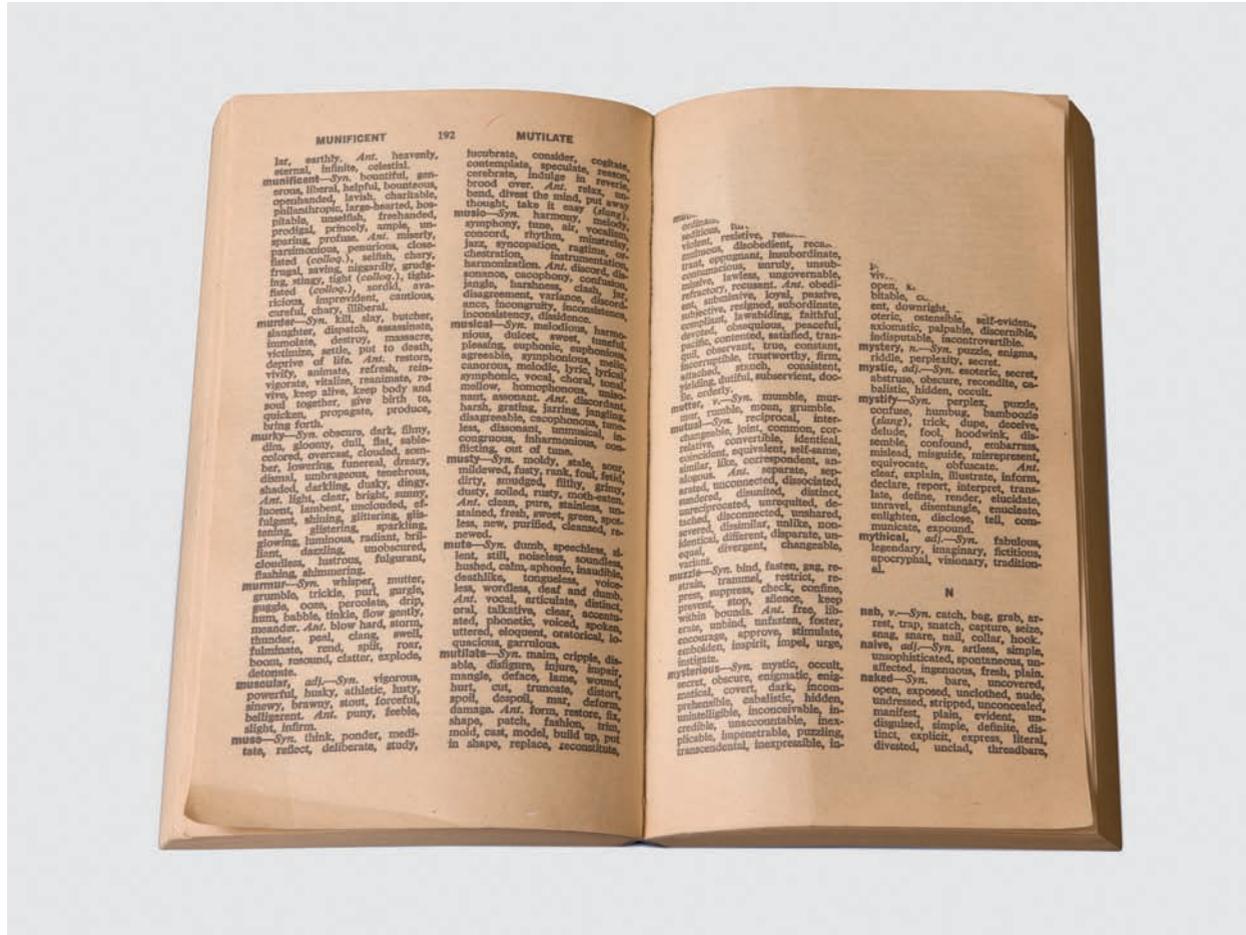


feminine articles artículos femeninos

07.10.08 - 28.11.08

jessica sofia mitrani

museum of modern art barranquilla museo de arte moderno de barranquilla



FEMININE ARTICLES

It should not surprise us that Jessica Sofia Mitrani's present show takes its name from a grammatical designation nor that it begins with a dictionary. This because in *Feminine Articles* it is not just language and writing that function as its prime matter but also because their presence, we could say, has always marked Mitrani's multifaceted work. Obsessed with meaning and the use of language, with the way that symbolic form articulates and hides the political and the aesthetic, Mitrani has made grammar one of her faithful objects of study. And if words are her favored object of study, her work method calls to mind that almost extinct activity of the flaneur—a kind of psychic and bodily wandering, devoid of destination, which takes her through the world, giving rise to serendipitous encounters with the most unexpected that will later be transformed, by way of linguistic operation, from the quotidian into a work of art. Benjamin and Freud hold hands.

The fact that the phrase that here organizes a group of works under a single rubric insists on the construction of gender and its social norms reveals, all that more precisely, the universe that Mitrani has delved into and investigated since what can be considered her first work – the Short film *Rita Goes to the Supermarket* from 1999 – where she explored the world of feminine articles. There we observed Rita as she traversed – half housewife and half flaneur – not so much through the specifics of language, not sifting through “it”, “this”, “that”, “her”, “one”, “other”, “that one” or “whichever” [in Spanish all articles in the feminine] but rather, through the aisles of the supermarket, as if lost among the objects used for daily chores. Trapped between her house and the supermarket, accosted both by the demands of gender and those of class, Rita sought to become free of the feminine articles that stalked her and subjectified her: articles for the home – and thus culturally coded feminine – that in the film function as symbolic mechanisms of power but also of desire, her own. On the one hand, as noted by the film's title, Rita is the film's protagonist but, on the other hand, so are the objects that circulate throughout it, those through which Rita desires and projects her own subjectivity, that thus give her a means of escape, but that are, at the same time, the very articles she rejects because they render her motionless, tie her down, and attempt to “house-break” her. Something of those early feminine articles is present here, now, as both a distant echo and a fingerprint: *Rita Goes to the Supermarket* anticipated, in some way, the very problems Mitrani addresses now, through this series of objects and interventions harnessed under the umbrella of *Feminine Articles*.

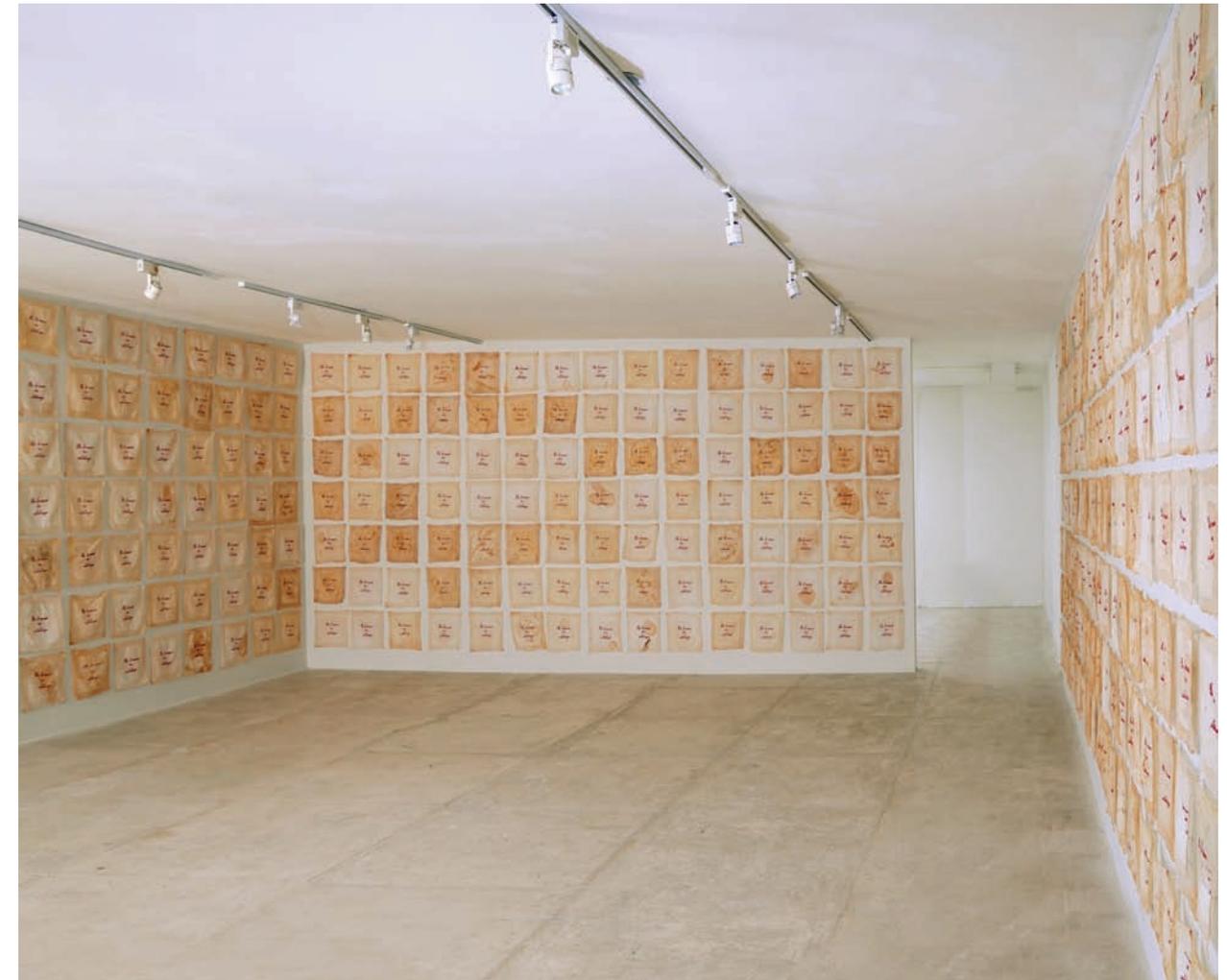
Of course, not all articles are the same. But despite the difference between those and these, between the merchandise in the film *Rita* and the words in *Feminine Articles*, they both form part of the same genealogy whose lineage would be set by the mysterious digressions of desire. If all goods, evidently, are objects of desire, then words are so as well. Commodities as much as words function in Mitrani's work – as we have noted, it is the case with *Rita* and *Feminine Articles*, but it is also the case of the sculptural heels of *In a Single Shoe*, the shirts of *The Six Inch Heel*, of the suitcase of *Traveling Lady*, and the hysterics of *Some Historic Some Hysteria* – as fetishes, embodiments and fragments of that which is desired. A product, in its modern version, of changes, habits, and crises that characterize the end of the 19th Century, the fetish, from Marx to Freud, is a replacement, a secret, it is that which hides its true value, it is the very narrative that mythologizes the relationship between the individual and the objects that surround him. To Marx's sharp eye the fetish appeared in the form of commodities, while for Freud's clever ear it manifested itself in the word, even though the great example Freud formulated when he developed the notion of the fetish was, as we know, the shoe. It is interesting, then, that a turning point in Mitrani's work in 2005 – which also coincides with the first of the objects for *Feminine Articles*, the word-clouds of *Skywriting* – was the design and development of a clothing line under the name of *The Six Inch Heel*. It is a turning point because, at the time, it seemed like a deviation from the materials and concepts with which she had been working; it seemed a digression from art that instead tread over into the commercial. But the reality is that it was then, in the dawning of that commercial enterprise, that a fundamental node in Mitrani's conceptual universe crystallized.

And an even more interesting connection is that the logo for that 2005 clothing line – the outline of a high heeled shoe (six inches tall) – accomplished a clever feat: it superimposed, on the tight-fitting and playful t-shirts, the commodity fetish and the sexual fetish. That fetish-shoe of *The Six Inch Heel* in 2005 had already made its first appearance in the single shoe of the theatrical piece *Some Historic Some Hysterical*, which Mitrani wrote and co-directed in 2004 – and that now forms part of the grouping of sculptures organized under the title of *In a Single Shoe*.

But the fetish, here, in *Feminine Articles*, is no longer a shoe. It is the word. And they are not just any words, but those that discursively delimit and constitute one half-part of the universe into feminine.

The path that Mitrani constructed for her *Feminine Articles* begins with an objet trouvée—echoing surrealist practice, from Marcel Duchamp to Joseph Cornell, and moving through Hans Bellmer. This choice must be read, on the one hand, as an invitation to enter a universe where the most banal and ordinary, once reconfigured and recontextualized, becomes a work of art—a handkerchief, a calligraphy exercise, a word, a name—and, on the other hand, given that this found object is nothing more and nothing less than a dictionary, it is also an invitation to enter into the deepest waters of the unconscious and that which structures it—namely, language. Mitrani's work seems to suggest that the meeting with language functions in an analogous manner to that of every objet trouvée. If a dictionary is a place that establishes pronunciation, grammar, meaning, and the very use that words have in any given language—as if it were a sacred chest that derives its power from the Law and erects the rules that attempt to prevent the natural perversion and transformation of language—then what does one do with a mutilated dictionary? What does one do with a dictionary that instead of presenting and protecting a static language reveals a throbbing body, a body that mocks that which would entrap it? In other words, if every dictionary—and all language—is simultaneously order and chaos, on the one hand, and cut and secret on the other, then the dictionary of *Mysterious Mutilation* stands as the undeniable evidence of this internal paradigm. The interrupted and mutilated dictionary, found by happenstance and displayed in its translucent box, protects and sanctifies not the Law of language but the very disorder and secret that is internal to language. All that which the dictionary, as an object, would aim to reveal remains, in this one, hidden. Instead of finding a language unveiled, we find one cloaked.

In all of Mitrani's works here mentioned, at one end, one finds a critical gaze aimed at the fetishization of the feminine, and at the other end, a mocking and playful attitude is displayed toward those very structures, the trappings of a very ludic game. For this reason, the excessive gesture—we could almost label it melodramatic, absurd—of the hundreds of embroidered handkerchiefs in the piece *At Least I Entertain Myself*. Mitrani's work is equally criticism and diversion, seriousness and pastime. While contemplating Mitrani's work, its call for a recess, a time of distraction and amusement, is a directive that must not be lost. She also does not want us to leave play behind, or see that we take it all too seriously. It is as if her work asks us to remember that criticism can—and perhaps must—emerge from a place of amusement. It is a reminder that all of this is ultimately in the name of an *At Least I Entertain Myself*.





ARTICULOS FEMENINOS

No debería de sorprendernos que la presente muestra de Jessica Sofía Mitrani lleve como nombre un título de orden gramatical ni que comience con un diccionario. No sólo porque el lenguaje y la escritura son aquí, en *Artículos femeninos*, algo así como la materia prima, sino también porque su presencia atraviesa el multifacético trabajo de Mitrani desde, podríamos decir, siempre. Obsesionada con el sentido y el uso del lenguaje, con el modo en que las formas simbólicas articulan y esconden lo político y lo estético, Mitrani ha hecho de la gramática uno de sus más fieles objetos de trabajo. Y si las palabras son su objeto de trabajo predilecto, su método de trabajo es esa ya casi extinta actividad del flaneur—el deambuleo, psíquico y corporal, por el mundo, sin destino fijo, para dar lugar al encuentro azaroso con lo más inesperado que será luego transformado, de cotidiano en obra. Benjamin y Freud de la mano.

Que la frase que aquí da nombre a este conjunto de obras insista sobre las designaciones y atribuciones sociales de género apunta de modo más preciso aún al universo que Mitrani investiga y cuestiona desde lo que podríamos considerar su primera obra—el cortometraje *Rita va al supermercado* de 1999—en la que exploraba el universo de los artículos femeninos. Allí observábamos a Rita paseándose, entre ama de casa y flaneur, no por las especificidades del lenguaje, no barajando “la”, “esta”, “esa”, “ella”, “una”, “otra”, “aquella” o “cualquiera” sino circulando por las góndolas del supermercado, como perdida, entre los objetos del quehacer cotidiano. Atrapada entre su casa y el supermercado, acosada por las demandas tanto de género como de clase, Rita buscaba una liberación de los artículos femeninos que la apresaban, que la subjetivaban: artículos del hogar—y por ende femeninos en su conceptualización cultural—que funcionan en el film como dispositivos simbólicos del poder pero también del deseo, su propio deseo. Si por un lado Rita es la protagonista de aquel film, como lo indicaría claramente el título, por otro lado lo son también los objetos que circulan por él, aquello a través de lo cual Rita desea y proyecta una subjetividad, que le abren líneas de fuga, pero que son los mismos artículos que rechaza porque la inmovilizan, la sujetan, y la intentan adiestrar. Algo de aquellos primeros artículos femeninos está presente aquí, ahora, como lejano eco y huella: Rita va al supermercado anticipaba, de cierto modo, los problemas que Mitrani se plantea ahora, en esta serie de objetos e intervenciones agrupadas bajo el título de *Artículos femeninos*.

Son diferentes, claro, unos y otros artículos. Pero a pesar de las diferencias entre aquellos y éstos, entre las mercancías en el film *Rita* y las palabras en *Artículos femeninos*, ambos forman parte de una misma genealogía cuyo linaje estaría pautado por los devaneos secretos del deseo. Sí, porque si toda mercancía es, evidentemente, un objeto de deseo, las palabras también lo son. Cristalizaciones y fragmentaciones de aquello que se desea, tanto las mercancías como las palabras operan en el trabajo de Mitrani—en *Rita* y en *Artículos femeninos* como venimos viendo, pero también en los zapatos esculturales de *In a Single Shoe*, en las camisas de *The Six Inch Heel*, en la bolsa de viaje de *Traveling Lady*, en las históricas de *Some Historic Some Hysterical*—como fetiches. Producto, en su acepción moderna, de cambios, costumbres y crisis características de finales del siglo XIX, el fetiche, desde Marx hasta Freud, es un reemplazo, un secreto, es aquello que esconde su verdadero valor; es el relato que mitifica la relación entre el individuo y las cosas que lo rodean. Si para el agudo ojo de Marx el fetiche aparecía bajo la forma de la mercancía, par el sagaz oído de Freud se exhibía en la forma de la palabra, aunque el gran ejemplo que dió Freud al elaborar la noción del fetiche fue, como sabemos, la del zapato. Curioso, en este sentido, que un momento de inflexión en el trabajo de Mitrani en el 2005—y que coincide con la primera de las piezas de *Artículos femeninos*, las palabras-nubes del *Skywriting*—haya sido el diseño y desarrollo de una línea de ropa bajo el nombre de *The Six Inch Heel*. Inflexión porque casi parecía un desvío de los materiales y conceptos con los que venía trabajando hasta ese momento, una salida del arte para entrar en lo comercial. Pero en realidad allí, en ese emprendimiento comercial quedaba cristalizado un nódulo fundamental del universo conceptual de Mitrani.

Más curioso aún es que el logo de aquella línea de ropa del 2005—el perfil de un zapato de taco (de seis pulgadas)—contenía el signo de una gesta al superponer el fetiche de la mercancía con el fetiche sexual en las ajustadas y juguetonas camisas. Aquel zapato-fetiche de *The Six Inch Heel* del 2005 había hecho una primera aparición en el zapato único de la obra teatral *Some Historic Some Hysteria* que Mitrani escribió y codirigió en el 2004—y que ahora forma parte del conjunto de esculturas agrupadas bajo el nombre de *In a Single Shoe*.

Pero el fetiche, aquí, en *Artículos femeninos*, ya no es un zapato. Es la palabra. Y no cualquier palabra, sino aquellas que discursivamente delimitan y constituyen a una parte del universo en femenino.

El recorrido que Mitrani armó para sus *Artículos femeninos* comienza con un objet trouvé—en eco con las prácticas surrealistas, desde Marcel Duchamp hasta Joseph Cornell, pasando por Hans Bellmer. Esta elección debe leerse por un lado como una invitación a entrar en un universo donde lo más banal y cotidiano es aquello que reconfigurado y recontextualizado aparece como obra de arte—un pañuelo, un ejercicio de caligrafía, una palabra, un nombre—y por otro lado, dado que este objeto encontrado es nada más ni nada menos que un diccionario, como una invitación a sumergirse en las aguas más profundas del inconsciente y de aquello que lo estructura—el lenguaje. El encuentro con el lenguaje probablemente funciona, parece sugerir la obra de Mitrani, de modo análogo a todo objet trouvé. Si un diccionario es el lugar en donde se establece la pronunciación, ortografía, significado y uso de las palabras de una lengua, algo así como un cofre sagrado que con la fuerza de la Ley erige las reglas a partir de las cuales se intenta fijar la perversión y transformación natural del lenguaje, ¿qué hacer con un diccionario mutilado? ¿Qué hacer con un diccionario que en lugar de presentar y proteger una lengua estática revela un cuerpo pulsante, un cuerpo que se burla de aquello que quiere apresarlos? O sea, si todo diccionario—y toda lengua—es al mismo tiempo orden y caos por un lado, y recorte y secreto por el otro, el diccionario de *Misteriosa mutilación* es la más sólida evidencia de ese paradigma interno. El diccionario interrumpido y mutilado, encontrado por azar, desplegado en una caja traslúcida, protege y santifica no la Ley de la lengua sino ese desorden y secreto interno del lenguaje. Todo lo que el diccionario como objeto quisiera revelar y blanquear queda, en éste, escondido. En lugar de un lenguaje que se asoma, uno que se esconde.

Por un lado hay una mirada crítica hacia la fetichización de lo femenino en todos los trabajos de Mitrani aquí mencionados, pero por otro lado hay una burla de esas mismas estructuras, un juego muy lúdico. Por eso el gesto excesivo—y casi podríamos decir melodramático, absurdo—de los cientos de pañuelos bordados en la pieza *Por lo menos me entretengo*. La obra de Mitrani es al mismo tiempo una crítica y un entretenimiento, seriedad y pasatiempo. Esa articulación de un recreo, de una distracción, de una diversión no debe perderse dentro del trabajo de Mitrani: ella tampoco quiere que nos olvidemos del juego, tampoco quiere que nos lo tomemos tan en serio, que recordemos que la crítica puede—y quizás debe—hacerse desde el entretenimiento, que todo esto es siempre un *Por lo menos me entretengo*.





The counterpoint to the surrealist echo appears in the second installation as a manifest inscription – literally – within the work of Agnes Martin – thus giving rise to Feminine Article’s second lineage. In *They Call Them Like This*, Martin’s almost monastic meditation practice on the grid and experience, lying somewhere between minimalism and abstract expressionism, is present as its inspiration. But Martini’s work is also there as limit, boundary, and sheath for Mitrani’s work. Affectively distancing itself from surrealist paradigms, the sober abstraction, the minimalist practices – almost imperceptible –, the luminosity, and the “visual hum” of Agnes Martin’s later work serve Mitrani as ground for an investigation into feelings or actions that are melodramatically feminine – solace, hope, solitude – which also function, in their cultural context, as first names (*Consuelo, Esperanza, Soledad*). What is excessive in the names/affects of *They Call Them Like This* is attenuated by the delicacy and lightness of the pencil marks traced over Martin’s already pallid, almost translucent, colored paintings – as if Mitrani’s work presented Martin’s as spiritual ready mades. These exercises – between calligraphy and grammar – question the uniqueness and given character of the name, that identity which is given sense by the assignation of the first name. The repetition of names in *They Call Them Like This* takes us back, of course, to those grammar-school exercises that aimed for a labor-intensive imprisonment of language, for the naturalization of language – that rote exercise which we so innocently call memorization. But, in the eight drawings that make up *They Call Them Like This*, what should be a naturalization works, rather as a detaching, a rendering strange, a liberation – and one which pays homage to Agnes Martin.

The names of *They Call Them Like This*, suspended and floating in front of the sky-blue mural, foreshadow and disarticulate the feminine articles that are written on the sky in *Skywriting*. The materiality has changed, and radically so, such that *Dolores* (Pain), *Concepción* (Conception), and *Socorro* (Rescue) have been replaced by some other-one: *They Call Them Like This* would then function as the sketch for the glorious and majestic exercise of *Skywriting*. The homage to Agnes Martin in *They Call Them Like This* actually ends with the project of *Skywriting*: It is only then that we perceive the sacred character of the minimalism and the abstraction that Martin works with, when, at this point, Mitrani’s work begins to approach the poetic of Martin’s. It is at this point, as Mitrani departs from Martin as her frame, as she leaves its protection, that she finds her own form. The repetition and almost obsessive framing of columns and rows, the names charged with meaning, have become, by the end, ethereal articles that nothing succeeds in tethering. Not only do they not anticipate nor indicate a name, nor a body, but – having found symbolic autonomy – they also dissolve before our eyes. It is here, not in our observing the ocean, as Martin had once instructed we should contemplate her work, but in our observing the sky, veiled by a secret and sacred elegy to Martin, that we find something akin to a way out from representation and a way to enter an experience.

Natalia Brizuela
University of California, Berkeley
August, 2008

Natalia Brizuela (Argentina, 1973) is an essayist, profesor and researcher of Latin American literature and visual arts in the University of California, Berkeley.



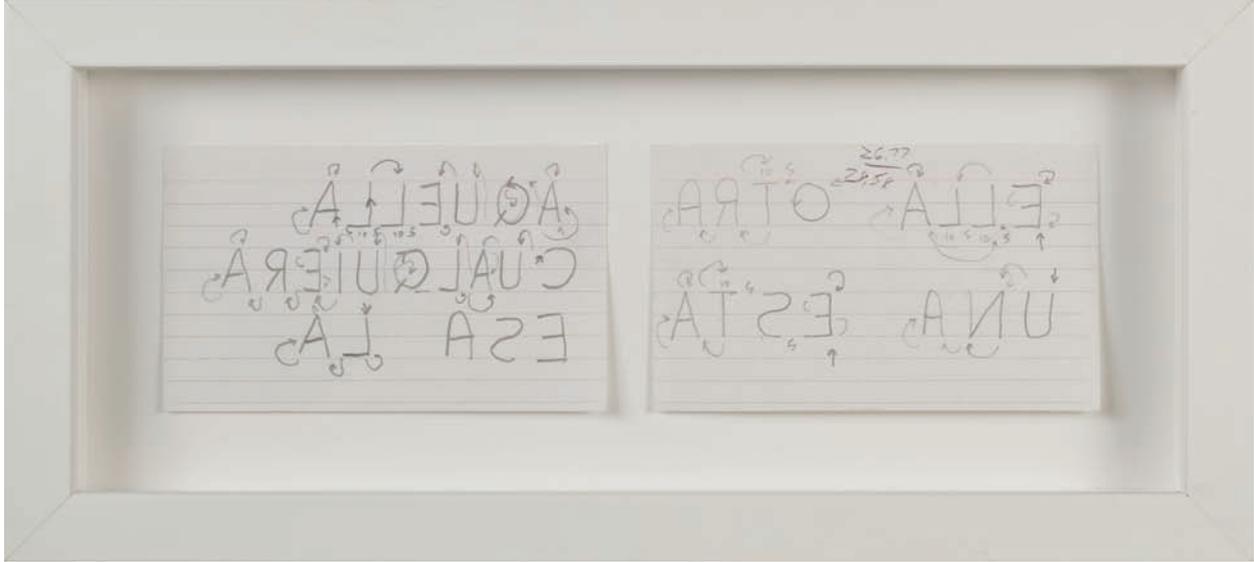


El contrapunto—o segundo linaje—al eco surrealista aparece en la segunda instalación como una manifiesta inscripción—literalmente—dentro del trabajo de Agnes Martin, cuya quasi monástica práctica de meditación sobre la cuadrícula y la experiencia, a medio camino entre el minimalismo y el expresionismo abstracto, funciona en *A ellas las llaman así* obviamente como la insipración, pero también como el límite, contorno y protección del trabajo de Mitrani. Alejada en su composición afectiva de las propuestas surrealistas, la sobria abstracción, las prácticas mínimas—casi imperceptibles—, la luminosidad y el “zumbido visual” de la tardía obra de Agnes Martin son aquí el soporte para una indagación sobre sentimientos o acciones melodramáticamente “femeninos”—consuelo, esperanza, soledad—que funcionan, culturalmente, como nombres propios. Lo excesivo de los nombres-afectos en *A ellas las llaman así* es atenuado por la delicadeza y lo leve de los trazos en lápiz sobre los cuadros de colores pálidos, casi traslúcidos, de Martin, proponiendo algo así como ready mades espirituales. Estos ejercicios—entre de caligrafía y de ortografía—cuestionan la singularidad y la naturalidad del nombre, el sentido e identidad que asigna eso que se denomina el nombre propio. La repetición de los nombres en *A ellas las llaman así* remite, claro, a ciertas escenas escolares cuyo propósito habría sido el laborioso aprisionamiento del lenguaje, a la escena de naturalización del lenguaje—eso que llamamos, inocentemente, memorización. Pero en los ocho dibujos de *A ellas las llaman así* eso que debería de ser naturalización opera más bien como desprendimiento, como extrañamiento, como liberación y esta liberación se da bajo el signo de un homenaje a Agnes Martin.

Los nombres de *A ellas las llaman así*, suspendidos y flotando frente al mural azul celeste funcionan como anticipo y desarticulación de los artículos femeninos escritos en el cielo que vemos en *Skywriting*. La materialidad ha cambiado, y radicalmente, y *Dolores*, *Concepción* y *Socorro* han sido reemplazadas por una, otra, cualquiera: *A ellas las llaman así* sería como el sketch para el glorioso y majestuoso ejercicio de *Skywriting*. El homenaje a Agnes Martin en *A ellas las llaman así* termina, en realidad, en el proyecto de *Skywriting*—es allí que percibimos el carácter sagrado que el minimalismo y la abstracción de Martin trabajan, es allí que la obra de Mitrani logra acercarse más a lo poético de la obra de Martin al salirse de su encuadre, de su protección, al encontrar su propia forma. La repetición y el encuadre obsesivos en columnas y filas, los nombres cargados de significado, son, al final, etéreos artículos que nada logra sujetar, y que no sólo no anticipan ni indican ningún nombre, ningún cuerpo sino que, habiendo encontrado una autonomía simbólica, se disuelven ante nuestros ojos. Allí, contemplando no el océano—como habría indicado Martin alguna vez que deberíamos de hacer al observar sus obras—sino el cielo, bajo la forma de una secreta y sagrada elegía a Martin, encontramos algo así como una salida de la representación y una entrada a la experiencia.

Natalia Brizuela
Universidad de California, Berkeley
Agosto 2008

Natalia Brizuela (Argentina, 1973) es ensayista, profesora e investigadora de literatura y artes visuales latinoamericanas en la Universidad de California, Berkeley.



PAGE 2

Mysterious Mutilation, 2004, dictionary, 4.5" x 7.5"

PAGE 5

At Least I Entertain Myself, 2005, 425 handkerchiefs, 10 x 10 inches (25.4 x 24.5 cm) (each), installation Museum of Modern Art Barranquilla, Colombia.

PAGE 6

At Least I Entertain Myself, 2005, 425 handkerchiefs, 10 x 10 inches (25.4 x 24.5 cm) (each), installation Museum of Modern Art Barranquilla, Colombia.

PAGE 9

At Least I Entertain Myself, (in Gold) 2008, gold plated bronze, 10 x 10 inches (25.4 x 24.5 cm) (each), edition of 16

PAGE 10

They call Them Like This, 2005-2007, pencil on paper (Agnes Martin monograph), 10 x 10 inches (25.4 x 24.5 cm) (each), installation Museum of Modern Art Barranquilla, Colombia.

PAGE 11

Conception, from the series *They Call Them Like This*, 2005-2007, Pencil over paper (Agnes Martin monograph), 10 x 10 inches (25.4 x 24.5 cm) (each).

PAGE 13

Consolation, from the series *They Call Them Like This*, 2005-2007, pencil on paper (Agnes Martin monograph), 10 x 10 inches (25.4 x 24.5 cm) (each)

PAGE 14

Pains, from the series *They Call Them Like This*, 2005-2007, pencil on paper (Agnes Martin monograph), 10 x 10 inches (25.4 x 24.5 cm) (each)

PAGE 16

Pilot Flashcards, 2005, pencil on paper 6.7 x 15 inches (17 x 38 cm)

PAGE 17

Skywriting, December 2005, intervention at Miami Basel 2005

PÁGINA 2

Misteriosa Mutilación, 2004, Diccionario, 11.4 cm x 19 cm

PÁGINA 5

Por lo Menos me Entretengo, 2005, Pañuelos, Instalación 425 pañuelos dimensiones variables, 25.4cm x 25.4cm installation Museum of Modern Art Barranquilla, Colombia.

PÁGINA 6

Por lo Menos me Entretengo, 2005, Pañuelos, Instalación 425 pañuelos dimensiones variables, 25.4cm x 25.4cm installation Museum of Modern Art Barranquilla, Colombia.

PÁGINA 9

Por lo Menos me Entretengo (en Oro) 2005, bronce con baño, Instalación 425 pañuelos dimensiones variables, 25.4cm x 25.4cm

PÁGINA 10

A ellas las llaman así, 2005-2007, Lápiz sobre papel (Monografía de Agnes Martin), 25.4cm x 25.4 cm, installation Museum of Modern Art Barranquilla, Colombia.

PÁGINA 11

Concepción, de la serie *A ellas las llaman así*, 2005-2007, Lápiz sobre papel (Monografía de Agnes Martin), 25.4cm x 25.4cm

PÁGINA 13

Consuelo, de la serie *A ellas las llaman así*, 2005-2007, Lápiz sobre papel (Monografía de Agnes Martin), 25.4cm x 25.4cm

PÁGINA 14

Dolores, de la serie *A ellas las llaman así*, 2005-2007, Lápiz sobre papel (Monografía de Agnes Martin), 25.4cm x 25.4 cm

PÁGINA 16

Fichas Tecnicas del Piloto, 2005, Lápiz sobre papel, **6.7 x 15 inches (17 x 38 cm)**

PÁGINA 17

Escrito en el Cielo, Diciembre, 2005, Intervención durante Miami Art Basel

Jessica Sofia Mitrani was born in 1968 in Colombia, and lives and works in New York City. She works with text, images, objects, video, film, and theater, exploring feminine forms of language. Her photography and videos have been exhibited in numerous venues, including the Jeu de Paume Museum, Paris, France, Museum of Modern Art in Barranquilla, Colombia, Museum of Modern Art Bogota, and with the Brooklyn Ballet. In 2005 she presented her skywriting performance during Art Basel Miami Beach. Her short film *Rita Goes to the Supermarket* (2000) was shown at the Brooklyn Academy of Music in New York, included in numerous film festivals and programs, such as Oberhausen Short Film Festival in Germany, Women make Movies, New York, Interfilm Berlin Film Festival, São Paulo International Short Film Festival, and Festival de Cine de Cartagena among others; and broadcast on television WDR-ARTE in Germany, France, and SBS Australia.

Jessica Sofia Mitrani nació en 1968 en Colombia, vive y trabaja en la ciudad de Nueva York. Jessica ha trabajado con texto, imágenes, objetos, vídeo, cine y teatro, explorando formas femeninas de lenguaje. Su fotografía y vídeo han sido exhibidos en el Museo Jeu de Paume, Paris, Francia, Museo de Arte Moderno de Barranquilla, Museo de Arte Moderno de Bogotá y con el Ballet de Brooklyn. En el 2005 presento una intervención en el cielo durante la feria Art Basel Miami Beach. Su corto *Rita Va al Supermercado* (2000) se mostró en el Brooklyn Academy of Music en Nueva York, estuvo incluido en varios festivales y programas internacionales como en el Oberhausen Short Film Festival, Alemania, Women Make Movies, Nueva York, Interfilm Berlin Film Festival, São Paulo International Short Film Festival, en el Festival de cine de Cartagena entre otros y difundida en los canales de television WDR-ARTE en Alemania, Francia y en SBS Australia.

Published on the occasion of the exhibition
jessica sofia mitrani
FEMININE ARTICLES

Museum of Modern Art Barranquilla
7 October - 28 November 2008
©2008 Jessica Sofia Mitrani

Photography: Max Grossman, Markus Hirnigel, Sergio Jurado,
Nicolas Santodomingo, Ellen Page Wilson.
Text: Natalia Brizuela
Design: Amanda Parmer, NY

Publicacion para la exhibición
jessica sofia mitrani
ARTICULOS FEMENINOS

Museo de Arte Moderno Arte de Barranquilla
7 Octubre - 28 Noviembre 2008
©2008 Jessica Sofia Mitrani

Fotografía: Max Grossman, Markus Hirnigel, Sergio Jurado,
Nicolas Santodomingo, Ellen Page Wilson.
Texto Natalia Brizuela
Diseño de la publicación: Amanda Parmer, NY

