

Nora
Ancarola
&
Marga
Ximenez

trilogia de la privadesa

trilogia de la privadesa ■■■

Amb el suport:

mxespai1010



Co NCA
Consell Nacional
de la Cultura i de les Arts

Nora Ancarola & Marga Ximenez





trilogia de la privadesa ■■■

Projecte:

Creació i coordinació: Nora Ancarola i Marga Ximenez

Comissariat i documentació: Nora Ancarola, Sílvia Muñoz d'Imbert i Marga Ximenez

Muntatge: MxEspai1010

Disseny gràfic: Xavi Sert i Tuctubarcelona

Espais col·laboradors:

La interior bodega, Barcelona; TPK, L'Hospitalet; SCK, Belgrad; Centre d'Art Côte-des-Neiges, Montreal; Galeria Zenit, Copenhaguen; Sala Marsà, Tàrraga; Arts Santa Mònica, Barcelona; Roca Umbert - Fàbrica de les Arts, Granollers; Fundació José García Giménez, Múrcia; MUA, Alacant; Museu de Sant Cugat del Vallès; MxEspai1010, Barcelona

Catàleg:

Coordinació: Nora Ancarola i Marga Ximenez

Edició: MxEspai1010 i Edicions 1010

Textos: Nora Ancarola, Sílvia Muñoz d'Imbert, Elsa Plaza Müller, Lola Donaire, Tiziana Valpiana, Claudia Truzzoli, Asunción+Guasch, Magdalena Duran, Carles Hac Mor, Ester Xargay i Guillermo Gorostiza

Fotografies: Nora Ancarola, Adelina Boyle i Carmen de los Llanos

Disseny: Tuctubarcelona

Assessorament lingüístic i correccions: Agustí Casals i Catalina Girona

Traduccions: Agustí Casals, Catalina Girona i William George

Impressió: Impremta Badia

Primera edició: gener 2011

Agraïments:

Rosa Maria Agudé, Julia Kulisevsky Plaza, Elsa Plaza Muller, Angelina Gracia Marteles, Roser Teixidó, Margarita Ancarola, Eleonora Regueira, Ignacio Regueira, Josep Asunción, Gemma Guasch, Claus Christensen, Goran, Gabrijel Savic Ra, Agustín Fructuoso, Xaro Castillo, Yolande Dupuis, Louise Berubé, Vicenç Altaió, Ade Boyle, Laia Casanovas Manonelles, Teresa Llobet, Mari Trini Sánchez Dato, Isabel Ruiz Serrano, Andreu Dengra, Luca Mauçeri

i especialment a totes les persones que han col·laborat amb el seu testimoni i la seva veu en aquest projecte.

© dels textos, els autors i les autores

© de les imatges, els autors i les autores

Dipòsit Legal: B-4.268-2011

Edita:

mx
espai 1010

E

Trilogia de la Privadesa

13
tres peces d'un trencaclosques

21
tres piezas de un puzzle

29
trilogia de la privadesa com un tot

31
trilogía de la privacidad como un todo

Sibilla

34
temporalitat femenina en una relectura del mite de la sibilla

45
temporalidad femenina en una relectura del mito de la sibila

Domus Aurea

55
el subjecte femení com a rastre i pertorbació en l'obra de nora ancarola i marga ximenez

63
el sujeto femenino como rastro y perturbación en la obra de nora ancarola y marga ximenez

Antikeres

71
de l'ètica a l'estètica de la cura: antikeres

77
de la ética a la estética del cuidado: antikeres

82
la diferència en joc

84
la diferencia en juego

86
cap a una ètica de la cura: o el bon fer de les cuidadores

87
hacia una ética del cuidado: o el bien hacer de las cuidadoras

88
generar vivències personals des de l'art públic

90
generar vivencias personales desde el arte público

92
l'art com a instrument curatiu

93
el arte como instrumento curativo

94
de com rutllen els mites ictòpics

95
cómo funcionan los mitos ictópicos

96
la informació mata la poesia. la poesia, doncs, contra la informació

97
la información mata a la poesía. la poesía, pues, contra la información

98
sopa d'homes

99
sopa de hombres

101
col·laboracions

117
english translations

131
biografies

Nora Ancarola, *Riu en el meu cos* / Río en mi cuerpo. 1998

“Jo que abans caminava pels boscos de faigs tot admirant el color blau que adquireix la ploma de la gralla quan cau, i que trobava en el meu camí el vagabund i el pastor, vaig de peça en peça amb un plomall a la mà...”
Virginia Woolf, *Les Onades*

“... – No es pot creure en coses impossibles, va dir l’Alicia...
– Vaja, no has tingut gaire habilitat, digué la Reina... doncs jo, algunes vegades, he cregut en SIS coses impossibles abans d’esmorzar.”
Lewis Carroll, *Alicia a través de l’espill*

tres peces d’un trencaclosques

Allò que és personal és polític i canviar el nom és el que és quotidià

Des de ja fa diverses dècades les dones hem posat a debat, des de la nostra incorporació massiva en la professionalització dins el món de l’art, qüestions com la representació del cos o el concepte de privacitat, enteses com a temes que són competència de la societat en general. “*Allò que és personal és polític*”, la famosa frase de Carol Hanisch i el concepte desenvolupat per Kate Millett ja en els anys ’60, fou la premissa desenvolupada per innombrables artistes de l’època, i ho demostra el fet que continua fins als nostres dies. Concebre el cos com un “camp de batalla” a la manera de Barbara Kruger, o generar una “iconologia vaginal”, tal com ho expliquen Judy Chicago i Miriam Shapiro en el seu article “*Female Imaginery*”,¹ va ser d’alguna manera la forma de compensar tantes “enveges freudianes”.

També hem de fer constar que l’autorepresentació va tenir crítiques importants en el seu moment, com les de les teòriques construccionistes Griselda Pollock o Laura Mulvey,² que alertaven del perill d’una nova submissió del cos femení. Malgrat això, en les darreres dècades del segle XX les artistes no han deixat de produir innombrables obres en relació amb l’exploració del seu cos o sota la premissa de generar una lectura subversiva en la pròpia autorepresentació: l’ètica de la cura en l’obra de Lygia Clark, la imatge de la vulnerabilitat en la de Rineke Dijkstra, el cos ritualitzat en Gina Pane, el cos simbolitzat en Begoña Montalbán o en l’obra de Carmen Navarrete, en són prou bons exemples.

De manera semblant, la representació del cos en les seves relacions amb el poder, la violència i la sexualitat van ser el focus d’atenció de l’art produït per gran nombre d’artistes de les darreres dècades, la majoria dones, com Ana Mendieta, Orlan, Cindy Sherman, Pepe Espaliú, i un llarg etcètera.

Però també van desenvolupar-se en profunditat altres paràmetres provinents de l’ambient privat: “el domèstic” en el seu aspecte més ampli i com a metàfora de l’existència. “*Sento la meua casa com una trampa*”, deia Louise Bourgeois. La incorporació d’elements i objectes de l’interior de la casa-llar (Marthe Rosler, Rosmarie Trockel, Mona Hatoum) o la incorporació en la producció de l’obra de tècniques tradicionalment “artesanes i femenines”, com el teixit i el brodat (Ghada Amer, Elena del Rivero, Marga Ximenez), tot atorgant-los nous continguts subversius dins del discurs contemporani, van generar un ‘tràfic’ entre el que és públic i el que és privat que finalment va posar en qüestió la tòpica associació de la dona lligada a l’instint i a la natura –és a dir, al món exclusiu d’allò privat–, i el també tòpic lligam de l’home amb la intel·ligència i la cultura d’allò públic.

Si, d’altra banda, el feminisme ha estat citat freqüentment com a prototipus de la postmodernitat, això ha estat en gran part per aquestes estratègies particulars que redefeixen de manera radical l’activitat artística tot creant nous paràmetres. Hem de tenir present que les artistes del segle XX no podien sentir-se identificades amb una modernitat tan exclusivament androcèntrica, tant en el seu pensament com en el seu paradigma de l’“artista expressiu” significat pel “pintor”. També és per això que les artistes van poder entendre molt ràpidament els canvis que la nova societat requeria, i van comprendre que els significats de l’obra van molt més enllà de l’expressivitat del mateix artista, i inscriuen l’art en un marc contextual i interpretatiu més lligat a la cultura i a la societat en conjunt. Aquesta reconceptualització de la funció de l’obra d’art és possiblement el llegat més rellevant que les artistes i el feminisme aporten a la societat en els anys ’70 i que ha transformat de manera radical l’art esdevenidor.

Les derivacions d’allò públic i d’allò privat

Arribats a aquest punt és important citar algunes de les transformacions que ha anat tenint el parell de conceptes públic i privat al llarg de les darreres dècades.

D’una banda i dins la teorització feminista, les múltiples representacions dins l’àmbit de l’artístic, podríem apuntar-les breument (sense pretendre cap tipus de categorització) i situar-les en tres apartats: la domesticitat com a situació d’opressió, a la qual cosa s’oposa com a estratègia fer públic el privat per tal de destruir la seva condemna a l’ostracisme

(*Femme maison*, de Louise Bourgeois, podria ser-ne un exemple); la conquesta de l’esfera pública tot recontextualitzant la quotidianitat (Martha Rosler i la seva *House beautiful* representa molt bé aquesta idea); i la dignificació de l’espai privat (*The Dinner Party*, de Judy Chicago, és l’obra paradigmàtica d’això).

I si tornem a la idea de Millett, “*allò privat*



Lygia Clark, *Óculos*. 1968



Mona Hatoum, *Roadworks (Performance Still)*. 1985-1995



Gina Pane, *Action Laure*, performance. 1977

⁽¹⁾ El primer programa educatiu orientat cap a l’art feminista als Estats Units va ser l’any 1970 a la California State University, de Fresno. Un grup d’estudiantetes feministes al costat de Judy Chicago i Miriam Shapiro foren pioneres en l’estudi del moviment de l’art feminista. “*Female Imaginery*”, *Womanspace Journal*, 1973.

⁽²⁾ Tot i les lògiques diferències de postures ideològiques entre els feminismes (essencialista, construccionista, etc.), val la pena assenyalar que els objectius de les persones compromeses en la difusió dels estudis de gènere són comuns: el punt de partida és aconseguir l’eliminació de les diferències encara existents entre els subjectes socials masculins i femenins. No obstant això, aquest projecte social i intel·lectual s’amplia fins a considerar com un dels seus objectius fonamentals l’eliminació d’una política d’exclusió que es basa no només en la noció de gènere sinó també en la de raça, classe social i orientació sexual.

⁽³⁾ Kate Millett, feminista militant, publicava *Sexual Politics* l’any 1969, un dels llibres més influents del segle XX.

mà de l'esperit d'allò que s'ha perdut com el mite d'un saber organitzador de la memòria, el record de l'ètica i de la veritable revelació: el present és aparença, el passat experiència i el futur només depèn de la nostra lúcida comprensió.”

En la nostra proposta es contemplen tres aspectes de la realitat (representats per tres instal·lacions) que van ser transgredits o modificats per la intromissió de la història, que té en el seu poder l'ocultació del que pot posar en perill la norma.

Les obres són: *Oracle*, que consta de tres parts: *Sibil·la*, l'oracle etern, la permanència de les normes; *Sibil·la* jove i inalterable, la verge identitat reprimida, i *Sibil·la* desconstruïda, la recerca de la identitat; *Solc de Temps*, el camí circular de la saviesa, la bellesa oculta; i finalment, *Sóc el temps que em queda*, un espai fix i inamovible, sense cronologia –la memòria–.

Sibil·la, a més, té so: és la veu de Rosa Maria Aguadé que canta Hildegard von Bingen, alhora que una nena (Julia Kulisevsky Plaza) llegeix amb dificultat un text d'Elsa Plaza sobre la bellesa.¹⁴

La llar: evasió i desassossec

*Domus Aurea*¹⁵ és una frase intel·ligible, perquè en pronunciar-la desapareix allò que la funda, allò que la inicia, allò que la sosté: el mite de l'inabastable.

Domus Aurea és el mite de la llar (el mite d'Hera), del recolliment, de l'amor en resistència, de la supervivència. Una llar en la qual els objectes signifiquen, on cada racó està carregat d'esdeveniments.

El fulgor auri de la *Domus* no ens permet veure amb exactitud, al seu si, la revelació.

La memòria de la *Domus Aurea* és allò que ens manté enganxats amorosament a la vida, però en ella no només hi ha acollida; en la seva deriva hi pot haver violència, que deixa marques físiques i, sobretot, emocionals.

Concebem la *Domus* com el lloc on la feminitat cerca el seu espai i la seva posició en el món, on creix, construeix i crea. On navega traslladada pel seu propi cos, on fila el llenguatge del que pot dir amb allò que és indícidible.

Aquesta segona part de la *Trilogia* recorda com les dones s'han responsabilitzades de la quotidianitat en la intimitat. Fa referència sobre el que pot passar a la llar, tant en els aspectes positius com negatius; ens parla de la solitud, de les interrelacions personals, de la violència psicològica...

Les obres són: *Esdeveniments privats*, interferències lumíniques, gestuals i sonores per a endinsar-nos en les pertorbacions dels espais de privacitat, la paraula femenina silenciada. D'altra banda, a les *Prestatgeries quotidianes*, la intimitat del cos i l'alquímia del foc es fusionen per navegar cap a espais de comunicació inimaginats; roba interior, productes químics i aliments qüestionen les veritats de la “matèria” i la “transformació”.

L'ètica de la cura: Antikerés

Els grecs tenien el concepte *Keres* com una fusió entre vellesa i mort, entre malaltia i mort. Des de temps immemorials fins a l'actualitat, la cura dels malalts o dels ancians ha estat una tasca femenina, però curiosament no hi ha cap divinitat que representi aquesta situació; al contrari, *Ker* o les *Keres*, amb ajuda de les *Moirés*, eren les que posaven fi a la vida de forma poc natural, com si la figura femenina estigués més identificada amb la mort que no pas amb la vida.

Els mites de les cuidadores que s'amaguen darrera de moltes llegendes –*Ker*, deessa de la mort violenta, la deessa *Hera* (rígida cuidadora, que de vegades cura matant), *Afrodita* (té cura de l'amor, però no sempre amb amor), les més de cinquanta deesses romanes menors dedicades a la cura de la infància (*Antevorta*, *Candelífera*, *Posvorta Valentia*...)– són la demostració que a Grècia la cura dels desfavorits, amb l'única excepció dels nens, era una tasca poc valorada.

En aquest treball de ficció, la *Sibil·la* de Cumes se'ns revela *Anti-Keres*, i les tasques que realitzen les innombrables dones que tenen cura de la part vulnerable de la humanitat se'ns revelen també *Anti-Keres*.

Així mateix, en la nostra obra hem compartit tres premisses: explorar la construcció de la persona que té cura; fer-ho des d'un hipotètic espai del que és privat (encara que no en exclusiva) com a lloc d'esdeveniments i experiències emocionals, i crear un nou mite, *Antikerés*, que posi damunt la taula les preguntes que les dones ens fem davant d'aquest paper ocult però clarament assignat al llarg de la nostra història i, al seu

torn, tan present encara en l'actualitat.

Per a aquest treball comptem amb la col·laboració d'agents culturals, socials i artistes que, a través del seu testimoni, ens mostren què significa per a ells i elles el mot ‘curar’ o l'expressió “tenir cura de”. Entre llurs aportacions ens trobem amb un ampli ventall que va, des d'aquelles experiències vivencials i testimonials del que és estrictament personal, fins a aquelles més lligades a àmbits professionals, on la cura és “per se” pública i, per tant, directament implicada en el que és polític.

La Marga Ximenez i jo mateixa hem intentat reunir aquests testimonis, tot donant-los recer i creant un espai des del que puguin donar-se a conèixer, i fer visibles i audibles experiències que en la majoria dels casos haguessin quedat recloses exclusivament en el record i la memòria dels i les protagonistes.

D'altra banda volíem deixar constància de la generositat amb la qual gent amiga o professionals que han cregut en aquest projecte ens han ofert uns quants trossos de les seves experiències més íntimes i emocionades, les quals al seu torn donen contingut ‘real’ al projecte; aquesta és una mostra més de la necessitat de posar en relleu les perspectives de l'ètica de la cura ja plantejada en els anys '80.¹⁶

També creiem que en aquest projecte es fan evidents cinc assumptes fonamentals:

- La manca de solucions donades per les institucions als problemes ocasionats pels grups més vulnerables de la nostra societat, com els ancians, els malalts terminals, els minusvàlids, les dones en època de lactància, o els deficients.
- La necessitat de les persones cuidadores de fer visible la problemàtica que comporta el fet de tenir cura i tots els seus aspectes relacionals i psicològics.
- La manca de reconeixement social a

⁽¹⁴⁾ Plaza, Elsa, *Models de moda i bellesa. 225 anys de creativitat femenina*. EASD, Llotja. Barcelona, 2000.

⁽¹⁵⁾ Nota: El juliol de l'any 64 d.C. Neró incendia Roma. Immediatament després fa construir la *Domus Aurea*, una vil·la de més de 80 hectàrees, presidida per una imatge de més de 30 metres d'alçària que el representa. Neró mai no va poder viure el seu desig; tot just quan acaben la mansió, emmalalteix. La *Domus* el sobreviu amb prou feines. Pocs mesos després de la seva mort és destruïda en part i soterrada per construir-hi al damunt les Termes de Trajà. La *Domus* no era per a ell. Ni tan sols un somni.

⁽¹⁶⁾ Gilligan, Carol: *In a different Voice*, Harvard University Press, 1982.

⁽¹⁷⁾ Camps, Victòria: *El siglo de las mujeres*. Ed. Cátedra. Madrid, 1998. Pàg. 77.

BIBLIOGRAFIA:
CAMPS, Victòria: *El siglo de las mujeres*. Ed. Cátedra. Madrid, 1998.
CARRO FERNANDEZ, Susana: *Mujeres de ojos rojos. Del arte feminista al arte femenino*. Ed. Trea. Gijón, 2010.
GILLIGAN, Carol: *In a different Voice*, Harvard University Press, 1982.
HAC MOR, Carles: *Marga Ximenez, un cop de puny molt ben donat*. Papers d'Art. Girona, 2000.
LLEDÓ, Emilio: *Memoria de la ética*. Ed. Taurus. Madrid, 1994.
MILLET, Kate: *Política sexual*. Ed. Cátedra. Madrid, 2010.
PORQUERES, Bea: *Deposeu les armes!* Catàleg. CCCB. Barcelona, 2005.

les persones que tenen cura dels altres.

- Que continua la tendència generalitzada a considerar que la cura sigui una tasca realitzada per dones.
- Que es tracta d'una ètica relacional, on el que és important és la relació entre les persones.

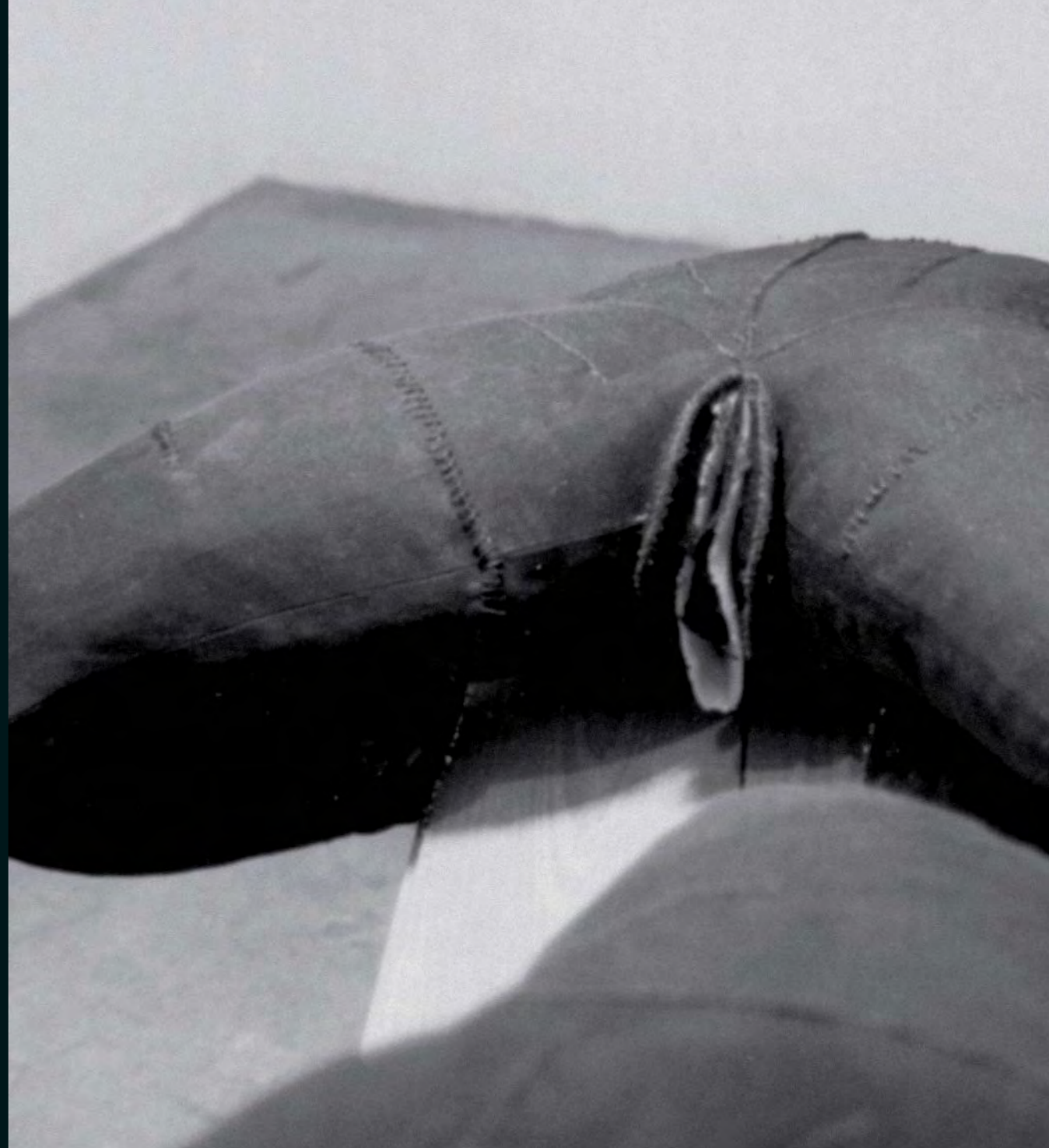
D'aquests assumptes es dedueix que la discussió entre l'ètica de la cura (relativa al que és privat, a la relació entre persones), en contraposició a l'ètica de la justícia (referent al públic, a la llei), és un cop més una entelèquia. Si bé l'ètica de la cura “ha trobat una objecció fonamental, derivada del mateix prejudici racionalista i amant de l'abstracció: “la cura o les emocions que la mouen són subjectives”, la cura no té pas sempre sentit moral. Cal cuidar bé i, sobretot, cuidar-se del que és just i correcte cuidar. Per tant, cal tenir principis perquè la cura sigui bona.”¹⁷ L'ètica i la pràctica de la cura poden derivar-se a la societat com un aspecte de l'humanisme perdut i com un complement necessari a l'ètica de la justícia. El terme “feminitzar la societat” de la Victòria Camps ja esmentada, en aquest cas no vol pas dir res més que acabar de fer pública la cultura femenina, que és l'altra: la que històricament ha restat oculta i tancada dins la vida privada.

Quan parlem de noves fronteres entre el que és públic i el que és privat, sobre els aspectes d'interès de la quotidianitat o quan pensem en una nova societat humanitzada, no hauríem de perdre de vista que una part important de la població segueix dedicant gran part del seu temps a una activitat de relació directa i intransferible –en la qual la tecnologia no pot fer gaires aportacions–, que té aspectes rellevants com complir amb tasques ‘inevitables’, que alhora generen problemàtiques tan importants com el mateix desenvolupament individual de les persones que la practiquen.

Es tracta d'un nou “privat invisible”, o de quelcom quotidià massa poc “re-presentable” per ser considerat polític?

Nora Ancarola

Marga Ximenez, *La vuitena arma* / La octava arma. Detall de la instal·lació a la Xina Art de Barcelona. 2001







Marga Ximenez, *Una llar social / Un hogar social, detall del projecte A des/temps / A des/tiempo, dins el marc de Visions de Futur.* Barcelona, 2002

“Yo que antes caminaba por los bosques de hayas admirando el color azul que adquiere la pluma del grajo cuando cae, y que encontraba en mi camino al vagabundo y al pastor, voy de pieza en pieza con un plumero en la mano...”
Virginia Woolf, *Las Olas*

“... – No se puede creer en cosas imposibles, dijo Alicia...
– Vaya, no has tenido mucha habilidad, dijo la Reina... pues yo, algunas veces, he creído en SEIS cosas imposibles antes del desayuno.”
Lewis Carroll, *Alicia a través del espejo*

tres piezas de un puzzle

Lo personal es político y el renombrar lo cotidiano

Desde hace ya varias décadas las mujeres hemos puesto a debate, desde nuestra masiva incorporación en la profesionalización dentro del mundo del arte, cuestiones como la representación del cuerpo o el concepto de privacidad, entendiéndolas como temas que competen a la sociedad en general. “*Lo personal es político*”, la famosa frase de Carol Hanisch y el concepto desarrollado por Kate Millett ya en los años ‘60, fue la premisa desarrollada por innumerables artistas de la época, y que continúa hasta nuestros días lo demuestra. Concebir el cuerpo como un “campo de batalla” a la manera de Barbara Kruger, o generar una “iconología vaginal”, tal como lo explican Judy Chicago y Miriam Shapiro en su artículo “*Femenale Imaginery*”,¹ fue de algún modo la manera de compensar tantas “envidias freudianas”.

También hemos de decir que la autorepresentación tuvo en su momento importantes críticas, como las de las teóricas constructoristas Griselda Pollock o Laura Mulvey,² que alertaban del peligro de un nuevo sometimiento del cuerpo femenino. A pesar de ello, en las últimas décadas del siglo XX las artistas no han dejado de producir innumerables obras en relación con la exploración de su cuerpo o bajo la premisa de generar una lectura subversiva en la propia autorepresentación: la ética del cuidado en la obra de Lygia Clark, la imagen de la vulnerabilidad en la de Rineke Dijkstra, el cuerpo ritualizado en Gina Pane, el cuerpo

simbolizado en Begoña Montalbán o en la obra de Carmen Navarrete, son claros ejemplos de ello. Asimismo, la representación del cuerpo en sus relaciones con el poder, la violencia y la sexualidad fueron el foco de atención del arte producido por gran número de artistas de las últimas décadas, en su mayoría mujeres, como Ana Mendieta, Orlan, Cindy Sherman, Pepe Espaliú, y un largo etcétera.

Pero así también otros parámetros se desarrollaron en profundidad provenientes del ámbito de lo privado: “lo doméstico” en su aspecto más amplio y como metáfora de la existencia. “*Siento mi casa como una trampa*”, decía Louise Bourgeois. La incorporación de elementos y objetos del interior de la casa-hogar (Marthe Rosler, Rosmarie Trockel, Mona Hatoum) o la incorporación en la producción de la obra de técnicas tradicionalmente “artesanas y femeninas”, como el tejido y el bordado (Ghada Amer, Elena del Rivero, Marga Ximenez), otorgándoles nuevos contenidos subversivos dentro del discurso contemporáneo, generaron un “tráfico” entre lo público y lo privado que puso por fin en cuestión la tópica asociación de la mujer ligada al instinto y la naturaleza –es

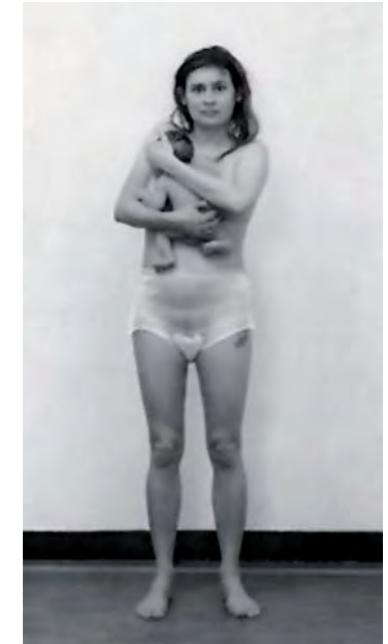
decir, al exclusivo mundo de lo privado–, y la también tópica ligazón del hombre con la inteligencia y la cultura de lo público.

Si, por otro lado, el feminismo se ha citado frecuentemente como prototipo de la postmodernidad, ha sido en gran parte por estas estrategias particulares que redefinen de manera radical la actividad artística creando nuevos parámetros. Hemos de tener en cuenta que las artistas del siglo XX no podían sentirse identificadas con una modernidad tan exclusivamente androcéntrica, tanto en su pensamiento como en su paradigma del “artista expresivo” significado por “el pintor”. También es por ello que las artistas pudieron entender muy rápidamente los cambios que la nueva sociedad requería, comprendiendo que los significados de la obra van mucho más allá de la expresividad del propio artista, inscribiendo el arte en un marco contextual e interpretativo más ligado a la cultura y a la sociedad en su conjunto. Esta reconceptualización de la función de la obra de arte es posiblemente el legado más relevante que aportan las artistas y el feminismo a la sociedad en los años ‘70 y que ha transformado de manera radical el arte venidero.

Las derivaciones de lo público y lo privado

Llegados a este punto es importante citar algunas de las transformaciones que, a lo largo de las últimas décadas, ha ido teniendo el par de conceptos público y privado.

Por una parte y dentro de la teorización feminista, las múltiples representaciones dentro del ámbito de lo artístico, podríamos apuntarlas brevemente (sin pretender ningún tipo de categorización) y ubicarlas en



Rineke Dijkstra, *Julie, Den Haag, Netherland's February 29 1994*



Pepe Espaliú, *Carring, 1993*



Dora García, *La lección respiratoria, 2001*

(1) El primer programa educativo orientado hacia el arte feminista en Estados Unidos fue en 1970 en la California State University, Fresno. Un grupo de estudiantas feministas junto a Judy Chicago y Miriam Shapiro fueron pioneras en el estudio del movimiento del arte feminista. “*Femenale Imaginery*”, *Womanspace Journal*, 1973.

(2) No obstante las lógicas diferencias de posturas ideológicas entre los feminismos (esencialista, constructorista, etc.), vale la pena señalar que los objetivos de las personas comprometidas en la difusión de los estudios de género son comunes: el punto de partida es lograr la eliminación de las diferencias aún existentes entre los sujetos sociales masculinos y femeninos. Sin embargo, este proyecto social e intelectual se amplía hasta considerarse como unos de sus objetivos fundamentales la eliminación de una política de exclusión que se basa no sólo en la noción de género sino también en la de raza, clase social y orientación sexual.

tres apartados: la domesticidad como situación de opresión, a lo cual se opone como estrategia hacer público lo privado para así destruir su condena al ostracismo (*Femme maison*, de Louise Bourgeois, podría ser un ejemplo de ello); la conquista de la esfera pública re-contextualizando lo cotidiano (Martha Rosler y su *House beautiful* representa excelentemente esta idea); y la dignificación del espacio privado (*The Dinner Party*, de Judy Chicago, es la obra paradigmática de ello).

Y si volvemos a la idea de Millett, “*lo privado es político*”, podríamos convenir también sobre otro sentido posible, y es que: lo personal, lo privado, lo doméstico, no es un ámbito exclusivo de las mujeres, sino que pertenece a todos y requiere un reconocimiento público. También en ese sentido, pues, lo personal tiene una dimensión tal que el que sea o no aceptada depende de otras muchas cosas que afectan a la vida de todos y al modelo de sociedad que estamos construyendo.³

En medio de este complejo entramado de derivaciones de los términos, también deberíamos tener en cuenta que nos encontramos en este comienzo de siglo XXI de nuevo con un cambio de paradigma, donde el individuo aparece nuevamente como el centro de interés. Y si partimos de la idea que artistas y su entorno más próximo —comisarios y agentes culturales— responden como un sismógrafo⁴ a los cambios que se producen en la sociedad, podríamos observar que en la actualidad la preocupación por las cuestiones de privacidad reaparece como relevante, teniendo siempre en cuenta lo polimorfo del concepto.

El arte de nuestro siglo, según David G. Torres, “*va dejando atrás las tentativas tremendas por unir el arte a la vida a base de llevar ambos hasta sus límites, a base de intentar elevar la vida a la categoría del arte con mayúsculas, cuando quizás lo que se trataba era de bajar el arte hasta la vida, a la vida cotidiana, allí donde suceden las cosas.*”⁵

La visibilidad de lo privado va dejando el lugar a lo cotidiano como espacio a significar, siempre y cuando entendamos como cotidianos, desde los múltiples pequeños actos diarios que realizamos por supervivencia, hasta los brutales actos de terrorismo en las guerras, o las cruentas luchas individuales frente a la quimioterapia.

La tecnología y la privacidad

Por otro lado, también tendríamos que hablar de lo que podríamos llamar la ‘disolución’ entre lo público y lo privado, propiciada por las nuevas tecnologías electrónicas y los *media* (medios de comunicación) en general. El territorio tecnológico (que también es político), que tradicionalmente fue territorio masculino, es ahora el lugar donde artistas hombres y mujeres tienen la palabra.

En la red Internet, imagen y palabra se unen para permitir que lo individual e íntimo circule públicamente, de manera que lo cotidiano, lo próximo, lo personal, el gesto mínimo, pueda tener una relevancia antes



Marga Ximenez, *L'interrogatori* / El interrogatorio, de la sèrie *Tauletes de nit* / Mesitas de noche. 2002

inimaginable. Pero también hemos de tener en cuenta que en el mismo espacio transformador se encuentra un cúmulo de información banal, anodina, tan espectacularizable como intrascendente.

Delante de esta situación, nuestra especial capacidad como mujeres de dar a conocer experiencias individuales en el plano de lo público, nos ubica como perfectas artífices para enfrentarnos a la difícil tarea de trabajar con los *media* intentando no perder el control de lo verdaderamente transmisible, e integrar la tecnología a la vez que desmitificarla, dándole el lugar del verdadero activismo y el de la transformación.

Las *performances* de Dora García que se confunden con la realidad, las alteraciones de las normas en la obra de Itziar Ocariz en *Mear en espacis públicos y privados*, o los trabajos de Coco Fusco en la red, demuestran excelencia en cuanto a trabajar con las tecnologías y conducir las experiencias.

La red, esta nueva realidad rizomática deleuziana, hace que la visión del mundo se erija “*como metáfora y categoría epistemológica contraria a lo arborecente, al árbol falogocéntrico del pensamiento occidental jerarquizado, al que vemos desmoronarse cual castillo de naipes ante la presencia de tantos otros afectos, otros tipos de sensibilidad.*”⁶

Las referencias a Deleuze han crecido enormemente en los últimos años, de manera particular por las claves que aporta a la comprensión de un crecimiento ‘entramado’ diferente, más cercano al crecimiento fractal y más apropiado como visualizador de la comunicación en Internet, incluyendo en su propio cuerpo el hipertexto.

Podemos pensar también que la tecnología nos ha llevado a una existencia dual y ambigua. Internet se nutre de individualidades en un espacio público de libre acceso, pero por otro lado aumenta de manera considerable la creación de identidades falsas en un espacio público poco comprensible, a la vez que permisible y falsamente consolador. Complejidad poco asumible al intentar comprender la totalidad de los acontecimientos.

Teniendo en cuenta todo ello y más, y a pesar de todo el proceso de dilución de las fronteras entre los espacios de la privacidad y el espacio público, continúa habiendo un territorio dentro de nuestra propia cotidianidad que permanece todavía en la sombra, el cual parecería tener insuficiente interés para encontrarse en la “palestra”, tanto de los medios de comunicación como de la misma red. Son las cuestiones relacionadas con la vida limitada, la enfermedad y la muerte. Poco *glamourosas*, las cuestiones de la vejez siguen siendo espacio cerrado casi exclusivo de las mujeres en la intimidad, así como ciertos mandatos ancestrales, la enfermedad, la violencia familiar, el cuidado, son aún problemas que se mantienen en la sombra o son visibilizados en exclusiva por algunas artistas —cosa bien extraña, ya que está claro que nos competen al conjunto de la sociedad sin excepciones—. La red sería un perfecto lugar para generar

redes sociales que nos preparasen seriamente para asumir lo inevitable. Hasta el momento, la también disolución de los conceptos convencionales de tiempo y espacio a través de los nuevos *media* y las tecnologías, ha contribuido muy positivamente a la aceptación del pluralismo, de la diversidad y a la puesta en duda de las ‘verdades’ dominantes, a la vez que vamos siendo testigos de un cambio relacional, mientras estamos enfrentados a la tarea interminable de integrar los nuevos *media* electrónicos en nuestra vida sin perder el timón que nos permite guiarla.

El creciente poder de las mujeres en el campo de los nuevos *media* sólo puede ser el resultado de la desmitificación de la tecnología y de la apropiación del acceso a estos instrumentos. El *ciberfeminismo* es, en esencia, subversivo, y ha de ser en la práctica profundamente transformador. Internet, ese mundo abierto de los trabajos en red, fue originalmente una necesidad militar en la red de unos pocos ordenadores, conocida como ARPANET.

En un principio el acceso a la maquinaria y a la tecnología fue culturalmente considerado como una tarea masculina.

El solo hecho de intervenir activamente en la red ha sido y es un paso sustancial para el comienzo de ‘normalización’ de la actividad femenina. Pero está en nuestras manos evitar que determinados grupos sociales ‘menos competitivos’ —ante los cambios tecnológicos que se están introduciendo y por los contrastes que se han creado entre los distintos niveles de bienestar y calidad de vida, existentes según la clase social, la edad, el hábitat...— vuelvan a ser grupos de exclusión social. La división del mundo entre los que entran en la red y los que no, puede producir la escisión definitiva que nos lleve a vivir en un mundo absolutamente irreal y ficticio.

El trabajo en la red y con las nuevas tecnologías es un reto que no podemos soslayar, teniendo en cuenta la enorme incidencia que tiene hoy por hoy en la sociedad en general y en nuestra vida más íntima y cotidiana.

El trayecto hacia lo privado

La trayectoria artística de Marga Ximenez está ligada desde sus orígenes a un compromiso con su ser ‘en femenino’, compromiso que se enfatiza al trabajar a su vez con los límites de las posibilidades de las materias textiles, significándolas y cargándolas de contenido. En este sentido, *La vuitena arma* (La octava arma)⁷ es posiblemente su obra más emblemática, ya que posee un tercer componente político: la relación de las mujeres con la vida, la guerra y la muerte. De ello habla Bea Porqueres:⁸

“... Si bien sus obras anteriores estaban vinculadas a lo femenino y por este motivo tenían también carácter político, de compromiso con su ser mujer, la instalación “La vuitena arma” va más allá porque contiene una doble intención. Por una parte, una de carácter ontológico sobre la relación de las mujeres con la vida y la muerte, y por otra, una de carácter estético sobre las posibilidades y los límites de los soportes y las técnicas

del textil. Ambas confluyen en una obra que es a la vez un clamor de dolor y de esperanza. Y esta confluencia no es casual...”

En esta obra, Ximenez destaca la contraposición de elementos de carácter sexual creados con trozos de ropa, como los genitales visibilizados a través de hombreras amorosamente cosidas y repunteadas, una “iconología vaginal” de fuerte impacto visual de la que nos habla Carles Hac Mor:⁹

“... La instalación “La vuitena arma” —y cada una de las nueve piezas que la configuran— nos interpelan mucho más allá, por encima y por debajo, de las consideraciones (en torno a la violencia sobre la mujer) que colateralmente se manifiestan en la muestra. Esto supone un gran elogio para la instalación, para sus elementos y, naturalmente, para su autora. Como propugnaba Joan Miró, Marga Ximenez ha espetado con su obra un buen puñetazo al espectador...”

Esta fuerza visual la encontramos también en *Llengua*, una acción en homenaje a la escritora María Mercè Marçal, manipulando sus propios objetos—“... contar y transmutar lo indicado por Marçal verbalmente sobre el amor y la sexualidad, con la composición de objetos/situaciones mediante los materiales que le son afines: tejido, pincel, pluma o libro”¹⁰—, o en las imágenes del libro *Sota la pell*, con textos de Carme Riera.¹¹

Podríamos decir, sin equivocarnos, que la obra de Marga Ximenez se hila y entrelaza en un corpus genealógico ancestral femenino, revitalizándolo una y otra vez con cada obra y cada nueva propuesta, pero siempre con carácter esperanzador.

Por otra parte, mi obra —es decir, la obra de Nora Ancarola— ha transitado por el camino de la pintura auto-referencial y se transforma en los años ‘80 por la necesidad de un discurso identitario más profundo.

Dos obras querría apuntar de este largo camino recorrido. La larga serie *Río de la plata*, transformado en *Río de (la) plata* y *Río en mi cuerpo*, obra en la que incorporo la silueta de Ana Mendieta para nombrar y representar a los desaparecidos en la Argentina de los años ‘70. De ella habla Elina Norandi:¹²

“... Considero un factor a destacar el hecho de que Ancarola haya escogido precisamente una de estas siluetas. En primer lugar porque se trata de la impronta de un cuerpo de mujer, pues al hablar de los desaparecidos, en general se trabaja partiendo de cuerpos masculinos utilizados como el neutro universal que engloba y oscurece la diferencia sexual, que en este caso se traduce en la relación de determinadas torturas y vejaciones a las que únicamente se sometió a las mujeres retenidas, precisamente por poseer un cuerpo sexuado en femenino. En segundo lugar porque existe una trágica coincidencia entre la propia muerte de la artista cubana —quien se precipitó al vacío desde su piso de New York— y la manera en que murieron miles de personas, también arrojadas al vacío...”

Río de la Plata es una obra donde el rojo río pretende simbolizar el espacio del terror, la violencia del poder. Norandi continúa diciendo:

“... Este río, en torno al cual gira buena parte de la vida comercial, turística y cultural de las dos capitales, Montevideo y Buenos Aires, se convirtió en un lugar de ignominia durante los años de las juntas militares. Según las declaraciones de Adolfo Scilingo, entre 1976 y 1978 fueron lanzados al río unas 4.400 personas en los llamados “vuelos de la muerte”. Los prisioneros eran drogados y trasladados en aviones, mediante el engaño de que iban a ser llevados al sur del país, y una vez dormidos, durante la noche se les arrojaba al río...”

La última parte de la serie, *Río en mi cuerpo*, es la huella de ese río manchado por la ignominia a través de imágenes proyectadas en mi propio cuerpo, memoria indestructible. Norandi nos dice, al respecto:

“... convirtiendo su cuerpo en espacio de trabajo creativo, Ancarola se hunde en el río para rescatar con su corporeidad el cuerpo de los desaparecidos, para vindicar su memoria y mantenerla viva, haciendo simbólica una lucha tan amarga, como vigente y necesaria...”

Del trabajo con mi cuerpo surgen *Naranjitas de la Xina*, *Narcís*, *Madelaine* y *Silenci*, obras que tratan sobre los estereotipos, de manera particular en el ámbito de la religiosidad y la salud mental.

Una trilogía en el ágora

La ciudad siempre se ha configurado alrededor de un espacio público, el ágora, la plaza, el foro. Poco a poco el lugar de

(3) Kate Millett, feminista militante, publicaba *Sexual Politics* en 1969, uno de los libros más influyentes del siglo XX.

(4) Con motivo de la Bienal de Venecia de 2007, Harald Szeemann califica al arte como un sismógrafo social a tener en cuenta en la valoración y el análisis de los acontecimientos.

(5) Torres, David G., *Público y privado*. www.davidgtorres.net.

(6) ¿Qué es el acto de creación? Conferencia dada por Gilles Deleuze en la FEMIS de Uruguay, 1987.

(7) *La vuitena arma* (La octava arma) hace referencia a la violación de mujeres en las guerras. En particular, a hechos reales producidos en Timor en el año 1999.

(8) Porqueres, Bea, *Deposeu les armes!* Catálogo. CCCB. Barcelona, 2005.

(9) Hac Mor, Carles, *Marga Ximenez, un cop de puny molt ben donat*. Papers d’Art. Girona, 2000.

(10) Pol i Rigau, Marta, *Marga Ximenez: Acció S/T. Escenificación del poema Casa/amor de M. Mercè Marçal*. Texto para el Espacio “La Interior Bodega” de Barcelona, 2006.

(11) *Sota la pell* (Bajo la piel) es un libro de artista, editado por Edicions1010 de Barcelona.

(12) Norandi, Elina: *The representation of Violence in Latinamerican women artists: The Disappeared of the South Cone (Nora Ancarola) and Las*



encuentro se fue transformando, pasando por estadios muy variados hasta llegar al punto en que la localización en sí es poco relevante. La comunicación y transmisión de acontecimientos se produce a tiempo “real” y lo interior y exterior son conceptos espaciales que se desvanecen frecuentemente.

Dicho esto, y a pesar de las dificultades que conlleva abordar cuestiones del ambiguo ámbito de lo privado, en el año 2004 Marga Ximenez y yo decidimos trabajar a partir de experiencias personales ficcionadas —donde el tiempo de “lo rea” y la velocidad de lo transmisible se ponen en continua confrontación—, poniendo en relieve los límites de la realidad individual y su apariencia pública. La tecnología, inevitable, participa como parte de los elementos utilizados en las instalaciones, a la vez que como medio relacional con las más de 70 personas que colaboran en el proyecto, algunas de ellas ya desde sus inicios.

En un principio la intención fue la de realizar un trabajo conjunto, teniendo en cuenta los espacios compartidos —la casa, el taller, la galería (MXEspai1010)— y los conflictos que podían producirse en ellos. Después de 6 años concluimos el trabajo *Trilogía de la Privacidad*, que consideramos “in progress” no sólo por su extensión en el tiempo sino por las transformaciones que se han ido produciendo y la aparición de nuevas ideas que, en cada presentación que seguimos realizando, enriquecen y amplían la idea original.

Los comienzos: *Sibila*

La primera instalación que llevamos a término fue *Sibila*. Nuestra preocupación se centró en la imagen oracular de las mujeres dentro del ámbito personal de lo cotidiano (el oráculo privado) en contraposición con la norma (el oráculo público).

Muertas de Juárez (Claudia Bernal), Feminist & Women Studies Association. 18th Annual Conference: Gender and Violence, Universidad de Aberdeen, 2005.

⁽¹³⁾ Lledó, Emilio, *Memoria de la ética*. Ed. Taurus. Madrid, 1994.

⁽¹⁴⁾ Plaza, Elsa, *Models de moda i bellesa. 225 anys de creativitat femenina*. EASD, Llotja. Barcelona, 2000.

⁽¹⁵⁾ Nota: En julio del año 64 d.C. Nerón incendia Roma. Inmediatamente después hace construir la *Domus Aurea*, una villa de más de 80 hectáreas, presidida por una imagen de más de 30 metros de altura que lo representa. Nerón nunca pudo vivir su deseo; justo cuando acaban la mansión, enferma. La *Domus* apenas lo sobrevive. Pocos meses después de su muerte es destruida en parte y enterrada para construir encima de ella las Termas de Trajano. La *Domus* no era para él. Ni tan siquiera un sueño.

Nora Ancarola, *Riu en el meu cos / Río en mi cuerpo*, fragment.

A la dreta: muntatge a la Galeria Artist's Space, Berlín. 1998

Decidimos trabajar con dos conceptos que en el idioma desde el que trabajamos —el catalán—, se pronuncian de manera semejante: *vellesa* (vejez) y *belleza* (belleza), como dos paradigmas significados. Decidimos también utilizar referencias clásicas que, a nuestro criterio, ponen en evidencia las contradicciones continuas del mundo griego y romano que fueron configurando nuestra cultura occidental.

En este sentido, parecería que el espíritu griego sólo reconocía los límites del intelecto en la figura de las Sibilas, el enigma de todos los misterios. Esta responsabilidad dejaba exhaustas a tales mujeres, imposibilitándolas de cumplir cualquier otra función. Abandonada al sueño, la Sibila de Delfos despertaba entre llantos para regresar al viaje de los sentidos en el momento en que se la requería. La Sibila de Cumas vagaba condenada por su conciencia, envejeciendo casi eternamente mientras atesoraba sólo un deseo: el descanso que le proporcionaría la muerte. Porque el deseo de muerte acompaña frecuentemente a estas sacerdotisas de Zeus, maltratadas —a la vez que dotadas— por los dioses por haber asumido fielmente el papel asignado por éstos, el de preservar la pureza y así convertirse en receptáculo impoluto de la memoria colectiva.

Según Emilio Lledó,¹³ “nuestra historia contemporánea es la invitación a la desmemoria porque tenemos miedo a la experiencia, al aprendizaje, es decir, al escarmiento, sumergiéndonos con el olvido en la fuente de la muerte, la ausencia y el vacío. El mito de las Sibilas trasciende el tiempo y nos llega de la mano del espíritu de lo perdido como el mito de un saber organizador de la memoria, el recuerdo de la ética y de la verdadera revelación: el presente es apariencia, el pasado experiencia y el futuro sólo depende de nuestra lúcida comprensión.”

En nuestra propuesta se contemplan tres aspectos de la realidad (representados por tres instalaciones) que fueron transgredidos o modificados por la intromisión de la historia, que tiene en su poder la ocultación de lo que puede poner en peligro la norma.

Las obras son: *Oráculo*, que consta de tres partes: *Sibila*, el oráculo eterno, la permanencia de las normas; *Sibila* joven e inalterable, la virgen identidad reprimida; y *Sibila* deconstruida, la búsqueda de la identidad; *Surco de Tiempo*, el camino circular de la sabiduría, la belleza oculta; y finalmente, *Soy el tiempo que me queda*, un espacio fijo e inamovible, sin cronología —la memoria—.

Sibila, además, tiene sonido: la voz de Rosa Maria Aguadé canta a Hildegard von Bingen, a la vez que una niña (Julia Kulisevsky Plaza) lee dificultosamente un texto de Elsa Plaza sobre la belleza.¹⁴

El hogar: *evasión y desasosiego*

*Domus Aurea*¹⁵ es una frase ininteligible, porque al pronunciarla desaparece lo que la funda, lo que la inicia, lo que la sostiene: el mito de lo inalcanzable.



Domus Aurea es el mito del hogar (el mito de Hera), del recogimiento, del amor en resistencia, de la supervivencia. Un hogar en el cual los objetos significan, donde cada rincón está cargado de acontecimientos. El fulgor áureo de la *Domus* no nos permite ver con exactitud, en su seno, la revelación.

La memoria de la *Domus Aurea* es aquello que nos mantiene enganchados amorosamente a la vida, pero en ella no sólo hay acogida; en su deriva puede haber violencia, violencia que deja marcas físicas y, sobretudo, emocionales.

Concebimos la *Domus* como el lugar donde la feminidad busca su espacio y su posición en el mundo, donde crece, construye y crea. Donde navega trasladada por su propio cuerpo, donde hila el lenguaje de lo que puede decir con aquello indecible.

Esta segunda parte de la *Trilogía* recuerda como las mujeres se han responsabilizado de lo cotidiano en la intimidad. Hace referencia sobre lo que puede suceder en el hogar, tanto en sus aspectos positivos como negativos; nos habla de la soledad, de las interrelaciones personales, de la violencia psicológica...

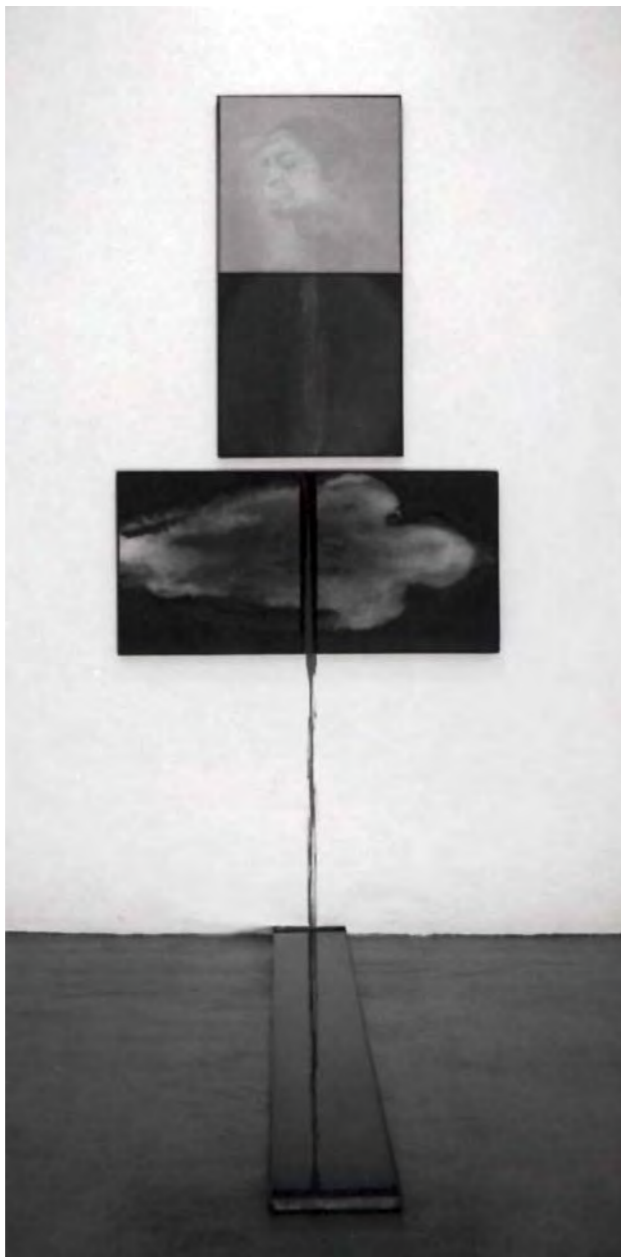
Las obras son: *Acontecimientos privados*, interferencias lumínicas, gestuales y sonoras para adentrarnos en las perturbaciones de los espacios de privacidad, la palabra femenina silenciada. Por otro lado, en *Estanterías cotidianas*, la intimidad del cuerpo y la alquimia del fuego se fusionan para navegar hacia espacios de comunicación inimaginados; ropa interior, productos químicos y alimentos cuestionan las verdades de la “materia” y la “transformación”.

La ética del cuidado: *Antikerés*

Los griegos tenían el concepto *Keres* como una fusión entre vejez y muerte, entre enfermedad y muerte. Desde tiempos inmemoriales hasta la actualidad, el cuidado de los enfermos o de los ancianos ha sido una tarea femenina, pero curiosamente no existe ninguna divinidad que represente esta situación; contrariamente, *Ker* o las *Keres*, con ayuda de las *Moiras*, eran quienes ponían fin a la vida de forma poco natural, como si la figura femenina estuviera más identificada con la muerte que con la vida.

Los mitos de las cuidadoras que se ocultan detrás de muchas leyendas –*Ker*, diosa de la muerte violenta, la diosa *Hera* (rígida cuidadora, que en ocasiones cuida matando), *Afrodita* (cuida el amor, pero no siempre con amor), las más de cincuenta diosas romanas menores dedicadas al cuidado de la infancia (*Antevorta*, *Candelífera*, *Posvorta Valentia*...)– son la demostración de que el cuidado de los desfavorecidos en Grecia, con la sola excepción de los niños, era una tarea poco valorada.

En este trabajo de ficción, la Sibila de Cumas se nos revela *Anti-Keres*, y los trabajos que realizan las innumerables mujeres que cuidan a la parte vulnerable de la humanidad se nos revelan también *Anti-Keres*.



Asimismo, en nuestra obra hemos compartido tres premisas: explorar la construcción de la persona que cuida; hacerlo desde un hipotético espacio de lo privado (aunque no en exclusiva) como lugar de acontecimientos y experiencias emocionales; y crear un nuevo mito, *Antikerés*, que ponga sobre la mesa las preguntas que las mujeres nos hacemos ante este papel oculto pero claramente asignado a lo largo de nuestra historia y, a su vez, todavía tan presente en la actualidad.

Para este trabajo contamos con la colaboración de agentes culturales, sociales y artistas que, a través de su testimonio, nos muestran qué significa para ellos y ellas la palabra “cuidar” o la expresión “tener cuidado de”. Entre sus aportaciones nos encontramos con un amplio abanico que va, desde aquellas experiencias vivenciales y testimoniales de lo estrictamente personal, hasta aquellas más ligadas a ámbitos profesionales, donde el cuidado es “*per se*” público y, por lo tanto, directamente implicado en lo político.

Marga Ximenez y yo misma hemos intentado reunir estos testimonios, dándoles cobijo y creando un espacio desde el que puedan darse a conocer, haciendo visibles y audibles experiencias que en la mayoría de los casos hubieran quedado recluidas exclusivamente en el recuerdo y la memoria de los y las protagonistas.

Por otro lado queríamos dejar constancia de la generosidad con la que gente amiga o profesionales que han creído en este proyecto nos han ofrecido algunos trozos de sus más íntimas y emocionadas experiencias, las cuales a su vez dan contenido “real” a este proyecto; ello es una muestra más de la necesidad de poner en relieve las perspectivas de la ética del cuidado ya planteada en los años ‘80.¹⁶

Creemos también que en tal proyecto se evidencian cinco asuntos fundamentales:

⁽¹⁶⁾ Gilligan, Carol: *In a different Voice*, Harvard University Press, 1982.

⁽¹⁷⁾ Camps, Victòria: *El siglo de las mujeres*. Ed. Cátedra. Madrid, 1998. Pág. 77.

BIBLIOGRAFÍA:

CAMPS, Victòria: *El siglo de las mujeres*. Ed. Cátedra. Madrid, 1998.

CARRO FERNANDEZ, Susana: *Mujeres de ojos rojos. Del arte feminista al arte femenino*. Ed. Trea. Gijón, 2010.

GILLIGAN, Carol: *In a different Voice*, Harvard University Press, 1982.

HAC MOR, Carles: *Marga Ximenez, un cop de puny molt ben donat*. Papers d’Art. Girona, 2000.

LLEDÓ, Emilio: *Memoria de la ética*. Ed. Taurus. Madrid, 1994.

MILLET, Kate: *Política sexual*.

Ed. Cátedra. Madrid, 2010.

PORQUERES, Bea: *Deposeu les armes!* Catálogo. CCCB. Barcelona, 2005.

Nora Ancarola, *Riu de la plata (A.M.)* / Río de la plata (A.M.) 1999

- La falta de soluciones dadas por las instituciones a los problemas ocasionados por los grupos más vulnerables de nuestra sociedad, como los ancianos, los enfermos terminales, los minusválidos, las mujeres en época de lactancia, o los deficientes.
- La necesidad de las personas cuidadoras de hacer visible la problemática y todos los aspectos relacionales y psicológicos que conlleva el hecho de cuidar.
- La falta de reconocimiento social a las personas que cuidan de los demás.
- Que continúa la tendencia generalizada a considerar que el cuidado sea una tarea realizada por mujeres.
- Que se trata de una ética relacional, donde lo importante es la relación entre las personas.

De dichos asuntos se deduce que la discusión entre la ética del cuidado (relativa a lo privado, a la relación entre personas), en contraposición a la ética de la justicia (referente a lo público, a la ley), es una vez más una entelequia. Si bien la ética del cuidado “*ha encontrado una objeción fundamental, derivada del mismo prejuicio racionalista y amante de la abstracción: “el cuidado o las emociones que lo mueven son subjetivos”, el cuidado no siempre tiene sentido moral. Hay que cuidar bien y, sobre todo, cuidarse de lo que es justo y correcto cuidar. Por consiguiente, hacen falta principios para que el cuidado sea bueno.*”¹⁷ La ética y la práctica del cuidado pueden derivarse a la sociedad como un aspecto del perdido humanismo y como un necesario complemento a la ética de la justicia. El “feminizar la sociedad” de la ya citada Victòria Camps, en este caso no es más que acabar de hacer pública la cultura femenina, que es la otra: la que históricamente ha permanecido oculta y encerrada en la vida privada.

Cuando hablamos de nuevas fronteras entre lo público y lo privado, sobre los aspectos de interés de lo cotidiano o cuando pensamos en una nueva sociedad humanizada, no tendríamos que perder de vista que una parte importante de la población sigue dedicando gran parte de su tiempo a una actividad de relación directa e intransferible –en la que la tecnología puede aportar poco–, que tiene aspectos relevantes como cumplir con tareas “inevitables”, que a la vez generan problemáticas tan importantes como el propio desarrollo individual de las personas que la practican.

¿Se trata de un nuevo “privado invisible”, o de un cotidiano demasiado poco “re-presentable” como para ser político?

Nora Ancarola



Per entendre *Trilogia de la Privadesa* de Nora Ancarola i Marga Ximenez abans hem de parlar de l'MXEspai 1010, ja que com les mateixes artistes expressen, el treball que han anat realitzant com a gestores i curadores d'aquesta galeria i que va iniciar-se l'any 1999, ha anat inundant el seu projecte creatiu personal.

Nora Ancarola en parla d'aquesta manera: *"Paral·lelament a anar configurant el projecte MXEspai 1010, la Marga i jo vam anar creant una manera de treballar en què el que és personal i el que és privat, el professional i el creatiu, allò relacional i allò social es varen anar fusionant."*

De fet, *Trilogia de la Privadesa* no neix pas amb la intenció de convertir-se en una trilogia de bon principi, sinó que és a través del temps i a partir de l'experiència, que les autores s'adonen que han generat un treball creatiu que respon a unes mateixes inquietuds, dins les quals un dels temes determinants serà el tractament dels límits i la dissolució entre espai públic i privat, aspecte que es dona perfectament a l'MXEspai 1010.

L'MXEspai 1010 no és, doncs, una galeria d'art corrent, no es tracta d'un espai arran de carrer que permet l'entrada de la multitud que passa per un indret tan cèntric com el carrer de la Llibreteria de Barcelona; no és tampoc cap cub blanc, sinó que és un pis que conserva tots els elements propis d'un espai domèstic, els més característics del qual són potser la cuina i els banys, o les divisions en diferents cambres.

Quan entrem a l'MXEspai 1010 ens endinsem dins un espai privat obert al públic i és el tractament de temes que difuminen i fusionen aquests dos aspectes de la realitat un del motius principals de l'obra de Nora Ancarola i Marga Ximenez, com ha estat també històricament un element cabdal per a moltes dones artistes.

El binomi dona-casa ja el trobem en les pintures i dibuixos que amb aquest títol, *Femme-maison*, va presentar l'any 1946-1947 Louise Bourgeois, en què mostrava una imatge claustrofòbica de la dona en l'entorn domèstic que, a la vegada, esdevenia lloc de sociabilització (especialment femenina) i de refugi.

Però el tema de l'espai domèstic com a espai creatiu, expositiu, reivindicatiu de la condició i la història de la dona esdevé un tema central en obres amb clara consciència feminista de la dècada dels anys seixanta

i setanta als Estats Units. Un dels exemples més coneguts és *Womanhouse* (1972), projecte organitzat per Judy Chicago i Miriam Schapiro, cofundadores del *California Institute of Arts (CalArts)* i el seu *Feminist Art Program*. En aquest cas, es feia ús d'una casa abandonada perquè una sèrie de dones artistes presentessin els seus treballs en cadascuna de les habitacions. Entre les més conegudes destaca la instal·lació *Nurturant Kitchen*, de Susan Frazier, Vickie Hodgetts i Robin Welstch. Kate Walker també va realitzar, inspirada per aquesta proposta, l'obra *Death of the womanhouse* (1974), mentre Martha Rosler presentava *Semiotics of the kitchen* (1975), per posar només uns exemples. Però aquest tema ha arribat fins a artistes més contemporànies en el temps, com Eulàlia Valldoosera i les seves projeccions de llums i ombres a partir d'objectes quotidians, la majoria d'ells de l'entorn domèstic, com l'obra *Envasos: el culte a la mare* (1996).

Un altre element bàsic de *Trilogia de la Privadesa* que té íntima relació amb l'MXEspai 1010 és el seu lligam amb la història, en aquest cas amb una història antiga que es remunta a la Barcino romana, al Mont Tàber, a les columnes d'Hèrcules (tal com tracten els textos del catàleg publicat arran del desè aniversari de la galeria)¹. Nora Ancarola i Marga Ximenez conviuen amb un llegat antic i s'han servit del símbol i la metàfora de la mitologia clàssica per explicar un seguit de temes que s'han convertit en *leitmotiv* dels seus treballs.

El paper de la dona en el mite ha estat essencial. La dona ha estat veritable protagonista del mite; el llibre d'Erika Bornay, *Las hijas de Lilith*², n'és un exemple ben il·lustratiu. Malgrat que el mite ha estat històricament referenciat per l'home, la dona ha estat llar, receptacle i transmissora de missatges transcendents i el poder de la figura femenina com a generadora de vida l'ha convertida en metàfora de forces creadores i destructives.

A través de *Trilogia de la Privadesa*, i a partir del mite que pren com a protagonista la figura de la dona, Nora Ancarola i Marga Ximenez han treballat temes tan transcendents en la nostra vida com silenciats en la societat, temes que queden adscrits a l'espai íntim, a la llar, al propi cos, espais tancats que esdevenen alhora refugi i presó, temes que es tracten

"de portes endins". Si a *Sibil·la* i a *Domus Aurea* es fan evidents els antecedents mítics i històrics, també s'hi fan a *Antikerer*, com explicarem més endavant. Aquesta relectura dels fets històrics i dels mites també ha estat present en l'obra d'altres dones artistes, com el fotomuntatge de Mary Beth Edelson, *The Goddess Head* (1975), la *performance 7.000 Year-old Woman*, de Betsy Damon (1977) o, actualment, en projectes com l'aplicació informàtica *Yes or No, The Sphinx*, de Dora García (2005).

Un tercer i darrer aspecte important de *Trilogia de la Privadesa* —que ja s'allunya del factor de l'MXEspai 1010, si més no de forma directa— és el qüestionament dels cànons i la crítica als models socials establerts: a *Sibil·la*, el text d'Elsa Plaza que es llegeix a la instal·lació fa referència a la dictadura del cànon de bellesa imposat; a *Domus Aurea*, la idíl·lica llar on ha estat reclosa i confinada històricament, la dona, també queda qüestionada, desconstruïda, i esdevé escenari de vivències, algunes de positives que fan èmfasi en l'evasió, i d'altres de negatives, en què la violència hi és present. A *Antikerer* es repren un aspecte que ja havia sorgit dins de *Sibil·la* i que lliga també amb el cànon de bellesa: la "vellesa" com a dramàtica pèrdua de la "bellesa" acceptada socialment, i la malaltia que ens precipita a l'abisme de la inacció i de la dependència, contràriament a l'imperatiu actual en què s'imposa l'acció i l'autonomia individual i en què sembla que no hi hagi temps per a la cura (l'atenció) necessària, ni per a l'acceptació dels processos de dependència.

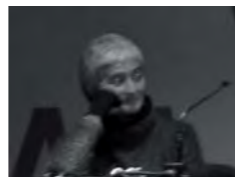
Sílvia Muñoz d'Imbert

(1) Nora Ancarola i Marga Ximenez (direcció), *MX Espai 1010. Catàleg 10 anys*, Edició MX Espai, Barcelona 2008.

(2) Erika Bornay, *Las hijas de Lilith*, Ediciones Cátedra. Ensayos de Arte, Madrid 1990.

trilogia de la privadesa com un tot

Paral·lelament a anar configurant el projecte MXEspai 1010, la Marga i jo vam anar creant una manera de treballar en què el que és personal i el que és privat, el professional i el creatiu, allò relacional i allò social es varen



De dalt a baix:
Sílvia Muñoz d'Imbert, Marga Ximenez, Nora Ancarola i Elsa Plaza en la presentació del projecte "Trilogía de la Privadesa" a l'Arts Santa Mònica, Barcelona. Febrer del 2010

De arriba abajo:
Sílvia Muñoz d'Imbert, Marga Ximenez, Nora Ancarola y Elsa Plaza en la presentación del proyecto "Trilogía de la Privadesa" en Arts Santa Mònica, Barcelona. Febrero de 2010

Para entender *Trilogía de la Privacidad* de Nora Ancarola y Marga Ximenez tenemos que hablar antes del MXEspai 1010, ya que como las mismas artistas expresan, el trabajo que han ido realizando como gestoras y curadoras de esta galería y que se inició en el año 1999, ha ido inundando su proyecto creativo personal.

Nora Ancarola lo expresa de este modo: "Paralelamente a ir configurando el proyecto MXEspai 1010, Marga y yo fuimos creando una manera de trabajar en que lo personal y lo privado, lo profesional y lo creativo, lo relacional y lo social se fueron fusionando."

De hecho, *Trilogía de la Privacidad* no nace con la intención de convertirse en una trilogía desde el principio, sino que es a través del tiempo y a partir de la experiencia, que las autoras se dan cuenta que han ido generando un trabajo creativo que responde a unas mismas inquietudes, dentro de las cuales uno de los temas determinantes será el tratamiento de los límites y la disolución entre espacio público y privado, aspecto que se da perfectamente en el MXEspai 1010.

El MXEspai 1010 no es, pues, una galería de arte corriente, no se trata de un espacio a pie de calle que permite la entrada de la multitud que pasa por un lugar tan céntrico como la calle Llibreteria de Barcelona; no es ningún cubo blanco tampoco, sino que es un piso que conserva todos los elementos propios de un espacio doméstico, los más característicos del cual son quizá la cocina y los baños, o las divisiones en diferentes habitaciones.

Cuando entramos en el MXEspai 1010 nos adentramos dentro de un espacio privado abierto al público y es el tratamiento de temas que difuminan y fusionan estos dos aspectos de la realidad uno de los motivos principales de la obra de Nora Ancarola y Marga Ximenez, como ha sido también históricamente un elemento importante para muchas mujeres artistas.

Ese binomio mujer-casa ya lo hallamos en las pinturas y dibujos que bajo este título, *Femme-maison*, presentó en el año 1946-1947 Louise Bourgeois, en los que mostraba una imagen claustrofóbica de la mujer en el entorno doméstico que, a su vez, se convertía en lugar de sociabilización (especialmente femenina) y en refugio.

Pero el tema del espacio doméstico como espacio creativo, expositivo,

reivindicativo de la condición y la historia de la mujer se convierte en tema central en obras con clara conciencia feminista de la década de los años sesenta y setenta en los Estados Unidos. Uno de los ejemplos más conocidos es *Womanhouse* (1972), proyecto organizado por Judy Chicago y Miriam Schapiro, cofundadoras del *California Institute of Arts (CalArts)* y su *Feminist Art Program*. En este caso, una casa abandonada era utilizada para que una serie de mujeres artistas presentaran sus trabajos en cada una de las habitaciones. Entre las más conocidas destaca la instalación *Nurturant Kitchen*, de Susan Frazier, Vickie Hodgetts y Roben Welstch. Kate Walker también realizó, inspirada por esta propuesta, la obra *Death of the womanhouse* (1974), mientras Martha Rosler presentaba *Semiotics of the kitchen* (1975), por poner sólo unos ejemplos. Pero este tema ha llegado hasta artistas más contemporáneas en el tiempo, como Eulàlia Valldosera y sus proyecciones de luces y sombras a partir de objetos cotidianos, la mayoría de ellos del entorno doméstico, como la obra *Envases: el culto a la madre* (1996).

Otro elemento básico de *Trilogía de la Privacidad* que tiene íntima relación con el MXEspai 1010 es su vínculo con la historia, en este caso con una historia antigua que se remonta a la Barcino romana, al Monte Táber, a las columnas de Hércules (tal como tratan los textos del catálogo publicado a raíz del décimo aniversario de la galería)¹. Nora Ancarola y Marga Ximenez conviven con un legado antiguo y se han servido del símbolo y la metáfora de la mitología clásica para explicar una serie de temas que se han convertido en *leitmotiv* de sus trabajos.

El papel de la mujer en el mito ha sido esencial. La mujer ha sido verdadera protagonista del mito; el libro de Erika Bornay, *Las hijas de Lilith*², es un ejemplo muy ilustrativo de este tema. A pesar de que el mito ha sido históricamente referenciado por el hombre, la mujer ha sido hogar, receptáculo y transmisora de mensajes transcendentales y el poder de la figura femenina como generadora de vida la ha convertido en metáfora de fuerzas creadoras y destructivas.

A través de *Trilogía de la Privacidad*, y a partir del mito que toma como protagonista a la figura de la mujer, Nora Ancarola y Marga Ximenez han trabajado temas tan transcendentales en nuestra vida como silenciados en

la sociedad, temas que quedan adscritos al espacio íntimo, al hogar, al propio cuerpo, espacios cerrados que se convierten a la vez en refugio y prisión, temas que se tratan "de puertas adentro". Si en *Sibila* y *Domus Aurea* los antecedentes míticos e históricos son evidentes, en *Antikerer* también, como explicaremos más adelante. Esta relectura de los hechos históricos y de los mitos ha estado también presente en la obra de otras mujeres artistas, como el fotomontaje de Mary Beth Edelson, *The Goddess Head* (1975), la *performance 7.000 Year-old Woman*, de Betsy Damon (1977) o, actualmente, en proyectos como la aplicación informática *Yes or No, The Sphinx*, de Dora García (2005).

Un tercer y último aspecto importante de *Trilogía de la Privacidad* —que ya se aleja del factor del MXEspai 1010, al menos de forma directa— es el cuestionamiento de los cánones y la crítica a los modelos sociales establecidos: en *Sibila*, el texto de Elsa Plaza que se lee en la instalación hace referencia a la dictadura del canon de belleza impuesto; en *Domus Aurea*, el idílico hogar donde se ha recluso y confinado históricamente a la mujer, también queda cuestionado, reconstruido, y se convierte en escenario de vivencias, algunas de ellas positivas que hacen énfasis en la evasión, y otras negativas, en las que la violencia está presente. En *Antikerer* se retoma un aspecto que ya había surgido dentro de *Sibila* y que se relaciona también con el canon de belleza: la "vejez" como dramática pérdida de la "belleza" aceptada socialmente, y la enfermedad que nos precipita al abismo de la inacción y de la dependencia, contrariamente al actual imperativo en que se impone la acción y la autonomía individual y en el que parece que no haya tiempo para el cuidado (la atención) necesario, ni para la aceptación de los procesos de dependencia.

Sílvia Muñoz d'Imbert

(1) Nora Ancarola y Marga Ximenez (dirección), *MX Espai 1010. Catàleg 10 anys*, Edició MX Espai, Barcelona 2008.

(2) Erika Bornay, *Las hijas de Lilith*, Ediciones Cátedra. Ensayos de Arte, Madrid 1990.

trilogía de la privacidad como un todo

Paralelamente a ir configurando el proyecto MXEspai 1010, Marga y yo fuimos creando una manera de trabajar en que lo personal y lo privado, lo profesional y lo creativo, lo relacional y lo social se fueron fusionando



Vista general i detall de la presentació del projecte *Trilogia de la Privacitat* a l'espai Balcó d'Arts Santa Mònica. Barcelona, 2010

Vista general y detalle de la presentación del proyecto *Trilogía de la Privacidad en el espacio Balcó de Arts Santa Mònica*. Barcelona, 2010



trilogia de la privadesa

SIBIL·LA
DOMUS AUREA
ANTIKERES



sibil·la



Presentació per primer cop de *Sibil·la*, primera part de la *Trilogia de la Privadesa*, a l'espai de flux La interior bodega de Barcelona. 2004

Presentación por primera vez de *Sibila*, primera parte de la *Trilogía de la Privacidad en el espacio de flux* La interior bodega de Barcelona. 2004

temporalitat femenina en una relectura del mite de la sibil·la

Em correspon a mi d'aproximar-vos a la primera de les obres, *Sibil·la*, que conforma, amb *Domus Aurea* i *Antikeres*, aquesta trilogia que es va anar constituint al llarg dels anys com a treball de col·laboració entre Nora Ancarola i Marga Ximenez. Trilogia que fa referència a les vivències personals i a l'espai de la privacitat.

Sibil·la, per ser la primera de la sèrie, és la que insinua el lloc d'allò més íntim, d'allò que de vegades roman soterrat en el nostre inconscient i treu el cap en forma d'enunciats, o gestos, que generalment ens són difícils d'interpretar. Tal com ho eren les fórmules oraculars d'aquestes endevinaires que s'anomenaven precisament sibil·les.

Sibil·la podria llegir-se així com el començament d'un camí, des del que és privat subjectiu cap al que és privat comú o comunitari. O el que pot tenir de compartible allò que sovint es creu com una experiència totalment subjectiva i intransferible.

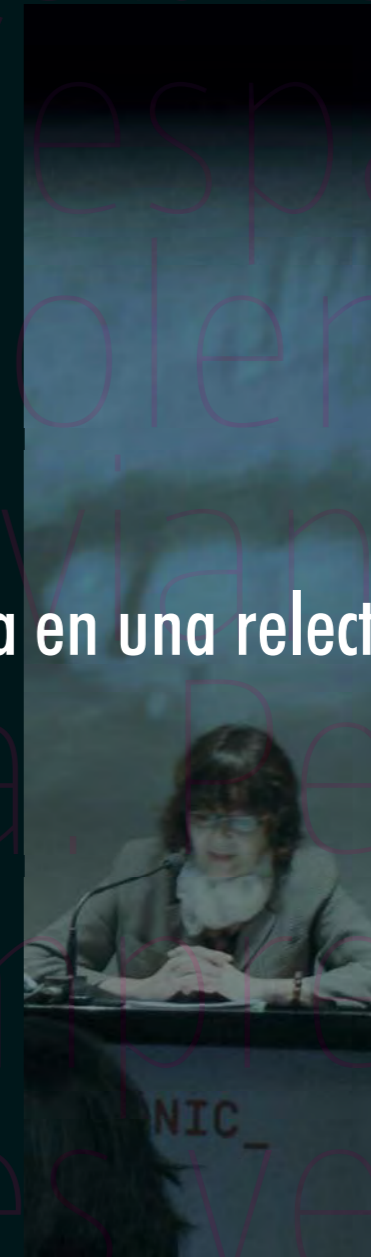
Aquest treball d'exegesi, de treure cap a la llum, s'iniciava amb la instal·lació que, com ja he dit, portava per títol *Sibil·la*, la qual es va treballar especialment per a la inauguració de la sala *La interior bodega*, a la qual s'accedeix baixant. Descens, o internament, que s'iniciava ja en el mateix nom del lloc triat per a la instal·lació d'aquesta obra, i que evoca una estrofa del *Càntic espiritual* de Sant Joan de la Creu.

*En el celler interior
del meu Estimat beguí i, quan sortia
per tota aquesta horta,
ja no sabia res,
i perdí el bestiar que abans seguia.*

L'obra va ser pensada per aprofitar la morfologia i els accidents del lloc on es va instal·lar. Això donava l'oportunitat de treballar-ne bona part *in situ*, la qual es va procurar d'acoblar a aquesta petita i misteriosa sala del carrer de Ferlandina del Raval de Barcelona, que evoca, per la seva arquitectura, aquell espai on tenien lloc les profecies de les *sibil·les*: generalment una cova o el lloc més recòndit del temple. La instal·lació al·ludia, precisament, al mite d'una de les sibil·les, perquè era aquest un nom genèric.

S'explica que el nom de *Sibil·la* prové de la primera Pítia o Pitonisa que va actuar a l'oracle de Delfos. Dona que s'encarregava d'interpretar i donar resposta a diferents consultes que se li feien, consultes de tota mena i per a tothom, des de reis fins a persones humils. Les respostes es pronunciaven sempre en vers hexàmetre.

Una de les sibil·les més famoses, i a la qual es refereix la instal·lació, és la *Sibil·la* que es trobava en el santuari de Cumes, a la badia de Nàpols,



al qual s'accedia penetrant dins una caverna profunda, a través d'espais que alternaven la llum i la foscor en una successió de dotze galeries curtes, al fons de les quals es



Miquel Àngel
Esquerra: Sibila dèlfica. Capella Sixtina.
A baix: Muntatge exposició a La interior bodega.

Izquierda: Sibila dèlfica. Capilla Sixtina.
Abajo: Montaje exposición en La interior bodega.



trobava instal·lada la Sibila, que donava el veredicte sobre la qüestió requerida.

S'explica, de la de Cumes, que el déu Apol·lo, atret per la seva bellesa i saviesa, es va enamorar d'ella i li va oferir concedir qualsevol desig. Aquesta va sol·licitar viure tants anys com grans de sorra contingués la seva mà; n'hi van cabre 900. Apol·lo li va concedir el desig a canvi que no tornés a veure la seva terra natal: la localitat grega d'Eritras. Exiliada a Cumes va viure molt de temps, fins que un dia va caure a les seves mans una carta amb un segell de ceràmica, confeccionat amb terra d'Eritras, i diuen que en veure-ho va morir.

Una altra llegenda —i aquesta és la que reprenen Nora Ancarola i Marga Ximenez— diu que, en el seu desig de llarga vida, Sibila va oblidar demanar-li a Apol·lo la joventut eterna. Pel que va anar envellint i enxiuquant-se, fins a esdevenir un ésser diminut que es guardava en una gàbia, a l'entrada del temple del déu, i era objecte de burla per part dels nens que passaven per allà, als quals ella responia, invariablement: “Només em vull morir”.

Els coneguts com llibres sibil·lins serien el compendi de les profecies reunides per la Sibila de Cumes. Aquests llibres, segons la tradició, haurien estat portats a Roma

per la mateixa Sibila de Cumes i, després de la pèrdua d'alguns, es custodiaven en el temple capitolí de Júpiter. L'incendi d'aquest temple, de l'any 82 aC, va comportar la crema d'aquests llibres primitius. Van ser, amb el temps, reemplaçats per una compilació de textos pagans, orientals, jueus, i finalment alguns de cristians, que són els que avui es coneixen com a textos sibil·lins. És en un d'aquests llibres on —hom diu— estan anunciats els miracles dels Evangelis, l'Ascensió de Crist, la destrucció de les ciutats paganes i l'arribada de l'Edat d'Or. El *Cant de la Sibila*, que des d'època medieval es recrea en algunes localitats de l'àmbit català per Nadal, abans de la missa del Gall, està inspirat en aquests textos.

En la instal·lació a la qual estic fent referència se senten com a fons, interpretats per Rosa Maria Aguadé i a manera de *Cant de la Sibila*, cants amb lletra i música de la mística, filòsofa i humanista alemanya del segle XII, Hildegard von Bingen, coneguda a la seva època com la Sibila del Rin. Una Sibila molt particular i insubmissa amb les autoritats religioses.

Com gairebé totes les dones estimades pels déus, la Sibila de Cumes —la triada per Nora Ancarola i Marga Ximenez com a referent de la seva instal·lació— té un destí tràgic. Com si la seva saviesa, el seu do profètic i la seva bellesa haguessin de ser mereixedores d'una terrible punició. Aquesta és l'exhibició davant de tothom del seu deteriorament físic, permanent i en augment, la qual cosa motiva la burla i, per tant, el càstig gairebé etern. Com si el déu vengés la seva pròpia debilitat en el cos que havia estimat.

Encara que la Sibila de la instal·lació no compleix el rol de profetessa d'esdeveniments futurs —que són aliens al seu propi destí—, sinó que la Sibila parla allà i reflexiona sobre si mateixa; la seva mirada, que veu en el temps, es gira cap al seu interior, cap al seu esdevenir, cap al seu passat com a nena, cap al seu present com a jove bella i sàvia, i cap al seu futur com a dona gran. I aquesta obra recrea aquests tres moments:

El primer, realitzat per Nora Ancarola, fa referència a la infantesa, en la veu de la nena que llegeix un text, la veu titubejant davant d'un text que tracta d'entendre, però que evidentment encara li és difícil. Text que, precisament, explica l'exigència de bellesa i eterna joventut, a la qual l'ha de sotmetre la societat on es desenvoluparà la seva vida d'adulta: “*El nostre cos, i*

sobretot el cos femení, és l'espai on es discuteixen i resolen els valors sempre canviants de la nostra cultura. Per això ens és difícil comprendre la relació, moltes vegades d'incomoditat, que tenim amb ell. I a la manera de Santa Teresa, i sobretot durant l'adolescència, arribem a sentir el cos com una presó. Però, a diferència de la Santa, no tractem d'oblidar-lo per guanyar el cel, sinó que insistim a modificar-lo per guanyar un espai a la terra, és a dir, en la mirada que ens jutja.”¹

El segon moment, també dut a terme per la Nora, està representat per la imatge d'una jove de rostre perfecte i sense cap marca, que encarna, precisament, el personatge d'aquesta Sibila de la qual Apol·lo s'enamora. Profetessa valoritzada com a jove, bella i útil pels seus dons.

El tercer moment de la vida d'aquesta Sibila particular el compon una altra de les peces, aquesta vegada treballada per Marga Ximenez. Allà el cos femení és representat pel gronxador que penja del sostre de la sala, en el tauler del qual, tot aprofitant una ferida de la fusta, s'obre un sexe realitzat amb un teixit tou: les muscleres —tan característiques com a elements de les obres anteriors de la Marga, i que ella sempre cus de determinada manera—, i en aquest cas les farceix amb teixit d'antigues calçetes de cotó, tot expressant, sense ambigüitats, la feminitat d'aquest cos a què es fa referència. Gronxador/cos, que en el seu moviment característic evoca el recorregut vital, com una Via Làctia, l'origen mitològic de la qual és precisament la llet sorgida del pit d'una deessa: Juno o Hera.

Com a reafirmació d'aquest origen lacti del camí a recórrer, un plat de porcellana (que va pertànyer a l'àvia de Marga Ximenez), replè de pols d'or, expressa l'aliment primordial de la vida: la llet materna. Espai del record i de vivències passades (en la copa trencada que també forma part de la instal·lació), i del futur que el vaivé del gronxador també insinua. Tresor acumulatiu de moments viscuts, que formen la memòria de l'ésser: Via Làctia, camí de pelegrinatge, evocat a les soles de sabata gastades. Camí de Sant Jaume, a la recerca de l'“or del temps”. Reflexió sobre la vellesa i el deteriorament del cos, que s'inscriu en el text de la seva mare —que pot llegir-se en el mirall disposat sota el gronxador—; i sobre l'acompanyament i la cura que això requereix, com se suggereix en el vídeo que complementa aquesta part. S'hi veu com camina una anciana amb l'ajut d'un caminador.



A partir d'aquesta instal·lació, que continuarà en *Domus Aurea*, s'inicia un ascens cap a l'exterior de la cova de la Sibila. Fins i tot podria associar-se a la metàfora d'un naixement, des del mite d'una certa feminitat, que conté la història de la Sibila, cap al fet de ser dona en el món. Es tractaria així d'un qüestionament de l'aprenentatge del ser femení, que comença per l'ésser nena, en una societat que li exigirà bellesa i joventut eterna i, tal com li passa a la Sibila, la punició quan perdi aquests atributs.

En el nostre món, el càstig per aquesta pèrdua no serà el tancament en una gàbia de canari a l'entrada del temple d'Apol·lo, però sí la burla dissimulada, la precarietat laboral, la inseguretat i la insatisfacció eterna cap al seu cos, que sempre li serà aliè. Llevat que la Sibila, les sibilles, profetitzin i realitzin el seu propi destí, de transformar els seus dons en força. I es decideixin a caminar amb la convicció que els déus, tots ells, han mort.

Elsa Plaza Müller

Entrada de la cova de la Sibila de Cumes. Aquesta sibila vagava condemnada per la seva consciència, envellint gairebé eternament mentre atesorava només un desig: el descans que li proporcionaria la mort. Perquè el desig de mort acompanya freqüentment aquestes sacerdotesses de Zeus, dotades alhora que maltractades pels déus, per haver assumit fidelment el paper assignat per aquests, el de preservar la puresa i així convertir-se en receptacle impol·lut de la memòria col·lectiva.

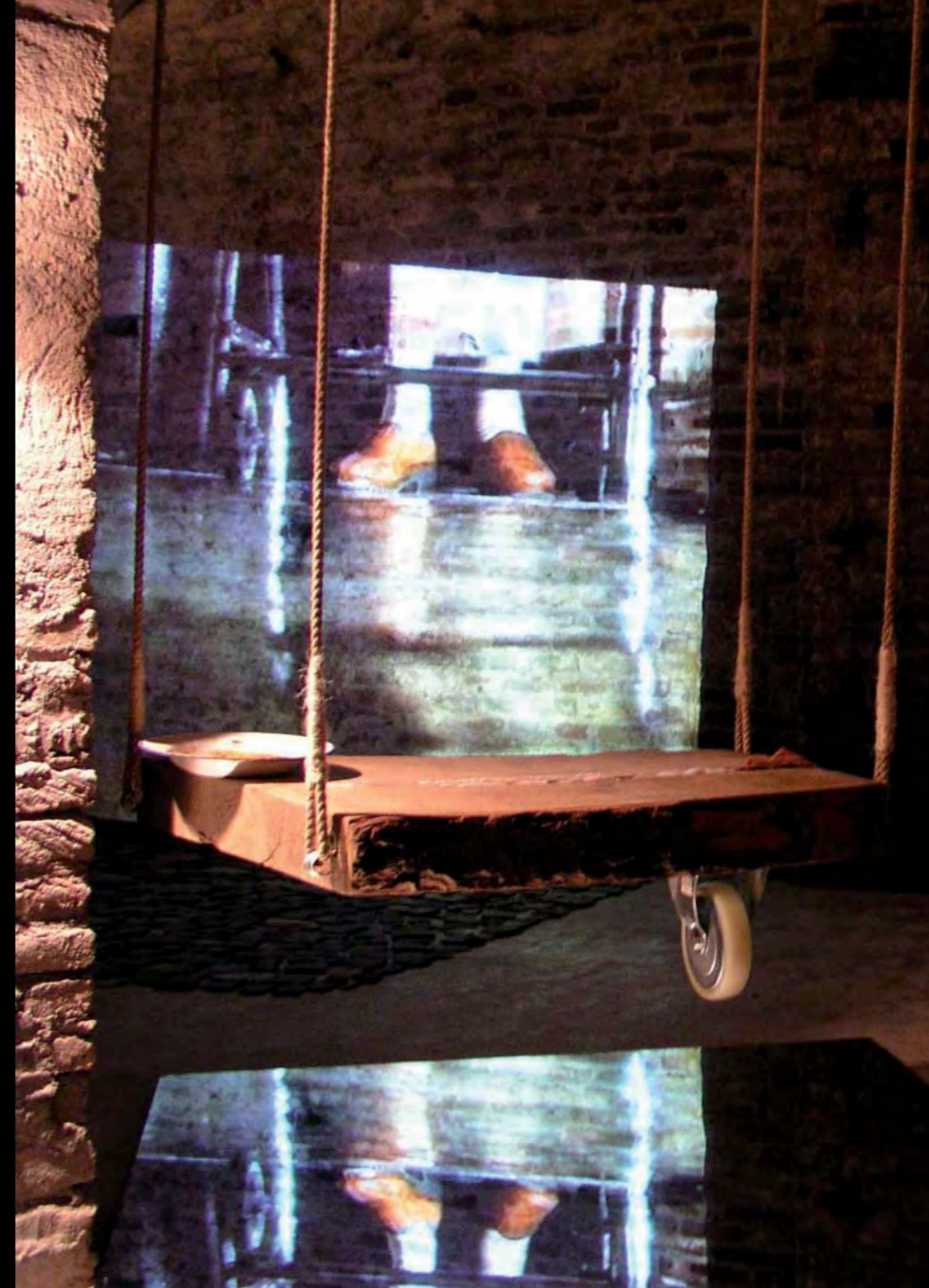
Entrada de la cueva de la Sibila de Cumes. Esta sibila vagaba condenada por su conciencia, envejeciendo casi eternamente mientras atesoraba sólo un deseo: el descanso que le proporcionaría la muerte. Porque el deseo de muerte acompaña frecuentemente a estas sacerdotisas de Zeus, dotadas a la vez que maltratadas por los dioses, por haber asumido fielmente el papel asignado por éstos, el de preservar la pureza y así convertirse en receptáculo impoluto de la memoria colectiva.

^(*) E. Plaza: *Moda y belleza? Publicació 225 anys de l'Escola d'Arts i Oficis Llotja.*



Marga Ximenez
Imatges de la instal·lació *Sóc el temps que em queda*, de Sibilla.
A la dreta, detall del mirall que reflecteix el text escrit sota el gronxador.

Imágenes de la instalación Soy el tiempo que me queda, de Sibila. A la derecha, detalle del espejo que refleja el texto escrito debajo del columpio.





Marga Ximenez
Detall de *Sóc el temps que
em queda*. Soles de sabates
gastades.

*Detalle de Soy el tiempo que
me queda. Suelas de zapatos
gastadas.*



Visió des del carrer de l'entrada de La interior bodega, espai de flux. Barcelona.

Visión desde la calle de la entrada de La interior bodega, espacio de flux. Barcelona

temporalidad femenina en una relectura del mito de la sibila

Me corresponde a mí aproximarme a la primera de las obras, *Sibila*, que conforma, con *Domus Aurea* y *Antikeres*, esta trilogía que se fue constituyendo a lo largo de los años como trabajo de colaboración entre Nora Ancarola y Marga Ximenez. Trilogía que alude a las vivencias personales y al espacio de lo privado.

Sibila, por ser la primera de la serie, es la que insinúa el lugar de lo más íntimo, de aquello que a veces permanece soterrado en nuestro inconsciente y asoma en forma de enunciados, o gestos, que generalmente nos son difíciles de interpretar. Tal como lo eran las fórmulas oraculares de estas adivinas que se denominaban precisamente sibilas.

Sibila podría leerse así como el comienzo de un camino, desde lo privado subjetivo hacia lo privado común o comunitario. O lo que puede tener de compartible aquello que frecuentemente se cree una experiencia totalmente subjetiva e intransferible.

Este trabajo de exégesis, de sacar hacia la luz, se iniciaba con la instalación que, como ya he dicho, llevaba por título *Sibila*, la cual se trabajó especialmente para la inauguración de la sala *La interior bodega*, a la que se accede descendiendo. Descenso, o internamiento, que se iniciaba ya en el propio nombre del lugar elegido para la instalación de esta obra, y que evoca una estrofa de *El cántico espiritual* de San Juan de la Cruz.

*En la interior bodega
de mi Amado bebí y, cuando salía
por toda aquesta vega,
ya cosa no sabía,
y el ganado perdí que antes seguía.*

La obra fue pensada para aprovechar la morfología y los accidentes del lugar donde se instaló. Lo que daba la oportunidad de trabajar *in situ* parte de ella, la cual se buscó acoplar a esa pequeña y misteriosa sala de la calle Ferlandina del Raval de Barcelona, que evoca, por su arquitectura, ese espacio donde tenían lugar las profecías de las sibilas: generalmente una cueva o el lugar más recóndito del templo. La instalación aludía, precisamente, al mito de una de las sibilas, porque era éste un nombre genérico.

Se cuenta que el nombre de Sibila proviene de la primera Pitia o Pitonisa que actuó en el oráculo de Delfos. Mujer que se encargaba de interpretar y dar respuesta a diferentes consultas que se le hacían, consultas de todo tipo y para todos, desde reyes a personas humildes. Las respuestas se pronunciaban siempre en verso hexámetro.

Una de las sibilas más famosas, y a la que se refiere la instalación, es la



Miquel Àngel

A dalt: Sibilla de Cumas. Capella Sixtina.

Dreta: Josep Asunción a l'entrada del seu espai La Interior Bodega.

Arriba: Sibila de Cumas. Capella Sixtina.

Derecha: Josep Asunción en la entrada de su espacio La Interior Bodega.

Sibila que se hallaba en el santuario de Cumas, en la bahía de Nápoles, al cual se accedía penetrando una caverna profunda, a través de espacios que alternaban la luz y la oscuridad en una sucesión de doce galerías cortas, a cuyo fin se hallaba instalada la Sibila, quien daba el veredicto sobre la cuestión requerida.

Se cuenta, de la de Cumas, que el dios Apolo, atraído por su belleza y sabiduría, se enamoró de ella y le ofreció concederle cualquier deseo. Ésta solicitó vivir tantos años como granos de arena contuviera su mano; fueron éstos 900. Apolo le concedió el deseo a cambio de que no volviera a ver su tierra natal: la localidad griega de Eritras. Exiliada en Cumas vivió mucho tiempo, hasta que un día cayó en sus manos una carta con un sello de cerámica, confeccionado con tierra de Eritras, y dicen que al verlo murió.

Otra leyenda —y ésta es la que retoman Nora Ancarola y Marga Ximenez— dice que, en su deseo de larga vida, Sibila olvidó pedirle a Apolo la juventud eterna. Por lo que fue envejeciendo y achicándose, hasta convertirse en un ser diminuto que se guardaba en una jaula, a la entrada del templo del dios, siendo objeto de burla por parte de los niños que pasaban por allí, a los cuales ella respondía, invariablemente: "Sólo quiero morir".

Los conocidos como libros sibilinos serían el compendio de las profecías reunidas por la Sibila de Cumas. Estos libros, según la tradición, habrían sido llevados a Roma por la misma Sibila de Cumas y, tras la pérdida de algunos, se custodiaban en el templo de Júpiter capitolino. El incendio de este templo, del año 82 aC, conllevó la quema de estos libros primitivos. Fueron, con el tiempo, reemplazados por una compilación de textos paganos, orientales, judíos, y finalmente algunos cristianos, que son los que hoy se conocen como textos sibilinos. Es en uno de estos libros donde, se dice, están anunciados los milagros de los Evangelios, la Ascensión de Cristo, la destrucción de las ciudades paganas y la llegada de la Edad de Oro. El *Canto de la Sibila*, que desde época medieval se recrea en algunas localidades del ámbito catalán, en la misa de vigilia de Navidad, está inspirado en estos textos.

En la instalación a la que estoy haciendo referencia se escuchan como fondo, interpretados por Rosa María Aguadé y a modo de *Canto de la Sibila*, cantos con letra y música de la mística, filósofa y humanista alemana del siglo XII, Hildegard von Bingen, conocida en su época como la

Sibila del Rin. Una Sibila muy particular e insumisa con las autoridades religiosas.

Como casi todas las mujeres amadas por los dioses, la Sibila de Cumas —la elegida por Nora Ancarola y Marga Ximenez como el referente de su instalación— tiene un destino trágico. Como si su sabiduría, su don profético y su belleza debieran ser merecedores de una terrible punición. Es ésta la exhibición ante todos de su deterioro físico, permanente y en aumento, lo cual motiva la burla y, por tanto, el castigo casi eterno. Como si el dios vengase en el cuerpo que había amado su propia debilidad.

Aunque la Sibila de la instalación no cumple el rol de profetisa de acontecimientos futuros —que le son ajenos a su propio destino—, sino que Sibila habla allí y reflexiona sobre sí misma; su mirada, que ve en el tiempo, se vuelve a su interior, a su devenir, a su pasado como niña, a su presente como joven bella y sabia, y a su futuro como anciana. Y esta obra recrea estos tres momentos:

El primero, realizado por Nora Ancarola, alude a la niñez, en la voz de la niña que lee un texto, la voz titubeante frente a un texto que trata de entender, pero que evidentemente aún le es difícil. Texto que, precisamente, explica la exigencia de belleza y eterna juventud, a la que le someterá la sociedad donde se desarrollará su vida de adulta: "Nuestro cuerpo, y sobre todo el cuerpo femenino, es el espacio donde se discuten y resuelven los valores siempre cambiantes de nuestra cultura. Por esto nos es difícil comprender la relación, muchas veces de incomodidad, que tenemos con él. Y a la manera de Santa Teresa, y sobre todo durante la adolescencia, llegamos a sentir el cuerpo como una prisión. Pero, a diferencia de la Santa, no tratamos de olvidarlo para ganar el cielo, sino que insistimos en modificarlo para ganar un espacio en la tierra, es decir, en la mirada que nos juzga."¹

El segundo momento, también llevado a cabo por Nora, está representado por la imagen de una joven de rostro perfecto y sin marca alguna, que encarna, precisamente, al personaje de esa Sibila de la que Apolo se enamora. Profetisa valorizada en tanto que joven, bella y útil por sus dones.

El tercer momento de la vida de esta Sibila particular lo compone otra de las piezas, esta vez trabajada por Marga Ximenez. Allí el cuerpo femenino es representado por el columpio que pende del techo de la sala, en cuyo tablón, aprovechando una herida de la madera, se abre un

sexo realizado con un tejido mullido: las hombreras —tan características como elementos de las obras anteriores de Marga, y que ella siempre cose de determinada manera—, y en este caso las rellena con tejido de antiguas braguitas de algodón, expresando, sin ambigüedades, la feminidad de ese cuerpo al que se alude. Columpio/cuerpo, que en su movimiento característico evoca el recorrido vital, como una Vía Láctea, cuyo origen mitológico es precisamente la leche surgida del pecho de una diosa: Juno o Hera.

Como reafirmación de este origen lácteo del camino a recorrer, un plato de porcelana (que perteneció a la abuela de Marga Ximenez), repleto de polvo de oro, expresa el alimento primordial de la vida: la leche materna. Espacio del recuerdo y de vivencias pasadas (en la copa rota que también forma parte de la instalación), y del porvenir que insinúa también el vaivén del columpio. Tesoro acumulativo de momentos vividos, que forman la memoria del ser: Vía Láctea, camino de peregrinaje, evocado en las suelas de zapato gastadas. Camino de Santiago, en la búsqueda del "oro del tiempo". Reflexión sobre la vejez y el deterioro del cuerpo, que se inscribe en el texto de su madre —que puede leerse en el espejo dispuesto bajo el columpio—; y sobre el acompañamiento y el cuidado que ello requiere, como se sugiere en el video que complementa esta parte. En él se ve el caminar de una anciana junto a un andador. A partir de esta instalación, que continuará en *Domus Aurea*, se inicia un ascenso hacia el exterior de la cueva de la Sibila. Incluso podría asociarse a la metáfora de un nacimiento, desde el mito de una cierta feminidad, que contiene la historia de Sibila, hacia el ser mujer en el mundo. Se trataría así de un cuestionamiento del aprendizaje de lo femenino, que comienza por el ser niña, en una sociedad que va a exigirle belleza y juventud eterna y, tal como le ocurre a Sibila, la punición cuando pierda estos atributos. En nuestro mundo, el castigo por esta pérdida no será el encierro en una jaula de canario a la entrada del templo de Apolo, pero sí la burla disimulada, la precariedad laboral, la inseguridad y la insatisfacción eterna hacia su cuerpo, que siempre le será ajeno. A menos que Sibila, las sibilas, profeticen y realicen su propio destino, el de transformar en fuerza sus dones. Y echen a andar con la convicción de que los dioses, todos ellos, han muerto.

Elsa Plaza Müller

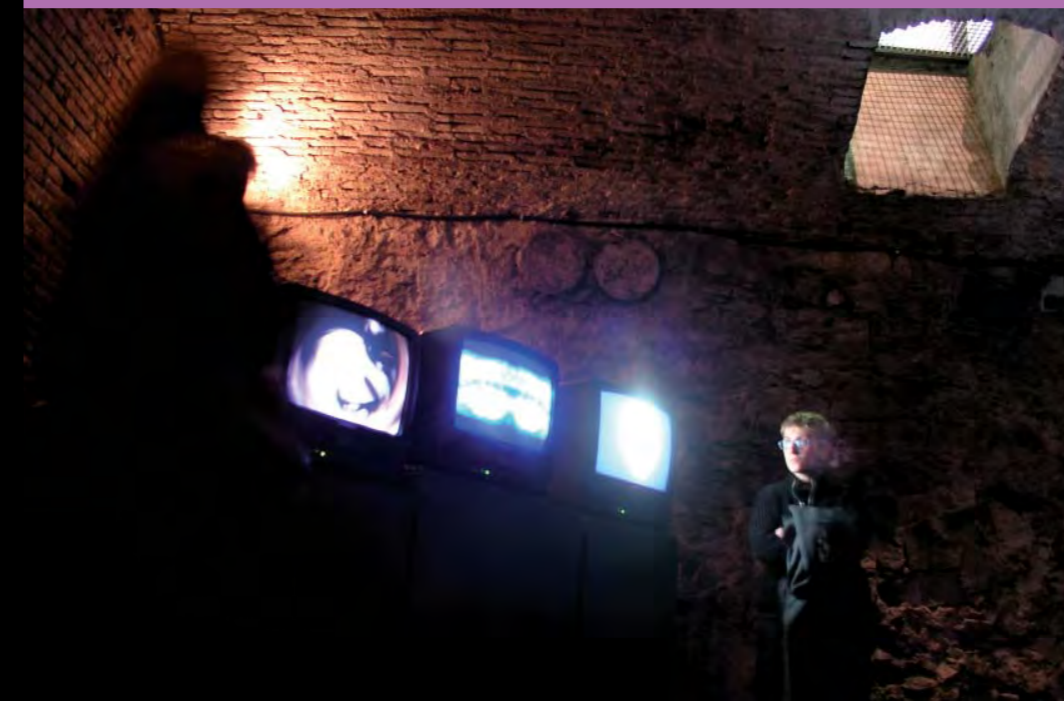


(*) E. Plaza: *Moda i bellesa?* Publicación 225 anys de l'Escola d'Arts i Oficis Llotja.



Nora Ancarola
Imatges de la vídeo-instal·lació
Oracle, de *Sibilla*. A la dreta,
imatge de l'oracle de Delfos.

Imágenes de la videoinstalación
Oráculo, de *Sibila*. A la derecha,
imagen del oráculo de Delfos.



Nora Ancarola
Imatges de les video-
instal·lacions *Solc de temps* i
Oracle que conformen *Sibilla*.

Imágenes de las videoinstalacio-
nes *Surco de tiempo* y *Oráculo*
que conforman *Sibila*.

trilogia de la privadaesa

SIBIL-LA
DOMUS AUREA
ANTIKERES



domus aurea



Dizma Lang deia: "Sabem que és gairebé impossible, i potser ni tan sols desitjable, esbrinar la construcció del subjecte femení de forma objectiva, més quan costa horrors copsar unes quantes espurnes de nosaltres mateixes que continguin una dosi d'alguna veritat absolutament veritable". Una afirmació que resulta d'allò més humil aplicada a l'egocèntric context artístic contemporani. I per això mateix molt adient per mirar d'abastar l'exposició "Domus Aurea" de Nora Ancarola i Marga Ximenez.

Sense escatimar en recursos, però sense caure en escenografies espectaculars i en discursos sobrecarregats d'idees políticament correctes sobre el gènere, les artistes han desenvolupat dos treballs independents en espais diferenciats. Tanmateix, ambdues han compartit tres premisses: explorar la construcció del subjecte femení, fer-ho des de la idea de la casa com un espai real, i entendre aquesta casa com un lloc d'esdeveniments i d'experiències en el qual es produeixen situacions molt diverses, tant pel que fa a les relacions que porten moments de tensió, contradicció i desacords, com també a les situacions on brolla la individualitat, la soledat, l'intimisme, i on el subjecte apareix en tota la seva nuesa.

"Domus Aurea" es perfila com a recurs de ficció per tal de crear una reflexió més enllà del sentit historicista del títol. "Domus Aurea", que fou una mansió enorme construïda per Neró, però que mai va ser habitada (la mort el sorprèn abans de poder-ne gaudir), esdevé un motiu paradoxal i poètic que endinsa l'espectador en una problemàtica força actual i real.

El treball de Nora Ancarola és una obra formada per tres peces: D'una banda se serveix de representacions objectuals i visuals de mans femenines, com a fragments del cos, i d'una sèrie de retrats d'històriques per apropar-se a la feminitat i la intimitat. De l'altra, utilitza diversos mitjans –projeccions en vídeo, pintura, so, etcètera–, tant per representar els espais com el subjecte, de manera fragmentada, per tal d'establir una relació entre l'experiència de la privacitat femenina i els esdeveniments. Una de les peces és la projecció d'unes mans amb moviments forçats sobre unes petites pintures que simulen fragments de frescos de la "Domus Aurea". No es tracta d'un fons-figura sinó de la simulació d'un espai en el qual el subjecte femení hi habita fragmentat, diríem que fracturat, tal

com mostren els moviments forçats. El subjecte pateix un estat neurotizat o traumàtic.

Aquest aspecte traumatitzat esdevé enigmàtic en les representacions dels retrats de les històriques. Els retrats, que van ser realitzats durant el s. XIX, han estat reproduïts per l'artista amb la mateixa tècnica d'impressió de l'època, inclosos els defectes, per tal de donar-los un sentit d'antiguitat i envelliment. L'artista no tracta de fer ostentació dels coneixements tècnics sinó de recordar el tracte que patien les històriques durant els tractaments psiquiàtrics en un passat no gaire llunyà, i mostrar l'enigma incognoscible que suposa l'experiència més íntima d'aquelles dones.

L'estranyesa i la contradicció es fan paleses en una tercera peça, col·locada entremig d'aquelles, que projecta dues filmacions en dues pantalles simultànies. Una és la imatge d'una sala i l'altra la d'un subjecte, altre cop fragmentat. Diversos sorolls interfereixen la música de la peça, com un paràsit que pertorba l'experiència subjectiva.

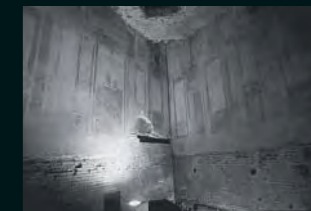
El conjunt de peces –podem dir la instal·lació– enfronta el subjecte amb moments contradictoris i pertorbadors. L'artista el situa en el conflicte, en un espai-temps problemàtic, i en el decurs del seu constructe apareix fracturat, alienat, amb comportaments indesxifrables que també esdevenen paradoxals per als altres.

L'obra de Marga Ximenez també integra tres peces relacionades, a manera d'instal·lació. Sota les mateixes premisses se serveix de la idea de la cuina, l'espai tradicionalment assignat, com a lloc, a l'activitat femenina. L'ús de les tècniques tèxtils en la confecció de guants, també representacions de fragments del cos, expressa la feminitat que l'artista emfasitza en escollir els sostenidors, protectors del cos. Els entrellaça amb objectes de vidre que serveixen de contenidors i crea un nou objecte



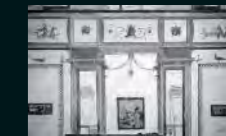
A la pàgina anterior: Fragment de la instal·lació *Domus Aurea* a Còtes-des-Neiges de Montreal. 2008

Esquerra i sota: Imatges de la casa de Neró a Roma.



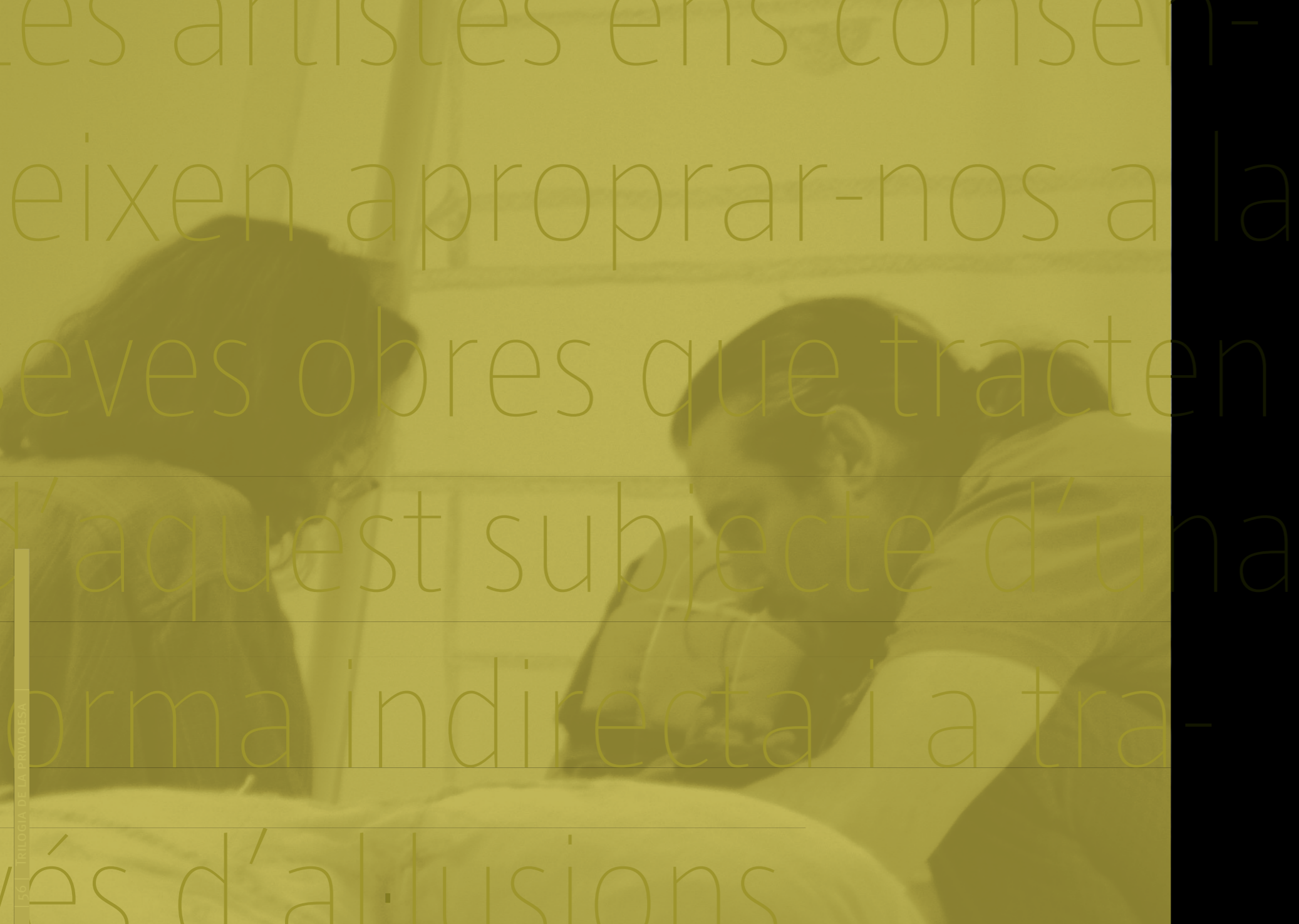
En la pàgina anterior: Fragmento de la instalación *Domus Aurea* en Còtes-des-Neiges de Montreal. 2008

Izquierda y abajo: Imágenes de la casa de Nerón en Roma.



domus aurea

el subjecte femení com a rastre i pertorbació en l'obra de nora ancarola i marga ximenez



que suggereix la idea de transport, de viatge, així com de transformació, igual que els ingredients per menjar.

Els objectes de vidre presenten les vores trencades i recobertes de pols d'or, la qual cosa reforça la idea de l'alteració gairebé alquímica dels aliments, alhora que contribueix a destacar un sentit proper a allò sagrat, record del mite de l'àpat ritual, així com del subjecte transfigurat. A més, els objectes trencats al·ludeixen a l'accident, tan comú a les cuines de tothom, en un sentit de quotidianitat, de realitat, i d'allò que és mutable. El subjecte es construeix en relació amb el que l'envolta, en un canvi constant, i la seva presència acaba per convertir-se en un rastre. L'obra parla d'aquesta petjada real i alhora mítica i poètica.

Els dos treballs em suggereixen que el que les artistes ens estan proposant és una reflexió sobre el constructe del que és femení des d'una visió de la diferència de gènere que lliga el pes cultural amb el relativisme d'aquest mateix pes cultural, sense dogmatismes. Diguem que pensar i construir allò femení ja no pot establir-se només sobre concepcions oposades, tal com ja apareixia en el feminisme de la Diferència entre l'Essencialisme i el Construccionisme. El "jo" que esdevé en un cos "femella, dona", així com la seva subjectivitat, expressivitat, visibilitat o incomunicabilitat, es construeix també des d'altres aspectes més ambigus, o menys clars i evidents, que no toleren definicions, ni diccionaris, ni enciclopèdies que aclareixin, mitifiquin o mistifiquin la paraula i les actituds d'aquest subjecte femení. Si allò femení no pot ser totalment explicat pel propi cos i la veu que ho conté, amb menys autoritat ho pot fer "un altre".

Potser per això, les artistes ens consenten d'apropar-nos a les seves obres que tracten d'aquest subjecte d'una forma indirecta i a través d'al·lusions. Sens dubte per motivar, a nosaltres "espectadors i espectadores", el nostre imaginari potencial. Tanmateix, també ens conviden a allò que expressava Digma Lang d'una manera molt clara –i m'atorgo un altre cop el dret d'utilitzar una de les seves frases–: *"qui es permeti dedicar el seu temps a parlar dels altres, que també es permeti el valor de parlar de si mateix, si pot."*

Lola Donaire





A la pàgina anterior:
Marga Ximenez, fragment de
*Un mar a la cuina / Un mar en
la cocina*, de *Domus Aurea*. TPK,
L'Hospitalet. 2007

En aquesta pàgina:
Nora Ancarola, fragment de
*Esdeveniments dins la llar /
Acontecimientos dentro de la
casa*, de *Domus Aurea*. TPK,
L'Hospitalet. 2007





De dalt a baix: Vista general i fragments de les instal·lacions de *Domus Aurea* a Còtes-des-Neiges de Montreal.
A la dreta: Vista parcial de *Un mar a la cuina* amb la videoinstal·lació *Cardamom* al fons. C tes-des-Neiges, Montreal.

De arriba abajo: Vista general y fragmentos de las instalaciones de *Domus Aurea* a C tes-des-Neiges de Montreal.
A la derecha: Vista parcial de *Un mar en la cocina* con la videoinstalación *Cardamomo* al fondo. C tes-des-Neiges, Montreal.





Dizma Lang decía: “Sabemos que es casi imposible, y quizás ni siquiera deseable, averiguar la construcción del sujeto femenino de forma objetiva, aún más cuando cuesta horrores captar unas cuantas chispas de nosotras mismas que contengan una dosis de alguna verdad absolutamente verdadera”. Una afirmación que resulta de lo más humilde aplicada al egocéntrico contexto artístico contemporáneo. Y por ello mismo muy adecuada para tratar de abarcar la exposición “Domus Aurea” de Nora Ancarola y Marga Ximenez.

Sin escatimar en recursos, pero sin caer en escenografías espectaculares ni en discursos sobrecargados de ideas políticamente correctas sobre el género, las artistas han desarrollado dos trabajos independientes en espacios diferenciados. Sin embargo, ambas han compartido tres premisas: explorar la construcción del sujeto femenino, hacerlo desde la idea de la casa como un espacio real, y entender dicha casa como un lugar de eventos y experiencias en el que se producen situaciones muy distintas, tanto respecto a las relaciones que conllevan momentos de tensión, contradicción y desacuerdos, como también a las situaciones donde brota la individualidad, la soledad, el intimismo, y donde el sujeto aparece en toda su desnudez. “Domus Aurea” se perfila como recurso de ficción para crear una reflexión más allá del sentido historicista del título. “Domus Aurea”, que fue una mansión enorme construida por Nerón, pero que nunca fue habitada (la muerte le sorprende antes de poder disfrutar de ella), se convierte en un motivo paradójico y poético que adentra al espectador en una problemática bastante actual y real.

El trabajo de Nora Ancarola es una obra formada por tres piezas: Por una parte se sirve de representaciones objetuales y visuales de manos femeninas, como fragmentos del cuerpo, y de una serie de retratos de históricas para acercarse a la feminidad y la intimidad. Por otra, utiliza distintos medios —proyecciones en video, pintura, sonido, etcétera—, tanto para representar los espacios como el sujeto, de manera fragmentada, con el fin de establecer una relación entre la experiencia de la privacidad femenina y los eventos.

Una de las piezas es la proyección de unas manos con movimientos forzados sobre unas pequeñas pinturas que simulan fragmentos de frescos de la “Domus Aurea”. No se trata de un fondo-figura sino de la simulación de un espacio en el que el sujeto femenino habita fragmentado, diríamos que fracturado, tal como muestran los movimientos forzados. El sujeto sufre un estado neurotizado o traumático.

Este aspecto traumatizado llega a ser enigmático en las representaciones de los retratos de las históricas. Los retratos, que fueron realizados durante el s. XIX, han sido reproducidos por la artista con la misma técnica de impresión de la época, incluidos los defectos, para darles un sentido de antigüedad y envejecimiento. La artista no trata de hacer ostentación de los conocimientos técnicos sino de recordar el trato que sufrían las históricas durante los tratamientos psiquiátricos en un pasado no muy lejano, y mostrar el enigma incognoscible que supone la experiencia más íntima de aquellas mujeres.

La extrañeza y la contradicción se hacen patentes en una tercera pieza, colocada en medio de aquéllas, que proyecta dos filmaciones en dos pantallas simultáneas. Una de ellas es la imagen de una sala y la otra la de un sujeto, de

Sabemos que es casi imposible, y puede ser ni deseable, descubrir la construcción del sujeto femenino de forma objetiva cuando cuesta horrores captar unas cuantas chispas de nosotras mismas que contengan una dosis de alguna verdad absolutamente verdadera

A la página anterior: Vista general de la instalación Domus Aurea a Côtés-des-Neiges de Montréal. 2008
Esquerra i sota: Imatges de la casa de Nerón a Roma.

En la página anterior: Vista general de la instalación Domus Aurea en Côtés-des-Neiges de Montreal. 2008
Izquierda y abajo: Imágenes de la casa de Nerón en Roma.



el sujeto femenino como rastro y perturbación en la obra de nora ancaraola y marga ximenez



Nora Ancarola, fotograma del vídeo *Esdeveniments a la llar / Acontecimientos en el hogar*, de Domus Aurea.

nuevo fragmentado. La música de la pieza es interferida por varios ruidos, como un parásito que perturba la experiencia subjetiva.

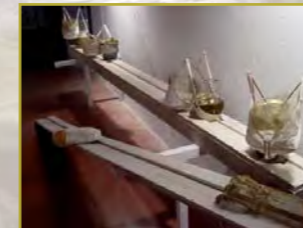
El conjunto de piezas —digamos la instalación— enfrenta al sujeto con momentos contradictorios y perturbadores. La artista lo sitúa en el conflicto, en un espacio-tiempo problemático, y en el transcurso de su constructo aparece fracturado, enajenado, con comportamientos indescifrables que también se convierten en paradójicos para los demás.

La obra de Marga Ximenez también integra tres piezas relacionadas, a modo de instalación. Bajo las mismas premisas se sirve de la idea de la

cocina, espacio tradicionalmente asignado, como lugar, a la actividad femenina. El uso de las técnicas textiles en la confección de guantes, también representaciones de fragmentos del cuerpo, expresa la feminidad que la artista enfatiza al escoger los sujetadores como protectores del cuerpo. Los entrelaza con objetos de vidrio que sirven de contenedores y crea un nuevo objeto que sugiere la idea de transporte, de viaje, así como de transformación, al igual que los ingredientes para comer.

Los objetos de vidrio presentan los bordes rotos y recubiertos de polvo de oro, lo que refuerza la idea de la alteración casi alquímica de los alimentos, al tiempo que contribuye a destacar un sentido cercano a lo sagrado, recuerdo del mito de la comida ritual, así como del sujeto transfigurado. Además, los objetos rotos aluden al accidente, tan común en las cocinas de todo el mundo, en un sentido de cotidianidad, de realidad, y de lo mutable. El sujeto se construye en relación con lo que le rodea, en un cambio constante, y su presencia acaba por convertirse en un rastro. La obra habla de esta huella real y a su vez mítica y poética.

Los dos trabajos me sugieren que lo que las artistas nos están proponiendo es una reflexión sobre el constructo de lo femenino desde una visión de la diferencia de géne-



Marga Ximenez, vista parcial de *Un mar a la cuina / Un mar en la cocina*.

ro que relaciona el peso cultural con el relativismo de este mismo peso cultural, sin dogmatismos. Digamos que pensar y construir lo femenino ya no puede establecerse sólo sobre concepciones opuestas, tal como ya aparecía en el feminismo de la Diferencia entre el Esencialismo y el Construccionismo. El “yo” que se convierte en un cuerpo “hembra, mujer”, así como su subjetividad, expresividad, visibilidad o comunicabilidad, se construye también desde otros aspectos más ambiguos, o menos claros y evidentes, que no toleran definiciones, ni diccionarios, ni enciclopedias que aclaren, mitifiquen o mistifiquen la palabra y las actitudes de este sujeto femenino. Si lo femenino no puede ser totalmente explicado por el propio cuerpo y la voz que lo contiene, con menos autoridad lo puede hacer “otro”.

Quizá por ello, las artistas nos consienten acercarnos a sus obras que tratan de este sujeto de forma indirecta y a través de alusiones. Sin duda para motivar nuestro imaginario potencial a nosotros “espectadores y espectadoras”. Sin embargo, también nos invitan a lo que expresaba Dizma Lang de manera muy clara —y me otorgo de nuevo el derecho de utilizar una de sus frases—: *“quien se permita dedicar su tiempo para hablar de los demás, que también se permita tener valor para hablar de sí mismo, si puede.”*

Lola Donaire

Las artistas nos consienten acercarnos a sus obras que tratan de este sujeto de una forma indirecta y a través de alusiones



Nora Ancarola
Esquerra: imatges i fotogrames de les vídeo-instal·lacions que conformen *Esdeveniments a la llar de Domus Aurea*.
A la pàgina de la dreta: instal·lació *Silenci*.

*Izquierda: imágenes y fotogramas de las videoinstalaciones que conforman *Acontecimientos en el hogar de Domus Aurea*.
En la página de la derecha: instalación *Silencio*.*



antikeres

ANTI-KERES

L'objecte-producció de l'acció dels artistes Asunción+Güesch va ser rebuda per Nora Ancarola i Marga Ximenez en el moment que estaven treballant dins el projecte Trilogia de la Privadesa. El catàleg empenyent, relatat i buidat les va fer reflexionar sobre les seves activitats a l'MX Espai1010 i en la tasca com a gestores en relació a la seva pròpia obra com artistes.

La tercera part de la Trilogia de la Privadesa, el projecte Antikereres va configurar-se a partir de les col·laboracions textuais i gràfiques de professionals del món de l'art i la cultura respecte experiències personals de la cura. La cura com experiència privada o la cura com a plus afegit a la pràctica professional.

El catàleg els arriba com un veritable regal plè de continguts i preguntes... Els rebre, lesdr (així que diem) i lesdr (així que fem) poden existir sense el marc contextual que els conté?

Com primera mida van decidir coure amonakament cadascu dels troços reparats, reflexions i accions que reflecteixen un diàleg l'altre, temps plens d'intencions i voluntats d'intercanvi, comunicació i socialització. Havien de re-constituir sobre fulls transparents un a un els petits troços d'història.

Finalitzat el treball necessitaven la documentació dels fets. A partir de les primeres gravacions van emmagatzemar unes altres i amb un joc amb aparença constructivista, van desdrecar el procés.

El catàleg plè, el catàleg buit i el catàleg re-constituit, més totes les paraules escrites al voltant dels fets amb el seu registre documental (vídeo) i el seu arxiu (càlculs negres) es transformen en el camp propi per futurs esdeveniments.

ANTI-KERES de Nora Ancarola i Marga Ximenez per al projecte Antikereres, tercera part de la Trilogia de la Privadesa, a partir dels retalls recopilats de l'acció realitzada per Asunción+Güesch en el desè aniversari d'MXEspai1010.

ANTI-KERES de Nora Ancarola y Marga Ximenez para el proyecto Antikereres, tercera parte de la Trilogia de la Privacidad a partir de los recortes recopilados de la acción realizada por Asunción+Güesch en el décimo aniversario de MXEspai1010.

Caixa contenedora obra ANTI - KERES de Nora Ancarola i Marga Ximenez pel projecte ANTIKERES, tercera part de la Trilogia de la privadesa, a partir dels retalls recopilats de l'acció realitzada per Asunción+Güesch en el desè aniversari d'MXEspai1010. Realització del llibre: Marga Ximenez amb la col·laboració de Natividad Pacheco.

La darrera part de *Trilogia de la Privadesa*, *Antikereres*, sorgeix de la necessitat de Nora Ancarola i Marga Ximenez de fer visible allò invisible, de donar veu a allò que ha estat silenciada, de fer memòria d'allò que s'oblida, en definitiva, de mirar la realitat que ens envolta amb uns altres ulls. En aquest treball centrat en el concepte de cura, les autores han decidit "tenir cura" de les aportacions d'uns col·laboradors que van cercar entre artistes i professionals de diferents àmbits, que havien tingut relació amb elles i l'MXEspai 1010. Unes aportacions que, a la vegada, parlaven de l'experiència personal de la cura.

de l'ètica a l'estètica de la cura: antikereres

Però a *Antikereres*, Nora Ancarola i Marga Ximenez, no volen reunir només experiències individuals de cura, sinó que pretenen anar més enllà i, a partir del que és concret, traslladar-nos a una reflexió profunda sobre la cura en general, aplicada tant en l'àmbit privat com en el públic.

Què significa "tenir cura" en l'àmbit públic? A què fem referència quan parlem d'ètica de la cura?

D'una banda, hi ha un fet concret i unes necessitats socials evidents, com expressa Enrique Bonete en el seu llibre *Ética de la dependencia: "Tots, per constitució antropològica, hem estat en el passat (durant la gestació, lactància, infantesa), podem ser present en qualsevol moment (per accident o malaltia), i arribarem a ser segurament, en el futur (per la vellesa, el deteriorament propi de l'edat, i el procés de morir), éssers humans sofrents i dependents."*¹

El 30 de novembre de l'any 2006 el Ple del Congrés aprovava per àmplia majoria la *Llei de Dependència, Promoció de l'Autonomia Personal i Atenció a Persones en Situació de Dependència* (Llei 39/2006). Aquesta llei conforma el Sistema d'Autonomia i Atenció a la Dependència com a quart pilar de l'Estat del Benestar, rera el Sistema Nacional de Salut, el Sistema Educatiu i el Sistema de Pensions, que es desenvoluparen en la dècada dels vuitanta.

L'atenció a les persones dependents es realitza, sobretot, en l'àmbit familiar i recau especialment en les dones (que representen el 83% dels cuidadors familiars, segons dades del Defensor del Poble).² Dones, en la majoria dels casos, que es veuen impossibilitades de dur a terme cap activitat laboral fora de la llar.

Tal com descriu María Teresa López de la Vieja: *"Les cures no remunerades de la salut tenen importants conseqüències econòmiques, precisament perquè no són considerades "treball" i, per tant, no generen drets ni tenen una reglamentació clara. Com succeeix, d'altra banda, amb l'activitat domèstica, que no està retribuïda, no és comptabilitzada, i amb prou feines és analitzada en tota la seva complexitat. Tampoc no és considerada "treball productiu"."*³

D'altra banda, a Espanya hi ha actualment més d'1.125.000 persones dependents (ancians i discapacitats greus que no es poden valer per si mateixos), població que anirà augmentant en els propers anys (es calcula que cap a l'any 2020 n'hi haurà prop de milió i mig). *"La llei recull, doncs, un nou dret de ciutadania, universal i subjectiu, és a dir, el dret a ser ateses per l'Estat les persones que no es poden valer per si mateixes."*⁴

Tot i que les intencions i les necessitats són evidents, anirem observant en el transcurs del temps i en el si de la crisi econòmica que estem vivint —i que alguns economistes qualifiquen de crisi sistèmica comparable al "crash de 1929"⁵—, si aquests pilars sobre els quals s'ha sustentat l'Estat del benestar poden suportar més càrregues econòmiques i si la llei quedarà en una proposta ben intencionada però impossible de dur a terme, o si entre tots som capaços d'organitzar una societat en què puguem fer-nos càrrec d'aquells qui ho necessiten, en el punt mig entre les anomenades ètica de la justícia i ètica de la cura.

Però en què es basa l'ètica de la cura? Virginia Woolf va escriure: *"És obvi que els valors de les dones difereixen molt sovint dels valors que han estat creats per l'altre sexe."* Per concloure: *"Són els valors masculins els que prevalen."*⁶ Aquestes cites, recollides en el llibre de Gilligan, serveixen per il·lustrar com estem d'acostumats a veure el món a través de la mirada i la veu masculines. L'any 1982, Carol Gilligan publicava el llibre *In a different voice* (publicat tres anys més tard en castellà amb el títol *La moral y la teoría. Psicología del desarrollo femenino*) que rebatia els estudis sobre desenvolupament moral, concretament els realitzats pel seu mentor a Harvard, Lawrence Kohlberg, que partien d'investigacions i d'entrevistes fetes només a subjectes masculins i, al mateix temps, de les aportacions realitzades per Jean Piaget sobre l'estudi de la moral en psicologia.

⁽¹⁾ Enrique Bonete Perales, *Ética de la dependencia. Bases morales, debates políticos e implicaciones médicas de la Ley de Dependencia*, Editorial Tecnos, Madrid 2009, pàg. 14.

⁽²⁾ Enrique Bonete Perales, Op. cit., pàg.15, i María Teresa López de la Vieja, *Justicia y Cuidado*, dins Alicia H. Puleo (Ed.), *El reto de la igualdad de género. Nuevas perspectivas en Ética y Filosofía Política*, Biblioteca Nueva, Madrid 2008, pàgs. 238-258.

⁽³⁾ María Teresa López de la Vieja, Op. cit., pàg. 243.

⁽⁴⁾ Enrique Bonete Perales, Op. cit., pàg. 15.

⁽⁵⁾ Santiago Niño Becerra, *El crash de 2010. Toda la verdad sobre la crisis*, Los libros del linco, Barcelona 2009.

⁽⁶⁾ Carol Gilligan, *La moral y la teoría, psicología del desarrollo femenino*, Fondo de Cultura Económica, Mèxic 1985, pàg. 37.

La teoria del desenvolupament de Kohlberg havia definit un model que, en una seqüència d'etapes, presentava l'evolució de la consciència moral, des de la primera fase fins a la maduresa, és a dir, fins a l'autonomia en els judicis morals. Gilligan va destacar que aquestes teories no havien recollit l'experiència de la dona i que els estudis fets per homes i sobre homes havien creat una norma, que la dona s'estudiava a partir del patró masculí i, per tant, si es mostrava diferent a aquest patró, se la considerava mancada en certs aspectes; l'autora argumenta com aquests tests no revelaven "deficiències" d'un sexe envers l'altre, sinó "diferències" entre els dos sexes. En aquest llibre, Carol Gilligan desafia "la concepció tradicional de la teoria del desenvolupament moral a la llum de les veus i les experiències de les dones, fins ara excloses en les anàlisis sobre el desenvolupament i la capacitat moral."⁷ Tot refusant les teories de Kohlberg i Piaget, es basa en d'altres estudis realitzats per Nancy Chodorow⁸ i Janet Lever.⁹ Chodorow mostrava com influïa el fet que els nadons tinguessin o no el mateix sexe que el seu cuidador, i Janet Lever va investigar a partir dels jocs dels nens i les nenes, en què observava una tolerància més gran per part d'elles, una tendència més gran cap a la innovació en la resolució de conflictes i una tendència més gran a fer excepcions a les regles.

En el seu treball de recerca, Gilligan conclou que "la sensibilitat a les necessitats dels altres i el fet d'assumir responsabilitat en tenir cura d'ells, duen les dones a escoltar veus noves diferents de les seves i a incloure altres punts de vista en els seus judicis", així com que "la renúncia a jutjar els altres pot indicar la cura i la preocupació pels altres que caracteritzen la psicologia del desenvolupament de les dones..."¹⁰

És a dir, les dones es relacionen en un marc de connexions humanes en què es té en compte la funció de la seva capacitat d'atendre els altres. Els homes pressuposen o devaluen la cura com a debilitat de les dones i no pas com la seva força, ja que fins aleshores les qualitats que se suposaven necessàries per a l'edat adulta, "capacitat de pensament autònom, presa de decisions clares i acció responsable", s'havien associat a la virilitat.¹¹

Des de la perspectiva femenina, una moralitat de drets i de no intervenció pot atemorir per la seva justificació potencial de la indiferència i la manca de cura. D'altra banda, i des d'una perspectiva masculina, "una moralitat de responsabilitat sembla massa indefinida, pel seu insistent relativisme contextual."¹²

És a dir, i per resumir: "La psicologia de les dones, que sempre ha estat descrita com a distintiva per la seva més gran orientació cap a les relacions i la interdependència, implica una forma més contextual de judici i un enteniment moral diferent."¹³

Tot i que Irene Comins en el seu llibre *Filosofia del cuidar* recull diverses teories que han interpretat la cura sota la perspectiva de la classe social i no pas del gènere, com les de Hill Puka, Carol Stack i Claudia Card,¹⁴ per a aquesta darrera autora, per exemple, la cura més que una virtut esdevé una estratègia de supervivència. La millor opció és, sens dubte, poder veure l'ètica de la cura com una ètica que va més enllà del gènere, és a dir, com una ètica per a tothom. Podria considerar-se, aleshores, com una ètica feminista?

Si entenem com a "feminista" el fet que la subordinació de les dones no es pugui defensar moralment i que l'experiència moral de les dones hagi d'expressar-se amb el mateix rigor i valor que la dels homes, podem concloure que Gilligan aporta una ètica feminista. L'autora fa una distinció clara entre ètica femenina i ètica feminista, és a dir, entre aquelles relacions enteses com una obligació especial i que duen a sacrificis personals o a la pèrdua d'autonomia i, d'altra banda, les relacions enteses com a punt de partida per a una altra moralitat.¹⁵

Des d'un bon començament, aquest maridatge entre dona i cura va mostrar que amagava certs perills –detectats per altres teòriques–, per exemple el fet que la cura es considerés una tendència de signe biològic en les dones, aspecte que queda superat després de reconèixer el caràcter de construcció social i d'aprenentatge d'aquesta tendència.

Tanmateix, és cert que l'atenció informal dins l'esfera privada, en l'àmbit familiar, reforça l'estructura tradicional, ja que aquesta cura acostuma a ser assignada a les dones; per tant, aquesta vinculació entre cura i dona contribuïa a l'emancipació o bé reforçava els papers tradicionals i la subordinació de la dona?

S.L. Hoagland, a *Some Thoughts about Caring*, es mostra en desacord amb la versió tradicional de la cura i assenyala que les virtuts associades al sacrifici personal, a la vulnerabilitat, o a l'altruisme sense condicions, corresponen a un ideal de dependència que és negatiu i que, en aquest sentit, l'elogi de la cura podria reforçar institucions que han estat i encara són opressives per a les dones.¹⁶

Nel Noddings explicita les desigualtats i patologies de la cura: "En moltes ocasions es produeixen injustícies en les relacions interpersonals en amagar rera l'amor i la cura una relació d'explotació d'una de les parts. El fet que els homes no cuidin tant a les dones com les dones cuiden als homes és una violació del principi de justícia distributiva. Aquesta falta de reciprocitat és una patologia del cuidar que la societat patriarcal ha anat mantenint justificada."¹⁷

D'altres patologies més subtils de la cura, tant a nivell personal com social són, per exemple: "(la cura) que ultrapassa les necessitats de l'altre o l'altra, una cura que des de la bona intenció acaba desaperant els altres, en fer-los dependents del cuidador o cuidadora i en impedir que implementin i desenvolupin les seves pròpies capacitats d'autocura i de satisfacció de les seves necessitats de forma autònoma. Una cura que nodreix inconscientment i involuntàriament l'autoestima del cuidador, que llavors es presenta com a imprescindible i va apoderant-se d'un en la mateixa mesura en què desapera l'altre, tot despullant-lo dels seus propis recursos d'autocura."¹⁸ És a dir, una excessiva cura que converteixi les persones cuidades en éssers totalment dependents i víctimes del cuidador.

Parlem dels límits de la cura: "Sense un respecte a l'autonomia de l'altre la cura es converteix en ofegament. Al mateix temps, la cura sense respecte a un mateix es converteix en sacrifici i abnegació." En canvi, com Fromm va escriure, "l'amor madur significa unió amb la condició de preservar la pròpia integritat, la pròpia individualitat."¹⁹

Però encara, un cop tenim en compte els perills d'associar la dona amb la cura, així com les patologies sorgides d'una cura sense límits, Victòria Camps formula aquesta qüestió que és bàsica: "la pregunta és la següent: el rebuig de la submissió i dependència femenines, el fet que aquesta dependència hagi forçat la dona a ser la cuidadora de tots els éssers que necessitaven ésser cuidats, ha de portar a rebutjar la cura com un valor execrable i maleït?"²⁰

Si entenem que la cura és una construcció social que pot aprendre's i desaprendre's, per què no convertim la nostra societat en una societat de la cura? Per què no tenim en compte la cura com a element que converteixi en més just l'entorn de món en què vivim?

Segons Adela Cortina, un dels més grans obstacles per superar, en l'àmbit de l'ètica i la moral, és la distància que hi ha "entre les nostres grans declaracions sobre els drets humans i les realitzacions de la vida quotidiana", és a dir, l'abisme que separa la teoria de la praxis. Cortina opina que la cura supera aquest abisme, ja que consisteix en l'aplicació "afectiva i efectiva" dels grans principis morals a la realitat quotidiana.²¹ Tal com escriu Martínez Guzmán: "És necessari el recurs a la vida quotidiana per descobrir els mínims orals que compartim; es tracta de descobrir la transcendència de la immanència, de fer una fenomenologia de l'experiència quotidiana."²²

Nel Noddings descriu com cuidar requereix "sentir amb", "compassió", empatia, tot seguint les teories d'Hume i Shopenhauer, que consideraven que qualsevol comportament ètic provenia dels sentiments i, en concret, de la compassió com a mòbil per a l'acció, és a dir, de posar-se en el lloc de l'altre. Noddings diferencia entre cura natural i cura ètica: si la primera podria ser la cura d'una mare cap a un fill (ens cuidem d'ell perquè volem fer-ho) i hi ha coincidència radical entre deure i voler, la cura ètica sorgeix quan existeix un cert conflicte entre la interpel·lació que sentim per tenir cura d'un altre que necessita ajuda i el desig de perseguir els nostres propis projectes o interessos.

Si tenim present la cura com un altre punt de vista, heus aquí un altre principi que ens aboca a la responsabilitat i la solidaritat envers els altres, com una veu moral que es fa ressò de les necessitats alienes: "L'anàlisi del comportament històric de les dones ens porta a considerar que la clau per a una cultura de la pau no és donar la vida –clau en tot cas per a la perpetuació de l'espècie–, sinó cuidar-la. I la cura de la vida, en la seva accepció més àmplia, que va des del nivell més quotidià fins al més general, pot i ha de ser responsabilitat tant dels homes com de les dones."²³

D'altra banda, l'autor Alasdair MacIntyre, tot aprofundint en l'ètica de la cura, aposta pel reconeixement de la dependència en el seu llibre *Animales Racionales Dependientes*, en què pretén repensar l'ètica des de la constatació de la fragilitat dels éssers humans.²⁴

És a dir, la filosofia moderna ha fet especial èmfasi a recalcar l'autonomia de l'individu per escollir i seguir projectes personals de vida, però aquest enfocament clarament individualista no ens pot fer oblidar que ens calen les que MacIntyre denomina "virtuts de reconeixement de la dependència".

Quan ajudem a qui ho necessita, segons MacIntyre, no estem contribuint només al bé particular de la persona específica que pateix la discapacitat, sinó al "bé comú", al "bé de tots". A la nostra societat en què tot és mercantilitza podem dir que aquesta acció no té cap marge de beneficis, tot i que en aquest cas els "beneficis" són molt més profunds del que imaginem.

"La meua intenció és imaginar una societat política que parteix del fet que la discapacitat i la dependència són quelcom que tots els individus experimenten en algun moment de la seva vida i de manera impredecible, per la qual cosa l'interès que les necessitats que pateixen les persones discapacitades siguin adequadament expressades i ateses, no és un interès particular, no és l'interès particular d'un grup d'individus concrets i no pas d'uns altres, sinó que és l'interès de la societat política sencera i essencial en el seu concepte del bé comú."²⁵

⁽⁷⁾ Irene Comins Mingol, *Filosofia del cuidar. Una propuesta coeducativa para la paz*, Icaria editorial, Barcelona 2009, pàg. 31.

⁽⁸⁾ Nancy Chodorow, *El Ejercicio de la Maternidad. Psicoanálisis y Sociología de la Maternidad y Paternidad en la Crianza de los Hijos*, Gedisa, Barcelona 1984.

⁽⁹⁾ Janet Lever, *Sex Differences in the Games Children Play*, Social Problems, 23, 1976, pàgs. 478-487.

⁽¹⁰⁾ Carol Gilligan, Op. cit., pàg. 38.

⁽¹¹⁾ Carol Gilligan, Op. cit., pàg. 39.

⁽¹²⁾ Carol Gilligan, Op. cit., pàg. 46.

⁽¹³⁾ Carol Gilligan, Op. cit., pàg. 47.

⁽¹⁴⁾ Irene Comins, *Filosofia del cuidar. Una propuesta coeducativa para la paz*, Icaria editorial, Barcelona 2009, pàg. 49.

⁽¹⁵⁾ María Teresa López de la Vieja, *Justicia y Cuidado*, dins Alicia H. Puleo (Ed.), *El reto de la igualdad de género. Nuevas perspectivas en Ética y Filosofía Política*, Biblioteca Nueva, Madrid 2008, pàg. 247.

⁽¹⁶⁾ S.L. Hoagland, *Some Thoughts about "Caring"*, C. Card, *Feminist Ethics*, Lawrence University Press of Kansas, 1991, pàgs. 246-263, dins María Teresa López de la Vieja, Op. cit., pàg. 249.

⁽¹⁷⁾ Nel Noddings, *Starting at Home, caring and Social Policy*, Berkeley, University of California Press, dins Irene Comins, Op. cit., pàg. 65.

⁽¹⁸⁾ Irene Comins, Op. cit., pàgs. 65-66.

⁽¹⁹⁾ Irene Comins, Op. cit., pàg. 62.

⁽²⁰⁾ Victòria Camps, *La ética del cuidado*, dins Victòria Camps, *El siglo de las mujeres*, Ediciones Cátedra, Madrid: 1998, pàgs. 69-81.

⁽²¹⁾ Adela Cortina, *Ética de la razón cordial. Educar en la ciudadanía en el siglo XXI*, Ediciones Nobel, Oviedo 2007.

Antikeres com a cloenda de Trilogia de la Privadesa

El projecte *Antikeres* de Nora Ancarola i Marga Ximenez ens convida a posar sobre la taula tots els elements que hem anat desglossant sobre l'ètica de la cura a través del testimoni personal d'una sèrie de col·laboradors. Les esmentades autores han volgut fer present un tema que molt sovint queda amagat dins l'àmbit familiar o en les persones que el pateixen en algun moment de la seva vida, i han estat conscients que allò que amaguem dins la nostra vida privada condiciona també la nostra vida pública. Per això varen demanar, a través d'una carta, aportacions testimonials en format de text i imatge, centrades en el tema de la cura.

Si en la mitologia clàssica, les *Keres* representaven els esperits femenins de la mort, les seves contràries, les *Antikeres*, representarien aquells esperits que tenen cura, és a dir, els esperits curadors. En la *Teogonia* d'Hesíode, les *Keres* (en singular, *Ker*) eren esperits malignes que havien de ser foragitats, anomenades filles de la nit: "*La Nit va parir a Moros, Ker, Tànato, Hipnos i la tribu dels Somnis.*" La tradició les descriu com a venjadores incansables, éssers obscurs i assedegats de sang humana, que sobrevolaven els camps de batalla cercant homes moribunds o ferits. Les seves equivalents romanes eres les *Letum* ('mort') o les *Tenebrae* ('ombres').

En un sentit més ampli, *Antikeres* esdevé un projecte coral que fa referència a la cura en general, sigui tant per parlar de qui s'ocupa i té cura d'un espai i d'unes obres —com l'MXEspai 1010, tot passant pels artistes i els treballs que s'hi han exposat en els més de deu anys d'història de la galeria—, com de qui té cura d'un malalt, d'un nen o d'un ancià.

Sens dubte, la part més gran de les experiències dels col·laboradors s'ha centrat en la cura de malalts, en la convivència amb els ancians; per tant, en temes com el dolor, la malaltia, la vellesa i la mort, protagonistes en molts dels testimonis plens de sinceritat i honestat, que han expressat allò que ha viscut i experimentat cadascú i han mostrat les seves ferides, tot trencant la barrera psicològica entre el que és públic i el que és privat.

No hi ha res de tan privat com el dolor, tant el físic com el psicològic, i en art s'ha experimentat sobre aquest tema, justament per situar en el límit certes convencions: des de les accions de Gina Pane i les de Marina Abramovic amb el seu propi cos, fins a les d'un Pepe Espaliú malalt de sida, d'un Bob Flanagan que patia fibrosi quística, o del testimoni d'artistes malaltes de càncer, com Jo Spence o Hannah Wilke, entre d'altres.

Aquests aspectes esmentats, com la tristesa, la por, el dolor, la malaltia, la vellesa i la mort, han estat escombrats de la nostra quotidianitat pública de tal manera que, quan apareixen en les nostres vides, moltes vegades provoquen un *shock* i converteixen un fet natural en quelcom incomprensible i traumàtic. Els artistes que aprofundeixen sobre aquests temes situen l'espectador en un paper molt difícil, ja que mostren allò que la societat amaga, allò que temem, allò que no volem veure.

A través d'*Antikeres*, les seves autores i col·laboradors aconsegueixen dur a terme el difícil exercici de fer públic allò privat per tal de testimoniar el temps que hem dedicat a cuidar o a deixar-nos cuidar, tot convertint la cura en un element social que traspasa les parets íntimes i les domèstiques i que pretén ajudar-nos a repensar un món més humà i atent a les necessitats reals de tothom.

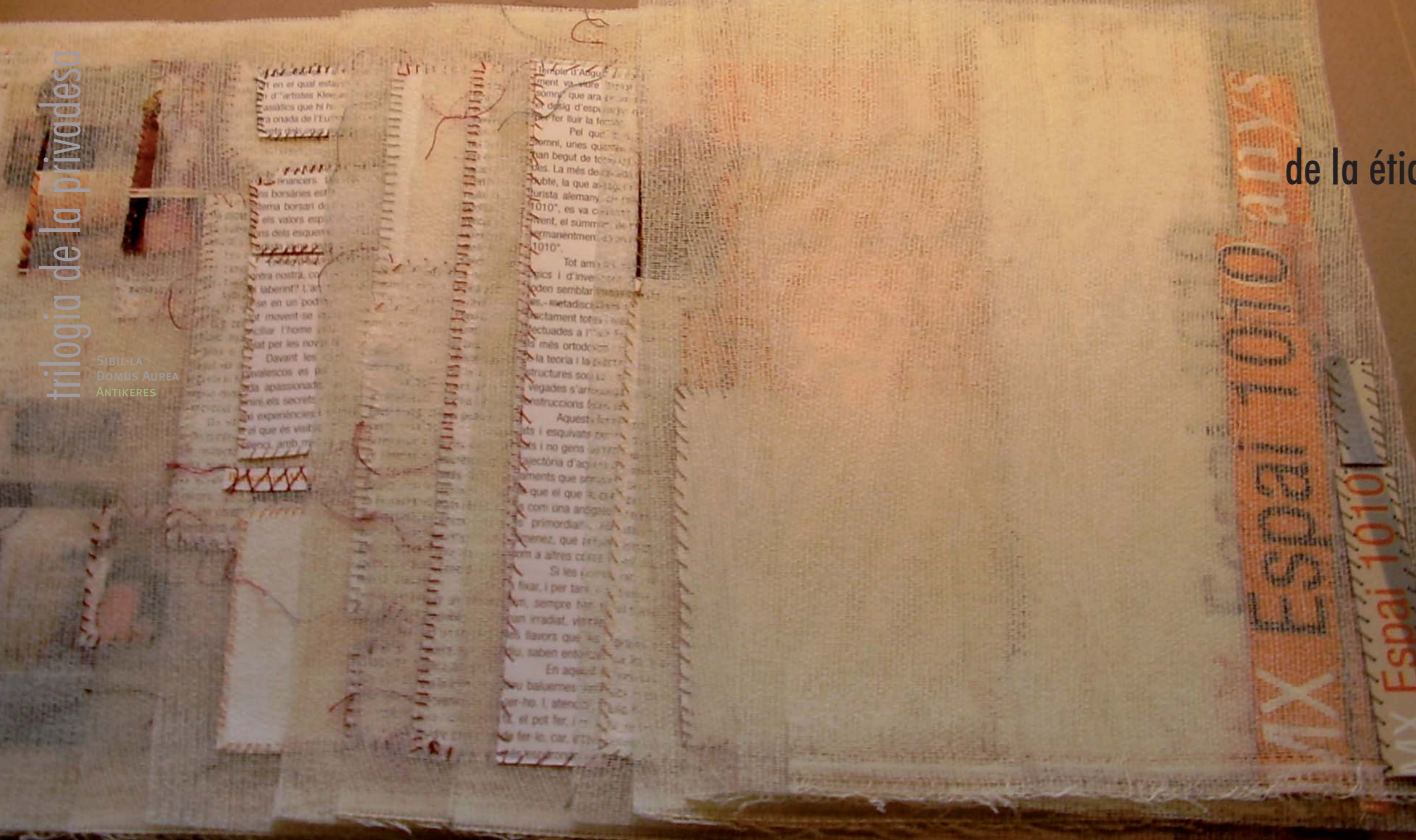
Sílvia Muñoz d'Imbert

(22) Martínez Guzmán, Vicent, dins Irene Comins, Op. cit., pàg. 68.

(23) Carmen Magallón Portolés, *Hombres y mujeres: el sistema sexo-género y sus implicaciones para la paz*, a *Mientras Tanto*, núm. 54, dins Irene Comins, Op. cit., pàg. 42.

(24) Alasdair MacIntyre, *Animales Racionales Dependientes*, Paidós, Barcelona 2001, pàg. 15.

(25) Alasdair MacIntyre, Op. cit., pàg. 154.



de la ética a la estética del cuidado: antikeres

La última parte de *Trilogía de la Privacidad, Antikeres*, surge de la necesidad de Nora Ancarola y Marga Ximenez de hacer visible lo invisible, de dar voz a aquello que se ha silenciado, de hacer memoria de lo que se olvida, en definitiva, de mirar la realidad que nos rodea con otros ojos. En este trabajo centrado en el concepto de cuidado, las autoras han decidido “cuidar” las aportaciones de unos colaboradores que buscaron entre artistas y profesionales de diferentes ámbitos, que habían tenido relación con ellas y el MXEspai 1010. Unas aportaciones que, a su vez, hablaban de la experiencia personal del cuidado.

Pero en *Antikeres*, Nora Ancarola y Marga Ximenez, no sólo quieren reunir experiencias individuales de cuidado, sino que pretenden ir

más allá y, a partir de lo concreto, trasladarnos a una reflexión profunda sobre el cuidado en general, aplicada tanto al ámbito privado como al público.

¿Qué significa el “cuidado” en el ámbito público? ¿A qué nos referimos cuando hablamos de ética del cuidado?

Por una parte, hay un hecho concreto y unas necesidades sociales evidentes, como expresa Enrique Bonete en su libro *Ética de la dependencia: “Todos, por constitución antropológica, hemos sido en el pasado (durante la gestación, lactancia, niñez, infancia), podemos ser en cualquier momento presente (por accidente o enfermedad), y llegaremos a ser seguramente, en el futuro (por la vejez, el deterioro propio de la edad, y el proceso de morir), seres humanos padecientes y dependientes.”*¹

El 30 de noviembre del año 2006 el Pleno del Congreso aprobaba por amplia mayoría la *Ley de Dependencia, Promoción de la Autonomía Personal y Atención a Personas en Situación de Dependencia* (Ley 39/2006). Esta ley conforma el Sistema de Autonomía y Atención a la Dependencia como cuarto pilar del Estado del Bienestar, después del Sistema Nacional de Salud, el Sistema Educativo y el Sistema de Pensiones, que se desarrollaron en la década de los ochenta.

La atención a las personas dependientes se realiza, sobre todo, en el ámbito familiar y recae especialmente en las mujeres (que representan el 83% de los cuidadores familiares, según datos del Defensor del Pueblo).² Mujeres que, en la mayoría de los casos, se ven imposibilitadas para llevar a cabo alguna actividad laboral fuera del hogar.

Tal como describe María Teresa López de la Vieja: *“Los cuidados no remunerados de la salud tienen importantes consecuencias económicas, precisamente porque no son consideradas “trabajo” y, por tanto, no generan derechos ni tienen reglamentación clara. Como sucede, por otra parte, con la actividad doméstica, que no está retribuida, no es contabilizada, y apenas es analizada en toda su complejidad. Tampoco es considerada “trabajo productivo.”*³

Por otro lado, en España hay actualmente más de 1.125.000 personas dependientes (ancianos y discapacitados graves que no pueden valerse por sí mismos), población que irá aumentando en los próximos años (se calcula que hacia el año 2020 habrá cerca de millón y medio). *“La ley recoge, pues, un nuevo derecho de ciudadanía, universal y subjetivo, es decir, el derecho de las personas que no se pueden valer por sí mismas a ser atendidas por el Estado.”*⁴

Aunque las intenciones y las necesidades son evidentes, iremos observando en el transcurso del tiempo e inmersos en la crisis económica que estamos viviendo –y que algunos economistas califican de crisis sistémica comparable al “crash de 1929”⁵–, si estos pilares sobre los que se ha sustentado el Estado del bienestar pueden soportar más cargas económicas y si la ley quedará en una propuesta bien intencionada pero imposible de llevar a cabo, o si somos capaces entre todos de organizar una sociedad en la que podamos hacernos cargo de aquéllos que lo necesitan, en el punto medio entre las llamadas ética de la justicia y ética del cuidado.

¿Pero en qué se basa la ética del cuidado? Virginia Woolf escribió: *“Es obvio que los valores de las mujeres difieren muy a menudo de los valores que han sido creados por el otro sexo.”* Para concluir: *“Son los valores masculinos los que prevalecen.”*⁶ Estas citas, recogidas en el libro de Gilligan, sirven para ilustrar hasta qué punto estamos acostumbrados a ver el mundo a través de la mirada y la voz masculinas. En el año 1982, Carol Gilligan publicaba el libro *In a different voice* (publicado en castellano tres años más tarde con el título *La moral y la teoría. Psicología del desarrollo femenino*) que rebatía los estudios sobre desarrollo moral, concretamente los realizados por su mentor en Harvard, Lawrence Kohlberg, que partían de investigaciones y de entrevistas hechas sólo a sujetos masculinos y, a la vez, de las aportaciones sobre el estudio de la moral en psicología realizadas por Jean Piaget.

La teoría del desarrollo de Kohlberg había definido un modelo que, en una secuencia de etapas, presentaba la evolución de la conciencia

⁽¹⁾ Enrique Bonete Perales, *Ética de la dependencia. Bases morales, debates políticos e implicaciones médicas de la Ley de Dependencia*, Editorial Tecnos, Madrid 2009, pág. 14.

⁽²⁾ Enrique Bonete Perales, Op. cit., pág. 15, y María Teresa López de la Vieja, *Justicia y Cuidado*, en Alicia H. Puleo (Ed.), *El reto de la igualdad de género. Nuevas perspectivas en Ética y Filosofía Política*, Biblioteca Nueva, Madrid 2008, págs. 238-258.

⁽³⁾ María Teresa López de la Vieja, Op. cit., pág. 243.

⁽⁴⁾ Enrique Bonete Perales, Op. cit., pág. 15.

⁽⁵⁾ Santiago Niño Becerra, *El crash de 2010. Toda la verdad sobre la crisis*, Los libros del lince, Barcelona 2009.

⁽⁶⁾ Carol Gilligan, *La moral y la teoría, psicología del desarrollo femenino*, Fondo de Cultura Económica, México 1985, pág. 37.

moral, desde la primera fase hasta la madurez, es decir, hasta la autonomía en los juicios morales. Gilligan destacó que estas teorías no habían recogido la experiencia de la mujer y que los estudios hechos por hombres y sobre hombres habían creado una norma, que la mujer se estudiaba a partir del patrón masculino y, por lo tanto, si se mostraba diferente a ese patrón, se consideraba que carecía de ciertos aspectos; la autora argumenta como estos tests no revelaban “deficiencias” de un sexo hacia el otro, sino “diferencias” entre los dos sexos.

En este libro, Carol Gilligan desafía “la concepción tradicional de la teoría del desarrollo moral a la luz de las voces y las experiencias de las mujeres, hasta ahora excluidas en los análisis sobre el desarrollo y la capacidad moral.”⁷ Refutando las teorías de Kohlberg y Piaget, se basa en otros estudios realizados por Nancy Chodorow⁸ y Janet Lever.⁹ Chodorow mostraba cómo influía el hecho de que los recién nacidos tuvieran o no el mismo sexo que su cuidador, y Janet Lever investigó a partir de los juegos de los niños y las niñas, en los que observaba una mayor tolerancia por parte de ellas, una mayor tendencia hacia la innovación en la resolución de conflictos y una mayor tendencia a hacer excepciones a las reglas.

En su investigación, Gilligan concluye que “la sensibilidad a las necesidades de los demás y el asumir responsabilidad al cuidar de ellos, llevan a las mujeres a escuchar nuevas voces distintas de las suyas y a incluir en sus juicios otros puntos de vista”, así como que “la renuencia a juzgar a los demás puede indicar el cuidado y la preocupación por otros que caracterizan a la psicología del desarrollo de las mujeres...”¹⁰

Es decir, las mujeres se relacionan en un marco de conexiones humanas, en las que se tiene en cuenta la función de su capacidad de atender a los otros. Los hombres presuponen o devalúan el cuidado como debilidad de las mujeres y no como su fuerza, ya que hasta entonces las cualidades que se suponían necesarias para la edad adulta, “capacidad de pensamiento autónomo, toma de decisiones claras y acción responsable”, se habían asociado a la virilidad.¹¹

Desde la perspectiva femenina, una moralidad de derechos y de no intervención puede atemorizar por su justificación potencial de la indiferencia y la carencia de cuidado. Por otra parte, y desde una perspectiva masculina, “una moralidad de responsabilidad parece demasiado indefinida, por su insistente relativismo contextual.”¹²

Es decir, y para resumir: “La psicología de las mujeres, que siempre ha sido descrita como distintiva por su mayor orientación hacia las relaciones y la interdependencia, implica un modo más contextual de juicio y un entendimiento moral distinto.”¹³

A pesar de que Irene Comins en su libro *Filosofía del cuidar* hace referencia a varias teorías que han interpretado el cuidado bajo la perspectiva de la clase social y no del género, como las de Hill Puka, Carol Stack y Claudia Card¹⁴, para esta última autora, por ejemplo, el cuidado más que una virtud se convierte en una estrategia de supervivencia. La mejor opción, sin duda, es poder ver la ética del cuidado como una ética que va más allá del género, es decir, como una ética para todos. ¿Se podría considerar entonces como una ética feminista?

Si entendemos como “feminista” el hecho de que la subordinación de las mujeres no pueda defenderse moralmente y que la experiencia moral de las mujeres tenga que expresarse con el mismo rigor y valor que la de los hombres, podemos concluir que Gilligan aporta una ética feminista. La autora hace una clara distinción entre ética femenina y ética feminista, es decir, entre aquellas relaciones entendidas como una especial obligación y que llevan a sacrificios personales o a la pérdida de autonomía y, por otro lado, las relaciones entendidas como punto de partida para otra moralidad.¹⁵

Desde un principio, ese maridaje entre mujer y cuidado mostró que escondía ciertos peligros —detectados por otras teóricas—, por ejemplo el hecho de que el cuidado se considerara una tendencia de signo biológico en las mujeres, aspecto que queda superado después de reconocer el carácter de construcción social y de aprendizaje de esta tendencia.

No obstante, es cierto que la atención informal en la esfera privada, en el ámbito familiar, refuerza la estructura tradicional, ya que este cuidado acostumbra a estar asignado a las mujeres; por lo tanto, ¿esta vinculación entre cuidado y mujer contribuía a la emancipación o bien reforzaba los papeles tradicionales y la subordinación de la mujer?

S.L. Hoagland, en *Some Thoughts about Caring*, se muestra en desacuerdo con la versión tradicional del cuidado y señala que las virtudes asociadas al sacrificio personal, a la vulnerabilidad, o al altruismo sin condiciones, corresponden a un ideal de dependencia que es negativo y que, en este sentido, el elogio del cuidado podría reforzar instituciones que han sido y continúan siendo opresivas para las mujeres.¹⁶

Nel Noddings explicita las desigualdades y patologías del cuidado: “En muchas ocasiones se producen injusticias en las relaciones interpersonales al esconder tras el amor y el cuidado una relación de explotación de una de las partes. El hecho de que los hombres no cuiden



Els grecs tenien el concepte Keres com una fusió entre vellesa i mort, entre malaltia i mort. Ker, deessa de la mort violenta, esdevé en aquest treball de ficció, Anti-Ker, la cuidadora, i per extensió Antikeres, els i les que cuiden.

Los griegos tenían al concepto Keres como una fusión entre vejez y muerte, entre enfermedad y muerte. Ker, diosa de la muerte violenta, se transforma en este trabajo de ficción, en Anti-Ker, la cuidadora, y por extensión Antikeres, los y las que cuidan.

tanto a las mujeres como las mujeres cuidan a los hombres es una violación del principio de justicia distributiva. Esta falta de reciprocidad es una patología del cuidar que se ha venido sosteniendo justificada por la sociedad patriarcal.”¹⁷

Otras patologías más sutiles del cuidado, tanto a nivel personal como social son, por ejemplo: “(el cuidado) que sobrepasa las necesidades del otro u otra, un cuidado que desde la buena intención termina desempoderando a los otros, al hacerles dependientes del cuidador o cuidadora e impidiendo que autónomamente implementen y desarrollen sus propias capacidades de autocuidado y de satisfacción de sus necesidades. Un cuidado que nutre inconscientemente e involuntariamente la autoestima del cuidador, que se representa entonces como imprescindible y va empoderándose de uno en la misma medida en que desempodera al otro, al despojarle de sus propios recursos de autocuidado.”¹⁸ Es decir, un excesivo cuidado que convierta a las personas cuidadas en seres totalmente dependientes y en víctimas del cuidador.

Hablamos de los límites del cuidado: “Sin un respeto a la autonomía del otro el cuidado se convierte en ahogamiento. Al mismo tiempo, el cuidado sin respeto a uno mismo se convierte en sacrificio y abnegación.” En cambio, como escribió Fromm, “el amor maduro significa unión a condición de preservar la propia integridad, la propia individualidad.”¹⁹

Pero además, una vez tenemos en cuenta los peligros de asociar mujer y cuidado, así como las patologías surgidas de un cuidado sin límites, Victòria Camps formula esta cuestión básica: “la pregunta es la siguiente: el rechazo de la sumisión y dependencia femeninas, el hecho de que esa dependencia haya forzado a la mujer a ser la cuidadora de todos los seres que necesitaban cuidado ¿ha de llevar a rechazar el cuidado como un valor execrable y maldito?”²⁰

Si entendemos que el cuidado es una construcción social que puede aprenderse y desaprenderse, ¿por qué no convertir nuestra sociedad en una sociedad del cuidado? ¿Por qué no tener en cuenta el cuidado como un elemento que convierta en más justo el entorno del mundo en el que vivimos?

Según Adela Cortina, uno de los mayores obstáculos para superar, en el ámbito de la ética y la moral, es la distancia que existe “entre nuestras grandes declaraciones sobre los derechos humanos y las realizaciones de la vida cotidiana”, es decir, el abismo que separa la teoría de la praxis. Cortina opina que el cuidado supera ese abismo, ya que consiste en la aplicación “afectiva y efectiva” de los grandes principios morales a la realidad cotidiana.²¹ Tal como escribe Martínez Guzmán: “El recurso a la vida cotidiana es necesario para descubrir los mínimos reales que compartimos; se trata de descubrir la trascendencia de la inmanencia, de hacer una fenomenología de la experiencia cotidiana.”²²

Nel Noddings describe como cuidar requiere “sentir con”, “compasión”, empatía, siguiendo las teorías de Hume y Shopenhauer, que consideraban que todo comportamiento ético provenía de los sentimientos y, en concreto, de la compasión como móvil para la acción, es decir, de situarse en el lugar del otro. Noddings diferencia entre cuidado natural y cuidado ético: si el primero podría ser el cuidado de una madre hacia un hijo (cuidamos de él porque queremos hacerlo) y hay coincidencia radical entre deber y querer, el cuidado ético surge cuando existe cierto conflicto entre la interpelación que sentimos para cuidar de otro que necesita ayuda y el deseo de perseguir nuestros propios proyectos o intereses.

Si tenemos presente el cuidado como otro punto de vista, he ahí otro principio que nos lleva a la responsabilidad y solidaridad hacia los otros, como una voz moral que se hace eco de las necesidades ajenas: “El análisis del comportamiento histórico de las mujeres nos lleva a considerar que la clave para una cultura de paz no es dar la vida —clave en todo caso para la perpetuación de la especie—, sino cuidarla. Y el cuidado de la vida, en su acepción más amplia, que va desde el nivel más cotidiano al más general, puede y debe ser responsabilidad de hombres y mujeres.”²³

Por otro lado, el autor Alasdair MacIntyre, profundizando en la ética del cuidado, apuesta por el reconocimiento de la dependencia en su libro *Animales Racionales Dependientes*, en el que pretende repensar la ética desde la constatación de la fragilidad de los seres humanos.²⁴

La filosofía moderna ha puesto especial énfasis en recalcar la autonomía del individuo para escoger y seguir proyectos personales de vida, pero este enfoque claramente individualista no puede hacernos olvidar que necesitamos de lo que MacIntyre denomina “virtudes de reconocimiento de la dependencia”.

Cuando ayudamos a quien lo necesita, según MacIntyre, no sólo estamos contribuyendo al bien particular de la persona específica que sufre la discapacidad, sino al “bien común”, al “bien de todos”. En nuestra sociedad en la que todo se mercantiliza podemos decir que esa acción no tiene margen de beneficios, aunque en este caso los “beneficios” sean mucho más profundos de lo que imaginamos.

(7) Irene Comins Mingol, *Filosofía del cuidar. Una propuesta coeducativa para la paz*, Icaria editorial, Barcelona 2009, pág. 31.

(8) Nancy Chodorow, *El Ejercicio de la Maternidad. Psicoanálisis y Sociología de la Maternidad y Paternidad en la Crianza de los Hijos*, Gedisa, Barcelona 1984.

(9) Janet Lever, *Sex Differences in the Games Children Play*, Social Problems, 23, 1976, págs. 478-487.

(10) Carol Gilligan, Op. cit., pág. 38.

(11) Carol Gilligan, Op. cit., pág. 39.

(12) Carol Gilligan, Op. cit., pág. 46.

(13) Carol Gilligan, Op. cit., pág. 47.

(14) Irene Comins, *Filosofía del cuidar. Una propuesta coeducativa para la paz*, Icaria editorial, Barcelona 2009, pág. 49.

(15) María Teresa López de la Vieja, *Justicia y Cuidado*, en Alicia H. Puleo (Ed.), *El reto de la igualdad de género. Nuevas perspectivas en Ética y Filosofía Política*, Biblioteca Nueva, Madrid 2008, pág. 247.

(16) S.L. Hoagland, *Some Thoughts about “Caring”*, C. Card, *Feminist Ethics*, Lawrence University Press of Kansas, 1991, págs. 246-263, en María Teresa López de la Vieja, Op. cit., pág. 249.

(17) Nel Noddings, *Starting at Home, caring and Social Policy*, Berkeley, University of California Press, en Irene Comins, Op. cit., pág. 65.

(18) Irene Comins, Op. cit., págs. 65-66.

(19) Irene Comins, Op. cit., pág. 62.

(20) Victòria Camps, *La ética del cuidado*, en Victòria Camps, *El siglo de las mujeres*, Ediciones Cátedra, Madrid 1998, págs. 69-81.

(21) Adela Cortina, *Ética de la razón cordial. Educar en la ciudadanía en el siglo XXI*, Ediciones Nobel, Oviedo 2007.

“Mi intención es imaginar una sociedad política que parte del hecho de que la discapacidad y la dependencia son algo que todos los individuos experimentan en algún momento de su vida y de manera impredecible, por lo que el interés de que las necesidades que padecen las personas discapacitadas sean adecuadamente expresadas y atendidas, no es un interés particular, no es el interés particular de un grupo de individuos concretos y no de otros, sino que es el interés de la sociedad política entera y esencial en su concepto del bien común.”²⁵

Antikeres como conclusión de *Trilogía de la Privacidad*

El proyecto *Antikeres* de Nora Ancarola y Marga Ximenez nos invita a poner sobre la mesa todos los elementos que hemos ido desglosando sobre la ética del cuidado a través del testigo personal de una serie de colaboradores. Las autoras citadas han querido hacer presente un tema que queda muy a menudo escondido dentro del ámbito familiar o en las personas que lo sufren en algún momento de su vida, y han sido conscientes de que aquello que escondemos dentro de nuestra vida privada condiciona también nuestra vida pública. Por este motivo pidieron, a través de una carta, aportaciones testimoniales en formato de texto e imagen, centradas en el tema del cuidado. Si en la mitología clásica, las *Keres* representaban los espíritus femeninos de la muerte, sus contrarias, las *Antikeres*, representarían aquellos espíritus que tienen cuidado, es decir, los espíritus cuidadores. En la *Teogonía* de Hesíodo, las *Keres* (en singular, *Ker*) eran espíritus malignos que tenían que ser expulsados, llamadas hijas de la noche: “*La Noche parió a Moros, a Ker, a Tánato, a Hipnos y a la tribu de los Sueños.*” La tradición las describe como vengadoras incansables, seres oscuros y sedientos de sangre humana, que sobrevolaban los campos de batalla buscando hombres moribundos o heridos. Sus equivalentes romanas eran las *Letum* (‘muerte’) o las *Tenebrae* (‘sombras’).

En un sentido más amplio, *Antikeres* se convierte en un proyecto coral que hace referencia al cuidado en general, tanto sea para hablar de quien se ocupa y tiene cuidado de un espacio y de unas obras —como el MEXpai 1010, pasando por los artistas y los trabajos que han sido expuestos durante los más de diez años de historia de la galería—, como de quien tiene cuidado de un enfermo, de un niño o de un anciano.

Sin duda, la mayor parte de las experiencias de los colaboradores se ha centrado en el cuidado de los enfermos, en la convivencia con los ancianos; por lo tanto, en temas como el dolor, la enfermedad, la vejez y la muerte, protagonistas en muchos de los testigos llenos de sinceridad y honestidad, que han expresado lo que ha vivido y experimentado cada uno de ellos y han mostrado sus heridas, rompiendo esa barrera psicológica entre lo público y lo privado.

No existe nada tan privado como el dolor, tanto físico como psicológico, y en arte se ha experimentado sobre este tema, precisamente para poner al límite ciertas convenciones: desde las acciones de Gina Pane y las de Marina Abramovic con su propio cuerpo, hasta las de un Pepe Espaliu enfermo de sida, de un Bob Flanagan que sufría fibrosis quística, o del testigo de artistas enfermas de cáncer, como Jo Spence o Hannah Wilke, entre otros.

Estos aspectos mencionados, como la tristeza, el miedo, el dolor, la enfermedad, la vejez y la muerte, han sido ahuyentados de nuestra cotidianidad pública de tal forma que, cuando aparecen en nuestras vidas, muchas veces provocan un *shock*, convirtiendo un hecho natural en algo incomprensible y traumático. Los artistas que profundizan sobre estos temas sitúan al espectador en un lugar muy difícil, ya que muestran lo que la sociedad esconde, lo que tememos, lo que no queremos ver.

A través de *Antikeres*, sus autoras y colaboradores, consiguen llevar a cabo el difícil ejercicio de hacer público lo privado para dar testimonio del tiempo que hemos dedicado a cuidar o a dejarnos cuidar, convirtiendo el cuidado en un elemento social que traspasa las paredes íntimas y las domésticas y que pretende ayudarnos a repensar un mundo más humano y atento a las necesidades reales de todos.

Silvia Muñoz d’Imbert

(22) Martínez Guzmán, Vicent, en Irene Comins, Op. cit., pág. 68.

(23) Carmen Magallón Portolés, *Hombres y mujeres: el sistema sexo-género y sus implicaciones para la paz*, en *Mientras Tanto*, núm. 54, en Irene Comins, Op. cit., pág. 42.

(24) Alasdair MacIntyre, *Animales Racionales Dependientes*, Paidós, Barcelona 2001, pág. 15.

(25) Alasdair MacIntyre, Op. cit., pág. 154.

La història de les dones sempre està entrelaçada amb la *cura del cos*, tant del propi com de l'aliè. Si la nostra mare no hagués tingut cura de nosaltres durant molts anys, no seríem adults. I ha estat possiblement la universalitat d'aquest "saber" el que ha fet *invisible* una experiència d'assistència, empatia i compassió, que al seu torn ha desenvolupat sabers mai prou valorats i mai promoguts des del coneixement privat cap al discurs públic. Aquesta 'invisible' competència *femenina*, en canvi, hauria de convertir-se en "bé comú", per obrir així nous camins de democràcia, i per tal de no deixar empremta en l'abandó i la negligència. És per això que he escollit dedicar part de la meua vida i de la de les

La diferència en joc

persones que estimo, energia, temps i saber, per fer política. Ho he fet per dur al terreny d'allò que és *públic* la meua experiència com a *mare*. M'he trobat enfrontada al paper de 'legisladora' per donar veu al que és *quotidià*, tot posant al centre del meu procedir polític la subjectivitat de les dones en la salut, el cos, la sensualitat, la reproducció, la gravidesa, el part, el puerperi, l'experiència de la maternitat... per tal d'indagar les relacions entre el cos i la llei.

Sentia la urgència, a partir de la meua experiència personal del *cos que dona cos a la vida*, d'incorporar 'la cura' al centre del discurs polític: tenir cura de la terra, de l'aire, de l'aigua, del menjar, de la qualitat de vida de totes i de tots nosaltres, de la necessitat que cada dona i cada home visquin la caducitat de la seva existència, i redueixin la precarietat fins al mínim possible.

Per això vaig entrar al Parlament, primer a la Cambra i després al Senat, per "dedicar-me a la cura" dels temes que es presenten en la vida de tot-hom, des de la concepció fins a la mort. L'inici, que no pot prescindir del consentiment de la mare, com voldrien massa polítics que s'erigeixen en autoritat moral en defensa de la "sacralitat de la vida". El final, que no pertany a la mort sinó a la vida de cadascú, i que no pot ser imposat per llei, tot deixant també silenciada la darrera voluntat subjectiva sobre una mort digna.

En un Parlament, i en un país, Itàlia, en el qual es debat sobre cèl·lules, teixits i òrgans –i s'obliden cossos i històries que donen sentit a la seva existència–, paraules com *naixement*, *mort*, *vida*, poden tenir un significat nul. La política parla sovint d'un món irreal, on les lleis no formen part de la vida humana, ni hi ha dones, ni nens, ni relacions.

També la política necessita *cura*: per escriure les lleis que governen la nostra vida es necessita l'esperit i fins i tot el cos, la cultura però també la natura, la llibertat i la dependència, la producció i la reproducció, els diners i l'amor, el món públic i el privat.

Cal, primer de tot, passar d'una política "autista" –que viu en el seu món

i no veu allò que realment succeeix al món, i dicta lleis sobre el cos de les dones– a una política *materna*, que dediqui temps, energia, cura, als gestos quotidians, que sigui capaç d'explotar tots els recursos i amb pocs que n'hi hagi dur a terme moltes coses.

Cal tenir una perspectiva diferent sobre l'economia tot anant més enllà de l'enfrenoridit llenguatge dels números, i passar de la macroeconomia a la que recau sobre la vida de dones i homes. Aquí també d'acord amb una *justícia materna*, que gastí amb prudència i doni a qui més ho necessita.

Cal una política que comuniqui, amb mitjans i accions –als ciutadans "qualssevol que siguin", als qui van a l'hospital o als qui s'adrecen als serveis socials, als estudiants a l'escola, als ancians de les residències o als immigrants en les fronteres del lloc de procedència–, que "l'Estat" *té cura* de les seves necessitats i garanteix els seus drets.

En la legislació sobre la "cura" he intentat legislar *amb cura*, i portar endavant una *política de la cura* també del treball parlamentari, dels actes i de les paraules. La *cura* del llenguatge legislatiu, tot donant autoritat a la paraula femenina. He cercat paraules per realitzar discurs polític de l'experiència de les dones, per dur el signe de la diferència a l'àmbit legal. A partir del rebuig del llenguatge sexista he intentat emprar les paraules amb precisió, perquè en el moment d'entrar a la "norma" estem construint "sentit comú". He combatut l'ús de *definicions neutres*, com "víctimes" o "violència familiar", que amaguen el fet que la violència és gairebé sempre exercida per un home sobre una dona. He desemmascarat la hipocresia gegantina d'anomenar *missions* a les guerres, falsa representació que impedeix veure i discutir les tragèdies i la violència com el que realment són.

He escoltat i donat representació als necessitats en nomenar els subjectes, tot usant paraules inèdites per alimentar nous conceptes. He refusat parlar de 'persones', un terme neutre que no diu la veritat, i he proposat anomenar dones i homes, nens, relacions, vides humanes. He denunciat l'ús de la paraula «família», que oculta la veritat perquè amaga la jerarquització interna i les veritables necessitats de les dones i les dels homes, dels nens i les nenes, dels adolescents i dels ancians, penalitzats/des de forma diversa pel que la política no fa. El model de la "política per a la família" està pensat i construït sense tenir en compte la història concreta dels diferents subjectes, que posseeixen emocions, desitjos, necessitats materials diferents, que requereixen enfocaments i respostes diverses i articulades i no pas models abstractes i uniformes. Els drets de cada individu són anul·lats pels drets de la família, i la subjectivitat desapareix dins dels rols de gènere. No sols les dones estan presoneres dins el paper de mares, sinó que tots estem reduïts a funcions. He treballat i insistit en la necessitat de portar el part dins del que és natural, i deixar a cada dona la possibilitat d'elecció sobre on i com donar a llum, sobre els drets de la partera i del nadó. Diverses vegades algun col·lega ha intervingut per

ridiculitzar el fet que es parlés de la "lactància" o dels nounats, com si les necessitats, el plaer, la relació mare/fill, els coneixements femenins, la vida quotidiana, la dependència i l'autonomia no fossin importants, tot i que són el futur, fins i tot de qui creu parlar de coses 'importants' només si es tracta de balanços, grans estratègies i empreses (sense balanços) internacionals. He procurat fer entendre que cal pensar en cada nadó com una persona portadora de drets *per se*, i passar d'un concepte *familiarista* –on és considerat com un 'apèndix' del nucli familiar– a un concepte en què es contempli l'infant o la nena com un valor en si, que ha de ser defensat i recolzat per tota la societat. Si la desigualtat s'inicia en el bressol, el *welfare* (benestar) s'ha d'iniciar en el bressol, amb projectes de *cura*, i també a través del reconeixement i la valoració de grups d'autoajuda i d'ajuda mútua.

He intentat parlar de dones, d'homes i de nens malalts i no pas de *pacients*, amb una especificació, al mateix temps, lingüística i de reposicionament del punt de vista; he tractat d'indicar un horitzó diferent, degut a la sensibilització de les dones i dels homes –amb llurs propis cossos i amb llurs mutacions– per la salut i la malaltia. He reclamat l'atenció sobre el fet que les respostes no van diferenciades per categories, i que l'edat no és la discriminant, sinó la no-autosuficiència, i que també es van donant respostes temporals a les necessitats de la 'cura' (embaràs, puerperi, malaltia).

He intentat fer reconèixer la "globalització de la cura": la nova divisió del treball, en què les activitats domèstiques, d'atenció i cura dels nens, ancians i discapacitats, ja no són delegades pels homes a les dones, sinó pels homes i les dones occidentals als immigrants, que aquí omplen una manca de cura (i d'amor) però la recreen en els seus propis països, en les seves famílies, amb greus conseqüències i sofriments devastadors. Per això he treballat per al reconeixement del paper i la millora de la vida de les dones estrangeres, pels seus drets, per la seva dignitat i pel seu *empowerment* (empoderament).

La *cura* no es pot deixar en mans del mercat, sinó que ha d'estar situada al centre d'un *welfare* (benestar) amb un enfocament orientat als cicles de la vida.

'Cura' és una paraula gairebé impronunciable al Parlament, fora de la dimensió sanitària. Tenir cura i ser cuidat, una relació antiga com el món (la 'normalitat' per a les dones), no ha arribat a ser de coneixement públic. Un Parlament tan llunyà de la vida quotidiana que envileix l'activitat de la cura, ha construït amb les seves lleis una societat com la italiana que s'erigeix sobre una enorme mola de treball femení, 'invisible', gratuït, no reconegut, no comptabilitzat i emmarcat entre la retòrica del "valor de la maternitat" i la manca de polítiques concretes i de consideració envers les mares.

L'informe amb les necessitats primàries, la nutrició i la 'cura' no ha permès a les dones el compromís en el govern de la vida pública, i el mo-

del monocràtic masculí, universal en el món de la política, ha limitat la competència de la cura a l'àmbit del que és privat, sense considerar-la adequada a l'àmbit públic.

Els parlamentaris sovint han estat «invisibles», en equilibri precari entre normes, pautes i símbols estranys, amb dificultats per exercir llur pròpia i específica competència.

Vaig entrar al Parlament per avaluar la nostra competència en el signe de la diferència. Ha semblat extravagant a molta gent sentir parlar de la vida de les persones, de les seves necessitats, de la necessitat de recrear el teixit de la convivència, perquè hi ha regles, models, temps i maneres de fer política "patriarcal" i perquè sovint les dones en llocs de poder han lluitat per exercir la seva humanitat, però han quedat mudes per la manca de paraules adequades, impacients per rituals que no els corresponen, "hostes" d'una institució pensada per als homes, on no hi ha cap escultura, quadre, cerimonial, ni llenguatge que les representi. La *diferència* no queda expressada si les dones no estan a les institucions, però si n'hi ha poques, les diferències culturals i polítiques que expressen resulten mortificants. Les lleis, les relacions, els documents, les actes, són expressades en "neutre masculí", així que, tot i tantes mocions presentades per fer visible la seva presència a través de l'ús sexual de la llengua, al Parlament les dones desapareixen. Jo mateixa, tot i haver format part durant una legislatura completa d'un organisme important com l'Oficina de la Presidència de la Cambra dels Diputats, mai no vaig poder tenir una targeta de visita perquè, segons el que preveu la institució, hauria estat qualificada com a home...

Només la pràctica de les relacions entre dones, entre parlamentàries i amb altres dones, a les institucions i a la societat, ha fet possible d'expressar també en el Parlament la passió, el desig, la confiança, l'estimació i el plaer de la trobada, tot conciliant autoafirmació i feminitat. Ha estat fonamental, encara que fatigós, mantenir el contacte sobretot amb tantes dones amb les quals he construït relacions fortes i significatives en la meua llarga militància feminista i comunista. Quinze anys d'activitat parlamentària han estat intensos i difícils, en els quals el nivell personal i el polític no es van entrecreuar gairebé mai, ni en el lloc, ni en el temps, amb totes les meves maneres d'actuar i tota la meua pràctica catapultades en un lloc completament estrany. Anys *absolutament antinatural*s per a qui ha construït la seva pròpia vida sota la temptativa de no separar el que és privat del tema polític, per a qui ha concebut el compromís polític a partir del lloc en què es viu i de les relacions amb les persones. He viscut la fatiga, el desarrelament, la por a la insuficiència o a la inutilitat, obligada a reconstruir l'equilibri familiar i a fer-hi front amb un sentit de desorientació deguda als constants moviments. Quinze anys d'ansietat perenne per una "doble vida", tot tractant de demostrar que ser parlamentària no significa disposar d'una vareta màgica, ni formar part automàticament "del poder", però que hi ha una manera

diferent d'entendre la tasca política i el rol parlamentari segons la via política i el sistema de valors escollit.

Els resultats han donat sentit a una elecció política no pas fàcil, i això també per les moltes dificultats d'un sistema que premia el sensacionalisme i elimina sistemàticament el que sorgeix des de baix, des de l'associacionisme, des de la passió de qui no pretén "ser vist".

No ha estat fàcil enfrontar-se amb el poder, amb els encisos i les seduccions d'una posició de privilegi. No ha estat fàcil ser coherent i posar en pràctica la meua essència feminista, ni tampoc deixar empremta de la nostra presència en la legislació, però els resultats no es mesuren només en lleis sinó també amb *la cura* que s'hi dedica.

Tiziana Valpiana



La historia de las mujeres está siempre entrelazada con el *cuidado del cuerpo*, propio y ajeno. Si nuestra madre no nos hubiera dado muchos años de cuidado, no seríamos adultos. Y ha sido posiblemente la universalidad de este “saber” lo que ha hecho *invisible* una experiencia de asistencia, empatía y compasión, que a su vez ha desarrollado saberes nunca lo suficientemente valorados y nunca promovidos del conocimiento privado al discurso público. Esta “invisible” competencia *femenina*, en cambio, debería convertirse en “bien común”, para así abrir nuevos caminos de democracia, y a fin de no dejar impronta en el abandono y la negligencia.

Es por ello que he escogido dedicar parte de mi vida y de la de las personas que amo, energía, tiempo y saber, para hacer política. Lo he hecho para

La diferencia en juego

Llevar al terreno de *lo público* mi experiencia como *madre*. Me he hallado enfrentada al rol de ‘legisladora’ para dar voz a *lo cotidiano*, poniendo en el centro de mi proceder político la subjetividad de las mujeres en la salud, el cuerpo, la sensualidad, la reproducción, la gravidez, el parto, el puerperio, la experiencia de la maternidad... para indagar las relaciones entre el cuerpo y la ley.

Sentía la urgencia, a partir de mi experiencia personal del *cuerpo que da cuerpo a la vida*, de incorporar ‘el cuidado’ en el centro del discurso político: el cuidado de la tierra, del aire, del agua, de la comida, de la calidad de vida de todas y todos nosotros, de la necesidad de que cada mujer y cada hombre viva la caducidad de su existencia, reduciendo a lo mínimo posible la precariedad.

De esta forma entré en el Parlamento, primero en la Cámara y luego en el Senado, para “dedicarme al cuidado” de los temas que se presentan en la vida de todos, desde la concepción hasta la muerte. El inicio, que no puede prescindir del consenso de la madre, como quisieran demasiados políticos que se erigen en autoridad moral en defensa de la “sacralidad de la vida”. El final, que no pertenece a la muerte sino a la vida de cada uno y no puede ser impuesto por ley, dejando también silenciada la última voluntad subjetiva sobre una muerte digna.

En un Parlamento, y en un país, Italia, en el cual se debate sobre células, tejidos, órganos —olvidando cuerpos e historias que dan sentido a su existencia—, palabras como *nacimiento*, *muerte*, *vida*, pueden tener un significado nulo. La política habla a menudo de un mundo irreal, donde las leyes no forman parte de la vida humana, ni hay mujeres, ni niños, ni relaciones. También la política necesita *cuidado*: para escribir las leyes que gobiernan nuestra vida se necesita el espíritu e incluso el cuerpo, la cultura pero también la naturaleza, la libertad y la dependencia, la producción y la reproducción, el dinero y el amor, el mundo público y el privado.

Es necesario, ante todo, pasar de una política ‘autista’ —que vive en su

mundo y no ve aquello que realmente sucede en el mundo, y dicta leyes sobre el cuerpo de las mujeres— a una política *materna*, que dedique tiempo, energía, cuidado, a los gestos cotidianos, que sea capaz de explorar todos los recursos y con pocos de ellos llevar a cabo muchas cosas.

Es necesario tener una perspectiva diferente sobre la economía yendo más allá del lenguaje escalofriante de los números, y pasar de la macroeconomía a la que recae sobre la vida de mujeres y hombres. Aquí también de acuerdo con una *justicia materna*, que gaste con prudencia, dando a quien más lo necesita.

Es necesaria una política que comunique, con medios y acciones —a los ciudadanos “cualesquiera que sean”, a quienes van a un hospital o a quienes se dirigen a los servicios sociales, a los estudiantes en la escuela, a los ancianos en residencias o a los inmigrantes en las fronteras del lugar que les pertenece—, que “el Estado” *cuida* sus necesidades y garantiza sus derechos. En la legislación *sobre el “cuidado”* he intentado legislar *con cuidado*, llevando adelante una *política del cuidado* también del trabajo parlamentario, de los actos, de las palabras. El *cuidado* del lenguaje legislativo, dando autoridad a la palabra femenina. He buscado palabras para realizar discurso político de la experiencia de las mujeres, para llevar al ámbito legal el signo de la diferencia. A partir del rechazo del lenguaje sexista he intentado utilizar las palabras con precisión, porque en el momento en que entramos en la “norma” construimos “sentido común”. He combatido el uso de *definiciones neutras*, como “víctimas” o “violencia familiar”, que ocultan el hecho de que la violencia es casi siempre ejercida por un hombre sobre una mujer. He desenmascarado la gigantesca hipocresía de llamar *misiones* a las guerras, representación falsa que impide ver y discutir las tragedias y la violencia por lo que son.

He escuchado y dado representación a los necesitados nombrando a los sujetos, usando palabras inéditas para alimentar nuevos conceptos. He rehusado hablar de ‘personas’, un término neutro que no dice la verdad, proponiendo denominar mujeres y hombres, niños, relaciones, vidas humanas. He denunciado el uso de la palabra «familia», que oculta la verdad escondiendo la jerarquización interna y las verdaderas necesidades de las mujeres y aquellas de los hombres, de los niños y las niñas, de los adolescentes y de los ancianos, distintamente penalizados/as por lo que la política no hace. El modelo de la “política para la familia” está pensado y construido sin tener en cuenta la historia concreta de los distintos sujetos, que poseen emociones, deseos, necesidades materiales diferentes, que requieren enfoques y respuestas diversas y articuladas y no modelos abstractos y uniformes. Los derechos de cada individuo son anulados por los derechos de la familia y la subjetividad desaparece dentro de los roles de género. No sólo las mujeres están prisioneras dentro del rol de madres, sino que todos estamos reducidos a funciones. He trabajado e insistido en la necesidad de llevar el parto dentro de lo natural, dejando a cada mujer la posibilidad de elección sobre dónde y cómo dar a luz, sobre los

derechos de la parturienta y del recién nacido. Varias veces algún colega ha intervenido para ridiculizar el hecho de que se hablase de la “lactancia” o de los bebés, como si las necesidades, el placer, la relación madre/hijo, los conocimientos femeninos, la vida cotidiana, la dependencia y la autonomía no fueran importantes, a pesar de que son el futuro, incluso de quien cree hablar de cosas “importantes” sólo si se trata de balances, grandes estrategias y empresas (sin balances) internacionales. He procurado hacer entender que es necesario pensar en cada recién nacido como una persona portadora de derechos *per se*, y pasar de un concepto *familiarista* —donde es considerado como un “apéndice” del núcleo familiar— a un concepto en el que se contemple al niño o la niña como un valor en sí, que debe ser defendido y apoyado por toda la sociedad. Si la desigualdad se inicia en la cuna, el *welfare* (bienestar) debe iniciarse en la cuna, con proyectos de *cuidado*, y también a través del reconocimiento y la valoración de grupos de autoayuda y ayuda mutua.

He tratado de hablar de mujeres, de hombres y de niños enfermos y no de *pacientes*, con una especificación, al mismo tiempo, lingüística y de reposicionamiento del punto de vista; he tratado de indicar un horizonte diferente, debido a la sensibilización de las mujeres y de los hombres —con sus propios cuerpos y con sus mutaciones— por la salud y la enfermedad. He reclamado la atención sobre el hecho de que las respuestas no van diferenciadas por categorías y que la discriminante no es la edad, sino la no-autosuficiencia, y que se van dando respuestas a las necesidades del ‘cuidado’, también temporales (embarazo, puerperio, enfermedad).

He intentado hacer reconocer la “globalización del cuidado”: la nueva división del trabajo, en que las actividades domésticas, de atención y cuidado de los niños, ancianos y discapacitados, ya no son delegadas por los hombres a las mujeres, sino por los hombres y las mujeres occidentales a los inmigrantes, que llenan aquí una carencia de cuidado (y de amor) pero la recrean en sus propios países, en sus familias, con graves consecuencias y devastadores sufrimientos. Por ello he trabajado para el reconocimiento del papel y la mejora de la vida de las mujeres extranjeras, por sus derechos, por su dignidad y por su *empowerment* (empoderamiento).

El *cuidado* no puede dejarse en manos del mercado, sino que debe estar situado en el centro de un *welfare* (bienestar) con un enfoque orientado a los ciclos de la vida.

‘Cuidado’ es una palabra casi impronunciable en el Parlamento, fuera de la dimensión sanitaria. Cuidar y ser cuidado, una relación antigua como el mundo (la “normalidad” para las mujeres), no ha llegado a ser de conocimiento público. Un Parlamento tan lejano de la vida cotidiana que envilece la actividad del cuidado, ha construido con sus leyes una sociedad como la italiana que se erige sobre una enorme mole de trabajo femenino, “invisible”, gratuito, no reconocido, no contabilizado y enmarcado entre la retórica del “valor de la maternidad” y la carencia de políticas concretas y de consideración para con las madres.

El informe con las necesidades primarias, la nutrición y el “cuidado” no ha permitido a las mujeres el compromiso en el gobierno de la vida pública, y el modelo monocrático masculino, universal en el mundo de la política, ha limitado la competencia del cuidado al ámbito de lo privado, sin considerarla adecuada al decir público.

Los parlamentarios han sido a menudo «invisibles», en equilibrio precario entre normas, pautas, símbolos extraños, con dificultades para ejercer la propia y específica competencia.

Entré en el Parlamento para valorizar nuestra competencia en el signo de la diferencia. A muchos ha parecido extravagante oír hablar de la vida de las personas, de sus necesidades, de la necesidad de recrear el tejido de la convivencia, porque hay reglas, modelos, tiempos y modos de la política “patriarcales” y porque a menudo las mujeres en lugares de poder han luchado por ejercer su humanidad, quedando mudas por la carencia de palabras adecuadas, impacientes por rituales que no les corresponden, ‘huéspedes’ de una institución pensada para hombres, donde no hay escultura, cuadro, ceremonial, ni lenguaje que las represente. La *diferencia* no se expresa si las mujeres no están en las instituciones, pero si son pocas, las diferencias culturales y políticas que expresan resultan mortificantes. Leyes, relaciones, documentos, actas, son expresadas en “neutro masculino”, así que, a pesar de tantas mociones presentadas para hacer visible su presencia a través del uso sexuado de la lengua, las mujeres en el Parlamento desaparecen. Yo misma, aún habiendo formado parte durante una legislatura completa de un organismo importante como la Oficina de la Presidencia de la Cámara de los Diputados, no pude tener una tarjeta de visita porque, según lo previsto por la institución, habría sido calificada como hombre...

Sólo la práctica de las relaciones entre mujeres, entre parlamentarias i con otras mujeres, en las instituciones y en la sociedad, ha hecho posible expresar también en el Parlamento la pasión, el deseo, la confianza, la estimación, el placer del encuentro, conciliando autoafirmación y feminidad. Ha sido fundamental, aunque fatigoso, mantener el contacto ante todo con tantas mujeres con las cuales en mi larga militancia feminista y comunista he construido relaciones fuertes y significativas. Quince años de actividad parlamentaria han sido intensos y difíciles, en los cuales el nivel personal y el político no se entrecruzaron casi nunca, ni en el lugar, ni en el tiempo, catapultadas en un lugar completamente extraño todas mis maneras, toda mi práctica. Años *absolutamente antinaturales* para quien ha construido su propia vida bajo la tentativa de no separar lo privado de lo político, para quien ha concebido el compromiso político a partir del lugar en que se vive y de las relaciones con las personas. He vivido fatiga, desarraigo, miedo a la insuficiencia o a la inutilidad, obligada a reconstruir el equilibrio familiar y a hacerle frente con un sentido de desorientación por los constantes movimientos. Quince años de perenne ansiedad por una “doble vida”, tratando de demostrar que ser parlamentaria no

significa tener la varita mágica, ni automáticamente formar parte “del poder”, pero que hay un modo *diferente* de entender el trabajo político y el rol parlamentario según la vía política y el sistema de valores escogido. Los resultados han dado sentido a una elección política no fácil, también por las muchas dificultades de un sistema que premia el sensacionalismo y elimina sistemáticamente lo que nace desde abajo, desde el asociacionismo, desde la pasión de quien no busca “ser visto”.

No ha sido fácil enfrentarse con el poder, con los encantos y las seducciones de una posición de privilegio. No ha sido fácil ser coherente y poner en práctica mi esencia feminista, ni tampoco dejar huella de nuestra presencia en la legislación, pero los resultados no se miden sólo en leyes sino también con *el cuidado* prestado.

Tiziana Valpiana



Em sembla convenient expressar des d'una professió que he triat per vocació, com és el meu cas com a psicòloga, parlar de l'atenció que tinc cura d'oferir a totes aquelles persones que pateixen, sigui per no saber resoldre el seu malestar, és a dir, que suporten la seva existència com si fos un càstig, però especial-

conegut de prop el dramatisme que pot arribar fins al suïcidi, de totes aquelles persones transgènere i transsexuals que s'enfronten amb la incomprensió més dolorosa perquè ve fins i tot de la seva pròpia família; l'opressió a la qual les sotmet l'ocultació de la seva disfòria de gènere que les fa emigrar a pobles llunyans per evitar als seus familiars ser testimonis del seu canvi de sexe, la qual cosa les obliga a un exili forçós.

cap a una ètica de la cura: o el bon fer de les cuidadores

ment a aquelles que no tenen massa cabuda en els discursos habituals, ja perquè l'entorn on viuen és víctima de la ignorància, ja per prejudicis que les exclouen d'una existència digna i mereixedora de respecte, o bé perquè és més còmode submergir-se en la pobresa d'un pensament únic que no sap què fer amb el que és diferent. Les persones som un resultat de la interacció entre el que s'espera que siguem i l'empenta a la qual ens sotmeten les nostres pulsions i els nostres ideals, que poden coincidir o no amb el que s'espera de nosaltres. La meua especialitat és escoltar els efectes que el desig provoca en els subjectes, el malestar silenciats que no troba paraules per expressar allò que el provoca perquè no respon als canons habituals del que s'espera de cadascú. Dones que intenten adaptar-se als estereotips clàssics que els exigeixen incondicionalitat i que accepten renunciar a desitjos propis, que no els permeten el mínim egoisme necessari, no sols per preservar la seva salut mental sinó per poder oferir quelcom bo de si mateixes als altres; el malestar d'homes que empesos a una exigència gairebé única d'èxit hi sucumbeixen pagant aquesta exigència amb la supressió de la sensibilitat cap a si mateixos i cap als altres, convertits en màquines de produir, o en cas de fracàs, en companys intractables que fan dels seus malestares *molestars*, imposats al seu voltant a les persones més properes, les seves dones si són heterosexuales, o els seus companys si són gais. I aquí toquem un punt important de malestar imposat per l'heterosexisme obligat. El desig, entès en sentit ampli, ha de tenir en compte els anhels, les expectatives, els ideals, la conformitat amb el gènere, amb l'orientació sexual o la seva disconformitat amb algun d'ells o amb tots dos. He estat testimoni de les dificultats dels adolescents quan perceben que l'amor que senten cap a una altra persona no coincideix amb el que s'espera que haurien de sentir perquè és cap a una persona del seu mateix sexe, de les lluites per ser igual a la majoria acceptada sense poder aconseguir-ho, del sofriment de ser considerats ja no malalts mentals, etiqueta estigmàtica que els posava en un carreró de desesperació sense sortida, però que tot i la retirada del diagnòstic de malalts mentals, encara segueixen patint i essent objecte d'una violència simbòlica exclouent que requereix recursos potencialment desproporcionats per afrontar-ho sense esfondrar-se. He

conegut el dolor dels intersexuals sotmesos a una castració des del seu naixement per la necessitat social d'incloure'ls en un gènere que no trien ells mateixos sinó els seus cirurgians en el moment de venir al món. Tenir cura en aquest cas és ajudar que cada persona es trobi amb el seu veritable desig al marge que coincideixi o no amb expectatives familiars o socials i ajudar-la a sostenir-lo sense sentir-se culpable per la seva diferència. Tenir cura també significa ajudar les dones que atenen malalts a sentir-se lliures de prendre's un temps propi, un deixar-se ajudar en la cura als altres, no pretendre pagar culpes o deutes anteriors amb la persona a la qual es dedica l'atenció, amb una posició sacrificial que entorpeix l'amor i deixa oberta la porta de l'odi, que es tradueix en maltractament cap a qui es cuida. Ajudar a entendre això és el que faig com a psicoterapeuta sense implicar-hi els meus propis sentiments i ideologia particular. Això té com a conseqüència una postura, com a terapeuta, absolutament atípica, en el sentit de suspendre la meua pròpia subjectivitat per ser un mer mirall de l'altre, per atorgar-li, gràcies a una escolta no preassenyada, la dignitat que li correspon com a humà. Però ajudar a aconseguir aquesta llibertat interior no és suficient com a cuidadora, sinó que també cal un compromís personal en una tasca que implica una investigació, promoció, divulgació del que vaig descobrint per ajudar a crear les condicions socials per tal que aquesta llibertat interior pugui exercir-se. La crítica conscienciosa del que es considera normal és un bon començament, ja que la tan anomenada normalitat és una ficció social que intenta tranquil·litzar tothom sota el seu recer, encara que una anàlisi més rigorosa d'aquesta normalitat ens mostra que no hi ha cap abisme que separi el que és normal del que no es considera com a tal. És aquesta proximitat la que espanta. Per no angoixar-se és més fàcil pensar que les diferències separen amb fronteres rígides, encara que aquest pensament no es correspongui amb la veritat. La forma més benigna de la cura és la que no és gratuïta, perquè tota relació humana implica un intercanvi. Sempre que rebem quelcom d'algú, aquesta concessió genera un deute que lliga tant el donador de la cura com el qui la rep. Aquest deute, si es disfressa de generositat incondicional, es paga amb símptomes en el cuidador i en malestar en la

persona cuidada. Per això és important tenir cura també del qui cuida. Com em cuida jo com a psicòloga? Doncs no perdent de vista que he de concedir-me un lloc i un temps plaents per tal de preservar la meua salut física i psíquica. Cap dels cuidadors/cuidadores no ha de perdre això de vista. Col·locar-se en situació de salvador/a d'un altre és una posició que genera patologies serioses. L'exigència desmesurada de temps que es pretén dedicar a un altre per cuidar-lo intentant suprimir o negar les exigències del propi dret al plaer personal, genera ressentiment que pot arribar fins a l'odi si es prolonga massa el temps exigint per la cura. Aquest odi es farà sentir de

manera sibil·lina en maltractaments subtils o manifestos cap a qui es pretén cuidar o bé en problemes físics que responen a aquestes tensions. L'amor a l'altre té els límits que imposa la necessària cura de nosaltres mateixos com a cuidadors si realment volem oferir un alleugeriment a qui cuidem. Un antic adagi deia que la caritat ben entesa comença per nosaltres mateixos. La caritat cap a un mateix comença per sentir que si els nostres éssers més propers ens estimen no poden exigir-nos una postura sacrificial, que tot amor necessita reconeixement i correspondència per ser saludable. Les persones dependents, impossibilitades d'alguna manera, que necessiten atenció, no poden ser abandonades, però això no significa que una sola persona se n'hagi de fer càrrec. De vegades les cuidadores/cuidadors es queixen del mateix de què gaudeixen, és a dir, dels beneficis secundaris que la posició sacrificial els proporciona, com per exemple, una gratificació narcisista de sentir-se persones millors que la resta de la família, la qual cosa les acosta a un ideal *joic* (propi, personal) que paguen molt car. Desprendre's d'aquesta pretensió, reconèixer-se persones corrents, no excepcionals, és una bona estratègia per respirar aire fresc i, sobretot, parlar del que ens fa mal perquè d'altres també es responsabilitzin de l'atenció que deuen als altres. Res no preserva millor l'amor que reconèixer els seus límits, encara que això no sigui precisament el que l'ideal romàntic ens ven de manera tramposa en demanar incondicionalitat absoluta, lliurament sense límits, ser tota i tot per a un altre i res per a una mateixa.

Claudia Truzzoli

Me parece conveniente expresar desde una profesión que he elegido por vocación, como es mi caso como psicóloga, hablar del cuidado que me esmero en ofrecer a todas aquellas personas que sufren, sea por no saber resolver su malestar, o sea que soportan su existencia como si fuera un castigo, pero especialmente a aquellas que no tienen demasiada cabida en los discursos habituales, ya porque el entorno donde viven es víctima

hacia una ética del cuidado: o el bien hacer de las cuidadoras

de la ignorancia, ya por prejuicios que las excluyen de una existencia digna y merecedora de respeto, o porque es más cómodo sumergirse en la pobreza de un pensamiento único que no sabe qué hacer con lo diferente. Las personas somos un resultado de la interacción entre lo que se espera que seamos y el empuje al que nos someten nuestras pulsiones y nuestros ideales, que pueden coincidir o no con lo que se espera de nosotros. Mi especialidad es escuchar los efectos que el deseo provoca en los sujetos, el malestar silenciado que no encuentra palabras para expresar aquello que lo provoca porque no responde a los cánones habituales de lo que se espera de cada cual. Mujeres que intentan adaptarse a los estereotipos clásicos que les exigen incondicionalidad y que aceptan renunciar a deseos propios, que no les permiten el mínimo egoísmo necesario, no sólo para preservar su salud mental sino para poder ofrecer algo bueno de sí mismas a los demás; el malestar de hombres que empujados a una exigencia casi única de éxito sucumben a ella pagando esa exigencia con la supresión de la sensibilidad hacia sí mismos y hacia los demás, convertidos en máquinas de producir, o en caso de fracaso, en compañeros intratables que hacen de sus malestares *molestares*, impuestos a su alrededor a las personas más cercanas, sus mujeres si son heterosexuales, o sus compañeros si son gays. Y aquí tocamos un punto importante de malestar impuesto por el heterosexismo obligado. El deseo, entendido en sentido amplio, debe tener en cuenta los anhelos, las expectativas, los ideales, la conformidad con el género, con la orientación sexual o su disconformidad con alguno de ellos o con ambos. He sido testigo de las dificultades de los adolescentes cuando perciben que el amor que sienten hacia otra persona no coincide con lo que se espera que deberían sentir porque es hacia una persona de su mismo sexo, de las luchas por ser igual a la mayoría aceptada sin poder conseguirlo, del sufrimiento de ser considerados ya no enfermos mentales, etiqueta estigmática que los colocaba en un callejón de desesperación sin salida, pero que a pesar de la retirada del diagnóstico de enfermos mentales, aún siguen sufriendo y siendo objeto de una violencia simbólica excluyente que requiere recursos potencialmente desproporcionados para hacerle frente sin derrumbarse. He conocido de cerca el dramatismo que puede llegar hasta el suicidio, de

todas aquellas personas transgénero y transexuales que se enfrentan con la incomprensión más dolorosa por venir incluso de su propia familia; la opresión a la que las somete el ocultamiento de su disforia de género que las hace emigrar a pueblos lejanos para evitar a sus familiares ser testigos de su cambio de sexo, lo que las obliga a un exilio forzoso. He conocido el dolor de los intersexuales sometidos a una castración desde su nacimiento

to por la necesidad social de incluirlos en un género que no eligen ellos mismos sino sus cirujanos en el momento de venir al mundo. Cuidar en este caso es ayudar a que cada persona se encuentre con su verdadero deseo al margen de que coincida o no con expectativas familiares o sociales y ayudarla a sostenerlo sin sentirse culpable por su diferencia. Cuidar también significa ayudar a las mujeres que cuidan enfermos a sentirse libres de tomarse un tiempo propio, un dejarse ayudar en el cuidado a otros, no pretender pagar culpas o deudas anteriores con la persona a la que se le dedica el cuidado, con una posición sacrificial que entorpece el amor y deja abierta la puerta del odio, que se traduce en maltrato hacia quien se cuida. Ayudar a entender esto es lo que hago como psicoterapeuta sin implicar mis propios sentimientos e ideología particular. Esto implica una postura, como terapeuta, absolutamente atípica, en el sentido de suspender mi propia subjetividad para ser un mero espejo del otro, para otorgarle, gracias a una escucha no prejuiciosa, la dignidad que le corresponde como humano. Pero ayudar a lograr esa libertad interior no es suficiente como cuidadora, sino que también hace falta un compromiso personal en una tarea que implica una investigación, promoción, divulgación de lo que voy descubriendo para ayudar a crear las condiciones sociales para que esa libertad interior pueda ejercerse. La crítica concienzuda de lo que se considera normal es un buen comienzo, puesto que la tan llamada normalidad es una ficción social que intenta tranquilizar a todos bajo su cobijo, aunque un análisis más riguroso de la tal normalidad nos muestra que no existe un abismo que separe lo normal de lo que no se considera como tal. Es esa cercanía la que asusta. Es más fácil pensar que las diferencias separan con fronteras rígidas para no angustiarse, aunque ese pensamiento no se corresponda con la verdad. La forma más benigna del cuidado es la que no es gratuita, porque toda relación humana implica un intercambio. Siempre que recibimos algo de alguien, tal concesión genera una deuda que ata tanto al dador del cuidado como al que lo recibe. Esa deuda, si se disfraz de generosidad incondicional, se paga con síntomas en el cuidador y en malestar en la persona cuidada. Por eso es importante cuidar también al que cuida. ¿Cómo me cuida yo como psicóloga? No perdiendo de vista que tengo que darme

un lugar y un tiempo placenteros para preservar mi salud física y psíquica. Todos los cuidadores/cuidadoras no deben perder esto de vista. Colocarse en situación de salvador/a de otro es una posición que genera patologías serias. La exigencia desmesurada de tiempo que se pretende dedicar a otro para cuidarlo intentando suprimir o negar las exigencias del propio derecho al placer personal genera resentimiento que puede llegar hasta el odio si se prolonga demasiado el tiempo exigido por el cuidado. Ese odio se hará sentir de manera sibil·lina en maltrato sutil o manifiesto hacia quien se pretende

cuidar o bien en problemas físicos que responden a estas tensiones. El amor al otro tiene los límites que impone el necesario cuidado de nosotros mismos como cuidadores si realmente queremos ofrecer un alivio a quien cuidamos. Un viejo refrán decía que la caridad bien entendida empieza por casa. La caridad hacia sí mismo empieza por sentir que si nuestros seres más cercanos nos aman no pueden exigirnos una postura sacrificial, que todo amor necesita reconocimiento y correspondencia para ser saludable. Las personas dependientes, imposibilitadas de alguna manera, que necesitan de un cuidado, no pueden ser abandonadas, pero eso no significa que una sola persona deba hacerse cargo de ellas. A veces las cuidadoras/cuidadores se quejan de lo mismo de lo que disfrutaban, o sea, de los beneficios secundarios que la posición sacrificial les proporciona, como por ejemplo, una gratificación narcisista de sentirse mejores personas que el resto de la familia, lo que las acerca a un ideal *yoico* que pagan muy caro. Desprenderse de esa pretensión, reconocerse personas corrientes, no excepcionales, es una buena estrategia para respirar aire fresco y, sobre todo, hablar de lo que nos duele para que otros también se responsabilicen del cuidado que les deben a los demás. Nada preserva mejor al amor que reconocer sus límites, aunque esto no sea precisamente lo que el ideal romàntico nos vende de manera tramposa al pedir incondicionalidad absoluta, entrega sin límites, ser toda y todo para otro y nada para sí misma.

Claudia Truzzoli



generar vivències personals des de l'art públic

Presentació

Estem en aquesta taula rodona com a artistes per donar la nostra visió de la cura des de la nostra obra. Desenvolupem el nostre treball junts en el marc general de les Arts visuals, però amb una dimensió clarament performativa, sovint en el que s'entén per Art Públic; no tant com a intervencions en llocs (emplaçaments i/o comunitats), que és el que habitualment s'associa a aquest terme, sinó més aviat com a intervencions en l'experiència pública, des del que es defineix millor com a activisme artístic. Les nostres arrels es troben en la pintura, el que aporta una preocupació per la plàstica en tot el que fem.

L'any 1995 comencem a treballar junts, com a parella artística, implicant sovint a d'altres *partenaires* (artistes o no) en determinats projectes. De mica en mica veiem que la nostra trajectòria defineix uns trets que caracteritzen la nostra obra:

- Un rerefons intimista que impulsa una mirada introspectiva vers l'interior humà, especialment l'atracció i pressió que exerceixen determinats fenòmens (el misteri, el buit, l'inconscient, la cosa, la desa-

parició, el sagrat, el no-res...) però també la normalització d'aquest tipus d'experiència tot desmitificant-la des de l'acció directa fins al despullament de la seva aura (*l'halo*).

- La dimensió performàtica en tot el que fem. L'art d'acció o *performance* es refereix a la celebració del que succeeix, del moment. La nostra obra neix de la vivència i vol crear vivència, i podem treballar en privat o bé implicar-hi el públic, segons la naturalesa de la peça que treballem.

- Una preocupació pel que és social, que ens porta a accionar moments de cohesió comunitària en participar plegats en un mateix projecte que nosaltres impulsem. És el que anomenem activisme dins l'Art Públic. El desig de connectar amb públics que no són consumidors habituals de cultura i molt menys consumidors d'art contemporani. Aquí té sentit també la nostra tasca pedagògica i les nostres publicacions, així com el comissariat de "La Interior Bodega", que és el nostre estudi i alhora un espai on organitzem esdeveniments culturals per a la ciutadania.

Comentaris de cinc obres

Per tal de visualitzar les obres podeu visitar la nostra pàgina web (www.lainteriorbodega.org) i allà connectar-vos amb Asunción+Guasch dins l'apartat "artistes". També es poden veure els vídeos d'AJNA, SAHASRA-RA i ARCA a *You Tube*, cercant-los amb les paraules: "asuncion+guasch" i el títol de cada obra.

1. Vulnerables

Projecte d'Art Públic desenvolupat a Cornellà de Llobregat durant l'any 2004 i part del 2005. Des de l'Ajuntament i dirigit a la ciutadania, tot fent intervenir agents del teixit associatiu de la vila, en una reflexió entorn de la vulnerabilitat.

Vàrem enfocar el tema partint de la següent hipòtesi: "la nostra qualitat de vida ve determinada per la qualitat de les nostres relacions"; a partir d'aquí es va anar treballant a nivell comunicatiu tot promovent l'intercanvi d'opinions i experiències. Amb diversos grups ens plantejàvem fins a quin punt ens hem de blindar per tal de no ser agredits, o ens hem de despullar per no viure aïllats.

Volem destacar la participació radiofònica dels grups de dones, les reunions amb tècnics i polítics municipals, i el banc de memòries. En aquests tres moments hi havia un flux d'energia i un nivell de reflexió i intimitat

molt alts pel fet d'abordar conceptes des de l'experiència personal i, a més, fer-ho de forma participativa en comunitat. D'aquesta macrointervenció de caire activista van néixer un seguit d'obres que es van exposar al castell (un recinte blindat, amb finalitat defensiva). Com que havia participat molta gent de la ciutat en l'elaboració d'algunes obres, va ser una exposició àmpliament visitada. Vegem tres d'aquestes obres:

"Mur permeable"

Sobre les parets del castell es projectava la imatge d'un clatell, la zona del cos que simbòlicament associem a la vulnerabilitat, convertint un espai arquitectònic sòlid i monolític per als habitants de l'entorn, en un vel permeable i franquejable.

"El ser no se basta a sí mismo" (L'ésser no és suficient a si mateix)

Sèrie de 7 grans brodats sobre robes de llana i alpaca, realitzats pels casals d'avis de Cornellà de Llobregat a partir de dibuixos dels autors. Les imatges mostren retrats col·lectius. Totes les persones que hi apareixen són ciutadans de Cornellà, que hem conegut als casals, als instituts, a l'Ajuntament, o al carrer. Aquesta obra és la que millor mostra l'experiència del projecte: som en l'altre; com les nines russes, com fragments d'un immens teixit, som éssers de relació. Quan s'actua sobre un punt del teixit, se'n ressent la resta. Acumulem forats, pedaços, retalls, cosits... i cada intervenció té un abast que s'expandeix més enllà de la circumstància que creiem acotar. Finalment, la nostra qualitat de vida depèn de la qualitat de les nostres relacions. Per aquesta condició d'éssers socials, aquest projecte s'ha realitzat totalment en la col·lectivitat, des de la col·laboració; hi hem dedicat moltes hores entrant en contacte amb la gent, supervisant el procés de treball, parlant, ... neutralitzant així els límits del jo individual en l'art i gaudint de l'experiència en comú. En l'exposició hi havia una projecció de diapositives de les persones que hi participaven i l'enregistrament en àudio de les converses a la ràdio amb els grups de dones entorn de la vulnerabilitat.

"Banc de memòries"

Acció col·lectiva. Dificilment un ciutadà anònim restarà en la memòria històrica de la seva població si no s'ofereix un mecanisme que ho permeti. Només els ciutadans il·lustres donen nom als carrers i mereixen exposicions que eviten la segona mort, la de l'oblit. Durant el cap de setmana del 9 i 10 d'abril de 2005 es va obrir un banc de memòries al castell, en el qual es va recollir el testimoni de tothom qui volia deixar la seva empremta en forma de narració. Tot el material recollit es conserva com a document històric de la ciutat per al futur. Des de l'Ajuntament es va promoure explícitament l'acció, com a esdeveniment que ultrapassa els límits del que s'entén habitualment com a obra d'Art, en

connectar totalment l'acció artística amb l'acció política i social. L'objectiu és protegir el vulnerable, tot protegint la seva memòria des de l'aparell de poder.

2. Sahasrara

Un *happening* a les Escaules, en la segona edició del festival internacional de *performance* "La Muga Caula". Aquesta obra i les tres següents formen part d'un treball de procés en el qual treballem des de fa cinc anys i que rep el nom de "Kenosi". L'eix de Kenosi és l'experiència del buit.

Les primeres accions d'aquest treball eren privades i en elles vàrem començar a eliminar discursos textuais de llibres, tot foradant-los per tal de provocar el silenci i deixar els fulls com a carcassa buida. Aquesta acció va consistir en buidar un llibre mític de la mística apofàtica medieval, "El núvol del no saber", per realitzar literalment el seu discurs. Es va fer entre tots els assistents en un ambient distès i poc solemne, tot i que sonava de forma repetida un *mantra* budista de Bodhgaya (Índia).

3. Ajna

Pensada per al festival internacional de *performance* "Eben" entorn al tema de la invisibilitat, la *performance* "Ajna" va tenir un caire molt íntim. Hi havia dos espais molt contrastats: un exterior sorollós en el qual, després de repartir números entre els assistents, s'anaven cridant en veu alta a mida que transcorria el temps. En l'altre espai, més silenciós (aquesta mateixa sala on avui hi ha la taula rodona), els *performers* estàvem situats en dues taules separades, amb una llum tènue i una pantalla gran sobre la qual es projectava el vídeo d'una roba moguda pel vent. Quan els participants havien estat "premiats" amb el seu número, entraven, s'asseien i s'establia un diàleg íntim amb cadascú de nosaltres. Se'ls convidava a pensar en una persona desapareguda de llurs vides i seguidament a realitzar un forat a la pantalla de projecció. Tot seguit s'acostaven novament a la taula i havien d'evocar tres records de moments viscuts amb aquella persona, que fossin agradables. En escoltar els records, nosaltres dibuixàvem en un paper de dol xinès, amb tinta, el contorn del retall de pantalla foradat. Ells s'enduïen el nostre dibuix i nosaltres ens quedàvem amb el retall.

El resultat fou molt satisfactori. Diversos participants van mostrar una forta emoció en evocar moments positius de gent que ja no hi era, i la *performance* va agafar un to molt terapèutic. Donat el ritme tranquil i la dedicació personal que els *performers* hi posàvem, només van tenir temps d'entrar a la sala trenta persones.

4. Un pañuelo sediento (Un mocador assedegat)

Aquesta *performance* fou pensada en homenatge a Miguel Hernández per a la galeria Setba de Barcelona. En aquesta ocasió es va treballar

sobre un mateix text: una elegia del poeta dedicada al seu amic Ramón Sijé. Els assistents havien de tapar amb *tippex* part del text tot deixant a la vista només aquells mots que més ressonaven al seu interior en llegir-lo. Conforme anaven acabant les intervencions es penjaven els resultats a la paret, i tothom podia veure com un mateix poema desencadenava experiències tant diferents com les llavors escampades en terra fèrtil. En una altra part de la sala es projectava un vídeo sense àudio d'un funeral hindú a l'Himàlaia. L'experiència de crear tot buidant i de fer aparèixer quelcom personal exclusivament amb paraules d'un altre i silenci d'un mateix, va ser molt profitosa per a tothom, a l'entorn d'uns cinquanta participants.

5. Arca

A la sala del mirador del Museu Molí Paperer de Capellades es va realitzar una instal·lació que consistia en una gran arca de paper (720x350x250 cm) suspesa del sostre, que reproduïa a escala el propi espai expositiu. En les seves parets s'hi projectava un text d'Antoni Clapés. El dia 28 de novembre de 2009 la instal·lació passà a ser un dispositiu performatiu, de tal manera que es va veure modificada: el text es va buidar de mots per la participació activa dels assistents a l'acció, una cinquantena de persones.

En aquest buidar-se, que ho era, el text es refeia una vegada i altra, tot lliurant-se als participants, alliberant-se de les parets que el contenien i el feien visible. A mesura que desapareixien els mots apareixien nous poemes, que acabaven desapareixent per tal de fer-ne aparèixer de nous... La paraula-llum, atrapada en el paper, s'esborrava del seu suport físic per perdre's en l'espai i el temps. Durant la *performance*, alguns dels poetes participants també recitaven. Donat que, al llarg del temps que durava l'acció, hi havia sempre diverses persones alhora distribuïdes lliurement per les quatre parets de l'arca, resultava impossible percebre l'obra de forma completa. Aquest fet, sumat a la recitació continuada, feia de la *performance* una acció complexa, més sensorial que no pas conceptual, d'evolució sincrònica i no diacrònica, on els estímuls (mots) funcionaven de forma interdependent en la seva percepció visual i auditiva.

Les obres comentades i d'altres que podeu veure al nostre web, mostren amb claredat com treballem amb la gent, i que gràcies a la seva participació i implicació podem amplificar el sentit i la fi de cada obra.

Asunción+Guasch



Presentación

Estamos en esta mesa redonda como artistas para dar nuestra visión de la curación desde nuestra obra. Desarrollamos juntos nuestro trabajo en el marco general de las Artes visuales, pero con una dimensión claramente performativa, a menudo en lo que se entiende por Arte Público, no tanto como intervenciones en lugares (emplazamientos y/o comunidades), que es lo que habitualmente se asocia a este término, sino más bien como in-

generar vivencias personales desde el arte público

tervenciones en la experiencia pública, desde lo que se define mejor como activismo artístico. Nuestras raíces se hallan en la pintura, lo que aporta una preocupación por la plástica en todo lo que hacemos. En 1995 empezamos a trabajar juntos, como pareja artística, implicando a menudo a otros *partenaires* (artistas o no) en determinados proyectos. Poco a poco vemos que nuestra trayectoria define unos rasgos que caracterizan nuestra obra:

- Un trasfondo intimista que impulsa una mirada introspectiva hacia el interior humano, especialmente la atracción y presión que ejercen determinados fenómenos (el misterio, el vacío, el inconsciente, la cosa, la desaparición, lo sagrado, la nada...) pero también la normalización de este tipo de experiencia desmitificándola desde la acción directa hasta el despojo de su aura (el *halo*).
- La dimensión performática en todo lo que hacemos. El arte de acción o *performance* se refiere a la celebración de lo que sucede, del momento. Nuestra obra nace de la vivencia y quiere crear vivencia, y podemos trabajar en privado o bien implicar al público, según la naturaleza de la pieza que trabajamos.
- Una preocupación por lo social, que nos lleva a accionar momentos de cohesión comunitaria al participar juntos en un mismo proyecto que nosotros impulsamos. Es lo que llamamos activismo dentro del Arte Público. El deseo de conectar con públicos que no son consumidores habituales de cultura y mucho menos consumidores de arte contemporáneo. Aquí tiene sentido también nuestra labor pedagógica y nuestras publicaciones, así como el comisariado de “La Interior Bodega”, que es nuestro estudio y a la vez un espacio donde organizamos eventos culturales para la ciudadanía.

Comentarios de cinco obras

Para visualizar las obras se puede visitar nuestra página web (www.lain-teriorbodega.org) y allí conectarse con Asunción+Guasch dentro del apartado “artistas”. También pueden verse los vídeos de AJNA, SAHASRARA y ARCA en *You Tube*, buscándolos con las palabras: “asuncion+guasch” y el título de cada obra.

1. Vulnerables

Proyecto de Arte Público desarrollado en Cornellà de Llobregat durante el año 2004 y parte del 2005. Desde el Ayuntamiento y dirigido a la ciudadanía, haciendo intervenir agentes del tejido asociativo de la villa, en una reflexión en torno a la vulnerabilidad. Enfocamos el tema partiendo de la siguiente hipótesis: “nuestra calidad de vida viene determinada por la calidad de nuestras relaciones”; a partir de ahí se fue trabajando a nivel comunicativo promoviendo el intercambio de opiniones y experiencias. Con varios grupos nos planteábamos hasta qué punto debemos blindarnos para no ser agredidos, o tenemos que desnudarnos para no vivir aislados. Queremos destacar la participación radiofónica de los grupos de mujeres, las reuniones con técnicos y políticos municipales, y el banco de memorias. En estos tres momentos se producía un flujo de energía y un nivel de reflexión e intimidad muy altos por el hecho de abordar conceptos desde la experiencia personal y, además, hacerlo de forma participativa en comunidad. De esta macrointervención de carácter activista nacieron una serie de obras que se expusieron en el castillo (un recinto blindado, con finalidad defensiva). Como había participado mucha gente de la ciudad en la elaboración de algunas obras, fue una exposición ampliamente visitada. Veamos tres de estas obras:

“Mur permeable” (Muro permeable)

Sobre las paredes del castillo se proyectaba la imagen de una nuca, la zona del cuerpo que simbólicamente asociamos a la vulnerabilidad, convirtiendo un espacio arquitectónico sólido y monolítico para los habitantes del entorno, en un velo permeable y franqueable.

“El ser no se basta a sí mismo”

Serie de 7 grandes bordados sobre telas de lana y alpaca, realizados por residencias de ancianos de Cornellà de Llobregat a partir de dibujos de los autores. Las imágenes muestran retratos colectivos. Todas las personas que aparecen son ciudadanos de Cornellà, que hemos conocido en los centros, en los institutos, en el Ayuntamiento, o en la calle. Esta obra es la que muestra mejor la experiencia del proyecto: estamos en el otro; como las muñecas rusas, como fragmentos de un inmenso tejido, somos seres de relación. Cuando se actúa sobre un punto del tejido, el resto se resiente. Acumulamos agujeros, parches, recortes, cosidos... y cada intervención tiene un alcance que se expande más allá de la circunstancia que creemos acotar. Finalmente, nuestra calidad de vida depende de la calidad de nuestras relaciones. Por esta condición de seres sociales, este proyecto se ha realizado totalmente en la colectividad, desde la colaboración; hemos dedicado muchas horas hablando en contacto con la gente, supervisando el proceso de trabajo, hablando, ... neutralizando así los límites del yo individual en el arte y disfrutando de la experiencia en común. En la exposición había una proyección de diapositivas de las personas que participaban y la grabación en audio de las conversaciones en la radio con los grupos de mujeres en torno a la vulnerabilidad.

“Banc de memòries” (Banco de memorias)

Acción colectiva. Difícilmente un ciudadano anónimo permanecerá en la memoria histórica de su población si no se ofrece un mecanismo que lo permita. Sólo los ciudadanos ilustres dan nombre a calles y merecen exposiciones que evitan la segunda muerte, la del olvido. Durante el fin de semana del 9 y 10 de abril de 2005 se abrió un banco de memorias en el castillo, en el que se recogió el testimonio de todos los que querían dejar su huella en forma de narración. Todo el material recogido se conserva como documento histórico de la ciudad para el futuro. Desde el Ayuntamiento se promovió explícitamente la acción, como acontecimiento que sobrepasa los límites de lo que se entiende habitualmente como obra de Arte, al conectar totalmente la acción artística con la acción política y social. El objetivo es proteger al vulnerable, protegiendo su memoria desde el aparato de poder.

2. Sahasrara

Un *happening* en Les Escaules, en la segunda edición del festival internacional de *performance* “La Muga Caulà”. Esta obra y las tres siguientes forman parte de un trabajo de proceso en el que trabajamos desde hace cinco años y que recibe el nombre de “Kénosis”. El eje de Kénosis es la experiencia del vacío. Las primeras acciones de este trabajo eran privadas y en ellas empezamos a eliminar discursos textuales de libros, agujereando los mismos para pro-

vocar el silencio y dejar las hojas como carcasa vacía. Esta acción consistió en vaciar un libro mítico de la mística apofática medieval, “La nube del no saber”, para realizar literalmente su discurso. Se ejecutó entre todos los asistentes en un ambiente distendido y poco solemne, aunque sonaba de forma repetida un *mantra* budista de Bodhgaya (India).

3. Ajna

Pensada para el festival internacional de *performance* “Ebeni” en torno al tema de la invisibilidad, la *performance* “Ajna” tuvo un carácter muy íntimo. Había dos espacios muy contrastados: un exterior ruidoso en el que, después de repartir números entre los asistentes, se iban llamando en voz alta a medida que transcurría el tiempo. En el otro espacio, más silencioso (esta misma sala donde hoy se halla la mesa redonda), los *performers* estábamos situados en dos mesas separadas, con una luz tenue y una gran pantalla sobre la que se proyectaba el vídeo de una ropa movida por el viento. Cuando los participantes habían sido “premiados” con su número, entraban, se sentaban y se establecía un diálogo íntimo con cada uno de nosotros.

Se les invitaba a pensar en una persona desaparecida de sus vidas y seguidamente a realizar un agujero en la pantalla de proyección. A continuación se acercaban nuevamente a la mesa y debían evocar tres recuerdos de momentos vividos con esa persona, que fueran agradables. Al escuchar los recuerdos, nosotros dibujábamos en un papel de duelo chino, con tinta, el contorno del recorte de pantalla agujereado. Ellos se llevaban nuestro dibujo y nosotros nos quedábamos con el recorte. El resultado fue muy satisfactorio. Varios participantes mostraron una fuerte emoción al evocar momentos positivos de gente que ya no existía, y la *performance* tomó un tono muy terapéutico. Dado el ritmo tranquilo y la dedicación personal que los *performers* poníamos, sólo tuvieron tiempo de entrar en la sala treinta personas.

4. Un pañuelo sediento

Esta *performance* fue pensada en homenaje a Miguel Hernández para la galería Setba de Barcelona. En esta ocasión se trabajó sobre un mismo texto: una elegía del poeta dedicada a su amigo Ramón Sijé. Los asistentes tenían que tapar parte del texto con *tippex* dejando a la vista sólo aquellas palabras que más resonaban en su interior al leerlo. Conforme iban terminando las intervenciones se colgaban los resultados en la pared, y todo el mundo podía ver como un mismo poema desencadenaba experiencias tan distintas como las semillas esparcidas en tierra fértil. En otra pared de la sala se proyectaba un vídeo sin audio de un funeral hindú en el Himalaya. La experiencia de crear vaciando, y de hacer aparecer algo personal exclusivamente con palabras de otro y silencios de uno mismo, fue muy provechosa para todos, alrededor de unos cincuenta participantes.

5. Arca

En la sala del mirador del Museo “Molí Paperer” de Capellades se realizó una instalación que consistía en una gran arca de papel (720x350x250 cm) suspendida del techo, que reproducía a escala el propio espacio expositivo. En sus paredes se proyectaba un texto de Antoni Clapés. El día 28 de noviembre de 2009 la instalación pasó a ser un dispositivo performativo, de tal manera que se vio modificada: el texto se vació de palabras por la participación activa de los asistentes a la acción, una cincuentena de personas.

En ese vaciarse, que lo era, el texto se rehacía una y otra vez, entregándose a los participantes, liberándose de las paredes que lo contenían y lo hacían visible. A medida que desaparecían las palabras aparecían nuevos poemas, que acababan desapareciendo para hacer reaparecer a otros nuevos... La palabra-luz, atrapada en el papel, se borraba de su soporte físico para perderse en el espacio y el tiempo. Durante la *performance*, algunos de los poetas participantes también recitaban. Dado que, a lo largo del período que duró la acción, había siempre varias personas a su vez distribuidas libremente por las cuatro paredes del arca, resultaba imposible percibir la obra de forma completa. Este hecho, sumado a la recitación continuada, convertía a la *performance* en una acción compleja, más sensorial que conceptual, de evolución sincrónica y no diacrónica, donde los estímulos (palabras) funcionaban de forma interdependiente en su percepción visual y auditiva.

Las obras comentadas y otras que podéis contemplar en nuestra web, muestran con claridad cómo trabajamos con la gente, y cómo gracias a su participación e implicación podemos amplificar el sentido y el fin de cada obra.

Asunción+Guasch





Fer de l'art una via per tenir cura de la vida interior i del benestar de les persones ha estat l'encert de l'Arterràpia. Ja fa molt temps que, tant els artistes i historiadors com els professionals dels àmbits de la salut estan d'acord a afirmar que fer art té quelcom de terapèutic, ja que ens

res diverses, i aparèixer amagada sota símptomes físics o bé de manca d'energia, de claredat mental i d'empenta vital.

El primer cas és el de l'Anna, nom fictici d'una jove que ha perdut ambdós progenitors en un espai molt breu de temps. Fa nou mesos ja que la mare ha mort i l'Anna està vivint l'etapa més depressiva i dolorosa del seu procés de dol. L'Arterràpia l'està ajudant a poder donar sortida al seu patiment, gràcies a l'expressió pictòrica i a l'augment del sentiment estètic al qual l'ha portada la malenconia. Un dia arriba amb conjuntivitis i les genives inflamades. Li dic que els terapeutes sospitem que les "itis" poden amagar sentiments d'enuig no

expressats. Això sembla tenir sentit per a ella i s'anima a guixar amb força, amb un retolador negre ben gruixut, sobre un paper de gran format, el dibuix més gran que ha fet fins ara. Després de guixar enèrgicament durant una bona estona, es mira de lluny el que ha fet i se sorprèn de veure emergir una figura familiar enmig dels gargots, tal com Da Vinci veia paisatges en les taques d'humitat de les parets (Fig. 1). Sorgeix el rostre de la seva mare i és aquí quan s'adona que està enfadada amb ella perquè no hi és quan més la necessita. Aquesta presa de consciència determinarà l'acabament de la fase depressiva del seu dol, i el començament de la recuperació i la reestructuració de la seva vida.

El segon cas és el d'una dona de mitjana edat, a la qual anomenarem Cristina, que s'ha separat del marit després de més de vint anys de matrimoni, i s'ha mudat de ciutat per tal de buscar feina i començar una nova vida, sola. El divorci l'ha abocada a múltiples pèrdues i es troba en una etapa confusa, en la qual encara no sap ben bé cap on enfilar la seva vida. Busca feina, casa, noves amistats... mentre es troba dintre d'un estat més aviat confós. Ha començat Arterràpia en grup, amb el desig de sentir-se una mica més recolzada en aquesta època de canvis. Un dia fa una petita obra de pastel sobre cartolina, a la qual anomena "nebulosa", i que reflecteix aquest estat de manca de claredat mental en què es troba. A la sessió següent, reprèn la peça i comença a fer-hi talls i incisions precises amb un *cutter*, amb un gest contingut i forçat que podria amagar una ràbia reprimida. Quan comentem les obres davant de tot el grup, la Cristina diu que ha fet els talls per donar llum a la nebulosa (Fig. 2). Jo li faig notar la tècnica que ha fet servir per posar-hi llum i quins altres recursos podria haver emprat per a la mateixa finalitat. Sorgeix la frase, d'algú del grup, de "posar llum a ganivetades". Això fa que la Cristina reaccioni i s'adoni de tota la ràbia que porta a dintre per haver de fer aquest canvi no desitjat a la seva vida.

En aquest cas ha estat la tècnica artística que ha fet servir la Cristina la que ens ha posat sobre la pista de quina era la emoció que s'amagava rera un aparent estat de confusió.

Veient aquest dos exemples, podem entendre com l'Arterràpia és un procés dinàmic i obert, on tot el que succeeix en el transcurs de la ses-

sió, així com les obres que es produeixen, és susceptible de contenir un significat simbòlic i esdevenir una metàfora de la vivència interna de la persona. Com més escoltem i desvetllem aquests significats simbòlics, més acabarem llaurant un canal de comunicació per mirar a dintre.

L'Arterràpia ha de ser per força un procés creatiu, que defugui protocols i tècniques preestablertes i que, fidel al procés de creació que viuen els artistes, representi una immersió a l'espai en blanc, al buit fèrtil, per deixar que emergeixi allò genuí que necessita fer-se visible.

L'artterapeuta nodreix la creativitat d'aquells dels quals té cura. Amb la seva presència, que conté i que no jutja, i amb les seves intervencions, va alletant la confiança i el coratge que el pacient necessita per arriscar-se a explorar els llocs més difícils i desconeguts del seu interior. Però, a la vegada, l'artterapeuta necessita també nodrir-se, rebre per poder donar. La millor manera de fer-ho és alimentant la seva pròpia creativitat i fent art, per tal de connectar-se amb el seu ésser. Quan no es dona aquest temps per tenir cura d'ella mateixa o d'ell mateix, la seva experiència i el seu treball s'empobreixen i cal manllevar aquell plaer i l'alegria vital d'expressar i de crear amb consciència, els quals s'esmercen en despertar en els altres.

Magdalena Duran

Hacer del arte una vía para cuidar de la vida interior y del bienestar de las personas ha sido el acierto del Arteterapia. Hace mucho tiempo ya que, tanto los artistas e historiadores como los profesionales de los ámbitos de la salud están de acuerdo en afirmar que hacer arte tiene algo de terapéutico, ya que nos permite expresar y simbolizar lo que llevamos dentro. El Arteterapia, pero, va más allá y desarrolla un método que, enfatizando

el arte como instrumento curativo

esta potencialidad curativa de la práctica de las artes, permite poner conciencia al proceso creativo y a lo que nos suscitan las obras sobre nosotros mismos. Gracias a ello podemos desvelar nuestros conflictos e introducir cambios creativos en la propia vida. Para que ello suceda, es necesaria la presencia de una persona que ya haya realizado este proceso y que esté capacitada para acompañar, ayudar y sostener a quien quiere iniciarlo. Esta persona es el arteterapeuta.

Es preciso también un espacio adecuado donde sea posible hacer arte, donde haya materiales artísticos y de apoyo disponibles. Son también importantes la frecuencia y la regularidad de los encuentros, esenciales para que se llegue a poner en marcha un proceso artístico y se cree un vínculo de confianza entre el paciente y el arteterapeuta. Este marco terapéutico es el que se conoce como *setting*.

Aunque se trata de una disciplina nueva en nuestro país, el Arteterapia se desarrolló plenamente desde la Segunda Guerra Mundial, cuando surgió, de manera casi simultánea, en Inglaterra y los Estados Unidos. Su nombre lo debemos a Adrian Hill, un pintor británico afectado de tuberculosis, que animó a pintar a otros internos del sanatorio donde residía, y pudo constatar los grandes beneficios que daba a sus compañeros enfermos el ejercicio del arte.

Influenciada por el psicoanálisis, sobre todo en sus inicios, el Arteterapia se ha nutrido de distintas corrientes y escuelas psicoterapéuticas, así como de las de vanguardias históricas, del arte contemporáneo y de la teoría del arte. Se aplica en diferentes ámbitos, como la salud mental y física, la educación y el ámbito social, especialmente con colectivos en riesgo de exclusión. Se trabaja en sesiones individuales o de grupo, y también con familias.

Después de esta breve introducción, lo que mejor nos puede ilustrar cómo opera el Arteterapia es la presentación de unas viñetas. Veremos a continuación dos ejemplos de imágenes realizadas en terapia que permitieron a sus autoras tomar conciencia de la emoción de la rabia frente a la pérdida de un ser querido. Cuando tenemos que sufrir el duelo por una pérdida o por una separación, nos parecen aceptables los sentimientos de tristeza, de dolor, e incluso de miedo. Pero la rabia nos puede parecer una

emoción fuera de lugar en tales circunstancias y, si la negamos, nos puede dar la lata de distintas maneras, y aparecer escondida bajo síntomas físicos o bien de falta de energía, de claridad mental y de fuerza vital.

El primer caso es el de Ana, nombre ficticio de una joven que ha perdido ambos progenitores en un espacio muy breve de tiempo. Hace nueve meses ya que la madre ha muerto y Ana está viviendo la etapa más depresiva y dolorosa de su proceso de duelo. El Arteterapia le está ayudando a poder dar salida a su sufrimiento, gracias a la expresión pictórica y al aumento del sentimiento estético al que la ha llevado la melancolía.

Un día llega con conjuntivitis y las encías inflamadas. Le digo que los terapeutas sospechamos que las "itis" pueden esconder sentimientos de enojo no expresados. Esto parece tener sentido para ella y se anima a garabatear con fuerza, con un rotulador negro muy grueso y sobre un papel de gran formato, el mayor dibujo que ha hecho hasta ahora. Después de pintar enérgicamente durante un buen rato, se mira de lejos lo que ha hecho y se sorprende al ver emerger una figura familiar en medio de los garabatos, tal como Da Vinci veía paisajes en las manchas de humedad de las paredes (Fig. 1).

Surge el rostro de su madre y es en este momento cuando se da cuenta de que está enfadada con ella porque no aparece cuando más la necesita. Esta toma de conciencia determinará la finalización de la fase depresiva de su duelo, y el comienzo de la recuperación y la reestructuración de su vida.

El segundo caso es el de una mujer de mediana edad, a la que llamaremos Cristina, que se ha separado del marido después de más de veinte años de matrimonio, y ha mudado de ciudad para buscar trabajo y empezar sola una nueva vida. El divorcio la ha abocado a múltiples pérdidas y se halla en una etapa confusa, en que todavía no sabe muy bien hacia dónde enfocar su vida. Busca trabajo, casa, nuevas amistades... mientras se encuentra en un estado más bien confundido. Ha empezado Arteterapia en grupo, con el deseo de sentirse un poco más apoyada en esta época de cambios. Un día ejecuta una pequeña obra de pastel sobre cartulina, a la que llama "nebulosa", y que refleja este estado de falta de claridad mental en que se halla. En la sesión siguiente, retoma la pieza y empieza a hacerle cortes e incisiones precisas con un *cutter*, con un gesto contenido y forzado que podría esconder una rabia reprimida. Cuando comentamos las obras ante todo el grupo, Cristina dice que ha realizado los cortes para poner luz a la nebulosa (Fig. 2). Yo le hago notar la técnica que ha utilizado para darle luz y qué otros recursos podría haber empleado para la misma finalidad. Surge la frase, de alguien del grupo, de "poner luz a cuchilladas". Esto hace que Cristina reaccione y se dé cuenta de toda la rabia que lleva dentro por tener que hacer este cambio no deseado en su vida.

En este caso ha sido la técnica artística que ha utilizado Cristina la que nos

ha puesto sobre la pista de cuál era la emoción que se escondía tras un aparente estado de confusión.

Viendo estos dos ejemplos, podemos entender como el Arteterapia es un proceso dinámico y abierto, donde todo lo que sucede en el transcurso de la sesión, así como las obras que se producen, es susceptible de contener un significado simbólico y convertirse en una metáfora de la vivencia interna de la persona. Cuanto más escuchemos y desvelemos estos significados simbólicos, más acabaremos labrando un canal de comunicación para mirar dentro.

El Arteterapia debe ser forzosamente un proceso creativo, que rehuya protocolos y técnicas preestablecidas y que, fiel al proceso de creación que viven los artistas, represente una inmersión en el espacio en blanco, en el vacío fértil, para dejar que emerja lo genuino que necesita hacerse visible.

El arteterapeuta nutre la creatividad de aquellos a quienes cuida. Con su presencia, que contiene y que no juzga, y con sus intervenciones, va amantando la confianza y el coraje que el paciente necesita para arriesgarse a explorar los lugares más difíciles y desconocidos de su interior. Pero, a su vez, el arteterapeuta necesita también nutrirse, recibir para poder dar. La mejor manera de hacerlo es alimentando su propia creatividad y haciendo arte, para conectarse con su ser. Cuando no se da ese tiempo para cuidar de sí misma o de sí mismo, su experiencia y su trabajo se empobrecen y hay que pedir prestados ese placer y la alegría vital de expresar y de crear con conciencia, los cuales se invierten en despertar en los demás.

Magdalena Duran



Fig. 1: "Mare". Retolador i cera sobre paper (100x70 cm)

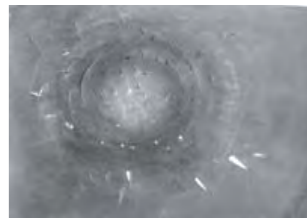


Fig. 2: "Nebulosa". Pastel y cuchilladas sobre papel (30x25 cm)

de com rutllen els mites ictòpics



Segons la ictopigrafia, per al malalt de salut, el corpus de l'epifania de la seva malaltia immune a la ictopipèmia és ell mateix, a qui aquell qui en té cura s'aferra a fi de distanciar-se de la seva pròpia epifania, també ictòpicament malaltissa, és clar.

I si qui ajuda un malalt a adaptar-se a les ictopies mítiques no veu en sí mateix l'epifania de la malaltia del malalt assistit, aquest pot arribar a tenir cura de qui defuig la dèria antiictòpica, i aleshores, a aquest curador frustrat, se li encomana la malaltia del curat sense ser guarit, la qual, talment, s'afegeix a la malaltia seva, com a complement ictopitzat que no ho és en absolut, a causa de la pèrdua de la lletra ce.

Així, qui té cura del seu llenguatge —que, com a idioma que és, pateix moltes malalties cròniques— acaba essent pacient d'aquest llenguatge, necessàriament generador de supraictopisme eixebrat. N'és el cas de qui, en escriure sobre les malalties del llenguatge, es transforma en els corpus *ictopicum* de les epifanies d'aquestes malalties, és

a dir, en allò que, per ictopifília o per ictopifòbia, s'ha tornat llenguatge ictopista.

I tot plegat passa fins a un punt en què s'esdevé que qui té cura del curador ja no és pas el seu malalt, el qual, en alguns casos, ja no ho és gens, de malalt, car s'ha guarit gràcies a la cura de qui ha emmalaltit per haver volgut tenir cura d'ell, del malalt ara emmetzinat per culpa no pas del curador, ans més aviat d'un ictoplasma o ectoplasma ictopiplasta.

Per tant, en intercanviar-se contínuament els papers, el malalt i el qui en té cura, fet i fet s'anihilen l'un a l'altre i l'altre a l'un, i per això tots dos, com si fossin un, es converteixen en l'epifania el corpus de la qual ja no és el malaltís i que ara se situa a l'inici del cicle que hem explicat en la mesura que és inexplicable en la postictopicitat, per la desraó que tota cura té la seva fi en el seu naixement.

Tot plegat oculta i alhora fa palès el sentit últim del no-significat d'allò que no pot significar res, o sigui, hem fet evident la no-significança, certament insignificant i indignificant, de la brama dels conceptes que aboquen al no-res de la contraictopització, a la no-cura d'allò de què ningú no pot tenir cura, per tal com de seguida aquest allò es fa curador de si mateix, en un solipsisme que pren la forma dignificada d'un altruisme que, com l'esmentat complement sobreafegit, tampoc no ho és pas, d'absolutament perdís.

I llavors diríeu que tot remet a haver de recomençar bo i pensant en el proïsme, mentre que gairebé tot va prosseguint sense haver començat mai. I d'aquesta manera, cíclicament i barroerament, es desenvolupen i es desenvolupen els mites i les subictopies.

I totes les exemplificacions, com la que hem fet, no poden sinó anar orientades a posar en qüestió la irracionalitat d'una dinàmica mitificada i que deixa de ser minyona tan bon punt s'aparta del mite i hi resta només *nyona*, quan es transmuta en no res més que en preictopia hospitalitzada, i ni això.

Carles Hac Mor

cómo funcionan los mitos ictópicos

Según la ictopigrafía, para el enfermo de salud, el corpus de la epifanía de su enfermedad immune a la ictopipemia es él mismo, a quien aquel que está a su cuidado se aferra a fin de distanciarse de su propia epifanía, también ictòpicamente enfermiza, claro está.

Y si quien ayuda a un enfermo a adaptarse a las ictopías míticas no ve en sí mismo la epifanía de la enfermedad del enfermo asistido, éste puede llegar a tener cuidado de quien rehuye la obsesión antiictópica, y entonces, a este curador frustrado, se le contagia la enfermedad del sanado sin ser curado, la cual, de tal forma, se añade a su enfermedad, como complemento ictopizado que no lo es en absoluto, debido a la pérdida de la letra ce.

Así, quien cuida su lenguaje —que, como idioma que es, sufre muchas enfermedades crónicas— acaba siendo paciente de este lenguaje, necesariamente generador de supraictopismo alocado. Es el caso de quien, al escribir sobre las enfermedades del lenguaje, se transforma en los corpus *ictopicum* de las epifanías de tales enfermedades, es decir, en aquello que, por ictopifilia o por ictopifobia, se ha vuelto lenguaje ictopista.

Y todo ello sucede hasta un punto en que ocurre que quien cuida del curador ya no es su enfermo, el cual, en algunos casos, ya no está enfermo, pues se ha curado gracias al cuidado de quien ha enfermado por haber querido cuidar de él, del enfermo ahora envenenado por culpa no del curador, sino más bien de un ictoplasma o ectoplasma ictopiplasta.

Por lo tanto, al intercambiarse continuamente los papeles, el enfermo y el que lo cuida, a la postre se aniquilan el uno al otro y el otro al uno, y por ello ambos, como si fueran uno, se convierten en la epifanía cuyo corpus ya no es el enfermizo y que ahora se sitúa al inicio del ciclo que hemos explicado en la medida en que es inexplicable en la postictopidad, por la sinrazón de que toda curación tiene su fin en su nacimiento.

Todo ello oculta y a la vez pone de manifiesto el sentido último del no-significado de lo que no puede significar nada, o sea, hemos hecho evidente la no-significancia, ciertamente insignificante e indignificante, del rumor de los conceptos que vierten a la nada de la contraictopización, al no-cuidado de lo que nadie puede cuidar, por cuanto enseguida esto mismo se hace cuidador de sí mismo, en un solipsismo que toma la forma dignificada de un altruismo que, como el citado complemento sobreañadido, tampoco lo es, absolutamente perdís.

Y entonces diríais que todo remite a tener que recomenzar pensando en el prójimo, mientras que casi todo va prosiguiendo sin haber empezado nunca. Y así, de tal manera cíclica y torpemente, se desarrollan y se desarrollan los mitos y las subictopías.

Y todas las ejemplificaciones, como la que hemos hecho, no pueden sino ir orientadas a poner en cuestión la irracionalidad de una dinámica mitificada y que deja de ser sirvienta en cuanto se aparta del mito y queda sólo en *vienta*, cuando se transmuta en nada más que en preictopia hospitalizada, y ni eso.

Carles Hac Mor

la informació mata la poesia. la poesia, doncs, contra la informació



Un simple vers —o un poema— es defensa per no morir infectat d'informació, és a dir, es torna subversiu, no pas pel que diu, per alguna cosa incorrecta a què pot al·ludir, sinó per allò que no diu, i per no voler dir. I sobretot pel fet que ha estat escrit amb totes les eines que la lingüística va elaborant, amb l'afany de ser una ciència exacta, per poder tenir el món en captiveri, amb totes les seves coses ben ordenades i definides sota la llengua. I és amb aquestes mateixes eines que el poema nega el discurs, tot deixant en l'aire les paraules perquè vagi dient el que vulgui cadascun dels qui les escolten.

En aquesta mena de literatura, que viu a recer dels atacs de la informació, l'entorn és purament lingüístic i lautreamontianament textual (Lautréamont, el gran curador, i tanmateix un bon microbi que ataca directe a la medulla espinal de la narració expli-

cativa, bo i fent brollar la poesia en tota la seva esplendor): *“El sentit hi apareix com a recerca, en un procés obert pel mateix acte d'escriptura, més que no pas com a punt de partida, o origen, de l'acte de creació.”* Així és com ho raona Ricard Ripoll, el traductor de Lautréamont al català: *“El sentit ja no es considera previ a l'escriptura (com si calgués tenir quelcom a dir que, després, l'escriptura representaria), ans el sentit hi apareix com a conseqüència inevitable de l'acte d'escriptura (escriure provoca, genera sentit). Aquesta permutació és essencial i permet de concebre una literatura no ja com a imitació de la realitat (és a dir, supeditada a una ideologia de la representació), sinó com a creació d'una realitat textual més propera als mots que no pas a les coses.”*

És ben evident que cal tenir cura de la poesia tot fent transfusions en vena a la literatura afectada, la que ha emmalaltit, la que s'ha situat en l'àmbit de la informació, del discurs, de la transmissió de sentit.

La poesia, l'art, la creació, són tot el contrari a la informació, i se n'han de salvaguardar tot practicant reiteradament la negació del sentit, la negació del discurs, bo i defugint la voluntat d'expressar, i la de comunicar... Tot plegat rau en una actitud, a plantar cara com una forma de resistència. Com curar-se amb salut.

És, doncs, la cura a manera de recerca, amb el llenguatge com a eina i com a obra, sense més finalitat que el desig, l'obsessió, l'enginy, el neguit, la valentia o l'angoixa, que amb el llenguatge ens llença al buit d'un “jo” negat reiterativament.

I tota aquesta dialèctica que conforma els sediments de la creació neix de la història de les idees estètiques, de la semiòtica i de les aportacions de Freud, de Lacan, que conformen la psicoanàlisi.

Ester Xargay

la información mata a la poesía. la poesía, pues, contra la información

Un simple verso —o un poema— se defiende para no morir infectado de información, es decir, se vuelve subversivo, no por lo que dice, por algo incorrecto a que puede aludir, sino por lo que no dice, y por no querer decir. Y sobre todo debido a que ha sido escrito con todas las herramientas que la lingüística va elaborando, con el afán de ser una ciencia exacta, para poder tener al mundo en cautiverio, con todas sus cosas bien ordenadas y definidas bajo la lengua. Y el poema niega el discurso con estas mismas herramientas, dejando en el aire las palabras para que cada uno de quienes las escuchan vaya diciendo lo que quiera.

En este tipo de literatura, que vive al abrigo de los ataques de la información, el entorno es puramente lingüístico y lautreamontianamente textual (Lautréamont, el gran sanador, y sin embargo un buen microbio que ataca directo a la médula espinal de la narración explicativa, haciendo brotar la poesía en todo su esplendor): *“El sentido aparece como búsqueda, en un proceso abierto por el mismo acto de escritura, más que como punto de partida, u origen, del acto de creación.”* Así es como lo razona Ricard Ripoll, el traductor de Lautréamont al catalán: *“El sentido ya no se considera previo a la escritura (como si fuera necesario tener algo que decir que, después, la escritura representaría), sino que el sentido aparece como consecuencia inevitable del acto de escritura (escribir provoca, genera sentido). Esta permutación es esencial y permite concebir una literatura no ya como imitación de la realidad (es decir, supeditada a una ideología de la representación), sino como creación de una realidad textual más cercana a las palabras que a las cosas.”*

Es evidente que hay que tener cuidado de la poesía haciendo transfusiones en la vena a la literatura afectada, la que ha enfermado, la que se situó en el ámbito de la información, del discurso, de la transmisión de sentido.

La poesía, el arte, la creación, son todo lo contrario a la información, y se han de salvaguardar practicando reiteradamente la negación del sentido, la negación del discurso, huyendo de la voluntad de expresar, y de la de comunicar... Todo ello radica en una actitud, a hacer frente como forma de resistencia. Como curarse con salud.

Es, pues, el cuidado a modo de investigación, con el lenguaje como herramienta y como obra, sin más finalidad que el deseo, la obsesión, el ingenio, la desazón, la valentía o la angustia, que con el lenguaje nos lanza al vacío de un “yo” negado reiterativamente.

Y toda esta dialéctica que conforma los sedimentos de la creación nace de la historia de las ideas estéticas, de la semiótica y de las aportaciones de Freud, de Lacan, que conforman el psicoanálisis.

Ester Xargay

sopa d'homes



Som com una sopa, amb molts i variats components i tractem de cuinar un brou que ens nodreixi. En el meu cas, diria que el poder estar amb altres homes unit per un sentiment de fraternitat em nodreix d'energia masculina.

Ens cuidem i ens confrontem. És una cura que no vol complaure, que cerca profunditat. Cada dilluns, durant dues hores, cadascú exposa el que li plau o el que li preocupa. Els altres escolten, pregunten i, de comú acord, procuren no donar consells. També hi ha acord en què el que interessa és l'experiència personal i no pas els conceptes abstractes o les teories.

De vegades el relat d'un permet a l'altre introduir el seu tema. De vegades algú proposa una acció concreta —una mena de ritu de pas— o un simple tenir cura tot fent contacte, abraçant; cal dir que, a uns més i a altres menys, ens costa.

Tot pensant en l'atmosfera que pretenem aconseguir, la Sopa adquireix gust quan cada un de nosaltres se sent prou confiat com per poder expressar-se d'una forma que busca l'autenticitat i abandona les barreres que normalment ens hem muntat per protegir-nos del món. L'espai que pretenem crear és un espai de seguretat on hom se sent protegit pel grup.

La Sopa és un més dels molts grups d'homes que han sorgit en tot el món, ja des de fa molt temps, i seguint la tradició dels grups de dones feministes. És una resposta a la determinació de canviar el model cultural dominant, injustament androcèntric. Homes que ens preguntem si no és possible una altra manera de ser home en un diàleg més igualitari i respectuós amb les dones. Homes sensibles —a més de forts— que també considerem un valor principal la cura dels altres i del nostre entorn. Compartim amb Carol Gilligan això que s'anomena "l'ètica de la cura".

El vídeo que presentem vol ser una mostra vívida de l'estil i la profunditat que es poden aconseguir si es treballa en aquesta línia.

Guillermo Gorostiza

sopa de hombres

Somos como una sopa, con muchos y variados componentes tratando de cocinar un caldo que nos nutra. En mi caso, diría que el poder estar con otros hombres unido por un sentimiento de fraternidad me nutre de energía masculina.

Nos cuidamos y nos confrontamos. Es un cuidado que no quiere complacer, que busca profundidad. Cada lunes, durante dos horas, cada uno expone lo que le place o lo que le preocupa. Los otros escuchan, preguntan y, de común acuerdo, tratan de no dar consejos. También hay acuerdo en que lo que interesa es la experiencia personal y no los conceptos abstractos o las teorías.

A veces el relato de uno permite al otro introducir su tema. A veces alguno propone una acción concreta —una especie de rito de paso— o un simple cuidar haciendo contacto, abrazando; hay que decir que, a unos más y a otros menos, nos cuesta.

Pensando en la atmósfera que pretendemos conseguir, la Sopa adquiere sabor cuando cada uno de nosotros se siente suficientemente confiado como para poder expresarse de una forma que busca la autenticidad y abandona las barreras que normalmente nos hemos montado para protegernos del mundo. El espacio que pretendemos crear es un espacio de seguridad donde uno se siente cuidado por el grupo.

La Sopa es uno más de los muchos grupos de hombres que han surgido en todo el mundo, ya desde hace mucho tiempo, y siguiendo la tradición de los grupos de mujeres feministas. Es una respuesta a la determinación de cambiar el modelo cultural dominante, injustamente androcéntrico. Hombres que nos preguntamos si no es posible otra manera de ser hombre en un diálogo más igualitario y respetuoso con las mujeres. Hombres sensibles —además de fuertes— que también consideramos un valor principal el cuidado de los otros y de nuestro entorno. Compartimos con Carol Gilligan eso que se denomina "la ética del cuidado".

El vídeo que presentamos quiere ser una muestra vívida del estilo y la profundidad que se pueden alcanzar trabajando en esta línea.

Guillermo Gorostiza



08 baqués montse

Hi ha silenci a l'habitació, obro la porta per saber si hi ha alguna novetat i està quasi a les fosques, la sentor a productes farmacèutics m'aclapara però sento la respiració lenta i feixuga que em tranquil·litza, començo a veure els volums del seu cos a través de la penombra.

No tenim cap diagnòstic clar i no sabem contra què lluitar, ja fa dies que vivim aquesta incertesa i el dia a dia s'ha convertit en un vaivé de sorpreses i d'ensurts... Em sento contempladora de les meves emocions i alhora me les qüestiono... Dona i amant. Han passat dos mesos. Estem viatjant per un paisatge estèril, neguitosos per la seva falta d'aire, noto com la seva pell s'empal·lideix i m'inquieto, li faig preguntes, sense resposta, la seva cara d'esglai em dóna presagis, paro el cotxe, faig un prec als déus perquè no passi res, busco cafinitrina, la trobo i l'hi dono el més ràpid que puc, passen uns minuts de tensió... i esdevé la calma. He sigut testimoni d'una insuficiència cardíaca, els seus pulmons s'han omplert d'aigua i la meva memòria d'aire fred. A partir d'ara tot serà diferent. El diagnòstic és un trasplantament de cor. En el transcurs de la malaltia ell s'ha arrelat a la vida sense abandonar-la, intentant fins i tot domesticar-la, però a cops i d'amagat jo l'he vist en el meus pensaments mes íntims com defallia i he sentit que el meu paper assignat al llarg de la història s'ha manifestat com un insecte que desplega les seves llargues antenes. Una feminitat es revelava. I he optat, sense adonarme'n, per l'amant que acompanya en aquest feixuc trajecte, creant treves, bescanviant silencis i secretejant futurs... Carinyosament l'he amanyagat, he reposat la meva orella sobre el cor i he sentit el seu pausat batec, ens hem mirat i les seves pors s'han atenuat... En la foscor les meves s'han accentuat. I afamat de recursos finalment ha aconseguit domesticar la vida, esbossant un altre trajecte.

09 beaulieu ana maria

Cuidada
fui sujeto de cuidados sentí la necesidad de los otros. Por voces sus presencias presentía de todos aspiré cariño como el oxígeno los cuidados infiltraron lentamente mi cuerpo recobré aliento, recobré vida, gracias.

Mujeres cuidadoras como piel de cebolla incorporan haceres. cuidan del fuego prole y siembra de la vida misma. sus manos ayudan, apaciguan, todos les concierne. con sabiduría acumulada las mujeres del pasado son presentes.

10 bel tomàs

Qui pren cura de l'altre esdevé l'altre. Acaba sent les seves mans i els seus pensaments, camina en lloc de l'altre i es mou en una direcció que sembla que no és la seva. Però sí que és la seva i sovint passa un temps fins que no s'entén. Primer sembla que hi ha una sola vida entre dos, quan en realitat se'n viuen tres: la de l'un, la de l'altre i la que es comparteix. És un aprendre que transforma al que cuida, mai tornarà a ser el mateix. El contacte amb el cuidat va de dins a fora, és sortir d'un mateix i, d'alguna manera, alliberar-se. Quan a poc a poc l'altre comença a marxar et quedés obert mentre s'allunya... Si et pots quedar obert, si et pots quedar aquí, reps el regal que sense saber-ho et fa el cuidat.

11 blanca lima

"Lo que nos une"
Se trata de un vídeo en el que transcurre a tiempo real la acción de una persona, cuidadora pero no profesional, ayudando a una enferma a ducharse. Con este vídeo, aunque sea un documento explícito del acto de una cuidadora, pretende responder a la idea inicial de representar ese vínculo tan íntimo, particular, y casi invisible que se establece entre una persona enferma y su cuidadora en una acción muy concreta, donde la enferma se expone desnuda, y no sólo físicamente, y la cuidadora responde con decisión, dedicación y cariño ante la situación. Por otra parte, la larga duración y el ritmo lento y silencioso, quieren, en un ambiente de cotidianidad, ser el reflejo de, tanto todo el trabajo como la lentitud que conlleva algo tan simple como darse una ducha. La paciencia, la voluntad, el esfuerzo, la concentración... del personaje principal, la cuidadora. Es en ese preciso tiempo, donde muy atentamente se pueden captar algunos de esos sutiles momentos íntimos de sentimiento combinado entre ambas mujeres, cada una en

su papel. Para ello, hay que ver más allá de la propia acción, y, por unos minutos, adoptar la misma paciencia que la de una cuidadora.

12 calle elena

"Después"
Formato: Video
Duración: 10 min
Sinopsis. "Después" muestra varias experiencias de personas que decidieron cuidarse tras la muerte de un ser querido. Desarrollo. "Después" de tomar el sol, después de una picadura de mosquito, después de un esguince... casi siempre hay un cuidarse después pero... ¿qué hacemos después de la muerte de un ser querido? Cuando pensamos en cuidar, de inmediato pensamos en cuidar al otro. Pero cuando el otro no está... ¿a quién cuidamos? ¿Quién cuida de nosotros? "Después" intuye que tras la muerte de un ser querido existe un inherente y profundo dolor que tan sólo corresponde a uno mismo... Se trata de mirarse y cuidarse hasta lograr curarse. "Después" pretende ser un conjunto de testimonios de personas que se esforzaron por superar el duelo. El duelo que aparece tras la muerte de un ser querido; de un padre, de una madre, de un amante, de un amigo... la pérdida de alguien cuya ausencia oprime y cuya presencia se echa de menos.

13 carracelas paula

El impulso del sentimiento.
¿Construyo o destruyo? ¿Es ésta mi obra? Mi material es como el tuyo. Tengo pasos. Tengo segundos. Pero mi voluntad es bifida. Lo hago porque quiero, pero no es una elección. No podría estar en otro lugar, pero éste no es mi sitio. Uso mis pasos para recorrer un camino tan certero como que no me pertenece. Consumo segundos que me consumen. Cuanto más me aproximo al fin que me mueve, más lejos veo poder ser. Donde encuentro paz, el sosiego muta por un silencioso veneno de inquietud. Mis impulsos me guían por una senda deslumbrante, pero no los mueven mis deseos, ocultos en la penumbra de un tiempo que no avanza. En mi satisfacción siempre hay un vacío. Y en mis alegrías, la amargura del olvido. ¿Es bifida mi voluntad o todo mi ser? Doy los pasos que no puede dar, sin ignorar cuál es mi camino. Doy sentido a sus segundos para que fluya más amena su existencia, mientras paso de largo por mi tiempo. Sus necesidades son mis acciones. Y sus deseos, como si fueran míos, me dibujan sueños. Ésta no es mi vocación, pero con nada soy tan espontánea. No existe obligación, porque me entrego sin rendirme. Soy carcelera de la prisión que me encierra. Y si saliera, no sería libre. Al otro lado de la verja, me anularía la conciencia. En mi percepción acorto la noción de ese espacio y ese tiempo. Con la inmediatez los visualizo en una ilusión de pequeñas porciones que dejan lugar a un ser paralelo, que en

la realidad no consigue hacerse un hueco. Late sin frustrar. Se deja oír sin ensordecir. Es paciente, y a la vez insistente. Quizá en esa adulteración se oculta la destrucción de mi propio material. Porque lo que construyo sale de mí, pero pienso que no me pertenece. Pero en la abstracción la paradoja se desvanece y la bifurcación termina en la unión que da sentido a la obra, ahora colectiva. Desde esa perspectiva se muestra plena y majestuosa, firme y duradera. Con la solidez que da el sentimiento. En ocasiones las circunstancias nos llevan a realizar acciones que no están en nuestros planes pero que tampoco nos planteamos evitarlas. Algo desde nuestro interior nos mueve de forma impulsiva, como si instintivamente descartáramos la opción de elegir. A medida que esas circunstancias se prolongan en el tiempo y los proyectos vitales que nos movían van quedando de lado, crece la sensación de estar perdiendo el rumbo de nuestras ilusiones, pero también la de estar siguiendo los dictados de nuestra conciencia. Desde esta perspectiva, este trabajo, titulado "El impulso del sentimiento", se centra en la figura de las cuidadoras circunstanciales, las que sin desempeñar esta labor por vocación ni por profesión, asumen con bondad y dedicación plena este papel para cubrir la necesidad de alguna persona cercana en su entorno. Entra en su mundo interior para abordar ese conflicto existencial y concluir con la clave de su supervivencia emocional.

Objetivo. El objetivo de este trabajo es captar una imagen más profunda y sensible con la realidad vital de estas cuidadoras circunstanciales, sin horarios ni remuneraciones, para que su reconocimiento y comprensión no se quede en el tópico social del "espíritu de sacrificio".
Obra presentada. "El impulso del sentimiento" se compone de un texto y tres fotografías. Texto: parto de mis propias –aunque breves– experiencias como cuidadora como nexo para establecer, de forma imaginaria, una empatía con esta figura de la cuidadora circunstancial. Así, creo este texto, que pone voz en primera persona a las sensaciones contradictorias que pueden surgir en el interior de su mente, cuando sus ilusiones y su conciencia entran en conflicto. Y termina apoyando el sentido de su existencia –a la que en el texto se refiere como "su obra"– en el sentimiento, como la fuerza que impulsa sus acciones y sostiene sus emociones con una mayor firmeza que la que pueda surgir de cualquier otra motivación.

Fotografías: Complementan el texto, del que recogen elementos a los que se alude en el mismo, al tiempo que soportan cada una de ellas y por orden diferentes partes de su contenido. La sencillez de los motivos, captados en un ámbito doméstico, trata de reforzar el contenido del texto en el sentido de aproximar al espectador a la perspectiva del cuidador en primera persona, en este caso desde una visión cotidiana.
1ª Fotografía. "Sensación bifida": Motivo: los pasos dibujan sendos caminos, de diferente procedencia pero que avanzan en paralelo, indefinidos por la sombra y encaminados a un destino común y totalmente oscuro. Representación: son los dos caminos que acompañan a la persona cuando es consciente de que sus ilusiones van por un lado y sus circunstancias le llevan por otro, al que también se siente interiormente unido pero que le genera una inquietud. Por eso ambos aparecen ensombrecidos y su destino es incierto. Significado: simboliza la duda, la incertidumbre y el desconcierto sobre el futuro, cuando uno siente que ha dejado de lado su camino por dedicación a otra persona.
2ª Fotografía. "El poder de la conciencia". Motivo: la ventana de ventilación de la cocina alude a las verjas de una prisión, que encierra lo que está del lado de dentro, pero también atrapa en su reflejo, casi imperceptible, el mundo exterior que se encuentra al otro

lado. Representación: es la entrega voluntaria de la persona al cuidado de otra, siendo consciente de que existe una renuncia a las propias ilusiones –que pierden definición en la existencia de la persona, como el exterior pierde nitidez en el reflejo de la ventana–; pero también convencida de que está guiada por su propia conciencia y que ir en contra de ella no le haría más libre. Significado: la conciencia juega un papel de dos caras. Por una parte es la que impide abandonar el cuidado de la persona para retomar el camino inicial, pero también es la que impide caer en el vacío por ignorar la base del sentimiento.
3ª Fotografía. "La obra del sentimiento". Motivo: las manos unidas de la cuidadora y la persona que está a su cargo proyectan su sombra, gerinando una imagen que alude a un imponente paisaje rocoso. Representación: La cuidadora encuentra el sentido de su existencia en el profundo y especial sentimiento que le une a la persona que está a su cuidado. Ese sentimiento se convierte por tanto en la base de su existencia, dándole un sentido mucho más trascendental. Las manos unidas representan ese sentimiento, y la alusión al paisaje rocoso muestra el sólido resultado de esa unión. Significado: ninguna obra del hombre supera la de la naturaleza, del mismo modo que nada de lo que nos pueda motivar en nuestra vida tiene más poder que nuestros sentimientos. Cuando actuamos impulsados por nuestros sentimientos, nuestra existencia, aunque en ocasiones pueda parecer absurda desde la razón, cobra otra dimensión que con el tiempo se hace más intensa, profunda, plena y satisfactoria.

14 carreras anna

"How I longed for you to be here, to hold me, comfort me!
I begin to understand the true meaning of embrace.
We embrace to be embraced.
We embrace our children to be folded in the arms of the future, to pass ourselves on beyond death, to be transported. That is how it when I embraced you, always. We bear children to be mothered by them."
(J.M.Coetzee, *The Age of Iron*)

Hola Marga, Això és el que he preparat pel vostre projecte, però no sé si us servirà, perquè además no sabia en quin format ho volíeu. Al llegir el vostre projecte em va venir al cap la meva experiència en els darrers anys de cuidar la meva mare i el text d'en Coetzee que havia llegit fa un temps i que vaig trobar que descrivia perfectament el sentiment que tenia la meva mare al final del seus dies. Ella em va dir un dia que cada nit abans de dormir-se feia un petó al retrat de la seva mare, que tenia al peus del seu llit i que de cop un dia hi va veure la meva cara en lloc de la de la seva mare (que va morir quan ella tenia 15 anys). No cal dir que llavors jo ja havia pres el paper de mare també en la vida real, en quant a que ella era totalment dependent de mi i es comportava com una nena petita. El cerde es tancava i poc després va morir. Bé, no sé si encaixarà amb la vostra idea, en tot cas podeu fer-ne l'ús que voleu. Una abraçada, Anna Maria

15 casal ana / vella cinzia

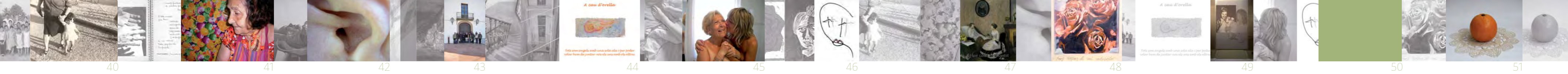
antikeres (les curadores) (las cuidadoras)
Ana padece un DCA (daño cerebral adquirido) causado por un tumor cerebral y su tratamiento. A Cinzia se le ha diagnosticado un TLP (trastorno de personalidad afectivo) tipo "borderline", causado por maltratos infantiles. Se sentaron frente al teclado y se pusieron a escribir lentamente, antes podían hacerlo a 90 pulsaciones por minuto. Tenían que enfrentarse a la peligrosa tarea de traducir en palabras sus sensaciones y sentimientos de estos últimos años frente a la enfermedad. Y podía llegar a ser doloroso. La indagación sobre sí mismas era algo que habían hecho constantemente en los últimos tiempos; para sí y para los demás: médicos, amigos, familiares. Pero no dejaba de provocarles un cierto vértigo. "Cuando una enfermedad te transforma, todo tu mundo se transforma contigo, y quien más lo padece es quien se hace cargo de ti; tu cuidadora. Siempre pensamos en el enfermo pero, quien también debe cambiar su vida sin padecer la enfermedad es el cuidador. Quien sufre en silencio sin derecho a quejarse es el cuidador. Y es quien a lo largo de la jornada, día tras día, sólo recibe agresiones y reproches en vez de un reconocimiento constante por su abnegación". Esto salió escopetado del teclado y queremos que sea un homenaje a todos los que tienen o han tenido a alguien a su cargo, y en especial: A quien me cuidó y cuida de mi; -gracias Cinzia. -gracias Ana.

16 clapés antoni

nova keres – antikeres
llavis serrats – urpes ganivets – esguard d'acer
freda llum del teu glaçat fred
prem amb més i més força la mordassa – tiba ben fort – fins al final
guerrer ferit d'incert destí
moribund inconscient
qui tindrà cura de tu ara – camí vers l'Hades ?
Antoni Clapés

17 clascà mercè

iHop!
Era la última noche de su vida juntos. Víctor vomitaba sangre en el lavabo de la habitación del hospital. Reclinó su preciosa cara en el antebrazo y respiró hondo. Parecía re-



40 perez montse

Esta experiencia que quiero compartir con vosotras, para mi siempre ha tenido un sabor agri dulce, como casi todas las cosas que he hecho por mi sentido del deber y del compromiso. Eso ha estado muy presente en muchas de mis decisiones.

Me encontré por la circunstancia de la vida asumiendo un papel que por mi edad y mi experiencia no me tocaba pero no lo elegí, me toco o mejor dicho lo hice mío. Mi madre murió cuando yo era muy joven y me quedé en casa de mi abuela. Ella, que ya había asumido una feliz vejez cuidada por mi madre con lo que además estaba encantada, quedó desconsolada por la tragedia de perder a una hija, y con dos nietas a su cargo, con las cuales no se entendía muy bien.

El tiempo es inexorable y coloca para bien o para mal las cosas en su sitio. De ser una mujer dura, inflexible y algo arisca, pasó a ser una mujer necesitada de atención y de cuidados. Podríamos decir que colaboramos de alguna manera las tres mujeres que había en la casa para llegar a algún nexo de unión y respirar una cierta paz, en un estado de guerra permanente.

A medida que sus necesidades físicas y emocionales se iban haciendo más y más evidentes, nuestra relación iba mejorando y llegué a contactar con ella de tal manera que a fecha de hoy sigue siendo la mujer que más impacto me ha causado y la que más me ha influenciado. No sé muy bien *en qué momento dejó de cuidarme ella a mí para hacerlo yo de ella*. Ese cambio de papeles se produjo como algo natural y dejé de tener un compromiso, para hacerlo con amor hasta el momento que se deterioró físicamente y eso exigía una atención personal día y noche. Es el momento más duro, asumir mi humanidad y comprobar que no podía hacerme cargo de esa situación. La familia tomó la decisión de llevarla a una residencia.

Fue especialmente duro para mí y sobretodo para ella, hasta que comprobé por mi misma que mi abuela tenía un aspecto fantástico en la residencia, estaba cuidada y atendida, sentada en su silla de ruedas en un jardín rodeada de flores y con un estupendo color de cara. Se me aligeró el corazón.

Creo que entonces empecé a cuidar de verdad a mi abuela porque tuve el tiempo de visitarla, de hablar muchísimo con ella, de compartir la compañía del silencio.

Al final el cuidado no sólo ha de ser del cuerpo. El más necesario es el del alma.

41 plaza elsa

Afuera hacía frío, y vos me llevabas en tu vientre. Tu carne era fresca y perfumada. Y sonreías de verdad, como después nunca te vi hacerlo. Miraste a la cámara, con el gesto cómplice. ¿Era un amigo quien los fotografiaba? Tampoco recuerdo esa mirada, ¿se perdió el día que nació? Papá, él sí posa ante la cámara, se sabe hermoso, la paternidad afirma su orgullo de varón, ¿Aún se amaban, te amaba?

Quizás hubiera querido guardarme siempre en tu seno, quizás pensabas que, al fin, tendrías de verdad algo que nadie te quitaría. Recuerdo el olor de tus axilas, mi cabeza cobijada entre la blandura de tus senos.

Y hoy la visión de tu cuerpo me remite al mío como anticipo de los pliegues que derrotan la carne. Pliegues, bultos, voladizos blandos de ese barroco hecho de piel que cubre capa a capa a la jovencita que aún, allí escondida, sigue sonriendo, su cuerpo recostado contra un platanero de la plaza Garay, en el barrio de San Cristóbal en Buenos Aires.

42 pujol carles

Oreilla retrobada

Pregunta: com estan les teves germanes?
Resposta: dimarts
Intervenció quirúrgica:
Reconstrucció del timpà

Pregunta: com estan les teves germanes?
Resposta: d-i-u-m-e-n-g-e
Així des de 1975

cal posar també:
—això no és una orella—

Teresa: he trucat a la galeria 1010 a la Marga i a la Nora i no han respost...
Resposta: Qui t'ho ha dit?

Genial! Llàstima que no hi càpiga en el text que us vaig enviar. És massa tard, oi?
Fins aviat!

43 rabal victòria

Cuidar

Estar atent, mirar observar, i procurar el benestar a l'altre, sigui aquest altre persona, objecte, edifici... i estimar.

Em sembla que tots aquests anys he estat fent la mateixa feina: tenir cura d'un edifici, un equip, uns fills, ...

Un edifici amb una llarga història; reinventar els seus espais, mantenir la seva estructura, procurar la bellesa, la funció dels seus espais, engrandir-los, crear activitats... I a dins, la gent que hi treballa, allò que s'en diu equip. Un grup de gent que és com una família, unes relacions no sempre fàcils, una família que es fa i es desfà. Tenir cura, observar, procurar l'equilibri... Teixeixo una xarxa de relacions i de feina, d'amistat de vegades... teixeixo i em teixeixo... Doncs aquí estic com a casa i estimo aquest espai on he trobat el paper, un paper en la vida.

I uns fills que han nascut entre aquests anys i han crescut a l'hora que ha crescut el museu. El que queda per endavant és una tasca tan difícil com l'anterior: anar deixant, delegar les feines, observant amb més distància. Anar deixant la corda al museu i amb els fills... un deslligar-se per donar espai als que venen...

44 roca maria

A cau d'orella

Tots som angels amb una sola ala i per poder volar hem de juntar-nos els uns amb els altres.

45 romero dolores

Un día me llamó mi familia por teléfono: mi padre estaba ingresado, le había dado una embolia. Vivo muy lejos de ellos, los pocos días que conseguí en el trabajo los pasé con mi familia, apoyándonos los unos a los otros. Nos turnábamos para ir a pasar las noches con mi padre.

Es tan triste ver como una persona tan llena de vida, de ilusiones de amor se rompe, y lo único que piensas es que está vivo y no quieres que se vaya, que se quede a tu lado así roto, aunque haya perdido el habla y parte de la movilidad.

De repente cambia todo, tus prioridades, el sentido de tu vida, respiras y vives de otra forma.

Se me acabaron los días de licencia, volví a mi trabajo lejos de mi padre enfermo y de mi madre, que se convirtió en su cuidadora. De día y de noche estaba al lado de mi padre, tiene artrosis y muchos años encima, pero allí estaba pasando las noches en un sofá, viviendo en la habitación del hospital, cogida de la mano de mi padre. Nosotras, sus hijas, por una causa u otra, vivíamos alejadas del problema. En total entre salidas y entradas del hospital, mi madre pasó cuatro años durmiendo en un sofá.

Otro día me llamaron por teléfono, mi padre había muerto, yo no había estado a su lado para poder despedirme, murió mientras mi hermana mayor y mi hermana pequeña le estaban lavando en su cama de hospital.

Intento cuidar y mimar a mi madre por todo lo que hizo y por todo lo que yo no hice, Se ha convertido en el centro de mi creación, quisiera retener cada gesto suyo y si pudiera... cada latido de su corazón.

46 rossell benet

Deixeu que la terra es vegi de bat a bat

Obriu la cortina

I que passin les curadores

Perdut masculí sense intenció!

Avui serà un dia rodó

L'herba al nas

El sol als peus
La llum arreu
Els carrers semblen tancats
Les pedres ploren llàgrimes de vidre
Els mites volen baix de bon matí

I el temps es un mal traductor
Que sempre s'equivoca en els afins!
Qui s'ha perdut avui?
Jo!

47 udina dolors

el que cuida és el cuidat

48 vegelahn kerstin

La rosa de mi abuelo

Las últimas palabras que mi abuelo me dijo se trataban de la continuación de la vida. Mi abuelo no murió, sino que viveww detrás de sus rosas. El siempre las crió. Eran su vida.

Mi momento mas íntimo con él fueron estas últimas palabras. Este recuerdo me consuela cuando me pongo emocional y estoy agitada.

Me pidió que transplantara las rosas, las cuidara y las cortara bien para luego plantarlas en su sitio anterior. Su voz era débil y sonaba agotada, el tono era muy bajo. En aquel momento yo no entendía de qué rosas hablaba o qué quería que hiciera exactamente... Solo después de fallecer comprendí que mi abuelo hablaba de las rosas que ya estaban plantadas sobre el sepulcro familiar. Para que él pudiera ser enterrado había que quitarlas y sólo al cabo de unos meses podían ser plantadas allí nuevamente. Quería que yo me hiciera cargo de las rosas que el siempre había cuidado, para poder seguir vivo detrás de ellas.

Eran plantas cuyo cuidado y cuya vida pasaba de sus manos a las mías.

Elas eran su vida. Hoy, milagrosamente, son la mía y la serán hasta que se las pase a mis hijos para poder seguir viviendo.

Las semillas que hemos sembrado siempre quedan y nunca nos dejan desaparecer.

49 ventura miriam

A la meva mare

Llavor de llavor

Niu de niu

Ombra d'ombra.

50 vitale carlos

En la clínica una anciana habla del ser
Tengo siete nietos.
Alguno será.
Es un texto al que tengo mucho cariño, lo cual no quiere decir, claro, que sea bueno ni adecuado.
Besotes

51 ymbernon david

Hola Marga i Nora, com anat l'estiu? Segur que bé. Us envio la imatge per ANTIKERES, si la necessiteu a més resolució m'ho dieu i us la porto en CD, d'acord?
(La meva mare acaba d'obrir un centre d'atenció a la gent gran a Igualada: www.lataronja.cat)
abraçada

David

that which, through ictopiphilia or ictopiphobia, has become an ictopicist language.

And finally it comes to the point where those caring for the caregiver are no longer the diseased, who in some cases are no longer diseased at all, having gotten well thanks to the caring of those who grew ill attempting to care for them, the diseased, now poisoned by no fault of the caregiver, but rather due to an ictoplasm or ictoplastic ectoplasm.

Therefore, the diseased and caregiver continually exchange roles, effectively annihilating one another, and thus both of them, as if one, become the epiphany, the corpus of which is no longer the diseased and which is now situated at the beginning of the cycle we have explained insofar as it is inexplicable in postictopicity, due to the unreason that the end of all caring is in its birth.

All in all, it conceals and at once reveals the ultimate meaning of the non-meaning of that which cannot mean anything, in other words, we have made evident the non-signification, certainly insignificant and undignifying, of the rumor of the concepts that lead to the void of contraictopization, to the non-care of that which no-one is capable of caring for because immediately this *that* becomes its own caregiver in a solipsism that takes the dignified form of an altruism, which, as the stated, above-indicated complement, is also not at all absolutely a rake.

And then you would say that everything would indicate you have to start all over again, considering fellow human beings, whereas nearly everything continues on its way without ever having started. And in this manner, cyclically or fumblingly, myths and subictopias are developed and dedeveloped.

And all exemplifications such as the one we have made cannot but be oriented towards questioning the irrationality of a mystified dynamic that ceases to be a maidservant as soon as it moves away from the myth and only *vant* remains, when it transmutes into nothing more than hospitalized preictopia, and not even that.

Carles Hac Mor

information kills poetry; hence, poetry against information

A simple verse—or an entire poem—rises in defense in order not to die infected by information, that is, it becomes subversive, not because of what it says some non-correct thing to which it might allude, but because of what it does not say, and because it does not want to say anything. And above all because it was written with all of the tools that linguistics develops with the aim of being an exact science in order to hold the world captive, with all of its things well ordered and defined under language. And it is with these same tools that the poem denies discourse, leaving the words in the air so they may say what each individual listener wishes them to say.

In this type of literature, which lives sheltered from the attacks of information, the environment is purely linguistic and lautreamontially textual (Lautréamont, the great curer, and yet he’s also a serious microbe that directly attacks the spinal chord of the explanatory narrative while making poetry gush forth in all its splendor): *“Meaning appears as inquiry in a process begun by the very act of writing rather than as the starting point or origin of the act of creation.”* This is how Ricard Ripoll, Lautréamont’s translator into Catalan, sees it: *“Meaning is no longer considered preliminary to writing (as if we had to have something to say that the text would then represent) but rather appears as an inevitable consequence of the act of writing (writing provokes, it generates meaning). This permutation is essential and allows literature to be conceived of, not as an imitation of reality (that is, subordinate to an ideology of representation), but as a creation of a textual reality closer to words than to things.”*

It is clear that poetry must be cared for, that intravenous transfusions must be made to the infected literature, the one that’s ill, the one that has fallen into the sphere of information, discourse, the transmission of meaning.

Poetry, art, creation – they are the contrary of information and must protect themselves by repeatedly practicing the denial of meaning, the denial of discourse, while avoiding the will to express, to communicate... In sum, it all lies in an attitude, in defiance as a form of resistance. Like caring for oneself through health.

It is thus care in the manner of inquiry, with language as a tool and as a result, with no other aim than desire, obsession, ingenuity, anxiety, daring or anguish, which, through language, launches us into the emptiness of a “First Person” repeatedly denied.

And this entire dialectic comprising the sediments of creation is born of the history of aesthetic ideas, semiotics and Freud and Lacan’s contributions, which have shaped psychoanalysis.

Ester Xargay

man soup

At La Sopa de Hombres / La Sopa d’Homes (Man Soup), we’re like a soup with many, highly varied ingredients and we’re trying to cook up a nourishing broth. In my case, I’d say that being able to be with other men, united by a sense of fraternity, nourishes me with masculine energy.

We care for each other and we confront one another. It’s a care that does not seek to please, it seeks depth. For two hours every Monday, each individual talks about what they please or what’s worrying them. The others listen, ask questions and, by general agreement, attempt not to give advice. There is also a general agreement that what we’re interested in is personal experience and not abstract concepts or theories.

Sometimes, one person’s story allows another to introduce their topic. Occasionally, someone proposes a specific action—a sort of rite of passage— or a simple instance of caring by making contact, by hugging; and I must say, we find it difficult, some more than others, but we find it somewhat difficult.

Considering the atmosphere we’re trying to create, the Soup acquires flavor when each of us feels confident enough to express himself authentically, lowering the barriers we usually put up to protect ourselves from the world. The space we’re trying to create is one of security, where everyone feels protected by the group.

La Sopa is just one of many men’s groups that have been emerging throughout the world for some time now, following the tradition of feminist women’s groups. It is a response to the determination to change the dominant cultural model, unjustly androcentric. Men who ask themselves if there isn’t another way of being a man in a dialogue more egalitarian and respectful of women. Sensitive—as well as strong—men who also consider caring for others and their surroundings as a major value. We share with Carol Gilligan what’s called “the ethics of care.”

The video we’re screening is designed as a vivid display of the style and depth that can be attained if one works along these lines.

Guillermo Gorostiza

lola donaire

És historiadora de l’art i crítica d’art contemporani. És també professora d’Història i Teoria de l’art a l’Escola Massana.

Ha dirigit una sala d’exposicions i ha comissariat diverses mostres, com *“Reordenacions”* (Palau de la Virreina. Institut de Cultura de Barcelona), *“La pàgina en Blanc”* (Ajuntament de Mataró) o *“Sinergies”* (Regidoria de Joventut. Ajuntament de Barcelona).

Ha col·laborat en diverses revistes d’art i ha publicat multitud de textos en catàlegs per a fundacions, institucions públiques i galeries d’art, així com llibres d’Història de l’art.

//

Es historiadora del arte y crítica de arte contemporáneo. Es también profesora de Historia y Teoría del arte en la Escuela Massana.

Ha dirigido una sala de exposiciones y ha comisariado distintas muestras, como *“Reordenaciones”* (Palau de la Virreina. Instituto de Cultura de Barcelona), *“La pàgina en Blanc”* (Ayuntamiento de Mataró) o *“Sinergies”* (Concejalía de Juventud. Ayuntamiento de Barcelona).

Ha colaborado en varias revistas de arte y ha publicado multitud de textos en catálogos para fundaciones, instituciones públicas y galerías de arte, así como libros de Historia del arte.

magdalena duran (Barcelona, 1960) Artterapeuta (Màster en Artteràpia per la Universitat de Barcelona) i Terapeuta Gestàltica. Formació en Teràpia Gestalt per l’Institut de Gestalt de Barcelona. Exerceix la docència com a professora titular de l’Escola superior de disseny i art Llotja, de Barcelona, i com a formadora docent en Artteràpia en diverses formacions. Ha participat com a ponent en congressos d’Artteràpia, de Teràpies Creatives i d’Educació de les Arts Visuals.

Com a artista visual, ha fet exposicions individuals, i en destaquen les realitzades a les galeries Dau al Set (Barcelona, 1986), Eburne (Madrid, 1988) i Ferran Cano (Barcelona, 1989 i Palma, 1991). Ha participat en nombroses exposicions col·lectives i en les fires d’art d’ARCO (Madrid), Art Basel i Frankfurt.

//

(Barcelona, 1960) Arteterapeuta (Máster en Arteterapia por la Universidad de Barcelona) y Terapeuta Gestáltica. Formación en Terapia Gestalt por el Instituto de Gestalt de Barcelona. Ejerce la docencia como profesora titular de la Escuela superior de diseño y arte Llotja, de Barcelona, y como formadora docente en Arteterapia en varias formaciones. Ha participado como ponente en congresos de Arteterapia, de Terapias Creativas y de Educación de las Artes Visuales.

Como artista visual, ha realizado exposiciones individuales, destacando las realizadas en las galerías Dau al Set (Barcelona, 1986), Eburne (Madrid, 1988) y Ferran Cano (Barcelona, 1989 y Palma, 1991). Ha participado en numerosas exposiciones colectivas y en las ferias de arte de ARCO (Madrid), Art Basel y Frankfurt.

sílvia Muñoz d’ímbert

(Barcelona, 1973) Historiadora i crítica d’art. Col·laboradora del suplement de cultura del diari *AVUI* (2002-2007) i d’altres publicacions periòdiques (*ART NOTES*, *Serra d’Or*, *El Temps d’Art*, *Revista de Catalunya*). Ha escrit textos per a catàlegs com *“Josep Bartolí (Barcelona, 1910- Nova York, 1995). Dibuxant, pintor i escriptor. Un creador a l’exili”* (2002) i també ha estat ajudant de comissariat de l’exposició *Dalí. Afinitats electives*, a cura de Pilar Parcerisas (2004). Membre de l’Associació Catalana de Crítics d’Art (ACCA) des del 2005. Ha treballat com a documentalista del catàleg de l’exposició *Barcelona 1947-2007* comissariada per Victòria Combalia i Michel Enrici per a la Fondation Maeght de Saint-

Paul-de-Vence, França (2007). Editora de continguts de la web tecura.org d’Evru, per a l’exposició *Máquinas & Almas. Arte digital y nuevos medios* en el MNCARS, Madrid (2008). Comissària, juntament amb David Santaaulària, de l’exposició *On the road. Jack Kéroauc i la generació beat* presentada a la Sala 15 d’Olot (2008) i comissària de l’exposició dedicada als primers treballs d’Evru, *Porta*] *Zush.1961-1979* celebrada a la Fundació Suñol (2009).

//

(Barcelona, 1973). Historiadora y crítica de arte. Colaboradora del suplemento de cultura del diario *AVUI* (2002-2007) y otras publicaciones periódicas (*ART NOTES*, *Serra d’Or*, *El Temps d’Art*, *Revista de Catalunya*). Ha escrito textos para catálogos como *“Josep Bartolí (Barcelona, 1910-Nueva York, 1995). Dibuxant, pintor i escriptor. Un creador a l’exili”* (2002) y también ha sido ayudante de comisariado de la exposición *Dalí. Afinitats electives*, organizada por Pilar Parcerisas (2004). Miembro de la Asociación Catalana de Críticos de Arte (ACCA) desde el 2005. Ha trabajado como documentalista del catálogo de la exposición *Barcelona 1947-2007* comisariada por Victòria Combalia y Michel Enrici para la Fondation Maeght de Saint-Paul-de-Vence, Francia (2007). Editora de contenidos de la web tecura.org de Evru, para la exposición *Máquinas & Almas. Arte digital y nuevos medios* en el MNCARS, Madrid (2008). Comisaría, junto con David Santaaulària, de la exposición *On the road. Jack Kéroauc i la generació beat*, presentada en la Sala 15 de Olot (2008) y comisaria de la exposición dedicada a los primeros trabajos de Evru, *Porta/Zush.1961-1979* celebrada a la Fundación Suñol (2009).

<http://www.trilogia-privadesa.blogspot.com>