



XIX JORNADA
DE PEDAGOGIA
DE L'ART I MUSEUS

**EL PODER
TRANS-
FORMADOR
DE L'ART
I L'EDUCACIÓ
EN CLAU
FEMINISTA**

M4MT
PEDAGÒGIC

COORDINACIÓ:
ALBERT MACAYA / MARISA SUÁREZ / NÚRIA SERRA

MAMT
PEDAGÒGIC

EL PODER TRANSFORMADOR DE L'ART I L'EDUCACIÓ EN CLAU FEMINISTA

XIX JORNADA DE PEDAGOGIA DE L'ART I MUSEUS
COORDINACIÓ: ALBERT MACAYA / MARISA SUÁREZ / NÚRIA SERRA



MUSEU D'ART MODERN
TARRAGONA



Diputació Tarragona
RBIV RAMON
BERENGUER

- 5 Generar referents femenins en el món de l'art**
Noemí Llauredó i Sans
Presidenta de la Diputació de Tarragona
- 7 El poder transformador de l'art i l'educació en clau feminista**
Albert Macaya
Universitat Rovira i Virgili
- 10 Trencant el cànon: una experiència de recerca amb la Xarxa de Museus d'Art de Catalunya**
Elina Norandi
Historiadora i crítica d'art
- 28 Sobre els espais, les desorientacions i els feminismes (passejants, exiliades, excèntriques, desorientades)**
Ana Pol Colmenares
Universitat de Salamanca, Facultat de Belles Arts
- 44 Imaginaris femenins al MUA. La convocatòria d'Arts Visuals *mulier, mulieris***
Remedios Navarro Mondéjar
Coordinadora de l'Àrea Didàctica del Museu de la Universitat d'Alacant (MUA)
- 62 Rurals / Som Xipella**
Sílvia Iturria March
Artista i professora de l'Escola d'Art i Disseny de la Diputació de Tarragona
- 75 Traducciones**

Generar referents femenins en el món de l'art

Noemí Llauredó i Sans

Presidenta de la Diputació de Tarragona

L'art té un innegable poder transformador. La XIX Jornada de Pedagogia de l'Art i Museus celebrada al Museu d'Art Modern de la Diputació de Tarragona (MAMT) ho va fer evident, aquesta vegada centrant-se en la perspectiva de gènere i el feminisme com a eixos principals. I és que l'art, com també es va posar de manifest en el decurs de les ponències, ha estat un àmbit històricament masculí i amb un acusat tarannà patriarcal. Per sort, aquesta situació ha anat canviant en els darrers decennis, i avui dia ja no és una raresa veure dones artistes, programadores, curadores o directores de museus i altres espais culturals.

No obstant aquest canvi substancial, encara hi ha camí per recórrer i molta feina per fer. Les administracions públiques tenim el deure de promoure l'equitat i la igualtat d'oportunitats en matèria de gènere, des de les nostres respectives responsabilitats i àmbits d'actuació. Precisament, haver triat aquesta temàtica per a la XIX Jornada forma part d'aquest objectiu, així com altres múltiples iniciatives del mateix signe que duem a terme a la Diputació de Tarragona, ja siguin de manera transversal i genèrica en el dia a dia de la nostra institució o de manera específica, com en aquest cas.

En l'apartat artístic en trobem altres exemples recents: la mostra col·lectiva "Artistes contemporanis" celebrada al MAMT, amb obres de 15 autores, o l'exposició "Mari Chordà... i moltes altres coses", també al Museu, complementada pel llibre de la col·lecció Tamarit dedicat a la mateixa artista. Aquestes i altres iniciatives fan visible l'empenya creativa de les dones i contribueixen a generar referents femenins i a conscienciar la societat sobre un "oblit" històric del tot injust que cal deixar enrere.

Us convido a endinsar-vos en els continguts del llibre que teniu a les mans, a donar a conèixer pertot arreu les nostres dones artistes i a fer-ne bandera. Alhora, us esperem al nostre Museu d'Art Modern, amb la seva col·lecció permanent, les seves activitats periòdiques i les exposicions temporals, amb una participació femenina cada cop més gran. Gaudim-ne amb intensitat!

El poder transformador de l'art i l'educació en clau feminista

Albert Macaya

Universitat Rovira i Virgili

L'art del segle XX ens ha deixat diverses herències d'enorme valor. Una és la manera com ha canviat la nostra mirada davant un ampli espectre de temes. Tant si pensem en l'art com a mirall de l'experiència humana com si entenem les arts com a precursors de les noves formes de pensar i de sentir, les propostes artístiques d'avançada tenen la virtut d'obrir perspectives i ajudar-nos a reestructurar el camp del possible. Això és especialment evident en relació amb la perspectiva de gènere.

Al darrer terç del segle XX, tota una generació de crítica feminista ens va proposar veure art des d'una altra mirada. Els textos de Griselda Pollock, Rosalind Krauss, Linda Nochlin o Lucy Lippard en són alguns exemples destacats. De sobte, les *Demoiselles d'Avignon* no eren només el tret de partida d'una revolució en els modes de representació, com s'havia dit i repetit des dels temps d'Alfred Barr, sinó que resultaven ser també una òbvia plasmació del tarannà patriarcal del més destacat i (fins aleshores) celebrat epítom de la modernitat. L'enorme popularitat actual de Frida Kahlo era impensable en els dies en què la seva figura era eclipsada per la fama i l'èxit de Diego Rivera. Avui, per contra, la pintora mexicana no només supera amb escreix la fortuna crítica de Rivera, sinó que ha esdevingut una autèntica icona pública: la capdavantera més popular de la renovada visibilitat de les dones artistes. A la tasca de la crítica feminista s'hi suma la feina de les mateixes dones artistes. N'hi ha prou de recordar la valentia d'algunes precursors com Judy Chicago, o Carole Schneeman, que desafiaven obertament els clixés del patriarcat i obrien la porta a un art pensat en femení. A partir d'aquí s'inicia un procés de redescobriments del treball de dones artistes del passat a qui, malgrat el seu enorme talent, s'havia prestat poca o nul·la atenció. Pensem en Lee Krasner, Meret Oppenheim, Louise Bourgeois, i tantes altres.

L'art i la cultura en femení, o, si es vol, en clau feminista, aporta un obvi component reivindicatiu contra tota forma d'opressió sexista. Però, més enllà d'això, els productes culturals creats per dones poden aportar temàtiques i sensibilitats que no han estat sovintejades per la cultura dominant fins abans-d'ahir. Per tots aquests motius, pensem que l'art en femení enllaça perfectament amb les preocupacions actuals de l'educació per a la igualtat i no dubtem que té un gran potencial educatiu. Potencial que ens proposem explorar en la XIX Jornada de Pedagogia de l'Art i Museus.

XIX JORNADA
DE PEDAGOGIA
DE L'ART I MUSEUS

EL PODER TRANS- FORMADOR DE L'ART I L'EDUCACIÓ EN CLAU FEMINISTA

DISSABTE, 18 DE NOVEMBRE DE 2023

MAMT
PEDAGÒGIC

Jornades realitzades
amb la col·laboració de

UNIVERSITAT
ROVIRA I VIRGILI

PROGRAMA

09.00 h

**Presentació de la jornada
i de les actes de la XVIII jornada
de Pedagogia de l'art i museus**

Manel Margalef, director del MAMT

Marisa Suárez, MAMT Pedagògic

Albert Macaya, Universitat Rovira i Virgili

09.30__10.15 h

**Trencant el cànon: una experiència de recerca
amb la Xarxa de Museus d'Art de Catalunya**

Elina Norandi

Historiadora i crítica d'art

10.30__11.15 h

**Deslizar, girar, desviar: museos,
feminismos, espacio y desorientación**

Ana Pol Colmenares

Universitat de Salamanca, Facultat de Belles Arts

11.15__11.30 h

Descans

11.30__12.15 h

Imaginaris femeninos en el MUA.

La convocatoria de Artes Visuales *mulier, mulieris*

Remedios Navarro Mondéjar

Coordinadora de l'Àrea Didàctica

del Museu de la Universitat d'Alacant (MUA)

12.15__13.45 h

Rurals / Som Xipella

Sílvia Iturria March

Artista i professora de la Escola d'Art

i Disseny de la Diputació de Tarragona

14.00 h

Conclusió de la jornada



TRENCANT EL CÀNON: UNA EXPERIÈNCIA DE RECERCA AMB LA XARXA DE MUSEUS D'ART DE CATALUNYA

Elina Norandi

Historiadora i crítica d'art. Comissària d'exposicions

L'any 2020 vaig rebre l'encàrrec, per part de la Xarxa de Museus d'Art de Catalunya, d'ordenar i completar les dades de les llistes actualitzades de diversos museus de l'XMAC, sobre la presència de les dones a les diferents col·leccions. Després, havia de redactar un informe amb un document-mapa per identificar totes les dones artistes presents a les col·leccions d'aquests museus i fer una primera anàlisi del coneixement que en tenim, quines són presents a més d'un museu i quins buits són significatius. Es tracta d'un projecte que ha acabat la seva primera fase aquest any 2024, però que s'anirà actualitzant un cop cada any.

Museus participants

Els museus participants en aquest projecte són els següents: Museu Nacional d'Art de Catalunya, Museu d'Art Modern de Tarragona, Museu d'Art de Girona, Museu d'Art Contemporani de Barcelona, Museu del Disseny de Barcelona, Museu d'Art de Cerdanyola, Museu Comarcal de Manresa, Museu de Granollers, Museu de Valls, Museu de Reus, Museu Abelló, Biblioteca Museu Víctor Balaguer, Fundació Palau, Fundació Apelles Fenosa, Museu Frederic Marès, Museu d'Art de Sabadell, Museu d'Art Jaume Morera, Museus de Sitges,

Museu de la Garrotxa i Museu de l'Empordà. Per les especificitats de les seves col·leccions, van quedar fora de l'estudi el Museu Diocesà i Comarcal de Solsona, el Museu d'Art Medieval de Vic, el Museu de Lleida Diocesà i Comarcal i la Fundació Joan Miró. Altrament, va quedar exclosa la secció d'història de la indústria del Museu del Disseny de Barcelona, per decisió del mateix museu.

Cada museu va fer un document Excel amb la informació que es va demanar (nom i cognom de l'artista, nom artístic, lloc i data de naixement, lloc i data de defunció i ocupació artística). No obstant



Clémentine Hélène Dufau. *Gouvernement Général de l'Indo-Chine. Exposition Hanoï*, 1902. Museu Nacional d'Art de Catalunya

això, una gran quantitat de dades no hi constava i a la majoria d'artistes els mancaven dades o romanien incompletes.

Metodologia emprada

En primer lloc, vaig endreçar tots els llistats per ordre alfabètic seguint el primer cognom o, si escau, nom artístic pel qual és coneguda l'artista o el col·lectiu d'artistes. Vaig afegir el segon cognom d'una gran quantitat de noms. Vaig unificar les artistes que estaven repetides, com a conseqüència que estaven registrades de diverses maneres: per exem-

ple, només amb un nom o amb dos, amb només el nom artístic, etc.

Vaig completar moltes dades de tots els apartats, perquè no constaven en els llistats. Amb relació als llocs de naixement i defunció, vaig intentar posar en totes les cel·les la ciutat i el país i, en alguns casos, les províncies (sobretot d'Espanya) o estats (segons els països). Quant a les dates de naixement i defunció, vaig concretar el dia i mes quan els he pogut consignar.

Vaig afinar les dedicacions a les diferents branques artístiques de cada



Teresa Ripoll. *Nu de nena de les trenes*, 1943. Museu d'Art Modern de la Diputació de Tarragona



Anna Aguilera. *Ofrena als nostres combatents*, 1937. Museu Nacional d'Art de Catalunya

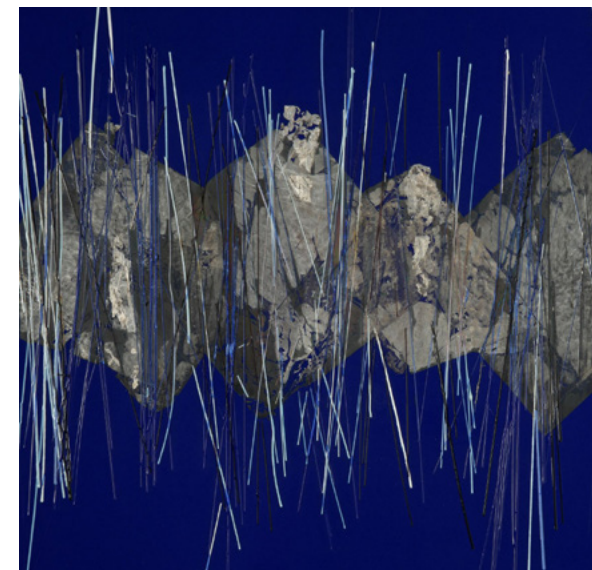
dona, perquè en diversos llistats procedents dels museus únicament hi constava "artista" o "artista visual", per exemple. He eliminat els noms de les dones que no es dediquen a una tasca artística pròpiament dita (investigadores, gestores, etc.). En tots els casos he optat per utilitzar un llenguatge en femení, ja que en els llistats originals hi constava la dedicació en genèric (pintura, escultura...) o en masculí (pintor, escultor...). També vaig eliminar el nom d'alguns homes artistes que eren presents als diversos registres. Al mateix temps, vaig corregir bastantes dades errònies que, fins i tot, es contradien en els llistats dels diferents museus.

Per obtenir la informació afegida vaig utilitzar alguns diccionaris d'artistes i llibres diversos (en són presents uns quants a la selecció bibliogràfica al final d'aquest article). També vaig emprar diversos repositoris d'internet com les hemeroteques de *La Vanguardia* i l'*ABC*, RACO, ARCA, l'Hemeroteca Digital de la Biblioteca Nacional de España, Gallica i altres recursos virtuals. I, quan es tracta d'artistes vives, vaig usar les xarxes socials, vaig contactar-hi per correu electrònic, trucades telefòniques, etc., per esbrinar les dades. Però, sobretot, vaig utilitzar el meu arxiu personal sobre dones artistes, així com les dades obtingudes, en diversos arxius, de recerques que vaig portar a terme per comissariar exposicions, escriure articles, etc.

Quant a l'apartat "Museu-Col·lecció", he mantingut les col·leccions dels únics museus que les han proporcionades

(MNAC, Museu del Disseny i Museus de Sitges) però no he afegit les altres, així com solament he introduït la informació "en sala" únicament en el MNAC (que va proporcionar aquesta dada) i en alguns museus que sé amb seguretat que aquestes obres estan en exhibició al públic.

Totes les dades s'han bolcat en un document Excel únic en el qual les cel·les corresponents a cada artista són: nom i cognoms (i nom artístic si cal), lloc de naixement, data de naixement (dia, mes i any), lloc de defunció, data de defunció (dia, mes i any), dedicació pro-



Núria L. Ribalta. *Focs d'artifici*, 1997. Museu del Disseny de Barcelona

fessional, museus en els quals té obres. Aquest document està destinat a l'ús intern dels museus.

Conclusions

Les primeres conclusions extretes són pel que fa a l'inventari i les estadístiques, que proporcionen una visió general de les artistes representades als museus de la Xarxa, i a la seva distribució. El nombre total d'artistes és de 1.366 i les artistes representades en més d'un museu són 164. Les artistes presents a dos museus són 96 i a tres museus són 45. Les artistes que tenen obres a quatre museus són 12: Rosa Amorós, Colita, Patrícia Dauder, Núria Güell, Montserrat Mainar, Mabel Palacín, Elena Paredes, Vanessa Pey, Amèlia Riera, Ángeles Santos, Pilar Segura i Eulàlia Valldosera. Les artistes presents a cinc museus són 5: Lola Anglada, Magda Bolumar, Roser Bru, Maria Josepa Colom i Fina Miralles. En sis museus hi ha representades 3 artistes: Maria Girona, Montserrat Gudiol i Pilarín Bayés. En set museus només hi ha Esther Boix. I, per acabar, en vuit museus n'hi ha 3: Concha Ibáñez, Aurèlia Muñoz i Maria Assumpció Raventós.

Grosso modo es pot observar que les artistes que són a més de quatre museus són, en gran part, les que van desenvolupar la seva obra als anys setanta, a la llum de la tercera onada feminista. De les que pertanyen a generacions anteriors només dues —Lola Anglada i Ángeles Santos— tenen aquesta presència. En canvi, les artistes que són presents a

dos o tres museus, a més de ser les més nombroses, en general tenen com a característica comuna pertànyer a generacions més actuals (Eulàlia Valldosera, Begoña Egurbide, Núria López Ribalta, Francesca Llopis, Glòria Cot, etc.).

Procedència geogràfica

Aquesta estadística està realitzada sobre el conjunt de les artistes que tenen consignat el lloc de naixement. Les artistes que no tenen aquesta dada no estan incloses en aquest recompte, però pels cognoms es pot deduir que la majoria són nascudes a Catalunya i a l'Estat espanyol, és a dir que en el còmput d'aquests territoris s'ha de pensar que el total és superior que el que s'ha sumat aquí. Amb la resta de països passa el mateix, però el nombre d'artistes que semblen estrangeres sense aquesta dada és molt inferior.

Quant a la procedència geogràfica, més de 500 artistes són nascudes a Catalunya, distribuïdes per províncies quedarien Barcelona (372), Girona (66), Tarragona (57) i Lleida (22). En aquest cas, la suma de totes les artistes de les quatre províncies no dona el total, ja que n'hi ha moltes que consten com a nascudes a Catalunya, però no sabem a quina ciutat.

Hi ha un grup nombrós d'artistes nascudes a l'Estat espanyol (130), atinent-nos a comunitats autònomes estan repartides de la manera següent: Madrid (28), València (23), Aragó (17), Castella i Lleó (14), País Basc (10), An-



Concha Ibáñez, *Paisatge de Tarragona*, 1971. Museu d'Art de Girona

dalusia (10), Illes Balears (9), Galícia (6), Illes Canàries (4), Múrcia (3), Cantàbria (3), Astúries (2), Castella – la Manxa (2) i Extremadura (1). En principi sembla que no hi ha cap artista procedent de La Rioja ni de Navarra, ni tampoc nascudes a Ceuta i Melilla.

En relació amb els països europeus, les que tenen més presència són les dones franceses (56) i italianes (53), seguiu-

des de les artistes del Regne Unit (30), Itàlia (23), Àustria (11), Bèlgica (7), Suïssa (7) i Polònia (7). D'altres països tenen menor representació, però gairebé tots els països d'Europa hi són representats: Suècia (5), República Txeca (5), Països Baixos (5), Suècia (5), Bòsnia i Hercegovina (3), Irlanda (3), Portugal (3), Luxemburg (2), Dinamarca (2), Croàcia (2), Bulgària (2), Sèrbia (2), Eslovàquia (2),

Lituània (2), Andorra (1), Estònia (1), Geòrgia (2), Hongria (2), Rússia (1), Turquia (1), Noruega (1), Grècia (1) i Xipre (1). En total hi ha 242 artistes europees (tret de catalanes i espanyoles).

El continent americà és el següent més representat segons la presència d'artistes que hi han nascut: la majoria procedeixen dels Estats Units (46), i també n'hi ha algunes d'Argentina (17), Brasil (17), Veneçuela (4), Colòmbia (4), Xile (3), Canadà (2), Mèxic (3), Bolívia (2), Perú (2), Puerto Rico (1), Cuba (1) i Panamà (1). En total hi ha 102 artistes. Crida l'atenció la manca d'artistes procedents de l'exili dels països del Con Sud (Xile, Argentina i Uruguai), que als anys setanta es van establir a Catalunya i que van fer una destacada aportació a la cultura catalana (María Helguera, Verònica Yañez o Clarina Vicens, per exemple).

Les artistes procedents d'Àsia (25) es distribueixen de la manera següent: Japó (13), Israel (4), Iran (2), Índia (2), Emirats Àrabs Units (1), Afganistan (1), Corea del Sud (1) i Singapur (1). Potser és significativa la no-representació d'artistes xineses, atès que últimament estan adquirint una destacada projecció internacional.

El continent africà s'hi troba molt poc present, només amb tres artistes egípcies, dues de marroquines, una d'Algèria i una de Sud-àfrica, que fa un total de set artistes. D'Oceania només hi ha una artista australiana. És clar que la representació és molt pobra i minsa.

De tota manera, en aquest cas, les dades estadístiques s'haurien d'afinar molt amb una acurada recerca, ja que algunes artistes han nascut a Catalunya però no han desenvolupat aquí la seva carrera (per exemple, les dones de l'exili republicà); d'altres no han nascut al territori, però procedeixen de famílies catalanes exiliades, i, finalment, hi ha un elevat nombre d'artistes que han nascut a altres països, però viuen i treballen al nostre país.

Períodes cronològics

La gran majoria d'artistes van néixer en el segle XX, les nascudes en el segle XIX són 139, les del s. XVIII són 7 (Marie Anne de Saint Urbain, Félicie Fournier, Jeanne Louise Sophie Janin, Angelika Kauffmann, Marie Honoré Renaud, Élisabeth-Louise Vigée Le Brun i Teresa Piferrer), 3 van néixer en el segle XVII (Claudine Bouzonnet Stella, María de Abarca i María Magdalena Küsel) i, en darrer lloc, una en el segle XV o XVI: Maria Borman (sempre tenint en compte que de moltes dones no tenim aquesta dada i que hi ha un cert marge d'error perquè la investigació encara no és tancada).

Atenint-nos a les dades captades, la majoria d'artistes presents als museus encara estan vives, per la qual cosa, com una conclusió ràpida, es podria afirmar que la presència d'artistes contemporànies és la més destacada i potser s'hauria de fer un gran esforç a ampliar el vessant més històric.



Sefa Ferré. *La Vilella baixa*, 1966. Museu d'Art Modern de la Diputació de Tarragona

Dedicacions professionals

Aquest apartat encara ara presenta disparitats i contradiccions. Des del meu punt de vista seria convenient consensuar, per part dels museus, algunes categories com ara artista visual, artista plàstica, artista multidisciplinària, *performancer*, artista d'acció, etc. També s'ha d'acordar si s'ha de posar "pintora", per exemple, o afinar més dient "aquarellista". El que és clar és la necessitat d'unificar criteris perquè si no serà molt difícil treure estadístiques amb l'Excel; a més, s'ha de tenir present que hi ha artistes que es dediquen a dues o més

disciplines. A simple vista sembla que hi ha un gran apartat d'artistes visuals (les més actuals), i que també són nombroses les artistes plàstiques i, en especial, les pintores.

Precisament el tema de la professionalitat seria un altre punt per debatre i destriar. Excepte el MNAC, que té aquesta dada al seu web sobre algunes d'aquestes artistes, seria interessant saber la procedència de les obres perquè resulta molt significativa la presència d'artistes que no tenen una trajectòria i que més aviat semblen afecionades, les obres de les quals potser

arribarien a les col·leccions mitjançant concursos populars o donatius (en algunes cel·les constaven, fins i tot, com a mestresses de casa). Aquest cas sembla donar-se també en algunes dissenyadores i artistes joves que, després, no han desenvolupat una carrera, però que, per diferents motius, tenen obres als fons museístics.

Possibles vies de continuïtat

De cara a futures investigacions de la mateixa Xarxa o alienes, des del meu parer seria convenient fer algunes classificacions cronològiques i geogràfiques més afinades.

Una proposta seria fer un primer grup en el qual hi hagués les artistes més antigues, del segle XVII a l'any 1939, ja que el final de la Guerra Civil pot ser una línia divisòria adequada que culmina diversos processos polítics i sociològics i n'inicia uns altres (no proposo un grup d'artistes dels segles XVII, XVIII i primera meitat del segle XIX, perquè numèricament són poques, però també podria tenir-se en compte). Aquí podrien efectuar-se subclassificacions segons els territoris: Catalunya, Espanya i resta del món, per exemple. En una següent fase de la recerca, potser seria convenient centrar-se en les artistes catalanes i en aquelles que, havent nascut fora del territori, hagin desenvolupat la major part de la pràctica artística al nostre país.

D'aquest període, Lluïsa Botet, Susana Davit, Manolita Piña, Trinitat Alemany Font, Lluïsa Altisent, Miguelina Ál-

varez Coll, Carlota Azcué Blanch, Maria Azcué Blanch, Frederica Bonay Mata, Carme Gotarde, Consol Tomàs Salvany, Mercè Tomàs Salvany, Irene Narezo, Carme Balmes, Teresa Vidal Nolla, Johana Soler, Gertrudis Galí Mallofré, Matilde Segarra Gil, Elvira Homs Ferrés, Elena Maragall Noble o Teresa Romero, per exemple, constituïrien una agrupació d'artistes que no figuren als nostres museus; no obstant això, són força presents a la premsa de l'època, ja que exposaven la seva obra cap a finals del segle XIX i començaments del XX. Trobar obres d'aquestes artistes és ja molt difícil, i cada cop ho serà més. Per tant, per adquirir obres seves no cal esperar a trobar una peça que sigui magnífica, perquè potser no apareixerà mai; recollir i conservar obres d'aquestes artistes és una feina urgent, pel fet que si no ens quedarem sense aquesta part de la història del nostre art. I, com que les dones artistes a Catalunya no van ser gaire nombroses, és rellevant comptar-hi en les nostres col·leccions.

Una menció a part mereixen les artistes exiliades durant el període de la Guerra Civil i entre les quals s'aprecien absències destacades: Roser Closes, Carme Millà i les valencianes Manuela i Josefina Ballester i Elisa Piqueras Lozano. Entre les artistes exiliades és remarcable que ho hi hagi Marta Palau, morta fa poc a Mèxic, ni Roser Muntanyola Inglada, exiliada a Panamà i que actualment viu a Catalunya. També potser seria important tenir obres de les fotò-

grafes que van ser a Catalunya durant la República i la Guerra Civil: Dora Maar, Tina Modotti, Margaret Michaelis-Sachs o Kati Horna, com a exemples.

Un segon grup serien les artistes que van desenvolupar la seva obra a les dècades de 1940, 1950, 1960 i 1970, és a dir, les que anirien des de la II Guerra Mundial fins a les artistes de la tercera onada feminista, incloses. Aquí el factor geogràfic seria fonamental perquè es podria indagar en les circumstàncies sociològiques en les quals les artistes catalanes van produir la seva obra sota el franquisme. Les condicions imposades pel règim dictatorial i la continuïtat de la rigidesa dels rols de gènere que la ideologia feixista va implantar imprimeixen en l'esdevenir d'aquestes artistes una conjuntura molt particular que va descoratjar-ne moltes i a unes altres les va impulsar a crear espais de llibertat vivencial i creativa molt particulars que encara s'han d'analitzar en profunditat. De la mateixa manera, va haver-hi artistes catalanes que van decidir marxar a altres països com França, Itàlia, Anglaterra o Mèxic, l'obra de les quals continua sent aquí escassament coneguda.

Sobre aquest tema seria important contactar amb les que encara viuen i fer una tasca urgent de recollida de dades, revisió d'arxius i d'obra. A causa d'aquesta circumstància, potser aquest grup d'artistes s'hauria de treballar abans que el primer. En aquest grup hi ha una gran quantitat d'absències significatives; aquí només en citaré unes quantes: Felícia

Fuster, Núria Amat, Elena Lucas, Dolors Oromí, Remei Rodamilans, Ninon Collet, Mariette Llorens Artigas, Rosa Permanyer, Margarita Marsà o Pepa Armenté, per anomenar uns pocs exemples.

Quant al tercer grup d'artistes, serien les que treballen des de 1980 fins ara; des del meu punt de vista, aquest conjunt d'artistes és el més conegut tant per la crítica com pel públic, i continuen produint i exposant, compten amb bastant informació a internet i sobre la seva obra s'escriu i s'investiga actualment. Tal vegada és el que té menys urgència a ser estudiat. Malgrat això, s'hauria de remarcar l'absència de la dissenyadora gràfica Pati Núñez i la pintora Magdalena Duran. A més, hi ha algunes artistes catalanes o estrangeres que viuen aquí i que potser s'haurien de tenir en compte a causa de la transcendència nacional o internacional que tenen: Sandra March, Susanna Martín (faltan moltes dibuixants de còmic), Ana Álvarez Errecalde, Ester Xargay, Alicia Gallego, Marta Darder, Teresa Martorell, Neus Colet, Marta Bisbal, Mina Hamada, Núria Benet i Yuko Yamada, entre d'altres; sense oblidar les ja traspasades Lesley Yendell (nascuda a Anglaterra) i Empar Sáez (nascuda a Vic).

Full de ruta seguit per la comissió del gènere de l'XMAC

Una de les finalitats d'aquest estudi era constatar numèricament que el nombre de dones a les col·leccions és molt inferior que el dels homes, així com



Lluïsa Vidal. *Autoretrat*, 1899.
Museu Nacional d'Art de Catalunya

detectar la manca d'artistes que resulten fonamentals en la història de l'art català. A partir de la creació de la comissió de gènere i d'aquest estudi, s'han prioritzat en la política d'adquisició les obres de dones, fins i tot fent costat a aquesta qüestió en alguna convocatòria de compra. D'aquesta manera, s'ha incrementat el nombre d'obres, per exemple, de Lluïsa Vidal, Olga Sacharoff, Claude Collet, Aurora Altisent, Carme Aguadé, Esther Boix, Concha Ibáñez, Mari Chordà, Rosa Amorós, Dominica Sánchez, Mireia Sallarés, Francesca Llopis o Ro Caminal. S'han adquirit obres d'artistes que no tenien presència al Fons: Elsa Plaza, Marga Ximenez, Núria Martínez Seguer, Nora Ancarola, Aleydis Rispa, Alba G. Corral, Fiona Morrison, Irena Visa, Sinéad Spelman, Marika Vila o Mariel Soria, per exemple. També, en alguns museus, s'han creat recorreguts temàtics en els quals es fan aproximacions des de la perspectiva de gènere, de diversitat sexual i identitats nòmades. De la mateixa manera, alguns museus han ampliat la presència d'obres de dones a les sales, malgrat que la gran majoria romanen als magatzems. La Biblioteca Museu Víctor Balaguer i el Museu Morera, aprofitant les seves re-



Olga Sacharoff. *Autoretrat*, 1932
Museu de Vall

modelacions, han posat bastantes més peces produïdes per dones que les que tenien en exhibició amb anterioritat. El MNAC té molt en compte aquest tema de cara a la futura ampliació de la institució l'any 2029.

D'altra banda, es va començar a crear un arxiu oral de les artistes nascudes en les dècades dels anys vint, trenta i quaranta. L'arxiu consisteix en un conjunt d'entrevistes enregistrades en vídeo, dirigides al públic general, per difondre l'obra d'aquestes dones però, sobretot, de cara a futures investigacions d'estudiants, doctorands, curadors, etc.

L'entrevista, en principi igual per a totes les artistes, es basa en un seguit de preguntes que suposa un recorregut per la trajectòria vital i artística de la creadora en clau de gènere, amb qüestions que posen l'èmfasi en els entrebancs o problemàtiques amb què es van trobar en l'àmbit artístic pel fet de ser dones.

Fins ara s'ha entrevistat María José Vela, Maria Teresa Sanromà, Pilar Segura, Núria Pié, Marta Casas, Marika Vila, Adelaida Murillo, Montserrat Senserich, Dominica Sánchez, Dolors Cols, Lluïsa Jover, Montserrat Torras, Rosa Mirambell, Maria Isabel Adalid, Maria Jesús Andreu, Montserrat Senserrich, Glòria Morera, Mariel Soria, Kima Guitart, Mari Chordà, Maria Assumpció Raventós, Silvia Gubern, Montse Clavé, Xaro Castillo, Mercè Modol, Montserrat Costa, Tere Vila Matas, Lluïsa Clols, Josefina Brunés, Madola, Antolina Vilaseca i Elisenda Capdevila. Actualment, també s'ha co-



María José Vela. *A Víctor Jara*, 1974.
Museu d'Art de Girona

mençat a entrevistar artistes nascudes l'any 1950 com ara Elsa Plaza, Marga Ximenez i Maria Rosa Andrés.

El 8 de març del 2024 la Xarxa de Museus d'Art de Catalunya va fer públic al seu web un buscador on es pot consultar el nombre de les artistes presents a les col·leccions d'aquests museus, juntament amb altres dades (anys i llocs de naixement i defunció o museus on es troben les seves obres). Tot aquest projecte s'ha titulat «Femení plural» i es pot trobar a: <https://xarxa.museunacional.cat/artistes-femeni-plural/>.

Amb anterioritat ja s'havia presentat públicament aquest projecte i unes primeres conclusions en una taula rodona en línia —ja que va ser amb motiu del 8 de març del 2021— des del MNAC. Tam-



Esquerra: Mercè Modol. *Preguntes sense resposta*, 1995. Museu d'Art Modern de la Diputació de Tarragona. / Dreta: Elsa Plaza. *Circo Internacional*, 1982. Museu d'Art de Cerdanyola

bé al Museu de Sabadell, el 15 de maig del 2022, s'hi va portar a terme la taula rodona "Artista i dona. La col·lecció en clau de dona", on també es va explicar tot el projecte al públic. Tal com es diu al web de l'XMAC, "La Xarxa de Museus d'Art de Catalunya fa públic un cens amb més de 1.300 artistes identificades a les seves col·leccions i recull algunes de les seves veus a través de l'enregistrament d'entrevistes. Des del 2019 la Xarxa de Museus d'Art de Catalunya està impulsant la recerca i l'estudi de les artistes que formen part de les seves col·leccions amb la idea de rescatar-les i recuperar-ne l'obra i la

memòria. Es treballa amb l'objectiu de reivindicar el paper que les artistes han tingut en l'art català i en la necessitat de generar noves recerques per posar en valor i difondre les seves creacions."*

I ens manca per fer... Trencar el cànon

Considero que s'ha de continuar investigant i treballant les artistes pertanyents als dos primers grups i plasmar els resultats a través de diferents estratègies: exposicions individuals, antològiques, retrospectives o col·lectives i la publicació dels catàlegs corresponents, amb articles de recerca o, fins i tot, llibres. Tot plegat seria una manera

* Volia fer palès el meu agraïment a les persones de l'XMAC amb les quals he estat treballant en aquest projecte: Mireia Rosich, Pepa Ventura i Aina Soler. Així mateix, vull donar les gràcies a les dues dones que m'han ajudat a portar a terme les entrevistes: Mònica Pinto i Mariana Norandi.

de contribuir a refer la història d'aquestes dones oblidades i, així mateix, reintroduir-les en la nostra història de l'art. En cas de no trobar obres suficients, sempre es pot recórrer a exposicions temàtiques o iconogràfiques en les quals es contextualitzi el treball d'aquestes creadores. Tanmateix, recordem que, a la nostra societat, la consagració d'un artista esdevé de tenir grans mostres individuals en espais destacats del teixit artístic i que, al nostre país, encara són molt poques les exposicions individuals de dones organitzades al MNAC i a altres museus de l'XMAC.

Altres estratègies per donar a conèixer la vida i el treball d'aquestes dones podrien ser l'elaboració de material educatiu i guies de lectura, així com la publicació de llibres infantils, còmics o novel·les gràfiques.

D'altra banda, ja sabem que els nostres museus tenen problemes d'espai i de recursos econòmics, però s'ha de fer l'esforç d'acceptar algunes obres de dones en donatiu, i em consta que s'estan rebutjant moltes ofertes. És obvi que aquesta situació també passa amb obres d'homes, però menys, i, tenint en compte la poca representació de dones del passat als nostres museus, comptar amb més obres de dones ha de ser una prioritat. Quant a aquest tema s'hauria d'estudiar, a més, quina és la quantitat d'obres amb les quals les artistes són representades, ja

que la majoria de les que són presents no més en un museu normalment tenen una sola obra i, d'aquesta manera, artistes rellevants són infrarepresentades. Amb relació a aquest tema, s'ha de pensar que les artistes a les quals estem entrevistant —tret d'un parell— tenen una única obra en les col·leccions i, de vegades, no és el millor que han fet a la seva trajectòria. Des de la meua perspectiva s'hauria de posar l'afany a adquirir-ne més peces.

Així mateix, seria molt necessari ampliar la presència d'obres fetes per dones a les sales de les col·leccions perma-



Núria Martínez Seguer. *Soul Round*, 2022. Museu d'Art de Cerdanyola



nents, ja sigui extraient obres dels fons guardats o demanant-les en dipòsit.

Tot això té a veure amb el fet que hi ha una qüestió urgent: començar a canviar el cànon establert en la història de l'art català. No podem continuar aplicant el cànon pel qual considerem obres destacades del passat les obres de dones dels segles anteriors a la nostra època perquè això sempre serà en detriment d'elles. Aquestes artistes no van tenir les mateixes oportunitats de formació, exhibició, venda, i, per tant, no van ser produïdes en igualtat d'oportunitats. Com a resultat, si comparem les nostres artistes del passat amb un Casas, un Rusiñol, un Picasso o un Tàpies, elles sempre ens semblaran artistes menors, amb menys talent, menys originals, menys innovadores. Continuar mantenint el cànon històric patriarcal és una de les grans problemàtiques. No podem continuar mantenint l'excusa de diferenciar entre obres bones i dolentes per no tenir més obres de dones a les sales històriques dels nostres museus, perquè aquesta distinció s'ha formulat segons el cànon establert pels homes i a la seva mida.

Considero imprescindible que l'estudi s'abordi des d'una perspectiva de gènere perquè no poden posar-se, en

el mateix context històric, les obres d'aquestes artistes i els seus col·legues masculins sense observar les especificitats amb les quals elles es trobaven a causa del seu sexe. És a dir que valorar la seva producció artística no es pot fer des dels mateixos paradigmes i amb les mateixes categories utilitzades per a la resta d'artistes, perquè les dones es trobaven amb prohibicions, restriccions i obstacles de caràcter legal, polític i socioeconòmic que no afectaven l'activitat creadora dels seus col·legues homes però, òbviament, sí la d'elles. La utilització del corpus teòric i historiogràfic feminista de l'art amb què ja comptem ens pot oferir nombroses respostes i solucions a aquesta mena de qüestions. Com a suggeriment cal dir que un punt de partida d'aquesta recerca podria ser veure si hi ha fitxes tècniques de totes les obres realitzades per aquestes artistes, i estendre aquesta fitxa a una catalogació raonada, la qual podria donar molta informació sobre els cercles que conformaven, els llocs de reunió i exposició, publicacions, vendes, preus, etc.

En tot cas, la finalitat última ha de ser elaborar una genealogia femenina de la creació artística i de les vivències i experiències que se'n deriven, en el marc de la història de l'art català; una genealogia en la qual tot el públic pugui trobar models de llibertat artística i professional de les dones, la qual cosa és fonamental per contribuir a l'eliminació de conductes patriarcalcs en l'àmbit cultural i en la nostra societat en general.

Conxita Sisquella. *Restes insospitats*, 1960. Museu d'Art de Girona

Pàgina 26: Magda Folch. *Cinc roses sobre fons verd*, s. XX. Museu d'Art Modern de la Diputació de Tarragona



BIBLIOGRAFIA

- AINAUD DE LASARTE, Joan (1990). *La pintura catalana. Del segle XIX al sorprenent segle XX*. Barcelona: Skira-Carrogio.
- BÉNÉZIT, E. (1999). *Diccionario des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs*. París: Gründ.
- BONET, Juan Manuel (1999). *Diccionario de las vanguardias en España 1907-1936*. Madrid: Alianza.
- CAMPOY, Antonio Manuel (1973). *Diccionario crítico del arte español contemporáneo*. Madrid: Ibérico Europea de Ediciones.
- CAO, Marián L. F.; MARTÍNEZ DÍAZ, Noemí (2000). *Pintando el mundo. Artistas latinoamericanas y españolas*. Madrid: Horas y Horas.
- COLL, Isabel (2001). *Diccionario de mujeres pintoras en la España del siglo XIX*. Barcelona: Ceuntaure Groc.
- DE DIEGO, Estrella (1987). *La mujer y la pintura del XIX español. (Cuatrocientas olvidadas y algunas más)*. Madrid: Cátedra.
- Diccionario de pintores y escultores españoles del siglo XX*, vol. 13. Madrid: Forum Artis, 1994.
- Diccionario "Ràfols" de artistas contemporáneos de Cataluña y Baleares*. Barcelona: Ed. Catalanes, 1989.
- Frick Art Reference Library (1996). *Spanish artists from the Fourth to the Twentieth century: a critical dictionary*. Nova York: GK Hal & Co.
- GARRUT, Josep Maria (1974). *Dos siglos de pintura catalana (XIX-XX)*. Madrid: Ibérico Europea de Ediciones.
- Gran Enciclopèdia Catalana*. Barcelona: Enciclopèdia Catalana, 1994.
- IBIZA I OSCA, Vicent (2006). *Obra de mujeres artistas en los museos españoles*. Centro Francisco Tomás y Valiente. València: UNED Alzira-Valencia.
- LOBSTEIN, Dominique (2003). *Dictionnaire des Indépendants 1884-1914*. Dijon: L'Échelle de Jacob.
- MARAGALL, Joan Antoni (1975). *Historia de la Sala Parés*. Barcelona: Editorial Selecta.
- NORANDI, Elina (dir.) (2022). *Cent dues artistes*. Barcelona: Univers.
- Sala Parés 130 anys 1877-2007*. Barcelona: Sala Parés, 2007.
- SANCHEZ, Pierre (2007). *Dictionnaire du Salon des Tuileries 1923-1962*. Dijon: L'Échelle de Jacob.



SOBRE ELS ESPAIS, LES DESORIENTACIONS I ELS FEMINISMES (PASSEJANTS, EXILIADES, EXCÈNTRICQUES, DESORIENTADES)¹

Ana Pol Colmenares

Universitat de Salamanca, Facultat de Belles Arts

Fa uns quants anys, el 2019, María Rosón i jo vam dissenyar i escriure un recorregut per a la col·lecció 2 i 3 del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS). Vam titular-lo “Hacer espacio o cómo deambular desde la desorientación”. Es tractava de pensar l'espai des d'una perspectiva transfeminista.



Vam partir de la idea de treballar amb l'espai, entès com un agent potencialment configurador de dinàmiques de poder sexistes i patriarcals que afecten les nostres vides. El terme espai convoca imaginaris múltiples. Nosaltres ens

vam ajudar del llenguatge col·loquial que recorre a l'espai com un lloc de metàfores i dinàmiques socials que operen tant al carrer com a casa (articulat per l'oposició de les dues esferes: íntima o privada *versus* política o pública). També vam recórrer a imatges literàries i artístiques que han pensat l'espai com un lloc de producció artística (des de l'habitació pròpia fins a l'estudi d'artista). I, és clar, l'espai mateix del museu va resultar fonamental per entendre que l'espai no és neutre. Així, vam intentar posar en segon pla qüestions com l'autoria, el cànon, les maneres de representar o la mirada, per prestar atenció a les dinàmiques que impregnen l'espai. Es tractava de posar en qüestió la cadena de relacions dins-fora, dalt-baix, nord-sud, centre-perifèria, orientat-desorientat, que ens determinen la manera de situar-nos al món. Per això vam recórrer a l'anàlisi fenomenològica que des de la teoria queer ha elaborat Sara Ahmed, a propostes com la de l'artista Lygia Clark o a les relectures que de la seva obra ha

¹ Aquesta recerca ha estat realitzada amb la meua companya d'escriptura i amiga María Rosón, a qui sempre agraeixo compartir escriptures i recerques.

MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFIA

Prensa Restauración Biblioteca y Centro de Documentación Educación Centro de Estudios Colabora

VISITA PUBLICACIONES COLECCIÓN EXPOSICIONES ACTIVIDADES Q

Inicio / Visita

Hacer espacio o de cómo deambular desde la desorientación

Visita para adult+s desde los feminismos

Lunes, miércoles y sábado - Disponible próximamente

Visita comentada Colección



Trisha Brown, Roof Piece (Pieza en la azotea), 1971

Se realiza en el punto de encuentro, por estricto orden de llegada, desde media hora antes del inicio de la visita.

Entradas

Consultar horarios

Entrada

Gratuita. Acceso con la entrada general al Museo

Lugar

Punto de encuentro: Edificio Sabatini,

El espacio no es algo neutro, está cargado de dinámicas de poder patriarcales que se pueden desencriptar a través de los feminismos. Hacer espacio es, como plantea la coda

fet Suely Rolnik. Vam apellar, doncs, a l'ambigüitat de la pregunta "què vol dir fer espai?". Vam intentar, com suggereix el títol mateix, que en aquest "fer espai" passi (tal com en el cos, on fer espai és el que permet alliberar el moviment) una obertura a la possibilitat: a altres ordenacions, a altres connexions, a altres moviments i imaginacions.

Després del disseny del recorregut i el període de formació de l'equip, el 20 de novembre del 2019 l'equip de mediació del museu va començar a implementar el recorregut.² Les obres de la col·lecció que es van treballar amb més deteniment van ser: les de Lygia Clark: *Bicho desfolhado* (1960-73), *Bicho Máquina-MD* (1962) i *Bicho. Monumento a*

² Agraïm al Departament d'Activitats Públiques i d'Educació tota la feina feta per posar-lo a punt. Especialment a Ana Longoni la seva confiança i totes les seves devolucions, idees i suggeriments que va fer al text del recorregut: <https://www.museoreinasofia.es/visita/hacer-espacio-o-como-deambular-desde-desorientacion>.

todas as situações (1962); Louise Bourgeois: *He disappeared into complete silence* (Desaparegué en un silenci absolut) (1947/2005); *Personajes* (1945-55) i *C.O.Y.O.T.E.* (1947-49); la sala de la fotografia humanista espanyola relacionada amb el grup AFAL, especialment Joan Colom i les seves fotografies d'*El carrer* (1958-1960); Juana Francés: *Sense títol* (núm. 18) (1959); Marcel Duchamp: *Feuille de vigne femelle* (Fulla de parra femella) (1950-1961) i *Objet dard* (Objecte dard) (1950-1961); la sala al complet dedicada a les artistes pop a Espanya, titulada "Fuera del canon" (Eulàlia Grau; Àngela García Codoñer; Mari Chordà; Isabel Oliver i Cecilia Bartolomé); Ree Morton: *To each concrete man* (A cada home concret) (1974); Yvonne Rainer: *Trio A* (1966); Trisha Brown: *Primary accumulation* (1974); *Roof piece* (1971) i *Group accumulation in Central Park* (1973); Simone Forti: *Solo No. 1* (1974); Fina Miralles: *Relaciones. Relación entre el cuerpo y los elementos naturales. El cuerpo cubierto de paja* (1975); Antonio Mercero: *La cabina* (1972); José Pérez Ocaña: *S/T* (la una) (1975) i la sala al complet titulada "Vindicaciones feministas" (Colita, Pilar Aymerich, Mari Chordà així com cartelleria, revistes i altres materials gràfics). Durant aquest primer moment es va construir un diàleg continuat amb l'equip de mediació que tractava d'imaginar, observar i resoldre els avantatges i inconvenients que plantejava el recorregut. Com es pot intuir pel llistat d'obres, era molt extens, tant

en nombre de parades com el mateix trajecte espacial, que s'allargava al voltant d'una hora i mitja. De manera que vam estar assajant estratègies. Una instava que els mediadors poguessin seleccionar part del recorregut, en funció de les necessitats del grup, i prioritzessin unes obres o unes altres.

Al cap de pocs mesos d'activar el recorregut, com gairebé tothom recorda, el 15 de març del 2020 es va decretar a Es-



panya el confinament per la pandèmia de covid-19, per la qual cosa el museu va estar tancat tot aquest temps i a la tornada va trigar, a més, a reactivar les activitats de mediació. També va caldre descartar o repensar algunes de les dinàmiques que s'activaven en el recorregut. Alhora, en aquest període es va establir la reordenació de la col·lecció (Vasos Comunicantes. Colección 1881-2021), de manera que l'espai, la distribució de les obres i els relats (que ara establia aquest nou ordre) es van veure modificats. A causa d'aquests canvis el museu ens va

PARADA Nº 1.
 El Estudio es la Calle
 Valie EXPORT
 Trisha Brown (Bailarinas de la Judson)
PARADA Nº 2.
 Artistas mujeres y tardofranquismo
PARADA Nº 3.
 Roser Bru
PARADA Nº 4.
 Crisis de la masculinidad/ Masculinidad en exilio
 Duchamp
PARADA Nº 5.
 Juana Francés
PARADA Nº 6.
 El cuerpo y la casa
 Dorothea Tanning
 Louise Bourgeois
PARADA Nº 7.
 Lygia Clark
 Lygia Pape

encarregar una adaptació i revisió del recorregut, que permetés reprendre la visita a l'equip de mediació. En aquest segon moment es van mantenir alguns artistes i obres, se'n van afegir d'altres i algunes també van desaparèixer.

Trisha Brown: *Primary accumulation* (1974); *Roof piece* (1971) i *Group accumulation in Central Park* (1973); Valie EXPORT: *Syntagma* (1983); la sala al complet dedicada a les artistes pop a Espanya, titulada "Fuera del canon" (Eulàlia Grau; Àngela García Codoñer; Mari Chordà; Isabel Oliver); Eulàlia Grau: sèrie "Etnografía" (1974); d'Àngela García Codoñer: *Teta Pop* (1973); Mari Chordà: *Jouquet per a l'Àngela* (1969); Isabel Oliver: *De profesión: sus labores* (1972-1974), *Feliz reunión*; Roser Bru: *Made in Spain* (Fet a Espanya), 1966; Marcel Duchamp: *Feuille de vigne femelle* (Fulla de parra femella) (1950-1961) i *Objet dard* (Objecte dard) (1950-1961); Juana Francés: Sense títol (núm. 18) (1959); Dorothea Tanning: *Los peligros espectrales, Hotel* (1988) (collage); Louise Bourgeois: *He disappeared into complete silence*

(Desaparegué en un silenci absolut) (1947/2005); *Personajes* (1945-55); *Spider* (1994); Lygia Clark: *Bicho desfolhado* (1960-73), *Bicho Máquina-MD* (1962) i *Bicho. Monumento a todas as situações* (1962); Ligia Pape: *Livro da Criação* (Llibre de la Creació) (1959).

Mentrestant, en plena pandèmia María Rosón i jo havíem escrit un text, "Hacer espacio. Museos y feminismos", publicat a *Espacio, Tiempo y Forma* (sèrie VII) en un número monogràfic coordinat per la investigadora i curadora Patricia Molins, "Feminismo y museo. Un imaginario en construcción", en el qual pensàvem la idea de què suposa un museu feminista a partir de les experiències del disseny del recorregut.

Algunes d'aquestes reflexions també van col·laborar a l'hora de dissenyar el segon recorregut. Alhora, la reordenació de la col·lecció del MNCARS, a través de tota una xarxa de vincles unida per l'oníric títol de Vasos Comunicants (manllevat del surrealisme) va servir per a embastar, també, alguns nous aspectes del recorregut.

En aquest text hi exposaré tant els plantejaments que vertebraven l'enfocament de tots dos recorreguts com algunes de les derives que van agafar en el segon recorregut. Pensar un museu des dels feminismes determina imaginar i engegar altres pràctiques commissarials i altres maneres de pensar també amb —i des de— les pràctiques artístiques.

Així, no n'hi ha prou de sumar-hi algunes obres, per intentar donar cabuda a pràctiques artístiques invisibilitza des o desplaçades del relat patriarcal-colonitzador-capitalista. Implica un desafiament que travessi idees, pensaments, pràctiques i que permeti articular una bretxa en les maneres de subjectivació dominants.

Per a nosaltres era molt important no quedar-nos només en l'anàlisi de certes obres d'artistes dones destacant-les sobre la resta de treballs, ni tampoc en l'assenyalament, altres vegades, de la seva absència. Es tractava d'excedir aquests plantejaments i aprofitar aquest espai de reunió i diàleg que genera la mediació per observar juntes altres capes que afecten l'espai, els traçats que s'hi construeixen i el relat que elaboren les inclusions, exclusions, desplaçaments o col·locacions de les obres. El museu com a agent legitimador i contextualitzador situa les pràctiques artístiques en un ordre determinat. Assenyalar com està construït és important, pluralitzar les narracions pot ser també una manera d'impugnar uns certs models encastats en les formes patriarcales de consolidar

la història, o, en el cas de l'art, consoliden també unes maneres de fer molt concretes. El museu, com a contenidor semiòtic i fenomenològic, comporta habitualment el perill d'un cert emmascarament ideològic, el que s'ha construït tan bé a través de la imatge de recipient neutre i asèptic. Desactivar l'aparença de neutralitat que es fonamenta sobre la unicitat del relat és part de la tasca museològica dels transfeminismes.

La comissària Catherine Grenier insisteix que les institucions museístiques han d'esforçar-se a desenvolupar no només *una* narració, sinó *moltes*, que puguin mostrar la diversitat i les múltiples facetes de la modernitat. Cada dia és més ampli i generalitzat l'acord commissarial a evidenciar el gest autoritari que suposa pensar que hi ha *una* història. I potser la solució no ha de passar tampoc per incloure'n *moltes*, sinó per fomentar l'espectre de possibilitats de maneres d'explicar. En aquest sentit, incloure unes certes maneres de fer (pel que fa a les pràctiques artístiques) transforma no només la manera de fer relat, crucial en qualsevol pràctica museística —d'aquí la necessitat de relats corals o polifònics—, sinó que també permet repensar les problemàtiques que impliquen les polítiques museístiques. Lucy Lippard va reivindicar ja fa molt de temps la participació activa i permanent d'artistes en els museus. Segons ella, haurien d'abandonar el paper de residents ocasionals de les exposicions, o simples homenajats a través de l'adquisició de les seves

obres, per passar a ser agents actius. De manera que, fins i tot els qui no han trobat un forat al museu, s'impliquin en la seva existència i definició institucional.

De la mateixa manera, als museus amb pràctiques transfeministes els toca impugnar les maneres de subjectivitat dominant. Preguntar-se com són les formes d'accés i participació dels cossos en l'espai públic (museus estatals). Això involucra no només les experiències perceptives i sensorials que proposen les pràctiques artístiques, sinó també posar l'atenció en els dispositius expositius i els traçats espacials. Els models genealògics, la idea de progressivitat o linealitat de la història impliquen construccions discursives que es despleguen espacialment i que cada vegada són més qüestionades. La temporalitat sinuosa constitueix una de les aportacions dels relats dissidents i de les seves utopies transformadores. Aquesta

ruptura de la linealitat apareix també com un element que cal trencar en els relats comissarials.

En les pràctiques artístiques aquestes problemàtiques fa anys que es plantejen. La fenomenologia com un cavall de batalla que inclou problemàtiques tan complexes com els models d'orientació dins del museu, o els models també d'orientació en relació amb el "dins" i "fora" dels espais destinats a l'"exposició".

Una de les artistes que es va plantejar aquestes interferències (i que estava entre la sèrie d'obres exposades, així que podíem fer-la servir per traçar el recorregut) va ser Lygia Clark. Per a ella, l'art, com a exercici de sensibilització que és, construeix relacions entre les obres i el públic, de manera que era important posar fi a la contemplació passiva i generar un espai propositiu. L'ampliació del camp sensorial va modificar també la proxèmica.

En el recorregut es va tractar de pensar l'espai en aquest camp de forces que afecta els artistes: en la possibilitat d'accedir a espais de producció, disposar d'un espai per a la pràctica artística (estudi, habitació "pròpia"), les possibilitats d'habitar i circular (exilis, desplaçaments forçosos, desallotjaments), la idea de la circulació en relació amb determinada seguretat (perill per ser dona o pertànyer a alguna dissidència), etc. I en el camp de forces que afecta els espectadors en la possibilitat d'accés a uns certs espais, o també d'orientació dins d'aquests espais. Es tractava de prestar atenció a les relacions proxèmiques que activava l'espai. I potser també de recuperar el plantejament d'Audre Lorde: "les eines de l'amo no desmunteran mai la casa de l'amo", de manera que l'esquerda o el desviament no passa per conquerir el "llenguatge dominant", la "proxèmica dominant" per usar-ho en una altra direcció, sinó més aviat per la criollització dels llenguatges i l'articulació d'altres vincles, d'altres juxtaposicions i orientacions/desorientacions.

Com he esmentat abans, el treball de Sara Ahmed, concretament el llibre titulat *Fenomenologia queer. Orientacions, objetos, otros*, va ser una de les lectures que ens va ajudar a observar l'espai i a establir uns certs paràmetres per a l'anàlisi en clau de gènere. Ahmed hi explica com les relacions socials s'organitzen espacialment i redefineix el concepte *queer* a partir del que és espacialment sinuós, desviat o que adopta

una altra trajectòria, el que és desorientat. La desorientació (la torçor) és una manera d'habitar el món des dels marges, des de la subalternitat. A causa que l'orientació dona sentit als cossos i a "les coses", els processos que involucra l'orientació afecten els cossos, els donen forma i els situen en el seu camp d'acció.

Ahmed posa l'exemple d'un portallapis. Quan el posen en una cuina no té la mateixa rellevància que pot tenir-hi un ganivet o una cullera, o, al revés, si ens imaginem una cullera en un escriptori. Passa una cosa semblant amb els cossos. Així dirigim l'atenció a cossos coneguts o als que ens atreuen, en comptes dels que no formen part del nostre cercle relacional o d'interès. A partir d'exemples i casos quotidians similars, Ahmed argumenta i desenvolupa com l'orientació afecta els cossos. De manera similar al portallapis que pot estar orientat o desorientat, segons el context amb què es vincula, podem pensar com en els espais museístics i d'exposició les produccions artístiques poden estar més o menys orientades. Així, en espais en què la producció artística mostrada va ser totalment o majoritàriament masculina, la inserció d'obres de dones es va poder entendre com a "fora de lloc" o desorientada. Ahora, el fet que la majoria de representacions vingui d'un tipus de sensibilitat també pot generar pautes de repetició que afecten la recepció. Moltes d'aquestes situacions impliquen o generen processos que naturalitzen unes certes pràctiques o maneres de fer, i

No al espectáculo
No al virtuosismo
No a las transformaciones, a la magia y al hacer creer.
No al glamour y a la trascendencia de la imagen de la estrella.
No a lo heroico.
No a lo antiheroico.
No a la imaginaria basura
No a la implicación del intérprete o del espectador.
No al estilo.
No al amaneramiento.
No a la seducción del espectador por las artimañas del intérprete.
No a la excentricidad.
No a conmover o ser conmovido.

amb això s'obvien qüestions de raça, gènere o classe. La repetició també construeix orientacions. Així ens orientem a partir del que ens resulta conegut o familiar (per la seva repetició). L'orientació té molt a veure amb el fet de convertir l'estrany en una cosa familiar (coneguda, és a dir, que es repeteix), mentre que la desorientació es mou en un terreny d'una certa estranyesa. Des d'aquí podem entendre que les maneres de fer d'elles, les dones, s'enfronten des de la desorientació a elaborar altres maneres de configurar l'espai de la representació. Això provocarà l'aparició de models que donen compte de la desorientació com a part constituent de la seva subjectivitat.

Vam entendre que la desorientació al mateix temps transmetia formes d'aprehensió de la sensació que es desplaçava dels formats hegemònics, que es desplaçava de llocs còmodes (orientats). Ahmed desenvolupa els conceptes de comoditat i incomoditat en funció de la seva continuïtat amb l'espai. La comoditat té a veure amb l'orientació (els referents provenen d'un lloc de familiaritat), mentre que la incomoditat es correspon moltes vegades amb llocs de desorientació.

D'altra banda, l'organització dels espais de producció i reproducció com a dos llocs separats, que ha configurat les maneres de relació espacial per gènere, és un altre aspecte que va influir la ideació del recorregut. La teoria anomenada de les dues esferes, recollida en un estudi ja clàssic per Nancy F. Cott, explica l'articulació de l'espai social bur-

gès a partir del segle XIX. Es consolida en aquest moment una esfera del que és públic (polític) associat a l'exterior, naturalitzada com a masculina, en contraposició de la del que és privat (íntim) relativa a l'interior i naturalitzada com a femenina. Sobre aquesta rígida oposició espacial, sobre la qual s'assenten les bases del sistema capitalista, s'hi sosté també bona part de la construcció de gènere, que queda encastada en espais que dificulten la mobilitat dels subjectes o que directament els priven d'espai. L'asimetria de poder que es naturalitza a través de la diferència sexual es fonamenta així en aquesta divisió públic/privat (segregació patriarcal). Nancy Fraser, per la seva part, resalta una cosa bastant òbvia: el rebuig que genera l'esfera pública per força ens margina. Com ja sabem, un dels lemes més importants del feminisme de la segona onada va ser "les coses personals són polítiques", que venia a posar en qüestió aquesta suposada naturalitat de les dicotomies establertes per la modernitat, en què els espais públic i privat, productiu i reproductiu, estructuraven la vida econòmica, social i cultural.

Deambular

Vam prestar atenció a com ens desplaçem pel museu. Com ens perdem, xoquem, ens retrobem, deixem alguna cosa enrere, hi tornem, hi tornem a passar, accelerem el pas, ens aturem, ensopeguem, ens deixem una sala, errem, anem directes, repetim passadís, deambulem... Una de les maneres de moure's



és la deambulació i Rebecca Solnit l'observa en els periples literaris d'escriptores com Virginia Woolf a *Street haunting: a London adventure* (Sense rumb pels carrers: una aventura londinenca). Solnit recupera també *Una cambra pròpia* i estén les reivindicacions del text més enllà de l'espai "propi" (entès com a privat, amb el component burgès que arrossegava), cap a una demanda de llibertat de la vagabunderia, tant imaginària com física. A partir d'aquí rescata també la figura d'Orlando, una de les protagonistes més anomenades de Woolf, que passa pels segles mutant d'un gènere a un altre i que per a Solnit encarna la llibertat de deambular no només espacialment o temporalment, sinó també en la consciència, en la identitat o en el desig, que així esdevenen processos erràtics.

Caminar sense rumb compromet una llarga genealogia de dones que van observar atentes aquesta problemàtica espacial i de moviment. Ens interessa, per això, plantejar un recorregut que ens permetés divagar per algunes de les

preguntes que van plantejar moltes de les artistes a través de les seves pràctiques. Interrogant-se sobre la posició en què se'n ubica, fixa o impedeix el pas.

Vam agafar la imatge de la deambulació, d'una banda, com una manera d'habitar del subjecte subaltern que políticament s'apropia d'un lloc que li havia estat sostret i, de l'altra, com una actitud contrasistema (recuperant els situacionistes, per exemple). L'espai del taller també pot ser llegit com un desafiament a les estructures que organitzen els espais de producció capitalistes (encara que també hagin variat molt). Fins i tot s'ha traslladat, en les successives hibridacions per les quals han passat, a les produccions artístiques, a altres formats, com sales d'assaig, teatre, dansa, o el mateix espai públic ha passat a ser el nou laboratori alquímic, de transformació i experimentació per a moltes i molts artistes.

Per a les diverses problemàtiques que tenen a veure amb els desplaçaments vam recórrer a dues figures: les *flâneuses* i les exiliades.

La *flâneuse*:

És la paraula per anomenar la versió femenina del *flâneur*. *Flâneur* és la veu francesa que designa el qui vaga pels carrers, el vagarívol. Benjamin va trobar-hi el passejant propi de la modernitat baudelairiana que transitava pels carrers en una vagabunderia específicament urbana, que encarnava la figura de l'espectador urbà. És clar, el terme va circular i es va fer servir en masculí, perquè era una pràctica masculina, les dones no vagabundejaven o divagaven per les ciutats. Griselda Pollock ho deixa clar en el seu assaig "Modernity and the spaces of femininity" (Modernitat i espais de la feminitat): "No hi ha un equivalent femení de la figura masculina per antonomàsia, el *flâneur*; no hi ha ni podria haver-hi una *flâneuse*. Les dones no gaudien de la llibertat d'anar d'incògnit entre la multitud. No van estar mai posicionades com a ocupants normals de l'àmbit públic. No tenien el dret d'observar, mirar fixament, escodrinyar o contemplar." Potser per aquesta distància que elles mantenen amb la mirada fixa i penetrant apareixerà en moltes de les seves pràctiques artístiques un desplaçament cap a l'àmbit hàptic. Aquest desviament del règim visual (escòpic) cap a la tacticitat amplia també el camp sensorial i implica la corporalitat i les seves orientacions.

Per la seva banda, Susan Buck-Morss interpreta la prostituta com la *flâneuse*: "la prostitució era, de fet, la versió femenina de la *flânerie*", i continua: "la diferència sexual fa visible la posició pri-

vilegiada dels homes dins l'espai públic", mentre que "totes les dones que rondaven s'arriscaven a ser vistes com a prostitutes, cosa que posa en evidència termes com «del carrer» o «vagabunda» referit a les dones". La relació que es construeix entre el carrer i "fer cantonades" amb la prostitució afecta, a través del llenguatge mateix, la majoria dels idiomes que han construït el seu argot a l'espai de l'urbs.

L'exiliada:

L'exili no només és un desplaçament físic, sinó que també comporta una manca de pertinença simbòlica, la que assenyalava Virginia Woolf quan deia "com a dona no tinc pàtria". Vam reivindicar l'exiliada com a figura en el recorregut, per raons diverses. Una, perquè forma part de la problemàtica autobiogràfica d'uns quants dels artistes que el conformen i afecta el seu treball artístic. Una altra, perquè en un sentit més ampli, en la línia del que apuntava Woolf, la podem associar a les maneres en les quals la socialització com a dones ens expulsa d'espais i territoris, ens limita l'accés o ens permet o no participar-hi. Aquestes maneres es posen en pràctica tant a través d'experiències tremendament encarnades (a on ens podem moure, com, amb quina roba, sabates, transport, què ens impedeix la mobilitat) com d'aspectes que provenen del camp simbòlic (qui representa qui i en quins espais, i alhora quins espais legitimen les representacions), com —igualmente— de qüestions relatives al llenguatge (inclusió, veu). Si pensem des d'allí,

més concretament en els aspectes que tenen a veure amb les pràctiques artístiques, es produeixen expulsions d'aquells llocs des d'on es pot dur a terme l'acció o la reelaboració d'altres imaginaris i cosmogonies (i relegar moltes pràctiques a un exili cultural, entès novament com un lloc que pot ser d'ordre simbòlic).

La figura de l'exiliada també vol entrellagar-se amb altres col·lectius que comparteixen aquesta mena de problemàtiques (exili, asil, migració, refugi, desplaçament). L'experiència d'abandonar un espai o territori tendeix a anar acompanyada de processos d'aniquilació cultural, aculturització, censures, silenciaments i altres pràctiques similars que aïllen la persona que les pateix i que interrompen processos de transmissió (tan necessaris per experimentar la sensació de pertinença). Els processos d'exili sumen al trastocament que implica la distància física, territorial, una distància imprecisa cronològica (respecte a les històries i les memòries precedents, però també presents i futures). I la majoria d'aquestes experiències són descrites per qui les viu des d'aquell lloc de pèrdua de l'espai, però també respecte al temps.

L'exiliada esdevé aquí una figura pont que sosté experiències molt diverses i intenta posar-les en connexió en un espai (com el museu) que també problematitza temporalitats. La manca de "pàtria", la impossibilitat de pertinença tant a un territori com a una cultura a causa de l'opressió històrica a la qual com a dones se'ns ha sotmès, en les diverses

variants: epistemicidi, aniquilació cultural, silenciament, posa damunt la taula un mapa més porós i vasificat de l'abast de les maneres de dominació del sistema colonial sexoracial. Així, l'exiliada, a més de ser una figura representativa dels esborraments i obliteracions que es produeixen en els arxius i col·leccions, ens va servir també per a convocar en el recorregut altres "apàtrides", desterades, marginades: persones racialitzades, *queers*, "guerxes", o totes les que viuen l'exclusió per habitar fora dels models normatius, o, com diria Suely Rolnik, "fora de" la subjectivitat colonitzada.

Notes:

He reprès breus notes d'algunes aturades per mostrar punts importants que abordava el recorregut. De manera que es pugui entendre com traslladem unes certes imatges i plantejaments a través de les obres i l'espai del museu, com desxifrar el museu com a dispositiu articulador/legitimador de relats des dels cossos i moviments de l'espectador. Primer de tot, els mediadors situaven el grup en les problemàtiques que articulen el recorregut. Explicaven la importància de desactivar la idea de l'espai com una cosa neutral i descrivien breument les dues figures (*flanêuse* i exiliada), que serveixen per a aproximar-se a aquesta relectura d'una part de la col·lecció des dels feminismes.

El segon recorregut que vam dissenyar començava a la sala: l'estudi és el carrer. Resultava una sala molt útil per

acostar-nos a qüestions espacials de què hem estat parlant a partir, precisament, del desplaçament que es produeix cap als anys seixanta tant dels espais de producció com dels considerats d'exhibició al carrer. La contraposició entre els espais públics i els privats (íntims, domèstics) que va consolidar el capitalisme, segons la teoria de les dues esferes, afectarà tant les temàtiques com els suports, els processos emprats per les artistes, i també provocarà la irrupció de moltes de les seves pràctiques artístiques en l'espai públic. En aquesta aturada hi trobem *Syntagma* (1983), de Valie Export. Es tracta d'un vídeo de caràcter performatiu en el qual l'artista estableix un diàleg del seu cos amb espais del carrer i amb espais interiors (la casa). La impossibilitat de separació entre tots dos es construeix moltes vegades a través de solapaments; d'altres, articulant la continuïtat entre els uns i els altres. Export fa servir de manera reiterada les duplicacions. El cos es desdobra, un recurs que ha estat llegit com una mena de dissociació d'un subjecte reïficat: exportat (Export), com assenyala el mateix cognom que adopta Valie. Un gest que denunciava la seva condició de "mercadèria exportada", amb la qual s'identifica en la societat patriarcal (a Àustria el cognom li'l dona primer el pare i després el marit). Tant la duplicitat i el desdoblament del seu cos com la fragmentació o les estranyes i incòmodes relacions a través de les quals es vincula amb l'espai (que apareix en el vídeo igualment dis-



sociat, multiplicat, fragmentat), es construeixen en connexió amb la categoria de sinistre. La sinistralitat, entesa com un procés de subjectivació, serà recurrent en moltes de les seves pràctiques i servirà per a bastir un imaginari amb què s'identifica i en el qual adquireix agència.

En aquesta mateixa sala hi trobem el treball de Trisha Brown, una de les artistes que formen part de la Judson Dance Theater, un grup experimental del moviment i la recerca somàtica que va qüestionar la jerarquització i normalització que afectava els espais d'exhibició de la dansa, així com les relacions dislocades tramades entre dansa i espai urbà. El seu treball va suposar un gir respecte a l'ús de patrons dramatitzats i que tendeixen al virtuosisme usats en les coreografies, que elles van reemplaçar per patrons del moviment quotidià (caminar, córrer, saltar). L'exploració dels moviments, accions o gestos quotidians fora d'una dramaturgia codificada s'allunyava d'un relat que pogués agafar un fil argumentatiu. Per pensar quines són les maneres de mirar el moviment, la dansa, com ho identifiquem? Aquests plantejaments intentaven construir un altre imaginari corporal per a les ballarines, que va col·laborar a més en la dissolució dels solidificats

rols de gènere. Trisha Brown va insistir en la importància de: l'espontaneïtat, la improvisació, la fragmentació i l'activació de la memòria corporal. També va posar un interès especial a treure les seves pràctiques somàtiques a l'espai públic. Així es podia veure en algunes de les peces mostrades, com *Group accumulation in Central Park* (1973) [Coreografia de Trisha Brown] («Acumulació de grups» a Central Park, Nova York) o *Roof piece* (Peça al terrat) (1971). D'aquesta última podríem trobar a la sala una fotografia feta per Babette Mangolte d'una de les coreografies de Trisha Brown. Realitzada en uns terrats de Manhattan, es tractava de desbordar l'escenari per saltar a un altre tipus d'espais que possibiliten altres maneres de mirar per als espectadors. Les *performers* dispersades en diferents edificis replicaven els moviments de la que estava situada al primer. Els moviments anaven viatjant d'un cos a l'altre (en cànon), acumulant-se en la permutació, per la qual cosa en el procés de transmissió es produïen petites variacions a causa de la distància i del desajust en la temporalitat. L'encadenament de gestos tampoc no era fàcil de veure per al públic. La proposta obria preguntes sobre la manera de mirar el moviment/dansa i també relatives a l'orientació i a la proxèmica dels cossos en l'espai. Brown desafia els models coreogràfics que treballen amb la memorització dels moviments a través de la repetició del gest. La transmissió (del moviment) interfereix els processos de memòria i al-

hora n'evidencia les qualitats expansives i comunicadores. Es tracta més aviat d'una memòria viva que s'activa amb el procés mateix de la transmissió.

Una mica més endavant podríem trobar el treball de Roser Bru, *Made in Spain* (Fet a Espanya), 1966. Es tracta d'una sèrie d'aiguaforts i aiguatintes que fa l'artista després d'una visita a la seva ciutat natal, Barcelona, que havia deixat als 16 anys quan es va exiliar tot just passada la Guerra Civil espanyola a Xile, en el vaixell *Winnipeg* el 1939. Ella sempre es va pensar a si mateixa com una refugiada, de manera que la seva obra ens serveix per a aprofundir en la figura de l'exiliada. La sèrie reflexiona sobre l'estranyesa i distància que Bru sent en conèixer i experimentar la realitat espanyola, anquilosada en un seguit de tradicions reïficades o directament assentades en el nacionalcatolicisme franquista. El gravat *Visite l'Espagne* (Visiti Espanya) dibuixa una ciutat, o més aviat el record d'un entramat urbà: una mena de mapa fictici, oníric, amb la presència d'un cementiri (un espai sembrat de creus) al capdamunt. El lloc prioritari que concedeix a aquest espai, com a testimoni de la mort, va acompanyat de dos senyals de perill: l'un d'encreuament i l'altre de barrera. Aquesta mena de mapa emocional és bastant literal a l'hora de situar-nos en les sensacions de perill, incomodat i desorientació que aquest espai constituïa per a ella.

La sala: "El cuerpo y la casa" estava conformada a partir de peces de Doro-

No es necesario ser un cuarto — para estar Embrujado —
no es necesario ser una Casa —
el Cerebro tiene Corredores — que superan
el Lugar Material —

Emily Dickinson

(One need not be a Chamber — to be Haunted One need not be a house — The Brain has Corridors — surpassing
Material Place -)

La fantasía gótica fue muy influyente en mi vida. Permitted la posibilidad de crear una nueva realidad, una no dependiente de los valores burgueses sino una forma de mostrar lo que realmente estaba sucediendo bajo el tedio de la vida cotidiana. Por supuesto, siempre me emocionó el terror y el caos también. (p.135).

Tanning

thea Tanning i Louise Bourgeois. Totes dues són coetànies i recorren el segle XX amb el seu treball. Van estar lligades al surrealisme i al que Lucy Lippard va anomenar abstracció excèntrica, que tenia a veure amb un canvi de paradigma respecte als llenguatges hegemònics, mitjançant la introducció d'altres materialitats i l'aparició d'altres formes i qualitats (toves, tàctils) en les produccions. Per a Lippard l'abstracció excèntrica es distanciava del centre de producció, per traslladar-se a pràctiques perifèriques (com a resposta a l'imperi de l'expressionisme abstracte molt masculinitzat i al minimalisme). Aquest distanciament obre per a ella la possibilitat de recrear la relació entre la forma artística i una certa dimensió afectiva que sembla que ha estat esborrada o incorporada des de, justament, aquell lloc de l'absència per una bona part de les pràctiques "cèntriques".

L'obra de Tanning transcorre a través de diverses metàfores espacials. Usa les superfícies per submergir-s'hi i revelar capes ocultes. Esperits, ferides, fragments interiors: tramen i entrellacen cossos-arquitectures-espais. Es tracta de narratives de l'inconscient, espais

psicologitzats, que destapen formes desarticulades. La seva incomoditat per habitar els espais de vida burgesos es fa evident en la manera que té de descriure el tedi: "no passa res excepte l'empaquetat". La "pell" de la casa la construeix en continuïtat amb la pell del cos, totes dues com a superfícies liminars. Una de les obres exposades és el collage *Hotel* (1988). Feta de retalls esquinçats de paper, construeix una façana-pell una mica informe. L'hotel s'assembla a un castell o a una casa encantada (*haunted*), propis de la literatura gòtica. En aquesta mena d'ambients sinistres les protagonistes hi estaven atrapades moltes vegades. Així, aquests espais: cases, habitacions, mansions, castells, hotels, tenien alguna cosa hermètica, carcerària, construïda al voltant del secret o del fet silenciós. El sinistre apareixerà com un procés de subjectivació transgressor, que opera a través de les relacions entre cos i espai (en la interseccionalitat: classe, ètnia o gènere). Així com Export recuperava aquesta categoria a *Syntagma*, l'espectral serveix també a Tanning per a obrir una esquerda en l'ordre patriarcal, on sovint els fantasmes, els elements so-

brenatural o ficticis permeten visibilitzar la violència exercida contra la dona. Una violència que va ser sostinguda també arquitectònicament, a través d'espais domèstics opressius o amenaçadors.

Per la seva part, el treball de Bourgeois recupera i mostra una sensació similar a través de la reversibilitat d'aquests espais: allò que es presenta com a protector desvela el costat amenaçador invisibilitzat. La casa era un lloc de protecció, l'espai per habitar-hi, però alhora constituïa una trampa (com la terranyina casa-trampa). *Spider* (Aranya), 1994, és una de les primeres escultures de la sèrie que va crear Bourgeois. La mida sobredimensionada fa créixer l'aprensio o el terror cap a l'animal, i al mateix temps possibilita una mena d'estructura que podria recordar un refugi, un espai l'escala del qual permet concebre'l gairebé com una arquitectura. Elements traslladats del món oníric però també de la sinistralitat ens tornen a situar en un espai que obre moltes preguntes al voltant de la possibilitat de pertinença i orientació per part de la dona.

A la sala també hi trobàvem unes quantes peces connectades amb l'experiència de l'exili de l'artista. L'època de postguerra (de la Segona Guerra Mundial) en què Bourgeois arriba a Nova York és marcada per una situació sociopolítica en què es conjuga la devastació del conflicte bèl·lic amb les seqüeles del feixisme. La sèrie de *Personajes* és un conjunt d'escultures, de tòtems vulnerables que segons ella representaven

amics i familiars que havia deixat enrere i dels quals enyorava la presència. Aquesta mena de pilars aïllats que en el seu moment va col·locar al terrat de l'edifici on vivia reflecteixen la seva sensació corporal davant un espai que la fascina tant com l'aïlla. Els monòlits presenten la rigidesa dels cossos atemorits. *Terror* i *terroritzar* són dues paraules que comparteixen ètim amb la terra. Les formes en què es genera i s'imposa el terror tenen a veure també amb la invasió de l'espai i amb la seva privació o expulsio. Reduir l'espai genera terror en els cossos, de manera que la immobilització o la disminució de l'espai cinesfèric són maneres de control. L'escala de les escultures dialogava amb la mida aclaparadora per a l'artista dels gratacels novaiorquesos. Podem observar una vegada més com la configuració dels espais urbans hi delimita i controla l'accés o la participació dels cossos.

Així, el recorregut tractava, a partir de les diverses pràctiques artístiques i els seus diàlegs (també amb l'espai del MNCARS), d'interpel·lar-nos a través de problemàtiques espacials. Moltes ja fa temps que s'esmunyen des dels trans-feminismes, i la labor aquí era connectar-les amb unes maneres de fer que intervenen sobre els espais, els seus participants i les seves proxèmiques. Vam intentar també amb això que l'espai del MNCARS es convertís en una mena de laboratori, un espai d'experimentació somàtica per a les persones que participessin en l'activitat.



IMAGINARIS FEMENINS AL MUA. LA CONVOCATÒRIA D'ARTS VISUALS *mujer, mulieris*

Remedios Navarro Mondéjar

Coordinadora de l'Àrea Didàctica del Museu de la Universitat d'Alacant (MUA)

Marc introductor

El Museu de la Universitat d'Alacant (MUA) va néixer com un projecte pioner en l'àmbit universitari espanyol per la seva innovadora concepció arquitectònica i la seva dinàmica programació expositiva que alterna exposicions (tant permanents com temporals) de contingut acadèmic amb altres de creació artística contemporània. Des que es va inaugurar al desembre del 1999, el museu s'ha convertit en un espai polivalent de dinamització cultural obert a tota la societat, on conflueixen l'art, la música, el teatre, el cinema o la recerca universitària amb conferències, taules rodones,

Una mica d'història: el MUA i el seu compromís amb la igualtat

La dinàmica i multidisciplinària programació expositiva del MUA, amb una vintena d'exposicions temporals realitzades cada curs acadèmic, eleva les xifres de mostres fetes en els seus 23 anys de vida a més de 400. En un acostament detallat podem parlar d'exposicions col·lectives i individuals d'art contemporani i exposicions de diverses disciplines acadèmiques (en àmbits com l'arqueologia, la geologia, la literatura, l'arquitectura, la tecnologia o la biologia marina).



Edifici del Museu de la Universitat d'Alacant (MUA). © MUA

seminaris, presentacions, programes de dinamització, tallers i molts altres esdeveniments culturals que complementen l'activitat expositiva.

En un estudi recent sobre la representativitat de les dones artistes en museus i centres d'art alacantins (2011-2021), ens van cridar l'atenció els resul-

tats. Amb les dades actualitzades l'any 2022, comprovem que les exposicions artístiques col·lectives del MUA sí que mantenen estàndards de paritat, però destaca que en les individuals sigui tan sols el 26% el percentatge de mostres realitzades per dones artistes (155 en total: 114 firmades per homes i 41 per dones).

El punt d'inflexió en el compromís del MUA amb la igualtat té lloc l'any 2005, quan un nou equip rectoral aposta per un Vicerectorat d'Extensió Universitària (avui anomenat Vicerectorat de Cultura, Esport i Extensió Universitària) que planteja per al museu, entre les línies d'actuació, atansar-se més a la comunitat universitària i a la societat. És en aquest context que l'aleshores director del MUA, el professor Mauro S. Hernández, confia a l'equip tècnic la missió de crear contextos i accions per fer visibles qüestions de gènere, no només en dates clau com el 25 de novembre (Dia Internacional per a l'Eliminació de la Violència contra les Dones) o el 8 de març (Dia Internacional de les Dones), sinó també la necessitat que la perspectiva de gènere recorri totes les dinàmiques de treball del museu, des de la responsabilitat en la coordinació de projectes expositius per part de les tècniques fins a la programació de mostres amb una clara vocació de visibilització, denúncia i conscienciació de les desigualtats entre dones i homes. Una aposta que s'ha mantingut i reforçat des de llavors.

Des del 2005 se succeeixen les exposicions de dones artistes d'àmbit lo-

cal, nacional i internacional, s'ha organitzat una gran mostra amb els fons del MUA realitzats per creadores i s'han dut a terme exposicions de dones en la ciència, en les presons franquistes o durant el període de la Transició.

Es dedica una atenció especial al tema de la violència de gènere, amb exposicions artístiques individuals i col·lectives i, sobretot, amb un projecte que ha tingut continuïtat en el temps anomenat "Del morado al negro. Violència de gènere a través de la premsa gràfica alicantina", una recerca periodística que planteja una recopilació dels casos d'assassinats masculistes recollits en diversos mitjans de comunicació alacantins entre els anys 2002 i 2016. El resultat es va materialitzar en tres exposicions de caràcter



Fotoperiodistes en una xerrada sobre el projecte expositiu "Del morado al negro". © MUA

itinerant que han recorregut gairebé tota la geografia alacantina, especialment instituts de secundària i batxillerat on els fotoperiodistes implicats han participat en xerrades per conscienciar els més joves sobre aquesta xacra social.

La Convocatòria d'Arts Visuals *mulier, mulieris*

La Convocatòria d'Arts Visuals *mulier, mulieris* va néixer el 2007 com un projecte expositiu i pedagògic concebut amb el ferm propòsit de convertir-se en una plataforma plural, és a dir, adreçada a artistes de qualsevol sexe, edat o nacionalitat, i compromesa amb la construcció de nous imaginaris femenins a través de la creació artística contemporània en els formats més variats (pintura, ceràmica, fotografia, il·lustració, vídeo, collage, tèxtil, instal·lació...). En les 14 edicions s'han presentat 1.909 projectes, dels quals se n'han seleccionat 298, realitzats per 326 artistes (270 dones i 56 homes). Les obres han aprofundit en qüestions vinculades amb la identitat de gènere, la memòria històrica (tant personal com col·lectiva), la denúncia, la reivindicació de les injustícies o els reptes que encara s'han d'assolir en la lluita per la igualtat.

La gestació d'aquest projecte va tenir molt a veure amb aquella confiança que el director Mauro S. Hernández va atorgar a l'equip tècnic del MUA a l'hora de dissenyar una activitat significativa i d'impacte per celebrar el Dia Internacional de les Dones del 2007. Ens va donar

mulier mulieris

CONVOCATÒRIA BIENNAL D'ARTS VISUALS
CONVOCATORIA BIENAL DE ARTES VISUALES
BIENNIAL CALL FOR VISUAL ARTS

Imatge corporativa de la Convocatòria d'Arts Visuals *mulier, mulieris*. © MUA

llibertat a l'equip de treball per organitzar qualsevol esdeveniment; després d'especular sobre unes quantes opcions, ens vam decidir per aquesta convocatòria. Es va establir que la coordinació la duríem a terme les dues tècniques del MUA, Sofia Martín Escribano i jo.

Perquè entengueu què significa *mulier* per a mi, com va néixer sense grans pretensions i s'ha convertit en un motiu d'orgull, compartiré una anècdota personal: de vegades m'agrada fer llibremància. Sona molt esotèric, però és un joc molt interessant que vaig aprendre de Diana Guijarro, una comissària de projectes expositius oberts a coses inesperades i a la participació ciutadana. Consisteix a pensar sobre un esdeveniment de la teva vida i buscar a l'atzar resposta o orientació en els llibres.

Jo ho vaig fer per preparar una presentació de *mulier* amb un llibre que acostumo a tenir molt a prop i en el qual sempre trobo bellesa i saviesa. L'ha escrit Irene Vallejo i es titula *El infinito en un junco*. El passatge que em va regalar l'atzar no podia ser més apropiat. Irene par-

la del procés de gestació del seu preciós llibre (un cant d'amor als llibres, a qui els crea i a qui en té cura: llibreters, llibretes, bibliotecàries i bibliotecaris). Jo substitueixo aquest llibre per la nostra convocatòria i el resultat és el següent:

El infinito en un junco [mulier] nació pequeño, a la intemperie, en las antipodas de las grandes esperanzas. Me emociona que haya crecido gracias a la generosidad de íntimos desconocidos, de secretas entusiastas. Mientras permanece cerrado, un libro [una exposició] es solo una partitura muda con la letra y la música de una sinfonía posible. No hay historia, no hay página [obra] que palpite sin el roce de unos ojos ajenos. Para cobrar vida necesita intérpretes [artistes i públics] que hagan vibrar las cuerdas, que recorran febriles el pentagrama, que susurren los cantos con su propio acento, que modulen la melodía al compás de sus recuerdos. Leer [veure exposicions] exige crear la historia, pero también crearla (2020: 407).

Creure i crear per transformar la realitat. Aquest és el propòsit d'una convocatòria com *mulier*. En les diferents edicions han estat moltes les persones, homes, però sobretot dones, que amb la seva generositat ens han cedit per uns mesos les seves obres per propiciar aquesta empatia i reflexió que ens permet construir entre tots (creadores,

creadors i públics) una societat més igualitària, justa i lliure de limitacions, prejudicis i discriminacions.

Mulier com a font de coneixement

Fins que els lleons tinguin els seus historiadors, les històries de caça sempre glorificaran el caçador.

PROVERBI AFRICÀ

Aquest proverbi africà ens parla de la necessitat de construir històries pròpies (fer relectures i reescriptures) que contribueixin a edificar una història comuna que ens inclogui a tots. En un llibre publicat recentment sobre la necessitat de crear arxius per salvaguardar les experiències educatives desenvolupades en museus d'art titulat *Mediar el futuro*, de Sara Torres-Vega (2023), llegia sobre la importància de l'art com a mecanisme de creació de coneixement col·lectiu. L'art, diu Torres-Vega:

ha servido para honrar a nuestros ancestros, prolongar la evidencia de nuestra existencia a través del tiempo, promover y procesar los cambios sociales, expresar valores, descubrir o inventar quienes somos, comunicar o compartir las cosas que nos importan en la vida (2023: 9).

La riquesa que habita en una proposta com *mulier* s'entén en descobrir la pluralitat de veus que reuneix: artistes de sexe masculí, femení, híbrid o fluid, de generacions, cultures i llocs geogrà-

fics diversos. També per la diversitat temàtica dins de l'inesgotable marc dels imaginaris femenins: des del rescat del llegat de les dones, el pes de misogínia o la denúncia de les desigualtats fins a la visibilització de les imposicions socials entorn de la bellesa, la sexualitat femenina o la maternitat. Finalment, en comprovar com les i els creadors plasmen en les seves obres experiències joioses o doloroses, activant exercicis d'artivisme que van de la veu interior, més intimista, autoreferencial i introspectiva, a l'eco social, que alça la veu per recollir el sentit col·lectiu.

Una convocatòria com *mulier* s'ha concebut com un laboratori creatiu de recerca social en què s'analitza i experimenta sobre la polièdrica i complexa realitat que ens envolta. Les i els artistes participants recullen mirades calidoscòpiques que eviten la uniformització i amplien el focus sobre la multitud d'arestes que pot acollir una mateixa temàtica.

Un recorregut per algunes d'aquestes temàtiques presents en diverses edicions de la convocatòria ens permetrà prendre el pols a les recerques plàstiques activades per aprofundir en problemàtiques socials diverses, de vegades molt presents en el debat social i altres vegades més ocultes o invisibilitzades.

Un dels temes més abordats és la **recuperació de la memòria històrica** de les dones. Investigacions que rescaten el culte a la Deessa Mare del període prehistòric (*Señora de las Bestias*, 2015, Ana Viera); que recullen la tradició de

les antigues deesses de la fecunditat i la fertilitat (*Xipe-totec*, 2007, Susana Guerrero); que aprofundeixen en el llegat d'artistes com la pintora barroca Artemisia Gentileschi (*Estudio de Judith y su doncella con la cabeza de Holofernes* i *Estudio de Susana y los viejos*, 2011, May San Alberto); que recuperen la memòria de les lluites socials sufragistes (*No podemos dejar de luchar*, 2010, María Jesús Suárez Ballesteros); que recorden tragèdies com la de l'incendi de la fàbrica de camises Triangle de Nova York al març del 1911 en què van morir 146 persones (sobretot joves costureres migrants), esdeveniment germinal de la commemoració del 8 de març com a Dia Internacional de les Dones (*Mujeres*, 2014, María Mascaró); que ens desvelen la dificultat de reconstruir el llegat femení, amb l'exemple de Dolors Codina i Arnau, la primera alcaldessa catalana (nascuda a Lleida), que va exercir entre els anys 1924 i 1930 al municipi de Talladell, de la qual la documentació pràcticament ha desaparegut (*Orden circular de 29 de julio de 1942 sobre recogida de papel inservible procedente de los diferentes organismos oficiales*, 2017-2018, Olga Olivera-Tabeni); sobre el pes de la religió cristiana en la història i la conducta de les dones (*Vía Crucis*, 2021, Eva Mauricio), o que reivindiquen la necessitat de fer aflorar el llegat femení tornant a posar nom a les parades del metro madrileny, on només 2 de les 296 estacions tenen nom de dones (*Suburbanas*, 2010, David Ortega).

Un altre dels temes abordats des d'òptiques molt diverses és el de la **maternitat**, entesa com a imperatiu social i element de pressió davant de l'elecció personal de no ser mare (*Nullpara*, 2021, María Reig); com a experiència traumàtica per la impossibilitat biològica de ser-ho (*Ce n'est pas la varicelle [Això no és una varicella]*), 2020-2022, Alicia Palacios-Ferri); com a agraït homenatge (*Pausa*, 2013, Natalia de León); com a transacció comercial que negocia amb

els cossos de les dones com si fossin mercaderies sotmeses a la llei de l'oferta i la demanda (*Banco público de vientres para gestar de forma subrogada*, 2021, Juan F. Navarro); com a lligam i mecanisme desestabilitzador (*Ama de casa, Mesa abatida*, 2016, Katia Rogowicz), o com a hipòtesi futurista, per la possibilitat de gestació fora del ventre matern (*Ectogénesis*, 2007, Mabel Martínez).

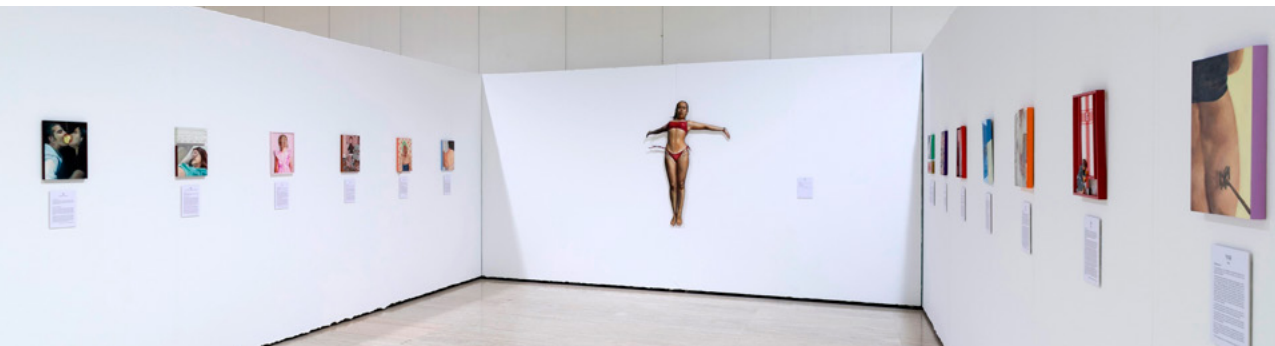
Moltes obres són íntims i sincers homenatges que reconeixen el **legat fa-**

miliar femení, especialment l'herència, cures i lliçons de vida rebuts de mares i àvies (*Around the Women*, 2009, Cayetano Navarro; *Lo que el tiempo se llevó*, 2007, Laura Torres, o *La voz de Pepa*, 2021, Mari La Sosa).

La **denúncia de la misogínia** ha estat present de maneres diferents, especialment pel que fa al llenguatge; a través del refranyer popular espanyol (*Tradicción forzada*, 2013, Pilar Boullosa), mitjançant l'associació despectiva de do-

nes amb animals (*A efectos del ayer y de hoy*, 2015, María del Carmen Díez) o amb una recopilació dels centenars d'accepcions de la paraula puta recollides d'opinions d'usuaris d'internet (*PUTA. Nuevo diccionario enciclopédico ilustrado de la lengua española*, 2016, Alexandra García Pascual).

Un tema molt ric per l'abordatge processual i conceptual que se'n fa és el dels **estereotips femenins** que associen les dones amb àmbits, tasques o



Imatge superior: Obra *Via Crucis*, Eva Mauricio, Convocatòria *mulier, mulieris* 2022. © MUA
Imatge inferior: Obra *Ce n'est pas la varicelle [Això no és una varicella]*, Alicia Palacios-Ferri, Convocatòria *mulier, mulieris* 2022. © MUA

Imatge superior: Obra *A los efectos del ayer y de hoy*, M. del Carmen Díez, Convocatòria *mulier, mulieris* 2017. © MUA / Imatge inferior: Obra *Anatómica. Lib II*, Sandra March, Convocatòria *mulier, mulieris* 2009. © MUA

actituds tradicionalment pròpies del seu gènere. Així, trobem obres que evidencien irònicament l'educació obertament sexista (sèrie *Omelettes*: “Maquillaje”, “Princesas”, “Labores domésticas”, “Cocinitas”, “Bebés” i “Enfermería”, 2008, Yolanda Domínguez); proposen no copiar estereotips i inventar alternatives més educatives (*A: Aprendiendo a no copiar estereotipos*, 2013, Elena López Martín); encasellen les dones en el seu rol de mestresses de casa (*Escaladora, Me tienes frita*, 2009, Santos Román), o aprofundeixen en el seu paper de transmissores de la tradició culinària familiar (*Memorias de cocina*, 2011, Catherine Grangier). També trobem peces que recullen els estereotips de la dona fatal o la dona víctima, com les obres inspirades en els explícits títols del Marquès de Sade *Histoire de Juliette, ou les prospérités du vice* (1797) i *Justine o les dissorts de la virtud* (1791) (*Ingemisco* n.º 5 i n.º 6, 2013, Grupo Crajes: Carla Rendón i Jessica Ruiz).

La **tiranía de la belleza** que exerceix la societat, especialment sobre l'aspecte físic de les dones, i les múltiples formes de violència real o simbòlica que comporten han interessat moltes creadores que han abordat en les seves obres temes com la cirurgia estètica, la depilació o els talons d'agulla juntament amb tradicions cruels com els peus de lotus o els colls girafa (*Desnaturaleza*, 2012, Luciana Crepaldi). De vegades des de postures iròniques, es qüestiona l'excessiu culte al cos perfecte, sempre jove i prim

(*Anatómica Lib. II*, 2008, Sandra March). Altres peces han reflexionat sobre la tradició del vel com a element identitari (*Ritratto Continuo mod.3.375.020.000. Selection: Veil of Freedom*, 2013-2014, Francesca Montinaro).

La **violència de gènere** és una altra de les temàtiques recurrents que ha estat present a totes les edicions de la convocatòria. L'han abordada amb impactant cruïra (*Mujer 5774*, 2007, Manuel Granados) però, sobretot, des de la metàfora poètica, recordant les víctimes absents i la seva memòria encara viva com a estels (“5.400 puntos, 5.400 mujeres muertas en España por violencia de género desde el año 1970 al 2013”. Sèrie *Constelaciones del horror*, 2013, Luis Melón), com a didals-campana (*Canto de Filomela*, 2011, Laura Piñeiro) o com a melodies d'una capsa de música (*Ignominia*, 2015, Lidia García Sata). En el marc d'aquest dolorós drama social, no hi ha mancat la reclamació de més conscienciació per part de la ciutadania (*Su vecina oyó una discusión... Teléfono 091*, 2008, Milagros Angelini).

Han estat moltes les peces que han incidit en l'objectivació a què ha estat sotmès el cos de les dones, i així han establert analogies amb els trofeus de caça (*Género de caza: senos*, 2014, Paloma de la Cruz), amb nines a les quals manipular (*Adán y Eva XXI*, 2012, María Andrés Sanz) o amb possessions preuades, com qui presumeix de tenir el vehicle més espectacular (S/T. Serie *We arte the Messiah*, 2012, Guillermo Rojas).



Obres de la sèrie *Canto de Filomela*, Laura Piñeiro, Convocatòria *mujer, mulieris* 2012. © MUA

La denúncia del **sexisme quotidià** que enterboleix la convivència cobra una altra dimensió en obres com la de l'artista uruguaiana María Mascaró titulada *Ovacionadas* (2018), una instal·lació de grans dimensions on reuneix

contraportades d'un dels suplementes esportius més llegits a Uruguai anomenat *Ovación* (similar al diari *El País* a Espanya). S'hi recullen els perfils personals i professionals d'homes i dones esportistes, però, mentre elles (moltes

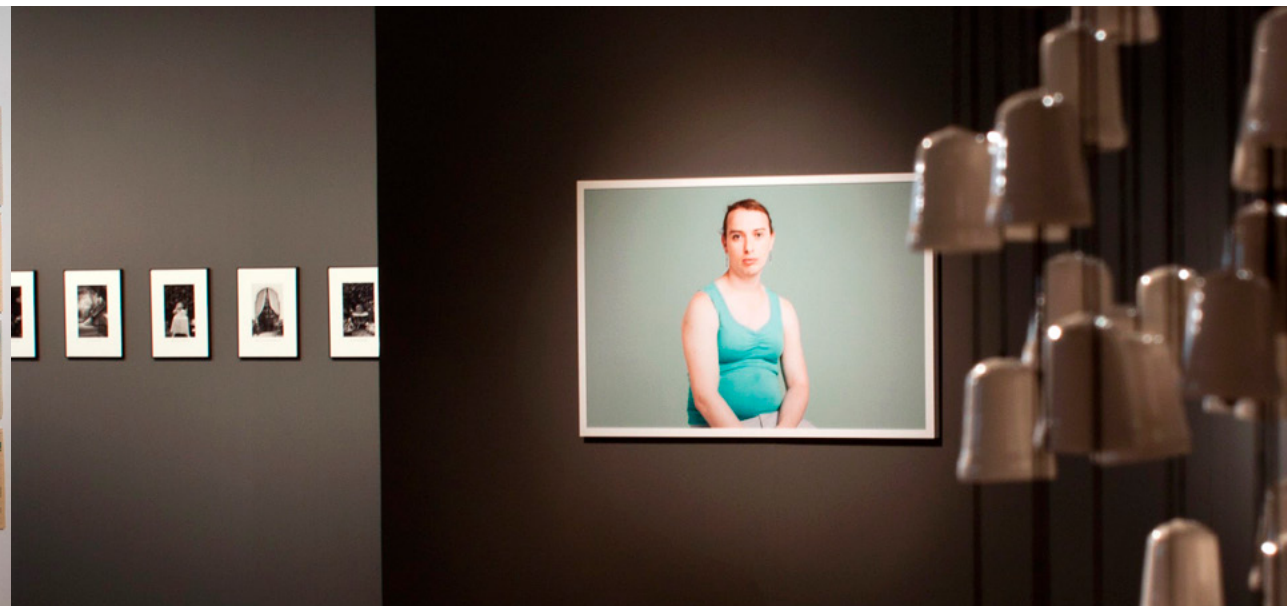


Obra *Ovación*, María Mascaró, Convocatòria *mulier, mulieris* 2020. © MUA

són campiones del món o campiones olímpiques) apareixen hipersexualitzades (amb imatges més pròximes a les revistes pornogràfiques), d'ells se'n destaquen exclusivament els èxits i la influència. Un tractament absolutament desigual que posa en evidència el poder heteropatriarcal que encara impera en molts mitjans de comunicació.

Les **lluites socials femenines** també han estat presents en unes quantes edicions. Destaquem l'obra de l'artista Elo Vega, *Covers* (2013), que substitueix les portades de revistes femenines, tradicionalment ocupades per dones de les quals se subratlla exclusivament la

bellesa i joventut, per altres que recullen els èxits femenins, des de les reclamacions sufragistes o pacifistes fins a la lluita contra la segregació racial. Una invitació a adoptar un paper protagonista més actiu en la construcció social. Una altra de les peces que aprofundeix en aquestes lluites és la creada per l'artista Alicia Palacios-Ferri *No puedo creer que siga protestando por esta mierda* (2017), títol extret d'una pancarta utilitzada en una manifestació feminista (a l'obra s'hi reuneixen fotografies històriques amb els missatges esborrats) i que parla del tedi davant del que semblen reclamacions sordes que no han deixat d'apa-



Obra *Persona III*. M.ª Alejandra, Verónica Fieiras, Convocatòria *mulier, mulieris* 2012. © MUA

rèixer al llarg del temps, però amb veus que continuen sense ser escoltades.

L'última temàtica que voldria recollir és la que indaga en **altres expressions de gènere** que van del *queer* (*In between*, 2010, Paloma Merchan) al transgènere o transsexual (*Persona III*. María Alejandra, 2011, Verónica Fieiras); un tema que ha estat molt present en unes quantes edicions i que va decidir-nos a crear una convocatòria pròpia que alterna biennalment amb *mulier* i que hem anomenat Pluri-identitats. Incideix en qüestions identitàries que van més enllà de les expressions de gènere o els posicionaments afectivosexuals per reflexionar

sobre aspectes definitoris de l'ésser com ara les diverses capacitats, cultures, ideologies, procedències geogràfiques o races.

Mulier com a font d'aprenentatge

El museu és una escola: l'artista hi aprèn a comunicar-se, el públic hi aprèn a fer connexions.

LUISCAMNITZER,
artista i docent uruguaià

Al MUA entenem el museu com un lloc on el descobriment, la creativitat i l'experimentació, l'intercanvi d'experiències i sabers i la construcció de la identi-

tat individual i col·lectiva van agafats de la mà. Els museus són espais privilegiats que permeten connectar els diferents públics amb les manifestacions artístiques del seu temps i, a través d'elles, amb les i els artistes com a fonts d'inspiració que promouen la reflexió i l'intercanvi necessari que ens ajuda en la configuració del nostre bastiment personal i social.

Les accions educatives desenvolupades pel MUA al llarg de les diverses edicions de la convocatòria *mulier*, *mulieris* proposen un atansament a les obres que reuneix la intel·lectualitat amb les emocions i la racionalitat amb la intuïció per fomentar la intel·ligència creativa i la sensibilitat, tant cap a les obres artístiques contemporànies com cap a les problemàtiques socials que aborden.

Han estat moltes i molt diverses les propostes que s'han dissenyat al llarg de les 14 edicions de *mulier* adreçades a tota mena de públics, des de **visites guiades** o **dinàmiques grupals** per aprofundir en estereotips sexistes fins a pràctiques de **mediació artística** amb alumnat universitari o **visites taller** amb alumnat de cicles formatius d'Animació Sociocultural i Turística (Tasoct) o de Promoció de la Igualtat de Gènere (Promig) que després poden desenvolupar les pràctiques formatives al MUA.

A continuació, es fa un breu relat, que no pretén ser exhaustiu, d'algunes de les accions educatives més rellevants.

Encara que no és el col·lectiu més habitual, el 2009 vam dur a terme unes

quantas sessions de **contacontes** per atansar el tema de la desigualtat en l'àmbit domèstic als més petits. A través de contes com *Arturo y Clementina* (Adela Turín, 1976), l'alumnat d'infantil va poder treballar amb valors com la igualtat i la corresponsabilitat a través de la narració d'històries i el dibuix.

El 2010 vam convidar la creadora catalana Sandra March a fer un **taller d'artista** amb el títol "La sillita de la reina", adreçat a tots els públics, i que va proposar homenatjar dones de tots els àm-



Mediació amb alumnat universitari de Publicitat i Relacions Públiques, 2011.
© MUA



Taller d'artista "La sillita de la reina", Sandra March, 2010.
© MUA

bits (les que pertanyen a l'entorn familiar més pròxim, però també personatges femenins i dones famoses de diverses èpoques i disciplines), a partir de la intervenció en petites cadenes de cases de nines, com les que es van instal·lar a la peça artística amb què la Sandra va participar en l'exposició de l'edició de *mulier* d'aquell any.

Dins del programa d'**animació familiar** "Diumenges al MUA", el 2017 vam proposar al grup ClownDestino Teatro realitzar una sèrie de sessions de teatre

participatiu en què es treballaria la ruptura de conductes sexistes i discriminatòries en clau *clown*.

Les accions educatives que tenen més demanda entre la comunitat escolar de secundària i batxillerat són les **visites taller**, que tenen un enfocament que ha variat molt al llarg del temps.

El 2008, vam dur a terme la visita taller "Proyectos *mulier*". Després de visitar l'exposició, la proposta de taller va consistir a convidar l'alumnat a imitar-se com a artistes que es presen-

tarien a la següent convocatòria de *mulier*. Això ens va permetre oferir nocions bàsiques sobre com presentar un projecte expositiu: marc conceptual en el qual desenvolupessin el tema, esbossos de les peces que farien, fitxa tècnica de les obres, etc.; tot amb la finalitat de fer-los reflexionar sobre diverses qüestions de gènere.

En edicions posteriors l'activitat didàctica ha repetit un mateix esquema. S'iniciava amb una visita a l'exposició en què es plantejava un diàleg participatiu sobre les diferents obres, i especialment sobre les temàtiques presents a la mostra, per seleccionar després una de les peces que es convertia en l'obra referent i inspiradora del taller didàctic pròpiament dit. Segons la complexitat de l'activitat didàctica plantejada a cada edició, el taller es desenvolupava a la mateixa sala d'exposicions o a l'aula de taller. A continuació, i a tall d'exemple, es detallen algunes de les accions didàctiques realitzades.

El 2017 es va prendre com a obra referent *Games*, de Consuegra Romero. A través de dibuix amb bolígraf, l'artista aprofundia en actituds socials desiguals que generen més inseguretat en les noies que en els nois. A partir d'aquí, plantejàvem a l'alumnat la situació següent: com reaccionaries si et trobessis sola o sol davant d'una persona desconeguda en un carreró a la nit?, tessitura que havien d'imaginar i expressar, incidint en aspectes emocionals, a través del dibuix amb bolígraf.

El 2018 van ser dues les obres que es van prendre com a referència, el *Diccionario ilustrado de la palabra PUTA*, d'Alexandra García, i *No puedo creer que siga protestando por esta mierda*, d'Alicia Palacios-Ferri. Es van plantejar dinàmiques grupals desenvolupades a la mateixa sala d'exposicions. La primera fomentava el debat i la reflexió sobre la misogínia en el llenguatge; la segona proposava l'elaboració de lemes-denúncia per a les pancartes que apareixien amb els missatges esborrats a la instal·lació de Palacios-Ferri.



Taller sobre l'obra d'Alicia Palacios-Ferri, 2018.
© MUA

El 2022 va ser l'obra de Virginia Calvo, *Basado en hechos reales*, l'escollida per fer l'activitat didàctica. L'artista hi retallava titulars de premsa que barrejava i recomponia per reflexionar sobre situacions de violència de gènere i discriminació sexista i denunciar-les. A les i els participants en el taller els proposàvem que, mitjançant collages, tant d'imatges com de paraules, creessin treballs reivindicatius que despertessin la cons-

l'alumnat a crear una nova imatge i context per a les dones actuals.

Atesa la rellevància que van tenir els resultats del taller, l'equip didàctic va proposar al Vicerektorat d'Igualtat, Inclusió i Responsabilitat Social de la UA el projecte "Recortando estereotipos. Siluetas por la igualdad y contra la violencia de género", a partir d'una selecció dels millors treballs que es van convertir en la imatge de campanya institucional

Capçalera de la unitat didàctica virtual "Recortando estereotipos. Siluetas por la igualdad y contra la violencia de género", 2016. © MUA



ciència social al voltant de temàtiques feministes.

D'entre totes les accions educatives que hem dut a terme entorn de *mulier, mulieris*, m'agradaria destacar la visita taller "Recortando estereotipos", que vam fer tant a l'edició del 2015 com a la del 2016. La proposta partia dels retallables infantils (amb les seves connotacions sexistes) i estava concebuda amb l'objectiu de repensar els estereotips de gènere. A partir d'aquí convidàvem

del 25-N (Dia Internacional per a l'Eliminació de la Violència contra les Dones) del 2016 i que va consistir en: la creació de siluetes de mida real perquè fossin intervingudes amb missatges i adhesius; la realització de punts de llibre amb el mateix disseny que les grans siluetes (però d'uns 20 cm d'alçada) i altres en blanc per ser dibuixats; i el desenvolupament de la unitat didàctica virtual del mateix nom (http://www.mua.ua.es/expo_temp/RecortandoEstereotipos/),

allotjada al web del MUA i que és un recurs educatiu per a col·legis i instituts.

Mulier com a font de transformació

L'Educació no canvia el món, canvia les persones que canviaran el món.

PAULO FREIRE,
pedagog i educador brasiler

Una convocatòria com *mulier, mulieris* ens permet prendre consciència de la realitat que ens envolta, fer-nos més creatius, reflexius i crítics, més compromesos amb la construcció de realitats més igualitàries, justes i respectuoses.

Obres com *Entre dos* (2015), de l'artista Ana Fogeda, ens recorden la necessitat de construir junts, establint aliances, una societat millor. En paraules seves, la peça:

presenta el desafío más urgente y decisivo de este siglo, sin el cual es imposible alcanzar cualquier propósito. Trata de visibilizar de manera práctica y metafórica dos elementos del mismo peso, dos fuerzas

compensadas, ninguno superior ni inferior al otro, sino juntos. Una imagen "mujer" (Q) y otra "varón" (K) en equilibrio. El objetivo no es el poder sino la reforma, no existe la jerarquía sino la coordinación entre las partes, ejerciendo un trabajo conjunto y necesario para mantenerse en pie. Un acto de astucia y sensatez con el fin de reclamar la igualdad entre hombres y mujeres abogando por la cooperación para el cambio (catàleg X mulier, mulieris, 2016: 32)

El propòsit de les accions educatives empreses pel MUA entorn d'aquesta convocatòria és facilitar el desenvolupament personal, l'aprenentatge continu, l'adquisició d'una major consciència del món i d'un mateix; en suma, oferir experiències innovadores i significatives que converteixin el museu en catalitzador per al canvi social.

Obra *Entre dos*, Ana Fogeda, Convocatòria *mulier, mulieris*, 2016. © MUA

BIBLIOGRAFIA

Catàlegs de les 14 edicions de la Convocatòria d'Arts Visuals *mulier, mulieris*. Alacant: Museu de la Universitat d'Alacant, 2007-2022.

GUIRAO, Cristina; MIRA, Enric. "Análisis de la representatividad de las mujeres en el arte: producción y gestión. El caso de los museos y centro de arte de Alicante", 2011-2021. A www.hipatiapress.com.

TORRES-VEGA, Sara (2023). *Mediar el futuro. Archivo y memoria en arte y educación*. Madrid: Catarata.

VALLEJO, Irene (2020). *El infinito en un junco*. Madrid: Siruela.





RURALS / SOM XIPELLA

Sílvia Iturria March

Artista i professora de l'Escola d'Art i Disseny de la Diputació de Tarragona

Projecte Ministeri de Cultura i MediaLab Prado com a projecte d'experimentació i innovació en el món rural per formar part de Rural Experimenta III, l'any 2021, amb la col·laboració del Museu de la Vida Rural de l'Espluga de Francolí.

La cultura, entre les seves incompatibles funcions, n'assumeix una de molt especial, que és intentar recuperar i restituir el que, sent encara tant útil i necessari, es perd: és una mena de tasca de rescatar-se a si mateixa, d'evitar la mort de la cultura.

BENITO BURGOS

Es tracta d'una aposta per fer pràctiques culturals en context per tal de dinamitzar creativament el territori que es van dur a terme entre el 2020 i el 2023 a Solivella (Conca de Barberà). El projecte pretenia donar visibilitat a les dones del món rural, reivindicant el seu protagonisme, i també al xipella. En definitiva, la necessitat de salvaguardar la diversitat lingüística, en aquest cas com a patrimoni immaterial.

Una aposta també per la cultura transformadora traslladada al món rural,

i que ahora pretén obrir un debat i una reflexió sobre el paper que han de tenir els pobles i els seus habitants més enllà de la ciutat. Defensa que la cultura en el món rural ha esdevingut una alternativa real per a la realització vital de cada cop més gent. Un camí que posa en valor sabers i patrimoni cultural.

La dona en el món rural

Vivim un moment històric en què l'ecofeminisme creix amb projectes molt interessants a tot el país, ja que al món rural es parteix d'una situació d'invisibilitat de la dona. Un escenari tradicional en què el paper de la dona ha quedat relegat a un rol secundari, proscrit a l'àmbit de la casa i a tenir cura del marit i, fins i tot, dels progenitors.

És el moment de donar veu a aquestes dones insubstituïbles però invisibilitzades, i obrir un debat sobre l'actual feminisme, així com sobre la situació de despoblament i assolament d'alguns pobles del nostre país. Donar veu a les dones silenciades del camp que en el seu moment, per circumstàncies històriques i socials, van renunciar a la seva independència per tenir cura de la família, de la casa i de la terra.

El parlar de Solivella, el xipella

El xipella el constitueixen una sèrie de parles que la llengua catalana manifesta a la frontera entre els dos grans blocs dialectals que la configuren. Entre el català occidental i l'oriental, aquest conjunt de parles destaquen per una característica fonètica exclusiva, que no es troba en cap altra varietat lingüística catalana.

La característica principal dels parlars xipella consisteix a pronunciar [i] tota e àtona en síl·laba final. Aquest fenomen fonètic afecta tant els singulars com els plurals femenins i masculins acabats en e.

cotxe > cotx[i]; conte > cont[i]

cotxes > cotx[i]s; parlaven parlav[i]n

Actualment, algunes poblacions de la Conca de Barberà conserven aquest parlar. A Solivella el conserva majoritàriament la gent gran, un parlar que ha estat menystingut i del qual s'ha fet burla. Rurals / Som Xipella vol reivindicar el xipella. I ho fa comptant amb l'assessorament de Pere Navarro, doctor en Filologia Catalana i professor de Dialectologia i Gramàtica Històrica de la Universitat Rovira i Virgili.

En definitiva, un projecte per reivindicar la diversitat lingüística, evidentment extrapolable a qualsevol altre poble.

Les línies d'intervenció del projecte són les següents:

a. Projecte comunitari

Pensar altres maneres d'apostar per la cultura i les seves pràctiques als pobles, buscar la participació i la inclusió i, alhora, proposar als pobles altres maneres d'afrontar la gestió i producció cultural. Pensar en la necessitat de situar la ruralitat en l'àmbit de la contemporaneïtat i en estret diàleg amb la societat.

Rurals / Som Xipella comença amb la recerca d'aquestes dones jubilades, en aquest cas del poble de Solivella, que tenen alguna cosa a dir. Així, a través de les propostes i el diàleg, va creant xarxa per tal de sumar totes les complicitats possibles.

b. Col·laboracions externes de diversos professionals de cada àmbit, cercant complicitats entre la població i els artistes participants.

c. Importància del procés de diàleg amb el país

Pràctica cultural en relació amb el lloc i el context humà, social i cultural. Pràctica de proximitat, de trobades, de xerrades, de passejades, d'escoltes, cuinat amb molta calma. Aquí el més important és escoltar el lloc i les seves necessitats. En definitiva, acompanyar-lo cercant la implicació de la població en tot el procés, que acabi interpel·lant i actuant com un dispositiu d'autoreconeixement ja sigui en l'àmbit individual o col·lectiu.

És un projecte de llarg recorregut i que ha fet sorgir altres iniciatives simi-

lars a la comarca, com és el cas de Blancafort o l'Espluga de Francolí.

d. Dinamització creativa del territori

L'art i la creativitat com a gran eix vertebrador, que ofereix respostes creatives als reptes actuals, així com a eina per treballar i enfortir la comunitat.

Rurals / Som Xipella és una iniciativa social, artística, participativa i comunitària que engloba diverses disciplines com la fotografia, el disseny, l'art tèxtil, l'audiovisual, la literatura, la il·lustració i les arts escèniques.

Fotografia

El projecte s'inicia amb un mural fotogràfic de gran format realitzat per Oriol Segon i Sílvia Iturria. En total, 96 metres quadrats amb els retrats de dones jubilades del poble.



Disseny

Realització de bosses serigrafiades per Mireia Gallo i llibretes fetes pel dissenyador gràfic Martí Gasull, de l'agència Pàkaru, amb frases escrites en xipella:

—Lis sopsis són calentis. —Doncs bufa-lis i lis refredis.





—Lo pobli de lis gallinis de lis potis curtis.

“No caguis arengadis que són massa saladis”: frase extreta de la cançó popular per fer cagar el tió. La llibreta va sortir pels voltants de Nadal i es va convertir en un regal de les festes nadalenes.



Documental

Lis aspergis escatxiguin. Documental d'Anna Fonoll, investigadora i docent del Departament d'Estudis de Comunicació de la URV, i Sílvia Iturria, professora de l'Escola d'Art i Disseny de Tarragona i comissària de Rurals / Som Xipella.

Converses entre dones jubilades. Relats de memòria oral enregistrats amb aquest parlar, el xipella, que any rere any es va perdent de manera progressiva.

Art tèxtil

Treball exhaustiu de camp, d'escolta, de recollida de paraules en desús (alego, enjub, trempador, asmari, santiró, passejada...) amb la intenció de crear un projecte expositiu per la Festa Major. Les tècniques utilitzades són el punt de creu i el patchwork.





CASA
DE LA
VILA



Tallers Creatius

Tallers a l'escola a càrrec de Sílvia Iturria per tal d'incloure aquestes paraules en desús i que acabin formant part d'una instal·lació realitzada a la plaça Major per les festes de la Mare de Déu d'Agost.

Arts al mur

La il·lustració d'un mural de grans dimensions creat per Berta Artigal amb la col·laboració de les dones. Reivindica la frase "Som xipella". El tema de les flors que il·lustra el mural és triat per les mateixes dones en un berenar en què es proposa la iniciativa.

Classes a escoles de la Conca

Paral·lelament, classes a la ZER Conca de Barberà (Solivella, Pira, Barberà i Rocafort) impartides per Míriam Rosich, solivellenca i llicenciada en Filologia Catalana.





Conte

Fins avui el xipella estava escrit per assajos d'estudi, però en cap moment no s'havia plantejat la possibilitat d'anar més enllà i crear un conte il·lustrat per a nens.

Entri totis ho apriarem. Conte escrit per Toni Sans i il·lustrat per Rubèn Montañá i dedicat a totes les padrines. Una història en què la protagonista és la Quiqueta, una nena solivellenca envoltada de bestioles que intenten ajudar-la i evidentment ho fan en xipella. El conte va publicar-se per Sant Jordi del 2022.

Taller del cos i obra de teatre

Treball del cos i el moviment a càrrec de l'actor Toni Sans i l'il·lustrador Rubèn Montañá per tal de preparar l'escenografia i assajar l'obra de teatre duta a terme per celebrar el final de curs dels alumnes de l'escola de Solivella.



Rurals / Som Xipella vol ser un espai de diàleg, de reflexió i acció sobre com la cultura transforma la societat, que ofereix respostes creatives als reptes actuals, un projecte cuinat a foc lent i que ha donat veu a un poble de no més de sis-cents habitants. És també una manera de donar vida als pobles i dinamitzar-los amb propostes singulars que traspas- sen la petita frontera del poble.

“Des del sector cultural, aquells qui han optat per desplegar la seva creati- vitat en el món rural tard o d’hora tras- lladaran el resultat del procés creatiu a la ciutat, i d’aquesta manera tancaran el cicle.”¹

Es vol mostrar l’art vinculat a la rea- litat per donar visibilitat a temes socials, a l’art com a eina d’inclusió i per atansar conceptes. En definitiva, experiències vitals que a través de l’art, la creativitat i la cultura reequilibren el nostre país.



¹ Cercarols, Rosa; Nogué, Joan (2022). *L'altre món rural. Reflexions i experiències de la nova ruralitat catalana*. Manresa: Tigre de Paper Edicions.



TRADUCCIONES

Generar referentes femeninos en el mundo del arte

Noemí Llauradó i Sans

Presidenta de la Diputación de Tarragona

El arte tiene un innegable poder transformador. La XIX Jornada de Pedagogía de l'Art i Museus celebrada en el Museu d'Art Modern de la Diputación de Tarragona (MAMT) así lo evidenció, en esta ocasión centrándose en la perspectiva de género y el feminismo como ejes principales. Y es que el arte, como también se puso de manifiesto en el decurso de las ponencias, ha sido un ámbito históricamente masculino y con un marcado acento patriarcal. Por suerte, esta situación ha ido cambiando en los últimos decenios, y hoy en día ya no es raro ver mujeres artistas, programadoras, curadoras o directoras de museos y otros espacios culturales.

A pesar de este cambio sustancial, todavía hay camino que recorrer y mucho trabajo que hacer. Las administraciones públicas tenemos el deber de promover la equidad y la igualdad de oportunidades en materia de género, desde nuestras respectivas responsabilidades y ámbitos de actuación. Precisamente, haber elegido esta temática para la XIX Jornada forma parte de este objetivo, como también lo son otras múltiples iniciativas del mismo signo que llevamos a

cabo en la Diputación de Tarragona, bien sean de manera transversal y genérica en el día a día de nuestra institución, bien de manera específica, como en el presente caso.

En el apartado artístico encontramos otros ejemplos recientes: la muestra colectiva "Artist s contemporan s" celebrada en el MAMT, con obras de 15 autoras, o la exposición "Mari Chordà... i moltes altres coses", también en este museo, complementada por el libro de la colección Tamarit dedicado a la misma artista. Estas y otras iniciativas visibilizan el empeño creativo de las mujeres y contribuyen a generar referentes femeninos y a concienciar a la sociedad sobre un "olvido" histórico del todo injusto que hay que dejar atrás.

Le invito a adentrarse en los contenidos del libro que tiene en sus manos, a dar a conocer en cualquier ocasión a nuestras mujeres artistas y a hacer bandera de ello. Igualmente, le esperamos en nuestro Museu d'Art Modern, con su colección permanente, sus actividades periódicas y sus exposiciones temporales, con una participación femenina cada vez mayor. ¡Disfrutemos de ello intensamente!

El poder transformador del arte y la educación en clave feminista

Albert Macaya

Universitat Rovira i Virgili

El arte del siglo XX nos ha dejado varias herencias de enorme valor. Una de ellas es la manera en que ha cambiado nuestra mirada ante un amplio espectro de temas. Ya sea que pensemos en el arte como espejo de la experiencia humana o ya sea que entendamos las artes como precursoras de las nuevas formas de pensar y de sentir, las propuestas artísticas de antemano poseen la virtud de abrir perspectivas y ayudarnos a reestructurar el campo de lo posible. Esto es especialmente evidente en relación con la perspectiva de género.

En el último tercio del siglo XX, toda una generación de crítica feminista nos propuso ver arte desde otra mirada. Los textos de Griselda Pollock, Rosalind Krauss, Linda Nochlin o Lucy Lippard son ejemplos destacados de ello. De repente, las *Demoiselles d'Avignon* no eran solo el pistoletazo de salida de una revolución en los modos de representación, como se había dicho y repetido desde los tiempos de Alfred Barr, sino que resultaban ser también una obvia plasmación del talante patriarcal del más destacado y (hasta aquel entonces) celebrado epitome de la modernidad. La enorme popularidad actual de Frida Kahlo era impensable en los días en que su figura era eclipsada por la fama y el éxito de Diego Rivera. Hoy, por el contrario, la pintora mexicana no solo supera con creces la fortuna crítica de Ri-

vera, sino que se ha convertido en un verdadero icono público: la abanderada más popular de la renovada visibilidad de las mujeres artistas. En la tarea de la crítica feminista se suma el trabajo de las propias mujeres artistas. Basta con recordar la valentía de algunas precursoras como Judy Chicago, o Carole Schneeman, que desafiaban abiertamente los clichés del patriarcado y abrían la puerta a un arte pensado en femenino. A partir de aquí se inicia un proceso de redescubrimiento de la obra de mujeres artistas del pasado a quien, a pesar de su enorme talento, se había prestado poca o nula atención. Pensamos en Lee Krasner, Meret Oppenheim, Louise Bourgeois, entre muchas otras.

El arte y la cultura en femenino, o, dicho de otro modo, en clave feminista, aporta un obvio componente reivindicativo contra cualquier forma de opresión sexista. Sin embargo, más allá de esto, los productos culturales creados por mujeres pueden aportar temáticas y sensibilidades que no han sido frecuentadas por la cultura dominante hasta anteaer. Por todos estos motivos, pensamos que el arte en femenino engrana perfectamente con las preocupaciones actuales de la educación para la igualdad y no dudamos que tiene un gran potencial educativo. Potencial que nos proponemos explorar en la XIX Jornada de Pedagogía de l'Art i Museus.

XIX JORNADA DE PEDAGOGÍA DEL ARTE Y MUSEOS
El poder transformador del Arte y la Educación en clave feminista
Sábado 18 de noviembre de 2023

Programa

09.00 h

**Presentación de la jornada
y de las actas de la XVIII jornada
de Pedagogía del arte y museos**

Manel Margalef, director del MAMT

Marisa Suárez, MAMT Pedagògic

Albert Macaya, Universitat Rovira i Virgili

09.30__0.15 h

**Rompiendo con el canon:
una experiencia de investigación con
la Xarxa de Museus d'Art de Catalunya**

Elina Norandi

Historiadora y crítica de arte

10.30__11.15 h

**Deslizar, girar, desviar: museos,
feminismos, espacio y desorientación**

Ana Pol Colmenares

Universidad de Salamanca,

Facultad de Bellas Artes

11.15__11.30 h

Descanso

11.30__12.15 h

**Imaginarios femeninos
en el MUA. La convocatoria
de Artes Visuales
*mulier, mulieris***

Remedios Navarro Mondéjar

Coordinadora del Área Didáctica
del Museo de la Universidad
de Alicante (MUA)

12.15__13.45 h

Rurals / Som Xipella

Sílvia Iturria March

Artista y profesora de la Escola d'Art
i Disseny de la Diputació de Tarragona

14.00 h

Conclusión de la jornada

ROMPIENDO CON EL CANON: UNA EXPERIENCIA DE INVESTIGACIÓN CON LA XARXA DE MUSEUS D'ART DE CATALUNYA

Elina Norandi

Historiadora y crítica de arte. Comisaria de exposiciones

En 2020 recibí el encargo, por parte de la Xarxa de Museus d'Art de Catalunya, de ordenar y completar los datos de las listas actualizadas de varios museos de la XMAC, sobre la presencia de las mujeres en sus distintas colecciones. A continuación, tenía que redactar un informe con un documento-mapa para identificar todas las mujeres artistas presentes en las colecciones de estos museos y realizar un primer análisis del conocimiento que tenemos de ellas, quiénes están presentes en más de un museo y cuáles son los vacíos significativos. Se trata de un proyecto que ha finalizado su primera fase este año 2024, pero que irá actualizándose una vez al año.

Museos participantes

Los museos participantes en este proyecto son los siguientes: Museu Nacional d'Art de Catalunya, Museu d'Art Modern de Tarragona, Museu d'Art de Girona, Museu d'Art Contemporani de Barcelona, Museu del Disseny de Barcelona, Museu d'Art de Cerdanyola, Museu Comarcal de Manresa, Museu de Granollers, Museu de Valls, Museu de Reus, Museu Abelló, Biblioteca Museu Víctor Balaguer, Fundació Palau, Fundació Apel·les Fenosa, Museu Frederic Marès, Museu d'Art de Sabadell, Museu d'Art Jaume Morera, Museus de Sitges, Museu de la Garrotxa y Museu de l'Empordà. Por las especificidades de sus colecciones, quedaron fuera del estudio el Museu Diocesà i Comarcal de Solsona, el Museu d'Art Medieval de Vic, el Museu de Lleida Diocesà i Comarcal i la Fundació Joan Miró. Por otra parte, quedó excluida la sección de historia de la indumentaria del Museu del Disseny de Barcelona, por decisión del propio museo.

Cada museo realizó un documento Excel con la información que se requirió (nombre y apellido de la artista, nombre artístico, lugar y fecha de nacimiento, lugar y fecha de defunción y ocupación artística). No obstante, una gran cantidad de datos no constaba y a la mayor parte de artistas les faltaban datos o permanecían incompletos.

Metodología empleada

En primer lugar, ordené todos los listados por orden alfabético siguiendo el primer apellido o, en su caso, nombre artístico por el que es conocida la artista o el colectivo de artistas. Añadí el segundo apellido a una gran cantidad de nombres. Unifiqué las artistas que estaban repetidas, como consecuencia de que estaban registradas de varias maneras: por ejemplo, únicamente con un nombre o con dos, con solo el nombre artístico, etc.

Completé muchos datos de todos los apartados, porque no constaban en los listados. En relación con los lugares de nacimiento y defunción, intenté poner en todas las celdas la ciudad y el país y, en algunos casos, las provincias (sobre todo de España) o estados (según los países). En cuanto a las fechas de nacimiento y defunción, concreté el día y mes cuando los pude consignar.

Precisé las dedicaciones a las diferentes ramas artísticas de cada mujer, porque en varios listados procedentes de los museos únicamente constaba "artista" o "artista visual", por ejemplo. He eliminado los nombres de las mujeres que no se dedican a una tarea artística propiamente dicha (investigadoras, gestoras, etc.). En todos los

casos he optado por utilizar un lenguaje en femenino, ya que en los listados originales constaba la dedicación en genérico (pintura, escultura...) o en masculino (pintor, escultor...). También eliminé el nombre de algunos artistas varones que estaban presentes en los distintos registros. Al mismo tiempo, corregí bastantes datos erróneos que incluso se contradecían en los listados de los diferentes museos.

Para obtener la información añadida utilicé algunos diccionarios de artistas y varios libros (algunos de ellos están presentes en la selección bibliográfica al final de este artículo). También empleé varios repositorios de internet como las hemerotecas de *La Vanguardia* y *ABC*, RACO, ARCA, la Hemeroteca Digital de la Biblioteca Nacional de España, Gallica y otros recursos virtuales. Y, cuando se trata de artistas vivas, usé las redes sociales, contacté con ellas por correo electrónico, llamadas telefónicas, etc., para investigar sus datos. Pero, sobre todo, utilicé mi archivo personal sobre mujeres artistas, así como los datos obtenidos, en varios archivos, de investigaciones que llevé a cabo para comisariar exposiciones, escribir artículos, etc.

En cuanto al apartado "Museu-Col·lecció", he mantenido las colecciones de los únicos museos que las han proporcionado (MNAC, Museu del Disseny y Museus de Sitges) pero no he añadido las demás, así como solamente he introducido la información "en sala" únicamente en el MNAC (que proporcionó este dato) y en algunos museos que sé con seguridad que estas obras están en exhibición al público.

Todos los datos se han vertido en un documento Excel único en el que las celdas correspondientes a cada artista son: nombre y apellidos (y nombre artístico si procede), lugar de nacimiento, fecha de nacimiento (día, mes y año), lugar de defunción, fecha de defunción (día, mes y año), dedicación profesional, museos en los que tiene obras. Este documento está destinado al uso interno de los museos.

Conclusiones

Las primeras conclusiones extraídas son relativas al inventario y las estadísticas, que proporcionan una visión general de las artistas representadas en los museos de la Xarxa, y a su distribución. El número total de artistas es de 1.366 y las artistas representadas en más de un museo son 164. Las artistas presentes en dos museos son 96 y en tres museos son 45. Las artistas que tienen obras en cuatro museos son 12: Rosa Amorós, Colita, Patrícia Dauder, Núria Güell, Montserrat Mainar, Mabel Palacín, Elena Paredes, Vanessa Pey, Amèlia Riera, Ángeles Santos, Pilar Segura y Eulàlia Valldosera. Las artistas presentes en cinco museos son 5: Lola Anglada, Magda Bolumar, Roser Bru, Maria Josepa Colom y Fina Miralles. En seis museos están representadas 3 artistas: Maria Girona, Montserrat Gudiol y Pilarín Bayés. En siete museos solo está Esther Boix. Y, finalmente, en ocho museos están 3: Concha Ibáñez, Aurèlia Muñoz y Maria Assumpció Raventós.

Grosso modo puede observarse que las artistas que están en más de cuatro museos son, en gran parte, las que desarrollaron su obra en los años setenta, a la luz de la tercera ola feminista. De las que pertenecen a generaciones anteriores solo dos —Lola Anglada y Ángeles Santos— gozan de esta presencia. En cambio, las artistas que están presentes en dos o tres museos, además de ser las más numerosas, en general tienen como característica común la de pertenecer a generaciones más actuales (Eulàlia Valldosera, Begoña Egurbide, Núria López Ribalta, Francesca Llopis, Glòria Cot, etc.).

Procedencia geográfica

Esta estadística está realizada sobre el conjunto de las artistas que tienen consignado el lugar de nacimiento. Las artistas que no poseen este dato no están incluidas en este recuento, pero por los apellidos puede deducirse que la mayor parte nacieron en Cataluña y en España, es decir que en el cómputo de estos territorios hay

que pensar que el total es superior al que se ha sumado aquí. Con el resto de los países sucede lo mismo, pero el número de artistas que parecen extranjeras sin este dato es muy inferior.

En cuanto a la procedencia geográfica, más de 500 artistas han nacido en Cataluña, distribuidas por provincias quedarían Barcelona (372), Girona (66), Tarragona (57) y Lleida (22). En este caso, la suma de todas las artistas de las cuatro provincias no da el total, pues hay muchas que constan como nacidas en Cataluña, pero no sabemos en qué ciudad.

Existe un numeroso grupo de artistas nacidas en España (130), que por comunidades autónomas están repartidas de la siguiente manera: Madrid (28), Valencia (23), Aragón (17), Castilla y León (14), País Vasco (10), Andalucía (10), Islas Baleares (9), Galicia (6), Islas Canarias (4), Murcia (3), Cantabria (3), Asturias (2), Castilla – La Mancha (2) y Extremadura (1). En principio parece no haber ninguna artista procedente de La Rioja ni de Navarra, ni tampoco nacidas en Ceuta y Melilla.

Respecto a los países europeos, las que tienen mayor presencia son las mujeres francesas (56) e italianas (53), seguidas de las artistas del Reino Unido (30), Italia (23), Austria (11), Bélgica (7), Suiza (7) y Polonia (7). Otros países tienen menor representación, pero casi todos los países de Europa están representados: Suecia (5), República Checa (5), Países Bajos (5), Suecia (5), Bosnia-Herzegovina (3), Irlanda (3), Portugal (3), Luxemburgo (2), Dinamarca (2), Croacia (2), Bulgaria (2), Serbia (2), Eslovaquia (2), Lituania (2), Andorra (1), Estonia (1), Georgia (2), Hungría (2), Rusia (1), Turquía (1), Noruega (1), Grecia (1) y Chipre (1). En total son 242 artistas europeas (sin contar catalanas y españolas).

El continente americano es el siguiente más representado según la presencia de artistas que han nacido allí: la mayor parte proceden de Estados Unidos (46), y también hay algunas de Argentina (17), Brasil (17), Venezuela (4), Colombia

(4), Chile (3), Canadá (2), México (3), Bolivia (2), Perú (2), Puerto Rico (1), Cuba (1) y Panamá (1). En total hay 102 artistas. Llama la atención la falta de artistas procedentes del exilio de los países del Cono Sur (Chile, Argentina y Uruguay), que en los años setenta se afincaron en Cataluña e hicieron una destacada aportación a la cultura catalana (María Helguera, Verònica Yañez o Clarina Vicens, por ejemplo).

Las artistas procedentes de Asia (25) se distribuyen de la siguiente forma: Japón (13), Israel (4), Irán (2), India (2), Emiratos Árabes Unidos (1), Afganistán (1), Corea del Sur (1) y Singapur (1). Tal vez es significativa la no-representación de artistas chinas, puesto que últimamente están adquiriendo una destacada proyección internacional.

El continente africano está muy poco presente, únicamente con tres artistas egipcias, dos marroquíes, una de Argelia y una de Sudáfrica, que hace un total de siete artistas. De Oceanía solo hay una artista australiana. Está claro que su representación es muy pobre y escasa.

De todos modos, en este caso, los datos estadísticos deberían precisarse mucho con una esmerada investigación, ya que algunas artistas han nacido en Cataluña pero no han desarrollado aquí su carrera (por ejemplo, las mujeres del exilio republicano); otras no han nacido aquí, pero proceden de familias catalanas exiliadas, y, finalmente, existe un elevado número de artistas que han nacido en otros países, pero viven y trabajan en Cataluña.

Períodos cronológicos

La mayor parte de las artistas nacieron en el siglo XX, las nacidas en el siglo XIX son 139, las del s. XVIII son 7 (Marie Anne de Saint Urbain, Félicie Fournier, Jeanne Louise Sophie Janin, Angelika Kauffmann, Marie Honoré Renaud, Élisabeth-Louise Vigée Le Brun y Teresa Piferrer), 3 nacieron en el siglo XVII (Claudine Bouzonnet Stella, María de Abarca y María Magdalena Küsel) y, en último lugar, una en el siglo XV o XVI: María Bor-

man (siempre teniendo en cuenta que de muchas mujeres no tenemos este dato y que hay cierto margen de error porque la investigación no está aún cerrada).

Considerando los datos captados, la mayor parte de las artistas presentes en los museos todavía viven, por lo que, como conclusión rápida, podría afirmarse que la presencia de artistas contemporáneas es la más destacada y tal vez debería hacerse un gran esfuerzo en ampliar la vertiente más histórica.

Dedicaciones profesionales

Este apartado aún presenta en la actualidad disparidades y contradicciones. Desde mi punto de vista sería conveniente consensuar, por parte de los museos, algunas categorías como por ejemplo artista visual, artista plástica, artista multidisciplinar, *performancer*, artista de acción, etc. También debe acordarse si hay que poner “pintora”, por ejemplo, o precisar más con algo tipo “acuarelista”. Lo que está claro es la necesidad de unificar criterios porque en caso contrario será muy difícil sacar estadísticas con el Excel; además, hay que tener presente que existen artistas que se dedican a dos o más disciplinas. A simple vista parece que hay un gran apartado de artistas visuales (las más actuales), y que también son numerosas las artistas plásticas, en especial las pintoras.

Precisamente el tema de la profesionalidad sería otro punto que debatir y discernir. Excepto el MNAC, que tiene este dato en su web sobre algunas de estas artistas, sería interesante saber la procedencia de las obras porque resulta muy significativa la presencia de artistas que no tienen una trayectoria y que más bien parecen aficionadas, cuyas obras quizá llegarían a las colecciones mediante concursos populares o donativos (en algunas celdas constaban, incluso, como amas de casa). Según parece, este caso se da también en algunas diseñadoras y artistas jóvenes que, después, no han desarrollado una carrera, pero

que, por distintos motivos, poseen obras en los fondos museísticos.

Posibles vías de continuidad

De cara a futuras investigaciones de la propia Xarxa o ajenas, desde mi punto de vista sería conveniente hacer algunas clasificaciones cronológicas y geográficas más precisas.

Una propuesta sería distinguir un primer grupo en el que hubiese las artistas más antiguas, del siglo XVII al año 1939, ya que el final de la Guerra Civil puede ser una línea divisoria adecuada que culmina varios procesos políticos y sociológicos e inicia otros (no propongo un grupo de artistas de los siglos XVII, XVIII y primera mitad del siglo XIX, porque numéricamente son pocas, pero también podría tenerse en cuenta). Aquí podrían efectuarse subclasificaciones según los territorios: Cataluña, España y resto del mundo, por ejemplo. En una siguiente fase de la investigación, tal vez sería conveniente centrarse en las artistas catalanas y en aquellas que, habiendo nacido fuera del territorio, hayan desarrollado la mayor parte de su práctica artística en nuestro país.

De este período, Lluïsa Botet, Susana Davit, Manolita Piña, Trinitat Alemany Font, Lluïsa Altisent, Miguelina Álvarez Coll, Carlota Azcué Blanch, María Azcué Blanch, Frederica Bonay Mata, Carme Gotarde, Consol Tomàs Salvany, Mercè Tomàs Vidal Nolla, Joana Soler, Gertrudis Galí Mallofré, Matilde Segarra Gil, Elvira Homs Ferrés, Elena Maragall Noble o Teresa Romero, por ejemplo, constituirían una agrupación de artistas que no figuran en nuestros museos; no obstante, están muy presentes en la prensa de la época al exponer su obra hacia finales del siglo XIX y principios del XX. Encontrar obras de estas artistas es ya muy difícil, y cada vez lo va a ser más. Por lo tanto, para adquirir obras suyas no es necesario esperar a encontrar una pieza que sea magnífica, porque quizá no aparecerá nunca; recoger y conservar obras de estas artistas es una tarea ur-

gente, porque en caso contrario nos quedaremos sin esta parte de la historia de nuestro arte. Y, como las mujeres artistas en Cataluña no fueron muy numerosas, es relevante contar con ellas en nuestras colecciones.

Mención aparte merecen las artistas exiliadas durante el período de la Guerra Civil y entre ellas se aprecian destacadas ausencias: Roser Closes, Carme Millà y las valencianas Manuela y Josefina Ballester y Elisa Piqueras Lozano. Entre las artistas exiliadas es remarcable que no estén Marta Palau, fallecida hace poco en México, ni Roser Muntañola Inglada, exiliada en Panamá y que actualmente vive en Cataluña. Tal vez también sería importante tener obras de las fotografías que estuvieron en Cataluña durante la República y la Guerra Civil: Dora Maar, Tina Modotti, Margaret Michaelis-Sachs o Kati Horna, como ejemplos.

Un segundo grupo estaría formado por las artistas que desarrollaron su obra en las décadas de 1940, 1950, 1960 y 1970, es decir, las que irían desde la II Guerra Mundial hasta las artistas de la tercera ola feminista, incluidas. Aquí el factor geográfico sería fundamental porque se podría indagar en las circunstancias sociológicas en las que las artistas catalanas produjeron su obra bajo el franquismo. Las condiciones impuestas por el régimen dictatorial y la continuidad de la rigidez de los roles de género que la ideología fascista implantó imprimen en el devenir de estas artistas una coyuntura muy particular que desalentó a muchas y a otras las impulsó a crear espacios de libertad vivencial y creativa muy particulares que todavía hay que analizar en profundidad. Del mismo modo, hubo artistas catalanas que decidieron marcharse a otros países como Francia, Italia, Inglaterra o México, y cuya obra continúa siendo aquí escasamente conocida.

Sobre este tema sería importante contactar con las que aún viven y realizar una tarea urgente de recogida de datos, revisión de archivos y de obra. Debido a esta circunstancia, tal vez este grupo de artistas debería ser investigado antes

que el primero. En este grupo hay una gran cantidad de ausencias significativas; aquí solo citaré algunas: Felícia Fuster, Núria Amat, Elena Lucas, Dolors Oromí, Remei Rodamilans, Ninon Collet, Mariette Llorens Artigas, Rosa Permanyer, Margarita Marsà o Pepa Armenté, para mostrar unos pocos ejemplos.

En cuanto al tercer grupo de artistas, estarían las que trabajan desde 1980 hasta ahora; desde mi punto de vista, este conjunto de artistas es el más conocido tanto por la crítica como por el público, y continúan produciendo y exponiendo, cuentan con bastante información en internet y sobre su obra se escribe y se investiga actualmente. Tal vez es el que tiene menos urgencia a ser estudiado. A pesar de esto, debería remarcarse la ausencia de la diseñadora gráfica Pati Núñez y la pintora Magdalena Duran. Además, hay algunas artistas catalanas o extranjeras que viven aquí y que quizá deberían ser tenidas en cuenta por su trascendencia nacional o internacional: Sandra March, Susanna Martín (faltan muchas dibujantes de cómic), Ana Álvarez Errecalde, Ester Xargay, Alicia Gallego, Marta Darder, Teresa Martorell, Neus Colet, Marta Bisbal, Mina Hamada, Núria Benet y Yuko Yamada, entre otras; sin olvidar las ya fallecidas Lesley Yendell (nacida en Inglaterra) y Empar Sáez (nacida en Vic).

Hoja de ruta seguida por la comisión de género de la XMAC

Una de las finalidades de este estudio era constatar numéricamente que la cifra de mujeres en las colecciones es muy inferior a la de los hombres, así como detectar la falta de artistas que resultan fundamentales en la historia del arte catalán. A partir de la creación de la comisión de género y de este estudio, han sido priorizadas en la política de adquisición las obras de mujeres, incluso apoyando esta cuestión en alguna convocatoria de compra. De este modo, se ha incrementado el número de obras, por ejemplo, de Lluïsa Vidal, Olga Sacharoff, Claude Collet, Au-

ror Altisent, Carme Aguadé, Esther Boix, Concha Ibáñez, Mari Chordà, Rosa Amorós, Dominica Sánchez, Mireia Sallarés, Francesca Llopis o Ro Caminal. Han sido adquiridas obras de artistas que no tenían presencia en el Fondo: Elsa Plaza, Marga Ximenez, Núria Martínez Seguer, Nora Ancarola, Aleydis Rispa, Alba G. Corral, Fiona Morrison, Irena Visa, Sinéad Spelman, Marika Vila o Mariel Soria, por ejemplo. También, en algunos museos, se han creado recorridos temáticos en los que se hacen aproximaciones desde la perspectiva de género, de diversidad sexual e identidades nómadas. De la misma manera, algunos museos han ampliado la presencia de obras de mujeres en las salas, a pesar de que la gran mayoría permanecen en los almacenes. La Biblioteca Museu Víctor Balaguer y el Museu Morera, aprovechando sus remodelaciones, han puesto bastantes más piezas producidas por mujeres que las que tenían en exhibición con anterioridad. El MNAC tiene muy en cuenta este tema de cara a la futura ampliación de la institución en 2029.

Por otra parte, se empezó a crear un archivo oral de las artistas nacidas en las décadas de los años 1920, 1930 y 1940. El archivo consiste en un conjunto de entrevistas grabadas en vídeo, dirigidas al público general, para difundir la obra de estas mujeres pero, sobre todo, de cara a futuras investigaciones de estudiantes, doctorandos, curadores, etc.

La entrevista, en principio igual para todas las artistas, se basa en una serie de preguntas que supone un recorrido por la trayectoria vital y artística de la creadora en clave de género, con cuestiones que ponen énfasis en las dificultades o problemáticas con las que se encontraron a nivel artístico por ser mujeres.

Hasta ahora han sido entrevistadas María José Vela, María Teresa Sanromà, Pilar Segura, Núria Pié, Marta Casas, Marika Vila, Adelaida Murillo, Montserrat Senserrich, Dominica Sánchez, Dolors Cols, Lluïsa Jover, Montserrat Torras, Rosa Mirambell, María Isabel Adalid, María Jesús An-

dreu, Montserrat Senserrich, Glòria Morera, Mariel Soria, Kima Guitart, Mari Chordà, Maria Assumpció Raventós, Sílvia Gubern, Montse Clavé, Xaro Castillo, Mercè Modol, Montserrat Costa, Tere Vila Matas, Lluïsa Clols, Josefina Brunés, Madola, Antolina Vilaseca y Elisenda Capdevila. Actualmente, también se ha comenzado a entrevistar a artistas nacidas en 1950 como por ejemplo Elsa Plaza, Marga Ximenez y María Rosa Andrés.

El 8 de marzo de 2024 la Xarxa de Museus d'Art de Catalunya hizo público en su web un buscador donde puede consultarse el número de artistas presentes en las colecciones de estos museos, junto con otros datos (años y lugares de nacimiento y defunción o museos donde están sus obras). Todo este proyecto ha sido titulado «Femení plural» y puede encontrarse en: <https://xarxa.museunacional.cat/artistes-femeni-plural/>.

Con anterioridad ya se había presentado públicamente este proyecto y unas primeras conclusiones en una mesa redonda en línea —ya que fue en ocasión del 8 de marzo de 2021— desde el MNAC. También en el Museu de Sabadell, el 15 de mayo de 2022, se llevó a cabo la mesa redonda “Artista i dona. La col·lecció en clau de dona”, donde también se explicó todo este proyecto al público. Tal y como se dice en la web de la XMAC, “La Xarxa de Museus d'Art de Catalunya hace público un censo con más de 1.300 artistas identificadas en sus colecciones y recoge algunas de sus voces a través de la grabación de entrevistas. Desde 2019 la Xarxa de Museus d'Art de Catalunya está impulsando la investigación y el estudio de las artistas que forman parte de sus colecciones con la idea de rescatarlas y recuperar su obra y su memoria. Se está trabajando con el objetivo de reivindicar el papel que las artistas han tenido en el arte catalán y en la necesidad de generar nuevas investigaciones para poner en valor y difundir sus creaciones.”*

Y nos falta por hacer... romper con el canon

Considero que hay que seguir investigando sobre las artistas pertenecientes a los dos prime-

ros grupos y plasmar sus resultados a través de diferentes estrategias: exposiciones individuales, antológicas, retrospectivas o colectivas y la publicación de los correspondientes catálogos, con artículos de investigación o, incluso, libros. En definitiva sería una manera de contribuir a rehacer la historia de estas mujeres olvidadas y, asimismo, reintroducirlas en nuestra historia del arte. En el caso de no encontrar suficientes obras, siempre puede recurrirse a exposiciones temáticas o iconográficas en las que se contextualice el trabajo de estas creadoras. Sin embargo, hay que recordar que, en nuestra sociedad, la consagración de un artista se produce al tener grandes muestras individuales en espacios destacados del tejido artístico y que, en nuestro país, todavía son muy pocas las exposiciones individuales de mujeres organizadas en el MNAC y en otros museos de la XMAC.

Otras estrategias para dar a conocer la vida y el trabajo de estas mujeres podrían ser la elaboración de material educativo y guías de lectura, así como la publicación de libros infantiles, cómics o novelas gráficas.

Por otra parte, ya sabemos que nuestros museos tienen problemas de espacio y de recursos económicos, pero hay que hacer el esfuerzo de aceptar algunas obras de mujeres en donativo, y me consta que se están rechazando muchas ofertas. Es obvio que esta situación también ocurre con obras de hombres, pero menos, y, teniendo en cuenta la poca representación de mujeres del pasado en nuestros museos, contar con más obras de mujeres debe ser una prioridad. En cuanto a este tema tendría que estudiarse, además, cuál es la cantidad de obras con las que las artistas son representadas, ya que la mayoría de las que están presentes únicamente en un museo suelen tener ahí una sola obra y, de esta manera, artistas relevantes están infrarrepresentadas. En relación con este tema, hay que pensar que las artistas a las que estamos entrevistando —excepto un par de ellas— tienen una única obra en las colecciones y hay veces en las que no es lo mejor que han he-

cho durante su trayectoria. Desde mi perspectiva habría que poner el afán en adquirir más piezas.

Asimismo, sería muy necesario ampliar la presencia de obras realizadas por mujeres en las salas de las colecciones permanentes, ya sea extrayendo obras de los fondos guardados o pidiéndolas en depósito.

Todo lo anterior tiene que ver con que se pone de manifiesto una cuestión urgente: empezar a cambiar el canon establecido en la historia del arte catalán. No podemos continuar aplicando el canon por el que consideramos obras destacadas del pasado las obras de mujeres de los siglos anteriores a nuestra época porque esto siempre irá en detrimento de ellas. Estas artistas no tuvieron las mismas oportunidades de formación, exhibición, venta, y, por lo tanto, no fueron producidas en igualdad de oportunidades. Como resultado, si comparamos a nuestras artistas del pasado con un Casas, un Rusiñol, un Picasso o un Tàpies, ellas siempre nos parecerán artistas menores, con menos talento, menos originales, menos innovadoras. Continuar manteniendo el canon histórico patriarcal es una de las grandes problemáticas. No podemos seguir manteniendo la excusa de diferenciar entre obras buenas y malas por no tener más obras de mujeres en las salas históricas de nuestros museos, porque esta distinción ha sido formulada según el canon establecido por los hombres y a su medida.

Considero imprescindible abordar el estudio desde una perspectiva de género porque no pueden ponerse, en el mismo contexto histórico, las obras de estas artistas y sus colegas masculinos sin observar las especificidades con las que ellas se encontraban debido a su sexo. Es decir que valorar su producción artística no se puede hacer desde los mismos paradigmas y con las mismas categorías utilizadas para el resto de los artistas, porque las mujeres se encontraban con prohibiciones, restricciones y obstáculos de carácter legal, político y socioeconómico que no afectaban a la actividad creadora de sus colegas varones

pero, obviamente, sí a la de ellas. La utilización del corpus teórico e historiográfico feminista del arte con el que ya contamos nos puede ofrecer numerosas respuestas y soluciones a este tipo de cuestiones. Como sugerencia hay que decir que un punto de partida de esta investigación podría ser la comprobación de si existen fichas técnicas de todas las obras realizadas por esas artistas, y extender esta ficha a una catalogación razonada, que podría dar mucha información sobre los círculos que conformaban, los lugares de reunión y exposición, publicaciones, ventas, precios, etc.

En cualquier caso, la finalidad última debe ser elaborar una genealogía femenina de la creación artística y de las vivencias y experiencias que se derivan de ella, en el marco de la historia del arte catalán; una genealogía en la que todo el público pueda encontrar modelos de libertad artística y profesional de las mujeres, lo que es fundamental para contribuir a la eliminación de conductas patriarcales en el ámbito cultural y en nuestra sociedad en general.

Bibliografía

- AINAUD DE LASARTE, Joan (1990). *La pintura catalana. Del segle XIX al sorprenent segle XX*. Barcelona: Skira-Carrogio.
- BÉNÉZIT, E. (1999). *Dictionnaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs*. París: Gründ.
- BONET, Juan Manuel (1999). *Diccionario de las vanguardias en España 1907-1936*. Madrid: Alianza.
- CAMPOY, Antonio Manuel (1973). *Diccionario crítico del arte español contemporáneo*. Madrid: Ibérico Europea de Ediciones.
- CAO, Marián L. F.; MARTÍNEZ DÍAZ, Noemí (2000). *Pintando el mundo. Artistas latinoamericanas y españolas*. Madrid: Horas y Horas.
- COLL, Isabel (2001). *Diccionario de mujeres pintoras en la España del siglo XIX*. Barcelona: Ceuntauere Groc.
- DE DIEGO, Estrella (1987). *La mujer y la pintura del XIX español. (Cuatrocientas olvidadas y algunas más)*. Madrid: Cátedra.

Diccionario de pintores y escultores españoles del siglo XX, vol. 13. Madrid: Forum Artis, 1994.

Diccionario "Ràfols" de artistas contemporáneos de Cataluña y Baleares. Barcelona: Ed. Catalanes, 1989.

Frick Art Reference Library (1996). *Spanish artists from the Fourth to the Twentieth century: a critical dictionary*. Nova York: G.K. Hal & Co.

GARRUT, Josep Maria (1974). *Dos siglos de pintura catalana (XIX-XX)*. Madrid: Ibérico Europea de Ediciones.

Gran Enciclopèdia Catalana. Barcelona: Enciclopèdia Catalana, 1994.

IBIZA I OSCA, Vicent (2006). *Obra de mujeres artistas en los museos españoles*. Centro Francisco Tomás y Valiente. València: UNED Alzira-Valencia.

LOBSTEIN, Dominique (2003). *Dictionnaire des Indépendants 1884-1914*. Dijon: L'Échelle de Jacob.

MARAGALL, Joan Antoni (1975). *Historia de la Sala Parés*. Barcelona: Editorial Selecta.

NORANDI, Elina (dir.) (2022). *Cent dues artistes*. Barcelona: Univers.

Sala Parés 130 anys 1877-2007. Barcelona: Sala Parés, 2007.

SANCHEZ, Pierre (2007). *Dictionnaire du Salon des Tuileries 1923-1962*. Dijon: L'Échelle de Jacob.

*Quería poner de manifiesto mi agradecimiento a las personas de la XMAC con las que he estado trabajando en este proyecto: Mireia Rosich, Pepa Ventura y Aina Soler. Asimismo, quiero dar las gracias a las dos mujeres que me han ayudado a llevar a cabo las entrevistas: Mònica Pinto y Mariana Norandi.

SOBRE LOS ESPACIOS, LAS DESORIENTACIONES Y LOS FEMINISMOS (PASEANTES, EXILIADAS, EXCÉNTRICAS, DESORIENTADAS)¹

Ana Pol Colmenares

Universidad de Salamanca, Facultad de Bellas Artes

Hace ya unos años, en el 2019, María Rosón y yo diseñamos y escribimos un recorrido para las colecciones 2 y 3 del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS). Lo titulamos “Hacer espacio o cómo deambular desde la desorientación”. Se trataba de pensar el espacio desde una perspectiva transfeminista.

Partimos de la idea de trabajar con el espacio, entendido este como un agente potencialmente configurador de dinámicas de poder sexistas y patriarcales que afectan a nuestras vidas. El término *espacio* convoca múltiples imaginarios. Nosotras nos ayudamos del lenguaje coloquial que recurre al espacio como un lugar de metáforas y dinámicas sociales que operan tanto en la calle como en la casa (ese par articulado por la oposición de las dos esferas: íntima o privada versus política o pública). También echamos mano de imágenes literarias y artísticas que han pensado el espacio como un lugar de producción artística (desde el cuarto propio hasta el estudio de artista). Y, claro, el propio “espacio” del museo resultó fundamental para entender cómo el espacio no es neutro. Intentamos así poner en segundo plano cuestiones como la autoría, el canon, los modos de representación o la mirada, para prestar atención a las dinámicas que impregnan el espa-

cio. Se trataba de poner en cuestión la cadena de relaciones dentro-fuera, arriba-abajo, norte-sur, centro-periferia, orientado-desorientado, que determinan nuestra forma de situarnos en el mundo. Para ello recurrimos al análisis fenomenológico que desde la teoría queer ha elaborado Sara Ahmed, a propuestas como la de la artista Lygia Clark o a las relecturas que de su obra ha hecho Suely Rolnik. Apelamos así a la ambigüedad de la pregunta ¿qué significa hacer espacio? Intentamos, como el propio título sugiere, que en ese “hacer espacio” ocurra (tal y como en el cuerpo, donde hacer espacio es lo que permite liberar el movimiento) una apertura a la posibilidad: a otras ordenaciones, a otras conexiones, a otros movimientos e imaginaciones.

Tras el diseño del recorrido y el periodo de formación del equipo, el 20 de noviembre de 2019 el equipo de mediación del Museo comenzó a implementar el recorrido.² Las obras de la colección que se trabajaron con más detenimiento fueron: las de Lygia Clark: *Bicho desfolhado* (1960-73), *Bicho Máquina-MD* (1962) y *Bicho. Monumento a todas as situações* (1962); Louise Bourgeois: *He disappeared into complete silence* (Desapareció en un silencio absoluto) (1947/2005); *Personajes* (1945-55) y *C.O.Y.O.T.E.* (1947-49); la sala de la

fotografía humanista española relacionada con el grupo AFAL, especialmente Joan Colom y sus fotografías de *El carrer* (1958-1960); Juana Francés: Sin título (n.º 18) (1959); Marcel Duchamp: *Feuille de vigne femelle* (Hoja de parra hembra) (1950-1961) y *Objet dard* (Objeto dardo) (1950-1961); la sala al completo dedicada a las artistas pop en España, titulada “Fuera del canon” (Eulalia Grau; Ángela García Codoñer; Mari Chordà; Isabel Oliver y Cecilia Bartolomé); Ree Morton: *To each concrete man* (A cada hombre concreto) (1974); Yvonne Rainer: *Trio A* (1966); Trisha Brown: *Primary accumulation* (1974); *Roof piece* (1971) y *Group accumulation in Central Park* (1973); Simone Forti: *Solo No. 1* (1974); Fina Miralles: *Relaciones. Relación entre el cuerpo y los elementos naturales. El cuerpo cubierto de paja* (1975); Antonio Mercero: *La cabina* (1972); José Pérez Ocaña: S/T (la una) (1975) y la sala al completo titulada “Vindicaciones feministas” (Colita, Pilar Aymerich, Mari Chordà así como cartelería, revistas y otros materiales gráficos). Durante este primer momento se construyó un diálogo continuado con el equipo de mediación que trataba de imaginar, observar y solventar las ventajas e inconvenientes que planteaba el recorrido. Como se puede intuir por el listado de obras, este era muy extenso, tanto en número de paradas como el propio trayecto espacial, que se demoraba alrededor de una hora y media. De manera que fuimos ensayando estrategias. Una de ellas pasaba por que los mediadores pudieran seleccionar parte del recorrido, en función de las necesidades del grupo, priorizando unas u otras obras.

A los pocos meses de activación del recorrido, como casi todo el mundo recuerda, el 15 de marzo de 2020 se decretó en España el confinamiento por la pandemia de covid-19, por lo que el Museo permaneció cerrado todo ese tiempo y a la vuelta tardó, además, en reactivar las actividades de mediación. Hubo también que descartar o repensar algunas de las dinámicas que se activaban en el recorrido. Al mismo tiempo, en

ese periodo se estableció la reordenación de la colección (Vasos Comunicantes. Colección 1881-2021), de manera que el espacio, la distribución de las obras y los relatos (que ahora establecía este nuevo orden) se vieron modificados. Debido a estos cambios el Museo nos encargó una adaptación y revisión del recorrido, que permitiera retomar la visita al equipo de mediación. En este segundo momento se mantuvieron algunos artistas y obras, se añadieron otras y algunas también desaparecieron.

Trisha Brown: *Primary accumulation* (1974); *Roof piece* (1971) y *Group accumulation in Central Park* (1973); Valie EXPORT: *Syntagma* (1983); la sala al completo dedicada a las artistas pop en España, titulada “Fuera del canon” (Eulalia Grau; Ángela García Codoñer; Mari Chordà; Isabel Oliver); Eulalia Grau: serie “Etnografía” (1974), de Ángela García Codoñer: *Teta Pop* (1973), Mari Chordà: *Joguet per a l'Àngela* (1969), Isabel Oliver: *De profesión: sus labores* (1972-1974), *Feliz reunión*; Roser Bru: *Made in Spain* (Hecho en España), 1966; Marcel Duchamp: *Feuille de vigne femelle* (Hoja de parra hembra) (1950-1961) y *Objet dard* (Objeto dardo) (1950-1961); Juana Francés: Sin título (n.º 18) (1959); Dorothea Tanning: *Los peligros espectrales, Hotel* (1988) (collage); Louise Bourgeois: *He disappeared into complete silence* (Desapareció en un silencio absoluto) (1947/2005); *Personajes* (1945-55); Spider (1994); Lygia Clark: *Bicho desfolhado* (1960-73), *Bicho Máquina-MD* (1962) y *Bicho. Monumento a todas as situações* (1962); Ligia Pape: *Livro da Criação* (Libro de la Creación) (1959).

Mientras tanto, en plena pandemia María Rosón y yo habíamos escrito un texto, “Hacer espacio. Museos y feminismos”, publicado en *Espacio, Tiempo y Forma* (serie VII) en un número monográfico coordinado por la investigadora y curadora Patricia Molins, “Feminismo y museo. Un imaginario en construcción”, en el que pensábamos la idea de qué supone un museo feminista a partir de las experiencias del diseño del recorrido.

¹ Esta investigación ha sido realizada con mi compañera de escritura y amiga María Rosón, a quien siempre agradezco compartir escrituras e investigaciones.

² Agradecemos al Departamento de Actividades Públicas y de Educación todo el trabajo realizado para su puesta a punto. Especialmente a Ana Longoni su confianza y todas sus devoluciones, ideas y sugerencias que hizo al texto del recorrido: <https://www.museoreinasofia.es/visita/hacer-espacio-o-como-deambular-desde-desorientacion>.

Algunas de estas reflexiones también colaboraron a la hora de diseñar el segundo recorrido. A su vez, la reordenación de la colección del MNCARS, a través de toda una red de vínculos anudada por el onírico título de Vasos Comunicantes (tomado prestado del surrealismo) sirvió para hilvanar, también, algunos nuevos aspectos del recorrido.

En este texto expondré tanto los planteamientos que vertebran el enfoque de ambos recorridos como algunas de las derivas que tomaron en el segundo recorrido. Pensar un museo desde los feminismos determina imaginar y poner en marcha otras prácticas curatoriales y otras formas de pensar también con y desde las prácticas artísticas.

Así, no basta con sumar algunas obras, tratando de dar cabida a prácticas artísticas invisibilizadas o desplazadas del relato patriarcal-colonizador-capitalista. Implica un desafío que atraviese ideas, pensamientos, prácticas y que permita articular una brecha en los modos de subjetivación dominantes.

Para nosotras era muy importante no quedarnos solo en el análisis de ciertas obras de artistas mujeres destacándolas sobre el resto de trabajos, ni tampoco en el señalamiento, otras veces, de su ausencia. Se trataba de exceder esos planteamientos y aprovechar ese espacio de reunión y diálogo que genera la mediación para observar juntas otras capas que afectan al espacio, a los trazados que en él se construyen y al relato que elaboran las inclusiones, exclusiones, desplazamientos o colocaciones de las obras. El museo como agente legitimador y contextualizador sitúa las prácticas artísticas en un determinado orden. Señalar cómo está construido es importante, pluralizar las narraciones puede ser también una forma de impugnar ciertos modelos engastados en las formas patriarcales de consolidar la historia, o en el caso del arte consolidan también unos muy concretos modos de hacer. El museo, en tanto que contenedor semiótico y fenomenológico,

entraña habitualmente el peligro de cierto enmascaramiento ideológico, el que tan bien se ha construido a través de la imagen de recipiente neutro y aséptico. Desactivar la apariencia de neutralidad que se cimienta sobre la unicidad del relato es parte de la tarea museológica de los transfeminismos.

La comisaria Catherine Grenier insiste en que las instituciones museísticas deben esforzarse en desarrollar no solo una narración, sino muchas, que puedan mostrar la diversidad y las múltiples facetas de la modernidad. Cada día es más amplio y generalizado el acuerdo curatorial en evidenciar el gesto autoritario que supone el pensar que existe una historia. Y quizá la solución no deba pasar tampoco por incluir muchas, sino por fomentar el espectro de posibilidades de formas de contar. En este sentido, incluir ciertos modos de hacer (en cuanto a las prácticas artísticas) transforma no solo la forma de hacer relato, algo crucial en cualquier práctica museística —de ahí la necesidad de relatos corales o polifónicos—, sino que también permite repensar las problemáticas que entrañan las políticas museísticas. Lucy Lippard reivindicó hace ya mucho la participación activa y permanente de artistas en los museos. Según ella, deberían abandonar el papel de residentes ocasionales de las exposiciones, o simples homenajeados a través de la adquisición de sus obras, para ser agentes activos. De manera que, incluso quienes no han encontrado hueco en el museo, se impliquen en su existencia y definición institucional.

De tal manera, a los museos con prácticas transfeministas les toca impugnar los modos de subjetividad dominante. Preguntarse por cómo son las formas de acceso y participación de los cuerpos en el espacio público (museos estatales). Esto involucra no solo las experiencias perceptivas y sensoriales que proponen las prácticas artísticas, sino también atender a los dispositivos expositivos y a los trazados espaciales. Los modelos genealógicos, la idea de progresividad o linealidad

de la historia implican construcciones discursivas que se despliegan espacialmente y que cada vez son más cuestionadas. La temporalidad torcida constituye uno de los aportes de los relatos disidentes y de sus utopías transformadoras. Esta ruptura de la linealidad aparece también como un elemento a quebrar en los relatos curatoriales.

Desde las prácticas artísticas estas problemáticas llevan años planteándose. La fenomenología como un caballo de batalla que envuelve problemáticas tan complejas como los modelos de orientación dentro del museo, o los modelos también de orientación en relación con el “dentro” y “fuera” de los espacios destinados a la “exposición”.

Una de las artistas que se planteó estas interferencias (y que estaba entre la serie de obras expuestas, así que podíamos emplearla para trazar el recorrido) fue Lygia Clark. Para ella, el arte, como ejercicio de sensibilización que es, construye relaciones entre las obras y el público. De modo que resultaba importante acabar con la contemplación pasiva, y generar un espacio propositivo. La ampliación del campo sensorial modificó también la proxémica.

En el recorrido el espacio trató de pensarse en este campo de fuerzas que afecta tanto a los artistas: en su posibilidad de acceder a espacios de producción, disponer de un espacio para su práctica artística (estudio, cuarto “propio”), las posibilidades también de habitar y circular (exilios, desplazamientos forzosos, desalojos), la idea también de la circulación en relación con determinada seguridad (peligro por ser mujer o pertenecer a alguna disidencia), etc. Como a aquella que afecta a los espectadores en su posibilidad de acceso a ciertos espacios, o también de orientación, dentro de estos. Se trataba de prestar atención a las relaciones proxémicas que activaba el espacio. Y quizá también de recuperar el planteamiento de Audre Lorde: “las herramientas del amo nunca desmontarán la casa del amo”, de manera que la grieta o el desvío no pasa por conquistar el “lenguaje dominante”, la “proxémica dominante”

para emplearlo en otra dirección, sino más bien por la criollización de los lenguajes y la articulación de otros vínculos, de otras yuxtaposiciones y orientaciones/desorientaciones.

Como antes mencioné, el trabajo de Sara Ahmed, concretamente su libro titulado *Fenomenología queer. Orientaciones, objetos, otros*, fue una de las lecturas que nos ayudó a observar el espacio y establecer ciertos parámetros para su análisis en clave de género. Ahmed en su texto explica cómo las relaciones sociales se organizan espacialmente y redefine el concepto queer a partir de lo espacialmente torcido, lo desviado o que adopta otra trayectoria, lo desorientado. La desorientación (lo torcido) es un modo de habitar el mundo desde los márgenes, desde la subalteridad. Debido a que la orientación da sentido a los cuerpos y a “las cosas”, los procesos que involucra la orientación afectan a los cuerpos, les dan forma y los sitúan en su campo de acción.

Ahmed pone el ejemplo de un lapicero. Cuando se ubica en una cocina no tiene la misma relevancia que puede tener un cuchillo o una cuchara, o, al revés, si imaginamos una cuchara en un escritorio. Algo parecido ocurre con los cuerpos. Así dirigimos nuestra atención a cuerpos conocidos o a los que nos atraen, frente a los que no forman parte de nuestro círculo relacional o de interés. A partir de ejemplos y casos cotidianos similares, Ahmed argumenta y desarrolla cómo la orientación afecta a los cuerpos. De manera similar a la que el lapicero puede estar orientado o desorientado, según el contexto con el que se vincula, podemos pensar cómo en los espacios museísticos y de exposición las producciones artísticas pueden estar más o menos orientadas. Así, en espacios en los que la producción artística mostrada fue total o mayoritariamente masculina, la inserción de obras de mujeres se pudo entender como “fuera de lugar” o desorientada. A su vez, el hecho de que la mayoría de las representaciones provengan de un tipo de sensibilidad puede también generar pautas de repetición que

afectan a la recepción. Muchas de estas situaciones implican o generan procesos que naturalizan ciertas prácticas o modos de hacer, obviando con ello cuestiones de raza, género o clase. La repetición también construye orientaciones. Así nos orientamos a partir de lo que nos resulta conocido o familiar (por su repetición). La orientación tiene mucho que ver con hacer de lo extraño algo familiar (algo conocido, es decir, que se repite), mientras que la desorientación se mueve en un terreno de cierto extrañamiento. Desde aquí podemos entender que los modos de hacer de ellas, las mujeres, se enfrentan desde lo desorientado, a elaborar otros modos de configurar el espacio de la representación. Esto provocará la aparición de modelos que dan cuenta de la desorientación como parte constituyente de su subjetividad.

Entendimos que la desorientación a su vez transmitía ciertas formas de aprehensión de la sensación que se desplazaba de los formatos hegemónicos. Desplazándose, así, de lugares cómodos (orientados). Ahmed desarrolla los conceptos de comodidad e incomodidad en función de su continuidad con el espacio. Donde lo cómodo tiene que ver con lo orientado (los referentes provienen de un lugar de familiaridad), mientras que lo incómodo se corresponde muchas veces con lugares de desorientación.

Por otro lado, la organización de los espacios de producción y reproducción como dos lugares separados, que ha configurado las formas de relación espacial por género, es otro aspecto que influyó la ideación del recorrido. La teoría llamada de las dos esferas, recogida en un estudio ya clásico por Nancy F. Cott, explica la articulación del espacio social burgués a partir del siglo XIX. Se consolida en ese momento una esfera de lo público (político) asociado a lo exterior, naturalizada como masculina, en contraposición a la de lo privado (íntimo) relativa a lo interior y naturalizada como femenina. Sobre esta rígida oposición espacial, sobre la que se asientan las bases del sistema capitalista, se sustenta también buena

parte de la construcción de género, quedando esta engastada en espacios que dificultan la movilidad de los sujetos o que directamente les privan de espacio. La asimetría de poder que se naturaliza a través de la diferencia sexual se asienta así en esta división público/privado (segregación patriarcal). Nancy Fraser, por su parte, resalta algo bastante obvio: el rechazo que genera la esfera pública por fuerza nos margina. Como ya sabemos, uno de los lemas más importantes del feminismo de la segunda ola fue “lo personal es político”, que venía a poner en cuestión esa supuesta naturalidad de las dicotomías establecidas por la modernidad, donde los espacios público y privado, productivo y reproductivo, estructuran la vida económica, social y cultural.

Deambular

Prestamos atención a cómo nos desplazamos por el museo. Cómo nos perdemos, nos chocamos, nos reencontramos, dejamos algo atrás, regresamos, volvemos a pasar, aceleramos el paso, nos quedamos paradas, tropezamos, olvidamos una sala, vagamos, vamos directas, repetimos pasillo, deambulamos... Uno de los modos de moverse es la deambulación, Rebecca Solnit la observa en los periplos literarios de escritoras como Virginia Woolf en *Sin rumbo por las calles: una aventura londinense*. Solnit recupera también *Una habitación propia* y extiende las reivindicaciones del texto más allá del espacio “propio” (entendido como privado, con el componente burgués que arrastra), hacia una demanda de libertad del vagabundeo, tanto imaginario como físico. A partir de ahí rescata también la figura de Orlando, una de las protagonistas más renombradas de Woolf, que atraviesa los siglos mutando de un género a otro y que para Solnit encarna la libertad de deambular no solo espacial o temporalmente, sino también en la consciencia, en la identidad o en el deseo, que devienen así procesos erráticos.

Caminar sin rumbo compromete a una larga genealogía de mujeres que observaron atentas

esta problemática espacial y de movimiento. Nos interesaba, por ello, plantear un recorrido que nos permitiera divagar por algunas de las preguntas que plantearon muchas de las artistas a través de sus prácticas. Interrogándose sobre la posición en que se nos ubica, fija o impide el paso.

Tomamos la imagen de la deambulación, por una parte, como una forma de habitar del sujeto subalterno que políticamente se apropia de un lugar que le había sido sustraído y, por otra, como una actitud contrasistema (recuperando a los situacionistas, por ejemplo). El espacio del taller también puede ser leído como un desafío a las estructuras que organizan los espacios de producción capitalistas (aunque estos también hayan variado mucho). Incluso se ha trasladado en las sucesivas hibridaciones que han atravesado a las producciones artísticas, a otros formatos, como salas de ensayo, teatro, danza, o el propio espacio público ha pasado a ser el nuevo laboratorio alquímico, de transformación y experimentación para muchas y muchos artistas.

Para las diversas problemáticas que envuelven los desplazamientos echamos mano de dos figuras: las *flâneuses* y las exiliadas.

La *flâneuse*:

Sería la palabra para nombrar la versión femenina del *flâneur*. *Flâneur* es la voz francesa que designa al que vaga por las calles, el callejero. Benjamin encontró en él al paseante propio de la modernidad baudelairiana que transitaba las calles en un vagabundeo específicamente urbano, que encarnaba la figura del espectador urbano. Por supuesto, el término circuló y se empleó en masculino, dado que era una práctica masculina, las mujeres no vagabundeaban o divagaban por las ciudades. Griselda Pollock lo deja claro en su ensayo “Modernidad y espacios de la feminidad”: “No existe un equivalente femenino de la figura masculina por antonomasia, el *flâneur*; no existe ni podría existir una *flâneuse*. Las mujeres no gozaban de la libertad de estar de incógnito en la

multitud. Nunca fueron posicionadas como ocupantes normales del ámbito público. No tenían el derecho de observar, mirar fijamente, escudriñar o contemplar.” Quizás, por esa distancia que ellas mantienen con la mirada fija y penetrante va a aparecer en muchas de sus prácticas artísticas un desplazamiento hacia lo háptico. Este deslizamiento del régimen visual (escópico) a lo táctil amplía también el campo sensorial e implica a la corporalidad y a sus orientaciones.

Por su parte, Susan Buck-Morss interpreta la prostituta como la *flâneuse*: “la prostitución era, de hecho, la versión femenina de la *flânerie*”, y sigue: “la diferencia sexual hace visible la posición privilegiada de los hombres dentro del espacio público”, mientras que “todas las mujeres que merodeaban se arriesgaban a ser vistas como prostitutas, algo que pone en evidencia términos como «callejera» o «vagabunda» referido a las mujeres”. La relación que se construye entre callejear y “hacer la calle” (hacer la esquina o estar en su esquina) con la prostitución atraviesa, a través del lenguaje mismo, la mayoría de los idiomas que han construido su jerga en el espacio de la urbe.

La exiliada:

El exilio no solo se trata de un desplazamiento físico, sino que también conlleva una falta de pertenencia simbólica, aquella que señalaba Virginia Woolf cuando decía “como mujer no tengo patria”. Reivindicamos a la exiliada como figura en el recorrido, por varias razones. Una, porque forma parte de la problemática autobiográfica de varios de los artistas que lo conforman y afecta a su trabajo artístico. Otra, porque en un sentido más amplio, en la línea de lo que apuntaba Woolf, la podemos asociar a los modos en los que la socialización como mujeres nos expulsa de espacios y territorios, nos limita el acceso o nos permite o no participar de ellos. Estas formas se ponen en práctica tanto a través de experiencias tremendamente encarnadas (dónde nos podemos mover, cómo, con qué ropa, zapatos, transporte,

qué nos impide la movilidad) como de aspectos que provienen del campo simbólico (quién representa a quién y en qué espacios, y a su vez qué espacios legitiman las representaciones), como —igualmente— de cuestiones relativas al lenguaje (inclusión, voz). Si pensamos desde ahí, más concretamente en los aspectos que envuelven a las prácticas artísticas, se producen expulsiones de aquellos lugares desde donde se puede llevar a cabo la acción o la reelaboración de otros imaginarios y cosmogonías (relegando muchas prácticas a un exilio cultural, entendido de nuevo como un lugar que puede ser de orden simbólico).

La figura de la exiliada también trata de entrelazarse con otros colectivos que comparten este tipo de problemáticas (exilio, asilo, migración, refugio, desplazamiento). La experiencia de abandonar un espacio o territorio tiende a ir acompañada de procesos de aniquilación cultural, aculturización, censuras, silenciamientos y otras prácticas similares que aíslan a la persona que las sufre y que interrumpen procesos de transmisión (tan necesarios para experimentar la sensación de pertenencia). Los procesos de exilio suman al trastocamiento que implica la distancia física, territorial, una distancia imprecisa cronológica (con respecto a las historias y las memorias precedentes, pero también presentes y futuras). Y la mayoría de estas experiencias son descritas por quienes las viven desde ese lugar de pérdida del espacio, pero también con respecto al tiempo.

La exiliada se convierte aquí en una figura puente que sostiene experiencias muy diversas y trata de ponerlas en conexión en un espacio (como el museo) que problematiza también temporalidades. La falta de “patria”, la imposibilidad de pertenencia tanto a un territorio como a una cultura debido a la opresión histórica a la que como mujeres se nos ha sometido, en sus diversas variantes: epistemicidio, aniquilación cultural, silenciamiento, pone sobre la mesa un mapa más poroso y vasificado del alcance de las formas de dominación del sistema colonial sexo-racial. Así,

la exiliada, además de ser una figura representativa de los borramientos y obliteraciones que se producen en los archivos y colecciones, nos sirvió también para convocar en el recorrido a otras “apátridas”, desterradas, marginadas: personas racializadas, queers, “bizcas”, o a todas aquellas que viven la exclusión por habitar fuera de los modelos normativos, o, como diría Suely Rolnik, “fuera de” la subjetividad colonizada.

Notas:

He retomado breves notas de algunas paradas para mostrar puntos importantes que abordaba el recorrido. De manera que se pueda entender cómo trasladamos ciertas imágenes y planteamientos a través de las obras y el espacio del museo, cómo descifrar el museo en tanto que dispositivo articulador/legitimador de relatos desde los cuerpos y movimientos del espectador. Primero de todo los mediadores situaban al grupo en las problemáticas que articulan el recorrido. Explicaban la importancia de desactivar la idea del espacio como algo neutral y describían brevemente las dos figuras (*flanêuse* y exiliada), que sirven para aproximarse a esta relectura de una parte de la colección desde los feminismos.

El segundo recorrido que diseñamos empezaba en la sala: el estudio es la calle. Resultaba una sala muy útil para acercarnos a cuestiones espaciales de las que hemos estado hablando a partir, precisamente, del desplazamiento que se produce en torno a los años 60 tanto de los espacios de producción como de aquellos considerados de exhibición a la calle. La contraposición entre los espacios públicos y los privados (íntimos, domésticos) que consolidó el capitalismo, según la teoría de las dos esferas, va a afectar tanto a las temáticas como a los soportes, a los procesos empleados por las artistas, como también provocará la irrupción de muchas de sus prácticas artísticas en el espacio público. En esta parada encontramos *Syntagma* (1983), de Valie Export. Se trata de un vídeo de carácter performativo en

el que la artista va a establecer un diálogo de su cuerpo con espacios de la calle y con espacios interiores (la casa). La imposibilidad de separación entre ambos se construye muchas veces a través de solapamientos, otras, articulando la continuidad entre unos y otros. Export usa de manera reiterada las duplicaciones. El cuerpo se desdobra, un recurso que ha sido leído como una suerte de disociación de un sujeto reificado: exportado (Export), como señala el propio apellido que adopta Valie. Un gesto que denunciaba su condición de “mercancía exportada”, con la que se identifica en la sociedad patriarcal (en Austria el apellido se lo da primero su padre y luego el marido). Tanto la duplicidad y desdoblamiento de su cuerpo como la fragmentación o las extrañas (raras) e incómodas relaciones a través de las que se vincula con el espacio (que aparece en el vídeo igualmente disociado, multiplicado, fragmentado), se construyen en conexión con la categoría de lo siniestro. Lo siniestro, entendido como un proceso de subjetivación, será recurrente en muchas de sus prácticas y servirá para construir un imaginario con el que se identifica y en el que adquiere agencia.

En esa misma sala encontramos el trabajo de Trisha Brown, una de las artistas que forman parte de la Judson Dance Theater. Un grupo experimental del movimiento y la investigación somática que cuestionó la jerarquización y normalización que afectaba a los espacios de exhibición de la danza, así como las relaciones dislocadas tramadas entre danza y espacio urbano. Su trabajo supuso un giro con respecto al uso de patrones dramatizados y tendentes al virtuosismo empleados en las coreografías, que ellas reemplazaron por patrones del movimiento cotidiano (andar, correr, saltar). La exploración de los movimientos, acciones o gestos cotidianos fuera de una dramaturgia codificada se alejaba de un relato que pudiera cobrar un hilo argumentativo. Para pensar cuáles son las formas de mirar el movimiento, la danza, ¿cómo lo identificamos? Estos plantea-

mientos trataban de construir otro imaginario corporal para las bailarinas, que colaboró además en la disolución de los solidificados roles de género. Trisha Brown insistió en la importancia de: la espontaneidad, la improvisación, la fragmentación y la activación de la memoria corporal. También puso un especial empeño en sacar sus prácticas somáticas al espacio público. Así se podía ver en algunas de las piezas mostradas, como *Group accumulation in Central Park* (1973) [Coreografía de Trisha Brown] («Acumulación de grupos» en Central Park, Nueva York) o *Roof piece* (Pieza en la azotea) (1971). De esta última podíamos encontrar en la sala una fotografía tomada por Babette Mangolte de una de las coreografías de Trisha Brown. Realizada en unas azoteas de los tejados de Manhattan, se trataba de desbordar el escenario para saltar a otro tipo de espacios que posibilitan a su vez otras formas de mirar para los espectadores. Las *performers* dispersas en diferentes edificios replicaban los movimientos de la que estaba situada en el primero. Los movimientos iban viajando de un cuerpo a otro (en canon), acumulándose en su permutación, por lo que en el proceso de transmisión se producían pequeñas variaciones a causa de la distancia y del desajuste en la temporalidad. El encadenamiento de gestos tampoco era fácil de ver para el público. La propuesta abría preguntas sobre la manera de mirar el movimiento/danza y también relativas a la orientación y a la proxémica de los cuerpos en el espacio. Brown desafía los modelos coreográficos que trabajan con la memorización de los movimientos a través de la repetición del gesto. La transmisión (del movimiento) interfiere los procesos de memoria, al tiempo que evidencia sus cualidades expansivas y comunicadoras. Se trata más bien de una memoria viva que se activa con el proceso mismo de la transmisión.

Un poco más adelante podíamos encontrar el trabajo de Roser Bru, *Made in Spain* (Hecho en España), 1966. Se trata de una serie de aguafuertes y aguatintas que hace la artista tras

una visita a su ciudad natal, Barcelona, que había abandonado a los 16 años cuando se exilió tras la Guerra Civil española a Chile, en el barco *Winnipeg* en 1939. Ella siempre se pensó a sí misma como una refugiada, de manera que su obra nos sirve para ahondar en la figura de la exiliada. La serie reflexiona sobre la extrañeza y distancia que Bru siente al conocer y experimentar la realidad española, anquilosada en una serie de tradiciones reificadas o directamente asentadas en el nacionalcatolicismo franquista. El grabado *Visite l'Espagne* (Visite España) dibuja una ciudad, o más bien el recuerdo de un entramado urbano: una especie de mapa ficticio, onírico, con la presencia de un cementerio (un espacio sembrado de cruces) en la cima. El lugar prioritario que concede a este espacio, como testigo de la muerte, va acompañado de dos señales de peligro: una de cruce y la otra de barrera. Esta especie de mapa emocional resulta bastante literal a la hora de situarnos en las sensaciones de peligro, incomodidad y desorientación que este espacio constituía para ella.

La sala: "El cuerpo y la casa" estaba conformada a partir de piezas de Dorothea Tanning y Louise Bourgeois. Las dos son coetáneas y recorren el siglo XX con su trabajo. Ambas estuvieron ligadas al surrealismo y a lo que Lucy Lippard denominó abstracción excéntrica, que tenía que ver con un cambio de paradigma respecto a los lenguajes hegemónicos, mediante la introducción de otras materialidades y la aparición de otras formas y cualidades (blandas, táctiles) en las producciones. Para Lippard la abstracción excéntrica se distanciaba del centro de producción, para trasladarse a prácticas periféricas (en respuesta al imperio del expresionismo abstracto muy masculinizado y al minimalismo). Este distanciamiento abre para ella la posibilidad de recrear la relación entre la forma artística y cierta dimensión afectiva que parece haber sido borrada o incorporada desde, justamente, ese lugar de la ausencia por buena parte de las prácticas "céntricas".

La obra de Tanning transcurre a través de diversas metáforas espaciales. Usa las superficies para sumergirse y revelar capas ocultas. Espíritus, heridas, fragmentos interiores: traman y entrelazan cuerpos-arquitecturas-espacios. Se trata de narrativas del inconsciente, espacios psicologizados, que destapan formas desarticuladas, *fuera de quicio*. Su incomodidad para habitar los espacios de vida burgueses se hace evidente en su manera de describir el tedio: "no pasa nada excepto el empapelado". Donde la "piel" de la casa la construye en continuidad con la piel del cuerpo, ambas como superficies liminales. Una de las obras expuestas es el collage *Hotel* (1988). Hecha de retazos rasgados de papel, construye una fachada-piel un tanto informe. El hotel se asemeja a un castillo o a una casa encantada (*haunted*), propios de la literatura gótica. En este tipo de ambientes siniestros los protagonistas estaban muchas veces atrapadas. Así, esos espacios: casas, cuartos, mansiones, castillos, hoteles, tenían algo hermético, carcelario, construido en torno al secreto o a lo silenciado. Donde lo siniestro aparecerá como un proceso de subjetivación transgresor, que opera a través de las relaciones entre cuerpo-espacio (en su interseccionalidad: clase, etnia o género). Al igual que Export recuperaba esta categoría en *Syntagma*, lo espectral sirve también a Tanning para abrir una grieta en el orden patriarcal. Donde muchas veces los fantasmas, los elementos sobrenaturales o ficticios permiten visibilizar la violencia ejercida contra la mujer. Una violencia que fue sostenida también arquitectónicamente, a través de espacios domésticos opresivos o amenazantes.

Por su parte, el trabajo de Bourgeois recupera y muestra una similar sensación a través de la reversibilidad de esos espacios: aquello que se presenta como protector desvela su lado amenazante invisibilizado. La casa era un lugar de protección, el espacio a habitar, pero a su vez constituía una trampa (como la tela de araña casa-trampa). *Spider* (Araña), 1994, es una de las pri-

meras esculturas de la serie que realizó Bourgeois. El tamaño sobredimensionado acrecienta la aprensión o terror frente al animal, al tiempo que posibilita una suerte de estructura que podría recordar a un refugio, un espacio cuya escala permite concebirlo casi como una arquitectura. De nuevo, elementos trasladados de lo onírico pero también de lo siniestro nos sitúan en un espacio que abre muchas preguntas en torno a la posibilidad de pertenencia y orientación por parte de la mujer.

En la sala también encontrábamos varias piezas conectadas con la experiencia del exilio de la artista. La época de posguerra (de la Segunda Guerra Mundial) en la que Bourgeois llega a Nueva York está marcada por una situación sociopolítica en la que se conjuga la devastación del conflicto bélico así como las secuelas del fascismo. La serie de *Personajes* es un conjunto de esculturas, de tótems vulnerables que según ella representaban a amigos y familiares que había dejado atrás y cuya presencia extrañaba. Esta suerte de pilares aislados que en su momento colocó en la azotea del edificio en el que vivía reflejan su sensación corporal ante un espacio que la fascina tanto como la aísla. Los monolitos presentan

la rigidez de los cuerpos atemorizados. *Terror* y *aterrorizar* son dos palabras que comparten étimo con la tierra. Las formas en las que se genera y se impone el terror tienen que ver también con la invasión del espacio, la privación de él o la expulsión. Reducir el espacio genera terror en los cuerpos, de manera que la inmovilización o la disminución del espacio kinesférico son formas de control. La escala de las esculturas dialogaba con el tamaño abrumador para la artista de los rascacielos neoyorquinos. Podemos observar una vez más cómo la configuración de los espacios urbanos delimita y controla el acceso o la participación de los cuerpos en ellos.

El recorrido trataba así, a partir de las diversas prácticas artísticas y sus diálogos (también con el espacio del MNCARS), de interpelarnos a través de problemáticas espaciales. Muchas llevan ya tiempo deslizándose desde los transfeminismos, y la labor aquí era conectarlas con unos modos de hacer que intervienen sobre los espacios, sus participantes y sus proxémicas. Intentamos también con ello que el espacio del MNCARS se convirtiera en una suerte de laboratorio, un espacio de experimentación somática para las personas que participaran de la actividad.

IMAGINARIOS FEMENINOS EN EL MUA. LA CONVOCATORIA DE ARTES VISUALES *MULIER, MULIERIS*

Remedios Navarro Mondéjar

Coordinadora del Área Didáctica del Museu de la Universitat d'Alacant (MUA)

Marco introductorio

El Museo de la Universidad de Alicante (MUA) nació como un proyecto pionero en el ámbito universitario español por su innovadora concepción arquitectónica y su dinámica programación expositiva que alterna exposiciones (tanto permanentes como temporales) de contenido académico con otras de creación artística contemporánea. Desde su inauguración en diciembre de 1999, el museo se ha convertido en un espacio polivalente de dinamización cultural abierto a toda la sociedad, donde confluyen el arte, la música, el teatro, el cine o la investigación universitaria con conferencias, mesas redondas, seminarios, presentaciones, programas de dinamización, talleres y muchos otros eventos culturales que complementan la actividad expositiva.

Un poco de historia: el MUA y su compromiso con la igualdad

La dinámica y multidisciplinar programación expositiva del MUA, con una veintena de exposiciones temporales realizadas cada curso académico, eleva las cifras de muestras realizadas en sus 23 años de vida a más de 400. En un acercamiento pormenorizado podemos hablar de exposiciones colectivas e individuales de arte contemporáneo y exposiciones de diversas disciplinas académicas (en ámbitos como la arqueología, la geología, la literatura, la arquitectura, la tecnología o la biología marina).

En un estudio reciente realizado sobre la representatividad de las mujeres artistas en museos y centros de arte alicantinos (2011-2021), nos llamaron la atención los resultados. Con los

datos actualizados a fecha de 2022, comprobamos que las exposiciones artísticas colectivas del MUA sí mantienen estándares de paridad, pero destaca que en las individuales sea solo el 26% el porcentaje de muestras realizadas por mujeres artistas (155 en total: 114 firmadas por hombres y 41 por mujeres).

El punto de inflexión en el compromiso del MUA con la igualdad tiene lugar en el año 2005, cuando un nuevo equipo rectoral apuesta por un Vicerrectorado de Extensión Universitaria (hoy denominado Vicerrectorado de Cultura, Deporte y Extensión Universitaria) que plantea para el museo, entre sus líneas de actuación, un mayor acercamiento a la comunidad universitaria y a la sociedad. Es en ese contexto en el que el entonces director del MUA, el profesor Mauro S. Hernández, confía al equipo técnico la misión de crear contextos y acciones para visibilizar cuestiones de género, no solo en fechas clave como el 25 de noviembre (Día Internacional para la Eliminación de la Violencia contra las Mujeres) o el 8 de marzo (Día Internacional de las Mujeres), sino también la necesidad de que la perspectiva de género recorriera todas las dinámicas de trabajo del museo, desde la responsabilidad en la coordinación de proyectos expositivos por parte de las técnicas hasta la programación de muestras con una clara vocación de visibilización, denuncia y concienciación de las desigualdades entre mujeres y hombres. Una apuesta que se ha mantenido y reforzado desde entonces.

Desde 2005 se suceden las exposiciones de mujeres artistas de ámbito local, nacional e internacional, se ha organizado una gran muestra con

los fondos del MUA realizados por creadoras y se han llevado a cabo exposiciones de mujeres en la ciencia, en las cárceles franquistas o durante el periodo de la Transición.

Especial atención se dedica al tema de la violencia de género, con exposiciones artísticas individuales y colectivas y, sobre todo, con un proyecto que ha tenido continuidad en el tiempo llamado "Del morado al negro. Violencia de género a través de la prensa gráfica alicantina", una investigación periodística que plantea una recopilación de los casos de asesinatos machistas recogidos en diversos medios de comunicación alicantinos entre 2002 y 2016. El resultado se materializó en tres exposiciones de carácter itinerante que han recorrido casi toda la geografía alicantina, especialmente institutos de secundaria y bachillerato donde los fotoperiodistas implicados han participado en charlas para concienciar a los más jóvenes sobre esta lacra social.

La Convocatoria de Artes Visuales *mulier, mulieris*

La Convocatoria de Artes Visuales *mulier, mulieris* nació en 2007 como un proyecto expositivo y pedagógico concebido con el firme propósito de convertirse en una plataforma plural, es decir, dirigida a artistas de cualquier sexo, edad o nacionalidad, y comprometida con la construcción de nuevos imaginarios femeninos a través de la creación artística contemporánea en sus más variados formatos (pintura, cerámica, fotografía, ilustración, vídeo, collage, textil, instalación...). En sus 14 ediciones se han presentado 1.909 proyectos, de los cuales se han seleccionado 298, realizados por 326 artistas (270 mujeres y 56 hombres). Las obras han ahondado en cuestiones vinculadas con la identidad de género, la memoria histórica (tanto personal como colectiva), la denuncia, la reivindicación de las injusticias o los retos que todavía quedan por alcanzar en la lucha por la igualdad.

La gestación de este proyecto tuvo mucho que ver con esa confianza que el director Mauro

S. Hernández otorgó al equipo técnico del MUA a la hora de diseñar una actividad significativa y de impacto para celebrar el Día Internacional de las Mujeres de 2007. Nos dio libertad al equipo de trabajo para organizar cualquier evento; tras barajar varias opciones, nos decidimos por esta convocatoria. Se estableció que la coordinación la llevaríamos a cabo las dos técnicas del MUA, Sofía Martín Escribano y yo.

Para que entiendan lo que significa *mulier* para mí, de cómo nació sin grandes pretensiones y se ha convertido en un motivo de orgullo, voy a compartir una anécdota personal: a veces me gusta hacer libromancia. Suena muy esotérico, pero es un juego muy interesante que aprendí de una comisaria de proyectos expositivos abiertos a lo inesperado y a la participación ciudadana llamada Diana Guijarro. Consiste en pensar sobre un acontecimiento de tu vida y buscar al azar en los libros respuesta u orientación.

Yo lo hice para preparar una presentación de *mulier* con un libro que suelo tener muy cerca y en el que siempre encuentro belleza y sabiduría. Está escrito por Irene Vallejo y se llama *El infinito en un junco*. El pasaje que me regaló el azar no podía ser más apropiado. Irene habla del proceso de gestación de su precioso libro (un canto de amor a los libros, a quienes los crean y a quienes los cuidan: libreros, librerías, bibliotecarias y bibliotecarios). Yo sustituyo ese libro por nuestra convocatoria y el resultado es el siguiente:

El infinito en un junco [mulier] nació pequeño, a la intemperie, en las antípodas de las grandes esperanzas. Me emociona que haya crecido gracias a la generosidad de íntimos desconocidos, de secretas entusiastas. Mientras permanece cerrado, un libro [una exposición] es solo una partitura muda con la letra y la música de una sinfonía posible. No hay historia, no hay página [obra] que palpite sin el roce de unos ojos ajenos. Para cobrar vida necesita intérpretes [artistas y públicos] que

hagan vibrar las cuerdas, que recorran febriles el pentagrama, que susurren los cantos con su propio acento, que modulen la melodía al compás de sus recuerdos. Leer [ver exposiciones] exige crear la historia, pero también crearla (2020: 407).

Crear y crear para transformar la realidad. Ese es el propósito de una convocatoria como *mulier*. En sus distintas ediciones han sido muchas las personas, hombres, pero sobre todo mujeres, que con su generosidad nos han cedido por unos meses sus obras para propiciar esa empatía y reflexión que nos permite construir entre todos (creadoras, creadores y públicos) una sociedad más igualitaria, justa y libre de limitaciones, prejuicios y discriminaciones.

Mulier como fuente de conocimiento

Hasta que los leones tengan sus propios historiadores, las historias de caza siempre glorificarán al cazador.

PROVERBIO AFRICANO

Este proverbio africano nos habla de la necesidad de construir historias propias (hacer lecturas y reescrituras) que contribuyan a edificar una historia común que nos incluya a todas y a todos. En un libro publicado recientemente sobre la necesidad de crear archivos para salvaguardar las experiencias educativas desarrolladas en museos de arte titulado *Mediar el futuro*, de Sara Torres-Vega (2023), leía sobre la importancia del arte como mecanismo de creación de conocimiento colectivo. El arte, dice Torres-Vega:

ha servido para honrar a nuestros ancestros, prolongar la evidencia de nuestra existencia a través del tiempo, promover y procesar los cambios sociales, expresar valores, descubrir o inventar quienes somos, comunicar o compartir las cosas que nos importan en la vida (2023: 9).

La riqueza que habita en una propuesta como *mulier* se entiende al descubrir la pluralidad de voces que reúne: artistas de sexo masculino, femenino, híbrido o fluido, de diversas generaciones, culturas y lugares geográficos. También por la diversidad temática dentro del inagotable marco de los imaginarios femeninos: desde el rescate del legado de las mujeres, el peso de misoginia o la denuncia de las desigualdades hasta la visibilización de las imposiciones sociales en torno a la belleza, la sexualidad femenina o la maternidad. Por último, al comprobar cómo las y los creadores plasman en sus obras experiencias gozosas o dolorosas, activando ejercicios de artivismo que van de la voz interior, más intimista, autorreferencial e introspectiva, al eco social, que alza la voz para recoger el sentir colectivo.

Una convocatoria como *mulier* está concebida como un laboratorio creativo de investigación social donde se analiza y experimenta sobre la poliédrica y compleja realidad que nos envuelve. Las y los artistas participantes recogen miradas caleidoscópicas que evitan la uniformización y amplían el foco sobre la multitud de aristas que puede albergar una misma temática.

Un recorrido por algunas de esas temáticas presentes en diversas ediciones de la convocatoria nos permitirá tomar el pulso a las investigaciones plásticas activadas para ahondar en diversas problemáticas sociales, a veces muy presentes en el debate social y en otras ocasiones más ocultas o invisibilizadas.

Uno de los temas más abordados es la **recuperación de la memoria histórica** de las mujeres. Investigaciones que rescatan el culto a la Diosa Madre del periodo prehistórico (*Señora de las Bestias*, 2015, Ana Viera); que recogen la tradición de las antiguas diosas de la fecundidad y la fertilidad (*Xipe-totec*, 2007, Susana Guerrero); que ahondan en el legado de artistas como la pintora barroca Artemisia Gentileschi (*Estudio de Judith y su doncella con la cabeza de Holofernes y Estudio de Susana y los viejos*, 2011, May

San Alberto); que recuperan la memoria de las luchas sociales sufragistas (*No podemos dejar de luchar*, 2010, María Jesús Suárez Ballesteros); que recuerdan tragedias como la del incendio de la fábrica de camisas Triangle de Nueva York en marzo de 1911 donde fallecieron 146 personas (la gran mayoría jóvenes costureras migrantes), acontecimiento germinal de la conmemoración del 8 de marzo como el Día Internacional de las Mujeres (*Mujeres*, 2014, María Mascaró); que nos desvelan la dificultad de reconstruir el legado femenino, con el ejemplo de Dolors Codina i Arnau, la primera alcaldesa catalana (nacida en Lleida), que ejerció entre 1924 y 1930 en el municipio de Talladell y cuya documentación está prácticamente desaparecida (*Orden circular de 29 de julio de 1942 sobre recogida de papel inservible procedente de los diferentes organismos oficiales*, 2017-2018, Olga Olivera-Tabeni); sobre el peso de la religión cristiana en la historia y la conducta de las mujeres (*Vía Crucis*, 2021, Eva Mauricio), o que reivindican la necesidad de hacer aflorar el legado femenino renombrando las paradas del metro madrileño, donde solo 2 de las 296 estaciones tienen nombre de mujeres (*Suburbanas*, 2010, David Ortega).

Otro de los temas abordados desde ópticas muy diversas es el de la **maternidad**, entendida como imperativo social y elemento de presión ante la elección personal de no ser madre (*Nulípara*, 2021, María Reig); como experiencia traumática por la imposibilidad biológica de serlo (*Ce n'est pas la varicelle* [Esto no es una varicela], 2020-2022, Alicia Palacios-Ferri); como agradecido homenaje (*Pausa*, 2013, Natalia de León); como transacción comercial que negocia con los cuerpos de las mujeres como si fueran mercancías sometidas a la ley de la oferta y la demanda (*Banco público de vientres para gestar de forma subrogada*, 2021, Juan F. Navarro); como atadura y mecanismo desestabilizador (*Ama de casa, Mesa abatida*, 2016, Katia Rogowicz), o como hipótesis futurista, por la posibilidad de ges-

tación fuera del vientre materno (*Ectogénesis*, 2007, Mabel Martínez).

Muchas obras son íntimos y sinceros homenajes que reconocen el **legado familiar femenino**, especialmente la herencia, cuidados y lecciones de vida recibidos de madres y abuelas (*Around the Women*, 2009, Cayetano Navarro; *Lo que el tiempo se llevó*, 2007, Laura Torres, o *La voz de Pepa*, 2021, Mari La Sosa).

La **denuncia de la misoginia** ha estado presente de diferentes formas, especialmente en lo relativo al lenguaje; a través del refranero popular español (*Tradición forzada*, 2013, Pilar Boullosa), mediante la asociación despectiva de mujeres con animales (*A efectos del ayer y de hoy*, 2015, María del Carmen Díez) o con una recopilación de los cientos de acepciones de la palabra *puta* recogidas de opiniones de usuarios de internet (*PUTA. Nuevo diccionario enciclopédico ilustrado de la lengua española*, 2016, Alexandra García Pascual).

Un tema muy rico por su abordaje procesual y conceptual es el de los **estereotipos femeninos** que asocian a las mujeres con ámbitos, tareas o actitudes tradicionalmente propias de su género. Así, encontramos obras que evidencian irónicamente la educación abiertamente sexista (serie *Omelettes*: “Maquillaje”, “Princesas”, “Labores domésticas”, “Cocinitas”, “Bebés” y “Enfermería”, 2008, Yolanda Domínguez); proponen no copiar estereotipos e inventar alternativas más educativas (*A: Aprendiendo a no copiar estereotipos*, 2013, Elena López Martín); encasillan a las mujeres en su rol de amas de casa (*Escaladora, Me tienes frita*, 2009, Santos Román), o ahondan en su papel de transmisoras de la tradición culinaria familiar (*Memorias de cocina*, 2011, Catherine Grangier). También encontramos piezas que recogen los estereotipos de la mujer fatal o la mujer víctima, como las obras inspiradas en los explícitos títulos del Marqués de Sade *Juliette o las prosperidades del vicio* (1797) y *Justine o los infortunios de la virtud* (1791) (*Ingemisco n.º 5*

y n.º 6, 2013, Grupo Crajes: Carla Rendón y Jessica Ruiz).

La **tiranía de la belleza** que ejerce la sociedad, especialmente sobre el aspecto físico de las mujeres, y las múltiples formas de violencia real o simbólica que conllevan han interesado a muchas creadoras que han abordado en sus obras temas como la cirugía estética, la depilación o los tacones de aguja junto a tradiciones crueles como los pies de loto o los cuellos jirafa (*Desnaturalaleza*, 2012, Luciana Crepaldi). A veces desde posturas irónicas, se cuestiona el excesivo culto al cuerpo perfecto, siempre joven y delgado (*Anatómica Lib. II*, 2008, Sandra March). Otras piezas han reflexionado sobre la tradición del velo como elemento identitario (*Ritratto Continuo mod.3.375.020.000. Selection: Veil of Freedom*, 2013-2014, Francesca Montinaro).

La **violencia de género** es otra de esas temáticas recurrentes que ha estado presente en todas las ediciones de la convocatoria. Ha sido abordada con impactante crudeza (*Mujer 5774*, 2007, Manuel Granados) pero, sobre todo, desde la metáfora poética, recordando a las víctimas ausentes y su memoria todavía viva como estrellas ("5.400 puntos, 5.400 mujeres muertas en España por violencia de género desde el año 1970 al 2013". Serie *Constelaciones del horror*, 2013, Luis Melón), como dedales-campana (*Canto de Filomela*, 2011, Laura Piñeiro) o como melodías de una caja de música (*Ignominia*, 2015, Lidia García Sata). En el marco de este doloroso drama social, no ha faltado la reclamación de una mayor concienciación por parte de la ciudadanía (*Su vecina oyó una discusión... Teléfono 091*, 2008, Milagros Angelini).

Han sido muchas las piezas que han incidido en la **objetivación** a que ha sido sometido el cuerpo de las mujeres, estableciendo analogías con los trofeos de caza (*Género de caza: senos*, 2014, Paloma de la Cruz), con muñecas a las que manipular (*Adán y Eva XXI*, 2012, María Andrés Sanz) o con posesiones preciadas, como quien

alardea de tener el vehículo más espectacular (S/T. Serie *We arte the Messiah*, 2012, Guillermo Rojas).

La denuncia del **sexismo cotidiano** que enturbia la convivencia cobra otra dimensión en obras como la de la artista uruguaya María Mascaró titulada *Ovacionadas* (2018), una instalación de grandes dimensiones donde reúne contraportadas de uno de los suplementos deportivos más leídos en Uruguay llamado *Ovación* (similar al diario *El País* en España). En ellas se recogen los perfiles personales y profesionales de hombres y mujeres deportistas, pero, donde ellas (muchas campeonas del mundo o campeonas olímpicas) aparecen hipersexualizadas (con imágenes más próximas a las revistas pornográficas), de ellos se destacan exclusivamente sus logros y su influencia. Un tratamiento absolutamente desigual que pone en evidencia el poder heteropatriarcal que todavía impera en muchos medios de comunicación.

Las **luchas sociales femeninas** también han estado presentes en varias ediciones. Destacamos la obra de la artista Elo Vega, *Covers* (2013), que sustituye las portadas de revistas femeninas, tradicionalmente ocupadas por mujeres de las que se subraya exclusivamente su belleza y juventud, por otras que recogen los logros femeninos, desde las reclamaciones sufragistas o pacifistas hasta la lucha contra la segregación racial. Una invitación a adoptar un papel protagonista más activo en la construcción social. Otra de las piezas que ahonda en estas luchas es la creada por la artista Alicia Palacios-Ferri *No puedo creer que siga protestando por esta mierda* (2017), título extraído de una pancarta utilizada en una manifestación feminista (en la obra se reúnen fotografías históricas con los mensajes borrados) y que habla del hastío ante lo que parecen reclamaciones sordas que no han dejado de sucederse en el tiempo, pero cuyas voces siguen sin ser escuchadas.

La última temática que quisiera recoger es aquella que indaga en **otras expresiones de género**

que van de lo queer (*In between*, 2010, Paloma Merchan) a lo transgénero o transexual (*Persona III. María Alejandra*, 2011, Verónica Fieiras); un tema que ha estado muy presente en diversas ediciones y que nos decidió a crear una convocatoria propia que alterna bienalmente con *mulier* y que hemos denominado Pluri-identitats. En ella se ahonda en cuestiones identitarias que van más allá de las expresiones de género o los posicionamientos afectosexuales para reflexionar sobre aspectos definitorios del ser como son las diversas capacidades, culturas, ideologías, procedencias geográficas o razas.

Mulier como fuente de aprendizaje

El museo es una escuela: el artista aprende a comunicarse, el público aprende a hacer conexiones.

LUIS CAMNITZER
artista y docente uruguayo

Desde el MUA entendemos el museo como un lugar donde el descubrimiento, la creatividad y la experimentación, el intercambio de experiencias y saberes y la construcción de la identidad individual y colectiva van de la mano. Los museos son espacios privilegiados que permiten conectar a los diferentes públicos con las manifestaciones artísticas de su tiempo y, a través de ellas, con las y los artistas como fuentes de inspiración que promueven la reflexión y el intercambio necesario que nos ayuda en la configuración de nuestro andamiaje personal y social.

Las acciones educativas desarrolladas por el MUA en torno a las diferentes ediciones de la convocatoria *mulier, mulieris* proponen un acercamiento a las obras que aúna lo intelectual con lo emocional y lo racional con lo intuitivo para fomentar la inteligencia creativa y la sensibilidad, tanto hacia las obras artísticas contemporáneas como hacia las problemáticas sociales que abordan.

Han sido muchas y muy diversas las propuestas que se han diseñado a lo largo de las 14 edi-

ciones de *mulier* dirigidas a todo tipo de públicos, desde **visitas guiadas** o **dinámicas grupales** para ahondar en estereotipos sexistas hasta prácticas de **mediación artística** con alumnado universitario o **visitas-taller** con alumnado de ciclos formativos de Animación Sociocultural y Turística (Tasoct) o de Promoción de la Igualdad de Género (Promig) que luego pueden desarrollar sus prácticas formativas en el MUA.

A continuación, se hace un breve relato, que no pretende ser exhaustivo, de algunas de las acciones educativas más relevantes.

Aunque no es el colectivo más habitual, en 2009 llevamos a cabo diversas sesiones de **cuentacuentos** para acercar el tema de la desigualdad en el ámbito doméstico a los más pequeños. A través de cuentos como *Arturo y Clementina* (Adela Turín, 1976), el alumnado de infantil pudo trabajar con valores como la igualdad y la corresponsabilidad a través de la narración de historias y el dibujo.

En 2010 invitamos a la creadora catalana Sandra March a realizar un **taller de artista** con el título "La sillita de la reina", dirigido a todos los públicos, y que propuso realizar homenajes a mujeres de todos los ámbitos (aquellas pertenecientes al entorno familiar más próximo, pero también personajes femeninos y mujeres famosas de distintas épocas y disciplinas), a partir de la intervención en pequeñas sillitas de casas de muñecas, a modo de las instaladas en la pieza artística con la que Sandra participó en la exposición de la edición de *mulier* de aquel año.

Dentro del programa de **animación familiar** "Diumenges al MUA", en 2017 propusimos al grupo ClownDestino Teatro realizar una serie de sesiones de teatro participativo donde trabajar con la ruptura de conductas sexistas y discriminatorias en clave clown.

Las acciones educativas que tienen más demanda entre la comunidad escolar de secundaria y bachillerato son las **visitas-taller**, cuyo enfoque ha variado mucho a lo largo del tiempo.

En 2008, llevamos a cabo la visita-taller “Proyectos *mulier*”. Tras visitar la exposición, la propuesta de taller consistió en invitar al alumnado a imaginarse como artistas que iban a presentarse a la próxima convocatoria de *mulier*. Esto nos permitió ofrecer nociones básicas sobre cómo presentar un proyecto expositivo: marco conceptual en el que desarrollaran el tema, bocetos de las piezas a realizar, ficha técnica de las obras, etc.; todo ello con la finalidad de hacerles reflexionar sobre diversas cuestiones de género.

En ediciones posteriores la actividad didáctica ha repetido un mismo esquema. Se iniciaba con una visita a la exposición en la que se planteaba un diálogo participativo sobre las distintas obras, y especialmente sobre las temáticas presentes en la muestra, para luego seleccionar una de las piezas que se convertiría en la obra referente e inspiradora del taller didáctico propiamente dicho. Dependiendo de la complejidad de la actividad didáctica planteada en cada edición, el taller se desarrollaba o bien en la misma sala de exposiciones o bien en el aula de taller. A continuación, y a modo de ejemplo, se detallan algunas de las acciones didácticas realizadas.

En 2017 se tomó como obra referente *Games*, de Consuegra Romero. En ella, a través de dibujo a bolígrafo, la artista ahondaba en actitudes sociales desiguales que generan más inseguridad en las chicas que en los chicos. A partir de ahí, planteábamos al alumnado la siguiente situación: ¿cómo reaccionarías si te encontraras sola o solo ante una persona desconocida en un callejón por la noche?, tesis que tenían que imaginar y expresar, ahondando en aspectos emocionales, a través del dibujo a bolígrafo.

En 2018 fueron dos las obras que se tomaron como referencia, el *Diccionario ilustrado de la palabra PUTA*, de Alexandra García, y *No puedo creer que siga protestando por esta mierda*, de Alicia Palacios-Ferri. A partir de ellas se plantearon dinámicas grupales desarrolladas en la propia sala de exposiciones. La primera fomentaba

el debate y la reflexión sobre la misoginia en el lenguaje; la segunda proponía la elaboración de lemas-denuncia para las pancartas que aparecían con los mensajes borrados en la instalación de Palacios-Ferri.

En 2022 fue la obra de Virginia Calvo, *Basado en hechos reales*, la elegida para realizar la actividad didáctica. En ella la artista recortaba titulares de prensa que mezclaba y recomponía para reflexionar y denunciar situaciones de violencia de género y discriminación sexista. A las y los participantes en el taller les proponíamos que, mediante collages, tanto de imágenes como de palabras, crearan trabajos reivindicativos que despertaran la conciencia social alrededor de temáticas feministas.

De entre todas las acciones educativas que hemos llevado a cabo en torno a *mulier, mulieris*, me gustaría destacar la visita-taller “Recortando estereotipos”, que realizamos tanto en la edición de 2015 como en la de 2016. La propuesta partía de los recortables infantiles (con sus connotaciones sexistas) y estaba concebida con el objetivo de repensar los estereotipos de género. A partir de ahí invitábamos al alumnado a crear una nueva imagen y contexto para las mujeres actuales.

Dada la relevancia que tuvieron los resultados del taller, el equipo didáctico propuso al Vicerrectorado de Igualdad, Inclusión y Responsabilidad Social de la UA el proyecto “Recortando estereotipos. Siluetas por la igualdad y contra la violencia de género”, a partir de una selección de los mejores trabajos que se convirtieron en la imagen de campaña institucional del 25-N (Día Internacional para la Eliminación de la Violencia contra las Mujeres) de 2016 y que consistió en: la creación de siluetas a tamaño real para ser intervenidas con mensajes y pegatinas; la realización de marcapáginas con el mismo diseño que las grandes siluetas (pero de unos 20 cm de altura) y otras en blanco para ser dibujadas; y el desarrollo de la unidad didáctica virtual del mismo nombre (http://www.mua.ua.es/expo_temp/RecortandoEstereotipos/)

que está alojada en la web del MUA y es un recurso educativo para colegios e institutos.

Mulier como fuente de transformación

La Educación no cambia el mundo, cambia a las personas que van a cambiar el mundo.

PAULO FREIRE,
pedagogo y educador brasileño

Una convocatoria como *mulier, mulieris* nos permite tomar conciencia de la realidad que nos envuelve, hacernos más creativos, reflexivos y críticos, más comprometidos con la construcción de realidades más igualitarias, justas y respetuosas.

Obras como *Entre dos* (2015), de la artista Ana Fogeda, nos recuerdan la necesidad de construir juntos, trenzando alianzas, una sociedad mejor. En sus palabras, la pieza:

presenta el desafío más urgente y decisivo de este siglo, sin el cual es imposible alcanzar cualquier propósito. Trata de visibilizar de manera práctica y metafórica dos elementos del mismo peso, dos fuerzas compensadas, ninguno superior ni inferior al otro, sino juntos. Una imagen “mujer” (Q) y otra “varón” (K) en equilibrio. El objetivo no es el poder sino la reforma, no existe la jerarquía sino la coordinación entre las partes, ejerciendo un trabajo

conjunto y necesario para mantenerse en pie. Un acto de astucia y sensatez con el fin de reclamar la igualdad entre hombres y mujeres abogando por la cooperación para el cambio (catálogo X *mulier, mulieris*, 2016: 32)

El propósito de las acciones educativas emprendidas por el MUA en torno a esta convocatoria es facilitar el desarrollo personal, el aprendizaje continuo, la adquisición de una mayor conciencia del mundo y de uno mismo; en suma, ofrecer experiencias innovadoras y significativas que conviertan el museo en catalizador para el cambio social.

Bibliografía

Catálogos de las 14 ediciones de la Convocatoria de Artes Visuales *mulier, mulieris*. Alicante: Museo de la Universidad de Alicante, 2007-2022.

GUIRAO, Cristina; Mira, Enric. “Análisis de la representatividad de las mujeres en el arte: producción y gestión. El caso de los museos y centro de arte de Alicante”, 2011-2021. En <www.hipatiapress.com>.

TORRES-VEGA, Sara (2023). *Mediar el futuro. Archivo y memoria en arte y educación*. Madrid: Catarata.

VALLEJO, Irene (2020). *El infinito en un junco*. Madrid: Siruela.

RURALS / SOM XIPELLA

Sílvia Iturria March

Artista y profesora de la Escola d'Art
i Disseny de la Diputació de Tarragona

Proyecto Ministerio de Cultura y MediaLab Prado como proyecto de experimentación e innovación en el mundo rural para formar parte de Rural Experimenta III, en 2021, con la colaboración del Museu de la Vida Rural de L'Espluga de Francolí.

La cultura, entre sus incontables funciones, asume una muy especial, que es intentar recuperar y restituir lo que, siendo todavía tan útil y necesario, se está perdiendo: es una especie de tarea de rescatarse a sí misma, de evitar la muerte de la propia cultura.

BENITO BURGOS

Se trata de una apuesta para realizar prácticas culturales en contexto para dinamizar creativamente el territorio que se llevaron a cabo entre 2020 y 2023 en Solivella (Conca de Barberà, Tarragona). Este proyecto pretendía dar visibilidad a las mujeres del mundo rural, reivindicando su protagonismo, así como al *xipella*. En definitiva, la necesidad de salvaguardar la diversidad lingüística, en este caso como patrimonio inmaterial.

Una apuesta también por la cultura transformadora trasladada al mundo rural, y que a su vez pretende abrir un debate y una reflexión sobre el papel que deben tener los pueblos y sus habitantes más allá de la ciudad. Defiende que la cultura en el mundo rural ha resultado ser una alternativa real para la realización vital de un número cada vez mayor de gente. Un camino que pone en valor saberes y patrimonio cultural.

La mujer en el mundo rural

Vivimos un momento histórico en el que el ecofeminismo crece con proyectos muy intere-

santes en todo el país, ya que en el mundo rural se parte de una situación de invisibilidad de la mujer. Un escenario tradicional en el que el papel de la mujer ha quedado relegado a un rol secundario, proscrito al ámbito del hogar y a cuidar del marido e incluso de los progenitores.

Es el momento de dar voz a estas mujeres insustituibles pero invisibilizadas, y abrir un debate sobre el actual feminismo, así como sobre la situación de despoblamiento y asolamiento de algunos pueblos de nuestro país. Dar voz a las mujeres silenciadas del campo que en su momento, por circunstancias históricas y sociales, renunciaron a su independencia para cuidar de la familia, de la casa y de la tierra.

El habla de Solivella, el *xipella*

El *xipella* está constituido por una serie de hablas que la lengua catalana manifiesta en la frontera entre los dos grandes bloques dialectales que la configuran. Entre el catalán occidental y el oriental, este conjunto de hablas destaca por una característica fonética exclusiva, que no se encuentra en ninguna otra variedad lingüística catalana.

La característica principal del habla *xipella* consiste en pronunciar [i] toda e átona en sílaba final. Este fenómeno fonético afecta tanto a los singulares como a los plurales femeninos y masculinos acabados en e.

cotxe > cotx[i]; conte > cont[i]
cotxes > cotx[i]s; parlaven parlav[i]n

Actualmente, algunas poblaciones de la Conca de Barberà conservan esta habla. En Solivella

la conserva en gran parte la gente mayor, un habla que ha sido subestimada y de la que se ha hecho burla. Rurals / Som Xipella quiere reivindicar el *xipella*, contando con el asesoramiento de Pere Navarro, doctor en Filología Catalana y profesor de Dialectología y Gramática Histórica de la Universitat Rovira i Virgili.

En definitiva, un proyecto para reivindicar la diversidad lingüística, evidentemente extrapolable a cualquier otro pueblo.

Las líneas de intervención del proyecto son las siguientes:

a. Proyecto comunitario

Pensar otras maneras de apostar por la cultura y sus prácticas en los pueblos, buscar la participación y la inclusión y, al mismo tiempo, proponer a esos pueblos otras formas de afrontar la gestión y producción cultural. Pensar en la necesidad de situar la ruralidad en el ámbito de la contemporaneidad y en estrecho diálogo con la sociedad.

Rurals / Som Xipella empieza con la investigación sobre estas mujeres jubiladas, en este caso del pueblo de Solivella, que tienen algo que decir. Así, a través de las propuestas y el diálogo, va creando redes para sumar todas las complicidades posibles.

b. Colaboraciones externas de varios profesionales

de cada ámbito, buscando complicidades entre la población y los artistas participantes.

c. Importancia del proceso de diálogo con el país

Práctica cultural en relación con el lugar y el contexto humano, social y cultural. Práctica de proximidad, de encuentros, de charlas, de paseos, de escuchas, cocinado con mucha calma. Aquí lo más importante es escuchar el lugar y sus necesidades. En definitiva, acompañarlo buscando la implicación de la población en todo el proceso, que acabe interpelando y actuando como un dispositivo de autorreconocimiento ya sea a nivel individual o colectivo.

Es un proyecto de largo recorrido y que ha hecho brotar otras iniciativas similares en la comarca, como es el caso de Blancafort o L'Espluga de Francolí.

d. Dinamización creativa del territorio

El arte y la creatividad como gran eje vertebrador, que ofrezca respuestas creativas a los retos actuales, así como herramienta para trabajar y fortalecer la comunidad.

Rurals / Som Xipella es una iniciativa social, artística, participativa y comunitaria que engloba varias disciplinas como la fotografía, el diseño, el arte textil, el audiovisual, la literatura, la ilustración y las artes escénicas.

Fotografía

El proyecto se inicia con un mural fotográfico de gran formato realizado por Oriol Segon y Sílvia Iturria. En total, 96 metros cuadrados con los retratos de mujeres jubiladas de este pueblo.

Diseño

Realización de bolsas serigrafiadas por Mireia Gallo y libretas hechas por el diseñador gráfico Martí Gasull, de la agencia Pàkaru, con frases escritas en *xipella*:

—Lis sopsis són calentis. —Doncs bufa-lis i lis refredis.

—Lo pobli de lis gallinis de lis potis curtis.

“No caguis arengadis que són massa saladis”: frase extraída de la canción popular para hacer cagar el *tió*. La libreta salió en torno a las Navidades y se convirtió en un regalo de las fiestas navideñas.

Documental

Lis aspergis escatxiguin. Documental de Anna Fonoll, investigadora y docente del Departamento de Estudios de Comunicación de la URV, y Sílvia Iturria, profesora de la Escola d'Art i Disseny de Tarragona y comisaria de Rurals / Som Xipella.

Conversaciones entre mujeres jubiladas. Relatos de memoria oral grabados en esta habla, el *xipella*, que año tras año se va perdiendo de forma progresiva.

Arte textil

Trabajo exhaustivo de campo, de escucha, de recogida de palabras en desuso (*alego, enjub, trempador, asmari, santiró, passejada...*) con la intención de crear un proyecto expositivo durante las fiestas del pueblo. Las técnicas utilizadas son el punto de cruz y el patchwork.

Clases en escuelas de la Conca de Barberà

Paralelamente, clases en la ZER Conca de Barberà (Solivella, Pira, Barberà y Rocafort) impartidas por Míriam Rosich, natural de Solivella y licenciada en Filología Catalana.

Talleres creativos

Talleres en la escuela a cargo de Sílvia Iturria para incluir esas palabras en desuso y que acaben formando parte de una instalación realizada en la plaza Major por las fiestas de la Mare de Déu d'Agost.

Artes en el muro

La ilustración de un mural de grandes dimensiones creado por Berta Artigal con la colaboración de las mujeres del pueblo. Reivindica la frase "Som xipella". El tema de las flores que ilustra el mural es elegido por esas mismas mujeres durante una merienda en la que se propone esta iniciativa.

Cuento

Hasta nuestros días el *xipella* estaba escrito por ensayos de estudio, pero en ningún momento se había planteado la posibilidad de ir más allá y crear un cuento ilustrado para niños.

Entri totis ho apriarem. Cuento escrito por Toni Sans e ilustrado por Rubèn Montañá y dedicado a todas las abuelas. Una historia en la que la protagonista es Quimeta, una niña de Solivella rodeada de animalitos que intentan ayudarla y evidentemente lo hacen hablando el *xipella*. Este cuento fue publicado en Sant Jordi de 2022.

Taller del cuerpo y obra de teatro

Trabajo del cuerpo y el movimiento a cargo del actor Toni Sans y el ilustrador Rubèn Montañá para preparar la escenografía y ensayar la obra de teatro llevada a cabo para celebrar el fin de curso de los alumnos de la escuela de Solivella.

Rurals / Som Xipella busca ser un espacio de diálogo, de reflexión y acción sobre cómo la cultura transforma la sociedad, que ofrece respuestas creativas a los retos actuales, un proyecto cocinado a fuego lento y que ha dado voz a un pueblo de no más de seiscientos habitantes. Es también una forma de donar vida a los pueblos y dinamizarlos con propuestas singulares que traspasen la pequeña frontera del pueblo.

"Des del sector cultural, aquells qui han optat per desplegar la seva creativitat en el món rural tard o d'hora traslladaran el resultat del procés creatiu a la ciutat, i d'aquesta manera tancaran el cicle."¹ [Desde el sector cultural, aquellos que han optado por desarrollar su creatividad en el mundo rural trasladarán, tarde o temprano, el resultado de ese proceso creativo a la ciudad, y de este modo cerrarán el círculo.]

Se quiere mostrar el arte vinculado a la realidad para dar visibilidad a temas sociales, al arte como herramienta de inclusión y para acercar conceptos. En definitiva, experiencias vitales que a través del arte, la creatividad y la cultura reequilibran nuestro territorio.

MAMT Pedagògic. Núm. 17

Direcció editorial

Museu d'Art Modern de la Diputació de Tarragona / MAMT Pedagògic
Santa Anna, 8 · 43003 Tarragona
Tel. 977 235 032
mamt@dipta.cat
www.dipta.cat/mamt
www.dipta.cat/mamtpedagogic

Coordinadors:

Albert Macaya
Núria Serra
Marisa Suárez

© de l'edició

Diputació de Tarragona
Passeig de Sant Antoni, 100 · 43003 Tarragona
Tel. 977 296 634
cultura@dipta.cat
www.dipta.cat

© dels textos

Els seus autors

© de les fotografies

Els autors
Arxiu MAMT

Revisió i traducció de textos

Joan Josep Miracle

Disseny i maquetació

Noemí Rosell

Imatges de la portada i pàgines 74-75:

Detall de l'obra *Gran mujer*, 1995 Katia Acín.
Museu d'Art Modern de la Diputació de Tarragona.
Detall de l'obra *Gran mujer IV*, 1995 Katia Acín.
Museu d'Art Modern de la Diputació de Tarragona.

Impressió

Dopigraf

DL T 1048-2024
ISBN: 978-84-19166-11-1

¹ Cercarols, Rosa; Nogué, Joan (2022). *L'altre món rural. Reflexions i experiències de la nova ruralitat catalana*. Manresa: Tigre de Paper Edicions.





MUSEU D'ART MODERN
TARRAGONA



Diputació Tarragona

RBIV RAMON
BERENGUER