerza y con el rigor y la excelencia que ha distinguido a este gran proyecto desde su primera edición en el año 2006, fruto de la acertada visión de la Fundación Once que decidió incorporar las artes plásticas como elemento favorecedor en el camino hacia la plena inclusión social. Porque el arte es un lenguaje universal que rompe todas las barreras y no distingue entre quienes tienen alguna discapacidad y quienes no.

Cincuenta y cuatro mujeres artistas, con y sin discapacidad, participaron en la exposición colectiva de CentroCentro, ofreciendo sus diferentes propuestas sobre la mujer, el tema propuesto para esta Bienal.

La Bienal supone una oportunidad magnífica para que personas con alguna discapacidad desarrollen su talento artístico, puedan acceder al circuito del arte y participen de forma activa en la sociedad. Y es también la oportunidad para dar a conocer a los madrileños el trabajo de estos artistas.

El Ayuntamiento de Madrid está muy implicado en la consecución de la plena inclusión social de las personas con discapacidad. Hemos avanzado mucho en la eliminación de barreras físicas para garantizar la movilidad en la vía pública, el transporte y la accesibilidad a nuestros centros.

Y todavía queda mucho por hacer.

Por ello, desde el Ayuntamiento de Madrid seguiremos trabajando con asociaciones e instituciones que, como la Fundación Once, son actores imprescindibles en el camino para conseguir la plena integración de las personas con alguna discapacidad a través de la educación, el deporte, la cultura y el arte.

Mi enhorabuena al Presidente de la Fundación Once, D. Miguel Carballado, por su excelente labor y mi reconocimiento a D. Jesús Hernández Galán, Director del Departamento de Cultura y Ocio y a todo su equipo que han hecho posible esta nueva edición de la Bienal.

Miguel CARBALLEDA PIÑEIRO

PRESIDENT, ONCE SOCIAL GROUP

The ONCE Social Group, as a socially responsible institution, takes special care to ensure equal treatment and opportunities between men and women, at all levels and in all areas of our organization's activity.

Everything we do at the ONCE Social Group, both within the organization and without, is infused with the principles of equal opportunities, non-discrimination, positive action and universal accessibility. Therefore, we cannot ignore such equal opportunity and non-discrimination when it comes to accessing culture.

Why have there been no great women artists of the importance of Picasso, Rubens or Michelangelo?

For centuries, the important contributions that women have made in different fields of life have been systematically ignored. The books used to teach us history have portrayed women as being submissive and almost holy. Such was the case of Saint Teresa, of Agustina of Aragón, of Joan of Arc, and of others.

This makes it easy to understand women's passive role in society, as they have only exceptionally been the protagonists of noteworthy events in history.

Women have been a silent presence in the history of art because men built the social, intellectual, artistic and religious world in their own image and likeness. In this system, which revolves around a man's world, women have been given scarce opportunities to develop their capacities to the same extent as men.

If this has been the case for women as a whole, it is not hard to understand how there are hardly any records that give us an insight into the contribution of women with disabilities. Tracing the footsteps of women with disabilities through history is a very complicated task.

Art is a reflection of the society in which it develops and it is also a tool that can be used to change it. Less than 5% of the artists in the majority of the museums around the world are women, yet 85% of the nudes in the artwork are female.

For this reason, the majority of the works were done by men, for a male audience and with messages that reflected their dreams. Furthermore, at the end of the 19th century in art schools women were barred from attending nude drawing classes whereas, on the other hand, there were fewer obstacles put in their way for studying lesser arts such as ceramics, embroidery, etc.

Miguel CARBALLEDA PIÑEIRO

PRESIDENTE GRUPO SOCIAL ONCE

El Grupo Social ONCE, como institución socialmente responsable, pone especial atención en garantizar la igualdad de trato y de oportunidades entre hombres y mujeres, en todos los niveles y ámbitos de la actividad de nuestra organización.

Los principios de igualdad de oportunidades, no discriminación, acción positiva y accesibilidad universal impregnan transversalmente todas las actuaciones del Grupo Social ONCE, tanto internamente como en el exterior. Por ello, no podemos obviar esa igualdad de oportunidades y no discriminación en el acceso a la cultura.

¿Por qué no ha habido grandes mujeres artistas de la importancia de Picasso, Rubens o Miguel Ángel?

Durante siglos, la historia ha ignorado de manera sistemática los importantes aportes que las mujeres han realizado en distintos ámbitos de la vida. Los manuales empleados para enseñar historia, han mostrado un perfil de mujeres cercano a la santidad y la sumisión. Como es el caso de Santa Teresa, Agustina de Aragón, Juana de Arco, etc.

Por ello es fácil entender el papel pasivo de las mujeres en la sociedad ya que, sólo de forma excepcional, han protagonizado algún momento de la historia digno de mención.

La silenciosa presencia de las mujeres en la historia del arte se debe a que el hombre ha construido el mundo social, intelectual, artístico y religioso a su imagen y semejanza. En este sistema centrado en un mundo de hombres, las mujeres han tenido muy pocas oportunidades de desarrollar sus capacidades con el mismo alcance que los hombres.

Si esto ha sido así para el conjunto de las mujeres, es fácil entender cómo apenas existen registros que permitan conocer qué aportaron las mujeres con discapacidad. Rastrear la huella que han dejado las mujeres con discapacidad en la historia es una tarea muy complicada.

El arte es el reflejo de la sociedad en la que se desarrolla y es, además, una herramienta para su cambio. Menos del 5% de los artistas de la mayoría de los museos del mundo son mujeres, pero el 85% de los desnudos en la obra de arte son femeninos.

Por este motivo, la mayoría de las obras las producían los hombres, para un público masculino y con mensajes que reflejaban sus sueños. Además, a finales del siglo XIX en las academias de arte no se admitía la entrada de mujeres a las clases de dibujo de desnudo y, en cambio, se presentaban menos obstáculos para que la mujer se dedicara a las artes menores como la cerámica, el bordado, etc.

These questions as to why women artists have been kept on the sidelines and excluded from the history of art by virtue of their gender, has become one of the most fruitful and enriching areas of contemporary artistic form. This is also the reason why we, in our organization, must not forget about providing them with access to culture.

The Biennial of Contemporary Art of Fundación ONCE is an ambitious project whose fundamental aim is to recognize and spread awareness of the work of artists with some type of disability or those who find their inspiration in disability.

Its mission is to achieve the two fundamental goals of the Fundación ONCE: employment, that is, access to the art market circuit for artists with disabilities, to achieve inclusion in society and the jobs market for them, and accessibility, understood from the perspective of a culture that is accessible to everybody. Culture, viewed both from the perspective of artistic creation, and from the perspective of enjoying other people's works, should be accessible to any person with disabilities who intends to develop their abilities and hobbies.

The theme of this edition of the Biennial of Contemporary Art of Fundación ONCE is going to be "Gender and disability", and artists with and without disabilities of the caliber of Louise Bourgeois, Meret Oppenheim, Ángela de la Cruz, Paloma Navares, etc. will be given the importance they deserve.

Art is the most inclusive of all activities, and it is one that embraces everybody, whether they have disabilities or not.

Estas cuestiones del por qué las artistas han estado a la sombra y excluidas de la historia del arte por motivos de género se han convertido en uno de los territorios más fructíferos y enriquecedores de las prácticas artísticas contemporáneas. Este es el motivo también por el cual, desde nuestra organización, no podemos dejar en el olvido su acceso a la cultura.

La Bienal de Arte Contemporáneo de Fundación ONCE es un ambicioso proyecto cuyo objetivo primordial es reconocer y difundir la obra de artistas con algún tipo de discapacidad o de aquellos que encuentran en la discapacidad su inspiración.

Su misión es conseguir los dos objetivos fundamentales de la Fundación ONCE: empleo, es decir, el acceso de artistas con discapacidad al circuito del mercado del arte, consiguiendo así su inclusión social y la inserción laboral, y la accesibilidad, entendida desde la perspectiva de una cultura accesible para todos. La cultura, tanto desde la perspectiva de la creación artística, como desde la del disfrute de las obras realizadas por otros, debería resultar accesible a todas aquellas personas con discapacidad que pretendan desarrollar sus capacidades y sus aficiones.

En esta edición de la Bienal de Arte Contemporáneo de Fundación ONCE, la temática será “Género y discapacidad”, dando la importancia que se merece a las artistas con y sin discapacidad de la talla de Louise Bourgeois, Meret Oppenheim, Ángela de la Cruz, Paloma Navares, etc.

El arte es la actividad más inclusiva que existe, una actividad que nos engloba a todas las personas, con y sin discapacidad.

A way of viewing the world

The body, art and questioning identity

I got to know Lorenza Böttner's work at Documenta 14 in 2017. I have to confess that I knew nothing about the background. I knew nothing of the texts that had been written by Robert Bolano and Pedro Lemebel in 1996, nor of the research – and the subsequent curatorial – undertaken by Paul B. Preciado since 2014. The first thing I noticed was the magnificent self-portrait on display together with other documents, drawings and video that constituted a sort of studio typical of an anthropological museumisation. All the more so because next to it was the installation by the Peruvian artist Sergio Zavallos [A war machine], with hanging severed heads and photographs of politicians' faces behind them. Böttner's self-portrait was powerful: a smiling bust, almost in the classical manner, with her shoulders delicately covered by black curly fabric and her hair brushed backwards, covering the surface of the painting like a golden backdrop. The label explained that Böttner was born in 1959 in Punta Arenas, Chile, and that she passed away in 1994 without specifying where (she died in Munich at the age of thirty-three), that the work was untitled and that she painted it with her feet. I certainly was not expecting to find such detail in a label, but obviously this was crucial information. The rest of the drawings and documents gave us a glimpse into the way the artist had used her body as a creative medium, exhibiting it, and showing us its radical beauty, sometimes as the main subject (outlined, painted, photographed), other times as the performer of a plastic action: dance, theatre and performance. Rarely is a single work so moving and capable of forcing us to reflect in such a brutal way.

Böttner is bound to appear in this same catalogue in some other article, so I will just summarise a story that you can easily find on internet. When she was eight, Lorenza Ernst Böttner suffered a severe electric shock when she was climbing a tree near an electricity pylon. Her arms were amputated below the shoulders. Her mother took her back to Germany, where she was originally from, to start the process of adapting. Böttner refused a disability-based education, and enrolled in Fine Arts in Kassel and began to craft her disruptive and multidisciplinary art, acclaiming her difference. She also decided to change her name and go by the name of Lorenza. In keeping with the rest of her life and artistic activity, this change implied a refusal to conform to a preestablished identity, and was a militant exercise of diversity. Displaying her body was a political act. Neither disability nor transsexuality were part of the social and cultural debate in the eighties and nineties of the last century, so Böttner's performances in the United States and Europe are an undeniable precursor to many of the positions that we are beginning to embrace today.

"A body that resists the norm", to quote Paul B. Preciado, and an artist who uses it to defy the limits of vulnerability and strength. In 2018 the Virreina Centre de la Imatge in Barcelona put on an exhibition [*Requiem for the norm*] that brought together the bulk of the research undertaken by Preciado. The path taken by her pictorial performances, the time she spent in New York, her relationship with photographers such as Robert Mapplethorpe and Joel Peter Witkin, her close relationship with the Barcelona theatre scene and the final

Un punto de vista sobre el mundo

Cuerpo, arte y cuestionamiento de la identidad

Conocí el trabajo de Lorenza Böttner en la Documenta 14 de 2017. Confieso que ignoraba los antecedentes. Nada sabía de los textos previos de Roberto Bolaño y Pedro Lemebel, escritos en 1996, ni de la investigación –y el comisariado posterior– emprendido por Paul B. Preciado desde 2014. Lo primero en lo que reparé fue en el magnífico autorretrato exhibido junto a otros documentos, dibujos y video que conformaban una suerte de gabinete propio de una musealización antropológica. Máxime porque a su lado se dispuso la instalación del artista peruano Sergio Zevallos [*A war machine*], con cabezas cortadas colgantes y fotografías de rostros de políticos tras ellas. El retrato de Böttner era poderoso: un busto sonriente, casi a la manera clásica, con los hombros levemente cubiertos por una prenda rizada negra y el cabello proyectado hacia atrás, cubriendo la superficie de la pintura como un muro dorado. La cartela indicaba que Böttner había nacido en 1959, en Punta Arenas, Chile, y que había fallecido en 1994 sin especificar el lugar (murió en Múnich con treinta y tres años), que la obra carecía de título y que había sido pintada con los pies. No esperaba, desde luego, ese tipo de precisión en una cartela, pero claro estaba de que se trataba de algo crucial. El resto de dibujos y documentos permitían vislumbrar el modo en que la artista había utilizado su cuerpo como soporte creativo, mostrándolo y mostrándose en su radical belleza, unas veces como asunto preferente (delineado, pintado, fotografiado), otras como conductor de una acción plástica: danza, teatro y performance. Pocas veces una sola obra es capaz de conmovernos tanto y de obligarnos a reflexionar de un modo tan severo.

Es probable que en este mismo catálogo aparezca Böttner en algún otro artículo, por lo que solo voy a sintetizar una historia que, por otra parte, puede encontrarse fácilmente en la red. Con ocho años Lorenzo Ernst Böttner sufre una fuerte descarga al trepar a un árbol cercano a una torre eléctrica. Le amputan los brazos por debajo de los hombros. Su madre se lo lleva a Alemania, de donde es originaria, para iniciar un proceso de adaptación. Böttner rechaza la educación asociada a la discapacidad, se matricula en Bellas Artes en Kassel y comienza a pergeñar un arte transgresor y multidisciplinar, reivindicador de su diferencia. Decide, además, mutar su nombre y presentarse como Lorenza. En consonancia con el resto de su vida y actividad artística, el cambio implica un rechazo a la identidad prefijada, un ejercicio militante de la diversidad. Mostrar su cuerpo fue una acción política. Ni la discapacidad ni la transexualidad comparecían, en los años ochenta y noventa del pasado siglo, en el debate social y cultural, por lo que las performances de Böttner en Estados Unidos y Europa comportan un innegable antecedente de muchas de las posiciones que hoy comenzamos a asimilar.

“Un cuerpo que resiste la norma”, por citar a Paul B. Preciado, y una artista que desafía con él los límites de la vulnerabilidad y la fortaleza. En 2018 el Centre de la Imatge La Virreina de Barcelona presentó una exposición [*Réquiem por la norma*] que reunió el grueso de la investigación emprendida por Preciado. El rastro de sus performances pictóricas, su paso por Nueva York, su relación con fotógrafos como Robert

embodiment of the character of “Petra”, the mascot designed by Xavier Mariscal for the 1992 Paralympic Games, right up to her death from HIV complications, showed how Böttner’s life and work were inseparable from each other.

In that same year of 2018 the University of Burgos asked me to take part in their course called *The Value, Meaning and Creative Process of the Contemporary Artist*. One of the aspects that I dealt with was the one that I called “Art and Criticism at the Limits”, where we screened the short documentary that Michael Stahlberg directed in 1991 [*Lorenza: Portrait of an Artist*]. Seeing her act, seeing her in motion, listening to her voice, or just seeing how she got through her daily life was enlightening. She appeared to be someone who represented her own otherness, someone in who different worlds coexisted within a single reality, as described by Emanuel Levinas. Böttner radiated unsuspected images that defied classification. She came across as a fluid existence, someone with an absolute right to decide what constituted her essence and how it related to the whole.

When the ONCE informed me of the subject matter for the 2022 Biennial, I immediately thought of Böttner because of her questioning of the idea of difference, and suspension of the logic of gender, the two concepts on which Aristotelian otherness was based. In our eyes, Lorenza seemed to build her personality on top of a denial of what “she was not”, and what “she could not” do. In some ways, we are mistakenly perpetuating the framework that we, as a society, have assigned to people with disabilities. When we reflect on her valuable contribution to art and to life, many frameworks arising out of neoliberalism, and its doctrine of overcoming limits, predominated. Lorenza subverted “the normative representation of disability and transsexuality as pathologies” (again I quote Paul B. Preciado) and did so, in our opinion, from the stance described by Maurice Merleau-Ponty in his critique of dualism. There is no separation, therefore, between the consciousness as an interiority and the body as a thing: Man

is consciousness in a body, is how the French philosopher summarises it. Language (artistic language, that is) is the instrument Lorenza uses to perceive herself. She inserts her consciousness into the world. Therefore, she inserts her body, her flesh. Following Merleau-Ponty’s analysis in *Phenomenology of Perception* again, Böttner’s body is “her way of viewing the world”. Today, almost thirty years after her death, Böttner’s work (and life) still lead us to question the need to avoid any hint of paternalism in the history of art, or any attempt to redirect her creation towards a parallel and, in practice, marginal territory. Accepting their status as full creators when it is there due, depends on many of us.

Mapplethorpe y Joel Peter Witkin, su cercanía a la escena teatral barcelonesa y la encarnación final del personaje de “Petra”, la mascota diseñada por Xavier Mariscal para los Juegos Paralímpicos de 1992, hasta concluir con su muerte por problemas de salud asociados al sida, mostraron la indisoluble relación entre la vida y la obra de Böttner.

Ese mismo año de 2018 la Universidad de Burgos me pidió participar en el curso *Valor, significado y proceso de creación del artista contemporáneo*. Entre los aspectos que abordé estuvo el que llamé “Arte y crítica a los límites”, donde proyectamos el breve documental que Michael Stahlberg dirigió en 1991 [*Lorenza: Portrait of an Artist*]. Verla actuar, verla en movimiento, escuchar su voz o solo vislumbrar cómo se desenvolvía en su vida diaria, resultaba esclarecedor. Parecía una persona que representaba su propia alteridad, un ser en el que convivían mundos diferentes dentro de una única realidad, por seguir a Emanuel Levinas. Böttner exhalaba insospechadas imágenes que no éramos capaces de clasificar. Ella semejava una existencia fluida, alguien con derecho absoluto a decidir qué constituía su esencia y cómo esta se relacionaba con el todo.

Si cuando la ONCE me comunicó el tema que articularía esta Bienal de 2022 pensé en seguida en Böttner fue por su cuestionamiento de la idea de diferencia y por la suspensión de la lógica de género, los dos conceptos en los que se asentaba la alteridad aristotélica. Lorenza, a nuestros ojos, parecía construir su personalidad a partir de la negación de cuanto “no era”, de cuanto “no” podía hacer. De algún modo equivocadamente perpetuábamos el esquema que socialmente hemos asignado a las personas con discapacidad. Al reflexionar sobre su valiosa aportación artística y vital predominaban no pocos esquemas emanados del neoliberalismo y su doctrina de la superación de los límites. Lorenza subvertía “la representación normativa de la discapacidad y de la transexualidad como patologías” (cito de nuevo a Paul B. Preciado) y lo hacía, a nuestro parecer,

desde lo que Maurice Merleau-Ponty enunció en su crítica al dualismo. No hay separación, por tanto, entre la conciencia como interioridad y el cuerpo como cosa: el hombre es conciencia en cuerpo, resume el filósofo francés. El lenguaje (artístico) es el instrumento con que Lorenza se percibe a sí misma, inserta su conciencia en el mundo; inserta, por tanto, su cuerpo, su carne. El cuerpo de Böttner es “su punto de vista sobre el mundo”, por seguir de nuevo el análisis de Merleau-Ponty en *Fenomenología de la percepción*. El trabajo (y la vida) de Böttner sigue planteándonos hoy, casi treinta años después de su muerte, la necesidad de evitar en el relato de la historia del arte todo asomo de paternalismo o de intento de reconducir su creación hacia un territorio paralelo y en la práctica marginal. De muchos de nosotros depende aceptar su estatus como creadores plenos cuando así les corresponde.

On women in the art world: Meret Oppenheim

Since the 1970s, there has been a strong demand for more attention for female artists and designers in exhibitions, museums and galleries, and during festivals and biennials. It took a long time for that call to be heeded. Only in the last few years has there really been a visible change; at least in my country, the Netherlands, exhibitions are now entirely devoted to female artists and designers, and a striking number of director positions at museums are filled by women. The development is very present all over the world. It is no coincidence that at the same time as the Venice Biennale, the 8th Biennial de Arte Contemporaneo also chooses the theme 'Woman'. In that respect I am also pleased that the work of art 'Handschuhe' by Meret Oppenheim of 1985 from our museum is being shown at this Biennale. Throughout her life, Oppenheim fought for her artistic autonomy and for respect for her own artistry. Among the many male modern artists of her time, she was very aware of the fact that she had to fight for a full-fledged position. Precisely for this reason, Meret Oppenheim has always refused to participate in exhibitions that focused exclusively on female artists. She was first and foremost an artist and definitely not a female artist. The representation of her work in an exhibition that would only highlight women would have horrified her. I therefore see exhibiting Oppenheim's work at the 8th Biennial in Madrid as an important contribution to the emancipation debate, which, of course, is of importance not only to women, but to all minorities that are underrepresented in art. And that is why this Biennale is so very important. May Meret Oppenheim's ideas be an inspiration to everyone.

Sobre las mujeres en el mundo del arte: Meret Oppenheim

Desde la década de 1970, se reclama una mayor presencia de mujeres artistas y diseñadoras en exposiciones, museos y galerías, así como en festivales y bienales. Se ha tardado mucho tiempo en atender esta demanda. No ha sido hasta hace unos años que se ha empezado a ver un cambio.

Al menos en mi país, los Países Bajos, ahora hay exposiciones dedicadas íntegramente a mujeres artistas y diseñadoras y un gran número de puestos de dirección en museos están ocupados por mujeres. El desarrollo está muy presente en todo el mundo. No es casualidad que tanto la Bienal de Venecia, como la VIII Bienal de Arte Contemporáneo hayan elegido el tema "Mujer". En este sentido, es un placer para mí que la obra Handschuhe (guantes) de Meret Oppenheim (1985), que se encuentra en nuestro museo, se exponga en esta Bienal. A lo largo de su vida, Oppenheim luchó por su independencia artística y por el respeto de su arte. Era muy consciente de que tenía que luchar por hacerse un hueco en un mundo de artistas modernos masculinos. Precisamente por esta razón, Meret Oppenheim siempre se negó a participar en exposiciones centradas exclusivamente en artistas mujeres. Ella era, por encima de todo, una artista, no una mujer artista. La representación de su obra en una exposición en la que solo se mostraran obras de mujeres le habría horrorizado. Por lo tanto, considero que exponer la obra de Oppenheim en la VIII Bienal de Madrid es una importante contribución al debate sobre la emancipación que, por supuesto, es importante no solo para las mujeres, sino para todas las minorías que están infrarrepresentadas en el mundo del arte. Por eso esta Bienal es tan importante.

Que las ideas de Meret Oppenheim sean una fuente de inspiración para todos.

José Carlos GARCÍA DE QUEVEDO

PRESIDENT ICO FOUNDATION

After having been forced by the pandemic to halt our activities, the ICO Foundation is honoured to once again be part of the Honorary Committee of the ONCE Foundation's Contemporary Art Biennial, which, as in previous occasions, has our full support and recognition.

In order to continue to facilitate the right of access to culture and leisure for people with disabilities, in recent years the ICO Foundation has expanded the activities it carries out at the ICO Museum in the field of inclusion and accessibility. Our aim is to continually reduce the barriers to visits and participation in cultural spaces for people with disabilities, but also to encourage art and architecture, which are central areas of our exhibition activity, to give us the opportunity to learn about different proposals and ways of promoting inclusion.

The 8th Biennial of Contemporary Art of the ONCE Foundation, with an edition centred on gender and disability, will give us the chance to meet new artists who will certainly enable us to explore and investigate different, complex and diverse realities, but above all it will allow us to enjoy new approaches to artistic language.

We would like to thank the ONCE Foundation for having once again invited us to be part of the Biennial Honorary Committee, and we sincerely hope to do so again in the future.

José Carlos GARCÍA DE QUEVEDO

PRESIDENTE FUNDACIÓN ICO

Tras el obligado parón provocado por la pandemia, para la Fundación ICO es un honor volver a formar parte del Comité de Honor de la Bienal de Arte Contemporáneo de la Fundación ONCE, que como en ocasiones anteriores, cuenta con todo nuestro apoyo y reconocimiento.

En la línea de continuar con facilitar el derecho del acceso a la cultura y al ocio por parte de las personas con discapacidad, en los últimos años desde la Fundación ICO hemos ampliado las acciones que dentro de la línea de actuación en torno a la inclusión y la accesibilidad desarrollamos en el Museo ICO. El objetivo es que cada vez sean menos las barreras existentes para la visita y la participación en espacios culturales de las personas con discapacidad, pero también que el arte y la arquitectura, áreas centrales de nuestra actividad expositiva, nos brinden la posibilidad de conocer distintas propuestas y formas de potenciar la inclusión.

La VIII Bienal de Arte Contemporáneo de la Fundación ONCE, con una edición centrada en torno al género y la discapacidad, nos brindará la posibilidad de conocer nuevas artistas que con toda seguridad posibilitarán la exploración y la investigación de distintas realidades, complejas y diversas, pero fundamentalmente nos permitirá disfrutar de nuevos acercamientos al lenguaje artístico.

Queremos agradecer a la Fundación ONCE el que, una vez más, nos haya invitado a formar parte del Comité de Honor de la Bienal y esperamos sinceramente poder volver a hacerlo en el futuro.

Juan GARCÍA SANDOVAL

DIRECTOR MUSEUM OF FINE ARTS OF THE MURCIA REGION
JOINT DIRECTOR OF THE INTERNATIONAL CONFERENCES ON EDUCATION
AND ACCESSIBILITY IN MUSEUMS AND HISTORICAL SITES

Women and museums. A fresh perspective

We have been working for years at museums and art institutions to make women artists more visible and include them on the basis of gender or identity. For years, the number of women artists coming out of the Fine Arts schools is over 70%. However, these figures are reversed when it comes to their presence in exhibition spaces and, even when they are present, there is a tendency to ignore the art made by artists who identify as women. There are many projects aimed at counteracting these practices and, undoubtedly, this Biennial contributes to paving the way for social responsibility, being an example and international model where artistic creations by women, persons with disabilities, or persons without disabilities are supported and promoted, as in previous editions, where art is shown as the essence of our inner realm and where multiple views and voices are expressed. I would like to congratulate the ONCE Foundation for this 8th ONCE Biennial of Contemporary Art, which is a tribute to women in art as a source of inspiration or as artists

At museums, such as the Fine Arts Museum of Murcia, we are doing our part with tangible initiatives of visibility, exhibitions, and promotion to change this situation, being aware that there is still a long way to go. However, it is necessary to address a couple of central issues related to social museology

and museological renovation in terms of the representation of women in museums and their inclusion in our exhibition spaces, which are fully connected to the design and reality of contemporary cultural spaces. One need only recall that museum narratives serve to reinforce and legitimize the transcendence of some and the irrelevance of others. Selective, systematic omission results in the deprivation of the past and, therefore, the denial of tradition and building of identity. Along these lines, it is important to underscore the contribution made by the Association of Women in the Visual Arts (MAV), initiating a debate on the causes and processes that contribute to increasing the gender gap and inequality that affect women in the visual arts.

First of all, it is necessary to change the museological narratives, giving visibility to women in history, art, or in certain geographical and cultural contexts. There are only a few museums that can be found in Spain with the name “Women’s Museum”, and if we expand to individual female figures with a prominent role in history¹, this number

1 García Sandoval, J. y Gregorio Navarro, M.C. (2013). “Mirar con una nueva mirada y retomando las historias del tiempo. Mujer y Museo en España”. *ICOM Digital Magazine Spain. Spanish ICOM Committee Magazine, No. 8 pp. 24-37.*

Juan GARCÍA SANDOVAL

DIRECTOR MUSEO DE BELLAS ARTES DE LA REGIÓN DE MURCIA
CODIRECTOR DE LOS CONGRESOS INTERNACIONALES DE EDUCACIÓN
Y ACCESIBILIDAD EN MUSEOS Y PATRIMONIO

Mujer y museo. Mirar con una nueva mirada

En los museos y centros de arte llevamos años trabajando la visibilización de mujeres artistas, y la inclusión por razones de género o identidad. Desde hace años las artistas que salen de las facultades de Bellas Artes están por encima del 70%, sin embargo, estas cifras se invierten con su presencia en los espacios expositivos y, a pesar de estar, se tiende a ignorar el arte realizado por artistas que se identifican como mujeres. Son muchos los proyectos destinados a contrarrestar estas prácticas, sin duda, esta Bienal contribuye a abrir caminos de la responsabilidad social, siendo un ejemplo y referencia internacional donde se apoyan y difunden creaciones artísticas de mujeres, de personas sin o con discapacidad como en ediciones anteriores, donde el arte se muestra como esencia de nuestro mundo interno, y donde se recogen múltiples miradas y voces. Sirvan estas palabras para felicitar a la Fundación ONCE por esta VIII Bienal de Arte Contemporáneo de la ONCE que constituye un homenaje a la mujer en el arte como fuente de inspiración o como artista.

Desde los museos, como en el Museo de Bellas de Artes de Murcia, entre otros, estamos contribuyendo con iniciativas tangibles de visibilidad, exposición y promoción para cambiar esta situación, siendo conscientes que el camino

por recorrer es amplio. Si bien es necesario abordar un par de cuestiones centrales desde la museología social y la renovación museológica, en temas de representación de la figura de la mujer en los museos y su implementación en nuestros espacios expositivos que entroncan de lleno en la concepción y en la realidad de los ámbitos patrimoniales de la contemporaneidad. Basta recordar que los discursos de los museos sirven para reforzar y legitimar la trascendencia de unos y la irrelevancia de los demás. La omisión selectiva y sistemática da lugar a la privación del pasado y, por lo tanto, la negación de la tradición y la construcción de la identidad. En esta línea, es importante destacar la contribución desde la Asociación Mujeres en las Artes Visuales (MAV), poniendo en debate las causas y procesos que contribuyen a incrementar la brecha de género y desigualdad que afectan a las mujeres en el ámbito de las artes visuales.

En primer lugar, es necesario el cambio de los discursos museológicos dando visibilidad a las mujeres en la Historia, en el arte o en ciertos contextos geográficos y culturales. Apenas somos unos pocos museos los que se pueden encontrar en España, con la denominación de “Museo de la(s) Mujer(es)”, y si ampliamos a figuras femeninas individuales

increases, but, nevertheless, it is very small compared to the museums dedicated to male figures. In these first two decades of the 21st century, we have stressed the need to rethink the contents of our museological spaces, as well as the stories of the women who have been hidden in our collections and latent in their pieces, works, etc. in addition to the immaterial and the unseen intrahistory, revisiting it from the place where it was left, where it was silenced, and giving them the relevant role they deserve as shapers of our history, because we would not be here today without all of them. Therefore, it is necessary to reread and review our museums and cultural centers from an inclusive perspective that helps make women visible and position them as the important individuals they were. Since all this information is available, we just need to look at them from a *fresh perspective*. When we re-read and re-envision the History of Humanity in terms of gender (feminine and masculine) and look at those who participated in it with a new inclusive perspective, we will be able to re-discover several important female figures. To begin with, we can say that there is an urgent need to introduce equality-oriented points in the museological and museographic approach, so that both women and men are visible to the public. In order to achieve this goal, we must uncover the gaps in the historical information about men and women, and transform these codes of knowledge into something gender-specific (feminine and masculine), achieving a global and plural representation of men and women.

On the other hand, when we talk about museums, we are theoretically talking about a space and time where discussion and thought, memory and identity are encouraged, when in fact they have not ceased to be spaces of power and representation. We should ask ourselves if, when we enter a museum or exhibition space, it is possible to think about women and men. This should become the rule that guides the correct re-reading of the memory that is guarded by museums

and cultural institutions that are responsible for conveying our history and the role played by women and men.

Museums were and still are in many cases a reflection of the cultural elite, thus normalizing certain behaviors of men and women, assigning them the role of “females” or “males”, and in some cases depriving women of an equal place among men. The key lies in the fact that if we understand museums as spaces of cultural memory and that this has been chosen by a certain generation to be preserved by the following generations, we are talking about cultural heritage as a collective representation, material and immaterial memory. The way in which we tell our history becomes generational models for women and men and its reflection the other way around. In order for the new generations to find spaces where they can reflect, it is necessary to introduce changes in our historical and cultural spaces, with equality-oriented points in order to reduce the marked androcentrism of yesteryear that is still present in many of our spaces for reflection and exhibition. The key lies in reviewing and re-reading the information, objects and works of art, with a new perspective in order to bring out the importance of women in the History of Humanity.

con un papel destacado en la historia¹, este número aumenta, pero, no obstante, es muy reducido en comparación a los museos dedicados a figuras masculinas. En estas primeras dos décadas del s. XXI, insistimos en la apertura a esta nueva mirada, de releer los contenidos de nuestros espacios museológicos, así como las historias de las mujeres que han estado ocultas en nuestras colecciones y latentes en sus piezas, obras,... además de lo inmaterial y de lo no visible de la intrahistoria, que la retoma desde el lugar donde se quedó, donde se silenció, y les otorga el papel relevante que se merecen, como forjadoras de nuestra Historia, pues sin todas ellas, hoy no estaríamos aquí. Por ello, es necesaria una relectura y revisión de nuestros museos y centros patrimoniales desde una perspectiva integradora que sirva para visibilizar a las mujeres y las sitúe como las figuras que fueron, ya que toda esa información está presente, únicamente hace falta mirar con una nueva mirada. Cuando re-leemos y re-visionamos la Historia de la Humanidad en clave de género (femenino y masculino), y observamos con una nueva mirada incluyente a quienes participaron en ella, podemos re-descubrir muchas figuras femeninas. Como primera aportación, diremos que urge la introducción en el discurso museológico y museográfico de puntos orientados hacia la igualdad, de modo que podamos ver a las mujeres y a los hombres. Para cumplir este objetivo debemos descubrir los vacíos en los discursos, viendo como está reflejada la información histórica sobre hombres y mujeres, y transformando esos códigos de conocimiento “en clave de género” (femenino y masculino), consiguiendo la representación global y plural de las unas y los otros.

Por otro lado, hablar de museos, es hablar en teoría del espacio y el tiempo donde se propicia la discusión y la reflexión, de la memoria e identidad, cuando en realidad no han dejado de ser espacios de poder y representatividad. Deberíamos de preguntarnos si cuando entramos en un museo o espacio expositivo, es posible pensar en las mujeres y en los hombres, esta máxima ha de convertirse en la norma que guíe la correcta relectura de la memoria que custodie los museos y centros patrimoniales que son responsables de la transmisión de nuestra Historia y del papel que desempeñaron las mujeres y los hombres.

Los museos eran y siguen siendo en muchos casos un reflejo de la élite cultural, naturalizando por ello determinados comportamientos de hombres y mujeres, adjudicándoles el papel de “hembras” o “varones”, y privando en algunos casos de la concesión de un lugar equitativo para las mujeres entre los hombres. La clave estriba en que si entendemos a los museos como espacios de memoria cultural y que esta ha sido elegida por una determinada generación para ser preservada por las siguientes generaciones, hablamos de un patrimonio como representación colectiva, la memoria material e inmaterial, así como la forma en que contamos nuestra historia, se convierte en modelos generacionales para mujeres y hombres, y en su reflejo a la inversa; para que las nuevas generaciones encuentren espacios donde puedan reflexionar, es necesario introducir cambios en nuestros espacios patrimoniales y culturales, con puntos tendentes a la igualdad, para poder reducir el marcado androcentrismo de antaño que sigue vigente en muchos de nuestros espacios de reflexión y exposición, la clave radica en revisar y releer la información, los objetos y las obras de Arte, con una nueva mirada para rescatar la importancia de las mujeres en la Historia de la Humanidad.

1 García Sandoval, J. y Gregorio Navarro, M.C. (2013). “Mirar con una nueva mirada y retomando las historias del tiempo. Mujer y Museo en España”. *Revista ICOM Digital España. Revista del Comité Español de ICOM*, N°8, pp. 24-37.

Diversity in the face of uniformity

Although the story is well known, it is worthwhile remembering it. In 1986, the French artist Sophie Calle undertook a very special project, *Les Aveugles* (The Blind). Her starting point can be summed up, as always, in a simple and accurate way: "I met people who were born blind. They had never been able to see. I asked them what their image of beauty was." She took full-face portrait photographs of them, and then framed and displayed them, next to a panel, of the same height and with a thicker frame, where she neatly reproduces the words of each of her subjects. Propped against the wall and resting on a shelf, under those two pieces, she displays one or more framed photographs with a representation of what the text describes.

The work is extremely forceful and the description does not do justice to the sensation we experience when our mind takes in the whole. Seeing may be a quick way of perceiving impressions, but it is not the only one. As an example, one of the texts reads: "Sixty kilometres from Cardiff, on the cliff is a desert-like hill. Terrible weather, steep terrain, thin grass - the flowers worry me, I'm scared to tread on them. I was struck by the beauty of this desolate landscape. I took a photograph of it. You won't feel the wind from the photo, but it will perhaps give the impression of vastness.

I also remember a bas-relief from the Middle Ages representing fire, with pointed flames like swords. Flames of stone. I was awestruck. Ridges in all directions, ribs on one side of the rock. I had no idea that a flame could be represented in that way. I didn't know that you could touch fire."

Sophie Calle's work street gives visibility, gives an image, to a thought, to a reflection, but, above all, it teaches us another way of seeing, of perceiving: it shows our senses as communicating vessels, our capacity to muse about what we do not know, even about how we can represent a flame and the possibility to do it in stone. We accept apparent contradictions so naturally, even when others very clearly make a different choice: "I have already grieved for beauty. I don't need images in my mind. As I can't appreciate beauty, I have always fled from it."

I admit that I experience a particular seduction when I look at this work, when I consider the questions it raises; in the way it does things, openly; by its rigor. I have always seen it as a graphic example of what didactic action should be in a museum: never unique, never striving to satisfy a uniform generic audience, but seeking out specific, differentiated audiences. Diversity in the face of Uniformity. Because of its meaning and because in each specific action, you get back, and you learn, much more than what you have given.

Diversidad frente a uniformidad

Aunque la historia es conocida, vale la pena recordarla. En 1986, la artista francesa Sophie Calle inicia un proyecto muy especial, *Les Aveugles (Los ciegos)*. Su punto de partida lo resume, como siempre, de un modo sencillo y certero: “Conocí a personas ciegas de nacimiento. Nunca habían visto. Les preguntaba cuál era su imagen de la belleza”. Les toma un retrato frontal de la cabeza, que expone luego enmarcado, junto a un panel en el que reproduce, de un modo pulcro, las palabras de cada personaje, enmarcado con la misma altura y un marco más grueso. Debajo de esas dos piezas colgadas en la pared, apoyada sobre ella y descansando en una repisa blanca, muestra enmarcadas una o varias fotografías que representan lo que cada texto señala.

La obra es de una rotundidad extrema y la descripción no alcanza la sensación que se experimenta al repasar el conjunto. Tal vez ver sea un modo rápido de recibir impresiones, pero no es el único. Como ejemplo, uno de los textos reunidos: “A sesenta kilómetros de Cardiff, sobre el acantilado, hay una colina desértica. Un tiempo infernal, un terreno escarpado, hierba corta... Las flores me molestan, tengo miedo de pisarlas. Me impresionó la belleza de ese paisaje desolado. Hice una foto. La foto no reproducirá el viento, pero la impresión de inmensidad quizá sí.

También recuerdo un bajorrelieve de la Edad Media que representaba el fuego, con llamas puntiagudas como espadas. Llamas de piedra. Quedé deslumbrada. Estrías en todas direcciones, nervaduras a un lado de la roca. No tenía ni idea

de la forma en que podía representarse una llama. No sabía que el fuego se podía tocar”.

La obra de Sophie Calle hace visible, pone imagen, a un pensamiento, a una reflexión, pero, sobre todo, nos enseña otro modo de ver, de percibir: los sentidos como vasos comunicantes, la capacidad que tenemos de preguntarnos por aquello que no conocemos, incluso por el modo de representar una llama y que sea en piedra. Con qué naturalidad admitimos aparentes contradicciones, aunque hay quien muestra rotundo otra elección: “De la belleza he hecho mi duelo. No tengo ninguna necesidad de imágenes en el cerebro. Como no puedo apreciar la belleza, siempre he huido de ella”.

Reconozco sentir una seducción especial ante esta obra, ante las preguntas que plantea; ante su modo de proceder, limpio de artificios; ante su precisión. Siempre me ha parecido un ejemplo gráfico de lo que debe ser la acción didáctica en un museo: nunca única, nunca basada en la satisfacción de un público genérico uniforme, sino en busca de públicos específicos, diferenciados. Diversidad frente a uniformidad. Por sentido y porque en cada acción específica se recibe, se aprende, muchísimo más de lo que se ofrece.

Criticism of culture

Towards a critical culture (that is inclusive and feminist)

Over the last few years, the world of culture has gone through a process of adapting to the new demands of society. In line with this trend, in cultural institutions we have focused on opening up to new audiences. We have to recognize the diversity that there is in society and the multiple ways of feeling, understanding and experiencing culture so we can become more open and accessible spaces.

This transformation implies not only making our spaces and our content more accessible, but also making all areas of our programming inclusive for groups that until now have been underrepresented, such as people with disabilities; and clearly women too, by making spaces available for the most representative female voices in the world of culture, thinking and the arts.

As part of this process of change, we have understood that adapting to a more diverse society should not just be a process of opening up to the outside, but also one of inward reflection. The much-needed debate we are involved in at the moment about the presence of women in the world of art and culture, should lead us to wonder how many groups are being hidden from view, and how we can remedy such unfair situations.

For many years, the Círculo de Bellas Artes has been striving to foster a critical culture that would have an impact on the problems faced by our society and provide a transformational and committed view. Now having said that, there can be no truly critical culture if it excludes itself from this process of critical thinking. In other words, there can be no critical culture without (self) criticism of culture. In this case, we must establish spaces where we can analyze and reflect on the inadequacies and failures of culture in recent years when it comes to being fully inclusive with people with functional diversity.

The Fundación ONCE Biennial has already become a reference for providing a platform for artists with disabilities in the field of Contemporary Art. It also sets an example to be followed by other cultural institutions, in order to work to actively include new groups that are potentially underrepresented in our institutions. For all these reasons, this year's Biennial has once again been set up as a much-needed space for reflection in order to contribute to promoting essential critical thinking to achieve greater openness in the world of culture.

Crítica de la cultura

Hacia una cultura crítica (inclusiva y feminista)

Durante los últimos años el mundo de la cultura ha vivido un proceso de adaptación a las nuevas demandas de la sociedad. En consonancia con esta tendencia, las instituciones culturales nos hemos volcado en abrirnos a nuevos públicos. Hemos de reconocer la diversidad de la sociedad y la multiplicidad de formas de sentir, entender y vivir la cultura para transformarnos en espacios más abiertos y accesibles.

Esta transformación supone no solo una mayor accesibilidad de nuestros espacios y contenidos, sino también la inclusión en todas las áreas de nuestra programación de colectivos que hasta ahora se encontraban infrarrepresentados, como las personas con discapacidad; y también, ciertamente, de las mujeres, abriendo espacios para las voces femeninas más representativas del mundo de la cultura, el pensamiento y las artes.

En este proceso de cambio hemos comprendido que la adaptación a una sociedad más diversa no tiene que ser solo un proceso de apertura al exterior, sino también de reflexión interna. El muy necesario debate actual sobre la presencia de la mujer en el mundo del arte y de la cultura debe llevar a preguntarnos cuántos colectivos están invisibilizados y qué podemos hacer para revertir estas situaciones injustas.

Desde hace muchos años, el Círculo de Bellas Artes ha aspirado a promover una cultura crítica, que incidiera en las problemáticas de nuestra sociedad y aportara una mirada transformadora y comprometida. Ahora bien, no puede existir

una auténtica cultura crítica que se sustraiga ella misma a este espíritu crítico. En otras palabras: no puede haber cultura crítica sin (auto)crítica de la cultura. En este caso, hay que encontrar espacios de análisis y reflexión sobre las insuficiencias y los fracasos de la cultura en los últimos años a la hora de ser plenamente inclusiva con las personas con diversidad funcional.

La Bienal de la ONCE se ha convertido ya en un referente en la visibilización de artistas con discapacidad en el panorama del Arte Contemporáneo; constituye asimismo un ejemplo a seguir para que el resto de Instituciones culturales trabajemos en la inclusión activa de nuevos colectivos, potencialmente infrarrepresentados, en nuestras instituciones. Por todo ello, esta Bienal se configura un año más como un necesario espacio de reflexión para contribuir al fomento de un espíritu crítico indispensable para una mayor apertura del mundo de la cultura.

A human and a woman

“To discover on your own
another being, unforeseen
over the bridge of your gaze.
To be human and a woman, no more, no less.”

Fortuna, Ida Vitale

Once again let me say how grateful I am to be able to represent the Provincial Museum Network of Lugo and be part of the Honour Committee of the 7th Biennial of Contemporary Art of Fundación ONCE, all of which is a source of great pride for me.

The sharing of objectives continues to be a stimulus for us, so that building cultural alternatives, in a Europe and a world infected by ideas that are hostile to our rights, can be an ever more consolidated reality.

On the previous occasion, we mentioned the vulnerability of some women artists with respect to their body, something that stigmatised or relegated them *per se*, in proportion to the extent of their illnesses or injuries.

We were talking about Frida Kahlo and her segmented body, covered in scars, overflowing with pain, a constant reminder of a life benighted by the insurmountable difficulties caused by that early tram accident. We suggested that, in a man's – and a masculine – world, these resistance fighters faced up to the obstacles inherent in being a woman, with their own mental or physical sufferings, a backpack laden with stones, which, like the stone did for Sisyphus, pushed them back from their goals and blurred the limits.

This happened to some brilliant women we know, such as Marie Blanchard or Virginia Woolf, Paula Rego or Ángela de la Cruz, whose bodies and minds played tricks on them. They managed it, despite their burden of stones, they broke through the glass ceilings and pulled away from the sticky floors, by force of determination and an instinct for survival. But what happened to the millions of women who did not manage to jump over that hurdle that took them away from collective oblivion, which condemned them to a sad and frustrating anonymity?

What happens, for instance, when it is age that imposes conditions? The passage of time, which treats nobody, or hardly anybody, well. What happens when it is purely and simply old age that is making us frail, and this comes on top of a life of discrimination and being ignored?

It is not easy being a woman in a world that measures us with a different yardstick. In a world where the recognition we deserve comes when we are not even physically able to enjoy it. When we can barely make plans because our open-ended contract with existence is cut short. Recognition, like justice, has no meaning or effect if it comes late.

Humana y mujer

«Descubrir por ti misma
otro ser no previsto
en el puente de la mirada.
Ser humano y mujer, ni más ni menos»

Fortuna, Ida Vitale

Quiero agradecer, una vez más, el representar a la Red Museística Provincial de Lugo y formar parte del Comité de Honor de la VIII Bienal de Arte Contemporáneo de la Fundación Once, todo lo cual constituye para mí motivo de gran orgullo.

El compartir objetivos continúa siendo un estímulo para nosotros, para que la construcción de alternativas culturales, en una Europa y un planeta infectado por ideas *antiderechos*, sea una realidad cada vez más consolidada.

En la anterior ocasión mencionamos la vulnerabilidad de algunas artistas en relación con su cuerpo, algo que las estigmatizaba o las relegaba per se, en proporción al alcance de sus enfermedades o heridas.

Hablábamos de Frida Kahlo y su cuerpo segmentado, lleno de cicatrices, desbordado por el dolor, marca constante de una vida atravesada por las dificultades insalvables que le provocó aquel temprano accidente de tranvía. Sugerimos que, a los obstáculos inherentes a ser mujeres en un mundo masculino y masculinizado, estas *resistentes* debían enfrentar sus propios sufrimientos mentales o físicos, una mochila cargada de piedras, que al igual que a Sísifo, les alejaba las metas y desdibujaba los límites.

Esto les ocurrió a algunas mujeres brillantes que conocemos, como Marie Blanchard o Virginia Woolf, Paula Rego o Ángela de la Cruz, a quienes el cuerpo y la mente les jugaron malas pasadas. Ellas lo han logrado, con toda su carga de piedras, han destruido los techos de cristal y los suelos pegajosos, a fuerza de tesón e instinto de supervivencia. Pero ¿qué les ocurrió a millones de mujeres que no pudieron saltar esa valla que las alejara del olvido colectivo, que las condenaba a un anonimato triste y frustrante.

¿Qué ocurre, por ejemplo, cuando es la edad la que impone condiciones? El paso del tiempo, que trata bien a muy pocos o a casi nadie. ¿Qué ocurre cuando los impedimentos devienen de envejecer, sin más, y a eso hay que añadirle una vida de discriminación y ninguneo?

No es nada sencillo ser mujer en un mundo que nos mide con distintas varas. En un mundo en el que a veces llega el reconocimiento merecido cuando ni siquiera estamos en condiciones físicas de disfrutarlo. Cuando ya apenas podemos hacer planes porque se acorta el contrato indefinido con la existencia. El reconocimiento, al igual que la justicia, si es tardío pierde todo su sentido y alcance.

Of course, we are overjoyed when one of these exceptional women gets worldwide recognition for her talent while she is still alive. We were delighted when a poet so loved in her own country and region, such as the Uruguayan Ida Vitale, was “discovered” at ninety-seven, when she was awarded the Cervantes Prize, by the other side of the world, that side that is condemned by its colonial outlook of historic events to view the world through just one eye.

Then we put ourselves in their shoes, because we age too. In the shoes of those who suffer from arthritis, rheumatism, fragile bones, deteriorating eyesight and hearing, a tired gait and more and more falls. Because they have been working all their lives, trying to get people to see them and look at them, to hear them and listen to them, because they have rights too and can add their stories that are impregnated with experience and wisdom.

These women are not statues either, and they write, accepting the difficulties of each step of the way, a story that has to be known and told. And it is we, within the possibilities that our role allows us, who are obliged to help unlock that way of seeing things, which too, is partial and prejudiced. It is we who should help to rescue them from an unjust oblivion.

We know that we are capable, using our art, our museums, our activism, of coming together to achieve a social transformation that, more than necessary, has become vital in the light of some recent events.

Striving for inclusion, to making others visible, especially those others who have been hidden under so many centuries of darkness, collaborating in bringing together all ways of seeing things, in an atmosphere of equality and respect for diversity, are part of our necessary commitment and positioning.

To do this we now intend to assert the figure of the older woman artist, who is fighting against the unstoppable passage

of time, and who, also, is curious and needs to legitimise her own voice, to give meaning to a life spent tirelessly searching. We want the unpostponable rereading of art from a gender perspective to include them as well, and we want that recognition to come before biology. We want those women who did not get seen in their youth because the model of the male artist was the prevailing one, and who have missed the chance to settle scores, to also be given their chance.

Because THEY have also played and still play a role in the history of art in all its disciplines, because what we are we owe to them, because, without doubt, we are what we are because they were and still are what they are; for all of them, the ones we know and the ones we hope to know and recognise to be able to give concrete form to an inclusive way of seeing things, the way of a *human and a woman*.

Por supuesto que nos alegramos infinitamente cuando una de estas excepcionales mujeres es conocida en vida por sus méritos en todo el planeta. Nos encantó que una poeta tan amada en su país y en la región, como la uruguaya Ida Vitale, fuese «descubierta» a sus noventa y siete años, a través del otorgamiento del Premio Cervantes, por la otra parte del mundo, aquella a quien su mirada colonialista de los hechos históricos condena a escudriñar con un solo ojo.

Entonces nos ponemos en la piel, porque nuestra piel también envejece, de las que tienen artritis, reuma, huesos frágiles, vista y oídos disminuidos, pasos cansados y caídas que se multiplican. Porque ellas llevan toda su vida trabajando, intentado ser vistas y miradas, escuchadas y oídas, porque ellas también tienen derechos y aportan narrativas impregnadas de experiencia y sabiduría.

Ellas tampoco son estatuas, y escriben, asumiendo lo difícil de cada paso, una historia que debe ser conocida y contada. Y somos nosotrxs, dentro de las posibilidades que nos otorga nuestra función, quienes estamos obligadxs a ayudar a destrabar esa, también, mirada parcial y prejuiciosa. Quienes debemos contribuir a rescatarlas de un injusto olvido.

Sabemos que somos capaces desde el arte, desde los museos, desde el activismo, de sumar a una transformación social que, más que necesaria, se vuelve imprescindible a la luz de algunos sucesos vividos últimamente.

Apostar por la inclusión, la visibilidad de lxs otrxs, especialmente la de las otras ocultas por tantos siglos de oscuridad, colaborar en la reunión de todas las miradas en clave de igualdad y respeto a lo diverso, son parte de nuestro compromiso y posicionamiento necesarios.

Por ello, queremos ahora reivindicar la figura de la mujer mayor artista, la que pelea contra el inexorable paso del tiempo, la que, también, indaga y necesita legitimar su voz

propia, dar sentido a toda una vida de búsqueda incansable. Queremos que la relectura impostergable del arte desde la perspectiva de género también las incluya a ellas, y que ese reconocimiento se adelante a la biología. Que aquellas que no fueron vistas en su juventud porque el modelo del artista macho era el imperante, y que ahora llegan tarde a los ajustes de miradas, también tengan su oportunidad.

Porque ELLAS también han jugado y juegan un papel en la historia del arte en todas sus disciplinas, porque lo que somos se los debemos, porque, ciertamente, somos porque han sido y son; por todas ellas, las que conocemos y las que esperamos conocer y reconocer para concretar definitivamente una mirada inclusiva, una mirada *humana y mujer*.

Creators

The majority of the most recent debates on the presence of women creators in history books, literary canons or museums, to give several examples, have focused on numbers, proportions and comparisons with male creators, and, although there is a certain logic, it is becoming more and more compelling to assess their contribution and influence. In fact, in many fields, the objective importance of the contributions made by women creators is far more inspiring than their number, proportion or presence in the canons would suggest.

The debate is not new, but it is more topical than ever, or at least as much as it was in 1971, when Linda Nochlin published an article in *Artnews* entitled *Why Have There Been no Great Women Artists?* In this article she focused the problem in a historical and social context that excluded women from educational opportunities and therefore from the chance to become true professionals. This context was reinforced by prejudice, misogyny and marital role models that condemned them to silence or to subordination.

The Guerrilla Girls burst onto the New York art scene in 1984 when they protested against the meagre presence of women artists, which was less than 10%, in an exhibition organised by MoMA and given the pretentious title *An International Survey of Painting and Sculpture*. It should also be noted that in this exhibition, although the artists are described as being from 17 countries, the vast majority of them are American, resident in the United States or represented by American galleries.

However, the intention of the group and the scope of the protests also included condemnation of the exclusion of minorities, overt or covert racism, inequality of opportunity, and the prejudices generally held by those in power.

The protest took on the style of a performance. Their heads were covered by gorilla masks to maintain anonymity, avoid being singled out individually, reinforce group behaviour and accentuate sarcasm, and also to capitalise on the phonetic similarities of the words *guerrilla* and *gorilla* in English. And then right after that, the posters appeared, either to hang on the wall or as paid advertisements on city buses. The one that made the pages of the world's press featured *The Grande Odalisque* by Ingres, covered with a gorilla mask and bearing the following message:

Do women have to be naked to get into the Met. Museum? Less than 5% of the artists in the Modern Art sections are women, but 85% of the nudes are female.

This simple comparison questioned an outlook that undervalued women as subjects, as creators, and accepted very few of them in the museum, while it extolled them and insisted on representing them as body-objects (of contemplation, of desire, of beauty...).

This is how statistics are turned into tools for political advocacy and sociological analysis.

Creadoras

Aunque con una cierta lógica, la mayoría de los debates más recientes sobre la presencia de mujeres creadoras en los libros de historia, en los cánones literarios o en los museos, por poner varios ejemplos, se han centrado en cifras, en proporciones y en comparativas con hombres creadores, cada vez parece más urgente valorar qué han aportado y cómo han influido. En muchos campos de hecho la importancia objetiva de las contribuciones de las creadoras es más enriquecedora de lo que podría hacer suponer su número, proporción o presencia en los cánones. El debate no es nuevo, pero es más vigente que nunca, o al menos tanto como en 1971, cuando Linda Nochlin publica en *Artnews* un artículo titulado *¿Por qué no han existido grandes artistas mujeres?* en el que centra el problema en un contexto histórico y social que excluía a la mujer de los circuitos de enseñanza y por tanto de las posibilidades de una auténtica profesionalización, sancionado por prejuicios, misoginia y modelos de conducta matrimonial que abocaban al silencio o a la subalternidad.

Las Guerrilla Girls irrumpieron en la escena artística neoyorkina en 1984 protestando contra la exigua presencia de mujeres artistas, menos de un 10%, en una exposición organizada por el MoMA y pomposamente titulada *An Internacional Survey of Painting and Sculpture*. También hay que decir que en esta muestra, aunque se indica que hay artistas de 17 países, la inmensa mayoría son estadounidenses, residentes en los Estados Unidos o representados por galerías de este país.

Sin embargo la intención del grupo y el alcance de las protestas incluía también la denuncia de la exclusión de las minorías, el racismo abierto o disimulado, la desigualdad de oportunidades, los prejuicios que suele ostentar el poder.

La protesta adoptó el estilo de una performance: cabezas cubiertas por máscaras de gorilas para mantener un anonimato, evitar ser señaladas individualmente, reforzar el comportamiento de grupo y acentuar el sarcasmo, sacan partido al deslizamiento fonético en inglés entre *guerrilla* y *gorilla*, y luego, inmediatamente aparecieron los carteles, para colgar en la pared o como anuncios pagados en autobuses urbanos. El que saltó a las páginas de la prensa mundial presentaba *La Gran Odalisca de Ingres*, cubierta con una máscara de gorila y con el siguiente mensaje:

¿Tienen las mujeres que estar desnudas para entrar en el Metropolitan Museum? Menos del 5% de los artistas en las secciones de Arte Moderno son mujeres, pero un 85% de los desnudos son femeninos.

Con esta sencilla comparativa se cuestionaba una mirada que minusvaloraba a la mujer como sujeto, como creadora, aceptando muy pocas en el museo, mientras se ensalzaba e insistía en representarla como cuerpo -objeto (de contemplación, de deseo, de belleza...).

De este modo las estadísticas se convierten en herramientas de reivindicación política y de análisis sociológico.

Another of the posters lists, with as much irony as acidity, the “advantages” of being a woman artist: you can work with no pressure to be successful; you get to choose between building a career for yourself or being a mother; you can discover your own ideas in other people’s work; you get to see your work labelled as feminine no matter what type of work you create; and you will never have to experience the pain of being defined as a genius or being included in revised versions of art history.

Beyond professional considerations, the limits of the everyday appear as a burden. Today, a critical revision of the past suggests the need to build other, more open models.

Museums have also been redefining their collections in depth, because the art scene, social models and the education system have changed profoundly. In 2021, the CGAC organised an exhibition entitled *Cultivar Incertezas (Cultivating Uncertainties)* that dealt with the impact of openness on the Galician art scene generated when the Faculty of Fine Arts was set up in Pontevedra in 1990. The exhibition, that displayed a selection of 30 artists, also highlighted the educational purpose of the CGAC, which opened its doors in 1993, along with a receptive function, through the collection and through its temporary programmes of works and artists who were trained and graduated from that faculty. Among the most radical changes that occurred during those years were the globalisation of forms and ideas, the grants, residencies and trips that allowed successive young generations to train in a more professional manner, but above all the emergence of a large number of female artists and creators who were at the forefront of their respective generations, with ground breaking discourse and essential works.

Otro de sus carteles enumera, con tanta ironía como acidez las “ventajas” de ser artista mujer: trabajar sin la presión del éxito, poder escoger entre construir una carrera y dedicarse a la maternidad, descubrir las propias ideas en el trabajo de otros, ver cómo la propia obra será catalogada como femenina independientemente del tipo de arte que hagas, no tener que pasar el trago de ser definida como genio o ser incluida en versiones revisadas de la historia del arte.

Más allá de lo profesional, aparecen como un lastre los límites de lo cotidiano. Hoy la revisión crítica del pasado implica la construcción de otros modelos más abiertos.

Los museos han ido emprendiendo una profunda reformulación de las colecciones también porque el panorama artístico, los modelos sociales y el sistema educativo han cambiado profundamente. El CGAC organizó en 2021 una exposición titulada *Cultivar Incertezas* que abordaba el impacto de apertura que produjo en la escena artística de Galicia la creación en 1990 de la Facultad de Bellas Artes de Pontevedra. La muestra, con una selección de 30 artistas, ponía de relieve la función también formativa del CGAC, que abrió sus puertas en 1993, junto a una función receptiva a través de la colección y sus programaciones temporales de obras y artistas formados y egresados en la propia facultad. Entre los cambios más radicales que se producen en esos años hay que situar la internacionalización de formas e ideas, las becas, residencias y viajes que permiten a las sucesivas jóvenes generaciones formarse de una manera más profesional, pero sobre todo el surgimiento de un gran número de artistas y creadoras mujeres que se sitúan a la vanguardia de sus respectivas generaciones, con discursos renovadores y obras imprescindibles.

Ana PELÁEZ NARVÁEZ

EXECUTIVE VICE-PRESIDENT OF THE CERMI MUJERES FOUNDATION

When writing the history of art, the important artistic contributions made by women have not been taken into account. A good example of this oversight is the fact that the Prado Museum only has works of art by five women artists: Sofonisba Anguissola, Clara Peeters, Angelica Kauffmann, Artemisia Gentileschi and Rosa Bonheur. Only five women in a museum with a collection made up of more than a thousand works of art. At art fairs as prestigious as ARCO, feminist artists still make up no more than 30%. Such inequality is not unique to our country. In the 1980s, the artistic collective called Guerrilla Girls was set up in New York. Their key objective was, and still is, to highlight the discrimination suffered by women artists and the invisibility of their work in museums, fairs and art galleries.

2022 is the year in which, for the first time in its history, the Venice Biennale, the oldest and most prestigious contemporary art fair in the world, has more women artists than men. The current year of 2022 is also the year in which the Contemporary Art Biennial of the ONCE Foundation, after 15 years' experience, places women at the very centre of proceedings. Works of more than fifty women artists have been brought together in an event where disability, as is to be expected, plays a fundamental role.

This Biennial constitutes an impressive review of contemporary artistic creation produced by women with disabilities and artists who, while not having any disabilities themselves, advocate in favour of disability. Making use of

the tools of inclusive communication and expression, as well as evoking the figures of outstanding women, such as the Mexican Julia Pastrana, critical discourse is built around stereotypes related to gender and disability, making this Biennial a historical and much needed event.

Ana PELÁEZ NARVÁEZ

VICEPRESIDENTA EJECUTIVA DE LA FUNDACIÓN CERMI MUJERES

La historia del arte no se ha escrito tomando en consideración las importantes contribuciones que en este sector han realizado las mujeres. Un buen ejemplo de este olvido es que el Museo del Prado sólo cuenta con obras de arte de cinco mujeres artistas: Sofonisba Anguissola, Clara Peeters, Angelica Kauffmann, Artemisia Gentileschi y Rosa Bonheur. Solo cinco mujeres en un museo con un fondo compuesto por más de mil obras. En ferias de arte del prestigio de ARCO, la presencia de artistas feministas sigue sin superar el 30%. Esta situación de desigualdad no es exclusiva de nuestro país. En la década de los ochenta surgió en Nueva York el colectivo artístico denominado Guerrilla Girls cuyo objetivo clave era, y sigue siendo, denunciar la situación de discriminación que sufren las mujeres artistas y la invisibilidad de su trabajo en los museos, ferias y galerías de arte.

2022 ha sido el año en el que, por primera vez en su historia, la Bienal de Venecia, la feria de arte contemporáneo más antigua y prestigiosa del mundo, cuenta con más mujeres artistas que hombres. Este 2022 es también el año en el que la Bienal de Arte Contemporáneo de Fundación ONCE, y después de 15 años de trayectoria, sitúa como protagonistas absolutas a las mujeres. Obras de más de cincuenta mujeres artistas se dan cita en un evento donde la discapacidad, no podría ser de otra manera, juega un papel fundamental.

Esta Bienal hace un impresionante repaso de la producción artística contemporánea generada por mujeres con discapacidad y por artistas sin discapacidad, pero donde

ésta es reivindicada. A partir del uso de herramientas de comunicación y expresión inclusivas, así como de la evocación de figuras de mujeres singulares como, por ejemplo, la mexicana Julia Pastrana, se articulan discursos críticos en torno a los estereotipos relacionados con el género y discapacidad, convirtiendo a esta Bienal en un evento histórico y muy necesario.

Juan Ignacio VIDARTE FERNÁNDEZ

GENERAL DIRECTOR, BILBAO GUGGENHEIM MUSEUM

The purpose of art is not to change society; but that does not mean that it is not used as an incentive to push for progress in society, nor that it has not been in the past, nor that it will not be in the future. For this reason, we might have expected the field of artistic expression to be one of the public spheres where women had already achieved the recognition they deserve. However, the place of women in today's art world, whether as creators, gallery owners, managers and producers, curators or directors of centres and institutions, is largely the same as their place in other sectors. Despite starting from a potentially promising position, where there are more women than men qualified from the faculties of arts and humanities all around us, the truth is that the pyramid narrows as it reaches the top, just as it does in the other professions, and the numerous statistics published on representation of women in museum collections, institution programmes, art fairs or decision and leadership fields make it clear that there is a clear imbalance in favour of men.

If we focus on works of art, specifically on how production by women artists is represented in public collections, there is obviously no need for encyclopaedic institutions to reach parity quotas, as art historian Linda Nochlin rightly stated in her famous 1971 text "Why Have There Been No Great Women Artists?"¹. Throughout the history of Western art

1 Linda Nochlin, "Why Have There Been No Great Women Artists?", *ARTnews*, vol. 69, 1971, págs. 145–78; reimpresso en *New American Library*, 1972, págs. 480–510.

only a meagre group of successful female artists have been recognised, such as Sofonisba Anguissola, Artemisia Gentileschi, Lavinia Fontana, or Judith Leyster, to name a few, and this is proof of the restrictions that women faced when it came to getting training or resources. For instance, they were denied the chance to learn life drawing with nude models, regardless of their level of skill. We know that women were barred from the Parisian *École des Beaux-Arts* until 1897, so their education was limited to private schools.

These women are just the ones who were able to make a slight impression on history at that time. To the extent that the work of female artists was not recorded, noted down in books, reviews or art critiques, the history of their contributions has remained invisible and, as a result they have not become references for later generations. How many women were mentioned in university textbooks two or three decades ago? Or even, how many woman artists are being studied in the school curriculum today? It is important to react to this "official" narrative by defending the stance that women artists are not a mere anecdote today, but are a source of strength and an example.

Without forgetting those who came before us, it is now that we must unite our efforts so that contemporary women artists are not considered special because of their gender, but because of the quality of their work, so that they may occupy their rightful place and serve as a role model for the next generations. To achieve this, the work of female artists

Juan Ignacio VIDARTE FERNÁNDEZ

DIRECTOR GENERAL, MUSEO GUGGENHEIM DE BILBAO

El arte no tiene como objetivo el cambio social; pero ello no quiere decir que no haya servido, sirva y continúe sirviendo como acicate para el avance de la sociedad. Por esta razón, cabría esperar que el ámbito de la expresión artística fuera una de las esferas públicas donde las mujeres hubiesen alcanzado ya el merecido reconocimiento. Sin embargo, el lugar que ocupan las mujeres en el mundo del arte actual ya sea como creadoras, galeristas, gestoras y productoras, comisarias o directoras de centros e instituciones, no difiere significativamente del que desempeñan en otros sectores. Aun partiendo de una posición que podría considerarse prometedora, con más mujeres que hombres tituladas en las facultades de arte y humanidades de nuestro entorno, lo cierto es que la pirámide se va estrechando a medida que alcanza la cúspide, como ocurre en el resto de profesiones; y las numerosas estadísticas publicadas sobre su representación en las colecciones museísticas, la programación de las instituciones, las ferias de arte o los ámbitos de decisión y liderazgo ponen de manifiesto una presencia claramente minoritaria respecto a los hombres.

Si nos centramos en las obras de arte, concretamente en la representación de las creaciones de mujeres artistas en las colecciones públicas, obviamente no es exigible que las instituciones enciclopédicas alcancen cuotas de paridad, como apuntó con acierto la historiadora de arte Linda Nochlin en su célebre texto de 1971 “¿Por qué no ha habido

grandes mujeres artistas?”¹. A lo largo de la historia del arte occidental, únicamente se reconoce a un exiguo grupo de creadoras exitosas, como Sofonisba Anguissola, Artemisia Gentileschi, Lavinia Fontana o Judith Leyster, entre otras, lo que refleja las restricciones que las mujeres sufrieron a la hora de recibir formación o recursos; se les negaba, por ejemplo, la posibilidad de aprender dibujando cuerpos desnudos del natural, al margen de su grado de destreza. Sabemos que las mujeres no pudieron acceder a la parisina École des Beaux-Arts hasta 1897, de modo que con anterioridad su educación debía limitarse a las escuelas privadas.

Estas mujeres son solo las que dejaron una leve huella en la historia de la época. En la medida en que el trabajo de las artistas no quedara documentado, recogido en libros, reseñas o críticas de arte, la historia de sus contribuciones resulta invisible y, por lo tanto, no llegan a ser referentes para las nuevas generaciones. ¿Cuántas mujeres aparecían en los libros de texto universitarios hace dos o tres décadas? O, incluso, ¿cuántas artistas son objeto de estudio en la etapa escolar hoy en día? Es importante reaccionar frente a esta historia “oficial”, reivindicando que las artistas no son una mera anécdota en la actualidad, sino fuerza y ejemplo.

1 Linda Nochlin, “Why Have There Been No Great Women Artists?”, *ARTnews*, vol. 69, 1971, págs. 145–78; reimpresso en *New American Library*, 1972, págs. 480–510.

needs to reach all audiences, and that is where the role of distributors is fundamental, starting with the galleries and the curators. We need to reflect and to take action, to follow examples such as Bernice Steinbaum², who in 1970 focused on selling the work of female artists after realising, when she was visiting the galleries in New York, that the work of many of the women graduates in Fine Arts was not put on display there. If their creations were not exhibited, museum curators would not be able to get to know about them and art critics would not be able to write reviews about them. I am referring to men here because at that time these professional fields were dominated by men.

It is documented that women-run galleries generally have a higher percentage of women represented there, and that, equally, smaller galleries tend to have a higher number of women in their portfolio than more powerful ones. It is therefore difficult for institutions and curators to get access to the work of women artists, as it is less frequently exhibited in public and this limits its exposure. A slight improvement is noticeable compared to previous editions, but there is still a long way to go before the work produced by women achieves the same notoriety as that of men. According to the report published by the association Women in the Visual Arts, at Arco 2022 only 31.5% of the artists present in the selection of national galleries were women. At the last documenta in Kassel, in 2017, women were only 30.6% represented, although at the next edition, which will open in June this year, three women are part of the Ruangrupa collective, which will hold the the curatorship. For her part, Cecilia Alemani, the first Italian to curate the central exhibition of the Venice Biennale, has made the bold gesture of reversing the percentages of the event's first hundred years of history, and 90% of the work displayed is by women. Furthermore, a study done at Art Basel 2021 has shown that there is a change of trend in the gallery

sector, and women are starting to hold prominent positions, even in the most important galleries.

When it comes to representing women artists in the collections and exhibitions of museums and art centres, it is clear that, as an institution, we have a responsibility to show the work of these artists with the respect they deserve. This is why, since its inception, the Guggenheim Museum Bilbao has dedicated important exhibitions to outstanding artists such as Anni Albers, Louise Bourgeois, Esther Ferrer, Helen Frankenthaler, Jenny Holzer, Cristina Iglesias, Lee Krasner, Alice Neel, Shirin Neshat, Yoko Ono, Niki de Saint Phalle and Joana Vasconcelos, to name a few. Women artists played a leading role in our Museum's exhibition programme in 2021, and exhibitions such as Women of Abstraction have helped to rewrite the history of the contributions made by "women artists" to abstraction throughout the 20th century and up to the 1980s, including some unpublished incursions into the 19th century.

All in all, we must reflect on our actions and their long-term effects and ask ourselves what we have done or are doing wrong, because since the development of the women's movement in the 1960s and 1970s in the US and Europe, we have made little or no progress. It looks like the policies that have been tried generally, and particularly in the art world, have been merely stopgap policies, as they have failed to stem the haemorrhage of women who have been and will be lost throughout the history of art.

There are many obstacles standing in the way of women artists, curators, gallery owners and producers when it comes to continuing their careers. It is important that we react, and work to consolidate models and benchmarks, and develop trust in women's work from within the basic education system, and create a system of mentoring, support and collaborative production, and above all, work honestly to raise the visibility of the work done by women artists.

2 Judith K. Brodsky y Ferris Olin, *Junctures in Women's Leadership: The Arts*. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 2018.

Sin olvidarnos de quienes nos precedieron, es en el momento presente donde hemos de aunar nuestros esfuerzos para que las artistas contemporáneas no sean consideradas singulares por su género, sino por la calidad de su trabajo, con el fin de que ocupen el lugar que les corresponde y sirvan de modelo a las siguientes generaciones. Para ello es preciso que el arte realizado por las artistas llegue a todos los públicos, y ahí es fundamental el papel de las distribuidoras, empezando por las galerías y las comisarias. Es necesario reflexionar y actuar, seguir ejemplos como el de Bernice Steinbaum², quien en 1970 se centró en la venta de arte realizado por mujeres al percatarse, cuando visitaba las galerías de Nueva York, de que el trabajo de muchas de las artistas que se graduaban en Bellas Artes no se mostraba en esos espacios. Si no se exhibían sus creaciones, los conservadores de los museos no podían conocerlas ni los críticos de arte escribir reseñas sobre ellas. Empleo aquí el género masculino porque entonces estos ámbitos estaban dominados por los hombres.

Está documentado que generalmente las galerías dirigidas por mujeres cuentan con un porcentaje más elevado de mujeres representadas y que, igualmente, las más pequeñas suelen tener un mayor número de mujeres en su cartera que las más poderosas. Así, resulta difícil que las instituciones y comisarios puedan acceder al trabajo de las artistas, puesto que se exhibe en público con menor frecuencia y eso limita su proyección. En la actualidad, en ferias de arte como Arco o Art Basel se percibe una ligera mejora respecto a ediciones anteriores, pero todavía queda un largo camino para que el trabajo realizado por mujeres alcance la misma notoriedad que el de los hombres. Según el informe publicado por la asociación Mujeres en las Artes Visuales, en Arco 2022 solo un 31,5% de los artistas presentes en la selección de las galerías nacionales eran mujeres. En la última documenta de Kassel, en 2017, las mujeres

alcanzaron únicamente un 30,6% de representación, si bien en la próxima edición, que se inaugurará en junio de este año, tres mujeres forman parte del colectivo Ruangrupa, que la comisaría. Por su parte, Cecilia Alemani, la primera italiana en comisariar la exposición central de la Bienal de Venecia, ha tenido el gesto audaz de invertir los porcentajes del primer siglo de historia de este evento, mostrando un 90% de obra realizada por mujeres. Asimismo, según un estudio realizado en Art Basel 2021, se aprecia un cambio de tendencia en el sector de las galerías, donde las mujeres pasan a ocupar puestos destacados, incluso en las más importantes.

En cuanto a la representación de las artistas en las colecciones y exposiciones de museos y centros de arte, está claro que, como institución, tenemos una responsabilidad a la hora de mostrar la obra de estas autoras con el reconocimiento que merecen. Por este motivo, desde sus inicios el Museo Guggenheim Bilbao ha dedicado importantes exposiciones a artistas sobresalientes, como Anni Albers, Louise Bourgeois, Esther Ferrer, Helen Frankenthaler, Jenny Holzer, Cristina Iglesias, Lee Krasner, Alice Neel, Shirin Neshat, Yoko Ono, Niki de Saint Phalle o Joana Vasconcelos, entre otras. Las artistas protagonizaron de manera destacada la programación expositiva de nuestro Museo en 2021 y muestras como *Mujeres de la abstracción* han servido para contribuir a reescribir la historia de las aportaciones que las “mujeres artistas” hicieron a la abstracción a lo largo del siglo xx y hasta la década de 1980, incluyendo algunas incursiones inéditas en el siglo xix.

Así y todo, debemos reflexionar sobre nuestras acciones y sus efectos a largo plazo y plantearnos qué hemos hecho o qué estamos haciendo mal, pues, desde el desarrollo del movimiento de las mujeres en los años sesenta y setenta en EE. UU. y Europa, hemos avanzado poco o nada. Da la sensación de que las políticas que se han intentado aplicar en general, y en el mundo del arte en especial, han servido

2 Judith K. Brodsky y Ferris Olin, *Junctures in Women's Leadership: The Arts*. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 2018.

I would like to conclude this reflection with an excerpt from the letter written by the visual artist Nancy Spero in New York to the writer and critic Lucy Lippard in 1976:

“I have come to the conclusion that the “art world” has to join us, women artists, not we join it. When women take leadership and gain just rewards and recognition, then perhaps, “we” (women and men) can all work together in art world actions. Until the radical rights of women to determine such actions is won, all we can expect is tokenism.

When men follow feminist leadership to the extent that women have followed male leadership, then sexism is on its way out. Also, until we see women getting from 40 to 60% of the financial rewards, museum and gallery exhibitions, college jobs, etc., etc., etc., it is still tokenism. When women artists attain this, then we’ll know the sexist system is over...”

meramente como parches, puesto que no han conseguido frenar la hemorragia de mujeres que se han perdido y se perderán a lo largo de la historia del arte.

Son muchas las trabas que surgen para las mujeres artistas, comisarias, galeristas y productoras a la hora de continuar con sus carreras. Es importante que reaccionemos, consolidando modelos y referentes, desarrollando confianza en el trabajo de las mujeres desde la educación básica, creando un sistema de mentorización, apoyo y producción colaborativa, y, sobre todo, llevando a cabo una proyección honesta de la labor de las mujeres artistas.

Me gustaría concluir esta reflexión con un fragmento de la carta que escribió en Nueva York la artista visual Nancy Spero a la escritora y crítica Lucy Lippard en 1976:

“He llegado a la conclusión de que el mundo del arte debe unirse a nosotras, las mujeres artistas, no nosotras a él. Cuando las mujeres ocupen puestos de liderazgo y alcancen el reconocimiento y las distinciones, quizá entonces, nosotros (mujeres y hombres) podamos trabajar juntos en acciones del mundo del arte. Hasta que se ganen los derechos radicales de las mujeres para determinar esas acciones, todo lo que podemos esperar es una concesión simbólica.

Cuando los hombres sigan el liderazgo feminista como las mujeres han seguido el liderazgo masculino, el sexismo estará a punto de tocar a su fin. Asimismo, hasta que veamos a las mujeres recibir entre el 40 y el 60% de los beneficios económicos, de las exposiciones en museos y galerías, en los trabajos universitarios, etc., etc., etc., seguirá siendo una concesión simbólica. Cuando las mujeres artistas alcancen esto, entonces sabremos que el sistema sexista habrá terminado”.

Pills and sequins

Dedicating one whole Biennial to the intersection of the axis women, art and disability only requires a reason – Why had it never been done before? Just because! This is the first exhibition about this relationship. How can it be when the number of women in the fight for the rights of disabled people has always been so spectacular? When most people specialized in this field in the Academy are women? When the first name that comes to everyone when you ask about women artists is Frida Kahlo and when the most highly valued living woman artist is Yayoi Kusama?¹

This is because if we find certain reticence when talking about disability as a collective identity, outside the administrative approach, it is even harder to use disability as an analysis category or even more as an aesthetic category. As an identity it is certainly peculiar; if we use this term more or less colloquially to refer to that which impacts us deeply, such as the core element of the experience, it does not seem problematic but when we try to tread the matter carefully it is when it starts to shred. Basically because while classic identities organize around something that in one way or another exists, which content therefore can be analysed, disability is organized around something lacking. This means that it would group all people with bodies and minds that do not adjust to current standards at a specific time and place

regardless of what they have in common. To complicate even more the analysis, it is not a stable identity but rather in most cases, an acquired one – approximately only ten per cent are birth disabilities–, and highly related to the universal aging processes, (Judy Heupman speaks about “people not yet disabled” instead of “standard people”) and therefore, normally we have not socialized with it. It is ubiquitous and fluid, we can find it anytime and anywhere, sometimes disseminated behind thousands of masks (despite I will not focus on this aspect, I have to point out that the greatest correlation of this dissemination exists between disability and poverty). This huge disparity of situations generates great definition difficulties. In fact, it would be easier to think in a *continuum*, with limits only defined by administrative and economic needs, many times confusingly far from normal life. And this is one of the causes of collective action and identification difficulties because, can we by any chance identify and group ourselves around an administrative identity?

As collective identity it is still under construction but, is it only a tactic identity, an elective similarity? Its potential for the analysis, the way in which it provides the framework for all other social processes suggest something much more powerful that started to surmise in the 70s when the

¹ Before continuing I have to warn that this first part of the text may be painful for some people to read just as much as it has been painful for me to write and it deals with discrimination and eugenics.

Píldoras y lentes

Dedicar una bienal entera a la intersección de los ejes mujeres, arte y discapacidad solo requiere una justificación, la de por qué no se había hecho antes, porque sí, esta es la primera exposición que se dedica a esta relación. ¿Cómo es posible cuando ha sido siempre tan espectacular el número de mujeres en la lucha por los derechos de las personas con discapacidad, cuando lo son la mayoría de las personas en la academia especializadas en el tema, cuando el primer nombre que le viene a todo el mundo a la cabeza cuando preguntas por mujeres artistas es Frida Kahlo y cuando la artista viva más cotizada de la actualidad es Yayoi Kusama?¹

Eso se debe a que, si encontramos resistencia al hablar de la discapacidad como identidad colectiva, fuera de la mirada administrativa, mucho más difícil es utilizar la discapacidad como categoría de análisis, y aún más como categoría estética. Como identidad es ciertamente peculiar: si utilizamos el término de modo más o menos coloquial, para referirnos a aquello que nos marca profundamente, como un elemento central de la experiencia, no parece problemático, pero en el momento en que tratamos de hilar más fino comienza a deshilarse. Básicamente, porque mientras las identidades clásicas se organizan en torno a algo que, de algún modo, se tiene, cuyo contenido por tanto se puede analizar, la discapacidad se organiza en torno a algo

de lo que se carece. Es decir, agruparía a todas las personas con cuerpos y mentes que no se ajustan a la norma vigente en un lugar y momento concretos, independientemente de lo que tengan en común entre sí. Para complicar más el análisis, no es una identidad estable, sino en la mayor parte de los casos, adquirida –aproximadamente, solo el diez por ciento de las discapacidades lo son de nacimiento–, y muy ligada a procesos universales de envejecimiento, (Judy Heupman habla de “personas aún no discapacitadas” en lugar de “personas normativas”), por lo que normalmente no se ha sido socializado en ella. Es ubicua y fluida, podemos encontrarla en cualquier tiempo y en todas partes, a veces diseminada bajo mil máscaras, (aunque no me centraré en ese aspecto, no puedo dejar de señalar que la mayor correlación de esa diseminación se da entre discapacidad y pobreza). Esta enorme disparidad de situaciones crea una gran dificultad de definición. En realidad, sería más fácil pensar en un *continuum*, con límites fijados solo por necesidades administrativas y económicas, muchas veces enrevesadamente alejadas de la vida cotidiana. Y esta es una de las causas de las dificultades de identificación y acción colectiva, porque ¿podemos acaso identificarnos y agruparnos en torno a una identidad administrativa?

Como identidad colectiva está aún en proceso de construcción, pero ¿es solamente una identidad táctica, una afinidad electiva? Su potencia para el análisis, el modo en que proporciona su andamiaje a todos los otros procesos sociales, nos hablan más bien de algo mucho más poderoso, que empezó a vislumbrarse a partir del momento en los años

1 Antes de seguir más adelante debo avisar que la primera parte del texto puede ser dolorosa de leer para alguna persona, como para mí ha sido escribirlo y trata sobre discriminación y eugenesia.

social model of the analysis of disabilities started to develop and expand. The social model meant and, here it is indeed appropriate to use the expression “a total shift in paradigm”: changing the focus of attention, placing it on the specific materiality of bodies which did not adjust to standards, to social configurations that mark their experience due to this mismatch. Introducing the difference between impairment and disability shed light on the way in which they actually lived – and offered the possibility of another life- mentioned for example, how the specific condition of deafness only disables for communication if this is uniquely and exclusively verbal, which means, how society is who disables impaired people only accepting as valid a very limited number of the infinite ways in which human variability can carry out the same duty and reducing possibilities to one only way to live, move, communicate or read. Despite the limits mentioned afterwards in this model it is difficult to exaggerate the importance of this change that transformed our language and contributed to shape the movement around inclusion and accessibility demands.

The continuity of those analyses has favoured the subsequent development of models known as cultural or relational and of political models which base their demands on social justice and Human Rights. These relational models have once more struck the board game putting disability at its heart, not being satisfied only with analysing the exclusion but also its social duties and delving into transversality. Because nobody is just someone disabled but rather all of us are questioned by multiple identities and our bodies are the place where, at the very least gender, race, ethnic, abilities, sexuality, social level marks intertwine, which are built intertwining sometimes in a contradictory way. In that intersectionality identities illuminate each other giving sense to “symptoms” that do not appear to be anything different from individual atomized stories.

Frequently it has been mentioned how in this duty of using disability as “suspicious hermeneutics” best analyses are those using the whole critical engine created by feminism. Rosemarie Garland-Thomson accurately condensates the company as follows: academic feminism is a complex and contradictory matrix of theories, strategies, pedagogies and practices which searches how culture saturates the particularities of bodies with meaning and analyses the consequences in the bodies of those meanings. And summarises in four decisive ideas: representation structures reality, margins define the centre, identities (gender, here disability) are ways to signify power relationships and finally all analysis and evaluations have political involvements². The well-oiled critical tools of the feminist theory provide disability with the “universal sight” opposite to “reduced sight” as claimed by Eve Sedgwick. This duty of following the apparently loose threads and tying them up between exceptions ends up revealing a mesh of significance as disability is not a specific problem of a certain part of the society no matter how medical approach sees it but rather a universal human experience.

Under this new light, the action of appointing some of the human varieties as disabled, begins to appear as an ideology sometimes slurred that informs all our cultural notions, our social institutions, personal identities, practices, political positions and historic communities. What illuminates the analysis of exclusion of bodies that do not adjust to cultural standards is its duty to define those same cultural standards, specific standards of historic moments and specific places way beyond topics strictly related with disease or disability.

2 Garland-thomson, Rosemarie, *Integrating Disability, Transforming Feminist Theory*, 2002 NWSA JOURNAL, VOL. 14 NO. 3 (autumn).

setenta en que se desarrolló y expandió el modelo social de análisis de la discapacidad. El modelo social significó, y aquí sí está justificado usar la expresión, un cambio total de paradigma: cambiar el foco de atención, desplazándolo de la materialidad concreta de los cuerpos que no se ajustaban a la norma, a las configuraciones sociales que marcaban su experiencia debido a ese desajuste. La introducción de la diferencia entre impedimento y discapacidad (*impairment / disability* en inglés) arrojaba luz sobre el modo en que efectivamente se vivía –y ofrecía la posibilidad de otro modo de vivir,– señalaba, por ejemplo, cómo la condición concreta de la sordera solo discapacita para la comunicación si ésta es única y exclusivamente oral, es decir, cómo es la sociedad quien discapacita a las personas que tienen un impedimento aceptando como válida solo un número muy limitado de las infinitas formas en las que la variabilidad humana puede llevar a cabo la misma función, y reduciendo las posibilidades a un único modo de habitar, desplazarse, comunicarse o leer. A pesar de los límites que posteriormente se han ido señalando en este modelo, es difícil exagerar la importancia de este cambio que transformó nuestro lenguaje y contribuyó a dar forma al movimiento entorno a las reclamaciones de inclusión y accesibilidad.

La continuación de esos análisis ha permitido el desarrollo posterior de modelos llamados culturales o relacionales, y de modelos políticos que basan sus reclamaciones en la justicia social y en los Derechos Humanos. Estos modelos relacionales han vuelto a mover el tablero poniendo la discapacidad en el centro, no contentándose con analizar la exclusión sino también sus funciones sociales, y profundizando en la transversalidad. Porque nadie es solo una persona con discapacidad, sino que todos somos interpelados por identidades múltiples y nuestros cuerpos son el lugar de entrecruzamiento de las marcas del género, la raza, la etnia, la habilidad, la sexualidad o la clase social, como mínimo, que se construyen entrecruzándose de un modo a veces contradictorio. En esa interseccionalidad las identidades se arroja luz mutuamente, dando sentido a los

“síntomas” que antes no parecían otra cosa que atomizadas historias particulares.

A menudo se ha señalado cómo en este trabajo de utilizar la discapacidad al modo de las “hermeneuticas de la sospecha” los mejores análisis son los que han empleado todo el aparato crítico que el feminismo ha ido creando. Rosemarie Garland-Thomson condensa certeramente la empresa del siguiente modo: el feminismo académico es una compleja y contradictoria matriz de teorías, estrategias, pedagogías y prácticas que investiga cómo la cultura satura las particularidades de los cuerpos con significado, y analiza las consecuencias en los cuerpos de esos significados. Y resume en cuatro ideas determinantes: La representación estructura la realidad, los márgenes definen el centro, las identidades (el género, aquí la discapacidad) son modos de significar relaciones de poder, y finalmente, todos los análisis y evaluaciones tienen implicaciones políticas². Las bien engrasadas herramientas críticas de la teoría feminista proporcionan a la discapacidad la “mirada universalizadora” opuesta a la “mirada minorizadora”, como reclamaba Eve Sedgwick. Esta labor de seguir los hilos aparentemente sueltos y atar cabos entre las excepciones acaban revelando una malla de significado, puesto que la discapacidad no es un problema particular de una parte determinada de la sociedad, por mucho que así lo presente la mirada médica, sino una experiencia humana universal.

Bajo esta nueva luz, la acción de designar algunas de las variedades humanas como discapacitadas empieza a mostrarse como una ideología, a veces inarticulada, que informa todas nuestras nociones culturales, nuestras instituciones sociales, identidades personales, prácticas, posiciones políticas y comunidades históricas. Lo que ilumina el análisis de la exclusión de los cuerpos que no se ajustan a los estándares culturales es su función para definir esos

2 Garland-thomson, Rosemarie, *Integrating Disability, Transforming Feminist Theory*, 2002 NWSA JOURNAL, VOL. 14 NO. 3 (otoño).

If the representation structures reality, representations shape us up through language, term with which we refer obviously to something more than language as it is the basis for all human communication and all social codes transmissible. Language is a scheme (where there is nothing external: Amanda Baggs does not place her communication outside language but outside known language) that structures human behaviours organising realities hierarchically.

On the other hand normality is not an essence, it is the result of a long social process where many actors appear and that works defining what is normal by pointing out what it is not. As per body appearance, the speech has been built historically naming as problem, as a threat for the health of the whole social body, the disabled person and just as we know it today, it does not go back much more than to the beginning of the industrial era. It is then when we, as precondition and at the same time as consequence of industrialization, define body standards related to functionality, seeking to increase productivity. In fact the first statistical societies were formed and sponsored by industrials. The need to fit with a machine that should be handled between several people prevented access to work to bodies outside standards leading to a standardization of workers, at the same time as they walked towards an standardization of products that permitted their manufacture at industrial scale transforming them in little comfortable for atypical bodies. It is only through the search by statistics of those quantitative movement, sight, hearing standards that an impairment starts to be understood as a disability, in fact, the terms “standard”, “average” and “abnormal” enter very late in normal language; Lennard J. Davies, from whom I take this information, says that in English language before 1840, standard was only a

mathematic term³. The word “statistics” was used for the first time in 1749 by Gottfried Achenwall with the meaning of “information about the status” and only referred to the body when Bisset Hawkins defined the first medical statistics in 1829. It was the statistician Adolphe Quetelet who contributed to widespread the use of the term “standard” in the sense of imperative – talking about the “average man” as an ideal – and jointly of that of deviation; here I quote him: “major or minor deviations from standards represent (in the scope of art) hideousness, immoral, vice and a disease with respect to constitution”. The time has come, that of the creation of modern nations to which service we put the scientific management of population, when eugenics is born.

The idea of “improving the nation” favouring that defective members were eliminated by natural selection – in the most “benign” version, preventing their reproduction and in the most extreme, eliminating them – was much more normal than we would like to think and it connects with many of the major 19th century scientific projects. Based on an ontological assumption that there are inferior and superior human beings and violently defending a “devalued” citizenship for which defective classes are the complex ideologies that culminate with eugenics to serve several uses, the control of working classes, of women and of conceptualization and oppression of secondary races within the framework of the colonial project. Structuring this whole process, ableism appears as the vertebral element of hierarchization of populations.

3 Davis, Lennard J., *Enforcing Normalcy. Disability, Deafness, and the Body*, Verso, 1995, cap. 2. *Constructing Normalcy*. The shortage of research about the history of disability does not let us know when and through which routes the term “normal” in Spanish started to be used. Likewise, the use of the duet impairment/disability it is no more than the adaptation, not fully appropriate, of some theoretical developments crated in this language area.

mismos estándares culturales, estándares concretos de momentos históricos y lugares concretos, mucho más allá de los temas estrictamente relacionados con la enfermedad o la discapacidad.

Sí, la representación estructura la realidad. Las representaciones nos configuran a través del lenguaje, término con la que nos referimos, obviamente, a algo más que la lengua, pues de él forman parte todos los modos de comunicación humana y todos los códigos sociales transmisibles. La lengua es un entramado (del que no hay un afuera: Amanda Baggs no sitúa su forma de comunicación fuera de la lengua sino más allá de la lengua conocida) que estructura los comportamientos humanos, jerarquizando las realidades.

La normalidad, por otro lado, no es una esencia, es el resultado de un largo proceso social en el que intervienen numerosos actores y que funciona definiendo lo normal mediante el señalamiento de lo que considera anormal. En el ámbito de las apariencias corporales, el discurso se ha construido históricamente nombrando como problema, como amenaza para la salud de la totalidad del cuerpo social, a la persona discapacitada, y tal como lo conocemos ahora, no se remonta mucho más atrás del principio de la era industrial. Es entonces cuando, como requisito previo y al mismo tiempo como consecuencia de la industrialización, se fijan los estándares corporales, relacionados con la funcionalidad, buscando aumentar la productividad, de hecho, las primeras sociedades estadísticas estaban formadas y patrocinadas por industriales. La necesidad de encajar con una maquinaria que debía ser manejada entre varias personas impedía el acceso al trabajo a cuerpos fuera de la media, produciendo una estandarización de los trabajadores, al mismo tiempo que se caminaba hacia una estandarización de los productos que permitiera su fabricación a escala industrial, transformándolos en poco confortables para esos mismos cuerpos atípicos. Es solo a través de la búsqueda mediante estadísticas de esos estándares cuantitativos de movimiento, vista, oído..., que un

impedimento pasa a ser entendido como una discapacidad, de hecho, los términos “normal”, “average” y “anormal” entran muy tardíamente en las lenguas cotidianas; Lennard J. Davies, de quien tomo estos datos, afirma que en la lengua inglesa, antes de 1840, normal era solo un término matemático³. La palabra “estadística” fue usada por vez primera en 1749 por Gottfried Achenwall, con el significado de “información sobre el estado”, y solo se refirió al cuerpo cuando Bisset Hawkins definió las primeras estadísticas médicas en 1829. Fue el estadístico Adolphe Quetelet quien más contribuyó a generalizar el uso del término normal en el sentido de imperativo, –hablando de el “hombre promedio” como ideal–, y conjuntamente, del de desviación; suyas son estas transparentes palabras: “las desviaciones mayores o menores de la media constituyen (en el ámbito del arte) la fealdad, en el de la amoral, el vicio, y un estado de enfermedad en lo que respecta a la constitución”. Estamos en el momento, el de la creación de las naciones modernas a cuyo servicio se pone la gestión científica de la población, en el que nace la eugenesia.

La idea de “mejorar la nación” ayudando a que los miembros defectuosos fuesen eliminados por la selección natural –en la versión más “benigna”, impidiendo su reproducción, y en la más extremas suprimiéndolos– fue mucho más corriente de lo que nos gustaría pensar, y se entrelaza con muchos de los grandes proyectos científicos del siglo XIX. Basado en la presuposición ontológica de que hay seres humanos inferiores y superiores, y defendiendo violentamente una ciudadanía demediada para las que se nombran como clases defectuosas, la compleja ideología que culmina

3 Davis, Lennard J., *Enforcing Normalcy. Disability, Deafness, and the Body*, Verso, 1995, cap. 2. *Constructing Normalcy*. La escasez de investigaciones sobre historia de la discapacidad nos impide saber en qué momento y por qué caminos comenzó a utilizarse el término “normal” en castellano. Del mismo modo, el uso de la dupla impedimento/discapacidad como traducción de los términos ingleses impairment/disability no es más que la adaptación, no totalmente adecuada, de unos desarrollos teóricos creados en ese área lingüística.

Tobin Siebers has named it the disqualification aesthetics⁴. Disqualification is a process that removes from certain subjects the status of humans and disability has a long history of serving this purpose. Eugenists will have to group all aspects considered as undesirable, criminals, homeless, political and sexual dissidents along with disabled people and identified as weak, ill or defective. In all oppressive systems not only in eugenics, the identity of the oppressed resembles one sort or other of disability as it is presented as biologic, not cultural and discrimination is already deep-rooted. Although all systems naturalize discrimination by appearance, not as potential human variations but rather as dangerous sources of contagion, eugenics did take to an extreme the obsession for visibility, enlightening external marks of internal processes that allow the immediate identification of subjects. A significant example is the catalogue of the exhibition *Entartete Kunst*, 1937 Exhibition with which the Nazi regime intended to ridicule Modern Art and illustrated the photographs of each work with that of people locked in asylums, images of physical or facial deformities and medical pictures of patients. At the same time, the whole metaphorical framework of imperialism is based on race and ethnic notions, inextricably related to eugenics, to statistical tests of intelligence and skills⁵, that started with the presentation of disabled people as missing links, (let us think about the use of the dangerous term “atavism”), to the reading of racial features as pathological and to the development of the idea of “primitivism”.

Sandra Alland’s video, mixing medical and immigration questionnaires rhythmmed with gasps (becoming short of air is an essential part of the disability poetics) about an exhausting succession of stairs, points to the common matrix of the two areas as ways to control population.

On the other hand, even oldest is the tradition of using that same terminology to hierarchize sexual differences. Maybe the first one we have written evidence of is that of Aristoteles, showing women as a deviation of a plan that, should pregnancy had been successful, would produce a man. That idea of women as mutilated men leads to a terminology used to feminize disabled men on the one hand and on the other to feminize populations intended to be secondary.

The quintessence of that process appears in hysteria, “created in a medical lab for the manufacture of the feminine identity as a secondary somato-political condition (the feminine body as pathological body) which covered real effects in real subjects” as it happens, that of Leonora Carrington. From the beginning it was used politically to make of political insurgency or any other dissidence a pathology and of course, that Other uncivilized during the whole colonial expansion process. One of the reasons we are most interested in hysteria is due to the way in which it is a modern invention to which an ancient story was associated referring to art in order to import archetypes, exacerbating the obsession for showing inorganic diseases. This is more a chapter of the history of art

4 Siebens, Tobin, *Disability Aesthetics*, University of Michigan, 2010.

5 Pino Morán, J. A., y Tiseyra, M. V. (July–December, 2019). Encounter between decolonial perspective and disability studies. *Revista Colombiana de Ciencias Sociales*, 10(2), pp. 497-521. DOI: <https://doi.org/10.21501/22161201.2893>

con la eugenesia servía varios usos, el control de las clases trabajadoras, el de las mujeres, y la conceptualización y opresión de las razas subalternas en el marco del proyecto colonial. Estructurando todo este proceso, el capacitismo aparece como el elemento vertebral de la jerarquización de las poblaciones.

Tobin Siebers lo ha llamado la estética de la descalificación⁴. La descalificación es un proceso que retira a ciertos individuos el rango de lo humano, y la discapacidad tiene una larga historia de servir para este fin. Los eugenistas tendían a agrupar todos los rasgos considerados como no deseables, criminales, pobres, disidentes políticos y sexuales, junto a personas con discapacidad e identificarlos conjuntamente como débiles, enfermos o defectuosos. En todos los sistemas de opresión, no solo en la eugenesia, la identidad del oprimido se asimila con un modo u otro de discapacidad, porque ésta se presenta como biológica, no como cultural, y es la discriminación ya arraigada. Si bien todos los sistemas naturalizan la discriminación por la apariencia, no como posibles variaciones humanas sino como peligrosas fuentes de contagio, la eugenesia sí que llevó al extremo la obsesión por la visibilidad, alucinando marcas externas de los procesos internos que permitiesen la inmediata identificación de los sujetos. Un ejemplo significativo es el catálogo de la exposición *Entartete Kunst*, la muestra de 1937 con la que el régimen nazi quería ridiculizar el arte moderno, y que acompañaba las fotografías de cada obra con las de personas encerradas en asilos, imágenes de deformidades físicas o faciales y fotografías médicas de enfermos. A su vez, todo el andamiaje metafórico del imperialismo está basada en nociones de raza y etnicidad, inextricablemente unidas a la eugenesia, a las pruebas estadísticas de inteligencia y

habilidad⁵, que comenzó con la presentación de las personas con discapacidad como eslabones perdidos, (pensemos en el uso del peligroso término “atavismo”), a la lectura de rasgos raciales como patológicos y al desarrollo de la idea de “primitivismo”. El vídeo de Sandra Alland, mezclando cuestionarios médicos y de inmigración ritmados por jadeos, (quedarse sin aire es una parte imprescindible de la poética de la discapacidad), sobre una agotadora sucesión de escaleras, apunta a la matriz común de los dos ámbitos como formas de control de la población.

Por otro lado, aún más larga es la tradición de utilizar esa misma terminología para jerarquizar la diferencia sexual. Quizá la primera de la que tenemos constancia escrita es la de Aristóteles, que presenta a la mujer como desviación de un plan que, de llegar el embarazo a buen término, produciría un hombre. Esa idea de la mujer como hombre mutilado crea una terminología que se utiliza para feminizar a los hombres con discapacidad, por un lado, y también para feminizar a las poblaciones que se quiere nombrar como subalternas. La quintaesencia de ese proceso aparece en la histeria, “creada a partir de un laboratorio médico de fabricación de la identidad femenina como condición somatopolítica subalterna (el cuerpo femenino como cuerpo patológico) que cobró efectos reales en sujetos reales”, sin ir más lejos, el de Leonora Carrington. Desde el principio se usó políticamente, para patologizar la insurgencia política o cualquier otra disidencia, y, por supuesto, a ese Otro salvaje en pleno proceso de expansión colonial. Uno de los rasgos por los que más nos interesa la histeria es por el modo en que es una invención moderna a la que se le inventó una historia antigua recurriendo al arte con el fin de importar arquetipos, exacerbandos la obsesión por hacer ver las enfermedades inorgánicas. Es más un capítulo de la historia

4 Siebers, Tobin, *Disability Aesthetics*, University of Michigan, 2010.

5 Pino Morán, J. A., y Tiseyra, M. V. (julio-diciembre, 2019). Encuentro entre la perspectiva decolonial y los estudios de la discapacidad. *Revista Colombiana de Ciencias Sociales*, 10(2), pp. 497-521. DOI: <https://doi.org/10.21501/22161201.2893>

than of medicine, declares Priscilla Echevarría⁶. The “hysterical arch”, the most famous Charcot coded poses in Salpêtrière iconography has survived until these days in terror cinema and in marketing and has had several interpretations, the most famous one without doubt that of Louise Bourgeois, who with just one nock “takes down the equation” as its figure of the hysteria arch is deliberately masculine.

These are speeches that are still hidden waiting to serve power. Frances Ryan⁷ has analysed in a devastating book the process to dismantle the Welfare State in the United Kingdom after 2008 crisis and how it has disproportionately ravaged disabled people following a campaign of demonization that showed them as lazy, scammers and opportunists trying to confront them with workers; a punitive, mean and heartless approach that has led to poverty, homelessness, institutionalization and suicide. This is the context of *Bedding Out* by Liz Crow, who facing the paradox of having to respond to contradictory demands on the visibility of her disability, gives yet another twist to the performance tradition with the artist in bed. It is impossible to pull from one side without deforming the picture of the whole cloth; the language that creates gender differences is full of ableism metaphors, scientific justification of colonialism and political project of Western domination constantly cross each other and mutually strengthen creating a powerful mythology around strength and weakness that perpetuate the ideas of the dominant class and cannot be undone but as a whole revealing the slipping of meanings just as in Anna Bella Geiger drawing *Amuleto a mulata a muleta América*, playing with homophony and form similarities.

6 Echevarría Alvarado, Priscilla, Representation of women in hysteria iconography by Jean Martin Charcot in Salpêtrière clinics. The impassioned look of surrealism and allegoric appropriation of Contemporaneous art. Thesis presented to the Faculty of Philosophy and Arts, Department of History and Theory of Art, Universidad Autónoma de Madrid, 2015.

7 Ryan, Frances, Tullidos. Austerity and demonization of people with disabilities, translation. Raúl Sánchez Cedillo, Capitán Swing, 2020.

Just as the effective expulsion of disabled people does not take place in the absence of representations but in the middle of an overabundance of images (visual and linguistic) as Mitchell and Snyder⁸ warned and these images always have a meaning. Their presence is frequently the mark of a stigma. No, art is neither a luxury nor representation issues frivolities that have to be postponed in the fight for a more material justice. Although art claims innocence for the final tissue, presenting it as a reflection of society in its workshop there are spinning wheels that can braid very different threads to create other tissues as activists who fought for the rights of the disabled identified from the beginning.

Welcome to the Global Tour of the Disability Rights!

If we just talk about celebration and not about oppression the scene is not complete; It is neither complete if we only talk about oppression and not about dissidents, victories and the way in which the fight of disabled people and their allies are transforming the speech. The story of the historical resistance to disqualification aesthetics is yet to be written but in what respects to the industrialized Western, the most known outburst of response came at the early seventies. The immediate duty of the first generation of activists was to confront tricks, to pull off from strange hands the metaphors with which disabled bodies were instrumentalized, burning posters, pissing on compassion and inspirational porn; turning and answering. *Code of the freaks*, the film by Salome Chasnoff, Susan Nussbaum, Alyson Patsavas and Carrie Sandahl, although recently released is still in line with the strategies at that time, analysing the representations

8 Mitchell, David T. & Snyder, Sharon L., Narrative Prosthesis, 2001, University of Michigan Press.

del arte que del de la medicina, afirma Priscilla Echevarría⁶. El “arco histérico”, la más conocida de las poses codificadas por Charcot en la iconografía de la Salpêtrière, ha sobrevivido hasta la actualidad en el cine de terror y en la publicidad y ha tenido numerosas reinterpretaciones, la más famosa sin duda la de Louise Bourgeois, que de un solo golpe “hace caer la ecuación”, pues su figura del arco de histeria es deliberadamente masculina.

Son discursos que aún están agazapados a la espera de serle útiles al poder. Frances Ryan⁷ ha analizado en un libro debastador el proceso de desmontaje del estado del bienestar en el Reino Unido posterior a la crisis de 2008, y cómo se ha cebado desproporcionadamente en las personas con discapacidad, precedida de una campaña de demonización que las presentaba como vagas, estafadoras y aprovechadas tratando de enfrentarlas con los trabajadores. Un enfoque punitivo, mezquino y despiadado, que ha empujado a la pobreza, el sinhogarismo, la institucionalización y el suicidio. Este es el contexto de *Bedding Out* de Liz Crow, que, enfrentada a la paradoja de responder a demandas contradictorias sobre la visibilidad de su discapacidad, da otra vuelta de tuerca a la tradición de la performance con el artista en la cama. Es imposible tirar de una esquina sin que se deforme el dibujo de todo el tejido: el lenguaje que crea las diferencias de género está lleno de metáforas capacitistas, la justificación científica del colonialismo y el proyecto político de dominación occidental se cruzan constantemente, y se refuerzan mutuamente, creando una poderosa mitología en torno a la fuerza y la debilidad que perpetúan las ideas de la clase dominante y que no se puede deshacer más que por

6 Echevarría Alvarado, Priscilla, La representación de la mujer en la iconografía de la histeria realizada por Jean Martin Charcot en la clínica de la Salpêtrière. La mirada exaltada del surrealismo y la apropiación alegórica del arte contemporáneo. Tesis presentada Facultad de Filosofía y Letras, Departamento de Historia y Teoría del Arte, Universidad Autónoma de Madrid, 2015.

7 Ryan, Frances, Tullidos. Austeridad y demonización de las personas con discapacidad, trad. Raúl Sánchez Cedillo, Capitán Swing, 2020.

entero, desvelando el deslizamiento de los significados, como hace el dibujo de Anna Bella Geiger *Amuleto a mulata a muleta América*, jugando con la homofonía y la similitud de la forma.

Así es como la expulsión efectiva de las personas con discapacidad no se produce en una ausencia de representaciones, sino que se da en medio de una sobreabundancia de imágenes (visuales y lingüísticas), como alertaban Mitchell y Snyder⁸, y estas imágenes son siempre portadoras de un significado. Su presencia es a menudo la marca del estigma. No, el arte no es un lujo, ni las cuestiones de representación frivolidades que hay que postergar en la lucha por la justicia más material. Aunque el arte reclame inocencia por el tejido final, presentándolo como reflejo de la sociedad, en su taller hay ruelas que pueden trenzar hilos muy distintos que creen otros tejidos, como supieron reconocer desde el principio los activistas que luchaban por los derechos de las personas con discapacidad.

Welcome to the Global Tour of the Disability Rights!

Igual que el panorama no es completo si solo se habla de la celebración y no de la opresión, es incompleto si solo se habla de la opresión, pero no de las disidencias, de las victorias y del modo en que la lucha de las personas con discapacidad y sus aliados están transformando el discurso. La historia de la resistencia histórica a la estética de la descalificación está por escribirse, pero en lo que respecta al occidente industrializado, el estallido de contestación más conocido vino en los primeros setenta. La labor inmediata de la primera generación de activistas fue desmontar los trucos, arrancar de manos ajenas las metáforas con las que se instrumentalizaban los cuerpos discapacitados, quemar el poster, mearse en la compasión y el porno inspiracional: girarse, y responder. *Code of the freaks*, la película de Salome Chasnoff, Susan Nussbaum, Alyson Patsavas y Carrie Sandahl,

8 Mitchell, David T. & Snyder, Sharon L., Narrative Prosthesis, 2001, University of Michigan Press.

of disability in Hollywood cinema, introducing the opinion of spectators for which they were not conceived, disabled people themselves (and turns into a who-is-who of the US movement). As the film *Vital Sings*⁹, it is a very amusing documental because if there was a feeling exaggeratedly celebrated back then, this was happiness. Something that artists like Jenni-Juulia Wallinheimo-Heimonen, author of the carousel that welcomes us at the entrance of the exhibition know well. Reclaiming laughter, sometimes with very black humour as that of the Katherine Araniello or Terry Galloway has always been one of the most characteristic lines. Another one totally essential is to turn around metaphors like Tolkyn Sakbayeva making her own bondage rituals, vindicating the freedom of her mind. And another, to dismantle the disqualification aesthetic as the work by Laura Anderson Barbata to repatriate the mortal remains of Julia Pastrana, an action that includes the repair in the framework of human rights.

It is symptomatic that some of the most political works in the most frequent sense of the term, present in the Biennale precisely talk about accessibility and therefore visibility in public spaces (Sara Hendren's project for the redesign of the "disability" icon that can be downloaded and used freely, self-manufactured solutions of the collective *Around a chair*, the *Basic Manual for groups and feminism organizations / activists to work in groups with disabled members* by Romily Alice Walden, *Conversations at the museum* by Costa Badía) as well as the performance of Elena Prous, *Hang in there, you can*. Regarding this last one it is worth mentioning the relationship between access to the public space and the political body - Carrie Sandahl declared that "our society

does not tolerate incontinence" and it is overlapped with citizenship- Access is a pre-requirement for participation and public toilets have been very powerful elements when it comes to exclusion, informing bodies where they are or not welcome: when women accessed traditional masculine spaces they frequently found that such absence was key; in the US during segregation, spaces for white people were the only ones separated by gender, clearly representing which bodies did not worth being marked by gender; today common exceptions are kids toilets and those accessible with wheel chairs, if any, this performance redefines the political importance of an apparently worldly space¹⁰. In turn, the presence of disability forces us to face up to which extent standards of gender behaviours are based on the operation of non-disabled bodies. Disability dismantles gender as a monolithic category and too easy identifications of what a woman is, wants or can do expanding the limits of this feminist theory (and action), demanding to keep up with the inclusivity claimed. Some of the performances by Costa Badía in the last years, *Anfitrióna*, *Cenicienta*, *La bordadora*, explore always at their own pace how disability disorders the women category.

After a few first years of predominance of what Rosemarie Garland-Thomsom called "visual activism" a type of works based on provoking the spectator to break social rules of not staring at atypical bodies¹¹, and although the importance of the documental and the voice in first person remains (María Ruido, Arseli Dokumaçi, Ana García Jacome), the field has only expanded, rediscovering and sharing own epistemologies from a huge variety of experiences but where frequently underlay common concerns. For example, in the case of atypical sensorialities, surfacing over and over again the

9 *Vital Signs. Crip Culture Talks Back*, Mitchell, David T. & Snyder, Sharon L., 1995, https://www.youtube.com/watch?v=u3owRn_5XFs *Vital Sings*, recorded during the opening of the Conference This/Ability: An interdisciplinary conference of Disability and the arts at Universidad de Michigan, Ann Arbor, is a essential document where we see among others the pioneer works of Mary Duffy, Carrie Sanhdal or Cheryl Marie Wade.

10 Kafer, Alison, *Feminist, Queer, Crip*, Indiana University Press, 2013.

11 Garland-Thomsom, Rosemarie, *Staring back: self-representations of disabled performance artist*, *American Quarterly*, Vol. 52, n. 2 June, 2000.

aunque recién estrenada, sigue en la línea de las estrategias de ese momento, analizando las representaciones de la discapacidad en el cine de Hollywood, introduciendo la opinión del espectador para el que no estaban pensadas, las propias personas con discapacidad (y se convierte en un *who-is-who* del movimiento en Estados Unidos). Como la pionera *Vital Sings*⁹, es un documental muy divertido, porque si un sentimiento se celebraba entonces descaradamente era la alegría. Algo de lo que artistas como Jenni-Juulia Wallinheimo-Heimonen, autora del *tiovivo* que nos da la bienvenida a la entrada de la exposición, saben mucho. Reivindicar la risa, a veces, con un humor muy negro, como el de Katherine Araniello o Terry Galloway, siempre ha sido uno de venas más características. Otra, absolutamente imprescindible, es dar la vuelta a las metáforas, como Tolkyin Sakbayeva apropiándose de los rituales del *bondage*, reivindicando la libertad de su mente. Y otra, desmontar la estética de la descalificación, como el trabajo de Laura Anderson Barbata para repatriar los restos de Julia Pastrana, una acción que inserta la reparación en el marco de los derechos humanos.

Es sintomático que algunas de las obras más políticas, en el sentido más habitual del término, presentes en la Bienal, precisamente hablen sobre accesibilidad, y por lo tanto visibilidad en los espacios públicos (el proyecto de Sara Hendren de rediseño del icono de “discapacidad”, que se puede descargar y usar libremente, las soluciones autofabricadas del colectivo *En torno a la silla*, el *Manual básico para grupos y organizaciones feministas / activistas para trabajar en grupos en los que hay participantes con discapacidad*, de Romily Alice Walden, *Conversaciones*

9 *Vital Signs. Crip Culture Talks Back*, Mitchell, David T. & Snyder, Sharon L., 1995, https://www.youtube.com/watch?v=u3owRn_5XFs *Vital Sings*, grabada durante la apertura de la conferencia *This/Ability: An interdisciplinary conference of Disability and the arts* en la Universidad de Michigan, Ann Arbor, es un documento imprescindible en el que aparecen entre otros, los trabajos pioneros de Mary Duffy, Carrie Sanhdal o Cheryl Marie Wade.

en el museo, de Costa Badía), así como la performance de Elena Prous, *Aguantate tú que puedes*. Sobre esta última hay que señalar la relación entre el acceso al espacio público y el cuerpo político –Carrie Sandahl afirmaba que “nuestra sociedad no tolera la incontinencia” y la solapa con la ciudadanía–. El acceso es un requisito previo a la participación y los baños públicos han sido elementos muy poderosos de exclusión, informando a los cuerpos de dónde son bienvenidos: cuando las mujeres entraron en los espacios tradicionalmente masculinos, se encontraron a menudo que esa ausencia era clave; en Estados Unidos, durante la segregación, los espacios para blancos eran los únicos separados por sexos, significando muy claramente qué cuerpos no merece la pena que lleven marcas de género; hoy las excepciones habituales son los baños infantiles y los accesibles con sillas de ruedas, cuando los hay, la performance resignifica así la importancia política de un espacio aparentemente mundano¹⁰. A su vez, la presencia de la discapacidad nos fuerza a encarar hasta qué punto las normas de los comportamientos de género están basados en el funcionamiento de cuerpo no discapacitados. La discapacidad desmonta el género como categoría monolítica, y las identificaciones demasiado fáciles de lo que es, quiere o puede una mujer, expandiendo los límites de la teoría (y la acción) feminista, exigiéndole que esté a la altura de la inclusividad que reclama. Algunas de las performances de Costa Badía en los últimos años, *Anfitrióna*, *Cenicienta*, *La bordadora*, exploran, siempre a su propio ritmo, como la discapacidad desordena la categoría mujer.

Después de unos primeros años en que predominó lo que Rosemarie Garland-Thomsom llama “activismo visual”, un tipo de trabajos basados en provocar al espectador a romper la norma social de no mirar fijamente los cuerpos atípicos¹¹, y aunque se maniere la importancia del documental y de la voz

10 Kafer, Alison, *Feminist, Queer, Crip*, Indiana University Press, 2013.

11 Garland-Thomsom, Rosemarie, *Staring back: self-representations of disabled performance artist*, *American Quarterly*, Vol. 52, n. 2, junio, 2000.

idea of transmissibility of the experience along with the resistance of an untranslatable remain, something very clear in Francisca Benitez's and María Gimeno's works or in the possibility of developing audio descriptions as an autonomous artistic gender as seen in Zoe Partington project or the exploration of potentiality of tactile knowledge in *Anatomy for the blind* by Blanca Torres and Enrique Radigales but also in the approaches to the sound of deaf artists like Lucia Beijlsmit, through vibration or Jennifer Lauren-Smith as visual music. Questioning the supremacy of visual and oral in our culture confronts us with accepting the partiality of our knowledge.

Another recurring issue is the reflection about prosthesis¹². In a certain way, all human tools have this function as noted by Clara Carvajal, although socially only some are read as such. A prosthesis always follows an ambiguous logic; that of impossibly increasing the body (Jana Sterbak) or of trying to return it to the path of normality preserving for the spectator the illusion of an original unified body (to which Helena Vinent's monster shows its distaste) but also that of inhabiting in its semipermeable limits and from there expanding non-conventional modes of corporality such as Emilie Gossiaux's hybridization with her guide dog or that of Lisa Bufano with the furniture. Rebeca Horn's extensions where the apparent extension of the body hinders any function express all this ambivalence.

It is remarkable how most works start a resignification of domestic spaces where the speaking furniture of Berta López's dwells, Liz Crow's bed or Alice O'Daniel's painted

paper – which assembles an incredible archive of disabled culture– and we could even say that there is an aesthetic of fatigue, of shelter versus an uncomfortable world full of calibrated objects for another type of bodies. The relax piece created by Wendy Jacob forms part of this epistemology of the recumbent position beside pieces which operate a gliding between the body and the sofa such as those of Ángela de la Cruz or Sonia Navarro where, as suggested by the feminist phenomenology of Iris Marion Young¹³, represent the experience of complex corpo-realities simultaneously as object and subject. These are spaces governed by another temporality by *crip time*¹⁴ of the *Days in fives* by Miriam Vega, which is not only a rejection of the future or a slower time, liminality lived out of synchrony but a bad timing with the logic of economic productivity of the time of clocks. Textile and flower themes are sort of an emanation of the bodies that inhabit these domestic spaces. Deliberate appropriations of meanings traditionally feminine; mutant flowers, embroidered with stitches such as that of Bárbara G. F. Muriel.

Touch is the cornerstone of the human experience of the world. Touch is the first sense to which we awake; touching is being touched, for touch there is no distance. To avoid such dissolution between subject and object caused by touch, there are all sorts of taboos created by culture that could nearly be considered as a huge strategy to create instruments avoiding the need of touching. And one of the places where we less touch is in an exhibition unless it is decided, as it is the case here, that touch is an essential requirement for accessibility.

12 Wonder, *Gender & Research*, vol. 31, n.2, *Disability & Prostheses*, 2021, Faculty of Social Sciences, University Copenhagen.

13 Young, Iris Marion, *Throwing like a girl*, *Human Studies*, 3, 1980.

14 Kafer, Alison, *Ibid.*

en primera persona (María Ruido, Arseli Dokumaçi, Ana García Jacome), el campo no ha dejado de ampliarse, redescubriendo y compartiendo epistemologías propias, desde una enorme variedad de experiencias pero en las que a menudo subyacen preocupaciones comunes. Por ejemplo, en el caso de las sensorialidades atípicas, aflora una y otra vez la idea de la trasmisibilidad de la experiencia junto a la resistencia de un resto intraducible, algo muy claro en las obras de Francisca Benítez y María Gimeno, o en la posibilidad de desarrollar las audiodescripciones como un género artístico autónomo, como apunta el proyecto de Zoe Partington, o la exploración de la potencialidad del conocimiento táctil en la *Anatomía para ciegos* de Blanca Torres y Enrique Radigales, pero también en las aproximaciones al sonido de artistas sordas como Lucia Beijlsmit, a través de la vibración, o Jennifer Lauren-Smith como música ocular. Interrogar la primacía de lo visual y de lo oral en nuestra cultura nos enfrenta a aceptar la parcialidad de nuestro conocimiento.

Otra temática recurrente es la reflexión sobre la prótesis¹². En un cierto sentido, todas las herramientas humanas tienen esa función, como nos advierte Clara Carvajal, aunque socialmente solo algunas son leídas como tales. La prótesis mantiene siempre una lógica ambigua, la de aumentar imposiblemente el cuerpo (Jana Sterbak), o la de intentar devolverlo al redil de la normalidad, preservando para el espectador la ilusión de un cuerpo unificado originario (al que muestra su rechazo el monstruo de Helena Vinent), pero también la de habitar en sus límites semipermeables y desde allí expandir modos no convencionales de corporalidad, como la hibridación de Emilie Gossiaux con su perro guía, o la de Lisa Bufano con el mobiliario. Las extensiones de Rebeca Horn, en las que la aparente ampliación del cuerpo impide la realización de cualquier función, expresan toda esa ambivalencia.

Es llamativo cómo una gran parte de las obras emprenden una resignificación de los espacios domésticos, en los que habitan los muebles parlantes de Berta López, la cama de Liz Crow o elapel pintado de Alice O'Daniel –que reúne un increíble archivo de la cultura discapacitada– e incluso podríamos decir que hay una estética del cansancio y del refugio, frente a un mundo incómodo poblado de objetos calibrados para otro tipo de cuerpos. La pieza de descanso creada por Wendy Jacob forma parte de esa epistemología de la postura yacente junto a piezas que operan un deslizamiento entre el cuerpo y el sofá, como las de Ángela de la Cruz o Sonia Navarro, en las que, como sugería la fenomenología feminista de Iris Marion Young¹³, se encarna la experiencia de las corporalidades complejas, simultáneamente como objeto y sujeto. Son espacios regidos por otra temporalidad, por el *tiempo crip*¹⁴ de los *Días de cinco en cinco* de Miriam Vega, que no es solo un rechazo del futuro o un tiempo más lento, una liminalidad vivida fuera de sincronía, sino un destiempo con la lógica de la productividad económica del tiempo de los relojes. Casi como una emanación de los cuerpos que habitan esos estos espacios domésticos parecen el tema del textil y de las flores. Apropiaciones deliberadas de significantes tradicionalmente femeninos. Flores mutantes, bordadas con puntos de sutura como la Bárbara G. F. Muriel.

Tocar es la piedra fundamental de la experiencia humana del mundo. El tacto es el primer sentido al que se despierta; tocar es ser tocado, para él no es posible la distancia. Para evitar esa disolución entre sujeto y objeto que provoca el tacto, están todos los tabúes que ha creado la cultura, que casi se podría considerar una inmensa estrategia para crear instrumentos que eviten tener que tocar. Y uno de los sitios donde menos se toca es una exposición, salvo que se decida, como en este caso, que es un requisito indispensable para la accesibilidad.

12 Wonder, *Gender & Research*, vol. 31, n.2, *Disability & Protheses*, 2021, Faculty of Social Sciences, University Copenhagen.

13 Young, Iris Marion, *Throwing like a girl*, *Human Studies*, 3, 1980.

14 Kafer, Alison, *Ibid.*

When in March 17th 2020 it was decided to cancel VIII Biennial we were close to open. During the next months, Covid 19 made world population cross at once territories that disabled people had already visited before. And while artists started to share the calendars they drew and we all tried to handle uncertainty and weird times and learned how to manage the fear to contagion seen in others eyes and tried to invent community actions with absent bodies, deactivate demonization of certain population groups and returned nation body and flock metaphors we asked ourselves if we would ever touch again. Thanks to everyone who has made it possible, this has finally happened.

Cuando el 17 de marzo de 2020 se decidió la cancelación de la VIII Bienal, estábamos próximos a inaugurar. A lo largo de los meses siguientes, el Covid 19 hizo que toda la población mundial atravesase al mismo tiempo unos territorios que las personas con discapacidad ya habían visitado antes. Y mientras los artistas empezaban a compartir los calendarios que dibujaban, y todos intentábamos lidiar con la incertidumbre y con el tiempo enrarecido, y aprendíamos a gestionar el miedo al contagio visto en los ojos de los otros, y tratábamos de inventar modos de acción comunitaria con los cuerpos ausentes, desactivar la demonización de determinados grupos de población, y volvían las metáforas del cuerpo de la nación y del rebaño, nos preguntábamos si alguna vez volveríamos a tocar. Gracias a todos los que lo han hecho posible, así ha sido.

OBRAS WORKS



Julia Pastrana, Bienvenida a casa, 2012
Dimensiones variables



Conversaciones en el museo, 2022
Video performance

COLABORACIÓN DEL MUSEO LÁZARO GALDIANO
COMO SEDE DE LA PERFORMANCE





In my language
Video. 8'34"





**Estudios de rimas por formas de la mano
ASL Poetry y Workshops, 2017-2019**

Fotografía, dibujo y video
Medidas variables

CORTESÍA DE LA GALERÍA DIE ECKE ARTE CONTEMPORÁNEO



Guitarra, 2017
Talla directa en piedra, mármol
38 x 48 x 87 cm



Piedra sonora 1, 2012
Talla directa en piedra, mármol
17 x 19 x 44 cm



Piedra sonora 2, 2013
Talla directa en piedra, mármol
15 x 15 x 38 cm



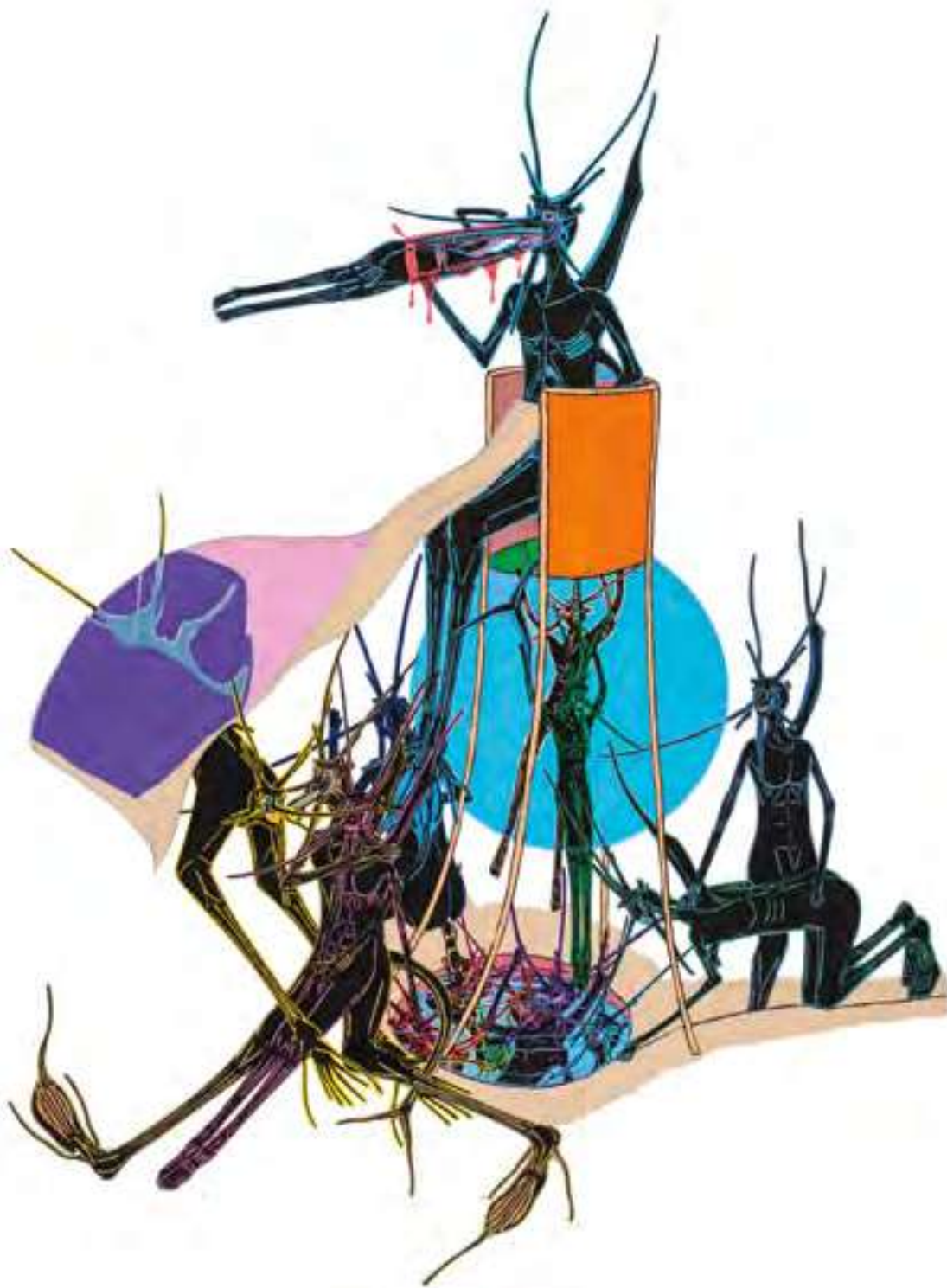
Triptych for the red room, 1994. Edición IV/X AP
Aguatinta, punta seca y grabado sobre papel
Tríptico 70,5 x 283,8 cm

COLECCIÓN THE EASTON FOUNDATION



One Breath is an Ocean for a Wooden Heart, 2008
Video. 12'56"





Serie "El Infierno", 2021
Rotulador sobre papel
Dibujos de 65 x 50 cm y de 50 x 30 cm

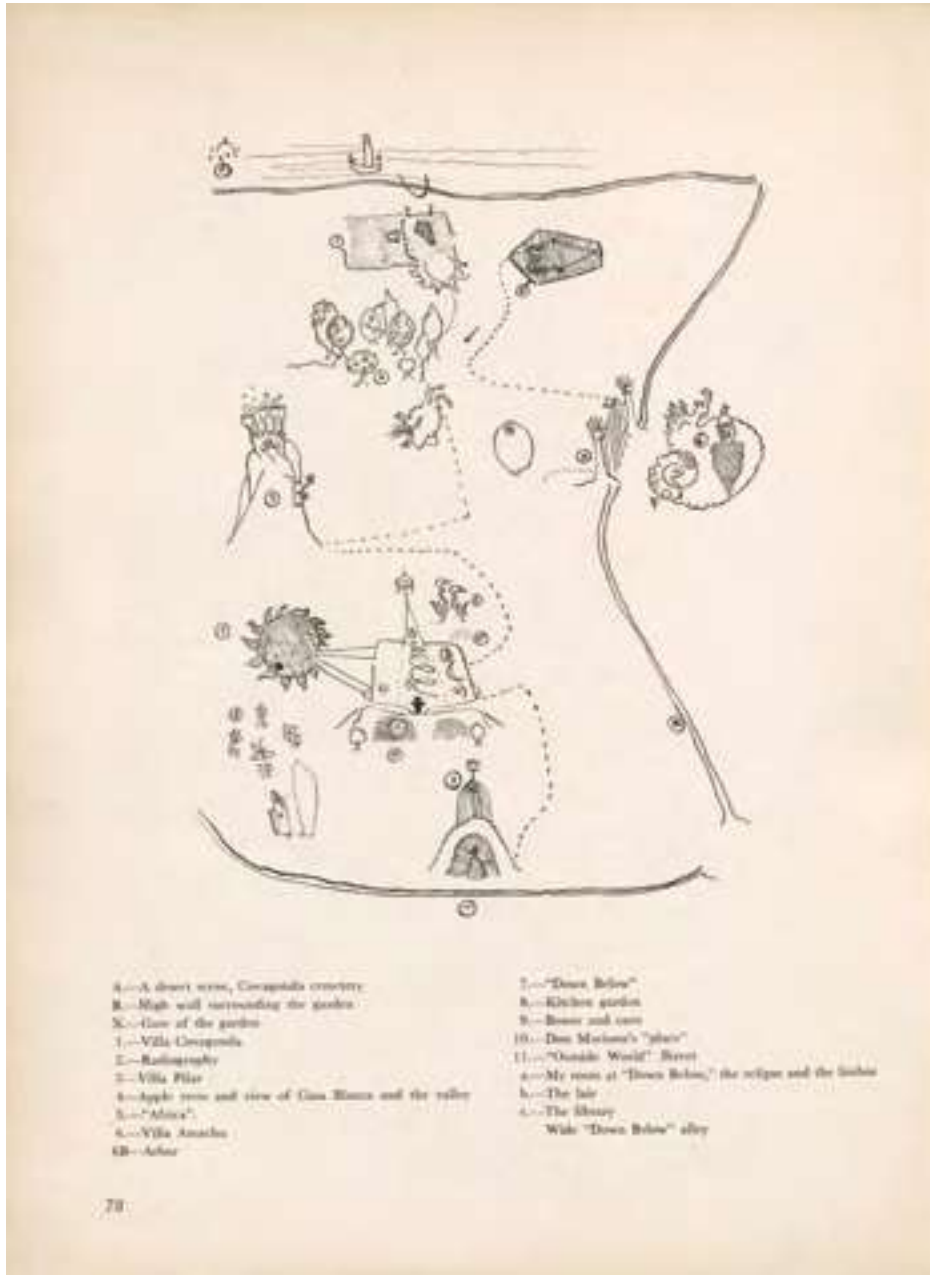


Serie "El Jardín", 2021
Rotulador sobre papel
Dibujos de 65 x 50 cm y de 50 x 30 cm



Sin título, ca. 1950
Óleo sobre masonite
40 x 70,5 cm

COLECCIÓN PARTICULAR ESPAÑOLA
CORTESÍA GALERÍA FREIJÓ, MADRID



Mapa de Allá Abajo
 VVV (poetry, plastic arts, anthropology,
 sociology, psychology), n. 4 (1944)

BIBLIOTECA Y CENTRO DE DOCUMENTACIÓN.
 MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFÍA, MADRID



**La Argucia de lo Humano:
prótesis sociales y otros dispositivos, 2021**

Escultura. Madera, cristal, impresión fotográfica, estampación manual

El lenguaje como prótesis del espacio, 35 x 34 x 30 cm

La cultura como prótesis de la guerra, 39 x 38 x 27cm

El arte como prótesis de la exclusión, 40 x 38 x 29,5cm





**La Argucia de lo Humano:
prótesis sociales y otros dispositivos, 2021**

Grabado. Madera, cristal, impresión fotográfica, estampación manual

El sexo como prótesis del amor, 78 x 64 cm

La seducción como prótesis del engaño, 56 x 99,5 cm

La justicia como prótesis de la dominación, 51,5 x 133,5 cm

La religión como prótesis de la muerte, 56 x 98,7 cm



Bedding in bedding out, 2015
Video Instalación



Transfer (Ivory), 2011
80 x 200 x 168 cm

CORTESÍA GALERÍA THOMAS SHULTE GMBH



El café de las voces, 2019
Performance. Neón, transformador y cable
53 x 130 x 7 cm

CORTESÍA GALERÍA JUANA DE AIZPURU Y DE DORA GARCÍA



Amuleto, A mulata, A muleta, Am. Latina, 1977
Dibujo sobre papel

COLECCIÓN DE ISABELLA HUTCHINSON
CORTESÍA DE HENRIQUE FARIA, NEW YORK



Amuleta



Amulata



Amulata



Amulata

Anna Belli Guzzo

Bajo una pequeña estrella, abril 2022
Video. 8'



Crepitantes, colección de piezas 2016-2019
Instalación pictórica
Acrílico sobre madera o papel y objetos
140 x 120 cm

CORTESÍA COLECCIÓN DE ARTE FUNDACIÓN MARÍA JOSÉ JOVE

True Love Will Find You In The End, 2021

Escultura, tallada en espuma de poliestireno,
cubierta con papel maché

158,75 x 116,84 x 96,52 cm

CORTESÍA MOTHER GALLERY









Sin título (Guantes bordados),
1990-2008
Perlas bordadas sobre tela
22 x 11,9 x 1,5 y 22 x 11 x 1,5 cm

COLECCIÓN DE L'ART BRUT, LAUSANNE (SUIZA)



Sin título (Abrigo de piel sintética),
1990-2008
Algodón, lana, madera, metal y perlas
bordadas sobre tela, 126 x 136 x 10 cm

COLECCIÓN DE L'ART BRUT, LAUSANNE (SUIZA)



**Sin título (Túnica),
1990-2008**

Bordado de tejidos mixtos sobre túnica
de seda, 140 x 154 cm

COLECCIÓN PRIVADA, CORTESÍA GALERÍA J.P.
RITSCH FISCH, STRASBOURG (FRANCIA)

Performances II, 1971-1973
Película de 16 mm. 35'19''

MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFÍA





Wedge for Madrid, 2022
Instalación





Ven, 2017
Mecedora intervenida con bordado a mano
110 x 100 x 40 cm



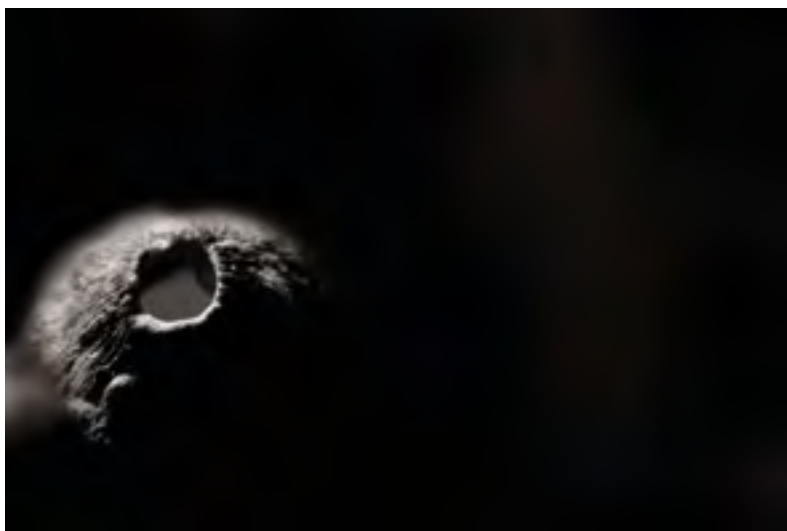
Me quiero ir, 2022
Cabecero intervenido con bordado a mano
110 x 144 x 22 cm



Y un hueco nunca más se cerró

Y un hueco nunca más se cerró, 2017
Fotografía / Instalación táctil / Instalación sonora / Poesía

I
“Dos verdades diferentes, la verdad del habla y la verdad del silencio”.



II
pero no, no es un cráter

estoy sostenida en un cráter que no termina
agolpada entre silencios
como nidos, como ojos
estoy inacabada y brilla luz
aun en sombra
estoy por otro tipo de calidez
por cúmulo
la luz también tiene color
y alrededor, explota



III
vacuum

mi hueco
tócalo
por ahí se escapa
el aire
huye
se esfuma
tengo una válvula por
garganta
gasto desperdicio
saliva garúa
mi aire se agota más
rápido de lo esperable
dice la voz médica
por eso es tan bajita
su voz

por eso
mi voz no dice
mucho
mi túnel se cansa
mira mi hueco
ahí enrollada está
mi voz
descansando
durando
ven
tócame
y déjame
despeinarte
los pelos diminutos
del oído



IV

It's rage that moves

es rabia lo que se mueve
la cuerda descansa
la rabia se mueve

cuando el balance cojea
cuando es una en lugar de dos
cuando una es mitad

querida mía, incompleta
querida mía, silenciosa

¿qué se siente?
¿hay oscuridad?
¿estás triste?
¿mitad-triste?
¿es gran-diosa esa oscuridad?
¿grandi(e)locuente?

repíteme
que no te escucho
¿qué se mueve?

¿cómo dices?
querida mía, ¿es rabia lo que se mueve?

V

lo que va afuera de los paréntesis

Lo que usted no entiende es que mis palabras
son carne

Cojeando también se avanza
Y el suelo gana tibieza

A mi modo, estoy completa
Yo hablo y muchas veces no soy
Hablo y muchas veces no estoy

Lo que usted no entiende es que hay algo más
que voz
y que vos también

Algo más que hablar para ser

No soy ser de hablar
Oral

Entienda usted

Se lo propongo así
En voces de otras
Fuera de los paréntesis

Tomar la parte por el todo,
y no querer huir, que ya es tanto

[Lara Moreno]

La palabra que no dije
se hizo cráter en el centro de mi boca
[Consuelo Tomás Fitzgerald]

Y también yo, me alejo sin saberlo
creyendo que puedo sostener mi cuerpo
entre torres de palabras
entre árboles mudos
[Candelaria Rivero]

Tengo un cuerpo esperando en el fondo del
océano.

Tengo un cuerpo que es como un volcán,
cuyo cráter lame el agua
[Joumana Haddad]

Hoy tu silencio es un estanque donde viven
cosas ahogadas,
cosas que quiero ver levantarse chorreando y
secarse al sol
[Adrienne Rich]



“La deficiencia toma prestado de la plenitud no su apariencia, sino su engaño”.

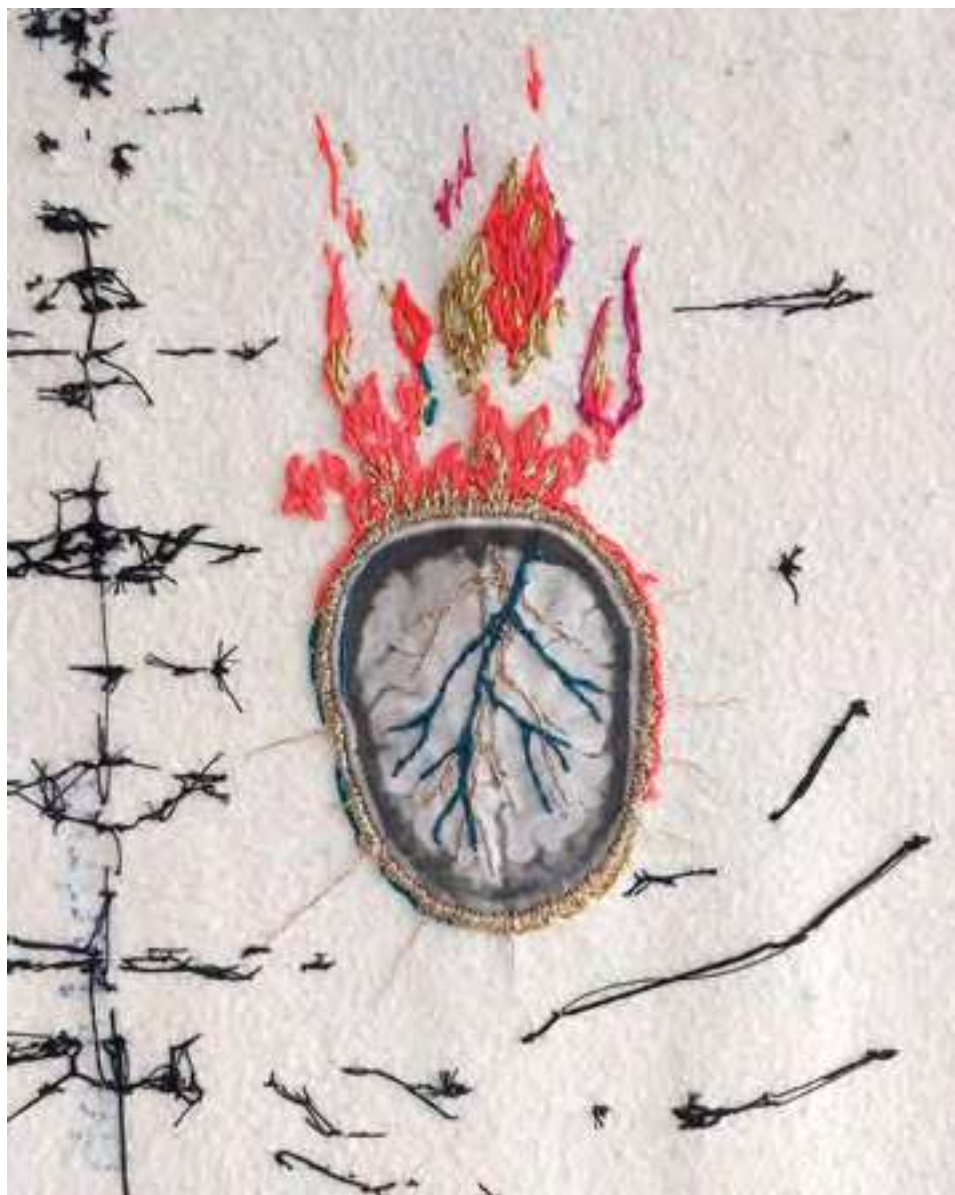


Serie Conocimiento y Tacto, 2018-2022
Engobes, esmaltes y pasta de barro
Medidas variables



Frida Kahlo, cama, 2022
Gouache sobre papel
38 x 57 cm





Mujer enferma. Mujer eterna. Santa Anatómica I, 2020
Bordado a mano sobre manta de hospital, autorretrato por RM,
aplicaciones e intervención con tinta, 157 x 200 cm



Flora Magnética x Hybrida II y III, 2020
Autorretrato por RM, collage textil sobre organza
de algodón y bordado a mano, 33 x 41 cm

COLECCIÓN ANA DE ALVEAR



Tríptico. Jardín, 2021

Bordado a mano sobre organza de algodón,
autorretrato por RM, aplicaciones, sábana antigua
e intervención con tinta, 161 x 110 cm

Canto Rodado. Els Banyets, 2004

Video-escultura

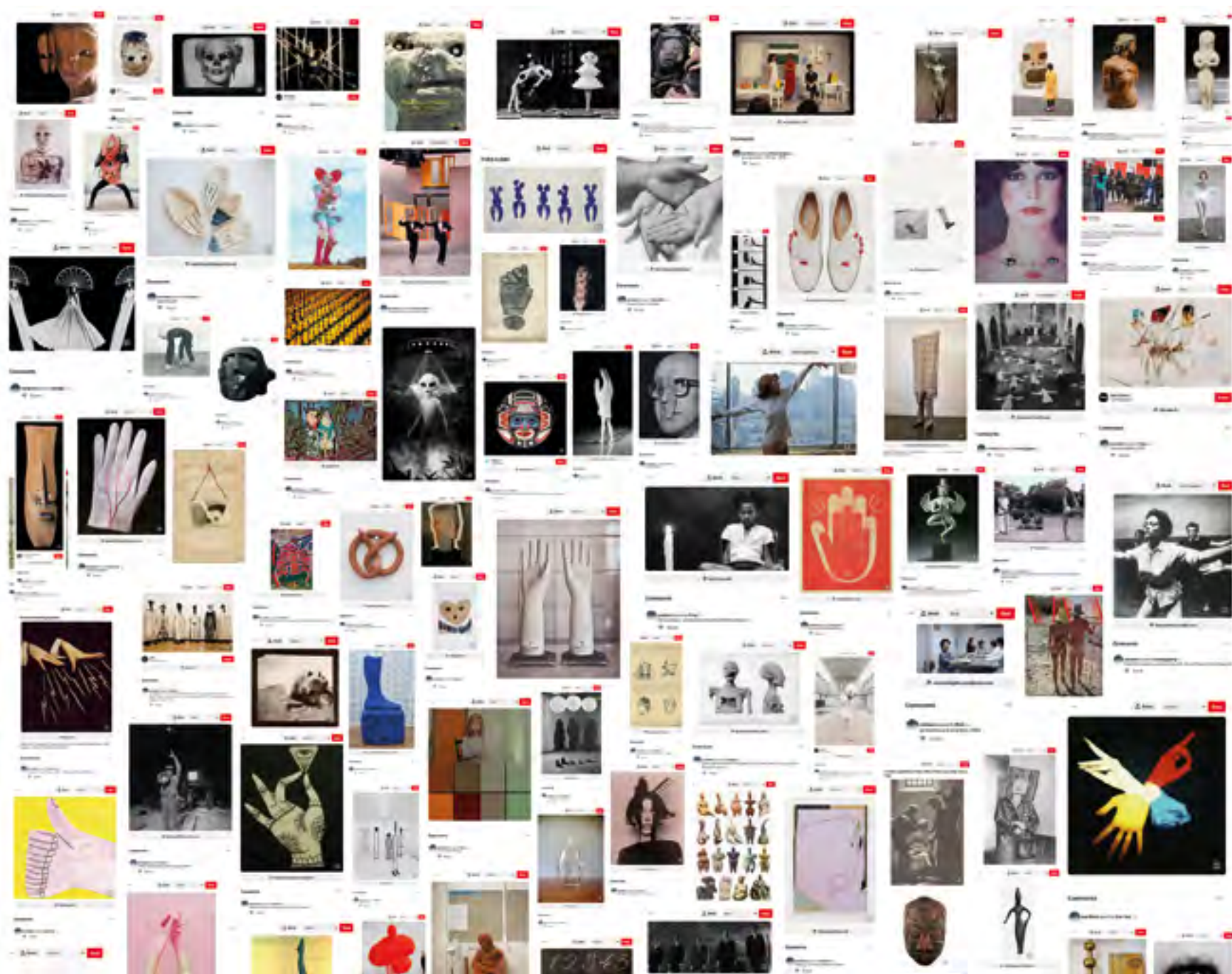
Proyección de video sobre un canto rodado

15 x 17 x 14 cm



Infinitas hechuras, 2011
Collage de fieltro cosido y madera
Dimensiones variables





Handschuhe mit Adern,
diseño 1942-45 ejecución 1985
Piel de cabra

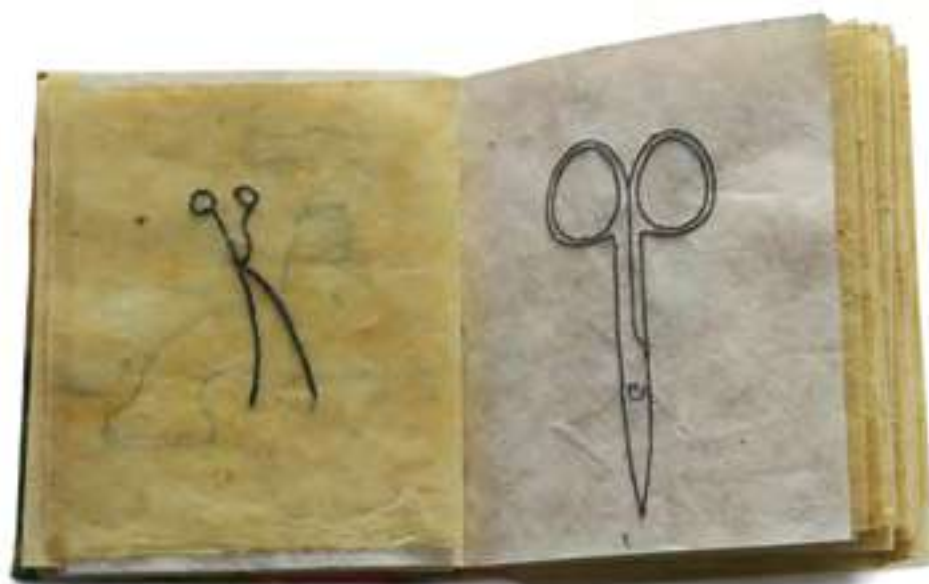
CORTESÍA DESING MUSEUM DEN BOSCH





Hourglass, Singer sewing machine,
whisk, silver spoon, 2022
Audio con fotografías para videntes



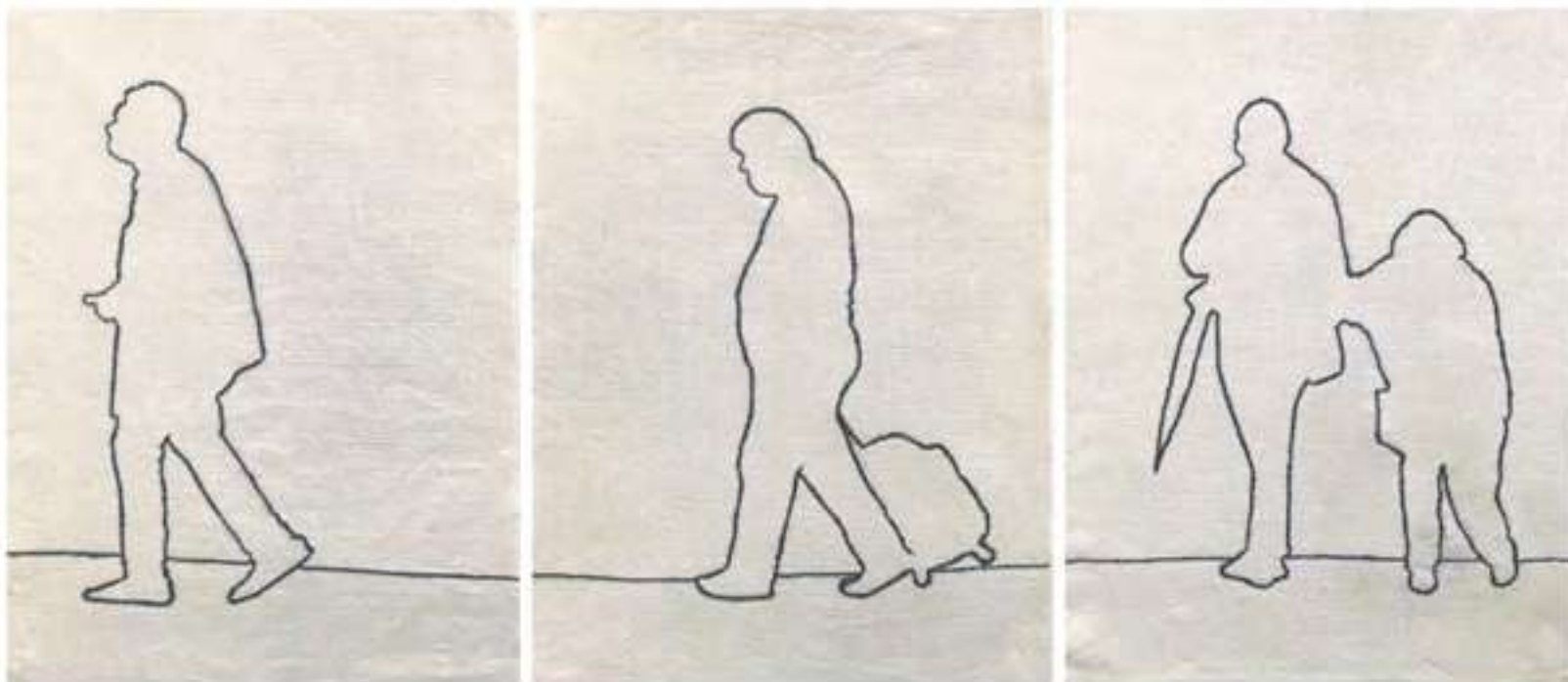


Formas que dibujan OTRAS formas, 2019

Dibujos bordados a mano sobre papel vegetal

Libro de 53 páginas de 10 x 13 x 5 cm

COLECCIÓN FUNDACIÓN ONCE



Caminantes lentos, 2019-2021
Dibujos bordados a mano sobre tela
49 piezas de 23 x 34 cm



Amor y perjurio, 2022
Técnica mixta sobre colchón
195 x 150 cm

CORTESÍA GALERÍA ÁLVARO ALCÁZAR



Sin título I y II, 2022
Técnica mixta sobre papel
114 x 77 cm

CORTESÍA GALERÍA ÁLVARO ALCÁZAR

Aguanta tú que puedes, 2022
Performance
Video. 9'03''





Anémonas de Caen, ca. 1942
Pastel
46 x 55,5 cm

CORTESÍA COLLECTION DU MUSÉE DE L'ABBATIALE DE PAYERNE, SUIZA



Mimosas III, ca. 1942
Pastel
40 x 50 cm

CORTESÍA COLLECTION DU MUSÉE DE L'ABBATIALE DE PAYERNE, SUIZA



Teen Park, 2019
Video. 5'52"



Sin título. JS 33, 2004
Técnica mixta
74 x 41 x 53 cm

CORTESÍA CREATIVE GROWTH ART CENTER





Remote Control II, 1989

Estructura de aluminio sobre ruedas,
motor con control remoto, tejido de algodón y
video monocanal, color, sin sonido, proyección continua,
154,8 x 158,4 cm

COLECCIÓN MACBA. FUNDACIÓN MACBA



Monumental, 2002
Madera
205 x 32 x 6 cm c/u

CORTESÍA JANA STERBAK Y GALERÍA SILVIA STEINEK, VIENA

Anatomía háptica, 2022
Video. 5'



Sin título. MV 143-144-147
Técnica mixta
25,4 x 25,4 x 19
21,6 x 21,6 x 21,6
38 x 39,37 x 15,24

CORTESÍA CREATIVE GROWTH ART CENTER





Días de cinco en cinco, 2013
Impresión sobre aluminio dibond. Edición de 6
100 x 100 cm

CORTESÍA DEL INSTITUTO LEONÉS CULTURA



Contacto, 2013
Impresión sobre aluminio dibond. Edición de 6
100 x 100 cm

CORTESÍA DEL INSTITUTO LEONÉS CULTURA



Cuerpo monstruo, 2013
Impresión sobre aluminio dibond. Edición de 6
100 x 100 cm

CORTESÍA DEL INSTITUTO LEONÉS CULTURA

Irremediables, 2021-2022
Video HD monocal. 06'00"



**Manual básico para trabajar en grupos en
los que hay participantes con discapacidad para
grupos y organizaciones feministas / activistas**
QR de acceso libre a la documentación





**Welcome to the global tour
of disability rights, 2015**
Arte participativo, escultura de carrusel
Metal, plástico y textiles
230 x 250 cm



Battle of the scarcity of resources, 2017
Expuesta en Museo Lázaro Galdiano
Video

La revolució serà accessible o no serà
QR de cceso libre a la documentación



**ACTIVIDADES
PARALELAS**

COMPLEMENTARY
ACTIVITIES

Actividades en LA CASA ENCENDIDA



> Katherine ARANIELLO

Follow me on my journey to die, 2010
Video. 13'14"





Annie Dearest
Video. 8'18"



Es como si nunca hubiese existido, 2018
Video. 22'03"



Canción de púas, 2021
Video. 4'32"

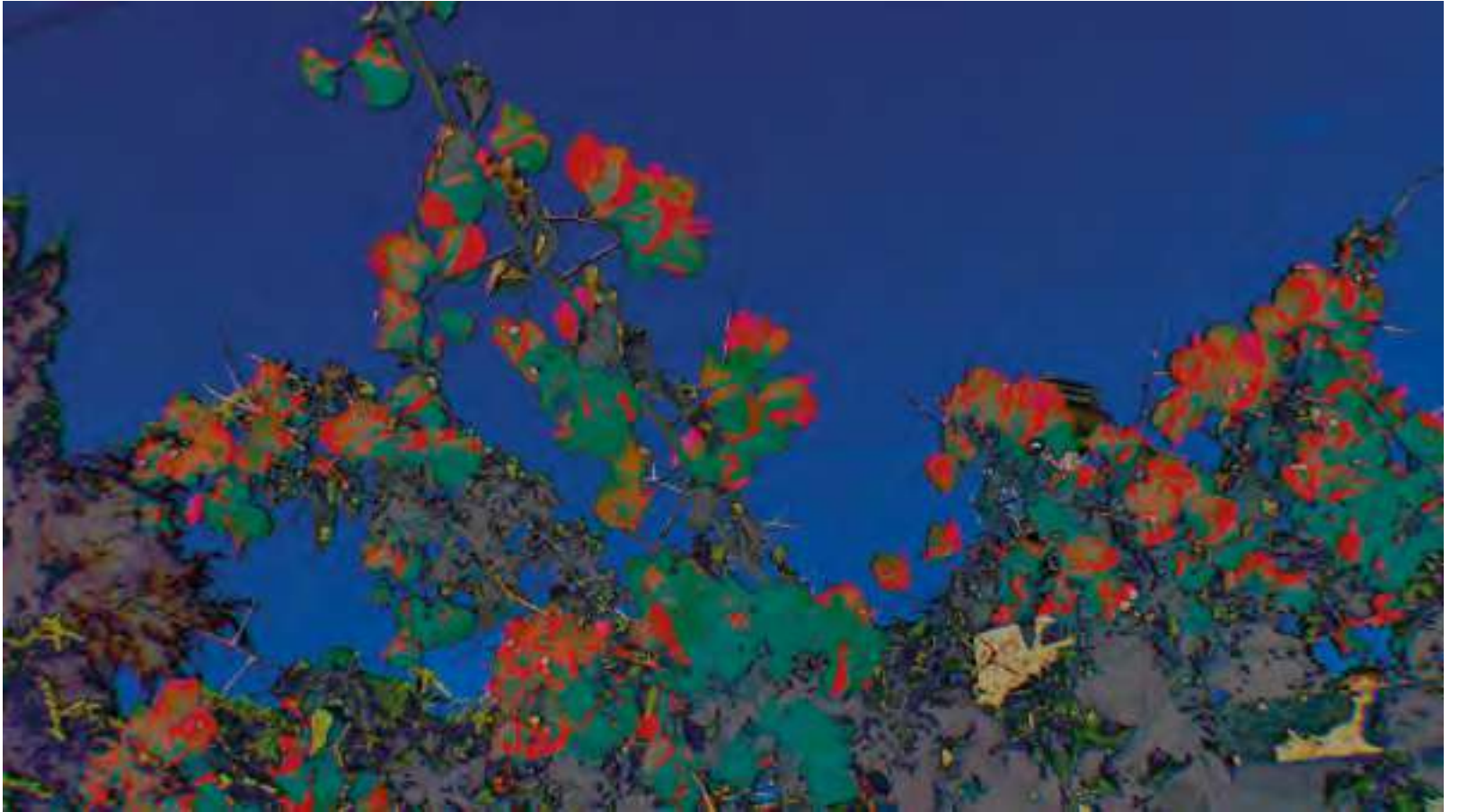


> Jeniffer LAUREN-SMITH

Tango with Gary
Video. 4'33"



Estado de malestar, 2018-2019
Video. 62'



Code of the freaks, 2020
Película, representa Reservoir Docs. 68'



Standing in the room without sound, 2017
Video. 1'10"



Ciclo CINE

ACADEMIA DE LAS ARTES Y LAS CIENCIAS CINEMATOGRÁFICAS

C/ Zurbano, 3, Madrid

18:00 h.

4 de noviembre

A primera vista (ceguera)

Dirigida por Irwin Winkeler

5 de noviembre

El cisne negro (enfermedad mental)

Dirigida por Darren Aronofsky

11 de noviembre

Take Shelter (sordera)

Dirigida por Jeff Nichols

12 de noviembre

Maudie (discapacidad física e intelectual)

Dirigida por Aisling Walsh

25 de noviembre

Frida Kahlo (discapacidad física)

Dirigida por Eila Hershon y Roberto Guerra

26 de noviembre

El faro de las orcas (autismo)

Dirigida por Gerardo Olivares

2 de diciembre

6 puntos sobre Emma

(Homenaje al director Roberto Pérez Toledo)

3 de diciembre

María y yo (Homenaje Miguel Gallardo)

Dirigida por Félix Fernández de Castro

CASA ENDENDIDA (FESTIVAL IDEM)

Ronda de Valencia, 2

17:00 h-20:00 h.

Proyección documentales

2 de noviembre de 2022 y 20 de diciembre de 2022

Sandra ALLAND

Able. 5'59"

Katherine ARANIELLO

Follow me on my journey to die. 13'14"

Arseli DOKUMACI

Taskscapes. 10'

Terry GALLOWAY

Annie Dearest. 8'18"

Ana GARCÍA JACOME

Es como si nunca hubiese existido. 22'03"

Abril IBERICO MEVIUS

Canción de púas. 4'32"

Jeniffer LAUREN-SMITH

Tango with Gary. 4'33"

María RUIDO

Estado de malestar. 62'

Carrie SANDAHL / Salome CHASNOFF

Code of the freaks. 68'

Liza SYLVESTRE

Standing in the room without sound. 1'10"

Ciclo DANZA, TEATRO y MÚSICA

CASA ENDENDIDA (FESTIVAL IDEM)

Ronda de Valencia, 2

23 y 24 de septiembre

22:00 h

Precarious moves

Michael Turisky

10 al 30 de septiembre

Piezas de arte sonoro:

Cuidadorxs de Marta Fernández Calvo

Radio de La Casa Encendida

CENTRO DRAMÁTICO NACIONAL (CDN) TEATRO VALLE-INCLÁN. SALA GRANDE

Plaza Ana Diosdado, s/n

23 septiembre – 9 octubre

De martes a domingo 20:00 h

Madre de azúcar

Escrita y dirigida por Clàudia Cedó

Funciones con subtítulos y audiodescripción

15 y 16 de diciembre de 2022

20:00 h

Lectura fácil

Escrita y dirigida por Alberto San Juan a partir de la novela *Lectura fácil*, de Cristina Morales
texto adaptado en lectura fácil

Funciones con subtítulos y audiodescripción

TEATRO MARÍA GUERRERO. SALA GRANDE

C/ de Tamayo y Baus, 4

13 y 14 de octubre

20:00 h

La cabeza del dragón

Funciones con subtítulos y audiodescripción

TALLERES

FUNDACIÓN ONCE

Sebastián Herrera, 15

7 y 8 de noviembre

LA CASA ENCENDIDA

Ronda de Valencia, 2

10, 11, 15, 16, 17 y 18 de noviembre

17:00 a 21:00h

12 plazas – 35 horas

Taller de Cine documental

Profesores: Asociación Mirada Compartida

LA CASA DEL LECTOR

Paseo de la Chopera, 14

Taller Universo de las artistas

Profesores: Artegoría. Proyectos y Soluciones

Recreatia (Francisco Lillo, Luisa Cuesta,

Alegrandra Garica Casarrubios)

2, 9, 16 y 23 de noviembre

17:00 a 19:30h

10 plazas – 10 horas

CENTRO DRAMÁTICO NACIONAL (CDN)

TEATRO VALLE-INCLÁN,

SALA EL MIRLO BLANCO

Plaza Ana Diosdado, s/n

Taller Dramout: El juego de los espejos

Impartido por Chela de Ferrari

Participantes: 8 profesionales de dirección y dramaturgia

15% de plazas reservadas a creadores con discapacidad

Del 7 al 11 y el lunes 14 de noviembre

Horario: 9:30h a 14:30h

FUNDACIÓN ONCE

Sebastián Herrera, 15

Taller La palabra vista

Profesores: Antenablue (Charles Olsen y Lilián Pallares)

16, 17 y 18 de enero de 2023

16:00 a 18:00h

10 plazas – 6 horas

ÍNDICE
CONTENTS
CRÉDITOS
CREDITS

SUMARIO / CONTENTS

- 12 Miquel OCTAVI ICETA I LLORENS**
Ministro de Cultura y Deporte
Minister of culture and sport
- 14 Isabel DÍAZ AYUSO**
Presidenta de la Comunidad de Madrid
President of the Community of Madrid
- 16 José Luis MARTÍNEZ-ALMEIDA**
Alcalde de Madrid
Mayor of Madrid
- 18 Miguel CARBALLEDA PIÑEIRO**
Presidente Grupo Social ONCE
President, ONCE Social Group
- 22 Javier DEL CAMPO**
Director de Arte. CAB. Fundación Caja de Burgos
Art Director. CAB. Fundación Caja de Burgos
- 26 Timo DE RIJK**
Director Design Museum Den Bosch
Director Design Museum Den Bosch
- 28 José Carlos GARCÍA DE QUEVEDO**
Presidente Fundación ICO
President ICO Foundation
- 30 Juan GARCÍA SANDOVAL**
Director Museo de Bellas Artes de la Región de Murcia, Codirector de los Congresos Internacionales de Educación y Accesibilidad en Museos y Patrimonio
Director Museum of Fine Arts of the Murcia Region, Joint Director of the International Conferences on Education and Accessibility in Museums and Historical Sites
- 34 Miguel FERNÁNDEZ-CID**
Director de MARCO. Museo de Arte Contemporáneo de Vigo
Director of MARCO. Museum of Contemporary Art of Vigo
- 36 Juan Miguel HERNÁNDEZ LEÓN**
Presidente del Círculo de Bellas Artes
President of the Círculo de Bellas Artes
- 38 Encarna LAGO GONZÁLEZ**
Gerente de la Red Museística Provincial de Lugo
Director of the Provincial Museum Network of Lugo
- 42 Santiago OLMO**
Director Centro Galego de Arte Contemporáneo (CGAC)
Director Contemporary Art Centre of Galicia (CGAC)
- 46 Ana PELÁEZ NARVÁEZ**
Vicepresidenta Ejecutiva de la Fundación CERMI Mujeres
Executive Vice-President of the CERMI Mujeres Foundation
- 48 Juan Ignacio VIDARTE FERNÁNDEZ**
Director General, Museo Guggenheim de Bilbao
General Director, Bilbao Guggenheim Museum
- 54 Maite BARRERA**
Comisaria
Curator
- 71 OBRA**
Works
- 167 ACTIVIDADES PARALELAS**
Complementary activities

ÍNDICE DE ARTISTAS / INDEX OF ARTISTS

- | | | | |
|------------|--------------------------------------|------------|--|
| 72 | Laura ANDERSON BARBATA | 124 | Teresa MORO |
| 74 | Costa BADÍA | 126 | Bárbara G. F. MURIEL |
| 76 | Amelia BAGGS | 128 | Paloma NAVARES |
| 78 | Francisca BENÍTEZ | 130 | Sonia NAVARRO |
| 80 | Lucia BEIJLSMIT | 132 | Alison O'DANIEL |
| 82 | Louise BOURGEOIS | 134 | Meret OPPENHEIM |
| 84 | Lisa BUFANO / Sonsheere GILES | 136 | Zoe PARTINGTON |
| 86 | Fátima CALDERÓN | 138 | Ana PÉREZ PEREDA |
| 88 | Leonora CARRINGTON | 140 | Rebeca PLANA |
| 90 | Clara CARVAJAL | 142 | Elena PROUS |
| 94 | Liz CROW | 144 | Aimée RAPIN |
| 96 | Ángela DE LA CRUZ | 146 | Tolkyn SAKBAYEVA |
| 98 | Dora GARCÍA | 148 | Judith SCOTT |
| 100 | Anna Bella GEIGER | 150 | Jana STERBAK |
| 102 | María GIMENO | 152 | Blanca TORRES / Enrique RADIGALES |
| 104 | Elisa GONZÁLEZ GARCÍA | 154 | Monica VALENTINE |
| 106 | Emilie GOSSIAUX | 156 | Miriam VEGA |
| 108 | Sara HENDREN | 158 | Helena VINENT |
| 110 | Dunya HIRSCHTER | 160 | Romily WALDEN |
| 112 | Rebecca HORN | 162 | Jenni-Juulia WALLINHEIMO-HEIMONEN |
| 114 | Wendy JACOB | 164 | Colectivo ENTORNO A LA SILLA |
| 116 | Berta LÓPEZ | | |
| 118 | Cristina MANCERO | | |
| 122 | Ruth MORÁN | | |

FOTOGRAFÍA / PHOTOGRAPHY

Cortesía de la Artista Laura Anderson **Barbata** (pág. 73 correspondiente a la obra de Laura Anderson **Barbata**)

Courtesy of the Artist Laura Anderson Barbata
(corresponding page 73 to the work of Laura Anderson Barbata)

Cortesía Die Ecke arte contemporáneo
(pág. 78 correspondiente a la obra de Francisca Benítez)

Courtesy of the Die Ecke arte contemporáneo
(corresponding page 78 to the work of Francisca Benítez)

Fotografía de Christopher Burke

© The Easton Foundation /Autorizado por VEGAP, Madrid, 2022

(pág. 82 correspondiente a la obra de Louise Bourgeois)

Photograph: Christopher Burke
© The Easton Foundation /Authorized by VEGAP, Madrid, 2022
(corresponding page 82 to the work of Louise Bourgeois)

Cortesía de la Biblioteca y Centro de Documentación Museo Reina Sofía

(pág. 89 correspondiente a la obra de Leonora Carrington)

Courtesy of the Library and Documentation Center Museum Reina Sofía
(corresponding page 89 to the work of Leonora Carrington)

© Fotografía de Stefan Haehnel

(pág. 97 correspondiente a la obra de Ángela de la Cruz)

© Photograph by Stefan Haehnel
(corresponding page 97 to the work Ángela de la Cruz)

Fotografía: Lojithan Ram

(El café de las voces) Colombo, Sri Lanka

Festival Colomboscope

(pág. 99 correspondiente a la obra de Dora García)

Photograph: Lojithan Ram
(Hearing Voices Café) en Colombo, Sri Lanka
Festival Colomboscope
(corresponding page 99 to the work of Dora García)

Colección de Isabella Hutchinson, Nueva York

Cortesía de Henrique Faria, New York

(pág. 101 correspondiente a la Anna Bella Geiger)

Private collection Isabella Hutchinson, Nueva York Courtesy Henrique Faria, New York
(corresponding page 101 to the work of Anna Bella Geiger)

Colección de Arte Fundación María José Jove

(Pág. 105 correspondiente a la obra de Elisa González)

Collection of art María José Jove Foundation
(corresponding page 105 to the work of Elisa González)

Fotografía: Marie Humair, Atelier de numérisation – Ville de Lausanne

(pág. 110 correspondiente a la Dunya Hirschter)

Photograph: Marie Humair, Atelier de numérisation – Ville de Lausanne
(corresponding page 110 to the work of Dunya Hirschter)

Colección privada, cortesía Galería J.P. Ritsch Fisch (Strasbourg, Francia)

(pág. 111 correspondiente a la Dunya Hirschter)

Private collection, courtesy Galerie J.P. Ritsch Fisch (Strasbourg, France)
(corresponding page 111 to the work of Dunya Hirschter)

Archivo fotográfico Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Madrid

(Pág. 113 correspondiente a la obra de Rebecca Horn)

Photographic Archive Collection by the National Museum Center of Art Reina Sofia Madrid
(corresponding page 113 to the work of Rebecca Horn)

Colección de la artista Paloma Navares

(Pág. 129 correspondiente a la obra de Paloma Navares)

©Fotografía Paloma Navares

Collection of the artist Paloma Navares
(corresponding page 129 to the work of Paloma Navares)
©Photography Paloma Navares

Cortesía del Design Museum Den Bosch
(Pág. 135 correspondiente a la obra de Meret Oppenheim)

Courtesy of the Design Museum Den Bosch
(corresponding page 135 to the work of Meret Oppenheim)

Apoyo a las fotos de Claire Carter; Soporte para editar y asistir en la composición de Gavin Griffith. Soporte técnico Craig Clarke. Apoyo del Consejo de las Artes de Inglaterra (Pág. 136 correspondiente a la obra de Zoe Partington)

Support for photos from Claire Carter; Support for editing and assisting with composing Gavin Griffith's. Support technical Craig Clarke. Support from Arts Council England (corresponding page 136 to the work of Zoe Partington)

Performance de Elena Prous, Sara Llorente, Eko S. Muñoz. Texto: Elena Prous. Asistente personal: Sara Llorente. Cuerpo de exposición: Eko S. Muñoz. Cuerdas: CSC. realización y edición de video: Gabi Ámbar. Grabado en Carabanchel 2022 (pág. 143 correspondiente a la obra de Elena Prous)

Performance by Elena Prous, Sara Llorente, Eko S. Muñoz. Text: Elena Prous. Personal assistant: Sara Llorente. Exhibition Body: Eko S. Muñoz. Strings: CSC. video production and editing: Gabi Ámbar. Recorded in Carabanchel 2022 (corresponding page 143 to the work of Elena Prous)

© Colección del Musée de l'Abbatiale de Payerne, Suisse (pág. 144 correspondiente a la obra de Aimeé Rapin)

© Collection du Musée the l'Abbatiale the Payerne, Suisse (corresponding page 144 to the work of Aimeé Rapin)

Cortesía del Creative Growth Art Center (pág. 149 correspondiente a la obra de Judith Scott)

Courtesy of the Creative Growth Art Center (corresponding page 149 to the work of Judith Scott)

Archivo fotográfico Colección MACBA. Fundación MACBA Jana Sterbak

(Pág. 150 correspondiente a la obra de Jana Sterbak)

Photographic Archive by Collection MACBA. MACBA Foundation (corresponding page 150 to the work of Jana Sterbak)

Fotografía: Galerie im Taxispalais, 2017, Foto: Gregor Siler, © Jana Sterbak

(Pág. 151 correspondiente a la obra de Jana Sterbak)

Photography: Galerie im Taxispalais, 2017, Foto: Gregor Siler, © Jana Sterbak (corresponding page 151 to the work of Jana Sterbak)

Cortesía Creative Growth Art Center (pág. 155 correspondiente a la obra de Monica Valentine)

Courtesy of the Creative Growth Art Center (corresponding page 155 to the work of Monica Valentine)

Cortesía del Instituto Leonés de Cultura (pág. 156 correspondiente a la obra de Miriam Vega)

Courtesy of the Instituto Leonés de Cultura (corresponding page 156 to the work of Miriam Vega)

Música por Carles Esteban con su proyecto Astroonom. Con el soporte de la Beca d'Arts Visuals de la Fundació Güell y Homesession

(pág. 159 correspondiente a la obra de Helena Vinent)

Music by Carles Esteban with his Astroonom project. With the support of the Visual Arts Scholarship of the Fundació Güell and Homesession

(corresponding page 159 to the work of Helena Vinent)

<http://bienal.fundaciononce.es>

Diseño expositivo / *Exhibition design*

Maite BARRERA

Mercè LUZ

Diseño y maquetación / *Design and layout*

Tau Diseño

www.taudesign.com

Impresión / *Printing*

GUZPACK

Traducción / *Translation*

Pax Pacis International Services S.L.

Audioguía y signoguía / *Audioguide and signguide*

Flexiguía

Proyecto App&Town

© The Easton Foundation / Autorizado por VEGAP, Leonora Carrington, Clara Carvajal,
Rebecca Horn, Teresa Moro, Paloma Navares, Sonia Navarro Peralta, MO,
OPPENHEIM MERET, Ana Pérez Pereda, Madrid, VEGAP, 2022

Depósito Legal: M-25249-2022

ISBN: 978-84-88934-94-9

Nuestro más sincero agradecimiento a todos aquellos que han creído en nuestro proyecto, lo han iluminado con ilusión, y sin cuya participación no habría sido posible.

Our more sincere gratefulness to all those who have believed in our project, illuminating it with their illusion and without whose participation it would not have been possible.



Patrocinan



Centro Dramático Nacional



Colaboran



MOTHER

HENRIQUE FARIA | NEW YORK

CREATIVE GROWTH

THE EASTON FOUNDATION

