Núm. 1, V. I **[juny]**, 2025

Plecs d'art

Els nostres cossos (no) són un camp de batalla: representacions i activisme artístic i cultural per confrontar les violències masclistes

Tipografia Esquerda de **Laia Vilà Castell**

presentació

Plecs d'Art és un espai d'experimentació de disseny gràfic i d'escriptura sobre qüestions d'art que neix de la complicitat i la col·laboració entre professores i estudiants, en un projecte conjunt de dues assignatures: Disseny Tipogràfic, del Grau de Disseny Gràfic de l'Escola Superior de Disseny i Arts Plàstiques de Catalunya (ESDAPC), i Crítica d'art, del Grau d'Història de l'Art de la Facultat de Lletres de la Universitat de Girona (UdG).

Els estudiants de Disseny Tipogràfic de l'ESDAPC han dissenyat una revista a partir de l'experimentació tipogràfica i els plecs editorials, tenint en compte els manipulats propis dels suports en paper, la qual s'ha imprès amb risografia. També han dissenyat les tipografies *display* en caixa baixa dels titulars de les seccions de la revista per aportar un caràcter únic a cadascun dels textos i un sentit objectual singular al conjunt de la producció col·laborativa.

El primer número de *Plecs d'Art* inclou un monogràfic titulat: «Els nostres cossos (no) són un camp de batalla: representacions i activisme artístic i cultural per confrontar les violències masclistes», materialització d'un projecte d'innovació docent INDOVIG23, finançat per la Generalitat de Catalunya a la UdG.

A la publicació també es poden trobar ressenyes d'exposicions i llibres, cròniques de conferències a l'aula i d'activitats de la Jornada d'Eugènia Balcells a Girona, així com notícies breus. Els textos han estan treballats i escrits pels estudiants de l'assignatura Crítica d'Art de la UdG.

Plecs d'art és, doncs, un projecte col·laboratiu que, com una filigrana pautada, s'ha anat teixint de gener a juny de 2025, guiat per les professores Gemma Reixach (ESDAPC) i Assumpta Bassas (UdG) amb l'objectiu d'oferir a l'alumnat noves maneres d'aprendre i de coresponsabilitzar-se del propi aprenentatge, i d'introduir-los en les bases de les possibles vies professionals de cadascuna de les especialitats.

Textos escrits pels estudiants de l'assignatura **Crítica d'art**, del Grau d'Història de l'Art de la **Facultat de Lletres de la Universitat de Girona** (UdG): Salma Abdo i Pont, Nerea Aguilera González, Aina Baburés Simon, Sergi Bassas Gil, Maria Cantin Forroy, Marina Castany Aguilar, Milena Comas Romero, Andrea Corominas Descamps, Mar Juanola Gassiot, Abril Martínez Cano, Mónica Muñoz Druetta, Ariadna Plana i Codina, Victòria García Vallejo, Víctor Manuel Jiménez Pablos, Gemma-Rita Lérida Serafín, Marina Martín García, Eudald Prat Mir, Anna Reig Espinosa, Marina Vergonyós Aguilera.

Disseny tipogràfic i editorial realitzat pels estudiants de l'assignatura de **Disseny Tipogràfic**, del **Grau en Ensenyaments Artístics Superiors en Disseny Gràfic de l'ESDAPC**, Campus Olot: Pol Bargalló Pineda, Arnau Carro Hernandez, Júlia Colomer Holguin, Emma Felip Molina, Ruth Pou Cubero, Adrià Puig Puigmal, Roger Ramos Barti, Jana Sabata Díaz, Nora Sonntag Macias i Laia Vilà Castell.

Coordinació dels textos: Assumpta Bassas Vila.

Coordinació del disseny gràfic i tipogràfic: Gemma Reixach Villegas.

Correcció lingüística: Pere Drou, Tècnic lingüístic, ICE-SAID (Ajut interlingüa).

Impressió: Risografia. Escola d'Art d'Olot.

Paper: Papago de 80 g de diferents colors. Certificat PEFC.

Manipulats: Impremta Costa.

Difusió: Bòlit. Centre d'Art Contemporani. Girona.

Agraïments: M. Lluïsa Faxedas, Saray Espinosa, Víctor López, Ester Prat, les artistes i crítiques participants. Íngrid Guardiola, Farners Cabra, Diana Sans, Xavi Cantó i Oriol Fontdevila. Amaya Martínez, Albert Domingo, Mireia Coromina, Jana Sabata, Irina Rafart, Pol Ribas, Pol Bosacoma, Escola d'Art d'Olot, professorat, direcció i PAS.

© textos de les autores i autors sota llicència 2025_ CC BY-NC-SA 4.0. To view a copy of this license, visit creativecommons.org

© de les tipografies: els seus dissenyadors i dissenyadores

Dipòsit legal: GI 1039-2025

Girona, juny de 2025

Els textos signats reflecteixen l'opinió personal de les autores i autors respectius.

Publicació realitzada dins del projecte d'innovació docent «Els nostres cossos (no) són un camp de batalla: representacions i activisme artístic i cultural per confrontar les violències masclistes» (2023INDOV0002) amb el suport del Consell Interuniversitari de Catalunya.

Amb el suport:

Universitat de Girona

ESDAPC Escola Superior de Disseny i d'Arts Plàstiques de Catalunya

Amb la col·laboració:

Escola d'Art d'Olot

Bòlit Centre d'Art Contemporani Girona

presentació

A cura d'**Assumpta Bassas Vila** i **Gemma Reixach Villegas**.

monogràfic

Els nostres cossos (no) són un camp de batalla: representacions i activisme artístic i cultural per confrontar les violències masclistes.

Cartografies de protesta. Per **Victòria García**, **Víctor Jiménez**, **Gemma Rita Lérida** i **Marina Martín**.
Fer visible l'invisible. Per **Aina Baburés**, **Marina Castany**, **Mar Juanola** i **Eudald Prat**.
Còmplices de la violència masclista? Per **Abril Martínez** i **Ariadna Plana**.
Dins la ferida. Per **Salma Abdo**, **Maria Cantín** i **Anna Reig**.

ressenyes de llibres

Visual and Other Pleasures, de Laura Mulvey. Per **Marina Vergoñós Aguilera**.
¿Qué es la calidad en el arte?, d'Alejandro Vergara Shar. Per **Marina Castany Aguilar**.
Modos de ver, de John Berger. Per **Eudald Prat Mir**.
Memòria personal, d'Antoni Tàpies. Per **Andrea Corominas Descamps**.
M Train, de Patti Smith. Per **María Cantín Forroy**.
Memorias de Abajo, de Leonora Carrington. Per **Salma Abdó i Pont**.

tema

Eugènia Balcells

Huyendo de una mirada convencional. *La Fuga* de Eugènia Balcells. Per **Victòria García Vallejo**.
Brindis de luz: Eugènia Balcells en Girona. Per **Mònica Muñoz Druetta**.

correspondals

«Navegant entre el cos i l'oblit»: Jornada de performances a cura de l'alumnat de l'ERAM. Casa de Cultura de Girona. Per **Abril Martínez Cano**.
«So what!» de Cristina Núñez: Una mirada sobre l'autoretrat com a eina artística i terapèutica. Museu de l'Empordà, Figueres. Per **Marina Martín García**.
«Dones de paraula». Museu Frederic Marès, Barcelona. Per **Milena Comas Romero**.
Art sense barreres: diversió i inclusió al Museu de Belles Arts d'Angers, França. Per **Nerea Aguilera González**.

cròniques

Arrels i resiliència: «Ecofeminismo para otro arte posible», conferència de Xabier Arakistain. Per **Mar Juanola i Gassiot**.
El ecofeminismo en voz de Arakis: Cuando el arte se convierte en territorio de lucha. Per **Víctor Jiménez Pablos**.
El que no veiem de l'ocupació israeliana. *Memory of the Land*, de Samira Badran. Per **Anna Reig Espinosa**.

ressenyes d'exposicions

«Roser Bru. Superar la distància». Museu d'Art de Girona. Per **Aina Baburés i Simón**.
«Naufragis. Arqueologia submergida». CaixaForum, Girona. Per **Ariadna Plana i Codina**.
XII Biennal d'Art de Girona. Casa de Cultura de Girona. Per **Sergi Bassas Gil**.

notícies breus

A cura de **Gemma-Rita Lérida Serafín**.

notícies breus
per **Gemma-Rita Lérida Serafín**

Mestres de l'art català del segle XX. Col·lecció Bassat

El Museu d'Art de Girona presenta la nova exposició «Mestres de l'art català del segle XX. Col·lecció Bassat». Es tracta d'obres de la col·lecció de Carmen i Lluís Bassat i permet conèixer episodis de l'art català del segle XX a través de figures innovadores. Són 67 obres de 63 artistes diferents. L'anàlisi i la valoració del patrimoni català hauria de ser una assignatura obligatòria. És per això que aquesta notícia no vol deixar de parlar de l'art català i en català. Ves a veure l'exposició i recomana-la!

«Veus silenciades»

L'exposició «Veus silenciades» es pot veure al primer pis de la Facultat de Lletres de la UdG, organitzada pel Grup de Periodisme per la Pau del Col·legi de Periodistes de Catalunya. És un homenatge als periodistes que han perdut la vida en l'exercici de la seva professió. A més, es pretén sensibilitzar sobre la fragilitat de la llibertat de premsa a la zona de Gaza. Es tracta de 160 fotografies, tant d'homes com de dones, que han mort. Operadors de càmera, joves professionals, redactors, presentadors de televisió, fotoperiodistes, locutors, etc.

«Veus silenciades» no és només una exposició sinó que parla de la nostra feina professional (salvant respectuosament la distància... avui com a redactors i redactores d'aquesta revista). Ens confronta amb una dura realitat que han de viure molts dels nostres companys i companyes. Que la Universitat de Girona, la nostra facultat especialment, doni veu a aquest fet esgarrifador és essencial i destacable. Considero molt important i necessari posar nom i rostre als i les periodistes assassinats/des a la guerra; és un gest que permet no perdre la humanitat i singularitza la mort de l'«l'altre». Amb aquesta notícia, a part d'informar també volem fer un acte de memòria i de consciència del nostre compromís amb la veritat i la llibertat de premsa.

Tot a punt per a Temps de Flors

Enguany es va celebrar la 70a edició de «Girona, Temps de Flors», entre el 10 i el 18 de maig. L'Institut Santiago Sobrequés de Girona s'encarrega cada any de fer el cartell. Eloi Fontalba ha estat el guanyador.

Temps de Flors és essencial a Girona i, als gironins, ens representa. És art en totes les seves formes. La ciutat es converteix en una galeria d'art a l'aire lliure. Milers de persones d'arreu venen a veure-ho, a fotografiar-ho. A més, cal destacar que el cartell l'ha fet un estudiant. És essencial assenyalar que Girona subratlla el compromís del festival amb el foment de la creativitat i l'art dels més joves. No us la perdeu cada any!

El Museu de l'Empordà torna a obrir les portes al públic

Després de quatre anys de reformes, es va reobrir el 2 de maig. La nova museografia dona una visió més integradora i contemporània, deixant de banda la mostra cronològica tradicional. De les 3.000 peces exposades, un 20 % són de dones artistes. Inclouen pintura, escultura, fotografia i peces arqueològiques, amb obres que abasten des de l'antiguitat fins a la contemporaneïtat.

Destaquem aquesta informació perquè sempre és bona notícia la reobertura renovada d'un espai d'art i també per l'increment significatiu – però encara ridícul i insuficient – de representació femenina que es podrà veure en la nova museografia. Continuarem reclamant més art de les dones a les sales i a les adquisicions dels museus. És un tema clau avui en dia i rellevant per totes i tots!

«Entre dos patis». El pas de Fina Miralles, Susana Solano i Eva Lootz per l'Espai 10 de la Fundació Miró, Barcelona

L'exposició reconstrueix tres exposicions destacades que van tenir lloc al llavors anomenat Espai 10 de la Fundació Miró. Es tracta de veure de nou les obres que hi van ser exposades a les dècades del 1970 i 1980 per part d'artistes que utilitzen diversos llenguatges artístics contemporanis per a explorar la relació entre el cos i la natura: Fina Miralles, Susana Solano i Eva Lootz. La trobareu a les sales 17, 18 i 19 de la Fundació Joan Miró de Barcelona.

Aquesta exposició és destacable ja que hi ressonen els temes de la nostra revista: crítica cultural, innovació i una mirada sensible cap a les transformacions de l'art contemporani. A més, no només la destaquem per la seva qualitat estètica, sinó per l'homenatge a la missió original de la Fundació Miró com a centre impulsor una mirada artística experimental, plural, diversa i arriscada.

«Dones de paraula» al Museu Marés, Barcelona

Fins al 25 de maig, al barri Gòtic de Barcelona podreu visitar l'exposició "Dones de Paraula". comissariada per la professora d'història de l'art de la UAB, Maria Garganté. La mostra és petita però explica molt bé com la paraula de les dones ha estat moltes vegades silenciada, oculta en la història, la literatura i els relats bíblics i mitològics. Obres de la col·lecció Marés, més algunes d'artistes contemporànies com Kima Guitart, Eulàlia Valldosera i Josefa Tolrà.

No només és una exposició, és un espai de memòria col·lecta i una lliçó molt didàctica. És per això que volem destaca-la, perquè l'art esdevé una eina de coneixement quan retorna la paraula a les dones i les escolta.

El Museu Diocesà de Barcelona presenta «Creadores»

Es tracta d'una exposició que dona visibilitat i veu a les contribucions de les dones artistes a les avantguardes. Reuneix una selecció de 50 obres de 21 dones artistes internacionals, entre olis, acrílics, dibuixos, litografies, gravats al burí, punta seca i xilografies, des de les avantguardes parisenques fins a l'actualitat. Noms com per exemple Carmen Laffón, Françoise Gilot i Rebecca Horn. Oberta fins al 22 de juny.

Quina exposició tan valuosa! Profunditza en l'estudi i la difusió de l'art creat per artistes dones com ho fem també com un dels objectius de la revista, compromesa amb l'equitat i la diversitat en l'art!

Llibertat Ròdenas (1893-1970)

L'exposició, oberta fins al 31 de maig al local de l'Associació de Veïns del Nucli Antic, aborda la vida i l'obra de Llibertat Ròdenas, una anarcosindicalista i feminista que va lluitar pels drets de les dones treballadores.

L'exposició incita al debat actual sobre els drets de les dones i la justícia social, un tema fonamental i essencial de la nostra revista i del tema de recerca «Els nostres cossos (no) són un camp de batalla».

Convidem tots els lectors i lectores a visitar l'exposició, ja que descobrireu el llegat d'una dona valenta, activista i pionera.

arrels i resiliència

Per **Mar Juanola i Gassiot**
Tipografia Gravid de **Jana Sabata Díaz**

«Ecofeminismo para otro arte posible», conferència de Xabier Arakistain.

La crisi climàtica és una de les grans preocupacions globals del nostre temps, i afecta totes les classes socials i regions del planeta. Però, pot l'art esdevenir una eina de lluita contra l'explotació del medi ambient? Aquesta és la pregunta que plantegen les obres ecofeministes, que denuncien no només l'opressió sobre la natura, sinó també sobre les dones. Aquesta vinculació entre dona i natura es basa en el dualisme patriarcal occidental, que ha contraposat històricament la dona i la natura a l'home i la cultura, justificant una suposada superioritat masculina basada en la racionalitat enfront de l'estat «salvatge» atribuït a la dona.

Dins aquest marc de reflexió, la Universitat de Girona va acollir la conferència «Ecofeminismo para otro arte posible», a càrrec de la comissària i crítica d'art Xabier Arakistain (Arakis). La xerrada, organitzada per la professora Assumpta Bassas, s'inscriu en el projecte d'innovació docent «Els nostres cossos (no) són un camp de batalla»: representacions i activisme artístic i cultural per confrontar les violències masclistes, finançat per INDOVIG, de l'Agència de Gestió d'Ajuts Universitaris i de Recerca. La conferència va tenir lloc el passat 18 de febrer a l'aula de música de la Facultat de Lletres de la UdG, dins el cicle «Perspectives crítiques en el sistema de l'art actual», de l'assignatura Crítica d'Art.

L'expectació abans de l'acte era evident. Els estudiants, alguns dels quals havien investigat prèviament sobre Arakis, es preguntaven quin enfocament adoptaria la conferenciant i com es desenvoluparia la seva intervenció. Un

cop començada, la sessió es va estructurar en dues parts: la primera hora dedicada a la ponència i la darrera mitja hora a un torn obert de preguntes.

Arakis va iniciar la seva intervenció introduint el concepte d'*ecofeminisme* a partir del treball de la filòsofa Alicia Puleo, concretament, del llibre que dona nom a la conferència. Va contextualitzar el feminisme artístic dins la tercera onada feminista a Europa i va destacar obres clau com *Ways of Seeing* (1972), de John Berger, que introdueix el concepte de *male gaze*. Va recordar també la seva tasca d'Arakis com a comissària de l'exposició *Kick in the Eye* (2011-2012), en què va demostrar com la mirada masculina és una construcció cultural destinada a perpetuar el patriarcat en el cinema.

Segons Arakis, moltes artistes feministes de la dècada de 1960 van buscar confrontar aquesta mirada hegemònica. Afirma: «Se puede considerar como un arte antiarte», ja que trencava amb la mirada masculina i reivindicava una perspectiva feminista «capaz de visibilizar lo invisible y poner al descubierto que mirar es un acto sociopolítico». Les artistes feministes van fer una correlació entre la violència que han patit les dones i la natura; per exemple, Judy Chicago amb metàfores de les flors com a vagines o Ana Mendieta presentant les dones com una extensió orgànica de la natura. A la vegada, van sorgir grups com ara *The Great Goddess Collective* que van reivindicar una espiritualitat femenina, allunyada de les religions patriarcals que les van oprimir, mirant enrere, amb l'arqueologia, a antigues societats matriarcals adoradores de deïtats femenines.

La crítica d'art va defensar que l'ecofeminisme ha estat present des dels inicis del feminisme i ho va exemplificar amb dues artistes amb qui ha treballat personalment: Judy Chicago i Margaret Harrison. De la primera, va destacar sèries com *Powerplay* (1982-1987), que explora estereotips masculins agressius, i *The Holocaust Project* (1985-1993), en què connecta la destrucció sistemàtica de vides humanes de l'Holocaust amb l'explotació industrial d'animals i recursos naturals d'avui dia. Un altre exemple, *The End: A Meditation on Death and Extinction* (2019-2020), que representa animals que es veuen amenaçats per la mort i l'extinció, és un projecte que fa reflexionar l'espectador sobre l'actual tracte cap als éssers vius, amb el missatge que si no respectem la natura i la vida tampoc ens tractarem bé entre nosaltres. De Margaret Harrison va subratllar *Greenham Camp* (1989-2013), que documenta les protestes feministes contra l'emmagatzematge de míssils nuclears a la base RAF Greenham Common i explora la relació entre activisme ecològic i art.

Durant el torn de preguntes, una alumna va preguntar com pot encaixar l'art ecofeminista en un mercat capitalista. Arakis va reconèixer la complexitat de la qüestió i, tot i que va esmentar casos d'èxit, va esquivar el debat sobre la contradicció entre l'art compromès i la seva comercialització. Altres preguntes van girar entorn del procés de comissariat d'una exposició; va respondre que preferia sempre treballar amb l'artista i dedicar-li molt de temps per rumiar-ho bé, perquè si no el resultat era massa a correcuita i de poca qualitat. En una altra intervenció va sorgir a debat el destí de l'art i el seu mercat, ja que les recents polítiques als Estats Units podrien canviar-ho tot, incloses les polítiques i els programes dels museus més influents d'avui dia.

Un cop acabada la xerrada, els estudiants van sortir de l'aula força saturats després de tanta informació en tan breu espai de temps. Un dels assistents em va confessar: «Llegia a un ritme massa ràpid, afegia tantes citacions que no sabia distingir el que deia ella i quan estava referenciant un autor o autora.» Un altre va comentar: «Per sort he pogut entendre el que deia perquè havia investigat una mica sobre l'ecofeminisme i coneixia alguna artista; si no, m'hauria perdut.» Parlant amb altres presents, la idea general era que el format triat per la presentació d'Arakis hauria funcionat millor per escrit i no com a conferència. O bé que hagués estat important, disposar de més marge de temps ja que era una xerrada orientada a un públic molt coneixedor del tema i calien aclaracions. No obstant això, el contingut i la intervenció han estat rellevants per enriquir el programa de l'assignatura *Crítica d'Art*, atenent a inquietuds que ens afecten a tots i possibilitant conèixer idees i obres d'art rellevants en els debats actuals.

el eco-feminis-mo

en voz de Arakis

Per **Víctor Jiménez Pablos**
Tipografia Gravid de **Jana Sabata Díaz**

El martes 18 de febrero de 2025, la Facultad de Letras de la Universitat de Girona se convirtió en el escenario de una ponencia singular. Bajo el título «Ecofeminismo, para otro arte posible», Xabier Arakistain, quien se presentó como Arakis, ofreció una charla enmarcada dentro del ciclo «Perspectives crítiques en el sistema de l'art actual». Su presencia no pasó desapercibida: vestida con una gran peluca y un maquillaje llamativo, estableció desde el principio su tono provocador, hablando de sí misma en femenino y dirigiéndose al público en el mismo género.

> El evento, organizado con el apoyo de INDOVIG y de la Agència de Gestió d'Ajuts Universitaris i de Recerca, reunió a un público diverso. Durante una hora, Arakis desarrolló su discurso acompañada de imágenes proyectadas en pantalla, recorriendo conceptos y teorías en un tono que, aunque fundamentado, resultó monótono para parte de la audiencia. La exposición, leída sin apenas variaciones, parecía más un ensayo académico que una conferencia viva.
>
> Desde los primeros minutos, Arakis dejó claro que su intención no era solo informar, sino también provocar la reflexión. La ponente abordó la relación entre feminismo y ecología, defendiendo que las primeras teóricas feministas ya denunciaban el impacto del patriarcado sobre el entorno natural. También reflexionó sobre cómo el arte y el pensamiento han sido dominados por una mirada masculina que debe ser interrumpida.

Uno de los puntos más interesantes de la charla fue su crítica a la asociación tradicional entre mujer y naturaleza, que consideró una construcción cultural más que una realidad natural. A su juicio, las etiquetas pueden convertirse en jaulas y el ecofeminismo corre el riesgo de ser absorbido por la moda y la mercantilización. Además, habló de cómo el feminismo materialista ofrece herramientas para comprender estas estructuras y de la importancia de contextualizar el trabajo de las artistas para no reducirlas a simples figuras aisladas en la historia del arte.

> Entre proyecciones de imágenes de exposiciones y artistas con las que ha trabajado, Arakis expuso cómo la mirada patriarcal ha condicionado la forma en que se representan los cuerpos femeninos y la naturaleza en el arte. La conferencia se adentró en la teoría del *male gaze*, desarrollada por figuras como John Berger y Laura Mulvey, y en cómo el arte ha sido un campo de batalla para estos debates.
>
> Si bien la exposición inicial resultó densa y con un tono algo monótono, el ambiente cambió por completo cuando llegó el turno de preguntas. Abandonando la lectura rígida, Arakis se mostró más cercana y espontánea. Con una actitud desenfadada, respondió cada pregunta con ironía y humor, logrando captar la atención del público. Fue en este momento cuando realmente consiguió conectar con la audiencia, que hasta entonces había permanecido expectante, pero sin gran entusiasmo.
>
> Las cuestiones planteadas giraron en torno a cómo el ecofeminismo puede aplicarse al comisariado de exposiciones y de qué manera se puede desafiar la estructura patriarcal del arte sin caer en esencialismos. Se debatió sobre la dicotomía histórica entre mujer-naturaleza y hombre-cultura y sobre cómo desmontar estos discursos desde la práctica artística y curatorial.

Arakis insistió en que las artistas no deben ser rescatadas como figuras aisladas, sino dentro del contexto feminista que permitió su reconocimiento. También mencionó la fetichización de los archivos feministas como una forma de neutralizar su potencial subversivo. Las respuestas fueron ágiles y llenas de anécdotas, logrando que el público se sintiera más implicado en la discusión.

> Lo que comenzó como una ponencia estática terminó transformándose en un debate interesante. Aunque la estructura inicial pudo resultar algo pesada, la calidez y el ingenio de Arakis en la conversación final lograron salvar la jornada. Su mirada crítica sobre arte, feminismo y ecología dejó abiertas preguntas que invitan a la reflexión.

El ecofeminismo, lejos de ser una moda pasajera, fue presentado como una herramienta poderosa para repensar el arte y su estructura. Entre críticas, ironías y argumentos afilados, Arakis logró despertar el interés de quienes asistieron al acto, dejando una última imagen clara: el arte sigue siendo un campo de batalla, y la lucha por una mirada más justa y diversa no ha hecho más que empezar.

«Cuando el arte se convierte en territorio de lucha»

el que no veiem de l'ocupació israeliana

Un curtmetratge de Samira Badran

Per **Víctor Jiménez Pablos**

Per **Anna Reig Espinosa**

Tipografia Gravid de **Jana Sabata Díaz**

cròniques

Quan mirem les notícies als mitjans de comunicació sobre la situació actual a Palestina, sempre veiem les mateixes imatges: pobles destruïts, violència contra les dones i els infants, repressió… Però en realitat sabem molt poques coses del que hi passa des de fa més de 50 anys. Gràcies a Samira Badran, artista convidada a la classe de Crítica d'art de la Universitat de Girona, hem après molt més. L'artista, nascuda al Líban però d'origen palestí, va projectar el seu curt d'animació *Memory of the Land* (2017) i va parlar de les tècniques de repressió que utilitzen els soldats israelians per controlar els palestins en el seu dia a dia.

> En el seu curt, Badran posa una atenció especial en una realitat de la qual sovint no es parla: els *checkpoints,* punts de control militar instal·lats per Israel tant en llocs fixos com, sobtadament, en llocs inesperats, i des d'on es regulen —i sovint es restringeixen— els moviments de les persones palestines entre pobles i ciutats. Aquests punt de control són gestionats per soldats israelians i formen part del sistema repressiu sobre el territori ocupat. Cada matí, entre les 4 i les 6, els *checkpoints* comencen a omplir-se amb desenes de milers de persones que s'estrenyen en carrils semblants a gàbies. Molts arriben a les 3 del matí o abans per assegurar-se un bon lloc a la fila, més d'una hora abans de l'obertura. De vegades poden passar-los i de vegades no, tot depèn dels permisos i de l'humor dels soldats. Es tracta, doncs, de veritables espais de violència, no només física sinó també d'humiliació psicològica que s'infligeix constantment sobre les persones palestines.
>
> L'interès de Badran per explicar visualment aquesta realitat va començar l'any 2009, quan va crear *Have a Pleasant Stay!*, una instal·lació multimèdia de ferro que recrea una part dels *checkpoints,* concretament les portes corredisses que se sobreposaven, provocant una sensació d'asfíxia i empresonament. La intenció era donar una idea del sentiment dels palestins que viuen a la seva pròpia terra, ara convertida tota ella en una mena de presó gegant. El procés de creació va començar quan va decidir recol·lectar informació sobre aquests llocs cada vegada que anava a visitar els seus pares. En aquests trànsits va poder observar que aquestes fronteres repressores cada vegada es tornaven més estrictes. Per exemple, s'hi censuraven llibres, es feia despullar la gent sense miraments, entre altres barbaritats destinades a deshumanitzar les persones per a controlar-les.

La seva obra més reeixida, que actualment volta per festivals de cinema, és la que vam veure a l'aula: *Memory of the Land* (2017), un curtmetratge de 12 minuts i 50 segons en què exposa la història d'unes cames amb un ull en un dels genolls que travessen un *checkpoint*.

Tot el curt és ple de simbologia, tal com ens va comentar. Les cames estan inspirades en les pròtesis que va veure a l'hospital a partir d'un fet atzarós i personal: la seva mare es va trencar el fèmur i va estar en rehabilitació un mes. Ara bé, el fet que el personatge principal estigui representat només amb dues cames fa referència a una realitat molt dura i trista. Una de les pràctiques dels soldats israelians des del 1987 es basa a disparar intencionadament a les cames o genolls de manifestants o sospitosos palestins per causar-los un trauma físic i emocional per tota la vida. Arran d'això, molts han quedat amb les cames amputades.

En un genoll hi dibuixa un ull i a l'altre una ferida oberta que representa la ferida de l'ocupació del territori palestí per l'Estat d'Israel. El dibuix del cervell apareix en diverses ocasions i té un simbolisme personal. Representa, associat als colors de la terra, la importància de fer memòria de la història sobre aquest conflicte. També apareix la imatge del cervell entès com a territori on s'inscriuen quatre-cents bells noms de pobles palestins que han estat eliminats. Una altra imatge curiosa que es percep durant alguns segons és la d'uns peixos que respiren amb dificultats i representen la sensació d'ofegament que tenen els palestins a la seva pròpia terra.

Memory of the Land ens transmet una realitat que, malauradament, és d'actualitat. El curt es proposa fer pensar en una idea de fons: la terra en la qual naixem no es limita a un espai físic sinó que és una part molt important de la nostra identitat i de la nostra història personal i col·lectiva, mostrant-nos la relació emocional i física amb la nostra terra natal. A través del magnífic i complex treball d'animació, Badran ens fa veure com les barreres visibles (els murs i els *checkpoints*) i les invisibles (repressió, trauma, desterrament) afecten les persones que viuen sota l'ocupació israeliana, i com la memòria, tot i la violència i el dany psicològic, pot continuar creant resiliència i resistència gràcies a l'arrelament dels palestins a la seva terra.

Amb aquest curt, Samira Badran difon un tipus de repressió no gaire coneguda pel gran públic occidental. Amb la seva presentació i paraules ens va transmetre la importància d'informar-nos i fer-nos conscients de la situació i del patiment dels palestins des de fa tants anys. Així, l'artista converteix el seu testimoni a través de les arts en una forma de lluita i de resistència a la violència colonial i patriarcal.

«Navegant entre el cos i l'oblit». Jornada de *performance* a cura de l'alumnat de l'ERAM, Casa de Cultura de Girona

Per **Abril Martínez Cano**
Tipografia Ginot de **Roger Ramos Barti**

corresponsals

navegant entre el cos i l'oblit

Pot una *performance* fer-te sentir la por, el silenci, la ràbia d'una víctima? Aquest és l'interrogant que em ballava pel cap de camí a la mostra d'accions que l'Escola Universitària de les Arts de la Universitat de Girona (ERAM) va presentar a la Casa de Cultura de Girona el 12 de març passat. La mostra de performances anomenada «Navegant entre el cos i l'oblit», s'emmarcava dins del projecte de recerca i innovació docent «Els nostres cossos (no) són un camp de batalla: representacions i activisme artístic i cultural per confrontar les violències masclistes», finançat per AGAUR (INDOVIG 2023).

Tot i estar organitzat sota la cura de Carolina Martínez i Judit Vidiella, docents de les assignatures de *Teories dramàtiques II i Expressions de la cultura contemporània*, respectivament, el protagonista va ser l'alumnat de segon curs del Grau

en Arts Escèniques de l'ERAM. En un total de deu *performances*, els joves artistes van donar forma a un diàleg entre la memòria de la Casa de Cultura de Girona i els malestars contemporanis al voltant de les violències que exercim en els nostres cossos i en els dels altres.

Moviments, formes, llums, sons, etc. van confluir en la creació d'un recorregut artístic pels diferents espais d'un edifici amb una emocionant, alhora que tèrbola, història. L'alumnat de l'ERAM va saber escoltar-la i canalitzar-la a través de diferents arts performatives com ara la dansa, la música i el monòleg, entre altres. L'antic edifici de la Casa de la Misericòrdia i, més tard, de l'Hospici de Girona (institucions que durant segles van acollir, però també van controlar i reprimir, cossos considerats marginals, especialment els de dones i infants), es va refondre en un poderós espai de comunicació d'un missatge clar. **Denunciem els actes de violència comesos en el present i en el passat, emprant l'art com a eina de visibilització.** Sota aquest mateix paraigua, cada acció diseccionava diferents capes de la problemàtica, hi indagava i les evidenciava, bastint així una atmosfera colpidora que ens va permetre, als espectadors, gaudir de les diferents propostes artístiques així com de les reflexions que l'alumnat de l'ERAM va treballar des de la creativitat artística. Vegem-ho tot seguit més detalladament i en l'ordre en què les accions es van desenvolupar.

«Soles desgastades» va ser una acció en què tres joves s'adreçaven al públic explicant l'ànsia amb què volien unes sabates! Entre el discurs i els moviments dansaires es desplaçaven pel pati de l'edifici i jugaven amb l'attrezzo (unes sabates, un penjador i unes cadires). L'acció s'anava carregant d'un sentiment de dolor, innocència i esperit de supervivència. Cada oració semblava sortir d'una ràbia profunda, que contrastava amb els moviments en curs: paraules de despit donaven pas al joc de la xarranca. Un inici colpidor per al recorregut, que ja ens interpel·lava com a espectadors i ens situava emocionalment dins el projecte que estàvem a punt de viure.

corresponsals

«L'espera promesa» va ser un encertat tribut a Faith Wilding, una artista dels 70 que va realitzar una *performance*, avui mítica, quan era estudiant, anomenada «Waiting» (1972). «L'espera promesa» ens acompanyava no només a l'interior de l'edifici, sinó que també ens guiava cap a la seva història. Una sola actriu, asseguda en una cadira, recitant un monòleg colpidor van ser suficients per compartir la desesperant espera de promeses i un futur incert que les noies residents a l'antic hospici vivien. El ritme de la parla, juntament amb un balanceig inicialment rígid, finalment fluid, ajudava a remarcar la sensació d'opressió i estancament a la qual s'enfrontaven.

«El nostre lloc!» consistia en un ràpid joc de llums i ombres visualment impressionant. El discurs recitat per les tres intèrprets posava la pell de gallina. Hi ha quelcom que t'esgarrifava quan senties noies joves denunciar aquesta «guia per a la bona dona» que havien d'assumir les dones i que les empresonava. Accions com aquesta emocionen perquè han estat ben treballades, però també perquè sacsegen espectadors i espectadores. Com a públic em vaig adonar que la memòria històrica que l'alumnat s'esforçava a reviure també tenia a veure amb una memòria col·lectiva que compartim pel fet de ser dones i que, per tant, em concernia també tenir present.

«La memòria distorsionada» va ser una intervenció curiosa. Quantes vegades hem escoltat una història i hem sentit que alguna cosa semblava no encaixar-hi correctament? «La memòria distorsionada» resulta un encertat títol per a la quarta acció performativa de la mostra. «Yo solo quiero protegerte», cridava una de les actrius a l'altra, mentre simulaven ser una parella en una situació conflictiva que intentaven resoldre. Però a mesura que avançava la peça, a través d'una violència coreografiada, es deixava veure l'abús i la toxicitat que amagava aquella frase, aparentment innocent. Tot i jugar amb recursos més senzills i populars, l'actuació transmetia el seu missatge amb claredat.

«La regla de 3» era una de les accions més enginyoses. Es representava l'escala jeràrquica i els estereotips que es troben dins la família tradicional. Els diferents rols, mostrats a l'inici amb els seus «corresponents» atributs convencionals (el pare amb camisa, la mare amb mocador i el fill/filla amb barret). A mesura que la música avançava les etiquetes de gènere i els rols de poder començaven a capgirar-se. Gràcies a una magnífica interpretació basada en el ritme, el moviment i l'expressió, l'escena es tornava un caos coreografiat d'accessoris regirats. Finalment, una ja no sabia a qui li pertanyia cada element i la fragilitat dels esquemes tradicionals quedava despullada, així com la dominació que perpetuaven. Una ullada a la resta del públic deixava entreveure mirades atentes i encantades, en una complicitat compartida per tothom.

«Ombres dels records» va ser emotiva. «No soc una pobreta!» va ser una frase molt ben trobada per a investigar com mirem també aquestes històries des de fora del temps i des del sentit d'alteritat. La força d'aquesta oració ressonava en els monòlegs que les tres intèrprets van oferir, agenollades i assegudes, cara a cara amb l'espectador i il·luminades per uns focus que centraven l'atenció. Ja feia una estona que ens deixàvem sacsejar per les accions de la mostra, però aquesta peça acabava de remoure alguna cosa més profunda. Un recordatori necessari: aprendre sobre la crua memòria històrica dels espais que ens envolten és essencial, però no hem de mirar les víctimes amb llàstima o pena, sinó amb respecte. Tres històries de tres dones que van viure a la Casa de la Misericòrdia, aguantant i persistint. Sense ser mai unes pobretes. Realment una escena commovedora i una reflexió essencial i molt important, gràcies a una interpretació molt bona i carregada d'intensitat emocional.

«Reglamentàries» ens va tornar a l'aire lliure per gaudir de la setena acció. Ens esperava al pati de l'edifici una banyera i tres noies d'esquena amb un drap tacat de sang a la mà. D'una en una es van anar apropant a la banyera, es van treure les calces, també tacades de sang, i es van posar a netejar-les amb l'altre drap. Les mirades eren primerament de recel. Totes tres fent la mateixa acció (amb la qual tota persona que menstrua s'ha trobat alguna vegada), però cap no gosava dir ni una paraula. Lentament es va anar formant una atmosfera de complicitat i la desconfiança i preocupació que desvetllaven es fonia en jocs i riures. Finalment, un xiulet tornava les joves a la serietat i al silenci. Quina peça tan emotiva per representar com, fins i tot quan ens adonem que el que es considera digne de ser amagat és natural, encara tenim una reglamentació que ens fa ocultar les nostres regles.

«Dolces acàcies» va ser una acció amb una estètica molt cuidada i una posada en escena que recordava un sopar cerimonial. Es presentava com una proposta enigmàtica. Dues persones assegudes als extrems d'una taula llarga menjaven en silenci, mentre un cambrer servia plats i encenia espelmes, sense cap interacció verbal. L'auditori fosc, amb el focus central sobre la taula creava un ambient gairebé sacre. Tot i així, el missatge quedava una mica difús respecte a les altes peces. Una possible lectura podia ser el silenci com a forma de violència, simbolitzant la manca de paraules com un element pejoratiu per a les relacions interpersonals. Malgrat aquesta possible lectura, la peça, amb força potencial simbòlic, va deixar més preguntes que respostes.

corresponsals

«Mi culpa por ser débil» estava configurada per tres intervencions escèniques diferents. Aquesta *performance* intentava donar veu a tres formes de lluita contra la violència: de gènere, infantil i racial. Una de les actrius cantava, l'altra desmuntava una nina amb gestos meticulosos i la tercera tancava la intervenció amb un rap contundent. Malgrat que el conjunt potser es va sentir una mica dispers, cada fragment oferia un estil propi i un llenguatge diferent i això aportava varietat i originalitat a la proposta. Les intencions eren potents, i el compromís de les intèrprets es notava. El valor d'abordar temes tan complexos des de llenguatges diversos és innegable.

«Paraules al vol» va ser un final molt ben pensat per a tancar amb la participació del públic. El recorregut artístic no volia tenir uns espectadors petrificats, sinó que es va voler la nostra col·laboració. Per això, a l'inici de la mostra, ens van donar a cadascú un full en blanc i un bolígraf per anar apuntant totes les paraules, pensaments i moments que ens vinguessin al cap al llarg de l'experiència. Així ho vam fer. No va ser fins a la darrera acció, «Paraules al vol», que vam entendre el perquè. D'aquells fulls en vam fer avions de paper que les alumnes de l'ERAM van llançar des d'una finestra al carrer. Els objectes voladors ens van començar a sobrevolar, enlairant un missatge commovedor: les idees estimulades al llarg del recorregut, segurament carregant forts sentiments, deixaven enrere. Ara eren «lliures», allà fora, al carrer, elles i totes les dones, si fèiem l'acte de consciència i ens reuníem a honorar-nos conjuntament.

«Navegant entre el cos i l'oblit» va suposar molt més que una simple mostra artística: va ser una invitació a la participació, a la reflexió i a la connexió emocional amb l'espai i amb les propostes presentades. Em vaig trobar amb un recorregut original, ple d'accions que no només tenien una gran força visual i escènica, sinó que estaven carregades de contingut i missatge. Cada acció, amb el seu propi llenguatge i la seva pròpia intensitat, transmetia reflexions profundes que interpel·laven directament l'espectador. Una experiència absolutament agradable i enriquidora, que permetia gaudir d'unes *performances* increïbles, però que també feia pensar. El recorregut et guiava a través de diferents temàtiques de gran rellevància, com ara la memòria històrica, la violència exercida contra dones i infants i d'altres qüestions socials que sovint queden silenciades. En aquest sentit, la mostra va aconseguir combinar sensibilitat artística amb compromís i pensament crític, oferint-nos una vivència completa: estètica, emocional i intel·lectual. Aquests esdeveniments artístics fets des de l'activisme i la implicació són els que ressonen i et perduren a la memòria.

corresponsals

«So what!», de Cristina Núñez: Una mirada sobre l'autoretrat com a eina artística i terapèutica. (A cura de Krystyna Dul i Paul di Felice). Museu de l'Empordà, Figueres (Sala d'exposicions L'Escorxador, 22 de març al 29 de juny, 2025).

Per **Marina Martín García**
Tipografia Numli d'**Adrià Puig Puigmal**

so what!

corresponsals

La fotografia permet múltiples estils artístics i també pot vincular-se amb altres disciplines, com per exemple la psicologia i els processos de sanació. En la creació artística de la fotògrafa catalana Cristina Núñez (Figueres, 1962) es proposa una idea terapèutica de l'autoretrat en què el subconscient es manifesta al llarg de les obres.

«So what!» és el títol de l'exposició que ha organitzat el Museu de l'Empordà de Figueres en què Núñez presenta una selecció de quaranta-dues fotografies i tres produccions audiovisuals. És una panoràmica que recorre l'obra de l'artista dins un període creatiu de tres dècades (des dels anys noranta fins a l'actualitat). A través d'un procés propi d'exploració de les diverses possibilitats de l'autoretrat i l'autobiografia, Núñez mostra les tres perspectives des d'on pot actuar, com a espectadora, com a tema-subjecte i com a creadora.

Aquesta exposició no només és de caràcter absolutament autobiogràfic, sinó que l'artista és també tema de l'obra, és a dir, observadora dels resultats. L'estructuració de les quaranta-dues obres de Núñez exposades a la sala d'exposicions L'Escorxador de Figueres, organitzada pel Museu, segueixen un ordre segons diferents subtemàtiques específiques: la connexió familiar, l'amor, la identitat, la vulnerabilitat, la depressió, la desesperació, el reconeixement, la subconsciència, la interioritat, l'autoestima, entre d'altres.

Cap a finals dels anys vuitanta, l'artista va començar a treballar en l'autoretrat perquè va sentir la necessitat de posar de manifest les dures emocions que la portaven a patir una baixa autoestima i que, segons va descobrir, eren fruit de diverses qüestions personals i familiars. Núñez no s'identificava amb l'entorn on va créixer; una família adinerada, burgesa, que, per part de pare, estava relacionada amb el règim franquista. L'artista va caure en l'addicció a la droga, l'heroïna, i va acabar prostituint-se, durant l'adolescència. Al cap de cinc anys, va començar a autoretratar-se, com a autoteràpia, i va desenvolupar la seva identitat creativa a partir d'aquest treball de la vessant emocional. Malgrat no identificar-se amb la seva família, necessitava reflectir-se en allò que rebutjava; és així com busca conèixer i indagar en el seu passat per, alhora, conèixer-se ella mateixa.

A més, cal destacar que l'any 2004 l'artista va adonar-se que la pràctica de la fotografia amb finalitats autoterapèutiques podia tenir una utilitat per a tothom. D'aquesta manera, va crear The Self-Portrait Experience (SPEX), un mètode artístic per a la transformació individual i social, que explora la pròpia vida interior emprant l'autoretrat fotogràfic. El

mètode consta de tres àmbits: el treball amb el jo (emocions, personatges, cos, llocs i arrels); el treball amb el jo i l'altre (autoretrats i retrats relacionals); i el treball amb el jo i el món (retrats i autoretrats de grup). El principal objectiu d'aquest mètode és vehicular el dolor emocional en la creació que porti al treball del llenguatge artístic i ampliar la percepció d'una mateixa revisant les emocions pròpies a fi d'obtenir noves percepcions de la realitat d'una mateixa i del món. Des de la seva creació, Núñez imparteix tallers de SPEX en presons, centres de salut mental, centres de recuperació per a drogoaddictes, centres juvenils, escoles, acadèmies d'art i de fotografia, universitats, museus, galeries i empreses, a Itàlia, Espanya, Suïssa, França, el Regne Unit, Noruega, Finlàndia, Alemanya, Luxemburg, els Estats Units, Canadà, Corea del Sud, Bangladesh i Austràlia.

A través de l'obra de Núñez, l'espectador observa la vulnerabilitat de l'artista i pot connectar amb la seva pròpia vulnerabilitat. L'artista vol mostrar-se tan transparent i autèntica que apareix nua en alguns autoretrats. D'aquesta manera, proposa, d'una banda, entendre l'autoretrat com a eina autoterapèutica i, de l'altra, que l'espectador s'identifiqui i es vegi reflectit en la seva obra amb la idea d'explorar la pròpia interioritat. Altrament, les obres de la fotògrafa també són rellevants perquè exploren el subconscient a través de l'autoretrat, atès que aquest es manifesta en totes les seves creacions. És important esmentar que Núñez no tenia cap formació acadèmica o tècnica en fotografia quan va començar, però n'ha après a mesura que la practica i, de fet, la seva obra no s'interessa gaire per qüestions tècniques ni pel virtuosisme fotogràfic. Fa les fotografies en el moment en què considera que les emocions necessiten ser expressades i, per tant, s'hi dedica com un llenguatge de comunicació, una eina d'autoteràpia i autosuperació.

Entre les quaranta-dues obres exposades per l'artista, cal esmentar-ne tres de molt significatives i commovedores. En primer lloc, *Dad Left Mom Twenty Years Ago* (1994), en què l'artista va fotografiar els seus pares per separat, ja que feia vint anys que estaven divorciats. Quan va processar els negatius va adonar-se que els seus cossos eren perfectament simètrics i les seves mans estaven unides a través dels quadres. Com ella mateixa indica en una entrevista, va voler creure i demostrar que aquesta coincidència havia nascut de l'amor. Però les casualitats no van acabar aquí, va guardar els quadres al seu garatge de Gorgonzola, que va patir inundacions, i quan va poder rescatar les fotos va trobar-se que la representació del cos de la seva mare s'havia enganxat completament a la del seu pare, i les seves cares també.

En segon lloc, vull destacar *Self-Portrait with Mom* (2010). Es tracta d'una de les fotografies que es feien ella i la seva mare i que substituïa la comunicació verbal, atès que la seva mare havia patit diversos ictus que li havien causat demència senil. La mare reconeixia cada cop menys la seva filla i durant les estones que estaven juntes es miraven als ulls durant uns minuts sense dir res. Aleshores l'artista va pensar a treballar amb les imatges fotogràfiques, que li van obrir una nova manera de viure amb serenitat la situació.

En tercer lloc, m'agradaria comentar *Dancing for Manolo* (2004). Es tracta d'una sèrie de fotografies fetes durant la depressió que va patir l'artista el 2004, com a forma de treballar aquesta malaltia. Aquesta sèrie d'autoretrats mostren l'artista ballant i rient i funcionen amb el retrat múltiple del seu besavi Manolo, fet l'any 1898 en un estudi fotogràfic de Còrdova.

En conclusió, la mirada sobre l'autoretrat com a eina artística i terapèutica que proposa Cristina Núñez permet a l'espectador posar-se en contacte amb el treball personal i introspectiu de l'artista. «So what!» dona l'oportunitat de conèixer l'autoretrat com una eina d'autoteràpia i superació. Però, el que és més interessant, a través de les seves obres i temes, l'espectador aconsegueix connectar amb una vulnerabilitat, individualitat i interioritat pròpies, cosa que no és tan fàcil en el món actual, que ens exigeix força i impermeabilitat. Núñez es mostra autèntica i vulnerable, i reivindica la importància de compartir socialment el dolor emocional íntim: tal com apunta, es proposa «convertir la merda en diamant». És d'aquesta manera com l'artista pretén connectar el públic amb la seva obra. I he de dir que, en el meu cas, ho aconsegueix!

«Dones de paraula»
(A cura de Maria Garganté).
Museu Frederic Marès
(Barcelona).
Del 30 de novembre
de 2024 al 25 de maig
de 2025.

Per **Milena Comas Romero**
Tipografia Ginot de **Roger Ramos Barti**

dones de paraula

corresponsals

«Dones de paraula» és una exposició temporal que es pot veure a la sala 28 del primer pis del Museu Frederic Marès de Barcelona. A cura de Maria Garganté (formada en història de l'art, estudis de gènere i antropologia i professora titular d'Història de l'Art a la Universitat Autònoma de Barcelona i a l'Ateneu Universitari de Sant Pacià), l'exposició explora la difícil relació de les dones amb la paraula a través de la història i en el marc de la cultura patriarcal. Així mateix, la mostra posa el focus en l'ús de la paraula de les dones i destaca la importància que ha tingut des dels principis de la humanitat, malgrat el poc valor que se li ha donat.

Tal com es pot llegir al panell de l'entrada de l'exposició, la paraula ha estat, durant gran part de la història, una eina important per a la humanitat. S'ha utilitzat per crear, parlar, comunicar uns valors, pensaments, idees… i en molts dels casos, les paraules també s'han utilitzat per implementar el control sobre les persones. Especialment, el món ha estat ple de les paraules provinents dels homes i poc de paraules de dones. Els homes han tingut molta més llibertat per expressar la seva opinió. Les dones han tingut menys possibilitats de fer ús de la paraula per a dir o escriure públicament el que creien i pensaven. En molts moments de la història se'ls ha prohibit alçar la veu i han hagut d'estar callades pel simple fet de ser dones i, en cas que parlessin públicament, s'ha donat menys importància a les seves paraules. Però, com l'exposició documenta i defensa, les veus de les dones són presents i molt importants en l'aprenentatge de les persones al llarg de la vida, des que som infants. Les dones, quan són mares o mestres, són un dels pilars fonamentals per educar i per a guiar en nous coneixements.

El primer àmbit —la zona dreta de l'única sala que constitueix l'exposició— s'anomena «De Santa Maria a Maria: Transmissió i coneixement»

i dona context conceptual i històric. La contextualització parteix dels textos dels Evangelis canònics que, segons se subratlla, no diuen res sobre la infància de Maria. En canvi, gràcies a la descoberta de nombrosos textos considerats apòcrifs,[1] es va començar a crear una iconografia artística al voltant de la figura de la Mare de Déu de nena, vinculada al temple de Jerusalem, així com sobre la seva presentació i educació dins del recinte sagrat. A part, també es poden veure, en moltes obres d'art de l'exposició, representacions pictòriques i escultòriques de peces de la col·lecció del Museu Marès, l'important paper educador de la seva mare, santa Anna. Segons la tradició catòlica, santa Anna comença a educar Maria en els misteris divins i en la missió de Mare de Déu que li serà encomanada en el futur, amb el naixement del seu fill Jesús. Però també podem pensar que senzillament li ensenya a llegir i a pensar.

Tanmateix, aquesta iconografia ha estat força oculta socialment i no es parla mai d'aquestes dues figures com a dones sàvies, malgrat que sabem que van tenir un paper important dins de la religió cristiana i que durant el període del Barroc la figura de Maria (Immaculada Concepció) es va convertir en símbol de saviesa i coneixement i va esdevenir patrona de nombroses universitats. Un exemple artístic en la modernitat entorn de la figura d'aquestes dues dones és el dibuix de santa Anna ensenyant Maria a llegir, fet per Pablo Ruiz Picasso i que es pot veure a l'exposició.

El segon àmbit s'anomena «Virtut o vici: llegir i escriure en femení». Aquí se'ns presenta una publicació d'un llibre sobre una genealogia de dones bíbliques feta l'any 1497 per Sor Isabel de Villena. Segons algunes estudioses de Villena, el llibre va ser una resposta a diferents publicacions literàries fetes anteriorment des d'una mirada patriarcal. La de Villena seria, doncs, una reivindicació «feminista» abans del feminisme del segle XX, que va tenir el seu origen en el gran debat literari francès de la «querelle des femmes».

La «querelle des femmes» va ser un debat literari, filosòfic i científic que es va desenvolupar a Europa entre els segles XII i XVIII entorn del plantejament de la suposada inferioritat femenina. Aquest debat va influir molt en publicacions posteriors, tant d'escriptors com d'escriptores, i va tenir bones mostres de suport, com ara *La ciutat de les dames*, de Christine de Pisan, publicat el 1405. Aquesta dona es va convertir en la primera escriptora que defensava amb la seva paraula escrita el sexe femení de les vexacions abocades per autors misògins. Durant l'època moderna es va afavorir l'aparició de les *puellae doctae* o dones sàvies, tot i que van aparèixer en un context encara molt restringit. Teresa de Jesús, Juliana Morell o Hipòlita de Rocabertí van ser figures importants per començar a donar molta més importància a la paraula femenina en diferents àmbits com ara l'humanisme religiós, un món que moltes vegades estava presidit per pensaments i doctrines misògines.

Els convents han de ser entesos també com a nuclis d'intel·lectualitat femenina en època medieval, i cal tenir present que al segle XVIII es van començar a crear a França els salons, cases de dones aristòcrates obertes a la creació de tertúlies on es discutia pensament que va ser cabdal en el desenvolupament de la Il·lustració. A la contemporaneïtat, el fenomen de les dones escriptores va tenir un paper clau per transformar tot el panorama. No va ser un camí gens fàcil i es van haver de fer molts sacrificis, ja que tot i que les dones van començar a escriure públicament i van anar guanyant més protagonisme, les escriptores i pensadores encara estaven considerades com a excepcionals entre el seu gènere, i els seus escrits desfermaven controvèrsies i desafiaments. Un dels exemples de l'exposició es mostra a través d'un autoretrat de Caterina Albert. Aquesta escriptora i artista va cedir el seu arxiu a l'Ajuntament de l'Escala, juntament amb 66 dibuixos, 20 olis i 6 escultures.[2] Albert va ser una de les escriptores més importants de la literatura catalana del segle XX i la seva obra va donar principi a la tradició literària catalana escrita per dones en aquell segle. Però, com és el cas d'altres dones escriptores de la seva època, es va veure obligada a amagar la seva identitat sota el pseudònim masculí de *Víctor Català*.

[1] Els apòcrifs són textos bíblics o religiosos que no van ser inclosos en el cànon de la Bíblia, sigui de l'Antic o del Nou Testament, ja que no van ser considerats com a autoritats.

[2] Ajuntament de l'Escala. (2024, 22 de novembre). *Víctor Català.* Museu de l'Escala.https://museudelescala.cat/victor-catala/

El tercer àmbit porta com a títol «La paraula negada, oculta, qüestionada», i el text que l'acompanya ens parla sobre com trobem exemples de la voluntat d'ocultació de les veus femenines que van tenir una relació privilegiada amb la paraula en la mitologia clàssica i la tradició cristiana. La curadora ha destacat figures femenines en els textos clàssics, com, per exemple, Cassandra, princesa de Troia. Com sabem, Apol·lo li va atorgar el do de la profecia, però en el moment en què aquesta princesa de Troia va rebutjar tenir relacions íntimes amb el déu, aquest li va enviar una maledicció: ningú es creuria les seves paraules ni les seves prediccions.

A la religió cristiana la figura de Maria Magdalena és clau per a adonar-nos d'aquesta ocultació. Maria Magdalena va ser una de les dones pietoses que va seguir Jesús i va assistir a la seva crucifixió i sepultura. Els evangelis canònics van ser poc precisos respecte a la seva identitat. Tot i això, a través d'altres fonts, se la considera una figura fonamental en la comunitat cristiana. Posteriorment, els homes d'església la van voler esborrar de la història i desacreditar-la fins a arribar a identificar-la falsament com si hagués estat una mala dona en situació de prostitució.

Les que van reconèixer el gran poder de la paraula van ser les sibil·les. Dones mèdium que parlaven com a canals de realitats superiors i a les quals es demanava sempre consell. Ara bé, les seves paraules havien de ser traduïdes i confirmades per un sacerdot, una figura masculina.

Aquests exemples han servit d'inspiració per a altres dones que han volgut parlar i s'han sentit valentes a la llum de les paraules o figures de dones de la història i la mitologia. Dones que des del principi van protestar contra el paper i el lloc on el poder patriarcal que dominava el món les havia situat.

D'altra banda, l'exposició aplega algunes obres d'artistes del segle XX. Per exemple, uns dibuixos de Josefa Tolrà, una dona que va reconèixer les seves capacitats mediúmniques quan era gran i que va començar a dibuixar i a escriure poemes en petites llibretes. També va brodar teles que eren la prolongació de la seva obra. Les seves creacions eren dictades per, segons ella, unes figures de llum que l'acompanyaven. També podem veure dues obres de l'artista Eulàlia Valldosera, *Logos I, II* i *Regeneració del meu embrió,* i una altra obra de l'artista Kima Guitart titulada *La túnica de Cassandra*, a la mateixa zona de la sala.

Eulàlia Valldosera va ser una artista que es va formar en pintura a la Facultat de Belles Arts de la Universitat de Barcelona i en gravat a l'Escola d'Arts i Oficis de Catalunya. La seva obra artística s'articula entorn del fenomen lumínic, tant en el sentit físic com espiritual. En un primer moment es va dedicar a construir instal·lacions escèniques i performatives amb objectes quotidians i projectors per a crear situacions perceptives que desvelaven les ombres de l'imaginari col·lectiu. Però en la dècada del 2000 es va referir al seu treball com un camí místic que va revelar la capacitat de l'artista com a mèdium i com a estudiosa dels cossos subtils que conformen els éssers i les coses.

Kima Guitart és una artista tèxtil, dissenyadora i artesana que va ser pionera en la tècnica de pintura en seda. El 1966 va ingressar a l'Escola d'Arts i Oficis de Barcelona i més tard va cursar un taller d'esmalts amb Montserrat Xicola, i el 1970 va continuar la seva formació en esmalts a l'Institut d'Art de Porta Romana a Florència. El 1971 va començar la seva formació en pintura sobre seda. Utilitza la tècnica xinesa i japonesa d'estampació, i hi dona un toc personal amb influència de les avantguardes europees i amb idees originals seves.

Aquesta exposició ens demostra com en un espai petit es pot reunir un grup molt gran i poderós de figures de dones que considerem claus en molts moments de la història de la humanitat. L'exposició no només ens explica les seves vides i vicissituds, sinó que ens parla de la importància i el poder de les seves paraules. Tot i que aplaudim la proposta, és una llàstima que li hagin concedit un espai tan reduït. Tanmateix, la curadora ha sabut fer una bona organització de les obres que acompanyen els textos, i les petites explicacions escrites en tres llengües fan que aquestes veus de dones puguin arribar a molta més gent.

corresponsals

corresponsals

art sense barreres

Art sense barreres: diversió i inclusió dins el Museu de Belles Arts d'Angers, França

Per **Nerea Aguilera González**
Tipografia Ginot de **Roger Ramos Barti**

El passat 16 d'abril, amb la meva companya Andrea Corominas, vam visitar el Museu de Belles Arts d'Angers (França), una visita que formava part d'un itinerari de viatge cultural per diferents ciutats del centre de França que ens vam organitzar nosaltres mateixes. Visitar el Museu de Belles Arts d'Angers és entrar en un espai on s'està transformant la cultura amb la finalitat de canviar la forma en què experimentem l'art. La gran quantitat d'obres mestres que exposa el museu obre camí a tot tipus de públic gràcies al seu programa d'inclusió, que està convertint aquest edifici històric en un model d'accessibilitat cultural per a nens, adults i persones amb discapacitat.

El Museu, institució pública de la ciutat d'Angers, ha donat un pas important en aquests últims anys pel que fa a l'adaptació de l'espai. Entre el 1999 i el 2004 una gran renovació va permetre ampliar els espais d'exposició i millorar l'acollida a persones amb discapacitats. Des de llavors s'ha continuat adaptant les instal·lacions per aconseguir una experiència més inclusiva per l'accessibilitat física, per a discapacitats sensorials i per a infants i adults amb discapacitats cognitives.

Des de l'aprovació de la Llei de l'11 de febrer de 2005 sobre la igualtat de drets i oportunitats per a persones amb discapacitat, França ha sigut un país pioner a desenvolupar un marc normatiu que garanteixi l'accés universal a la cultura. «Tourisme et handicap» és un dels segells que han establert les pautes d'accessibilitat que els museus francesos s'han esforçat a seguir.

El primer pas d'aquestes reformes inclusives al Museu d'Angers va ser integrar solucions tècniques com ara rampes, ascensors i serveis adaptats per a persones amb mobilitat reduïda sense modificar gaire l'espai patrimonial de l'edifici històric, cosa que han aconseguit, des del meu punt de vista, de manera exemplar. D'altra banda, ofereixen també serveis addicionals com ara el préstec de cadires de rodes i seients portàtils per a facilitar la visita als que ho necessitin, i que permeten gaudir de la visita sense haver de patir.

Pel que fa als recursos que el museu empra per a les persones amb discapacitat sensorial, s'ofereixen audioguies compatibles amb els bucles magnètics i visites guiades en llengua de signes francesa per a persones amb discapacitat auditiva. Tot i que aquestes visites s'han de sol·licitar prèviament, el Museu normalment facilita el tràmit fent que es normalitzi el seu ús i no es faci una tasca feixuga que pugui desmotivar als visitants.

Per a persones amb discapacitats visuals s'organitzen visites tàctils i podem trobar maquetes que els permeten comprendre les obres d'art a través del tacte. Com s'explica a un fulletó de sala: «No només es tracta de fer rèpliques, sinó de traduir d'una experiència visual a una de tàctil.»

Durant la visita, em va cridar especialment l'atenció la quantitat d'activitats lúdiques i pedagògiques proposades per als nens i persones grans. Un dels recursos més interessants són els puzles basats en obres de la col·lecció, com ara *Paysage avec des chasseurs*, de Joris van der Hagen, un joc per identificar els personatges dins la sala, i fins i tot un joc de «qui és qui» amb els protagonistes de les obres d'art més significatives del museu. «Art en joc», un programa que va començar al 2018, és el responsable de desenvolupar aquestes activitats interactives, que transformen la visita en una experiència participativa per a tot tipus de públic.

Aquestes activitats permeten interactuar amb l'art d'una manera diversa de la que estem acostumats, a través del joc, reforçant així el component emocional i terapèutic a part del didàctic. A part dels infants, aquestes activitats lúdiques són molt efectives per a persones

grans amb deteriorament cognitiu lleu; el museu entén l'art, per tant, no només com una peça bonica que exposar sinó com a eina social per a que tothom pugui gaudir de la cultura visual.

L'experiència viscuda m'ha fet reflexionar sobre la situació d'inclusió als museus catalans. Crec que estem molt lluny d'arribar a un model d'integració com el que planteja el Museu d'Angers. A Catalunya i Espanya, les adaptacions (en termes d'accessibilitat) sovint responen més a l'obligació de respectar les lleis que a una necessitat social d'inclusió del públic. Tot i la proximitat dels dos països, Espanya hauria de fer un gran pas per a poder aconseguir el que molts museus francesos ja poden compartir amb orgull: una voluntat d'inclusió i unes reformes que ajudin a aconseguir-ho.

La inclusió que he pogut viure dins el Museu d'Angers s'entén com a filosofia institucional. En un moment en què molts museus encara no han posat el focus en la importància de l'accessibilitat i la inclusivitat, el Museu de Belles Arts d'Angers les converteix en una part fonamental de la seva missió. D'aquesta manera no només enriqueix la visita de col·lectius que tradicionalment són exclosos del gaudi cultural, sinó que redefineix també la relació entre societat i art. Obrir les portes del patrimoni a tothom és reconèixer d'alguna manera que l'art i la cultura no són un privilegi, són un dret humà i social.

Personalment, m'ha fet plantejar algunes qüestions que serien molt interessants per al sector museístic espanyol: Com podem transformar els museus afegint les adaptacions necessàries per a beneficiar no només els col·lectius específics sinó tots els visitants? I sobretot, quina formació seria necessària perquè els professionals dels museus puguin ser bons mediadors culturals per a respondre a tot tipus de necessitats? Crec que encara ens queda molt camí per a aconseguir museus completament inclusius —sobretot a Espanya—, però experiències com la d'Angers m'ha demostrat que és possible arribar a aquests objectius: fer d'aquestes institucions un espai per a tothom, on poder descobrir l'art en igualtat de condicions.

Per **Marina Vergoñós Aguilera**
Tipografia Osea de **Nora Sonntag Macias**

visual and other pleasures

Visual and Other Pleasures, de Laura Mulvey, va ser publicat per primera vegada l'any 1989 i des de llavors és una obra imprescindible per a qualsevol que vulgui conèixer la teoria feminista inicial del cinema. Amb aquest llibre, i també a través de la seva producció en cinema i d'altres textos teòrics, Mulvey se situa com una figura essencial en els estudis feministes des dels anys 70.

Aquest llibre és un recull d'assaigs que l'autora havia publicat durant els darrers trenta anys i tenen com a tema l'anàlisi crítica de la representació de les dones, tant en el cinema com en d'altres mitjans audiovisuals i artístics, sempre des d'un punt de vista feminista i amb eines de la psicoanàlisi.

La publicació està dividida en sis blocs temàtics, després de dues introduccions diferents corresponents a les dues edicions. Com explica la segona edició, l'autora repensa les seves idees des d'una perspectiva més actual.

L'assaig principal de la primera part, anomenada «Iconoclasm», és, ni més ni menys, el més reconegut i influent text de Mulvey: *Visual Pleasure and Narrative Cinema* (1975). En aquest famosíssim assaig, l'autora va introduir el concepte de *male gaze*, és a dir, la mirada masculina, i va argumentar com el cinema clàssic de Hollywood ha estat pensat en una narrativa que produeix una lògica visual, en què l'espectador observa des dels ulls d'un home heterosexual i en què les figures de les dones

Laura Mulvey. *Visual and Other Pleasures*, 2a edició. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2009, 272 pàgines.

són mostrades per ser observades i mirades, com a objectes del desig masculí-heterosexual, sense espai per a ser subjectes autònomes de cap acció ni del seu propi desig.

Al principi d'aquest text, Mulvey explica que utilitzarà les eines de la psicoanàlisi per a descobrir-nos que la fascinació que crea el cinema de Hollywood no és una idea neutra ni universal, sinó que existeix per a reforçar els patrons de visualitat ja existents, fortament determinats per com la societat patriarcal ha construït la manera de mirar del subjecte. Aquests mecanismes visuals característics del cinema activen formes de desig que ja existeixen en la psique de l'espectador. Per tant, el cinema no inventa el desig, sinó que el reforça i reprodueix. Mulvey utilitza la teoria psicoanalista com a eina per a demostrar com el patriarcat funciona en l'aspecte visual.

L'autora britànica observa que els personatges principals són normalment masculins i són els que impulsen l'acció, l'agent actiu que s'encarrega de prendre decisions, i s'activa per a aconseguir el que desitja donant lloc a diversos esdeveniments i fent que la trama avanci al ritme i intensitat del seu desig. Així doncs, les figures masculines heterosexuals són les causes principals de la història. En aquest context, quan una dona apareix en el guió no se li atribueix el mateix rol i nivell d'agència, sinó que es fa servir com una motivació o tema o com una recompensa de l'acció masculina.

Quan l'autora parla del feminisme psicoanalític, es refereix a un corrent de pensament feminista que fa ús de les eines de psicoanàlisi de Freud i de Lacan, que utilitza per analitzar i explicar el desig visual característic del cinema i quines fantasies de l'inconscient s'activen durant aquest procés. Moltes d'aquestes teories psicoanalítiques han estat acusades de misògines perquè suggereixen que, per naturalesa, la dona està mancada d'allò que defineix l'home, el fal·lus. Però pensadores feministes com ara Mulvey han trobat en la teoria de la psicoanàlisi una via útil per

ressenyes de llibres

analitzar com funciona el patriarcat —i com existeix, en primer lloc. Així, els homes veuen la castració com una gran amenaça, és a dir, la por de perdre el seu «poder» i conceben les dones com a incompletes, segons les idees freudianes.

Aleshores, com podrien els homes que produeixen i veuen pel·lícules defensar-se del perill de la castració? Aquí entra en joc la *male gaze* de Mulvey. La mirada masculina pretén neutralitzar el «perill» mitjançant la cosificació de la dona en una imatge controlable i fixa de feminitat. Un dels exemples que assenyala és el de Marilyn Monroe, un dels grans *sex symbols* dels anys 50 i 60, creada com una imatge hiperfemenina que representa una fantasia visual masculina de la feminitat innòcua. No obstant això, aquesta representació no només forma part del cinema, sinó que també arriba a altres àmbits de la cultura popular, com ara la publicitat, la moda i la fotografia, entre d'altres.

Mulvey descriu aquesta estratègia com a «fetitxista». Consisteix a fixar la direcció i el lloc de la mirada. Ens trobem amb un home observador i una dona que neix per ser mirada. Ell la mira i ella no li torna la mirada, ell mira i ella existeix per ser mirada. El *voyeurisme* (també anomenat *escopofília* per Mulvey) és part d'aquest mecanisme de poder que el cinema i les arts visuals fan servir. Qualsevol altra opció de figura femenina, per exemple la que es confronta a aquest lloc passiu, és castigada amb la culpa, la malaltia, la perversió, la bogeria o, en el cas més lleu, el misteri de la feminitat! L'acte de mirar en aquesta estructura patriarcal incorporada a la visió és una forma de control i poder. Com bé diu el llibre, «in a world ordered by sexual imbalance, pleasure in looking has been split between active/male and passive/female».

No obstant això, Mulvey no pretén simplificar la idea. No es tracta que els homes no haurien de mirar les dones perquè les cosifiquen, sinó que la seva intenció és que ens adonem de com funciona realment la mirada inscrita en la narrativa de

les pel·lícules. Les clàssiques normalment presenten sempre aquests moments en què la narrativa queda en suspensió perquè tant el protagonista com els espectadors puguem apreciar una escena d'una dona que posa per ser contemplada. Per exemple, a la pel·lícula *Rear Window* es mostra Lisa Carol Fremont emprovant-se un vestit i posant per a en Jeff (i per a nosaltres com a espectadors) mentre li pregunta com li queda. Els ulls de l'home fan la funció del protagonista de la mirada del desig actiu.

Al llarg de les pàgines del llibre, Laura Mulvey no es limita a denunciar aquest masclisme estructural que trobem dins el cinema clàssic, sinó que va un pas més enllà i fa una proposta política i activa. Veu necessària la creació d'un cinema feminista que deixi de banda les narratives tradicionals que han tintat les nostres ments com a espectadors i espectadores. Això no significa que es tracti de «capgirar la taula» i construir una versió femenina del plaer visual envers el cos masculí, sinó d'explorar i crear una producció que, de manera radical, doni espai a les dones com a subjectes actius, amb agència, voluntat i autonomia.

Encara que aquest primer assaig és el més emblemàtic, el llibre també inclou altres textos incorporats a les sis parts temàtiques. Són lectures molt interessants que ens ofereixen un ventall ampli de les reflexions de Mulvey sobre el feminisme i la cultura nord-americana.

A la segona part, titulada «Melodrama», l'autora analitza com alguns cineastes, com per exemple Jean-Luc Godard, Rainer Werner Fassbinder i Douglas Sirk, utilitzen el cinema melodramàtic amb la finalitat de qüestionar els rols de gènere tradicionals. A *Afterthoughts on «Visual pleasure and Narrative Cinema» inspired by Duel in the sun*, s'ofereix al lector una reflexió més refinada sobre la posició de la dona com a espectadora femenina, tot revisitant l'assaig original, però aquesta vegada a partir del visionat del film *Duel in the Sun*, dirigida per King Vidor l'any 1946. En aquesta pel·lícula, el director no ens presenta la dona com un objecte passiu, sinó d'una manera més oberta i ambigua, de manera que l'espectadora es pot arribar a identificar amb la protagonista activa de la història. Tanmateix, persisteix una certa incomoditat.

Mulvey va més enllà del cinema, explorant camps com ara la fotografia i l'art en la secció «On the Margins». També inclou un assaig on posa en relació l'obra de Frida Kahlo i la de Tina Modotti. En la secció «Avant-Garde» tracta obres d'artistes com Barbara Kruger i Mary Kelly, i explica la nova estètica feminista procedent de l'art conceptual i la fotografia. L'autora continua explorant altres camps fora del cinema, i amplia la seva mirada i el seu pensament. A «Boundaries» aprofundeix en qüestions de caràcter mitològic i històric, parant especial atenció en el mite d'Èdip i en com les identitats culturals i sexuals es construeixen en el relat de la història. Finalment, Mulvey decideix tancar el llibre amb una part personal i íntima, el text *Thoughts on the Young Modern Woman of the 1920s.*

Visual and Other Pleasures és una obra molt interessant, no només pel seu contingut i l'aportació innovadora per a l'època sobre la teoria feminista del cinema, sinó també perquè serveix com un testimoni material de l'evolució de pensament que Laura Mulvey ha anat elaborant al llarg dels anys. El conjunt del llibre ens permet entendre el seu pensament com un procés obert i en moviment, en el qual sempre sorgeixen noves qüestions, preguntes, i es revisen els plantejaments previs. La crítica radical a la mirada del patriarcat porta en si mateixa la voluntat constant d'autorevisar-se i de trobar altres maneres d'entendre i orientar les idees. Per tant, l'obra no tracta només de qüestions de cinema sinó que ens ofereix el pensament de l'autora sobre altres disciplines com ara la història de l'art, la fotografia, el pensament cultural o la teoria visual, tot proposant-nos les seves eines per repensar i refer les formes i narratives de la representació des d'una perspectiva crítica i feminista.

ressenyes de llibres

Per **Marina Castany Aguilar**
Tipografia Osea de **Nora Sonntag Macias**

¿qué es la calidad en el arte?

Alejandro Vergara Sharp, especialista en pintura flamenca i conservador del Museu del Prado, ha sorprès el públic amb el seu primer llibre d'assaig després d'una llarga trajectòria dedicada a l'estudi i conservació de la pintura barroca. Titulat *¿Qué es la calidad en el arte?*, se centra en el concepte de *qualitat* i ens planteja preguntes fonamentals com ara: Què volem dir quan diem que una obra és de qualitat? o Per què considerem que una obra d'art és bona? Aquestes i moltes altres qüestions que són molt debatudes en els entorns populars i acadèmics s'aborden al llarg d'aquest llibre.

La publicació es divideix en una introducció en què l'autor explica el motiu que l'ha portat a reflexionar sobre aquest concepte i la necessitat d'analitzar-lo. Té dues parts principals. La primera conté reflexions més generals i personals; la segona explora com s'entenia la qualitat en el context europeu dels segles XV al XVIII. Vergara Sharp comença l'assaig des del principi, des d'allò més bàsic: es pregunta d'on sorgeix la idea de qualitat i com s'ha utilitzat al llarg de la història de l'art. Mostra com, tot i ser una paraula habitual en discursos artístics, sovint es dona per entesa sense una definició clara. És a partir d'un viatge amb cotxe amb la seva parella, Cristina, que l'autor ens convida a un recorregut mental i conceptual sobre aquest terme tan recurrent com complex.

Un dels punts més potents del llibre és el to amb què Vergara Sharp exposa les seves idees. Fuig de la pompositat que acostuma a caracteritzar certs debats intel·lectuals i aposta per una escriptura clara i honesta. Com ell mateix afirma: «Tiene poco sentido buscar normas universales que definan la calidad ya que, cuando afirmamos que algo la tiene, lo hacemos comparativamente.» En aquest sentit, l'objectiu no és arribar a una definició universal de la qualitat, sinó obrir espais de pensament, suggerir, plantejar dubtes. El lector no rep respostes tancades, sinó invitacions a mirar amb més profunditat.

Un dels grans encerts del llibre és, precisament, la seva estructura. L'aparent senzillesa del relat amaga una gran eficàcia: combinar pensament acadèmic amb vivències personals. Utilitzar el viatge en cotxe com a fil conductor permet humanitzar el discurs. És una manera subtil de recordar que les idees també neixen del fet quotidià, que pensar l'art no és només una activitat de despatx o biblioteca, sinó una pràctica viva.

La manera com Vergara Sharp planteja la qualitat com un concepte relacional que depèn del context històric, del gust social i del bagatge personal de l'espectador m'ha fet replantejar com valoro jo mateixa les obres. Sovint, davant d'un quadre, repetim idees apreses: «Aquesta obra és una meravella», «Aquest artista és un geni». Però… per què ho pensem, realment? Què ens ho fa creure? Aquest assaig m'ha convidat a trencar amb aquest automatisme de repetir els tòpics i aprendre a mirar amb més consciència.

La segona part del llibre em va atrapar especialment. En aquesta part l'autor analitza com es va entendre la qualitat en l'art europeu dels segles XV al XVIII. La seva expertesa en pintura barroca es fa evident, però mai des d'una actitud arrogant. Vergara Sharp ens mostra com els criteris de qualitat canvien amb el temps i com allò que avui pot semblar excessiu o *kitsch* en el seu moment podia

Vergara Sharp, Alejandro. *¿Qué es la calidad en el arte?* 4a edició. Madrid, Tres Hermanas, 2022, 120 pág.

ressenyes de llibres

ser sinònim d'excel·lència tècnica. Aquesta mirada històrica ens ajuda a relativitzar les nostres opinions contemporànies i entendre que la qualitat, com tot, evoluciona.

També m'ha cridat l'atenció el respecte amb què aquest autor es dirigeix al lector o lectora. No vol exhibir coneixement erudit, no tens mai la sensació que t'estigui alliçonant, sinó que comparteix dubtes i dona espai perquè cadascú pugui construir els seus propis criteris. Això és el que s'aprèn també a través del seu llenguatge clar, directe, i mai banal.

Un aspecte que em va semblar molt interessant és com relaciona el concepte de qualitat amb la manera com mirem. Vergara Sharp ens fa veure que la qualitat no és una cosa fixa que té l'obra, sinó que depèn molt de qui l'està observant. I això m'ha fet pensar en com influeixen les nostres vivències, el nostre humor o fins i tot el dia que tenim, a l'hora de valorar una obra.

Llegir *¿Qué es la calidad en el arte?* m'ha deixat una sensació molt diferent de la que m'esperava. Em pensava que seria un assaig dens, tècnic i pensat per a experts en la matèria. Però el que m'he trobat és una reflexió profunda i alhora molt humana sobre un concepte que fem servir constantment i que, tanmateix, entenem molt poc. Vergara Sharp no ens diu què és la qualitat, però ens ajuda a pensar millor sobre ella. Aquest aprenentatge és el més valuós perquè ens dona eines per mirar amb més consciència, per dubtar i per afinar la nostra mirada.

Per **Eudald Prat Mir**
Tipografia Greek de **Júlia Colomer Holguin**

ressenyes de llibres

modos de ver

Modos de ver és un llibre fonamental per a la crítica cultural i la teoria de l'art de finals del segle passat com per a la d'actualitat. Obra de John Berger (1926-2017), va ser publicat l'any 1972 a Londres i, la seva traducció al castellà va arribar gràcies a l'editorial Gustavo Gili el 2016. *Modos de ver* és l'adaptació escrita d'un programa de televisió britànic de la BBC, *Ways of seeing,* del 1972, del qual Berger va fer els guions. Es tractava d'un producte cultural pioner que es va proposar analitzar com la nostra forma de veure i percebre les coses que ens envolten afecta la forma com les interpretem. Així com passa en el programa televisiu, a les pàgines d'aquest llibre, Berger analitza quatre aspectes de la interpretació humana a través d'un seguit de capítols que combinen textos i imatges i ens convida a pensar de manera crítica sobre la forma habitual en què mirem pintures, fotografies i els discursos publicitaris.

En primer lloc, Berger estableix una idea que esdevé clau quan es llegeix aquest assaig. El significat d'una imatge no és fix, sinó que depèn del context, la cultura i la mirada de qui observa. En segon lloc, la mirada és una construcció social (tema dels capítols segon i tercer). Un altre tema central és l'anàlisi de la forma a través de la qual s'ha representat l'home, i sobretot la dona, en l'art (tema dels capítols quart i cinquè). Més endavant, també tracta la relació que es crea entre l'art i la propietat privada (capítols sisè i setè). Els capítols finals estan dedicats a investigar sobre l'impacte

Berger, John. (2016). *Modos de ver. (3ª edició)*. Barcelona: Editorial GG, 2016. 168 pàgines.

dels mitjans de comunicació, la publicitat i el màrqueting en la nostra manera d'entendre les imatges.

Des d'un punt de vista crític, la lectura d'aquesta obra és encara molt vàlida avui en dia perquè ens ajuda a investigar i reflexionar sobre com concebem les imatges. Tanmateix, tot i que tots els capítols són interessants, n'hi ha que tenen un pes més destacat que d'altres perquè lliguen amb temàtiques socials molt importants actualment. Per exemple, el segon, el tercer, el sisè i el setè, en els quals Berger assenyala com la publicitat adopta moltes de les tècniques visuals de la pintura clàssica amb un objectiu diferent: generar desig i crear consumidors en una societat capitalista com la del segle XXI.

Els capítols dedicats a la representació de l'home i la dona en l'art són dels més interessants perquè l'autor explica que, en el decurs de la llarga història de la pintura europea, la dona sovint apareix no com un subjecte o una protagonista que protagonitza la temàtica d'una pintura, sinó que apareix com un objecte que ha de ser mirat, observat i contemplat pels espectadors. L'autor argumenta que les dones han estat educades per veure's tal i com són vistes pels homes, per agradar als homes i per al plaer visual dels homes. Això es lliga amb les innumerables imatges i pintures que, com a obres mestres de la història de l'art europeu, representen «nus femenins», que l'autor llegeix no com a «dones despullades», sinó com a «dones que han estat despullades» per a ser contemplades per una mirada externa, sovint masculina. Així, Berger argumenta que es construeixen imatges sexualitzades per als qui podien encarregar aquestes obres, i la nostra mirada, tant la dels homes com la de les dones, es construeix a través d'aquesta lògica visual que les imatges reforcen.

ressenyes de llibres

Per argumentar aquesta teoria, Berger ens mostra imatges que es remunten al segle XIV i que perduren fins a finals del segle XIX i principis del XX. El *Naixement de Venus* de Botticelli (1445-1510), *Susanna i els vells* de Tintoretto (1518-1594), *Nell Gwyne* de Sir Peter Lely (1618-1680) i *Olympia* d'Eduard Manet (1832-1883) només serien alguns exemples que mostren aquest cas al llarg de la història de la pintura europea.

Els capítols sisè i setè exposen una altra realitat molt interessant. En una era en què el capitalisme arriba a tots els estrats de la societat, alhora que configura la forma amb la qual ens relacionem amb altres persones i amb el nostre propi entorn, Berger revisa les imatges del màrqueting comercial i la publicitat contemporània. A partir d'aquí traça un paral·lel entre la pintura del passat i les imatges de la publicitat dels nostres dies. Ambdues, diu, projecten una promesa: la pintura ensenyava el que es posseïa; la publicitat ensenya el que es pot posseir si comprem un producte. Per tant, si la representació de les dones en una pintura clàssica mostrava el prestigi dels homes poderosos, en un anunci actual, el prestigi s'adquirieix amb la compra d'un determinat producte.

Tot i haver comentat només quatre dels set capítols del llibre de Berger, vull destacar dues idees principals. Primer, les noves maneres d'interpretar la pintura i les imatges en el context actual. I segon, que el llibre, per com està escrit, estructurat i pels temes que tracta, és molt recomanable per a estudiants d'art i d'humanitats, i per a qualsevol persona interessada en l'estètica, l'art i la percepció. Per això, recomano la lectura d'aquest assaig a tothom que vulgui descobrir una nova manera de veure i entendre les imatges que formen part de la nostra cultura i que ens construeixen com a espectadors i productors també d'imatges.

Per **Andrea Corominas Descamps**
Tipografia Osea de **Nora Sonntag Macias**

memòria personal. fragment per a una autobio-grafia

Antoni Tàpies (1923-2011), nascut a Barcelona, va ser un dels artistes més importants, amb més renom i més projecció internacional de la segona meitat del segle XX. D'aprenentatge artístic autodidacte, Tàpies sempre estava a la recerca de nous llenguatges artístics per a poder-se expressar. Va revolucionar el panorama artístic amb les seves grans pintures matèriques i els seus objectes-escultures. Va viure tota la seva vida a Catalunya, més concretament a Barcelona, amb estades d'estiueig a la Cerdanya.

A la dècada dels 60, quan ja tenia reconeixement internacional i un vocabulari artístic establert (però no definitiu), a Tàpies li va entrar una necessitat, quasi una dèria o obsessió, d'escriure les seves memòries personals. La idea no era només el desig de quedar immortalitzat i de donar valor a la seva trajectòria artística, sinó que també va ser una manera d'expressar-se lliurement, com ell mateix va afirmar. Hem de recordar que aquest artista va viure en l'època en què existia una forta política de repressió i censura per part del règim franquista. Escriure de manera privada era l'única manera de no acabar en el punt de mira del govern. Aquest llibre el publica el 1977, dos anys després de la mort del dictador Francisco Franco.

No és l'únic text que ens ha arribat de Tàpies. De fet, ha estat un artista prolífic en aquest àmbit; va deixar escrits articles, declaracions i assaigs. A més, actualment també tenim totes les entrevistes que li van fer, ara transcrites gràcies a una iniciativa de la Fundació Tàpies, que són també una font de primera mà si volem aprofundir en aspectes del seu treball i la seva trajectòria. Si amb això no en tinguéssim prou, podem trobar un immens ventall de textos i estudis que se li han fet al llarg dels anys, alguns de reconeguts autors com ara Andreas Franzke o Manuel Borja-Villel.

El llibre que comentem és, com molt bé ens avança el títol, una autobiografia. Comença amb una mena de pròleg (també redactat per ell), anomenat «Justificació», i consta de vuit capítols que porten els títols següents: «La ciutat i la infantesa»; «La República. La Guerra»; «Joventut malalta»; «La vocació i l'amor»; «Arrels catalanes. Psicoanàlisi i Marxisme»; «París. Teresa. El desert»; «Nova York. Confirmació d'un discurs» i «L'orient i la pràctica de caminar». Els títols són molt reveladors sobre els continguts i temes de què parla.

Tàpies segueix un ordre cronològic, guiant i fragmentant el discurs en capítols. Al primer capítol, a més d'explicar-nos l'entorn on creix i com es desenvolupen els seus primers anys de vida, ens presenta tots els membres de la seva família més propera, amb detalls importants tant de les seves personalitats com de la relació que tenia amb cada un i també els seus mèrits professionals. Amb una barreja de perfils eclesiàstics i acadèmics, els Tàpies i Puig pertanyen a l'alta burgesia, amb els recursos suficients com per enviar el fill home a la universitat en una època en què

Tàpies, Antoni. *Memòria personal. Fragment per a una autobiografia*. 2a edició. Barcelona, Fundació Antoni Tàpies: Editorial Empúries (1993)

ressenyes de llibres

ressenyes de llibres

això era privilegi de pocs i per oferir-li moure's en un interessant cercle de persones d'influència de la ciutat de Barcelona d'aquells anys.

Als capítols segon i tercer l'autor relata la seva adolescència: on va estudiar i estiuejar, els múltiples episodis de malaltia, i de com va canviar la seva situació econòmica, personal i familiar a causa de la guerra i del començament del règim franquista. Els quatre últims capítols tenen un fil conductor: la seva carrera artística. El començament, les primeres influències, els artistes referents, els estils, les lectures, autors i filòsofs que el marquen (tant positivament com negativament), els amics, les seves recerques de nous mètodes i llenguatges artístics, les exposicions que veia, i altres qüestions.

Tàpies utilitza un llenguatge entenedor i clar a l'hora d'expressar-se. Té una manera una mica peculiar de narrar els esdeveniments de la seva vida: salta bastant sovint de situació en situació, moltes vegades sense criteri homogeneïtzador quant a temàtica o fent comparacions o lligams amb salts temporals significatius. Però no ho fa d'una manera ni massa aleatòria ni brusca com perquè el text es faci de difícil comprensió. Tot el contrari, a mi, personalment, m'ha ajudat a mantenir-me atenta al relat de l'autor.

Hi he trobat una barreja entre prepotència i humilitat, sobretot en els tres primers capítols. També m'ha destarotat una mica la seva imatge com a persona. És sorprenent que no amagui en cap moment els draps bruts de la família, ni els comportaments i actituds o pensaments que podrien arribar a ser molt criticats. Tampoc no deixa de mencionar i lloar obertament els seus propis mèrits, els nombrosos reconeixements i els noms de la gent important que coneixia i l'afalagava.

Un tema que predomina en tot el llibre és l'opinió crítica envers el règim franquista. Tàpies es mostra molt dur i es dona una llibertat absoluta per criticar, descriure i argumentar sobre la dictadura i el clima social que va crear. Així mateix, sempre expressa el seu amor per Catalunya, tant pel territori com per la cultura, tant per les persones com pels personatges que conformaven la tradició en el panorama català. De la mateixa manera que passa amb el seu art, l'artista es materialitza en cada paraula. Te'l pots imaginar davant teu explicant-te la seva vida. S'hi reflecteixen el caràcter, les pors, els orgulls i els valors que conformen la seva personalitat.

Vaig escollir llegir aquest llibre perquè curso una assignatura optativa monogràfica titulada: Promoció i recepció. Introducció a la lectura de l'obra artística d'Antoni Tàpies, a cura del professor Xavier Antich, a la UdG. Per això, la lectura del llibre em podia aportar continguts interessants també per l'assignatura de Crítica d'art, per la que escric aquesta ressenya de llibre. És la primera vegada que llegeixo una autobiografia. He llegit moltes biografies però mai havia llegit una autobiografia. El llibre m'ha agradat molt i ha contribuït a millorar els meus coneixements previs sobre Tàpies i la seva obra. M'ha donat un altre punt de vista interessant com a historiadora de l'art en formació. Considero que llegir i submergir-se amb actitud crítica en fonts autobiogràfiques és un exercici molt positiu.

Per **Maria Cantín Forroy**
Tipografia Osea de **Nora Sonntag Macias**

ressenyes de llibres

m train

«No es tan fàcil escriure sobre res. Ho deia un cowboy quan em vaig introduir en un somni.» És així com Patti Smith comença *M Train,* 2015, on l'autora escriu una vegada més de la seva vida i de com l'ha viscut. Si bé no és la seva primera publicació sobre memòries pròpies (també ho són *Just Kids (*Éramos unos niños*),* 2010, i *Year of the Monkey, (El año del Mono,* 2019) en aquest cas, Smith ens dona l'oportunitat de conèixer-la a través de vivències personals motivades per l'art, per la coneixença d'artistes o en el propi procés de creació. La reconeguda cantant i també escriptora crea un teixit de vivències i memòries que d'alguna manera han tingut una influència en la seva vida i acaba parlant, tal com ella mateixa ho expressa, de «l'experiència humana entreteixida en els seus fils».

Patti Smith ens convida a llegir com si anéssim a fer un cafè, per reflexionar sobre l'escriptura i l'art. Descobrim ídols personals de l'autora, inspiracions, i fins i tot motivacions artístiques darrere d'alguna de les seves aventures. Jean Genet, Roberto Bolaño, Osamu Dazai, Katharine Hepburn, Albert Camus, Yukio Mishima, Paul Frederic Bowles, Virginia Woolf o Vladimir Nabokov són alguns dels més de cinquanta noms que menciona Smith en el llibre. El concepte del cafè i la cafeteria pren importància en aquest cas, ja que constantment fa referències al seu procés d'escriptura que comença sempre asseguda en algun local mentre beu cafè. En un moment determinat ho expressa així: «Ho recordaré tot i després ho escriuré tot. Una ària a un abric. Un rèquiem per un cafè.» És d'aquesta manera com no només coneixem la seva cafeteria preferida, on té un lloc propi per anar a escriure, sinó que ens porta a establiments nous on hi va per escriure sobre res en concret, tal com comença apuntant a l'inici del llibre.

Un pensament que va repetint diversos cops és la connexió o afinitat que sent amb diferents artistes dones de diverses disciplines que la precedeixen i a les quals admira: Sylvia Plath, Emily Brontë, Frida Kahlo o Maria Callas, entre d'altres. A través de la vida i la literatura d'Emily Brontë, per exemple, apunta que mentre «(e)sperava acabar una introducció que estava escrivint per a una nova edició de *Cims borrascosos,* i vaig sentir una estranya afinitat amb Emily Brontë, una gitana inquieta que recorria els llocs tenebrosos amb el seu gran gos Keeper. Era més alta que les seves germanes, una espècie d'ànima solitària que desafiava l'autoritat».

És interessant adonar-nos com acompanya el text de fotografies, la gran majoria fetes per ella mateixa, que il·lustren la seva escriptura sobre viatges, pensaments, opinions, etc., i acaben creant també una espècie de dietari visual personal. Per tant, no només parla de les seves experiències amb l'art i disciplines creatives, sinó que creu que tot pot prendre forma artística i, d'una manera completament honesta, ens fa sentir destinatàries d'un secret que ens confia. D'aquesta manera, la lectora acompanya Patti Smith a llocs com ara Islàndia, França, Mèxic, Nova York o Londres mentre llegim els seus pensaments, gaudim de la seva sensibilitat vital i reconeixem el seu impuls artístic en tot el que fa. Sigui per conèixer més a fons la figura de Patti Smith o per descobrir artistes de diferents disciplines que ens recomana l'escriptora mateixa, *M Train* és una excel·lent lectura que ens mostra una vida dedicada a l'amor i la recerca de l'art i ens pot inspirar o sanar. Lectura intensa per l'estiu, molt recomanable.

Patti Smith, *M Train*, traducció d'Aurora Echevarría. Barcelona: Penguin Random House Grupo Editorial. 277 pàgines.

Per **Salma Abdó i Pont**
Tipografia Osea de **Nora Sonntag Macias**

ressenyes de llibres

memorias de abajo

Durant un breu viatge pels Pirineus aragonesos vaig descobrir aquest llibre. Sempre havia sentit una gran fascinació per la figura de Leonora Carrington (Lancashire, Anglaterra, 1917 - Ciutat de Mèxic, 2011) i per la seva obra pictòrica. De fet, mesos abans, en una llibreria de Madrid, vaig estar a punt de comprar la biografia *Leonora*, que l'escriptora mexicana Elena Poniatowska va dedicar a l'artista. Però no ho vaig fer i, poc després, en aquella estada a l'Aragó, vaig aconseguir *Memorias de abajo*, un text de l'artista mateixa que he llegit amb delit. Es tracta d'una espècie de novel·la en què Leonora Carrington narra un període de la seva vida, les dures vivències que va patir després de la detenció del seu gran amor, l'artista surrealista Max Ernst, i les experiències viscudes durant la seva estada en un internament psiquiàtric a Santander.

Més que una novel·la convencional, es tracta d'un diari íntim en el qual, des d'un enfocament profundament personal, l'autora fa visible l'horror que va patir en aquella ciutat del nord d'Espanya. Sense el suport de familiars i amics, i en una solitud més que evident, Carrington es va convertir en víctima d'experiments mèdics i va ser sotmesa a tractaments agressius, desconeguts tant per ella com per la majoria de pacients.

Leonora Carrington va néixer a Lancashire (Anglaterra). El seu un pare era un industrial. Va créixer escoltant contes populars fantàstics explicats per la mainadera irlandesa —la seva mare procedia d'Irlanda—, a la finca familiar, Crookhey Hall. Carrington va ser expulsada de dos col·legis de monges abans d'ingressar en una escola d'art a Florència. L'any 1937, un any després que la seva mare li regalés un llibre sobre art surrealista amb obres de Max Ernst, va conèixer aquest artista en una festa. Poc després, Carrington i Ernst —que en aquell moment estava casat— van esdevenir parella sentimental i van anar a viure junts al sud de França, on ella va realitzar una part important de la seva obra artística.

Després de la detenció d'Ernst per part dels nazis, Carrington va fugir a Espanya, on va patir una greu crisi nerviosa i va ser internada en un sanatori a Santander. *Memorias de abajo* és una obra autobiogràfica que testimonia aquesta reclusió forçada i constitueix una peça clau per entendre tant el seu art com el seu pensament rebel i visionari. Hem de pensar que l'autora va estar sotmesa a tractaments psiquiàtrics constants. Per tant, va escriure en estats molt fràgils de salut mental, i això fa possible una aproximació a l'escriptura propera a les experiències d'automatisme i d'estats alterats que els surrealistes cercaven de manera artificial. Carrington narra tot tipus de vivències difícils d'imaginar: des de la seva relació destructiva i confusa amb el metge que la tractava, fins al vincle amb l'art i la pintura, que esdevé una forma de resistència i expressió enmig dels deliris.

En aquest punt, cal fer un petit esment destacable: l'edició del llibre inclou diversos dibuixos realitzats per l'autora, fruits també de moments de deliri. Aquestes il·lustracions no només complementen el text sinó que ofereixen una finestra visual al món interior de Carrington, marcat per la fantasia, l'angoixa i la lucidesa alterada.

En conjunt, es tracta d'un testimoni commovedor sobre les experiències més doloroses que pot patir un ésser humà, submergit en l'alienació i abandonat a la seva sort, en tots els sentits. També testimonia l'estat d'aquests centres on s'internava les persones i les barbaritats comeses per la ciència mèdica, malgrat les

Carrington, Leonora. *Memorias de abajo*. Pròleg d'Elena Poniatowska. Barcelona: Alpha Decay, 2017. Col·lecció Héroes Modernos. 88 pàgines.

bones intencions, així com els abusos perpetrats contra diverses dones. La sinceritat i cruesa d'aquest relat resulten difícils d'assimilar per a qualsevol lector mínimament sensible. No obstant això, tenir accés a una peça de primera mà sobre les vivències d'una de les artistes més destacades del moviment surrealista és un autèntic regal per al lector o lectora. Aquest testimoni és especialment important perquè evidencia la solitud i les dificultats que van patir moltes dones artistes al llarg de la primera meitat del segle XX. El món que les envoltava els deixava seqüeles profundes molt difícils de reparar. Leonora Carrington va saber transformar-les en creacions pictòriques i textos com aquest que, avui en dia, segueixen emocionant-nos.

roser bru. superar la distància

A cura d'Àlex Mitrani i Inés Ortega-Márquez. Museu d'Art de Girona, del 23 de novembre de 2024 al 30 de març de 2025

Per **Aina Baburès i Simón**
Tipografia Loop d'**Emma Felip Molina**

L'obra de l'artista xilena Roser Bru (Barcelona, 1923 – Xile, 2021) ha tingut poc reconeixement a Catalunya fins fa pocs dies. L'exposició individual «Roser Bru. Superar la distància», al Museu d'Art de Girona, és una gran retrospectiva amb un catàleg que compleix la funció de presentar l'artista i la seva producció al públic català. Els comissaris, Àlex Mitrani i Inés Ortega-Márquez, pretenien despertar la curiositat dels visitants a través d'un recorregut per la seva obra, generar interès i motivar-nos a aprofundir-hi. El títol de l'exposició, «Superar la distància», ja ens indica la voluntat de crear un vincle, tant físic com sentimental, entre la terra d'origen de l'artista, Catalunya, i la pàtria que la va acollir quan només tenia 16 anys, Xile, i desprèn l'aire de nostàlgia que viu tota persona exiliada.

En general, quan s'estudia l'art català, no s'atén gaire als artistes exiliats, i per aquesta raó Roser Bru tampoc apareix en els llibres d'història de l'art català. A més, pel fet de ser una dona artista, va sumar una doble condició d'exiliada, exiliada del país per causa d'una família compromesa políticament amb valors democràtics i exiliada de la tradició artística, només pel fet d'haver nascut dona. Feia més de vint anys que no se li dedicava una exposició monogràfica a Catalunya. L'última va ser «Roser Bru: dues vides», organitzada per la Generalitat de Catalunya l'any 2006. A Xile, en canvi, se li han retut diversos homenatges, com a «Vivir en obra», de l'any 2012, una retrospectiva que va guanyar el Premi Altazor d'Arts Visuals aquell mateix any, i la més recent «Roser Bru de Norte a Sur», del 2023 al 2025, per commemorar el centenari del seu naixement.

L'exposició al Museu d'Art de Girona recupera un important volum d'obres i gravats de l'artista, així com documents i objectes. En total, 30 obres pictòriques i 40 gravats de formats diversos, la majoria propietat de la Fundació Roser Bru de Xile, però també préstecs d'obres destacades de museus i de col·leccions privades xilenes, que es presenten juntament amb prop de 25 pintures, gravats i documents procedents de museus nacionals, com ara el Museu Nacional Reina Sofía de Madrid, el Museu Nacional d'Art de Catalunya, la Biblioteca de Catalunya, i de diverses col·leccions privades catalanes, que posen de manifest el vincle permanent de Bru amb la seva terra natal. En total, l'exposició reuneix prop d'un centenar d'obres, gravats i documents de Roser Bru.

Aquest plantejament d'exposició monogràfica de Roser Bru no segueix l'habitual organització cronològica sinó que s'estructura de manera temàtica. El mateix títol, «Superar la distància», fa referència a la distància geogràfica però també conceptual de desarrelament amb la pròpia cultura. Bru sempre tindrà la consciència d'una exiliada catalana, i és una cosa que mai no deixa de banda en la seva obra.

L'exposició s'estructura a partir de tres àmbits: «La dona: tòtem i centre», «La democràcia ferida» i «La reparació humanista», precedits per la primera sala, dedicada a la seva biografia. El context historicosocial de l'artista és molt rellevant perquè sense ell no s'entendria la seva obra. Se'ns explica que va néixer a Barcelona al 1923, any en el qual va esclatar la dictadura de Primo de Rivera, fet que va provocar l'exili de tota la família a França. Al cap de cinc anys van tornar a Espanya i Roser Bru va entrar a l'escola Montessori, un dels centres acadèmics més moderns i progressistes de la Barcelona del moment. Però el 1939, amb l'inici de la dictadura del General Franco, la família va haver de tornar a exiliar-se, aquest cop embarcats al vaixell *Winnipeg* rumb a Xile. Un cop allà es va enamorar de Cristián Aguadé, un altre exiliat català, amb qui es va casar i va tenir dues filles. A Xile es va formar artísticament, però el fet de ser mare a 20 anys va endarrerir la seva producció artística. El cop d'estat de Pinochet contra Salvador Allende l'any 1973 va desencadenar una dictadura de 17 anys a Xile que va implicar molts desapareguts i morts. Les persones compromeses amb els ideals de l'esquerra política van viure una forta repressió, però aquesta situació no va aturar la producció de Roser Bru.

El primer àmbit de l'exposició, «La dona: tòtem i centre», se centra en els anys 60 i 70. Temes com ara la maternitat, la representació de la figura femenina i també algunes referències a la sexualitat femenina són presents a les obres. Bru s'inspira en el romànic català, sobretot en les maredeus de les esglésies, i també en l'ús de la matèria pictòrica de l'informalisme. Aquestes primeres obres destaquen precisament per la forta qualitat del matèric, sense abandonar mai la figura ni el dibuix.

La sala següent continua amb la mateixa temàtica, però amb una estètica més pop, amb colors més saturats i vius. La iconografia de la representació de la figura femenina també evoluciona, i ara les imatges del cos femení són més voluptuoses i erotitzades. En el quadre *S/t*, de 1968, aquestes dones es converteixen gairebé en nines russes, ja que semblen viure unes dins les altres. Per exemple, en una obra Bru ens mostra l'àvia, la mare i la futura criatura, encara dins el ventre matern, que recorda una versió personal de la iconografia cristiana de la Santa Generació.

Seguint fils d'aquestes temàtiques mencionades, Bru avança cap a una pintura més polititzada i de consciència feminista. Curiosament, utilitza una referència explícita a *Las Meninas* (1656) de Velázquez. L'apropament cap a aquesta obra no es fa des d'una perspectiva tècnica, sinó al·ludint a les figures femenines retratades, que considera condemnades i predestinades per la seva condició de dones. Ho observem a l'obra que genera en aquest diàleg, titulada *No me quiero casar* (2009), una versió del retrat de la princesa Margarita de Velázquez, amb una bafarada que diu «no me quiero casar». Bru busca reconèixer la història de la infanta, a qui a 5 o 6 anys li van assignar en matrimoni el seu oncle Leopold I, per mantenir l'imperi.

A la sala contigua, que enllaça amb el següent bloc de l'exposició, hi ha únicament una obra: *1300 dona 2000,* pintada l'any 2000. Es tracta d'un autoretrat en el qual Bru es dibuixa com una dona articulada, amb moltes mans. Alhora, situa una maternitat, que és una reinterpretació d'un fragment d'una *Madonna del latte* de Lorenzetti. Bru mostra una dona multifuncional, que és mare, artista i està connectada amb la qüestió social: per això pren el comandament del televisor.

El segon àmbit, «La democràcia ferida», tracta sobretot d'obres de l'artista en què fa referència explícita al cop d'estat de Pinochet i a les morts d'Allende i del poeta Pablo Neruda i a la imposició d'un règim feixista, dictatorial i repressor, situació que li recorda el que s'havia viscut a Espanya. Aquest àmbit és temàtic, però també està ordenat cronològicament. A partir del 1973 farà algunes pintures i gravats que revelen imatges que recorden la guerra d'Espanya. Bru sovint recupera la

fotografia d'un milicià caigut que va ser immortalitzat pel fotògraf Robert Capa i la seva companya, la també fotògrafa Gerda Taro, una imatge icònica que esdevindria representativa de la resistència en la Guerra Civil Espanyola en l'imaginari popular.

L'obra que pren tot el protagonisme de la sala és *Autobiografia*. Els comissaris pretenien que esdevingués la imatge promocional de l'exposició, perquè mai no havia estat exposada. Es tracta d'un resum de la vida de Bru, i va ser feta el 2003, quan començava a tenir pèrdues de memòria i volia deixar constància del que havia estat la seva vida i els moments històrics que havia viscut. Composta per 5 plafons, observem aspectes de la seva infantesa a Catalunya, el cop d'estat de Primo de Rivera, la Segona República espanyola, la Guerra Civil, la seva vida a Xile i el cop d'estat de Pinochet. Aquesta obra està enfrontada amb una altra, titulada *Nada*, que fa referència a l'esquelet que sosté un paper que diu «Nada» a l'estampa núm. 69 de Goya de *Los desastres de la guerra,* 1810-1814. La sala es tanca amb aquest «nada» tan contundent que mostra la voluntat de denúncia i de memòria democràtica i ens convida a pensar que, després de tot aquest horror, no queda res més que deixar registre com a forma de resistència contra la ignorància i tot el que els poders despòtics i feixistes han intentat ocultar.

L'últim àmbit, «La reparació humanista», mostra els referents que Bru anomena els seus «predestinats». Són personatges significatius en la història, la literatura i la cultura que té com a referents humanistes, com ara Frida Kahlo, Virginia Woolf, Joaquín Torres-García, Franz Kafka i Anne Frank, entre d'altres.

Tanmateix, hi ha una figura que es repeteix constantment en aquesta sala: la síndria. Bru la va prendre com a analogia del ventre matern, la fertilitat i l'experiència de gestar i donar a llum amb el seu vessant simbòlic i d'experiència trasbalsadora. La idea, segons s'explica a l'exposició, li va venir quan va veure com tallaven la fruita, violentament, per extreure'n un triangle vermell. Al centre de la sala hi trobem l'obra que dona imatge a l'exposició, *El triangle organitza Amèrica* (1993), i ens refereix a la idea que les dones ho sostenen tot, un discurs que s'ha anat repetint al llarg de l'exposició i a l'obra de Roser Bru. A la part inferior del quadre hi trobem tota mena de fruits i, al centre, una panotxa tallada en secció que recorda clarament la forma de la vagina. Aquest triangle que organitza Amèrica no és res més que un símbol creat per fer referència i honorar les dones com a organitzadores de la societat amb pau i plaer.

L'estructura de l'exposició està ben definida i el fet de dividir-la en tres àmbits ajuda a comprendre millor el discurs que els comissaris volien transmetre: posar en relleu les arrels catalanes de Roser Bru, així com el vincle emocional, però també artístic, que va mantenir amb Catalunya i destacar la consciència política i feminista de l'autora. Tanmateix, la meva experiència ha estat de confusió. I com jo, molta altra gent que no coneixia l'artista, ja que, a primer cop d'ull, per la varietat d'estils, l'exposició fa pensar en una mostra col·lectiva d'artistes. També és cert que un cop hi prestes atenció aprecies l'aposta per una exposició no cronològica. Tot i això, trobaria interessant una exposició de l'obra de Bru ordenada amb criteri cronològic per percebre l'evolució formal de les seves obres al llarg de la seva carrera. És una aposta més convencional però em sembla interessant per estudiar els motius que la van impulsar a canviar tan radicalment d'estil. Per altra banda, he trobat interessant que els comissaris singularitzessin algunes obres col·locant-les en espais diferenciats de les altres. Així podem entendre com reforcen el discurs curatorial i també destaquen qualitats plàstiques i visuals d'algunes de les obres.

Abans d'accedir a l'exposició temporal el museu posa a disposició dels visitants un fulletó informatiu. L'espai de l'exposició és acollidor, però presenta algunes dificultats de mobilitat, ja que hi ha força escales i determinats punts resulten estrets. Al final del recorregut també es projecta un vídeo amb la recitació de frases d'alguns dels autors predilectes de l'artista. Tanmateix, el fet que aquest documental es trobi en un espai aïllat fa que passi desapercebut per una part del públic.

Amb l'objectiu d'aprofundir en el seu contingut, el museu ha publicat un catàleg amb textos de Paula Bonet, Natàlia Esquinas, Julià Guillamon, Àlex Mitrani, Inés Ortega-Márquez, Susanna Portell i Adriana Valdés, i que inclou també la recopilació dels textos de sala, així com informació addicional que ajuda el lector a comprendre millor el discurs de l'exposició. També cal destacar els recursos educatius que el museu ofereix en relació amb l'exposició, com ara visites guiades i tallers creatius adreçats especialment al públic infantil.

naufragis. arqueologia submergida

A cura de Rut Geli Mauri.
CaixaForum Girona.
21 de març - 24 d'agost de 2025

Per **Ariadna Plana i Codina**
Tipografia Loop d'**Emma Felip Molina**

El mar és un espai impassible. És un univers en si mateix. No està lligat per les conseqüències del pas del temps: no hi ha oxigen i no hi ha llum, i això crea les condicions perfectes per a la conservació d'objectes. És per això que les aigües amaguen secrets; recopilen, amb avarícia, tot allò que la Terra ha viscut. Els corrents marins arrosseguen i preserven tots els viatges que mai no es van poder acabar, preserven la memòria d'un viatge inacabat. Tot i que sovint associem l'arqueologia amb excavacions a terra ferma, aquestes no són l'única manera de poder recuperar les restes del passat. El fons marí també ofereix una gran quantitat de coneixement.

L'exposició del CaixaForum de Girona «Naufragis» (oberta fins a finals d'agost) ens porta a descobrir l'important paper del mar en la preservació de totes les grans troballes enfonsades. S'hi expliquen les noves tecnologies aplicades a la recerca i recollida d'informació, la història del domini del mar i alguns dels viatges que no van poder tornar. A cura de Rut Geli, és una mirada apassionant cap a les restes submergides i la importància de l'arqueologia subaquàtica per a la recuperació i recol·lecció de la història: el mar convertit en un arxiu de la història humana.

L'inici del recorregut contextualitza l'exposició explicant la història del submarinisme. L'ambient i la presentació transporten l'espectador al fons del mar, com si fóssim nosaltres els qui busquéssim les troballes. Enmig de la foscor, petites llums blaves decoren les parets i els objectes, mentre l'àudio simula l'interior del mar. Dins d'aquest espai se'ns explica la importància del submarinisme per a la documentació dels béns. A mesura que avancem pel recorregut, ens expliquen les troballes de diferents navegacions en èpoques diverses, que ens ajuden a comprendre la vida quotidiana de cada generació: les mercaderies, on es trobaven, com les organitzaven en el vaixell, com reparaven objectes comuns, les rutes marines, què utilitzaven per guiar-se i l'inventari de la tripulació. També es poden saber les connexions comercials per mar. Tots aquests factors, que poden semblar irrellevants a primera vista, en realitat aporten molta informació sobre com era la vida en altres èpoques. Fins i tot s'hi poden trobar restes d'aliments, que ajuden altres ciències.

Finalment, l'exposició remarca la importància de la conservació d'aquests béns. A l'aigua les condicions específiques afavoreixen la preservació de les troballes; un altre gran factor és que no hi ha grans canvis en l'ambient. A més, la seva posició es pot mantenir intacta, cosa que permet als arqueòlegs fer fotografies des de diferents angles, i això afavoreix la recol·lecció de dades a través de la posició dels objectes, fet que aporta gran quantitat d'informació addicional. Dins el camp de l'arqueologia, l'orientació i l'espai de la troballa poden aportar més informació a través de la seva posició en relació amb la resta, cosa que una peça aïllada no podria fer. Per això hi ha un gran interès a mantenir-les allà on es troben, a més de garantir la seva preservació.

Com s'ha esmentat, les troballes perduren en el mar gràcies a la falta d'oxigen, que és la causa que no hi puguin créixer microorganismes que descomponguin els materials. Un factor que danya les peces i obres és el canvi ràpid de temperatura i humitat; és per això que les pintures s'envien d'un país a un altre amb caixes isolades i que es tardi a obrir-les. Es necessita que la peça s'adapti naturalment a les noves condicions. Per tant, si s'hagués de treure una peça del mar, es descompondria. Per això és una feina tan laboriosa i a contrarellotge la restauració de béns que estaven submergits. Per evitar tot aquest procés innecessari, la UNESCO recomana la preservació *in situ* del patrimoni subaquàtic, a causa de la complexitat de la conservació de les peces. L'exposició posa exemples d'aquesta labor en el camp de la conservació, ensenyant als espectadors la diferència entre un objecte conservat adequadament i un que no.

Des de sabates perdudes fins a compassos, el mar és un gran arxiu de la memòria humana. És per això que, gràcies a la tecnologia d'aquests darrers segles, cada cop els humans ens hem anat endinsant a la mar en cerca de respostes i per poder trobar el tresor del coneixement. L'exposició del CaixaForum «Naufragis» és una exhibició magnífica per a tots els que estiguin interessats en l'arqueologia, el submarinisme o el mar, ja que contextualitza i explica la importància d'aquesta nova branca de l'arqueologia, juntament amb les troballes.

El temps passa, però l'àncora no ho sap, mira al cel, però allà on es troba no arriba el sol, es manté a les fosques. L'única percepció del pas del temps que té és la corrosió de la sal i com, a poc a poc, la sorra se l'empassa. Quan podrà tornar a veure la superfície?

ressenyes d'exposicions

XII Biennal d'Art de Girona

introduir el debat des de l'art

Per **Sergi Bassas Gil**
Tipografia Loop d'**Emma Felip Molina**

La Biennal d'Art de Girona ha arribat enguany a la dotzena edició amb l'objectiu de potenciar els valors de l'art i donar suport als artistes visuals. Aquesta biennal va néixer l'any 1989 de la mà del Departament de Cultura de la Generalitat i la Diputació de Girona, amb la voluntat de fer emergir la vitalitat i la creativitat del moment. Per arribar a la dotzena edició, la Diputació de Girona ha superat els moments de crisi cultural i ha mantingut activa la convocatòria quan altres institucions han deixat de donar-hi suport.

L'exposició d'aquesta edició es va poder veure entre el 27 de març i el 18 de maig a les sales d'exposicions de la Casa de Cultura de Girona, on es van mostrar les deu obres seleccionades pel jurat, amb diversitat de perfils i zones territorials, i que volen ser el testimoni del ventall de tendències de l'art del nostre territori.

Track 8 M, de Guillermo Basagoiti, és una instal·lació en format gravat que sorprèn només d'entrar a l'exposició. Un rotlle de dimensions considerables que s'exposa com els antics llibres de papir enrotllat. L'artista ha utilitzat una tècnica de gravat d'impressió experimental sense tinta creada amb les rodes de cautxú del pont grua de 60 tones del port de l'Estartit. És una obra que ens porta a reflexionar sobre la mecànica de la memòria i en què la petjada obre un camí cap al futur.

Una de les parets de la sala és plena d'imatges sobre llenços i citacions de llibres i novel·les que es retroalimenten amb la manera en què es combinen. És *Elementos para un paisaje*, de Marcela Jacarilla, una instal·lació que proposa un recorregut subjectiu obert a múltiples interpretacions sobre la idea de les persones com a paisatge, amb cossos humans que es transformen de la mateixa manera que ho fa constantment el paisatge.

Al fons de la primera sala s'hi exposa *On tot neix,* un lli que ha passat per un teler manual de baix lliç tot recobert de terra, que evoca la reflexió sobre l'ús i la transformació de la terra com a generadora de vida. Amb aquesta obra, que forma part del projecte *Mieses,* Mariona Cañadas i Pedro Murúa volen crear consciència de com usem i com valorem la terra.

Una obra més minimalista, però amb major càrrega simbòlica, és *Tres falques*, d'Irene Visa. Tres falques de porcellana pintades de tres colors diferents que volen ser un reconeixement a l'Hospital de Santa Caterina, la Casa de Cultura de Girona i els estudis d'Arquitectura de Girona, però també una picada d'ullet a l'escultura *Lletres toves* que hi ha a la plaça Pompeu Fabra de Girona.

L'estructura que recorda la forma dels parcs fotovoltaics és *El perímetre de la llum*, de Marta R. Chust i Roc Domingo Puig. Aquesta obra neix després d'una recerca que analitza el projecte de cinc centrals fotovoltaiques d'empreses estrangeres que havien d'afectar cinc camps del Moianès. Això es representa de manera metafòrica amb l'ús de la cartografia i la tècnica analògica de l'antotípia.

L'exposició també inclou la projecció de *De tu a tu*, una acció que parla de les relacions humanes en què el que és quotidià i màgic es troba des de l'amistat del dia a dia. Mar Serinyà i Fina Miralles es posen davant la càmera per mostrar una escena on improvisen tot creant una melodia fruit de l'espontaneïtat i la connexió que les uneix.

També trobem una acció amb vídeo en l'obra *Llista de llibres en català cremats a Catalunya el 1939*, de Miquel García. Una lona coberta de pintura negra termosensible, que desapareix quan s'hi aplica foc, amaga una llarga llista d'obres en català cremades pels feixistes. Així doncs, la mateixa acció de cremar serveix per fer renéixer els títols d'aquestes obres.

Fractura. Descosir la immersió és un muntatge inèdit que porta el vídeo cap a la immersió per tal de diseccionar l'experiència de la realitat virtual dels dispositius digitals actuals. El projecte d'Azahara Cerezo i Mayte Gómez Molina té la voluntat de descobrir les opacitats que s'amaguen en aquest sector aparentment sense fissures. La instal·lació integra un assaig immersiu, una selecció de minerals clau per a la fabricació d'aparells electrònics i un vídeo que mostra el processament continu d'escanejos 3D.

La fotografia, un pèndol, text de neó, cartells i un vídeo formen la instal·lació *Visit Fukushima. Visit Vandellòs*, un assaig de Jorge Conde que pretén reflexionar sobre la necessària transició energètica cap a un model més sostenible i net, a partir de la possibilitat d'una visita guiada a les centrals nuclears d'aquestes localitats, que es troben en procés de desmantellament i recuperació del paisatge.

L'exposició també acull l'obra d'Eduard Ruiz *Passepartout*, guanyador en la modalitat d'obra realitzada. És un collage amb dos passaports espanyols, oberts en pàgines on veiem il·lustracions d'espècies migratòries, a les quals s'hi superposen fragments de filferro d'una tanca. La peça convida a la reflexió sobre les barreres físiques i polítiques que limiten els moviments i que afecten els cicles ecològics.

Finalment, a part de les deu obres d'enguany, també s'hi exposa *Bosc. Un paisatge imaginari*, d'Edu Comelles, guanyador en la modalitat de projecte de l'anterior biennal. A l'obra s'altera el paisatge comunicatiu ocult d'un bosc per tal de construir un paisatge fictici, un paisatge infinit de sons a través d'un sistema multifocal d'altaveus que creen un context sonor aparentment caòtic. Els sons que s'utilitzen van ser enregistrats en diversos llocs de l'Estat espanyol durant quinze anys.

Cal esmentar també Judit Bou (Vic, 1996), seleccionada en la modalitat de producció d'un projecte de creació artística, amb la proposta *quatre dos / quatre quatre quatre quatre / quatre / quatre per quatre quatre cops,* que desenvoluparà al llarg dels pròxims dos anys i s'exposarà en la pròxima biennal, l'any 2027.

En definitiva, l'exposició de la XII Biennal d'Art de Girona presenta deu obres úniques que conviden a la reflexió de diversos aspectes d'una manera més o menys evident, però també a l'estimulació dels sentits gràcies a les múltiples formes i tècniques artístiques que s'hi poden observar. Així doncs, tal com escriu Miquel Noguer, president de la Diputació de Girona, la Biennal d'Art «testimonia l'evolució de l'art contemporani i ofereix una visió de l'actualitat artística del nostre país». El fet de trobar-nos amb artistes de diverses parts de Catalunya permet que es creï una radiografia de les inquietuds que es mouen en tot el territori, que ens apropa als temes i debats de l'art contemporani des d'un vessant artístic i inspirador.

La “Fuga” de Eugènia Balcells

huyendo de una mirada convencional

Per **Victoria García Vallejo**
Tipografia Muguet de **Ruth Pou Cubero**

Como decía John Berger en su celebérrimo libro *Modos de ver*, «la vista llega antes que las palabras. El niño o niña mira y ve antes de hablar». Una mirada, una imagen, una fotografía o una pintura pueden evocar mucho más que un discurso o un diálogo; ya lo dice el famoso refrán «una imagen vale más que mil palabras». Cuando el cine fue capaz de proyectar películas sonoras, Alfred Hitchcock —quien dirigió la primera película hablada comercialmente exitosa en Europa— paradójicamente declaró que «las películas mudas eran la forma más pura de cine» y se burló de muchas de las primeras películas sonoras diciendo que ofrecían poco, aparte de «fotografías de gente hablando».

No es coincidencia que siete años después de la publicación de *Modos de ver*, y encajando con el auge del cine producido bajo el impulso del *New Media Art*, Eugènia Balcells sacase a la luz *Fuga* (1979), una película muda que desafía todos los parámetros del cine comercial. El filme se rodó usando una cámara Bólex de 16 mm en blanco y negro a partir de una estructura única: situada en un punto fijo en el centro de una habitación desde donde la artista iba girando la cámara sobre su propio eje. También iba avanzando y rebobinando el celuloide para adaptarse al guion y poder filmar los 360 grados del espacio (dividido a su vez en 12 porciones, como si fuera la esfera de un reloj). De esta manera, las diferentes tomas se van solapando hasta conseguir un juego de capas espacio-temporales, como si de un tejido de filmaciones se tratase.

Así, Eugènia Balcells sitúa en el centro de su obra la mirada, ya que el espectador presencia una especie de lo que podríamos llamar una «danza fantasmagórica de escena cotidianas» en que la acción no tiene ningún tipo de protagonismo. La genialidad de Fuga está en su montaje y en ese «tejido» de escenas que se sobreponen sin proyecto previo. Es así como Balcells nos devuelve a la magia del cine mudo de la que hablaba Hitchcock. En el visionado, la función del oído desaparece y otros sentidos entran en relación, como la vista y el tacto. La percepción táctil se intensifica y Fuga deviene una película con textura, de esos filmes que puedes sentir a través de la pantalla. El espectador, sin darse cuenta, agudiza la mirada, entiende las escenas sin necesidad de palabras y entra en un universo visual donde el pasado, el presente y el futuro se enredan para dar lugar a eso que he llamado una danza de escenas.

En *Fuga* también nos topamos con una o dos escenas en las que reconocemos a la propia artista reflejada en un espejo y cámara en mano. Con eso, Eugènia Balcells parece querer referirse a la dimensión de metalenguaje y a una dimensión autoreflexiva en el espacio-tiempo que despliega su propia película; es el golpe que falta para acabar de romper la cuarta pared. En *Modos de ver*, el propio Berger lo dice: «Nunca miramos solo una cosa; siempre miramos la relación entre las cosas y nosotros mismos». Podemos entender el autorretrato de Balcells como un claro ejemplo de esta idea, pues en el filme la artista se anima a dejar su propia huella, un tanto fantasmagórica, para que el espectador relacione esa imagen con el proceso de rodaje y creación de la película. Fuga presenta un vínculo visual bidireccional: Eugènia Balcells se presenta como sujeto filmado delante del espectador y el espectador puede observarla a ella también en la construcción del punto de vista que le ofrece para ver la película.

Pero Fuga no es la única obra en la que Balcells juega con la mirada. En Álbum (1976) la acción transcurre dentro de un álbum de fotografías antiguo. Es la primera película que empezó, y por tanto se trata de un ejercicio sencillo. Se trataba de filmar el álbum de postales de su abuela que ella hojeaba cuando era pequeña. Cuando tuvo los medios, Balcells creó un cortometraje de 10 minutos combinando la filmación de las postales por las dos caras, la imagen y la caligrafía de los mensajes, con fragmentos de estos textos leídos en voz alta en voz en *off* y acompañados de una música romántica de Richard Strauss que acrecienta el aire de nostalgia que desprende la obra.

Así pues, tanto *Fuga* como Álbum son metrajes que tienen la intención de situar la mirada del espectador en un lugar diferente, y tratan de ofrecer un modo de ver distinto. Ambas son películas que dan testimonio de su tiempo: en arte, el auge del conceptualismo y del arte de los nuevos medios. Respecto a actitudes, forman parte del movimiento revolucionario de los años 60, 70 y 80, porque desafían la narrativa tradicional de la que se servía el cine comercial para explicar las cosas y expone que hay más posibilidades para poner sobre la mesa nuevas formas de ver el mundo. En el caso del arte, se explora cómo existe una relación intrínseca entre el tema, el porqué de utilizar un lenguaje artístico y el cómo hacerlo. Balcells, por ejemplo, renuncia a la acción para, a cambio, ofrecer al espectador una forma (un cómo) diferente, que invita a reflexionar y a plantearse que podría existir una realidad multidimensional donde pasado y presente fueran solo dobleces continuos.

El pasado 18 de marzo tuve la oportunidad de ver *Fuga*, en la sala de Graus de la Facultad de Lletres de la Universidad de Girona que inauguraba la Jornada Eugènia Balcells en Girona (18-26 de marzo en diversos espacios de la ciudad). Tras los 30 minutos que dura el filme, la propia artista nos ofreció una charla interactiva en la cual confirmé mis sospechas: igual que sus obras, ella también es representante de las actitudes del tiempo en el que se formó. Compartió con nosotras esas ganas de cambiar el mundo, de reemplazar lo tradicional con lo desafiante y de dejar las cosas diferentes a cómo están cuando no funcionan en la dirección de la libertad. Balcells, a sus 81 años, tenía más vitalidad que la mayoría de los asistentes y nos alentaba a abrir los ojos, los nuestros y los del mundo hacia lugares más humanos y creativos. Como ella misma dijo en la charla, «donde no hay arte, las personas mueren». Fuguémonos pues con la *Fuga* que propone Eugènia Balcells.

temàtic

Eugènia Balcells
en Girona

brindis de luz.

Plural y abierta es la luz
aunque el ojo le construya sombras
Moni Muñoz

Per **Moni Muñoz**
Tipografia Haltech de **Arnau Carro Hernandez**

Las jornadas realizadas en la ciudad de Girona sobre Eugènia Balcells pusieron el foco en el pensamiento y la producción artística de una de las artistas catalanas más atrevidas e innovadoras en el campo de la investigación artística, el cine, el videoarte y el arte conceptual contemporáneo. Sus estudios sobre la luz y las diferentes creaciones a partir de los mismos le han valido el reconocimiento internacional y numerosos premios.

El evento inaugural fue la conferencia *El lenguaje de la videocreación*, realizada el 18 de marzo de 2025 en la Sala de Graus de la Facultad de Letras de la Universitat de Girona, donde también se proyectaron dos cortos de la autora*: Àlbum* (1976-78) y *Fuga* (1979). Eugènia Balcells conversó animadamente con las profesoras Assumpta Bassas Vila y Saray Espinosa y con el alumnado de la asignatura Crítica de arte de la UdG, así como con el diverso público asistente*.* El ciclo continuó en los días posteriores en el Cinema Truffaut, con la proyección de dos películas de la artista: *Cartas de Akyab* y *L'arròs es planta amb arròs,* más el documental sobre ella *The Wisdom of Wonder. Eugènia Balcells, once and again,* realizado recientemente por su colaborador Luis Felipe Ruiz.

Otra de las actividades diseñadas desde el magnífico programa fue una visita guiada a la Fundación Eugènia Balcells, establecida recientemente en Castellar de la Selva. Es necesario aclarar que todos estos eventos fueron organizados por la artista y su curadora, Eulàlia Bosch, en colaboración con la celebración del aniversario del Cinema Truffaut y facilitados por diversas instituciones como la Universitat de Girona, el Ayuntamiento de Girona y la propia Fundación Eugènia Balcells. Los actos fueron gratuitos y ofrecieron a toda la comunidad la posibilidad de acceder libremente a este prestigioso ciclo.

Refrescando la memoria

A través de estos actos hemos ido conociendo algunas de las obras y actividades de la extensa carrera artística de la autora. Eugènia Balcells nació en Barcelona y estudió arquitectura técnica en su ciudad y un Máster en Arte en la Universidad de Iowa, EEUU. A mediados de los 70 comienza a crear en el marco de las novedosas ideas del arte conceptual y de la creación *inter-media*. Forma parte del colectivo que crea la revista *Visual* junto a Eugeni Bonet, Juan Bufill, Carles Hac Mor, Manuel Huerga, Ignacio Julià y Luis Serra.

Sus investigaciones estéticas se decantaron hacia los filmes experimentales, la videocreación y las instalaciones audiovisuales, y ha recibido el reconocimiento del mundo de la cultura a través de muchos premios: la Medalla al Mérito en las Bellas Artes, concedida por S. M. el Rey en 2009, el Premio Nacional de Artes Visuales de la Generalitat de Catalunya por su exposición *Frecuencias* (2010) y, recientemente, la Creu de Sant Jordi (2025).

***A poc a poc.* Transitando por la Fundación Eugènia Balcells**

Llegamos a la Fundación y fuimos recibidos por varios de sus integrantes, quienes nos esperaban para comenzar esta travesía por la luz. Recibimos un díptico-mapa-guía titulado *Diálogos con la luz*. En un principio parecía un folleto publicitario, pero a medida que lo íbamos leyendo comprendimos que se trataba de una construcción narrativa muy sugerente. Científicos, cineastas, poetas, filósofos, dramaturgos y otras pensadoras que han trazado un sendero en la historia de la humanidad con su obra y son referentes para la artista: Roald Hoffmann, John Berger, Jorge Luis Borges, Eulàlia Bosch, Andrei Tarkovsky, María Zambrano. Además, cada párrafo está inserto en un amplio blanco como ese silencio expectante que rodea una obra para que esta emerja con todo su valor. Sin explicaciones. Solo lazos invisibles tejidos por pensamientos y poemas que al ser extraídos de su lugar original arman una atrevida trama de proliferantes sentidos aumentando las posibilidades de pensar la luz. La contratapa posee una reseña sobre la Fundación titulada *Brindis,* escrita por Eulàlia Bosch, la apasionada colaboradora y curadora de la mayoría de exposiciones de la artista.

Llegando al patio de acceso contemplamos una fenomenal tabla periódica de elementos ubicada sobre un muro con diferentes luminiscencias. La nubosidad del día más el suspenso de lluvia aplicaron a la construcción creativa una irradiación entre metálica y acuosa que cautivó nuestras miradas. Mientras tanto, Eulàlia Bosch, que es filósofa, escritora e integrante del equipo de la Fundación, nos recibió con grandes muestras de alegría y nos explicó la esencia y el valor de esta obra, que se titula *Homenaje a los elementos:*

«Si cada elemento tiene una asignación de luz y si todo lo que existe está hecho de la combinación de los elementos, ¿podría decirse que la luz es la voz de la materia?»

Eugènia Balcells

Seguidamente accedimos al espacio interior de la Fundación: una masía medieval recuperada y rodeada de la maravillosa naturaleza en el Massís de les Gavarres. La restauración del edificio ha convertido todos los ambientes del interior en grandes espacios blancos y libres, comunicados por los tradicionales arcos de piedra trabajada sin puertas, que no interrumpen el paso de la luz del exterior y a su vez extienden el caudal de las luces del interior. Dos estéticas se cruzan en esta propuesta arquitectónica: el respeto por las estructuras de piedra del medioevo y los criterios de los actuales museos contemporáneos, donde la blanca espacialidad es un valor fundamental.

Cruzamos la alta puerta y entre cortinajes de un cobrizo tornasolado fuimos entrando en diferentes ámbitos luminosos. Así ocurrió con *Frecuencias,* un fragmento de una instalación que cubre una gran sala atravesada por múltiples vectores de luz —oblicuos y perpendiculares— de diversos colores en constante movimiento, que parecen nacer en el techo para perderse en el suelo. Algo espectral nos fue envolviendo a todos, cálidamente. Algo parecido a esa distorsión que acontece cuando estamos en el límite entre sueño y vigilia. Los casi cincuenta asistentes pasamos a ser, por momentos, sombras coloridas con contornos disueltos bajo los efectos de la gran cantidad de recursos lumínicos en movimiento. Hay, en un punto, una imposibilidad de transmitir acertadamente con palabras los efectos de esta travesía. Solo es posible metaforizando.

«Sin dudas… la ciencia es un almacén de metáforas».
Roald Hoffmann

En la trayectoria de nuestros cuerpos iridiscentes íbamos tomando fotos, dejando así una huella de nuestra inserción en este campo de energías que nos robaba las palabras. Por una milésima de segundo éramos la obra, infinitas duplicaciones pergeñadas por la mente de Eugènia Balcells, pensando la luz. Fuimos una partecita de su propio universo íntimo. De su caudalosa energía. Y así se iba cumpliendo, parsimoniosamente, la profecía de Lucrecio:

«Comprenderás mejor que muchos elementos pueden ser comunes a muchos cuerpos, considerando el caso de las letras dentro de las palabras»

Mirar, ver y celebrar
Arte Poética. J. L. Borges.

«A veces en las tardes una cara
Nos mira desde el fondo de un espejo;
El arte debe ser como ese espejo
Que nos revela nuestra propia cara»

La totalidad de la filmografía de Eugènia Balcells se puede apreciar en la sala de proyecciones, donde fuimos recibidos por un video de presentación en el que la artista filma su imagen reflejada en una gran bola espejada mientras camina por distintos lugares, tanto exteriores —ciudad de Nueva York— como abriendo puertas, desplazándose por pasillos, bibliotecas y demás lugares interiores. Lo curioso de este recurso técnico empleado es que, al llevar una mini-cámara sujeta a la cabeza, lo registra todo de manera expandida, delante y detrás. Nuevamente, la artista nos propone salirnos de los marcos formales para observar más y mejor. Todo en Uno y Uno en el Todo. Este gesto —que ya hemos visto de diferentes maneras en varias de sus obras— tiene la particularidad de romper con las convenciones de la mirada domesticada en general.

Acabada la proyección del vídeo, fuimos agasajados con un almuerzo como príncipes y princesas en la terraza-mirador de la masía. Mientras degustábamos los platillos, bajo la llegada de un necesario sol, conversamos en voz baja, todavía impactados por la experiencia de haber atravesado las diferentes instalaciones montadas dentro de la Fundación. Los más atrevidos tocaban con un mazo el gran instrumento musical ubicado en la terraza por la artista, constituido por una sucesión de tubos circulares metálicos de diferentes tamaños que producían un sonido vibrante y, en algunos casos, celestial.

Eugènia Balcells, como mujer artista catalana, ha marcado el universo creativo contemporáneo a fuego. Sus sólidas investigaciones, los despliegues de elementos en las instalaciones, las propuestas narrativo-fílmicas en sus cortos, filmes y documentales, el coraje de no dejar de buscar más allá de cada certeza establecida, la persistencia de hacer un arte que distingue su estilo, la ubican como un referente muy importante para las generaciones presentes y las del futuro. Merece la pena conocerla y difundir su trabajo. Esperamos que la Fundación Eugènia Balcells pueda abrir sus puertas al público muy pronto.

cartografies de protesta

Què criden els visuals del 8M del 2025 a escala estatal?

Per **Victòria García, Víctor Jiménez, Gemma Rita Lérida i Marina Martín**
Tipografia Grivak de **Pol Bargalló Pineda**

Històricament, i a grans trets, l'origen del 8 de març com a Dia Internacional de la Dona està vinculat a diverses protestes i vagues de dones treballadores de principis del segle XX en què reclamaven millores salarials, el dret de vot i jornades laborals més curtes, entre altres reivindicacions. L'activisme i l'activitat de moltes dones organitzant conferències, commemoracions i reconeixements diversos va contribuir a fer que el 8 de març fos finalment reconegut oficialment per les Nacions Unides, l'any 1975, com a Dia Internacional de la Dona.

> A Espanya, les manifestacions que tenen lloc cada 8 de març no només són marxes sonores, sinó que també es complementen amb cartografies visuals que, sovint, criden més que les mateixes veus. Aquestes pancartes de vegades es creen amb setmanes d'antelació i d'altres amb urgència, de vegades estan més elaborades, amb roba i *stencils,* i d'altres estan fetes manualment a base de cartró i pintura. Sovint són frases consensuades i treballades des dels col·lectius de dones i feministes amb caràcter polític, i d'altres s'han fet espontàniament, fruit de la passió, del dolor, dels records… en definitiva, un conjunt de desitjos i esperances de canvi i progrés. Com que som alumnes de comunicació i ens interessava el tema del llenguatge feminista, va sorgir la motivació d'estudiar una selecció d'aquests cartells tan diversos, per veure si podíem trobar línies per fer recerca.

Aquest breu assaig forma part del projecte interuniversitari INDOVIG23, entre la Facultat de Belles Arts de la UB i l'ERAM de Girona titulat «Els nostres cossos (no) són un camp de batalla». El plantejament d'aquest treball és analitzar el missatge visual i el contingut simbòlic de les pancartes de les protestes del 8M de 2025 a escala estatal. Ho farem a través de les xarxes socials, com ara TikTok, i de mitjans de comunicació en general. També hem dut a terme una recerca de textos especialitzats en el tema, com ara el treball de María Pando Canteli i Maite Aurrekoetxea Casaus. «Prácticas discursivas feministas: análisis de los lemas de la manifestación del 8M en Bilbao», on l'anàlisi revela que els lemes de les manifestacions en aquesta ciutat, en gran part, giren al voltant de temes com ara la violència, la igualtat i la lluita.

> Entenem les pancartes no només com a textos, sinó com objectes de comunicació i d'art: des de la tipografia, el llenguatge, els colors fins al missatge que transmeten. Analitzarem quatre ciutats d'Espanya: Madrid, Barcelona, Girona i Sevilla.

Així doncs, amb aquest treball intentarem respondre les qüestions següents: Quines són les estratègies visuals utilitzades per a fer arribar el missatge?; Canvia el missatge segons la ciutat?; Quin és el tema més recurrent en les pancartes?; Quina lectura podem fer del missatge d'aquestes pancartes avui dia, en el context social i polític espanyol actual?

Altrament, pretenem contribuir a una millor comprensió d'aquests poderosos recursos visuals de protesta i de canvi, del paper de la imatge en el discurs feminista contemporani i la seva capacitat per a generar consciència, interpel·lar la societat i afavorir el canvi social.

MADRID

En primer lloc, a Madrid, l'epicentre polític de l'Estat, les pancartes del 8M del 2025 no només ocupaven els carrers, sinó que pretenien interpel·lar la gent del carrer. Eren més que objectes visuals, eren manifestacions físiques d'un malestar col·lectiu, de demandes que s'han reiterat durant dècades i que, any rere any, continuen sense resposta. La capital espanyola es va convertir enguany en un mosaic de veus cridaneres, pintades en cartró, tela o plàstic que, malgrat la seva aparença efímera, transmetien una contundència i una urgència política difícilment ignorables.

Amb colors simbòlics com el morat, el verd i les banderes transsexuals, moltes pancartes apostaven per un feminisme que no es vol fragmentar. Un feminisme que no accepta jerarquies de dolor ni d'opressió.

El missatge visual, lluny de ser decoratiu, esdevé una eina de confrontació i resistència. No és casualitat que, en un context de creixent discurs reaccionari i retrocés en drets fonamentals, els lemes es tornin més clars, més feridors, més difícils de desactivar amb discursos buits.

«Vivas nos queremos»

Pel que fa a la tipografia, predominaven les majúscules, sovint pintades a mà amb traços gruixuts i decidits. Aquesta tria no només busca llegibilitat, sinó que encarna una actitud. Entre els lemes, se'n repetien alguns de clàssics, com ara la denúncia de la violència masclista («Ni una menos», «Vivas nos queremos») o la defensa del dret a l'avortament («Nosotras parimos, nosotras decidimos», «Mi cuerpo, mi decisión»). Però, també n'hi apareixien de nous, que posaven l'accent en l'antiracisme, el transfeminisme i la lluita contra la precarització laboral: «Misma faena, mismo salario», «El futuro es transfeminista y antirracista».

Aquesta pluralitat temàtica no és cap signe de debilitat, sinó de força. Revela un moviment que ha sabut escoltar, adaptar-se i ampliar el seu marc sense perdre'n l'arrel. Especialment colpidora és la presència de pancartes amb noms i rostres de víctimes de la violència sexual, convertides en altaveus d'històries que no volen quedar silenciades. Aquestes imatges incomoden, i han d'incomodar.

No pretenen complaure, sinó desvetllar consciències i interpel·lar complicitats. L'humor, en aquest context, actua com a contrapunt estratègic: les pancartes que juguen amb la ironia o la cultura pop no rebaixen la gravetat del missatge, sinó que el fan més accessible, més viral, més difícil d'esquivar.

Cada pancarta és una peça d'una cartografia més gran, un crit col·lectiu que es resisteix a ser esborrat. Les pancartes del 8M a Madrid no només resisteixen: es multipliquen, es transformen, es polititzen encara més. No només són crits de ràbia, sinó també gestos d'esperança. Perquè, al capdavall, el feminisme no es limita a ocupar el carrer un cop a l'any; el feminisme el redibuixa.

BARCELONA

A la manifestació del 8 M d'enguany a Barcelona vam poder veure pancartes de tota mena, amb missatges diferents, però amb un mateix desig compartit. Missatges polítics, sanitaris, sexuals, generacionals… un ventall ampli.

«Quiero vivir, no sobrevivir»

Les barcelonines van escriure lemes com ara: «Se espantan por las que luchan pero no por las que mueren»; «Me fui de México por miedo a ser secuestrada, violada, asesinada»; «Seríamos más si no las hubieran asesinado»; «Quiero vivir, no sobrevivir». Missatges curts, concisos i directes. En aquest cas, assenyalaven clarament les autoritats i els Estats com a responsables.

També destaca la inclusió dels infants en la lluita feminista, amb pancartes com ara «SOC UN NEN FEMINISTA» i «Soc LILA des de la PANXA», que simbolitzaven la transmissió intergeneracional dels valors de la igualtat i l'equitat.

Un tema predominant era la denúncia de la violència feminicida. Pancartes com ara «Me fui de México por MIEDO a ser secuestrada, violada, ASESINADA», «¿A qué mujer de tu vida le tiene que pasar PARA QUE TE IMPORTE?». Aquests missatges expressen de forma directa i concisa la brutalitat de la violència contra les dones. La pancarta «¿Seríamos más si no las hubieran ASESINADO?» expressa i subratlla la magnitud de l'assassinat de dones.

Tots aquests missatges anaven agafats de la mà amb elements visuals potents. El color lila, com ja hem dit anteriorment en el cas de Madrid, hi era molt present, pel fet de ser el color per excel·lència del moviment. Pel que fa a la tipografia, predominen les majúscules i els signes d'exclamació i d'interrogació, utilitzats per a emfatitzar la intensitat emocional del missatge. L'escriptura a mà aporta proximitat i reforça el caràcter d'autogestió i artesanal. Quant als materials, observem elements senzills com el cartró, les cartolines de color i el paper.

GIRONA

Pel que fa al 8M de 2025 a Girona, en les concentracions es van proclamar consignes a favor dels drets igualitaris, seguint el fil de les dues ciutats anteriorment analitzades. En aquest cas, la pluja no va suposar cap obstacle per fer la manifestació.

«Igualtat sobre el paper, però també per netejar el WC»

S'hi van poder observar cartografies amb lemes habituals, com ara «Unides per la igualtat» i altres de més originals com ara «Igualtat sobre el paper, però també per netejar el WC». Els clàssics: «Els carrers seran feministes», «Les feministes plantem cara al feixisme», «Sola, borracha, quiero llegar a casa», «Boti, boti, boti, masclista qui no voti», «El patriarcado me da patriarcadas», «Ni una más», «No son muertes, son asesinatos», «Vox y PP, la misma mierda es», «Clara-ment les dones plorem perquè no facturem» i «El feminisme ens farà lliures (sí, a tu també, Pep)». Aquestes consignes tractaven qüestions diverses com ara la desigualtat, els drets humans, la violència masclista, el feixisme, els feminicidis i el patriarcat. Totes comparteixen l'objectiu de fer visibles les formes d'opressió de les dones i promoure el feminisme.

Les diverses pancartes mostraven el treball, la dedicació, el determini i la imaginació. Tal com es mostra a les imatges, es va optar clarament pel color representatiu del feminisme i del 8M, el lila, però també es va jugar amb el blanc i el negre per a contrastar. En totes es van utilitzar lletres majúscules per emfatitzar el missatge que transmetien. Juntament amb la tipografia, cada missatge anava acompanyat d'una imatge o icona per aconseguir un alt impacte visual i marcar el mateix comunicat.

fer visible l'invisible: quatre artistes davant la violència sexual.

Obres de
Laia Abril,
Núria Güell,
Raquel Morón i
Rita Puig-Serra

Per **Aina Baburés, Marina Castany, Mar Juanola i Eudald Prat**
Tipografia Grivak de **Pol Bargalló Pineda**

Una impactant notícia de l'ONU afirma que «una de cada tres dones patirà violència domèstica o sexual al llarg de la seva vida». Aquesta dada, lluny de ser un simple número, posa de manifest una problemàtica molt present en el nostre dia a dia. Aquesta situació, juntament amb la proposta d'INDOVIG sobre el projecte «Els nostres cossos (no) són un camp de batalla», ens ha animat a comentar l'obra de les següents artistes catalanes: Laia Abril, Núria Güell, Raquel Morón i Rita Puig-Serra, cada una de les quals aborda la violència contra les dones des d'un vessant diferent.

La violència i la cosificació de la figura femenina ha estat una constant temàtica al llarg de la història de l'art. Amb l'emergència de l'art feminista, als anys 70 del segle XX, les artistes van començar a evidenciar la visió misògina i la pretensió de «neutralitat» que ha dominat l'art i el seu relat històric. L'art feminista denuncia les violències i abusos que abans s'acceptaven i es normalitzaven, ja que es considerava que eren «naturals», és a dir, part d'un ordre establert. En aquest article monogràfic mostrem l'obra de quatre artistes actuals del nostre territori que han treballat i exposat pràctiques de violència sexual a través del seu art. La seva contemporaneïtat revela que aquest fenomen encara és present i una realitat del nostre entorn.

SEVILLA

També els carrers de Sevilla es van tenyir de lila. Milers de persones es van aplegar per commemorar el Dia Internacional de la Dona en una manifestació multitudinària que va recórrer el centre de la ciutat.

«Ni una menos»

Un dels elements més destacats de la jornada van ser els cartells: creatius, irònics, colpidors i directes. Alguns dels lemes que portaven les manifestants reflectien la diversitat de lluites del moviment feminista. Es podien llegir frases com ara «Ni una menos», «Sevilla serà feminista o no serà», «No nací mujer para morir por serlo», «Abuela, hoy grito por todo lo que tú tuviste que callar» o «La revolución será feminista o no será». D'altres apel·laven a la sororitat i al poder col·lectiu: «Juntas, libres y combativas», «Si nosotras paramos, se para el mundo». També hi havia referències al feminisme interseccional i antiracista, amb cartells que deien «Mi feminismo será antirracista o no será» o «Migrar no es delito». Molts d'aquests cartells eren fets a mà, amb retoladors i cartolines reciclades, cosa que afegia un toc més personal i autèntic a cada missatge.

Com es pot veure a les imatges, la simplicitat dels materials visuals, com el cartró, els retoladors o els papers senzills, diu molt. És un símbol d'autogestió que transmet autenticitat i proximitat. A més, aquest caràcter manual i artesà reforça el missatge d'urgència i de lluita col·lectiva.

CONCLUSIONS

Hem volgut explorar el que hem anomenat «cartografies de protesta» de les manifestacions del 8M en quatre ciutats espanyoles: Barcelona, Madrid, Girona i Sevilla. L'anàlisi de les pancartes i cartells ha revelat un ecosistema de reivindicacions ric i complex que actua com un baròmetre del que és actualment l'activisme feminista i les seves preocupacions.

Així doncs, a través d'aquestes anàlisis hem pogut conèixer i entendre millor quines són les temàtiques més efervescents avui dia dins el moviment del feminisme i la seva lluita. Hem constatat que la lluita contra la violència masclista és un eix central, i que la consciència col·lectiva, fins i tot entre els més petits, està emergint amb força. A més, s'hi han visibilitzat qüestions vinculades a la política, la sanitat i les diferents generacions, entre d'altres.

Les cartografies visuals no només visibilitzen l'horror de la violència masclista, sinó que també n'assenyalen els responsables i desafien les narratives patriarcals.

En definitiva, aquesta anàlisi ens mostra que la lluita contra la violència de gènere és un procés continu, necessari i complex; requereix una lluita col·lectiva, tant de dones com d'homes, així com un compromís polític i institucional real. Les cartografies de protesta del 8M de 2025 ens recorden que encara queda molt per fer i ens recorden la urgència de continuar treballant plegades, unides per a erradicar aquesta violència tan injusta. Us convidem a portar una nova pancarta l'any vinent a la manifestació, sigui quina sigui la ciutat on estigueu. Quin seria el vostre lema?

BIBLIOGRAFIA

Pando-Canteli, M. J. i Aurrekoetxea-Casaus, M. (2020). Prácticas discursivas feministas: análisis de los lemas de la manifestación del 8M en Bilbao. Feminismo/s, (36), 205–229. https://doi.org/10.14198/fem.2020.36.09

Laia Abril: *On Rape*, 2022

La carrera artística de Laia Abril se situa en l'encreuament entre l'art visual, el periodisme documental i la investigació feminista. En els seus projectes tracta qüestions com ara la pressió estètica que pateixen les dones, que sovint acaba en trastorns de conducta alimentària, i els mites de la menstruació; també explora els conceptes de feminitat i comunitat lesbiana i les diferents maneres de viure la sexualitat. Amb el seu compromís ètic i la seva metodologia d'investigació, Abril aborda qüestions socials complexes.

El projecte més reconegut de Laia Abril pel que fa al seu posicionament polític és *A History of Misogyny,* iniciada el 2017 amb el capítol *On Abortion*. Es tracta d'un projecte a llarg termini que ofereix una comparació històrica entre el passat i el present de temes clau, amb l'objectiu de fer-nos veure que les circumstàncies actuals no són tan avançades com sovint pensem. El treball s'estructura en diferents capítols que corresponen a diferents fotollibres, cadascun centrat en una temàtica concreta. El primer tracta de l'avortament i de les conseqüències de no tenir-hi accés; el segon, que és el tema que ens ocupa, tracta de la violació, i els següents exploren qüestions com ara la història massiva, els mites al voltant de la menstruació i els feminicidis.

El segon fotollibre del projecte, titulat *On Rape: An Institutional Failure*, aborda la violació i el fracàs institucional per a prevenir-la, tenir cura de les víctimes i treballar amb els agressors. L'obra planteja una reflexió sobre com la fotografia ha representat (i encara representa) les dones i com contribueix a la victimització de la víctima d'aquesta violència sexual. Laia Abril analitza fonts històriques i els rols, models i patrons de comportament misògins, i rastreja com les tradicions, rituals i costums encara tenen un impacte en la societat en què vivim i configuren moltes actituds i conductes masclistes normalitzades i acceptades. Aquest treball ens interpel·la directament, revelant les estructures de poder que perpetuen la violència, i té la intenció d'obrir un debat social necessari avui en dia.

L'artista catalana va inspirar-se en el cas de la Manada, una violació en grup que va tenir lloc l'any 2016 a Espanya i que va generar una reacció important d'indignació pública. Aquest cas reflecteix molts dels temes que Laia Abril explora, com ara la brutalitat extrema envers les dones, la gravació de les agressions, la culpabilització de la víctima, la manca de proves —que dificulta la justícia— i les qüestions entorn del consentiment. No obstant això, l'obra deixa espai també a l'esperança, mostrant les protestes feministes, les reformes legislatives sobre les agressions sexuals i l'enduriment de les penes per als agressors, que donen lloc a un possible canvi.

El fotollibre incorpora materials diversos (des de mapes, objectes i vídeos fins a converses de WhatsApp) per tal de demostrar que la violació és un fenomen sistemàtic, fruit de les cultures patriarcals. Laia Abril recull testimonis de supervivents de violacions comeses en entorns institucionals com ara escoles, instal·lacions de l'exèrcit o convents, i els presenta juntament amb fotografies en blanc i negre de les peces de roba de les víctimes. Aquestes imatges adopten una estètica forense, que reforça la presència dels cossos absents.

L'enfocament de Laia Abril es coneix com a «recerca artística» o «pràctica basada en la recerca». La seva obra és el resultat de molts d'anys de recerca, documentant-se sobre els temes que tracta i recopilant narratives personals, estudis de cas i resolucions judicials. Aquest procés li permet construir una base sòlida sobre la qual desenvolupar els seus projectes, en què objectes reals i històries documentades s'entrellacen amb les seves fotografies escenificades. La interacció entre el text i la imatge és un dels aspectes més significatius del seu treball. Laia Abril no mostra representacions explícites de violència, sinó que l'impacte sorgeix dels relats reals, que provoquen la reflexió. Justament aquest és l'objectiu: fer-nos conscients que, com a societat, tenim la responsabilitat col·lectiva de perseguir i condemnar aquests delictes.

monogràfic

Núria Güell: *La feria de las Flores*, 2012

L'obra *La feria de las Flores*, de Núria Güell, aborda la violència sexual exercida sobre nenes i adolescents a Medellín, Colòmbia, en el context del turisme sexual. La peça va sorgir a partir d'una residència artística de Núria Güell al Museu d'Antioquia, on l'artista va investigar la realitat d'aquest tipus de violència a la ciutat. Durant la seva recerca va descobrir l'existència d'un catàleg que venia la virginitat de nenes, un document que mostrava com s'utilitzen cossos de menors com un producte més del mercat capitalista i colonial. L'obra de Núria Güell pretén confrontar aquest abús mitjançant una acció participativa i crítica.

L'estratègia de l'artista va consistir a organitzar visites guiades al museu, però amb una proposta radical: les guies eren nenes i noies d'entre 12 i 17 anys que havien estat víctimes d'aquesta explotació sexual. Elles mateixes comentaven les obres de la col·lecció de Fernando Botero, un artista famós pel fet de representar cossos voluptuosos i sovint femenins. En ser les mateixes víctimes les qui prenen la paraula, la relació habitual entre espectador i obra queda subvertida. L'espectador ja no es podia limitar a mirar les obres com a simples «quadres bonics», sinó que havia d'escoltar testimonis reals i dolorosos que posaven en qüestió allò que estava veient.

A través d'aquesta acció, l'artista va posar en evidència com la violència sexual no és només una qüestió individual o anecdòtica, sinó que forma part d'un sistema més ampli sostingut pel masclisme i la hipocresia cultural, i alhora també posava en qüestió el paper de les institucions, que sovint contribueixen a mantenir aquest silenci.

L'obra ens obliga a mirar de cara una realitat que normalment evitem. Núria Güell utilitza l'art com a eina de denúncia, visibilitza una realitat brutal i dona veu a les víctimes perquè siguin elles les que prenguin el protagonisme. Això trenca amb la visió passiva o victimitzada amb què sovint es representa les dones afectades per la violència sexual. Amb una mirada crítica i compromesa, l'artista ens interpel·la directament i ens obliga a qüestionar els nostres propis rols dins d'aquest sistema.

Raquel Morón: *Veus compartides*, 2024

Raquel Morón és una artista visual i activista cultural catalana amb una trajectòria marcada per la seva implicació en projectes artístics comunitaris. L'obra que comentarem és *Veus compartides*. Consisteix en un seguit de casetes de paper que tenen un petit dispositiu de so que convida els espectadors a escoltar les diferents experiències relacionades amb l'abús domèstic de les participants en un dels seus projectes artístics. El resultat del treball amb dones

que han patit violència és la construcció d'aquestes petites cases amb paper, cola i dibuixos que suggereixen l'estat interior de les dones en aquestes situacions. Les cases, combinades amb les històries, busquen causar un impacte i tenir un ressò de conscienciació social i educació en nous valors.

> Un dels aspectes més rellevants i colpidors de la seva proposta artística és el protagonisme que adquireixen els testimonis de les participants. A través de les seves veus es construeix un relat que no només dona visibilitat a una realitat sovint silenciada, sinó que també apel·la directament a la responsabilitat col·lectiva per a afrontar la violència domèstica. Aquesta violència, lluny de ser un fet aïllat o restringit a determinats contextos, es manifesta en tota mena de llars, independentment de la ubicació geogràfica, la condició econòmica o el nivell d'estudis. És aquesta transversalitat la que fa especialment potent la proposta: la diversitat del grup de participants, en termes d'edat, origen i experiències vitals posa de manifest que cap col·lectiu n'està exempt.
>
> El seu treball parteix de la necessitat de donar a conèixer una problemàtica que sovint té lloc en un espai que, en teoria, hauria de ser segur: la llar. Un lloc que hauria d'actuar com a refugi, com a protecció davant la violència del món exterior, però que es pot convertir en l'escenari d'agressions i patiment. Des d'aquesta consciència, l'artista construeix un espai segur on les dones que han viscut violència de gènere poden compartir les seves experiències i relats, anònimament. El projecte neix amb l'objectiu de donar-los veu i reconèixer les seves vivències, així com els processos de superació, des del respecte i l'acompanyament. L'artista ho explica:
>
> > L'última temporada estàvem en una casa amb un jardí, que el que fèiem era sortir al jardí perquè sabíem que al jardí no sortiria a picar-nos. Encara que tinguem la porta oberta, perquè podríem haver marxat; obrir la porta del jardí i marxar, però estàs tan condicionada, amb tantes pors i tantes inseguretats, que no saps on anar tampoc, perquè no et sents recolzada.
> >
> > Si la casa és el refugi de l'ànima, la construcció de les casetes suposa crear un espai que acull i mostra la vulnerabilitat pròpia i la dels altres i que ens permet crear les xarxes de suport necessàries per a reconstruir una societat més empàtica i acollidora.[1]

En aquest sentit, l'obra no només actua com a espai de denúncia o de reflexió, sinó que es converteix també en una plataforma de reconeixement de les víctimes i de les diferents situacions d'abús domèstic. L'art esdevé una eina transformadora capaç de generar empatia, qüestionar estructures i contribuir a la construcció d'una consciència crítica i compromesa.

Rita Puig-Serra: *Anatomy of an Oyster*, 2023

L'artista Rita Puig-Serra s'apropa a la temàtica de l'abús sexual d'una manera molt més íntima i personal que les altres artistes que fins ara hem vist, ja que el seu treball parteix directament de la seva mateixa experiència. En lloc d'una aproximació directa, l'artista construeix una narrativa a través de metàfores i retalls que ens deixa entreveure la seva vida, perquè l'espectador pugui anar descobrint de mica en mica el missatge de la seva obra.

monogràfic

El seu projecte es titula *Anatomy of an Oyster* (2023) i és un fotollibre on analitza i explora els abusos que va patir durant l'adolescència en l'entorn familiar, expressant allò que mai va poder explicar amb paraules en aquell moment. L'artista recupera records, imatges i textos passats, fent un autèntic treball d'investigació sobre el seu propi passat. L'obra s'expressa a través d'una metàfora visual: les ostres i la creació de la perla. Les perles, un objecte preciós, sorgeixen de l'ostra com a resposta a una intrusió externa que no pot expulsar, es creen com a mecanisme de supervivència. El nacre recobreix aquest element i crea la perla. La metàfora ve a simbolitzar el dolor transformat en bellesa. El fotollibre està plantejat com si fos una ostra, que a l'interior conté fotografies en detall de perles barroques. Cada capítol, marcat per una ostra que de mica en mica s'obre, va traient l'entrellat de la història.

Al llarg de l'obra els ulls també són una constant; per la forma s'assemblen a una ostra i els petits reflexos de llum, a les perles. Molts dels ulls són del seu abusador, fent que la seva presència sigui molt personal, però sense revelar qui és. El ganivet que s'utilitza per obrir ostres també té un significat simbòlic, referint-se a la violència, així com a l'esforç necessari per arribar a l'interior de l'ostra i, finalment, a la presa de consciència del trauma, ja que la dissociació dificulta recordar el que s'ha viscut.

Tot i el caràcter personal i íntim de l'obra, Rita Puig-Serra aconsegueix transformar en imatges unes emocions compartides entre víctimes d'abusos. Al llarg del llibre apareixen recurrentment sentiments com ara la culpa i la vergonya. D'una banda, la culpa per haver sentit plaer involuntari i no consentit, i la culpa per no haver estat capaç d'explicar-ho. Els espais en blanc i els silencis que hi habiten simbolitzen tot allò que no es diu. També s'hi expressa la vergonya: hi ha imatges de petit format, com si xiuxiuegessin un secret, que obliguen el lector a acostar-se per veure-ho clarament, perquè costa dir-ho en veu alta. *Anatomy of an Oyster* és, en essència, un projecte d'autocuració: una manera de comprendre profundament el que va passar, afrontar aquest passat i alliberar-se de la culpa i la vergonya. Tanmateix, el relat ressona amb l'experiència de moltes altres persones i té el poder de donar veu i forma a emocions compartides.

Malgrat que la primera artista comentada, Laia Abril, també aborda la violència sexual a través del mateix format (el fotollibre), en el seu cas no parteix d'una experiència personal, sinó que, mitjançant la recerca, tracta casos reals d'altres persones, i construeix un relat basat en testimonis externs. La seva recerca i l'arxiu visual revelen les falles institucionals i la normalització cultural de la violació són similars a l'estratègia participativa i incòmoda de Núria Güell, que confronta l'espectador amb les veus de les víctimes mateixes. Raquel Morón, a través de *Veus compartides*, ofereix una proposta que transforma el testimoni en matèria artística i social, creant espais de seguretat i empatia col·lectiva.

Aquest treball ha volgut posar en relleu la tasca d'un conjunt d'artistes catalanes que, des de llenguatges i disciplines diverses, aborden la violència sexual amb una mirada crítica, compromesa i respectuosa. Aconsegueixen abordar un tema delicat i complex; les seves obres no són només representacions, sinó eines de denúncia, reflexió, curació individual i social i esperança. Ens recorden la importància de comprendre la situació que genera la violència sexual contra les dones per tal de continuar lluitant per un món en què els nostres cossos deixin de ser un camp de batalla.

[1] Fragments del vídeo i transcripcions literals de les víctimes de violència que van participar en el projecte *Veus compartides*, de Raquel Morón, un projecte artístic comunitari sobre la violència de gènere (2024)

còmplices de la violència masclista?

Qüestions teòriques i ètiques sobre la representació de la violència contra les dones en la cultura visual feminista

Per **Abril Martínez i Ariadna Plana**
Tipografia Grivak de **Pol Bargalló Pineda**

La representació de la violència contra les dones en la cultura visual feminista és un tòpic que ha estat l'epicentre de diversos debats i polèmiques. El debat actual gira entorn de si la representació de l'abús envers les dones en els diferents camps artístics i culturals com ara l'art, el cinema, la música, la literatura, etc., resulta ètica encara que l'objectiu que la produeix sigui reivindicatiu o activista. La discussió oscil·la entre dues perspectives: d'una banda, hi ha qui defensa que aquestes representacions tenen un valor educatiu i serveixen per visibilitzar la violència contra les dones, sovint silenciada. De l'altra, hi ha qui considera que la seva reiteració contribueix a reforçar un imaginari col·lectiu que normalitza i difon l'abús masclista.

> Per la rellevància cultural i artística del debat, l'objectiu és proporcionar una base que permeti comprendre les arrels i les implicacions del debat en la nostra cultura. Per fer-ho, partirem d'una revisió històrica del tòpic, rastrejant-ne els orígens, per comprendre les tensions que ha generat aquesta qüestió en la cultura contemporània.

Segur que molts de vosaltres, lectors i lectores, heu escoltat aquesta cantarella infantil molt popular: «Don Fe-de-ri-co, Don Federico mató a su mujer, la hizo picadillo y la puso a la sartén, la gente que pasaba olía a carne asada, era la mujer de Don Federico». Aquest joc amb les mans, que normalment es canta entre rialles, és clarament l'adaptació musical d'una inconfusible escena de violència contra les dones. No és un cas aïllat. *Tinc fam de tu,* de Lax'n Busto, explica com un home mata una dona i bromeja fent croquetes i canelons de la seva carn; *La mataré*, de Loquillo, creiem que no necessita gaires més explicacions… i la mítica cançó *Every breath you take*, de The Police, és l'himne de la possessió romantitzada, el control i l'assetjament. Indagant en altres cançons actuals, cal dir que la situació no millora…

Hollywood i el món del cinema i les sèries estan plens d'escenes de violència cap a les dones: *La taronja mecànica* (Stanley Kubrick, 1971) mostra una violació grupal; *Joc de trons* està farcit d'escenes abusives, i *Átame* (Pedro Almodóvar, 1989) presenta una dona que té síndrome d'Estocolm cap al seu segrestador. La literatura també és un terreny pantanós per analitzar. Els contes infantils sovint no són tan innocents com pensem. És el cas de *La caputxeta vermella*, que explica com a una nena se li ha dit reiteradament que tingui por al bosc perquè l'habita un llop molt perillós que l'enganyarà i li farà molt de mal. Un altre cop la història focalitzada en què ha de fer una dona per protegir-se en comptes de traslladar el problema cap a què pot fer el llop per no abusar del seu poder.

> Els autors clàssics necessiten clarament una revisió crítica, perquè sota l'etiqueta de genialitat i universalitat s'amaguen relats altament violents, abusius i patriarcals. Com succeeix amb *Lolita*, de Vladimir Nabokov (1955), que narra la relació d'un home adult amb una menor. Aquests casos són especialment problemàtics perquè el prestigi de l'autor i el seu sofisticat llenguatge poden funcionar com una pesada cortina que amaga la gravetat de les dinàmiques abusives que s'hi representen. Com ha escrit l'autora feminista Laura Freixas en el seu article a *El País* (2018) «Qué hacemos con Lolita»: «La novela está escrita de tal modo que consigue hacernos olvidar que está mal violar niñas».
>
> La cirereta del pastís, pel que fa a la cosificació, violació i humiliació femenina, la posen les arts plàstiques. Medusa, *Susanna i els vells*, *Leda i el cigne*, Salomé, *El rapte de les sabines*, esclaves a l'harem oriental, etc., són una part d'una llista de temes tradicionals que creen representacions artístiques de la violència contra les dones. Amb l'excusa de la mestria estètica i estilística, les arts plàstiques són un aparador de violència masclista i la naturalitzen.

Com hem vist en casos anteriors, la violència contra les dones està profundament arrelada i estesa en el simbòlic de la nostra cultura. Sovint està articulada per passar gairebé desapercebuda, indetectable i, fins i tot, justificada. El fet que no sigui immediatament reconeguda no en disminueix la gravetat. Al contrari, penetra amb més força perquè no hi estem prou alerta. El problema d'aquesta violència reiterada és que es converteix en aprenentatge inconscient: la interioritzem involuntàriament, fins i tot quan no pretenïem aprendre res.

> L'afermament de la violència contra les dones en la nostra cultura no és pas casual. És la resposta al fet que la nostra societat està fonamentada sobre dues grans tradicions profundament patriarcals i misògines: la grecoromana i la judeocristiana. La literatura, els mites, els textos sagrats i les narratives que fonamenten aquestes tradicions estan farcides de violència masclista, ja sigui en forma d'actes explícits, imposició, abús, càstig exemplar o silenci. D'aquesta manera, com que hem acceptat aquestes dues fonts com a constituents del nucli de la nostra cultura i modelen la nostra manera de pensar, no sorprèn que l'art que produïm sigui una reproducció de tota aquesta violència sense una mirada crítica. El resultat és una cultura visual que no només reflecteix el masclisme estructural que la sustenta, sinó que el perpetua.

Aquesta introducció ens porta a repensar les representacions artístiques de les violències patriarcals. Fent una volta per qualsevol museu podrem veure que els autors d'obres que representen la violència masclista han estat, més recurrentment homes artistes. Ens mostren històries cruentes que han estat embellides. Que les dones pintades

estiguin despullades, posant indefenses i gairebé indiferents al que viuen encara forma part de la decisió de creació de l'artista. No són simples detalls compositius. Des de l'enquadrament, la postura i la il·luminació fins a les expressions, la creació artística és un procés que requereix temps. Hi ha molt de plantejament darrere d'una obra, que empeny l'artista a representar les dones com a motius de gaudi visual per als espectadors (masculins). Les dones de les pintures són models que els artistes posicionen per a un públic masculí. La violència que envolta les temàtiques que representen són només un petit inconvenient (a vegades ni tan sols això) en el seu objectiu principal: ser vistes belles i desitjables. En el text *No more Kiss Kiss*, de la mare de les historiadores feministes de l'art Linda Nochlin i de la curadora Maura Reilly, escrit per a una exposició a cura de Xabier Arakistain el 2007, les autores ho resumeixen molt bé:

> A lo largo de la historia, los artistas occidentales —hombres, se entiende— han representado a las mujeres como objetos de amor y adulación mientras, al mismo tiempo, las retrataban como víctimas indefensas, exhibidas en poses muy sexy para el deleite visual de los espectadores masculinos.

Aquesta reducció de les representacions femenines com a objectes de desig és el resultat de viure en una societat on es promocionen els valors de domini patriarcal. La teòrica de cinema i autora feminista Laura Mulvey aprofundeix, en el seu assaig *Plaer visual i cinema narratiu,* en el concepte de *male gaze,* una construcció cultural patriarcal de la mirada que ens travessa a tots i totes. Anar en contra o desemmascarar la *male gaze* implica reflexionar i lluitar contra aquests paràmetres imposats per la societat patriarcal en la qual vivim. A partir dels anys setanta van irrompre en el món artístic les propostes de les artistes feministes i es van començar a oferir contranarratives i alternatives a la representació tradicional de les dones en l'art. L'art feminista recupera el cos femení per a les dones. D'una banda, es proposa com a espai per a expressar la llibertat i la independència, i de l'altra també es concep com a eina i tema central dels actes de reivindicació que assenyalen la violència rebuda.

En l'art contemporani el cos redibuixa les barreres que li havien estat imposades. Només a través d'una nova mirada el signe del cos femení en la representació va ser capaç d'evolucionar i adquirir nous significats. Aquesta és la funció que van desenvolupar les artistes feministes. Van apropiar-se del tema de la violència contra les dones, que la tradició havia representat amb escreix, i el van convertir en una eina per denunciar l'abús i el maltractament de les dones, en el present i en el passat, al llarg dels segles.

El problema és que moltes d'aquestes representacions feministes generen també imatges de violència. Per exemple, Ana Mendieta a *Rape Scene* (1973), que consistia en una acció performativa de caràcter íntim. L'artista es presentava com una víctima seminua i coberta de sang, com si hagués estat víctima d'una agressió sexual. L'obra funciona a través del xoc que provoca. Dins el moviment feminista nord-americà també s'hi van generar projectes educatius, com el FAP (Feminist Art Program), creat per Judy Chicago i Miriam Schapiro, artistes i pioneres de l'art feminista, a l'inici dels 70 a la Universitat de Fresno, primer, i després a CalArts, on van sorgir moltes imatges que reproduïen escenes de violència viscudes per les alumnes o bé per moltes dones del país, com a mètode performatiu i creatiu per a crear consciència de la situació i generar respostes actives.

Però, aquestes obres, aconsegueixen ser realment palanques de canvi?

D'una banda, hi ha moltes obres d'artistes feministes que denuncien la violència contra les dones des de la posició de la víctima o bé assenyalant les imatges de la violència. A partir d'aquestes situacions, se'ns presenta el debat que hem apuntat anteriorment: quin objectiu té la representació de la violència masclista?

Dins les teories feministes hi ha diverses posicions. D'una banda, trobaríem qui creu que és necessària una creació artística que presenti obertament la violència contra les dones i que desplegui explícitament les problemàtiques de l'estructura patriarcal. D'altra banda, també hi ha teòriques que pensen que aquestes temàtiques, malgrat ser concebudes des de la reivindicació i l'activisme, no deixen de fer servir un imaginari violent. Però si l'art no deixa de representar imatges de dones maltractades i violentades, no acaba repetint el mateix contingut i esdevé, de nou, una eina més de manipulació, humiliació i violació visual de les dones?

Quan ens trobem amb una representació de la violència contra les dones des d'una concepció feminista, sempre ens queda el dubte de si serà percebuda pels espectadors en el marc de la política reivindicativa o, tot al contrari, es visualitzarà banalment com una imatge més d'una «dona objecte» o «una víctima» i es normalitzarà el tema que representen com una prolongació d'un imaginari abusiu i misogin. Com bé explica Marie-Josèphe Bonnet a «Feminist perspectives in artistic productions and theories of art»:

Sens dubte, l'art feminista ha contribuït significativament a denunciar la violència contra les dones amb les seves pròpies formes d'expressió i representació. (...) Sortir de la innocència significa perdre la nostra innocència i enfrontar-nos a la violència de les dones, ni com a «accidentalitat» ni simplement celebrant la transgressió i estetizant el problema. No oblidem que la violència pot produir fascinació o crear indiferència mitjançant la saturació o l'excés d'exposició.

La nostra intenció ha estat plantejar amb una mica més de profunditat un tema del qual es parla poc quan ens iniciem en el coneixement del llegat feminista, que inicialment ens fascina pel seu alè de llibertat per a les dones. La qüestió no és senzilla i ens cal continuar aprofundint en aquests temes per anar construint de mica en mica una mirada crítica que desmunti de soca-rel l'imaginari patriarcal de la cultura i que sigui capaç d'alliberar-nos a totes i tots de la violència constant que ens travessa i conforma, en l'art i en la vida real.

monogràfic

dins la ferida

Obres de Raquel Friera, Mona Hatoum i Samira Badran

Per **Salma Abdo, Maria Cantín i Anna Reig**
Tipografia Grivak de **Pol Bargalló Pineda**

Actualment, el moviment feminista es troba en un moment de popularitat i gaudint d'algunes fites aconseguides, però també amenaçat per una nova onada radical d'antifeminisme i violències intensificades contra les dones que fa perillar conquestes i impedeix avenços, també als països occidentals. Els progressos dels quals gaudim són resultat directe de la lluita del moviment i de les organitzacions feministes que s'han enfrontat directament al sistema patriarcal. En el cas d'Espanya, les dones van tornar gairebé a la casella de sortida en instaurar-se la dictadura franquista l'any 1939, però la lluita feminista no va perdre temps i va començar a recuperar-se durant el tardofranquisme i, sobretot, tot just començar el període de transició cap a la democràcia. D'aquesta manera, l'any 1975, després de la mort del dictador, s'abolia el permís marital, l'any 1976 es va aprovar la Llei de reforma laboral, que incloïa millores per a la conciliació de la maternitat i la feina, i l'any 1981 es legalitzava el divorci. En els últims trenta anys s'han fet avenços a pas d'elefant, però encara queda molt camí per recórrer. La defensa dels drets de les dones no està garantida i són importants, per petites que siguin, les accions que ens ajuden a conscienciar-nos i continuar treballant per una convivència en llibertat i pau.

Ara bé, què passa quan girem el cap cap a altres països que no són Europa ni els Estats Units? A la gran majoria, la militància feminista es converteix gairebé en una lluita pels drets humans bàsics. Quan aconseguim deixar de tenir una visió centrada en Occident aconseguim veure que en diferents països de l'Orient i el sud-oest asiàtic els drets de les dones són greument limitats i vulnerats. Moltes vegades els casos queden oblidats o ignorats. Aquí és on l'art pot ser una eina de visibilitat i denúncia molt interesant. Res incomoda més la mirada del privilegiat que veure una realitat que vol evitar. Això és el que han aconseguit diferents artistes de qui parlarem, fer visibles realitats i vivències de moltes dones en societats patriarcals molt violentes que són desconegudes a Occident.

monogràfic

L'objectiu del nostre article és promoure una mirada a una petita selecció d'obres de diferents artistes que han utilitzat l'art com a mètode de reivindicació centrant la mirada en la violència que pateixen les dones de països com Afganistan, Líban o Palestina. Tractarem, doncs, de *Bud na Bud (Érase y no* érase *una vez*, 2024), un treball d'art col·laboratiu de Raquel Friera amb dones refugiades afganeses que se centra en el dret a l'educació; *Hair Necklace* (2013), de Mona Hatoum, que explica el sentiment de l'exiliada del Líban, i el curtmetratge *Memory of the Land* (2017), de Samira Badran, que, si bé no posa el focus directe en el cas de les dones, parla de la violència colonial i quotidiana que les afecta com a palestines, exercida des de fa molts anys per l'estat d'Israel. Les tres obres ens informen i alerten de la violència que viuen les dones en països que ens queden lluny i en situacions que desconeixem però que formen part de la realitat de milers de dones.

L'Afganistan a través de *Bud na bud* (*Érase y no érase una vez*, 2024)

Les tropes nord-americanes van derrotar al-Qaida el 13 de novembre del 2001, a l'Afganistan. Tanmateix, un cop els EUA van decidir retirar-se del país, els talibans van recuperar el poder el 15 d'agost de 2021. Els ciutadans i ciutadanes de l'Afganistan que van poder, i amb esforços inimaginables, van marxar del seu país que és, a dia d'avui, un dels règims extremistes més violents del món. Els càstigs més habituals per no seguir les estrictes normes imposades des del govern són les flagel·lacions públiques, les lapidacions i les amputacions. Les dones, desgraciadament, pateixen una repressió més severa; no poden sortir al carrer sense portar burca ni sense l'acompanyament d'un *mahram* (un parent mascle), i tenen completament prohibit l'ús de la cosmètica, les joies, la roba no normativa, no poden riure en públic, ni parlar sense que se'ls parli abans, ni anar a l'escola, treballar o establir contacte visual amb un home.

Algunes de les dones que van aconseguir marxar del país viuen avui a Barcelona. Aprofitant el seu testimoni directe, l'artista visual Raquel Friera va portar a terme un encàrrec del MACBA per a una exposició: «Una ciutat desconeguda sota la boira. Noves imatges de la Barcelona dels barris», presentada al MACBA al 2024. Es tractava d'un projecte col·laboratiu anomenat finalment *Bud na Bud*. El projecte es va crear juntament amb l'associació Creadoness Textil i va ser d'elaboració complexa. Les protagonistes van ser 13 dones afganeses refugiades per la guerra: Shaima Amiri, Sediqa Akbari, Halima Hussaini, Najiah Mohammadi, Fahima Habibi, Toba Razaci, Sharifa Ghofoori, Liza Anvari, Latifa Akhatari, Zakia Noori, Frishta Amiri, Alia Sediqi i Kurshid Wardak. El resultat de mesos de treball va prendre forma finalment d'instal·lació i es va presentar dins el marc de l'exposició.

L'obra està centrada en la prohibició a l'educació que totes les dones participants havien experimentat en carn pròpia, fos quin fos el seu nivell social i cultural. Està composta per 17 maniquins vestits amb l'uniforme femení d'estudiant típic del país (una túnica negra i un vel o hijab blanc). Cada mocador ens mostra diferents brodats

que il·lustren les històries que han compartit en grup les protagonistes, concretament les històries viscudes que tenen a veure amb la prohibició a l'educació.

A l'espai de la sala del museu, i darrere d'aquests maniquins, es troben unes petites llibretes penjades a la paret que recullen les declaracions de les dones i l'esquema inicial del dibuix per al brodat que han realitzat algunes de les participants. A través d'aquesta instal·lació, les tretze dones afganeses donen el seu testimoni i representen una petita mostra de totes les vides de tantes dones i nenes travessades per la violència que suposa no tenir accés a l'educació bàsica ni a desenvolupar les seves carreres o a seguir formant-se com a professionals en els seus treballs. D'aquesta manera, *Bud na Bud* esdevé un exemple de com l'art té una interessant funció per compartir vivències, primer, i després per a respectar les veus de les dones que han viscut una situació de violència. Privar les dones del dret a l'educació, que és un dret humà, és fer una ferida que té conseqüències fatals, individuals i socials.

A propòsit del tema, us recomano el llibre *Mil sols esplèndids* (2007), de l'escriptor afganès Khaled Hosseini. L'autor ha centrat totes les històries dels seus llibres (*El caçador d'estels*, 2003, i *El ressò de les muntanyes*, 2013) en l'experiència dels ciutadans de l'Afganistan. *Mil sols esplèndids* se centra en concret en l'experiència de les dones al país. La història segueix dues dones, la Mariam i la Laila, de dues generacions diferents, que en un moment determinat les seves vides queden entrellaçades i hauran d'aprendre a ajudar-se l'una a l'altra en la situació que viu l'Afganistan, especialment sent dones. A través de la seva història fictícia veiem el teló de fons real de la guerra civil que va viure el país, passant per la invasió soviètica, el govern comunista i la presa de poder dels talibans. Veient les dificultats crues i punyents a les quals s'enfronten les protagonistes, el llibre es converteix en un crit de denúncia contra la situació que pateixen les dones de l'Afganistan, fet per un autor afganès.

Exiliar-se del Líban: *Hair Necklace* (2013)

Des de l'any 1975, el poble del Líban va viure immers en una guerra civil devastadora que es va allargar durant 15 anys. El conflicte, iniciat per tensions sectàries entre cristians maronites, musulmans sunnites, xiïtes, drusos i palestins, va dividir el país en zones controlades per milícies armades. A més, l'entrada d'actors estrangers com ara Síria i Israel va agreujar encara més la situació. La guerra va acabar l'any 1990, però les seves conseqüències es fan sentir encara avui. El Líban va quedar profundament destruït, amb més de 150.000 morts, centenars de milers de desapareguts i desplaçats i una economia enfonsada. La presència de tropes sirianes al país es va allargar fins al 2005, i Israel no va abandonar el sud del Líban fins al 2000. Una de les grans conseqüències del conflicte va ser la creació de Hezbol·là, una milícia xiïta nascuda per enfrontar-se a Israel, que avui dia és una de les forces polítiques i armades més poderoses del país. Tot i els intents de reconstrucció liderats per figures com Rafic Hariri, el país ha quedat marcat per una fragilitat política constant. El sistema establert pel Pacte de Taif manté una divisió del poder segons l'origen religiós, cosa que ha perpetuat les tensions internes i l'estancament polític. Avui, el Líban lluita encara per recuperar-se d'aquella guerra. En ple segle XXI, el país afronta una de les pitjors crisis econòmiques i socials del món, amb la població patint talls constants d'electricitat, amb una inflació descontrolada i una corrupció institucionalitzada que ha empès milers de libanesos a emigrar o a viure en la precarietat.

Mona Hatoum, filla de pares exiliats palestins, va experimentar el procés de l'exili l'any 1975, arran de la guerra civil al Líban, i es va establir a Anglaterra. Allà va decidir estudiar art a Londres, on ha viscut i creat fins avui. En la majoria de les seves obres, Hatoum utilitza una gran varietat de mitjans i tècniques, però el seu estil únic es caracteritza per formes i materials que evoquen sentiments d'intimitat i familiaritat.

L'obra *Hair Necklace* (2013) és una peça captivadora, atrevida i única dins la seva trajectòria. A simple vista, pot semblar un atractiu collaret de perles. Però, si s'hi presta més atenció —o simplement se'n coneix el títol—de seguida es revela el secret. Aquest collaret, delicadament bell, es torna immediatament una mica menys atractiu: cadascuna de les boletes està construïda a partir de cabells de l'artista.

El gran protagonista d'aquesta obra és el cabell: un filament que forma part de nosaltres, que creix amb nosaltres, i que s'alimenta de la nostra sang, sentiments i ànima. Hatoum s'extreu el seu propi cabell per crear aquesta obra. Aquest és un material que, quan és separat del cos, pot generar fàstic o rebuig. D'aquesta manera, la seva idea és colpir-nos per a poder transmetre'ns un missatge profund. La joia no està feta amb perles convencionals sinó amb una matèria orgànica que forma part d'ella mateixa i que explica la seva història —i la de molts altres—: la història de l'exili forçat.

Per a Hatoum, el cabell és identitat. Forma part de nosaltres, creix amb nosaltres i ens acompanya al llarg de la vida. El seu collaret es converteix en una representació simbòlica: moltes persones duen collarets amb símbols perquè formen part de la seva identitat, ideologia o pensament. Mona Hatoum construeix un collaret que conté el seu ADN entès com la marca d'identitat dels seus orígens. Vol fer ressonar la vida de tantes persones que han hagut d'abandonar forçadament els seus habitatges per construir una nova vida en un altre país renunciant a la seva cultura, a la seva família i al seu lloc d'origen.

monogràfic

Per a aquesta obra, Hatoum va recollir un a un els seus cabells i, amb una paciència meticulosa, els va transformar en delicades boletes rodones, que va enfilar i col·locar sobre un bust, exquisidament tallat en fusta d'auró. Mostra així que l'exili és una opció per a milers de persones, però que la identitat ens arrela: forma part de la nostra ànima. L'obra de Mona Hatoum és exemple de com les vivències personals poden transformar-se en obres belles i carregades de missatge.

El treball amb cabells humans no és nou en l'art. Altres artistes ja havien experimentat amb el cabell, com la l'estatunidenca Hannah Wilke, a *Brushstrokes* (1992), i la canadenca Ann Hamilton que utilitza pèl de cavall en moltes de les seves obres. Tanmateix, el fet d'utilitzar cabell humà en una obra que combina dues idees com la identitat i l'activisme sí que ho és.

La lluita a Palestina: *Memory of the Land* (2017)

Els conflictes actuals entre Palestina i Israel es remunten a l'any 1948, quan el 14 de maig es proclama l'estat d'Israel, fet que comporta l'expulsió de milers de palestins del seu territori natal i es destrueixen les seves llars. Serà l'endemà, el 15 de maig, quan començarà la primera guerra araboisraeliana, coneguda pels àrabs com *al-Nakba,* la Catàstrofe. Aquest fet marcarà l'inici del conflicte actual. A partir d'aleshores ha estat una guerra constant relacionada amb la religió i la propietat que s'ha endut la vida de centenars de milers de persones i ha afectat el poble palestí i molts altres països veïns que hi han intervingut al llarg dels anys, com ara Síria, Iraq, el Iemen, el Líban i Egipte i els mateixos civils de l'Estat d'Israel. Com la majoria de les guerres modernes, ha estat molt seguida mediàticament i continua avui amb més virulència que mai.

Samira Badran és una artista visual nascuda a Líbia, d'origen palestí, que treballa i viu a Barcelona. Les seves creacions tracten la realitat de l'ocupació israeliana de Palestina. Sovint utilitza conceptes com ara memòria col·lectiva, confinament i impossibilitat de mobilitat. No es limita a la pintura i als *collages*, sinó que també dibuixa sobre de fotografia i fa animació.

Memory of the Land (2017) és un curt d'animació en què parla d'una realitat que no es mostra a les notícies. Es tracta dels *checkpoints*, uns punts de control militar instal·lats de manera fixa o mòbil per Israel al territori ocupat, des d'on es regulen i sovint es restringeixen els moviments de persones palestines entre ciutats i pobles. Actualment, a Gaza i Cisjordània n'hi ha 800, controlats per soldats israelians. Els ciutadans palestins han de passar per aquestes fronteres fixes i de vegades mòbils per moure's en el seu propi territori i, per tant, se'ls troben molt sovint quan es traslladen per a fer tasques com ara treballar, estudiar, visitar la família… Tots els que han de passar pel control han de sotmetre's a un procés intimidatori, d'abús de poder i denigrant. S'han arribat a documentar casos de dones que han mort en el procés del control a causa de complicacions que van tenir a veure amb embarassos i parts.

Samira Badran va voler explicar aquesta realitat, que també ha viscut com a experiència personal. L'artista se'n va anar a estudiar a Egipte quan era jove i cada vegada que anava a visitar els seus pares havia de passar per aquests controls, on va viure situacions desagradables i violentes. També va adonar-se que els controls es tornaven més estrictes cada any.

L'any 2017 va acabar un curt que havia començat quatre anys abans i que va titular *Memory of the Land*. El personatge protagonista està representat per unes cames amb un ull en un dels genolls. Aquest personatge travessa un *checkpoint* i té una experiència d'asfíxia, de desorientació, d'impotència, de violència explícita, d'humiliació, de control. La realitat que pateixen tots els palestins des que es va instaurar aquest mecanisme de guerra de baixa intensitat que fragmenta el territori i destrueix la vida de les persones.

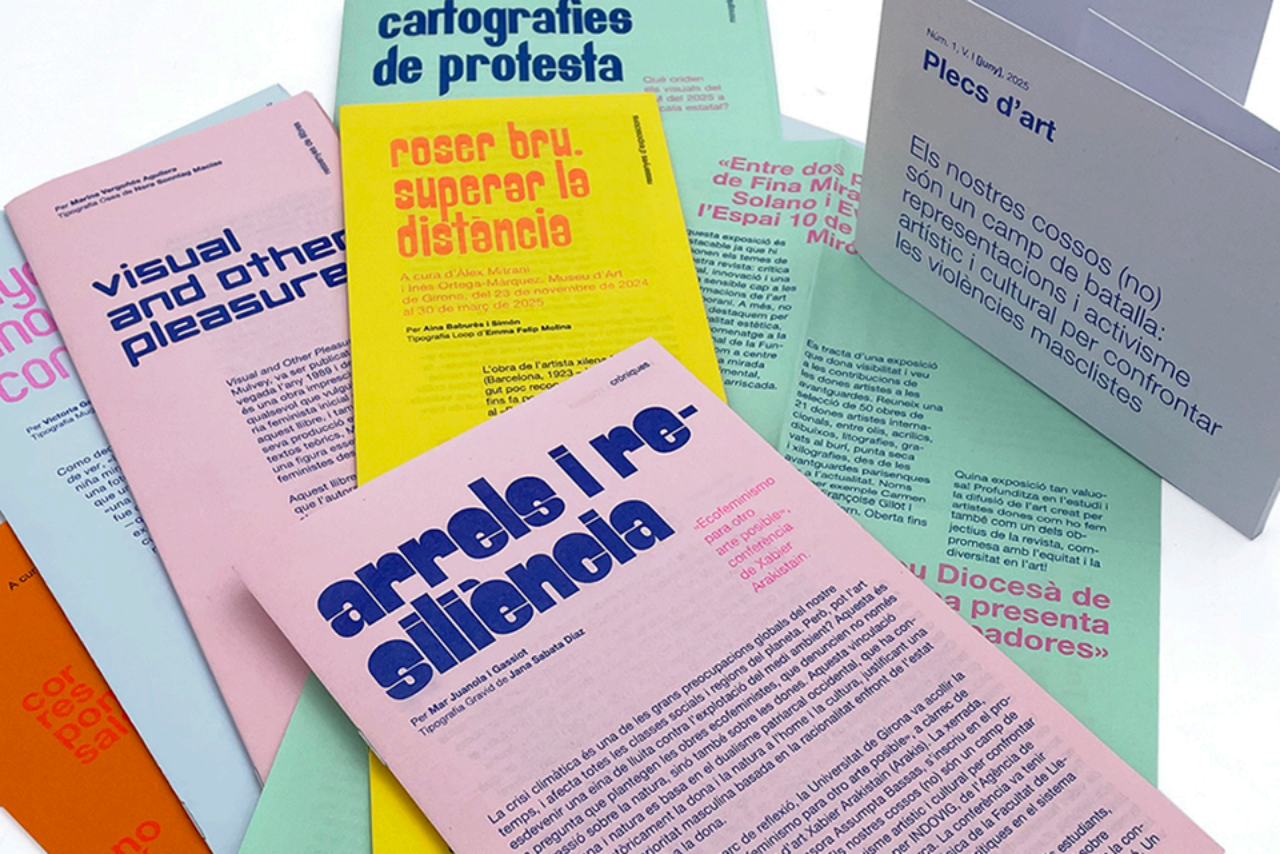
La decisió d'utilitzar les cames per a representar els ciutadans palestins prové, d'entrada, d'un fet personal i atzarós. En una de les seves visites a la família, la seva mare es va trencar el fèmur i va estar en rehabilitació un mes. A l'hospital, Samira Badran va entrar en contacte amb les pròtesis de cama i maluc, que la van inspirar en els seus dibuixos. La idea de donar protagonisme a les cames també prové d'una realitat molt dura: una de les pràctiques de violència exercida per Israel des del 1987 en situacions tenses és disparar a les cames o genolls dels palestins per causar-los un trauma físic i emocional per tota la vida. El resultat és, en la majoria dels casos, l'amputació de les extremitats inferiors.

Aquests punts de control, són una eina de repressió cap al poble palestí, i doblement per a les dones que hi han de passar perquè sovint són sotmeses a humiliacions, registres corporals invasius i assetjaments per part dels soldats. No hi ha vigilància externa, tot el control el porten soldats israelians; per tant, no hi ha supervisió del que s'hi fa ni conseqüències penals. L'objectiu de Samira Badran és visibilitzar les barbaritats d'aquesta violència contra el poble palestí per a moure'ns a informar-nos i a fer acció conscient.

monogràfic

Les tres obres que hem comentat, *Bud na Bud* de Raquel Friera, *Hair Necklace* de Mona Hatoum i *Memory of the Land* de Samira Badran exemplifiquen clarament com l'art esdevé una poderosa eina de denúncia per a crear consciència en els i les occidentals de les violències i opressions que pateixen les dones en països com ara l'Afganistan, el Líban i Palestina. Cada artista, amb el seu llenguatge i els seus mitjans, ens apropa a realitats sovint ignorades per la mirada occidental, mostrant la complexitat i la cruesa de les experiències que viuen les dones en contextos de conflicte, exili i repressió.

Aquestes obres ens recorden la importància de mirar més enllà de les nostres pròpies fronteres i de no quedar atrapades en una visió limitada al món occidental, sinó d'adoptar una mirada més àmplia i inclusiva. Són fonts primàries que ens permeten ampliar el nostre coneixement i ens protegeixen de les *fake news* sovint generades des d'Occident per a oblidar aquestes situacions. Els testimonis que aporten són veritables i únics. No són obres per decorar el saló de casa teva ni l'escriptori de l'oficina. Són creacions de gran impacte que ens porten a pensar el món en el qual vivim i, a partir d'aquesta consciència, a animar-nos a transformar-lo amb mirada i accions creadores. Gràcies a aquestes obres ens adonem del poder de l'art, que ens convida a reflexionar sobre la vida mateixa perquè ens desperta la necessitat de saber més coses sobre els conflictes dels quals donen testimoni.


cartografies de protesta
Núm. 1, V. I Gener, 2025
Plecs d'art
Els nostres cossos (no) són un camp de batalla: representacions i activisme artístic i cultural per confrontar les violències masclistes
roser bru. superar la distància
A cura d'Àlex Mitrani i Inés Ortega-Márquez, Museu d'Art de Girona, del 23 de novembre de 2024 al 30 de març de 2025
Per Aina Baburés i Simón
Tipografia Loop d'Emma Felip Molina
visual and other pleasure
arrels i re-siliència
«Ecofeminismo para otro arte posible», conferència de Xabier Arakistain.
Per Mar Juanola i Gassiot
Tipografia Gravid de Jana Sabata Díaz

Tipografia Espanyola de Lola Vila Castellà
Presentació
Plecs d'Art és un espai d'experimentació de disseny gràfic i d'escriptura sobre disseny i d'art que neix de la complicitat i la col·laboració entre professores i estudiants, en un projecte conjunt de dues assignatures: Disseny Tipogràfic, del Grau de Disseny Gràfic de l'Escola Superior de Disseny i Arts Plàstiques de Catalunya (ESDAPC), i Crítica d'art, del Grau d'Història de l'Art de la Facultat de Lletres de la Universitat de Girona (UdG).
Els estudiants de Disseny Tipogràfic de l'ESDAPC han dissenyat una revista a partir de l'experimentació tipogràfica i els plecs editorials, tenint en compte els manipulats propis dels suports en paper, la qual s'ha imprès amb risografia. També han dissenyat les tipografies display en caixa baixa dels titulars de les seccions de la revista per reforçar un caràcter únic a cadascun dels textos i un sentit objectual singular al conjunt de la producció col·laborativa.
El primer número de Plecs d'Art inclou un monogràfic titulat: «Els nostres cossos (no) són un camp de batalla: representacions i activisme artístic i cultural en contextos feministes, masclistes, materialització d'un projecte d'innovació docent I INDOVIG23», finançat per la Generalitat de Catalunya a la UdG.
A la publicació també es poden trobar ressenyes d'exposicions conferències cròniques d'activitats de la Taula i d'activitats de la Jornada d'Eugenia Balcells a Girona, així com notícies breus. Els textos han estat treballats i escrits pels estudiants de l'assignatura Crítica d'Art de la UdG.
Plecs d'art és, doncs, un projecte col·laboratiu que, com un fil·ligrana puntada, s'ha anat teixint de gener a juny de 2025, guiat per les professores Gemma Reixach Bastida (UdG) amb l'objectiu d'oferir a l'alumnat noves maneres d'aprendre i de comunicar-se, de descobrir el propi aprenentatge i d'introduir-los en les bases de les possibles vies professionals de cadascuna de les especialitats.
ESDAPC
huyendo una mi conue
Como decía John Berg de ver. «La vista biológ niña mira y ve antes una fotografía o una que un discurso o una imagen vale «una capaz de pr tus cuerdas dirigid éxitos en Eu muchas de culas mudas clan poco
visual and other pleasure
Visual and Other Pleas Mulvey. Va ser publicad vegada l'any 1989 i és una obra important quaderversi que va n ria feminista i aquest llibre, i la seva producció textos teòric una figura fe feministes
Aquest els d tem
roser bru. superar la distàn
cròniques
arrels i re-siliència
Per Mar Jurado i Gàrzest
Tipografia Garnot de Jana Sabata Díaz
«Ecofeminismo para otro arte posible», conferència de Araklain
La crisi climàtica és una de les grans preocupacions globals del nostre temps i afecta totes les classes socials i regions del planeta. Però, pot l'art esdevenir una arma de lluita contra l'explotació del medi ambient? Aquesta és la pregunta que plantegen les obres ecofeministes que ha connectat l'ropesició sobre la natura, sinó també sobre les dones. Aquestes dues entre dones i natura es basa en el dualisme patriarcal occidental que ha consubstanciat històricament la dona i la natura a l'home i la cultura, justificant una superioritat masculina sobre la dona basada en la racionalitat enfront de l'estat «salvatge» atribuït a la dona.
Dins aquest marc de reflexió, la Universitat de Girona va acollir la conferència «Ecofeminismo para otro arte posible», a càrrec de la comissària i crítica d'art Jahier Araklain (Araki). La xerrada, organitzada per la professora Assumpta Bassas, s'inscriu en el projecte d'innovació docent «Els nostres cossos (no) són un camp de batalla»: representacions i activisme artístic i cultural per confrontar les violències masclistes, finançat per INDOVIG, de l'Agència de Gestió d'Ajuts Universitaris i de Recerca. La conferència va tenir lloc el passat 18 de febrer a l'aula de música de la Facultat de Lletres de la UdG, dins el cicle «Perspectives crítiques en el sistema de l'art actual», de l'assignatura Crítica d'Art.
L'expectació abans de l'acte era evident. Els estudiants d'algunes de les quals havien investigat prèviament sobre Araki, de preguntar-li directament per entendre millor el seu treball i com es desenvoluparia la conferència.
«Entre dos patis». El pa Fina Miralles, Susana Solano i Eva Lootz per l'Espai 10 de la Fundació Miró, Barcelona
Quina exposició tan va al profunditza en l'art creat pel la dificultat de l'art creat per artistes com no fe també com un debat sob fectiva de la nostra soci promoguda amb l'equitat i la diversitat en l'art!
Diocesà de ona presenta «Creadores»

arrels i re-
siliencia
Núm. 1, V. I (juny), 2025
Plecs d'art
Els nostres cossos (no)
són un camp de batalla:
representacions i activisme
polític i cultural per confrontar
violències masclistes