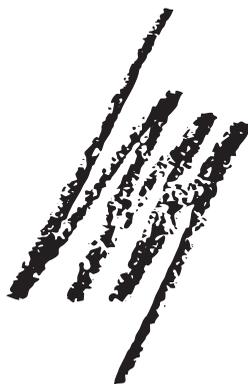


TIEMPOS CONVULSOS

**HISTORIAS Y MICROHISTORIAS
EN LA COLECCIÓN DEL IVAM**



LA COLECCIÓN DEL IVAM
CUATRO

José Miguel G. Cortés

TIEMPOS CONVULSOS

7

HISTORIAS Y MICROHISTORIAS EN LA COLECCIÓN DEL IVAM

Francesc Torres

LO MÁS HUMANO, LO MÁS POLÍTICO

13

Sergio Rubira

SOBRE PROYECCIONES Y SOMBRAS

21

Javier Codesal

¿QUIÉN OS ENSEÑÓ A HUIR DE LA IRA?

27

Tatiana Sentamans

PONER EL CUERPO A CAMBIO

47

EXPOSICIÓN*, FEMINISMO, DISIDENCIAS LGTBIQ+ Y PRÁCTICAS ARTÍSTICAS

Elo Vega

LOS CRUCES INVISIBLES

53

MUJERES EN LA FRONTERA

M^a Jesús Folch y Tatiana Sentamans

UNA MIRADA, UNA LECTURA, UN RECORRIDO POR LA EXPOSICIÓN

65

Chema López

MATERIA Y MEMORIA EN AUB, HERVÁS Y CHIRBES

315

Tatiana Sentamans¹

PONER EL CUERPO A CAMBIO

EXPOSICIÓN*, FEMINISMO, DISIDENCIAS LGTBIQ+ Y PRÁCTICAS ARTÍSTICAS

Si hay un eslogan que sintetiza y permite visualizar los incesantes espasmos de los cuerpos sociales a lo largo de la historia, y en concreto de la del arte, es que el *cuerpo es un campo de batalla*.² Esta lucha ha sido y es el resultado de la alternancia entre tensiones y distensiones continuadas. Está provocada por movimientos en una y otra dirección, y por impulsos aplicados en trayectorias opuestas que producen una fricción. Y se materializa en una (re)fríega que afecta a los márgenes de acción de los cuerpos y de las identidades, que son el centro de una agitación política que define la obra de numerosos artistas de los siglos veinte y veintiuno.

Que no se puede entender totalmente una obra sin su contexto es una obviedad. Pero, específicamente, existe una relación directa entre la historia de las movilizaciones públicas por los derechos civiles y las producciones artísticas y culturales críticas de los últimos ciento cincuenta años. No sólo ha habido un transvase de ida y vuelta desde un punto de vista conceptual (de ideas, mensajes y contenidos), sino también desde un punto de vista retórico y formal (del uso del cuerpo, del tiempo y del espacio público; de los diferentes dispositivos y medios propios a cada ámbito, pero también de su emergencia y desarrollo como en los casos del arte de acción o del arte público; o de la utilización de la escala, de la rotulación, de la

¹ Artista del colectivo O.R.G.I.A y profesora e investigadora de la Universidad Miguel Hernández (Facultad de Bellas Artes de Altea y Centro de Investigación en Artes, CIA).

² El eslogan *your body is battleground* es el texto del cartel icónico que la artista feminista Barbara Kruger hizo para la Marcha de las Mujeres en Washington de 1989. Esta movilización se produjo después de que una serie de leyes antiaborto en plena era Reagan comenzara a minar la resolución del caso Roe vs. Wade (1973), por la que se despenalizó el aborto inducido en EE. UU.

repetición, del cuerpo-masa). De esta retroalimentación entre la forma y el fondo de las vindicaciones políticas, y en concreto de las perpetradas por los feminismos y los movimientos LGTBIQ+, es una buena prueba la selección recogida por García Cortés, Rubira y Folch en las salas 7 y 8 de la exposición *Tiempos convulsos*. A través de cerca de sesenta piezas de la Colección del IVAM y su diálogo, sus comisarixs invitan a reflexionar sobre las complejas relaciones entre política, poder, cultura, representación, visibilidad y producción de sentido.

Fricción y desplazamientos El sistema de normalización disciplinar es uno de los puntos principales de presión, de violencia. Es ejercido unidireccionalmente, y vehiculado a través del lenguaje, de la educación, de la medicina, de la legislación, de la economía, o de la historiografía. Esta punta de flecha que atraviesa los cuerpos, y que está encarnada en forma de (auto)vigilancia y de (auto)disciplina, define un espacio de actuación *uno*, y, al mismo tiempo, un espacio *otro* para las identidades no normativas. Simultáneamente, las personas excluidas empujamos a la contra para ocupar el espacio de *lo normal* y a su vez, en el sentido opuesto, para mantenernos en *la otredad* y resignificarla como espacio de resistencia. Todas estas arremetidas producen una gran cantidad de espacios liminales y discontinuos, que dibujan zonas transitorias y que acaban de delinear una cartografía, cambiante pero sostenida, del privilegio y de la opresión. Y la posición que ocupa cada uno de los sujetos sociales en ese territorio viene definida por un amplio espectro de condicionantes, traducidos en numerosas prerrogativas y conceptualizaciones de la discriminación: androcentrismo y sexismo, generismo, racismo, eurocentrismo y xenofobia, edadismo, heterocentrismo, homofobia y transfobia, capacitismo, educacionismo, aspectismo, clasismo, discriminación lingüística, pigmentocracia, pronatalismo...

Estas formas de exclusión están interrelacionadas y han creado un sistema de dominación que refleja la intersección³ de múltiples formas de estigmatización, y por lo tanto de violencia. Componen los ejes conceptuales de las obras a través de las que lxs veinticinco artistas expuestxs en las salas 7 y 8 reflexionan de una ma-

³ El concepto de interseccionalidad, muy usado en los últimos años, fue utilizado por primera vez en un contexto feminista por la abogada afroestadounidense Kimberlé Crenshaw en 1989 (posiblemente en el *paper* “Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics” presentado en el University of Chicago Legal Forum).

nera crítica desde diferentes perspectivas a lo largo de las cinco últimas décadas. Y siguen siendo una realidad en pleno siglo veintiuno. Una realidad compleja en la que mientras en la Europa continental han aparecido campos de concentración *queer*, la tortura y la pena de muerte para mujeres adúlteras y personas LGTBIQ+, o la ablación, son una constante en muchos países; y en todo el mundo se siguen sucediendo agresiones lgtbfóbicas y machistas cada día, simbólicas y físicas, que muchas veces acaban en muerte –también simbólica y física; la gente habla del feminismo como tendencia, o capitales como Madrid se gastan entre 2 y 3 millones de euros de dinero público en el *Pride Mundial*⁴–. Toca hablar entonces de la encrucijada entre movimientos de base feministas y LGTBIQ+, activismos, teoría, feminismo pop, capitalismo rosa y visibilidad.

Tiempos convulsos Uno de los posibles pistoletazos de salida del feminismo pop más mediáticos de este siglo lo encontramos –a pesar de la tibieza política de la cantante durante muchos años– en el tema “Flawless” (2013) de Beyoncé, en el que samplea el discurso TED “We Should All Be Feminists” de la escritora nigeriana Chimamanda Ngozi Adichie (que se convertiría en libro un año después). Precisamente en 2014, Karl Lagerfeld presenta la colección primavera-verano de Chanel usando como complementos pancartas con eslóganes “feministas”, silbatos y megáfonos, sobre una recreación de un bulevar cualquiera en la *Paris Fashion Week*. Casualidad o no, el título de la misma Adichie aparece rotulado en una playera de la primera colección de Maria Grazia Chiuri para Dior (2016). Paralelamente, en las manifestaciones callejeras de la última década proliferan consignas y pintadas con *leitmotivos* como “la talla 38 me aprieta el chocho”, mientras ha ido extendiéndose el discurso crítico alrededor de la gordofobia. Y en 2017 tenemos todas las franquicias de *moda barata* –y de tallas más que limitadas, forradas de camisetas con eslóganes como “gender is irrelevant” o “feminist, not princess”, fabricadas por trabajadoras explotadas en África y Asia, y ante el estupor de muchos colectivos⁵–. En ese mismo año

⁴ Fuente: Madridiario.es, 17-02-2017, <https://www.madriario.es/441628/3-millones-euros-dia-or-gullo> [última consulta: 12-10-2018].

⁵ Véase, por ejemplo, la acción feminista desarrollada contra tales empresas por el colectivo Scum Girls, consistente en repartir pegatinas y colocarlas sobre escaparates y prendas con lemas como “mercantilizas la lucha feminista”, “camisetas «feministas», sueldos precarios para vuestras trabajadoras” o “el feminismo no se vende” (Madrid 2017). Vídeo en <https://www.youtube.com/watch?v=Q62RqoyWB6Q> [última consulta: 29-09-2018].

surge, desencadenado por el escándalo Weinstein, el movimiento viral en redes sociales #metoo, que ha supuesto una nueva sacudida para que muchas más mujeres de la cultura y del entretenimiento salgan del armario del feminismo a lo largo y ancho del globo, provocando un efecto dominó que ha alcanzado otros ámbitos como el de la política.

Al mismo tiempo que el *feminist branding* sigue penetrando en más y más sectores del mercado, se ha producido una incorporación de los discursos LGTBQ+ y de diversidad sexual de manera perversa. Es decir, han sido asimilados en forma de estrategia de *marketing* político para ampliar *targets* de consumidores potenciales (hombres gay, blancos, occidentales, cisgénero, y de clase media-alta) y beneficios; y, al mismo tiempo, para que productos y empresas, pero también países o instituciones, sean percibidos como tolerantes y progres. Es lo que se llama capitalismo rosa, capitalismo gay o *pinkwashing*.⁶ Pensemos en el lavado de cara de Israel con sus triunfos en Eurovisión (de la transexual Dana International en 1998, a la feminista Netta en 2018), o su promoción de Tel Aviv como meca del turismo gay del Mediterráneo oriental, mientras provoca una crisis humanitaria permanente en la Franja de Gaza. Mientras tanto, en el Estado español el Orgullo Gay oficialista está basado en el consumismo –de hecho, las cifras que se suelen barajar son las de asistencia, pero sobre todo las de gasto directo de sus visitantes–. Y contra este han surgido con fuerza el Orgullo Indignado y el Orgullo Crítico. Estas plataformas, que cuentan con antecedentes previos, pero que se articulan con fuerza a partir de la Asamblea Transmaricabollo de Sol del 15-M, mantienen el espíritu vindicativo del 28-J con manifiestos que abordan la situación de discriminación del colectivo LGTBQ+ desde un punto de vista interseccional y con consignas como “Nuestros derechos no son un negocio” u “Orgullo es protesta”.

¿Son el feminismo pop, el capitalismo rosa, el *pinkwashing* y el *purplewashing*⁷ una oportunidad de visibilidad y de difusión de los mensajes vindicativos del feminismo y de la comunidad LGTBQ+?, ¿de consumir ideología feminista?, ¿de homosexualización? ¿Es esto un agenciamiento, es decir, un proceso de re-significación

⁶ Concepto definido por Sarah Schulman en “Israeland Pinkwashing”, *The New York Times*, 22-11-2011. Para este y otros neologismos, véase al respecto Platero, Lucas R. et alii (eds.): *Barbarismos queer y otras esdrújulas*, Bellaterra, Barcelona, 2017.

⁷ Palabra usada por Brigitte Vasallo. Véase por ejemplo “Del pornoburka al purplewashing, los trucos más sucios contra el feminismo”, *El Confidencial*, 3-04-2016, o “‘Purple washing’ o acordarse del feminismo cuando interesa” de Barbijaputa, *eldiario.es*, 29-08-2016.

colectivo? ¿O por el contrario es más bien una asimilación instrumentalizada de la diversidad a estándares normativos aceptados y aceptables? ¿Qué se pierde por el camino? ¿Es un precio demasiado alto que no estamos dispuestxs a pagar?

Es un hecho que el aumento de la visibilidad feminista y del colectivo LGTBIQ+ está siendo inversamente proporcional, por ejemplo, a la desaparición de planes de actuación contra el VIH-SIDA, a la invisibilización y la estigmatización del colectivo de trabajadoras sexuales, y el bloqueo de sus iniciativas (como el reciente boicot gubernamental al sindicato OTRAS), o a la flagrante disminución de recursos económicos para el apoyo a las víctimas de violencia machista. También es un hecho el creciente homonacionalismo⁸ occidental de la última década, es decir, la justificación de posicionamientos políticos racistas y xenófobos –especialmente anti-islamistas– para “prevenir” la lgtbfobia y el machismo respecto a la presunta tolerancia del mal llamado primer mundo, en un momento de crisis migratoria y de refugiados, vergonzosa y sin precedentes. Y todo esto en paralelo a las olas reaccionarias sobre el tema de los derechos reproductivos dentro de nuestras fronteras –y también fuera–. Este es el caso del debate sobre la maternidad subrogada altruista versus el uso de vientres de alquiler sobre el que se quiere legislar como capitalización de los cuerpos de las mujeres más precarias –en una más que verosímil *mise-en-scène* de la ochentera distopía de Margaret Atwood⁹–; o el de las voces de los nuevos delfines blancos de la derecha, que pretenden retrotraer las leyes sobre el aborto para volver a los supuestos de hace más de treinta años.

Entretanto, en las calles, en el día a día, y en los cuartos propios o compartidos de múltiples artistas, personas con menos privilegios siguen batallando, respectivamente, en grandes movilizaciones sin precedentes como las del 8M-2018, las manifestaciones nocturnas feministas de encapuchadas en Euskal Herria, o las del Orgullo Crítico en Madrid y Barcelona; pero también mediante pequeñas acciones y resistencias cotidianas, y construyendo nuevas imágenes y significados críticos, reflexivos y de denuncia, desde el taller.

⁸ Término acuñado por Jasbir Puar en 2007. Véase Puar, Jasbir K.: *Ensamblajes terroristas: el homonacionalismo en tiempos queer*, Bellaterra, Barcelona, 2017.

⁹ *The Handmaid's Tale*, McClelland and Stewart, Toronto, 1985.

CUERPOS DISIDENTES

A lo largo del tiempo la representación del cuerpo ha estado vinculada a normas y valores sociales, políticos, económicos y religiosos. Tanto en las vindicaciones por los derechos civiles como en el arte de los siglos veinte y veintiuno, activistas y artistas han puesto el cuerpo convirtiendo su vulnerabilidad en crítica, amenaza y arma; sin pedir permiso ni perdón; revolviéndose y rompiendo fronteras; aferrándose a la vida sin perder de vista la muerte. Poner el cuerpo no es hablar de poner el cuerpo, es hacer y no hablar de hacer, es resistir y preguntar, es deconstruir lo naturalizado por un sistema de dominación. Poner el cuerpo a cambio es un canje del concepto y del proceso por lo que queda (una batalla librada, una experiencia, una documentación, una obra artística), por sostener un modo de vida y de entenderla. Es exponerse* en busca de una transformación (personal y colectiva). Es arriesgarse. Es comprometerse. Es mostrar. Es exhibirse.

En general, podría decirse que en las obras de lxs artistas expuestxs* en las salas 7 y 8 subyace la idea de retrato en un sentido muy amplio, con una retórica compleja plagada de figuras como la elipsis, la personificación, la sinécdoque, el símil, la metáfora, el hipérbaton, la metonimia... En muchos trabajos, se observa una construcción simbólica y física de una identidad y un cuerpo caleidoscópicos, ni inmanentes ni inmutables, donde predomina el medio fotográfico y audiovisual, la repetición, lo fragmentario y la serie. Es el caso, en múltiples sentidos, de los *wallpapers* de Gillian Wearing y Annette Messenger; de las seriaciones

corporales de Juan Hidalgo, John Coplans y Sue Williams; del documentalismo *underground* de Humberto Rivas, Ximo Berenguer, Nazario o Rodrigo; de las personificaciones de Pepe Espaliú, de la taxonomía de Carmen Navarrete; de los inventarios identitarios de Claude Cahun, Pierre Molinier, Michel Journiac, Cindy Sherman, Del LaGrace Volcano, Rineke Dijkstra, Jesús Martínez Oliva, Ahlam Shibli, Carmela García, Cabello/Carceller y Laurie Simmons; y de las *acciones corporales* de Esther Ferrer, Valie Export y Helena Almeida.

El arte de acción –y especialmente todo lo concerniente al *body art*– es una disciplina en la que se pone el cuerpo como materia prima. Por ejemplo, en *Eros/Ion* y *Tattoo* Valie Export plantea una lectura del dolor a propósito de la exposición* y cosificación de la mujer desnuda. Mientras en la primera (1971) repiensa el mismo como matriz reproductora de ese dolor en un sentido amplio, en la segunda (1972) documenta los resultados de una acción de tatuaje pública en Frankfurt (*Body Sign Action*, 1970), en la que se graba en su piel un ligüero –elemento *fetish* de las fantasías eróticas de los hombres de la época–. Con este símbolo de la sumisión y seducción femeninas impuestas pretende constatar el rol funcional y social de la mujer como objeto sexual, así como poner de relieve el determinismo social definido por el patriarcado. En *Actions Corporelles* Esther Ferrer pone el cuerpo para tomar conciencia del mismo y transgredir las normas sociales que lo regulan.¹ Repiensa dicotomías como espacio femenino-privado/masculino-público, o tiempo objetivo-subjetivo. Y a través de un conjunto de cinco acciones en apariencia sencillas (la obra articula versiones tempranas de Íntimo y Personal o *Huellas/Sonidos/Espacio* entre otras), reflexiona sobre los cánones corporales establecidos para la mujer y sobre sus limitaciones para ocupar el espacio, ejerciendo su derecho a transitarlo libremente y de manera diversa. Yuxtapuesta a la ejecución inicial de 1975, se proyecta una de 2013, realizada nuevamente desnuda, pero con treinta y ocho años más. En *Rock'n'Roll 70* (2015), Gillian Wearing se autorretrata a sí misma en una auto-ficción con setenta años de edad. Este tríptico, para el que deja un espacio en blanco para completarlo cuando cumpla su septuagésimo aniversario, remite a la idea del paso del tiempo y su incidencia en el cuerpo que formula la propia Esther Ferrer en sus ejecuciones actuales, y que plantea de manera explícita en la serie

¹ Según Carmen Muriana el activismo feminista de Esther Ferrer se contamina con su producción artística y su militancia periodística. Véase al respecto Muriana, C.: “Inform-acción y micropolítica. El periodismo activista de Esther Ferrer”, en *Esther Ferrer. Todas las variaciones son válidas, incluida esta*, MNCARS, Madrid, 2017, pp. 275-288.

abierta *Autorretrato en el tiempo* (iniciada en 1981). *Rock'n'Roll 70* está instalada a su vez sobre *Wallpaper*, un papel tapiz reticular compuesto por posibles versiones fotográficas de sí misma como mujer anciana. Al hilo de esta reivindicación de la vejez, la serie de autorretratos *Body Language I-V* y *Body Language Variant* (1985-1986) muestra la anatomía sexagenaria de John Coplans, esta vez sin rostro. El foco y el encuadre ponen el acento en las arrugas, en el vello y en sus nalgas, enmarcadas por varias figuras compuestas por sus brazos y manos (hacia abajo, entrecruzadas, en forma de V, y de lo que puede interpretarse como un lambda o el gesto feminista que evoca la vagina). Años atrás, en las veintiocho fotos de *Hombre, mujer y mano* (1977) Juan Hidalgo usa también su extremidad aunque sobre dos hombres y dos mujeres diferentes, recorriéndolo de manera fragmentada; midiéndolo, protegiéndolo, acariciándolo, deseándolo y poseyéndolo, y produciendo sentidos muy diferentes en función de si la combinatoria es leída hombre-hombre y hombre-mujer, o en su conjunto. Volviendo a Coplans, este habla de la realidad carnal de su identidad del privilegio (hombre, blanco, británico, veterano de guerra, hetero, cis, intelectual...) exponiendo* su fragilidad mediante la combinación de desnudez y vejez (como lo haría Barbara Hammer de la sexualidad lésbica cana en las secuencias explícitas de su documental experimental *Nitrate Kisses* de 1992). Y lo hace en una década como los ochenta, donde el culo del varón encarna el miedo al SIDA, y por lo tanto el demonio de la homosexualidad. Esta estigmatización fue abiertamente confrontada por Pepe Espaliú cuando manifestó su condición de seropositivo en su “[auto]Retrato del artista desahuciado” (*El País*, 1992). Y lo hizo también a través de trabajos como *Carrying VII* (1992) o los dibujos preparatorios para *Sin título. Muletas* (1993), obras en las que conceptualiza su cuerpo enfermo en proceso de desaparición e ideas como el contagio o el aislamiento.

La realidad social de “esa España democrática” fue posible gracias al activismo, a la resistencia conjunta de los colectivos feministas y LGTBIQ+, al *underground* y al arte de vanguardia, que siguieron haciendo y batallando durante los estertores del franquismo, la transición y los primeros ochenta.² Fue gracias asimismo a

² “Nuestra vida y resistencia es mejor gracias a vosotras, nuestras antecesoras, las maricas de pueblo, las locas, las borrachas, las libreras, las violetas, las Lesbianas Sudando Deseo, las de la Acera de enfrente, las que luchasteis por vuestros derechos, por la igualdad, por la diferencia, por nuestro deseo [...]. Homenajeamos a esas voces, a esos cuerpos, a esos colectivos, a esas personas que hallasteis formas de vindicar vuestra forma de amar, de desear, de follar, de vivir, de sobrevivir; con el puño en alto, ocupando el espacio, usando la palabra, el cuerpo, la palabra [...]”. O.R.G.I.A: *40 años SON*, performance [partitura]. *Millones de perversas. La radicalidad sexual de los años 70 (El Porvenir de la Revuelta*, CentroCentro Cibeles, Madrid, 2017), <https://vimeo.com/249163291> [última consulta: 26-10-2018].

personajes como Violeta la Burra, travesti y artista carismática de la noche barcelonesa, que con su *show* de violetera con nabos y butifarras cortocircuita el tótem patrio consagrado por Sara Montiel. Y cuya construcción-deconstrucción retrata Humberto Rivas en varias instantáneas (Barcelona, 1979): desde un Pedro Moreno en actitud masculina pasando por diferentes fases de su maquillaje hasta llegar a una máscara emborronada. Fue gracias además al género ínfimo, a lxs cupletistas, a la revista de variedades, o a la transgresión de tugurios o referentes como El Molino, en cuyos escenarios se decía lo indecible y el binarismo de género se rompía, y cuya agitación setentera fue inmortalizada por Ximo Berenguer (un *fake* de Joan Fontcuberta). Y fue gracias también a Anarcoma (1977), la detective travesti heroína de los cómics de Nazario, un retrato de la cultura cañí, de los bajos fondos y el mundo homosexual de la Barcelona de esa época, donde aparecen el propio dibujante o su amigo Ocaña –como el que hiciera Jean Genet en su *Diario de un ladrón*–. Poco después, el velludo y emocional relato del *Manuel* de Rodrigo, uno de los primeros iconos de la iconografía osa estatal, discurrirá por las calles de Madrid en una época en la que todo parecía posible a la luz del despertar de los derechos del individuo y de las libertades.

Por otro lado, la idea del inventario fotográfico para entender/interpretar/revelar la identidad y/o la personalidad de un colectivo no es ninguna novedad. Podemos rastrearla, en un sentido castrador, hasta los absurdos sistemas y métricas de los fisionomistas del diecinueve como Lombroso o Bertillon –o las humillantes colecciones sobre pueblos indígenas colonizados y sometidos por Europa–, donde la fotografía jugó un papel clave en “la autenticación de la ciencia”; o hasta las siete categorías sociales del *Menschen des 20. Jahrhunderts* de Agust Sander en su búsqueda de la “objetividad” del medio. No obstante, la idea de inventario fotográfico identitario –en un sentido muy diferente– ha sido objeto del trabajo de diferentes artistas, rompiendo y cuestionando la estela normalizadora de esta tradición, y con una vocación de hacer visible lo invisible de diferentes maneras. Por ejemplo, el archivo personal de *La Pluma* marica, confeccionado por Jesús Martínez Oliva a través de una colección de fragmentos de la gestualidad femenina de hombres cis, se confronta con la retícula clasificatoria, también fragmentaria, de más de cien fotografías publicitarias que Carmen Navarrete organiza en *Museo del Hombre*. Mientras Martínez Oliva construye un relato iconográfico partir de la suma de la subjetividad de diferentes retratos íntimos para señalar la diversidad de las personas de su entor-

no, Navarrete plantea un campo semántico crítico y etiquetado de la masculinidad normativa, configurando un modelo estandarizado que ordena sistemáticamente símbolos de violencia, competitividad, estatus y poder, alternados con fragmentos corporales (entre los que destacan penes y mentes). Otra autora que participa de una lógica del inventario fotográfico contemporáneo es Rineke Dijkstra, quien en su trilogía de retratos (*Julie* [...], *Tecla* [...] y *Saskia* [...], 1994) realiza una dignificación de la abyección de la corporalidad de las madres en los instantes posteriores al parto. Y lo hace mediante una construcción formal de la pose en un momento donde no se tiene bajo control el propio cuerpo o el del bebé. Esta idea sobre un aspecto de la maternidad poco mostrado se complementa con el catálogo ilustrado de *Papier peint Utérus* (2017) de Annette Messenger, una multiplicidad de úteros con la que reflexiona sobre la diversidad reproductiva de la mujer cis y su capacidad de decidir. Sobre el mural, la escultura *Utérus doigt d'honneur* (*Uterus Giving the Finger*, 2017), un órgano blando y tridimensional, hace “la peineta” en un gesto irreverente y contestatario que manda a la mierda el determinismo biológico como rol social último de la mujer. Sobre estos roles y rituales sociales reflexiona precisamente la foto-acción *24 heures de la vie d'une femme ordinaire* (1974): *le repas du mari* (la comida del marido), *l'arrivée du mari* (la llegada del marido), *le ménage* (las tareas domésticas), *le réveil* (el despertar), *la lessive* (la colada), *l'arrivée au travail* (la llegada al trabajo). En palabras del propio Michel Journiac: “No pretendí vestirme de mujer durante 24 horas para exponer* toda la complejidad de la condición femenina. Quería ilustrar una serie de situaciones, experimentar con mi propio cuerpo, hacer que el público hiciera preguntas, mostrar cómo están atrapadas las mujeres y qué pueden hacer de ellas los hombres”.³ En otra obra del mismo autor (*Hommage à Freud*, 1972), a través de una ironía sobre el complejo de Edipo freudiano, desvela el carácter constructivo del género transformándose en esta acción tanto en su padre como en su madre. Para ello, nuevamente hace uso del travestismo como una herramienta artístico-política eficaz capaz de subvertir las convenciones y normas sociales. El travestismo también es un instrumento que, con fines hedonistas y auto-eróticos, usa su contemporáneo Pierre Molinier para encarnar su fascinación fetichista sobre la femineidad lésbica pero masculinizada (*Je suis lesbien y no lesbienne*).⁴ Mediante dildos y otra

³ Entrevista de Michel Journiac para *Marie-Claire* (1973-1974), en https://www.exporevue.com/magazine/fr/journiac_24h.html [última consulta: 13-10-2018] T.L.

⁴ “Quisiera haber sido mujer, pero lesbiana”. Petit, P.: *Molinier, une vie d'enfer*, Ramsay/Jean-Jacques Pauvert, París, 1992.

parafernalia, en sus autorretratos se folia “a-sí-mismo-como-otra-otro” gracias a la recreación del collage y del fotomontaje, en un retorcimiento de las categorizaciones estables del trinomio sexo-género-sexualidad. En la serie *L'oeuvre, le peintre et son fétiche* (ca. 1965) se fotografía junto a algunos de sus cuadros de los cincuenta y sesenta (como *Oh Marie, mère de Dieu*, en proceso y acabado), que completan su complejo y rupturista imaginario.

Pero el uso de la mascarada de la femineidad no es una prerrogativa del hombre cis en el ámbito de las prácticas artísticas –también la utilizarían Duchamp, Jürgen Klauke, Urs Lüthi, Robert Mapplethorpe, Andy Warhol o Carlos Leppe–. Tal y como lo definiría la psicoanalista Joan Rivière en 1929, constituye una estrategia personal y colectiva usada como coartada para atenuar la transgresión de los dictámenes sociales establecidos para la mujer. En la órbita del constructivismo de género, desde finales de los setenta, Cindy Sherman empezó a elaborar, usando su propio cuerpo, un repertorio plagado de infinidad de personajes e identidades. A pesar de que su obra ha evolucionado y mutado enormemente, la fotógrafa mantiene el uso de su propio cuerpo, la teatralidad de la luz, el encuadre cinematográfico o la artificialidad del ser como dispositivos políticos. En sus primeros trabajos, como por ejemplo su amplia serie *Untitled Film Stills* (1977-1980), ochenta y cuatro escenificaciones que imaginan escenas de una película ficticia, repiensa el glamur de la femineidad del cine hollywoodiense, negro, europeo o de las *b-movies* desde los años treinta, ahondando en la elaboración del gesto, de la pose y de la femineidad. La *performance* de género de la masculinidad ha revelado asimismo su carácter constructivo a través de obras de la propia Sherman, Eleanor Antin, Ana Mendieta, Adrian Piper, Diane Torr, Tessa Boffin o Catherine Opie; o mediante las fotografías de prácticas *drag king* de Alice Austin de finales del diecinueve, las de Brassai de la *boîte Le Monocle* del París de los veinte, o las de la afroestadounidense Gladys Bentley en sus espectáculos del Harlem neoyorquino en los treinta. Será sin embargo Del LaGrace Volcano, artista tan mutante como su propio cuerpo y nombre, quien retratará la incipiente escena *drag king* que explotará a mediados de los noventa a escala internacional. Además, retratos como *Duke: King of the Hill* compondrían la publicación *The Drag King Book* (1999), prologado por Judith “Jack” Halberstam, idóloga contemporánea de la “masculinidad femenina”. Siguiendo esa misma pulsión de visibilidad transnacional, la palestina Ahlam Shibli muestra, a través de *Eastern LGTB* (2004), a personas LGTBQ+ de países orientales que tuvieron que abandonar

sus hogares porque en sus sociedades no podían vivir libremente de acuerdo a su identidad de género y/u orientación sexual. La serie, de treinta y siete fotografías, narra cómo esta comunidad de autoexiliadxs puede expresarse libremente sólo en países extranjeros, en concreto en Zúrich, Barcelona, Tel Aviv y Londres –y a veces sólo en sus reductos espacio-temporales como la noche, los clubs o los barrios arcoíris-. Y también reflexiona sobre cómo deben enfrentarse a nuevos conflictos discriminatorios –de corte homonacionalista– en Occidente (en concreto, la obra nº 6 documenta una pancarta con el eslogan “proud to be queer & muslim”).

Como punto y seguido a este espasmo incesante, la llave de las salas 7 y 8 y de la convulsión cíclica del debate de fondo de este texto se encierra en las obras de Claude Cahun como excepción en la cronología de la selección. No en vano, a través de sus autorretratos y fotomontajes adelantó casi cien años el debate del siglo veintiuno sobre la dicotomía de género, y en concreto planteó las primeras proposiciones visuales sobre género no binario (*genderqueer*) y género neutro (*gender neutrality*) o agénero (*genderless*).

La historia se repite, el poder cambia de forma, pero la lucha no cesa.

T. Sentamans

HELENA ALMEIDA

(Lisboa, Portugal, 1934 - Sintra, Portugal, 2018)

Rodapé, 1999

4 fotografías b/n, 66 x 98,5 cm c/u

Cal Cego, Colección de Arte Contemporáneo, Barcelona

Rep. pág. 240

Desenho, 1999

Fotografía, 80 x 125 cm

Cal Cego, Colección de Arte Contemporáneo, Barcelona

Rep. pág. 240

XIMO BERENGUER

(Picaña, Valencia, España, 1946 - Barcelona, España, 1977)

El Molino #1, 1974-1976

Fotografía a las sales de plata sobre papel, copia vintage, 18 x 23,8 cm

Rep. pág. 233

El Molino #2, 1974-1976

Fotografía a las sales de plata sobre papel, copia vintage, 18 x 23,8 cm

Rep. pág. 233

El Molino #3, 1974-1976

Fotografía a las sales de plata sobre papel, copia vintage, 18 x 23,8 cm

Rep. pág. 233

El Molino #4, 1974-1976

Fotografía a las sales de plata sobre papel, copia vintage, 18 x 23,8 cm

Rep. pág. 233

El Molino #5, 1974-1976

Fotografía a las sales de plata sobre papel, copia vintage, 19,7 x 23,8 cm

Rep. pág. 233

El Molino #6, 1974-1976

Fotografía a las sales de plata sobre papel, copia vintage, 18 x 23,8 cm

Rep. pág. 233

CABELLO / CARCELLER

(Helena Cabello [París, Francia, 1963] / Ana Carceller [Madrid, España, 1964])

Lost in Transition_un poema performativo, 2016

Videoinstalación HDV, color, sonido, 16' + Poema.

Ed. 1/6, 34,5 x 25,5 x 1,5 cm

Rep. pág. 251

Lost in Transition_Saray, 2016

Videoinstalación HDV, color, 20'. Ed. 1/6

CLAUDE CAHUN

(Nantes, Francia, 1894 - Saint Brelade, Jersey, Reino Unido, 1954)

Sin título, ca. 1925

Gelatina de plata sobre papel, copia de época, 11,1 x 8,6 cm

Rep. pág. 255

Aveux non avenus, Éditions du Carrefour, París, 1930

Relato autobiográfico ilustrado con fotomontajes Huecograbado y tipografía sobre papel, 30 x 20 cm

Biblioteca del IVAM

Rep. pág. 254

JOHN COPLANS

Londres, Reino Unido, 1920 - Nueva York, EE. UU., 2003)

Body Language I-V & Body Language Variant

(Lenguaje corporal I-V & Variante de lenguaje corporal), 1985-1986

Conjunto de 6 fotografías. Gelatina de plata sobre papel, 45 x 57 cm

Depósito Cal Cego. Colección de Arte Contemporáneo

Rep. pág. 223

RINEKE DIJKSTRA

(Sittard, Países Bajos, 1959)

Julie, Den Haag, Netherlands, February 29, 1994

C-Print, 153 x 129 cm

Cal Cego, Colección de Arte Contemporáneo, Barcelona

Rep. pág. 239

PEPE ESPALIÚ

(Córdoba, España, 1955 - 1993)

Carrying I, 1992

Hierro (4 elementos), 155 x 36 x 171 cm

Rep. pág. 229

Dibujos preparatorios para la acción *El nido*, 1993

Lápiz sobre papel, 31,5 x 21,5 cm c/u

Donación Juan Vicente Aliaga

Rep. pág. 228

Dibujos preparatorios. *Sin título. Muletas*, 1993

4 dibujos, lápiz sobre papel, 21,5 x 15,5 cm c/u

Rep. pág. 228

VALIE EXPORT

(Linz, Austria, 1940)

Eros/Ion I-IV, s. f.

Gelatina de plata sobre papel,

31 x 47,5 cm c/u

Rep. pág. 224

Tattoo II, 1972-1996

Gelatina de plata sobre papel, copia de 1996.

Ed. 27/30 + 3 P.A., 30,3 x 23,9 cm
Rep. pág. 225

ESTHER FERRER

(San Sebastián, España, 1937)

Acciones corporales, 1975

Vídeo b/n. Sin sonido. Duración: 39'02''

Rep. pág. 230

Actions corporelles, 2013

Vídeo color. Sin sonido. Duración: 38'11''

Rep. pág. 230

CARMELA GARCÍA

(Lanzarote, España, 1964)

Heide Braun, 2017

Fotografía. Ed. 1/5, 152 x 125 cm

Rep. pág. 249

Mujeres libres, 2017

Fotografía, 120 x 150 cm

Donación de la artista

Rep. pág. 249

JUAN HIDALGO

(Las Palmas, España, 1927 - 2018)

Biozaj apolíneo, *Biozaj dionisiaco*, 1977

Acción fotográfica, serie *Erótica*, 50 x 60 cm

Fotografía: Nacho Criado

Depósito Carlos Astiárraga

Hombre, mujer, mano, 1977

28 fotografías, 119 x 100. Ej. 2/4

Rep. pág. 231

MICHEL JOURNIAC

(París, Francia, 1935 - 1995)

Hommage à Freud, 1972

Gelatina de plata sobre papel, 65 x 50 cm

Rep. pág. 241

24 heures dans la vie d'une femme ordinaire, ca. 1974

Gelatina de plata sobre papel, 24 x 18,3 cm

Rep. pág. 241

JESÚS MARTÍNEZ OLIVA

(Murcia, España, 1969)

S/T (La pluma), 1998

Fotografía, 9 piezas, medidas variables

Rep. pág. 236

ANNETTE MESSEGER

(Berck, Francia, 1943)

La chambre des utérus (Habitación de los úteros), 2017

Instalación de varias piezas en una habitación

Papel impreso a láser, tela, papier maché,

pintura cuerda, red negra, alambre, tutú, varilla

y ventilador, medidas variables

Rep. pág. 238

PIERRE MOLINIER

(Agen, Francia, 1900 - Burdeos, Francia, 1976)

L'oeuvre, le peintre et son fétiche

(La obra, el pintor y su fetiche), ca. 1965

Gelatina de plata sobre papel, 18 x 13 cm c/u

Donación Mme. Françoise Molinier

Rep. pág. 242

Pantomime céleste (Pantomima celeste), ca. 1970

Gelatina de plata sobre papel, copia moderna

anterior a 1999, 18 x 13 cm

Donación Mme. Françoise Molinier

Rep. pág. 242

CARMEN NAVARRETE

(Valencia, España, 1963)

Museo del hombre, 1996

Fotografía, 108 piezas, 139 x 327,5 cm

Rep. pág. 237

NAZARIO (Nazario Luque)

(Castilleja del Campo, Sevilla, España, 1944)

El Víbora Comic, nº 2, segunda edición, 1979

"Anarcoma", pág. 31

Imprenta: Litografía futuro, Barcelona

Colección particular, Valencia

Rep. pág. 234

El Víbora Comixx, nº 3, segunda edición, 1980

"Anarcoma", págs. 32-33

Imprenta: Litografía futuro, Barcelona

Colección particular, Valencia

Rep. pág. 234

El Víbora Comixx, nº 4, segunda edición, 1980

"Anarcoma", cubierta y págs. 32-33

Imprenta: Litografía futuro, Barcelona

Colección particular, Valencia

El Víbora, comix para supervivientes, nº 5, segunda edición, 1981

"Anarcoma", págs. 32-33

Imprenta: Litografía futuro, Barcelona

Colección particular, Valencia

Rep. pág. 234

HUMBERTO RIVAS

(Buenos Aires, Argentina, 1937 - Barcelona, España, 2009)

Violeta La Burra, 1978

Gelatina de plata sobre papel,

7 piezas de 30 x 30 cm c/u

Rep. pág. 232

RODRIGO (Rodrigo Muñoz Ballester)

(Madrid, España, 1950)

Manuel, 1983

Carpeta con 50 dibujos

Tinta y collage sobre papel, 36,7 x 25,6 cm c/u

Rep. pág. 235

CINDY SHERMAN

(Glen Ridge, Nueva Jersey, EE. UU., 1954)

Untitled, Film Still n° 15 (Sin título, fotograma de película n° 15), 1978

Gelatina de plata sobre papel, copia de época.

Ed. 1/10, 25,4 x 20,3 cm

Rep. pág. 244

Untitled, Film Still n° 21 (Sin título, fotograma de película n° 21), 1978

Gelatina de plata sobre papel.

Ed. 7/10, 20,3 x 25,4 cm

Rep. pág. 244

Untitled, Film Still n° 6, Girl in black bra; white panties

(Sin título, fotograma de película n° 6, Chica con sostén negro, bragas blancas), 1979

Gelatina de plata sobre papel, 25,4 x 20,5 cm

Rep. pág. 244

Untitled (Sin título), verano 1979

A: *Woman in garden*; B: *Woman sitting in tree*;

C: *Woman floating in pool*; D: *Woman standing by mailbox*

Proceso cromogénico sobre papel, 8,8 x 12,3 cm c/u

Rep. pág. 243

Untitled, Film Still n° 53 (Sin título, fotograma de película n° 53), 1980

Gelatina de plata sobre papel.

Ed. 4/10, 20,4 x 25,0 cm

Untitled n° 91 (Sin título n° 91), 1981

Proceso cromogénico sobre papel, 60 x 122 cm

Rep. pág. 245

Untitled (Sin título), 1984

C-Print, 127 x 84 cm

Cal Cego, Colección de Arte Contemporáneo, Barcelona

Rep. pág. 246

AHLAM SHIBLI

(Arab al-Shibli [antes Palestina], Israel, 1970)

Eastern LGBT International n° 15, 2004

Edición 6 (1 serie completa) + 1 P.A.

Gelatina de plata, proceso cromogénico,

37,8 x 57,6 cm

Rep. pág. 252

Eastern LGBT International n° 16, 2004

Edición 6 (1 serie completa) + 1 P.A.

Gelatina de plata, proceso cromogénico,

37,8 x 57,6 cm

Rep. pág. 252

Eastern LGBT International n° 17, 2004

Edición 6 (1 serie completa) + 1 P.A.

Gelatina de plata, proceso cromogénico,

37,8 x 57,6 cm

Rep. pág. 253

LAURIE SIMMONS

(Long Island City, Nueva York, EE. UU., 1949)

The Instant Decorator (Pink and Green Bedroom/Slumber Party, Really Crowded) (El decorador instantáneo

[dormitorio rosa y verde/fiesta de pijamas, muy concurrida), 2004

Flex print. Ed. 2/5, 121,9 x 158,8 cm

Rep. pág. 248

WOLFGANG TILLMANS

(Remscheid, Alemania, 1968)

Alex and Lutz watching at Crotch, 1991

C-Print, 40,5 x 29,8 cm

Cal Cego, Colección de Arte Contemporáneo, Barcelona

DEL LAGRACE VOLCANO

(Orange, California, EE. UU., 1957)

Mike & Sky, 1996

Fotografía color sobre papel, 105 x 79 cm

Depósito Colección Juan Redón

Rep. pág. 250

Matt + Eric, 1997

Fotografía color sobre papel, 102 x 77 cm

Depósito Colección Juan Redón

Rep. pág. 250

Duke: King of the hill (Duke: rey de la colina), 1997

Fotografía color sobre papel, 102 x 77 cm

Depósito Colección Juan Redón

Rep. pág. 250

GILLIAN WEARING

(Birmingham, Reino Unido, 1963)

Self portrait as my mother Jean Gregor, 2003

Gelatina de bromuro de plata sobre aluminio,
137,2 x 116,9 cm

Cal Cego, Colección de Arte Contemporáneo, Barcelona

Rep. pág. 247

Rock'n'Roll 70, 2015

Proceso cromogénico (C-type prints).

Ed. 2/6, 130,5 x 191,2 cm

Rock'n'Roll 70 Wallpaper, 2015-2016

Papel pintado, 555 x 928 cm según montaje en sala

Donación de la artista

Rep. págs. 226-227

SUE WILLIAMS

(Chicago Heights, Illinois, EE. UU., 1954)

Flooby Fellowship #12, 2003

Tinta sobre papel, 48,2 x 61 cm

Donación de la artista

Rep. pág. 239

CONSELL RECTOR DE L'IVAM

PRESIDENTE

Vicent Marzà Ibáñez
Conseller d'Educació, Investigació, Cultura i Esport

VICEPRESIDENTE

Albert Girona Albuixech
Secretari Autòmic de Cultura i Esport

SECRETARIA

Blanca Jiménez Garrido

VOCALÉS NATOS

José Miguel G. Cortés
Carmen Amoraga Toledo
José Villar Rivera

VOCALÉS DESIGNADOS

María José Mira Veintimilla
Tatiana Sentamans González
José Luis Cueto
Lola Bañón Castellón
Vicent Benet
Rosa María Castells
José Pedro Martínez García
Román de la Calle
Ester Pegueroles
Begoña Torres

IVAM INSTITUT VALENCIÀ D'ART MODERN

DIRECTOR

José Miguel G. Cortés

SUBDIRECTOR DE COLECCIÓN
Y EXPOSICIONES

Sergio Rubira

SUBDIRECTORA DE ACTIVIDADES
Y PROGRAMAS CULTURALES

Julia Ramón

SUBDIRECTORA DE ADMINISTRACIÓN

Blanca Jiménez

REGISTRO

Cristina Mulinas

RESTAURACIÓN

Maite Martínez

CONSERVACIÓN

Marta Arroyo, Irene Bonilla,
Maita Cañamás, Joan
Ramon Escrivà, M^a Jesús
Folch, Raquel Gutiérrez
(Acció exterior), Teresa
Millet, Sandra Moros, Josep
Salvador

GESTIÓN ECONÓMICA

Carmen Monteagudo

GESTIÓN ADMINISTRATIVA

Livia Pérez

PUBLICACIONES

Manuel Granell

ACTIVIDADES

M^a Ángeles Valiente

BIBLIOTECA

Eloísa García

FOTOGRAFÍA

Juan García Rosell

INFORMÁTICA

Alberto Mata

MANTENIMIENTO

Daniel Cámara

MONTAJE

Yolanda Montañés

SEGURIDAD

José Ramón López

PATROCINADOR PRINCIPAL

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte



Este libro se ha editado con motivo de la exposición **Tiempos convulsos. Historias y microhistorias en la colección del IVAM** que tuvo lugar del 13 de febrero de 2019 al 19 de abril de 2020

EXPOSICIÓN SALAS 4 Y 5

Comisarios: José Miguel G. Cortés,
M^a Jesús Folch y Sergio Rubira

Coordinación: M^a Jesús Folch

Registro de obras: Cristina Mulinas y
Yolanda Montañés

EXPOSICIÓN BIBLIOTECA

Comisarios: Chema López e Irene Bonilla

Agradecimientos: Fundación Max Aub,
Fundació Rafael Chirbes, Manuel Arranz,
Marc Granell, Institució Alfons Roig,
Vicente Ponce, Pascual Ibáñez

Materia y memoria en Aub, Hervás y Chirbes

Diseño gráfico: Javier Gayet
Textos: Chema López
Fotografía: Javier Gayet

Está rigurosamente prohibido, bajo las sanciones establecidas por la ley, reproducir, registrar o transmitir esta publicación, íntegra o parcialmente, por cualquier sistema de recuperación y por cualquier medio, sea mecánico, electrónico, magnético, electroóptico, por fotocopia o cualquier otro tipo de soporte, sin la autorización expresa del IVAM Institut Valencià d'Art Modern y de los titulares del copyright.

CATÁLOGO

Producción: Institut Valencià d'Art Modern, Valencia 2019
Diseño y maquetación: Román Sánchez
Coordinación técnica: Maria Casanova y Vicky Menor
Fotografía: Juan García Rosell
Corrección textos: Tomàs Belaire

- © de la presente edición Institut Valencià d'Art Modern, Valencia 2019
- © Estate of Robert Rauschenberg/VAGA, New York/VEGAP, 2019
- © Equipo Crónica -derechos del coautor Manolo Valdés, VEGAP, Valencia, 2019
- © The Heartfield Community of Heirs/VEGAP 2019
- © Estate of George Grosz, Princeton, N.J. / VEGAP, 2019
- © Succession Yves Klein/VEGAP 2019
- © Estate of Arshile Gorky / ADAGP, Paris, [2019]
- © Raoul Hausmann, VEGAP, Valencia, 2019
- © The Estate of Sigmar Polke, Cologne / VEGAP, (Valencia), 2019
- © The Joseph and Robert Cornell Memorial Foundation/VAGA, NY/VEGAP 2019
- © Association Marcel Duchamp / ADAGP, Paris, [2019].
- © Fundació Joan Brossa, VEGAP, Valencia, 2019
- © R. Hamilton. All Rights Reserved, VEGAP (2019)
- © 2013 Sharon Avery-Fahlström/VEGAP 2019
- © [2019] The Andy Warhol Foundation for the Visual Arts, Inc. / VEGAP
- © The estate of Jean-Michel Basquiat / VEGAP [2019]
- © Estate of Robert Smithson / VAGA, NY – VEGAP, (Valencia), 2019
- © Sento, Juan Genovés, Zoran Music, Otto Dix, Darío Villalba, Zush Evru, Luis Gordillo, Carmen Calvo, André Masson, Jean Dubuffet, André Derain, Equipo Realidad, Oscar Domínguez, Benjamín Palencia, Joan Cardells, Jasper Johns, James Rosenquist, Tony Cragg, Hervé Télémaque, Victoria Civera, Dora García, Carmen Calvo, Daniel Spoerri, Richard Lindner, Martial raysse, Antoni Muntadas, Richard Serra, Raoul Hausmann, Valie Export, Katharina Fritsch, Pepe Espaliú, Julio Gonzalez, Esther Ferrer, Carlsen Frederik, Juan Hidalgo Codorniú, Humberto Rivas, Nazario, Annette Messenger, Michel Journiac, Pierre Molinier, Carmela García, Cabello / Carceller, Alexander Apóstol, Zineb Sedira, VEGAP, Valencia, 2019
- © Alberto Corazón, A+V Agencia de Creadores Visuales, 2019
- © Succession Antonio Saura / www.antoniosaura.org / A+V Agencia de Creadores Visuales 2019
- © Eduardo Arroyo, A+V Agencia de Creadores Visuales, 2019
- © Carlos Pazos, A+V Agencia de Creadores Visuales, 2019
- © de los textos: sus autores, Valencia 2019

Realización: Pentagraf Impresores, S.L.
ISBN: 978-84-482-6322-5
D.L.: V-335-2019