

NO-MAN'S-LAND

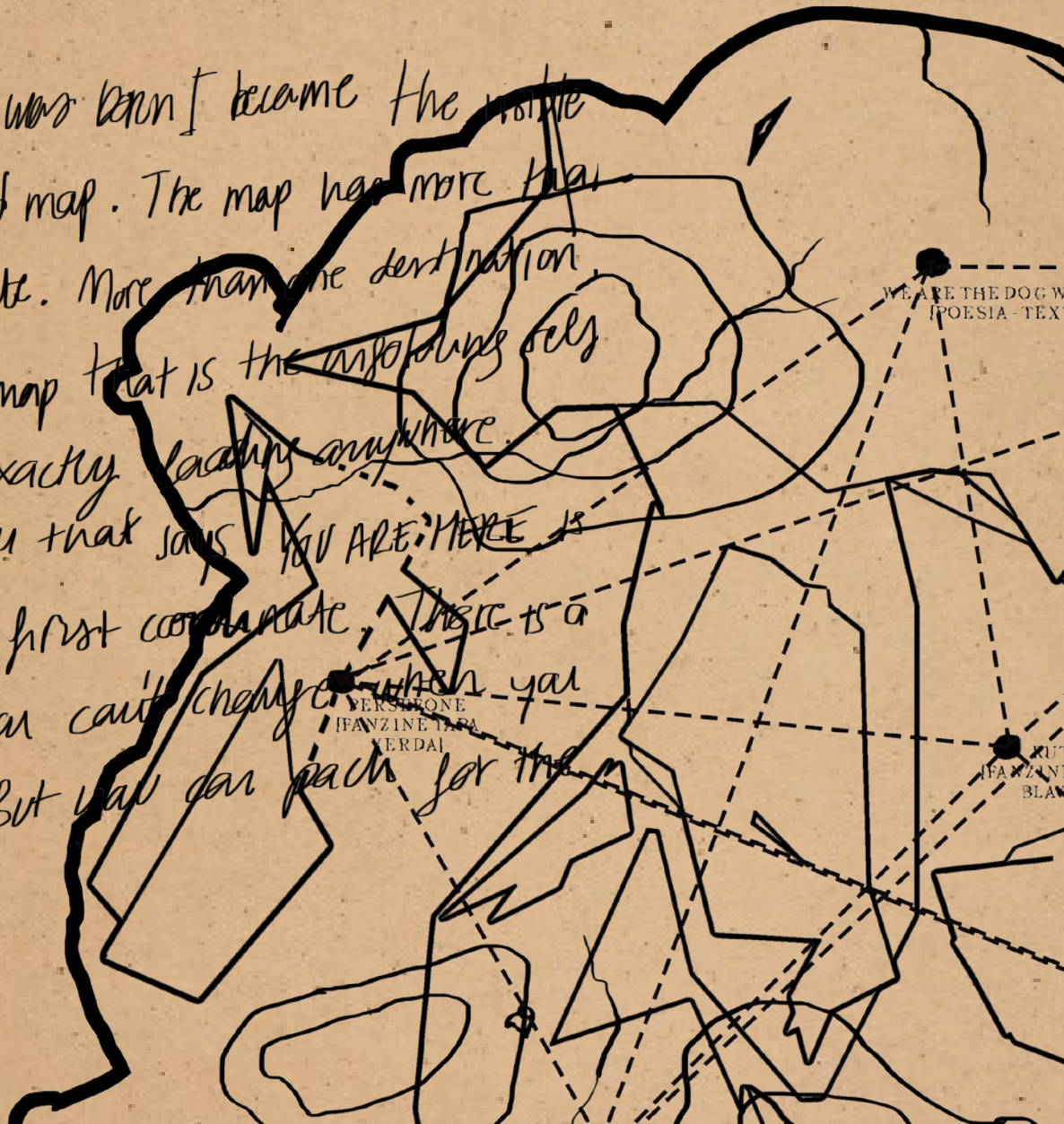
Carla Gallén Esteve

“When I was born I became the middle
of a folded map. The map has more than
one route. More than one destination.

The map that is the unfolding self
is not exactly leading anywhere.

The arrow that says “YOU ARE HERE” is
your first coordinate. There is a

that you can't change when you
KID. But you can pack for the



Carla Gallén Esteve
NIUB: 16619536
Tutora: Bibiana Crespo Martín
Departament Departament d'Arts i
Conservació-Restauració
Facultat de Belles Arts
2019



UNIVERSITAT_{DE}
BARCELONA



No-Man's-Land s'articula al voltant de tres posicionaments polítics i personals.

Per una banda respon a la necessitat de visibilitzar un concepte d'heroïcitat que posi la vida i la gestió dels afectes i les vulnerabilitats al centre del discurs, i a la voluntat de repolititzar els espais domèstics i de cures.

Per l'altra, pretén repensar la relació entre cos i ciutat. Especialment les relacions que les identitats dissidents desenvolupen a l'espai públic, i com aquest pot ser reapropiat a través de pràctiques subversives i poètiques.

Per últim, sorgeix de la convicció que recuperar l'agència sobre les històries que ens expliquem suposa recuperar agència identitària, autorepresentació i espai polític. I que narrar és en si mateix un acte performatiu, i per tant, potencialment transformador.

Aquesta proposta ens convida a fer-ho des de la reapropiació de textos mitològics, però molt lluny dels seus herois, a través del relat ficcionat i poètic d'unes heroïnes contemporànies en un temps distòpic, on les històries del passat i les històries del futur es reordenen per provar de fer-nos entendre el present.

Abordat des de diferents disciplines visuals i textuales, el projecte es materialitza a través d'un llibre d'artista en format contenidor, una instal·lació i una performance.

PARAULES CLAU: mitologia, distòpies crítiques, distòpies feministes, multilingüisme, ficció, narrativa, poesia, storytelling, reapropiació, experimentació, transdisciplinarietat, reciclatge, temporalitat, fragmentació, disseny, feminisme, collage digital, mixed media, instal·lació, espai públic, espai privat, ciutat, cos, identitat, identitat sexual, feminisme, queer, llibre d'artista, performance, instal·lació, dibuix, gràfica contemporània

No-Man's-Land is articulated around three political and personal positions.

On the one hand, it responds to the need to visibilize a different concept of heroicity, which places life and the management of affections and vulnerabilities at the center of the discourse, and to the desire to repoliticize domestic and care spaces.

On the other hand, it aims to rethink the relationship between body and city. Especially the relationships that dissident identities develop in public spaces, and how these can be reappropriated through subversive and poetic practices.

Finally, it emerges from the conviction that recovering agency regarding the stories we explain implies recovering identity agency, self-representation and political space. And that to narrate is in itself a performative act, and therefore, a potentially transformative action.

This proposal invites us to do so from the reappropriation of mythological texts, but very far from his heroes, through the fictional and poetic narrative of some contemporary heroines in a dystopian time, where the stories of the past and the stories of the future are reordered to try to make us understand the present.

Addressed from different visual and textual disciplines, the project is materialized through an artist's book in a container format, an installation and a performance.

KEYWORDS: mythology, critical dystopias, feminist dystopias, multilingualism, fiction, narrative, poetry, storytelling, reappropriation, experimentation, transdisciplinarity, recycling, temporality, fragmentation, desire, feminism, digital collage, mixed media, private space, city, body, identity, sexual identity, feminism, queer, artist's book, performance installation, drawing, contemporary graphic



“WOMEN AND FICTION REMAIN,
SO FAR AS I AM CONCERNED,
UNSOLVED PROBLEMS.”

— Virginia Woolf, *A Room of One's Own*

“I'M TELLING YOU STORIES. TRUST ME.”

— Jeanette Winterson, *The Passion*



INDEX

1. INTRODUCCIÓ

- 1.1. PUNTS DE PARTIDA
- 1.2. STATEMENT

2. OBJECTIUS

- 2.1. OBJECTIUS TÈCNICS I PROCESSUALS
- 2.2. OBJECTIUS CONCEPTUALS I DISCURSIUS

3. MARC CONCEPTUAL

- 3.1. THE POWER OF STORIES
- 3.2. A LANGUAGE OF ONE'S OWN
 - 3.3.1. Teoria de la semàntica general i hipòtesis de la relativitat lingüística
 - 3.3.2. The as-if game & the author-reader contract
- 3.3. THE HERO(INE)'S JOURNEY
 - 3.3.1. El mite únic
 - 3.3.2. Les creadores de mites
- 3.4. EU TAMÉN NAVEGAR
- 3.5. DESEOS, CUERPOS Y CIUDADES

4. NO-MAN'S-LAND

- 4.1. SIGNIFICAT DEL TÍTOL
- 4.2. DESCRIPCIÓ DE L'OBRA
 - 4.2.1. Llibre d'artista en format contenidor
 - 4.2.2. Instal·lació
 - 4.2.3. Performance

5. METODOLOGIA

- 5.1. RELACIÓ AMB OBRES PRÈVIES
 - 5.2.1. *The Unholy*
 - 5.2.2. *Això no és un llibre / Això no és un memorial / Això no és un tòtem / Això no és un cadàver*
- 5.2. GESTACIÓ DE REFERENTS VISUALS I CONCEPTUALS
- 5.3. PROCÉS DE CREACIÓ
 - 5.3.1. Conceptualització del món fictici i els centres d'interès
 - 5.3.2. Muntatge digital de les peces
 - 5.3.3. Execució de la obra final i la instal·lació/performance
- 5.4. REALITZACIÓ DE MEMÒRIA ESCRITA

6. CONCLUSIONS

7. REFERÈNCIES

8. ANNEX

- 8.1. RUT - [TEXT CORRESPONENT AL FANZINE AMB LA TAPA BLAVA]
- 8.2. CALISTO - [TEXT CORRESPONENT AL FANZINE AMB LA TAPA VERMELLA]
- 8.3. PERSÉFONE - [TEXT CORRESPONENT AL FANZINE AMB LA TAPA VERDA]
- 8.4. WE ARE THE DOG WOMEN - [POESIA]

INDEX

NO DISPONÍAMOS DE UNA
ESPOSA QUE SE OCUPASE DE
ESO) .

DE
HABÍA
ACIONES
S POR

Figura 1: pàgina de *Persèfone*
[muntatge digital]

SOBRE
TODO MUY
SOLAS; HABÍA
ALGO EN EL CONTACTO
QUE LES DABA MIEDO .



1.1. PUNTS DE PARTIDA

DES D'ON PARLO?

(PERSPECTIVES I ENFOCAMENTS)

Des d'una perspectiva feminista, queer i decolonial

DE QUÈ PARLO?

(TEMES)

Dones com a creadores de mites, distòpies i distòpies crítiques, feminismes, poesia èpica, mitologia, cos-ciutat

COM ES MATERIALITZA?

(ASPECTES TÈCNICS I FORMALS)

A través de la poesia visual, construït a partir de *collage*, *mixed media*, instal·lació i text, i finalment compilat en un llibre d'artista, una instal·lació i una *performance*

COM TREBALLO?

(MATERIALS I METODOLOGIES)

Multilingüisme, text i imatge, ficcions, transdisciplineritat, experimentació, reciclatge, reapropiació

D'ON VINC?

(INTERESSOS I TREBALLS PREVIS)

Els últims anys he treballat en projectes que tracten temàtiques relacionades amb el cos, la identitat, les ficcions i narracions contemporànies, la relació entre imatge i text, la memòria, la memòria històrica, la temporalitat, la fragmentació, la postmodernitat i el desig



1.2. STATEMENT

Temàticament la meua obra tracta sobre qüestions molt diverses, però sol girar entorn a reflexions relacionades amb el cos, la identitat, les ficcions i narracions contemporànies, la relació entre imatge i text, la memòria, la memòria històrica, la temporalitat, la fragmentació, la postmodernitat i el desig. En última instància, però, totes aquestes reflexions remetent a una qüestió identitària que reclama ocupar un espai de subjectivitat sobre la representació pròpia. Així doncs, la construcció i la representació de les identitats individuals i culturals és l'element central que articula la meua pràctica artística en la majoria dels meus projectes.

Aquest interès per la diversitat identitària i com representar-la, prové fonamentalment de la meua experiència com a dona lesbiana, de classe treballadora, bilingüe i parlant d'una llengua minoritzada¹. Així com de la voluntat d'eixamplar els mecanismes de representació dels "relats minoritaris".

En les meves propostes artístiques, llenguatge i narració solen ser una part essencial tant de la fonamentació teòrica com de l'aplicació pràctica. Aquest és un dels trets comuns en gairebé tota la meua obra recent (darrers 2-3 anys). Per una banda treballa des de l'interès pel text a nivell lingüístic, específicament dins el camp de la semàntica i la semiòtica, és a dir, des del significat i els sistemes de símbols (tant a nivell gràfic com textual). Per l'altra, m'interessen les estructures narratives, com text i imatge es complementen i es potencien, quin paper juga cada element dins el relat i com actua emfatitzant unes característiques concretes que activen un dispositiu narratiu particular.

Aquest interès per investigar com es relacionen text i imatge, ve donat per la voluntat d'integrar dos dels elements que més m'apassionen a la vida: les arts plàstiques i la literatura. Així com de la convicció que els símbols (paraules, dibuixos, objectes...) i la manera en que els utilitzem per narrar el món tenen un potencial performatiu. Especialment quan responen a la necessitat d'explicar històries que ens representin fora dels relats oficials.

Sovint els meus projectes es materialitzen en imatges 2D, tant estàtiques com en moviment. Així mateix, dins les tècniques que utilitzo, solen haver-hi la pintura a l'oli, la pintura digital, el collage i el collage digital, el vídeo i la fotografia (totes elles combinades o per separat). A més, en tota la meua obra hi ha una tendència figurativa que posa en un punt central la representació dels cossos, però que també recorre a recursos abstractes i onírics per tal d'integrar altres elements que van més enllà de la representació literal.

Aquesta barreja entre realitat i ficció ha estat sempre present en la meua manera d'enfocar les representacions, i segurament també es deu al meu interès per la literatura, el còmic, el cinema, i altres dispositius narratius que es serveixen de la ficció com a eina per materialitzar continguts a nivell metafòric.

1. El terme "llengua minoritzada" és un concepte utilitzat en sociolingüística per definir una llengua que "pateix una restricció dels seus àmbits i funcions d'ús en un territori determinat, de tal manera que no serveix o no és necessària per a la major part d'ocasions o àmbits en què cal usar la comunicació verbal." (Plataforma per la Llengua, n.d.).

OBJECTIUS

Tot hi estar estretament vinculats, els objectius d'aquest Treball de Fi de Grau s'exposen diferenciats en dos àmbits: objectius conceptuals i discursius, i objectius tècnics i processuals. Els primers fan referència a la proposta teòrica i els segons al procediment creatiu com a tal.

2.1. OBJECTIUS TÈCNICS I PROCESSUALS

TREBALLAR DE FORMA TRANSDISCIPLINAR:

Abordar una mateixa proposta des de diferents disciplines, com el collage digital, l'àudio, la performance, el text... de manera que els llenguatges utilitzats s'adaptin a les diverses dimensions i necessitats de l'obra, i no a la inversa.

TREBALLAR DES DE L'APROPIACIÓ D'IMATGES I TEXTOS:

Incorporar l'apropiació com mètode de treball i com a eina de repensament de les produccions culturals presents en la nostra quotidianitat.

TREBALLAR UNA PROPOSTA ARTÍSTICA EN FORMAT INSTAL·LACIÓ:

Sortir de la zona de confort que em representa treballar des de la virtualitat i el format 2d i prendre el repte d'enfrontar la dimensió espacial com un element més de l'obra

COMPAGINAR PETIT I GRAN FORMAT

Sortir de la zona de confort que em representa treballar des del petit format i aprofitar el potencial simbòlic i hàptic de les diferències de mesura.

2.2. OBJECTIUS CONCEPTUALS I DISCURSIUS

TREBALLAR DES DELS LLenguATGES PLÀSTICS I VERBALS DE MANERA NO JERARQUITZADA:

Generar un tipus de narració on text i imatge aporten informació complementària, no reiterativa o competitiva.

REAPROPIAR EL LLenguATGE VERBAL EN EL SENTIT FORMAL I ESTRUCTURAL:

Produir narratives i formes de llenguatge fora de la lògica de les narratives ejaculatories² que situen al centre de la narració, tant en fons com en les formes, la masculinitat tradicional.

REAPROPIAR EL LLenguATGE PLÀSTIC EN EL SENTIT REPRESENTACIONAL:

Defugir els clixés en la representació dels cossos, la sexualitat, la participació política, els afectes... i apostar per un llenguatge visual evocatiu i poètic

RECODIFICAR DEL CONCEPTE I L'ESTRUCTURA DELS MITES I DE QUI ELS PROTAGONITZA:

Repensar l'estructura i el format narratiu dels mites i la concepció de la figura de l'heroi [sic] des d'una perspectiva feminista i queer.

TREBALLAR DES DE LES DISTÒPIES FEMINISTES I CRITIQUES:

Repensar visual i textualment el gènere de les distòpies, i específicament del subgènere de les distòpies feministes i les distòpies crítiques com a eina de reflexió sobre el present.

2. Descrites per Aston (1997, p. 6) com "phallic modes of pleasure ['ejaculatory narratives'] that actually glorify the phallus' center stage."

CONC

EPIC

Per tal de dotar el marc conceptual d'una estructura teòrica, m'adreço als diferents conceptes en que es recolza l'obra des d'una perspectiva que s'articula a mig camí entre els estudis literaris i les arts plàstiques. Aquests conceptes, tot i estar estretament relacionats, tenen una entitat pròpia. Per això i pel fet de facilitar-ne la lectura els he dividit de la següent manera: *The power of stories*, *A language of one's own*, *The Hero(ine)'s journey*, *Eu tamén navegar* i *Deseos, cuerpos y ciudades*.

A més, cal esmentar que els títols de totes les seccions fan referència a reinterpretacions de títols o cites de llibres que han fonamentat el marc teòric han tingut un impacte important en la construcció del marc teòric, o bé a conceptes clau pel desenvolupament del projecte.

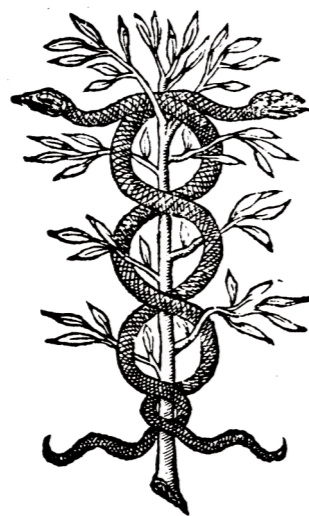


Figura 2: portada de *Persèfone*
[gravat medieval]

3.1. THE POWER OF STORIES³

Everything starts as a story we tell ourselves about ourselves. Every political movement begins as a counter-narrative to an existing narrative. The media is mainly run by the rich and the right-wing. They are telling their stories their way, and as Brexit shows, their narrative is working. It's the immigrants, it's the EU, it's the feckless unemployed. It's welfare, it's climate control, it's (what's left) of the unions. If we're living in a post-facts world – let's have better stories.
(Winterson, 2016, s.p.)

D'històries se n'han explicat sempre: des de les pintures als mites egipcis, des de les epopeies sumèries a l*s trobador*s⁴, i fins avui en dia.

3. En referència a la cita del llibre *Why Be Happy When You Could Be Normal?*, de Jeanette Winterson (2011, p. 9) *"I believe in fiction and the power of stories because that way we speak in tongues. We are not silenced. All of us, when in deep trauma, find we hesitate, we stammer; there are long pauses in our speech. The thing is stuck. We get our language back through the language of others. We can turn to the poem. We can open the book. Somebody has been there for us and deep-dived the words."*

4. La utilització de l'asterisc en tota aquest memòria escrita respon al posicionament polític d'emprar un llenguatge sense flexió de gènere (amb la intenció explícita d'evitar fer servir el masculí genèric com a subjecte no marcat), o com explica Cabral (2009, p. 14): *"Podríamos escribir siempre los. Podríamos escribir as/os. Podríamos escribir las y los. Podríamos escribir las, los y les. Podríamos usar una arroba. Podríamos usar una x. Pero no. Usamos un asterisco. ¿Y por qué un asterisco? Porque no multiplica la lengua por uno. Porque no divide la lengua en dos. Porque no divide la lengua en tres. Porque a diferencia de la arroba no terminará siendo la conjunción de una a y una o. Porque a diferencia de la "X" no será leído como tachadura, como anulación, como intersex. Porque no se pronuncia. Porque hace saltar la frase fuera del renglón. Porque es una tela de araña, un agujero, una estrella. Porque nos gusta. ¡Faltaba más! Ahora bien, El asterisco no aparece siempre y en todas partes. No se usa para todo, ni tod*s lo usan. En este libro la gente escribe como quiere y puede. El asterisco no se impone. De todas las cosas, Esa. Esa es la que más nos gusta."*

Les històries compleixen principalment una funció social: la de traspasar coneixements i memòria. Ens permeten donar ordre i continuïtat a les experiències i els aprenentatges de manera que una sèrie d'esdeveniments puntuals i aïllats s'alineen en un flux causal i/o de vinculació temporal. D'alguna manera escriure històries és teixir i ordenar, donar sentit, estructura, i sobre tot, continuïtat.

Les històries que expliquem i ens expliquem donen coherència al món que ens envolta. Les històries que escollim i acceptem per explicar-nos el món es converteixen en el paradigma del que partim a l'hora de viure-hi. Però qui ens explica aquestes històries?

Poder i saber sempre han estat vinculats en una relació viciosa de control recíproc: els centres ortodoxos de producció de coneixement, com les universitats i els espais de recerca i investigació, han estat tradicionalment sota el domini dels entorns neoliberals, masculinitzats, heteronormatius i no-racialitzats. De la mateixa manera, els mass media i altres indústries de producció cultural, com el cinema i la literatura, així com altres formes de publicació gràfica i textual, reproduïxen i sobrerrepresenten les experiències i coneixements d'una porció molt concreta del món. Com explica Foucault:

Knowledge linked to power, not only assumes the authority of 'the truth' but has the power to make itself true. All knowledge, once applied in the real world, has effects, and in that sense at least, 'becomes true.' Knowledge, once used to regulate the conduct of others, entails constraint, regulation and the disciplining of practice. Thus, 'there is no power relation without the correlative constitution of a field of knowledge, nor any knowledge that does not presuppose and constitute at the same time, power relations. (1977, p. 27)

Aquests centres de poder-saber, són els mateixos que es beneficien de les narratives totalitzadores, de l'aplanament de la diferència i de la normativització del subjecte polític. La diversitat posa en evidència les esclatxes del sistema; capitalisme i heteropatriarcat no estan preparats per incorporar les contra-narratives que posen de manifest el biaix de la seva veritat i la seva naturalesa abusiva i explotadora amb els cossos i els recursos.

Cedir control sobre la narració del món i les nostres experiències

d'aquest és cedir el control sobre la narració de les realitats que ens envolten, és cedir poder polític, autorepresentació i, en última instància, cedir la possibilitat d'imaginar altres maneres de veure'l i viure'l.

Davant l'ambició totalitzadora i absolutista dels grans metarrelats, la ficcionalització de les experiències individuals és un mecanisme de resistència, de participació social i de recuperació de l'argument *the private is political*. El potencial polític dels microrelats rau en que la creació de narratives pròpies desafia les narratives estructurals; en si mateix narrar és un acte d'autoafirmació, però també és un mecanisme de creació de realitats individuals i col·lectives, de punts de trobada i de debat. És a dir, les històries que expliquem i la manera com les expliquem canvien la història en si mateixa: la ficció ens permet pensar el que no existeix i repensar el que no ens agrada. Explicar històries és una manera d'habitar-nos a nosaltres mateix*s i d'habitar el món.

3.2. A LANGUAGE OF ONE'S OWN⁵

No obstant, no només cal parar atenció al que s'explica, sinó a com s'explica. A més de remarcar la importància dels continguts és necessari posar èmfasi en com els mecanismes mitjançant els quals ens comuniquem intervenen en la recepció i assimilació del missatge mateix.

5. En referència a la cita de l'assaig *A Room of One's Own*, de Virginia Woolf (1929, p. 7): "A woman must have money and a room of her own if she is to write fiction."

3.2.1. TEORIA DE LA SEMÀNTICA GENERAL I HIPÒTESIS DE LA RELATIVITAT LINGÜÍSTICA

En aquest aspecte, la semàntica general dona coherència a un model lingüístic que més enllà de tenir en compte el significat denotatiu de les paraules també té en compte l'entorn i la realitat lingüística de l*s parlants. Així ho argumenta, per exemple, Korzybski (1994, p. 36) quan afirma que:

General Semantics turned out to be an empirical natural science of non-elementalistic evaluation, which takes into account the living individual, not divorcing him [sic] from his reactions altogether, nor from his neuro-linguistic and neuro-semantic environments, but allocating him in a plenum of some values, no matter what.

A més, dins el marc de la semàntica general, la hipòtesi de Sapir-Whorf-Korzybski (també anomenada hipòtesi de la relativitat lingüística) sosté que l'estructura d'un llenguatge afecta la visió del món de l*s parlants i la seva coneixença del mateix. Així doncs, intercedir en la xarxa semiòtica és una forma d'obrir una esclota en els significats i valors que encarna, i, en darrera instància, de transformar-ne el contingut semàntic (i per tant la percepció de la realitat mateixa).

Aquesta hipòtesi que s'articula en el camp lingüístic verbal i escrit és sens dubte extrapolable a altres llenguatges: les estratègies de representació que codifiquen el nostre imaginari gràfic i que circulen, cada vegada més, a nivell global també formen una xarxa semiòtica visual. I així com passa amb el llenguatge verbal i escrit, aquesta xarxa també codifica les maneres que tenim de viure, veure i representar(nos). Representar és presentar la nostra manera de mirar, és obrir una direcció i una intencionalitat en la mirada, obrir un camí al com i des d'on es mira. Reproduir mirades que són potencial o directament violentes, abusives o simplement poc conscients de si mateixes en la forma en que es presenten, en desarticula el missatge.

Així doncs, explicar històries és també recodificar el llenguatge, entendre com ens hi relacionem com a societat i com a individu*s, reconsiderar els marcs de pensament que ens obre, i fer-nos-el nostre. O el que és el mateix, explicar històries és començar a crear una xarxa semiòtica des d'allò simbòlic i estendre-la més enllà, al món.

3.2.2. THE AS-IF GAME & THE AUTHOR-READER CONTRACT

Llegir (textos, imatges, sons...) és a acceptar unes normes que se surten del quotidià. La lectura és en certa manera un espai de joc en la mesura en que, com a adults*, consentim a formar part activa d'una ficció o d'una narrativa que ens interpel·la a llegir "com si" fos veritat, en el sentit que ens col·loca en posició de "viure" uns fets que no (ens) estan passant en el present. Com apunta St. Genoux (2015, p.14): *"This perspective is that of the artist or the poet, of one who sees connections that are beyond the obvious, that is to say, one who adopts the as if attitude."*

Es crea un pacte implícit entre lector* i autor* on l* lector* està disposad* a creure el que llegeix sempre que el món fictici estigui construït de forma sòlida.

Cal destacar que això no implica necessàriament que aquesta estructura interna sigui realista, sinó que sigui versemblant. En aquest sentit, versemblança i objectivitat no funcionen com a elements intercanviables; el discurs de l'objectivitat naturalitza el consens, i transforma la versemblança en veritat. Això pot ser perillós, especialment quan el consens prové dels nuclis de poder-saber que s'autovaliden a través del mateix.

Històricament, cada nou paradigma sociocultural s'autopostula com el relat definitiu que ostenta LA veritat única, i pretén fixar la narració del món sota la visió del període històric en el que sorgeix. En front d'això, la ficció és presentada no només com una manera de donar forma a la realitat present, sinó com un element de ruptura amb el discurs únic que ens permet pensar més enllà d'aquest:

The exercise of imagination is dangerous to those who profit from the way things are because it has the power to show that the way things are is not permanent, not universal,

not necessary. Having that real though limited power to put established institutions into question, imaginative literature has also the responsibility of power. The storyteller is the truth teller.
(Le Guin, 2012, p.183)

Des d'aquest posicionament, cal plantejar-se que les ficcions narratives personals poden ser la forma més radical de veritat, perquè fugen de la voluntat generalitzadora, no pretenen negar altres narracions, ni velar la situació material del subjecte apel·lant a una veritat universal. Acceptar això implica pensar fora del binomi realitat-ficció, reforçat especialment arrel del positivisme i els avenços científics i tecnològics dels segles XIX, XX i XXI. Ens cal entendre que la "realitat" actua com a ficció naturalitzada, en el sentit que és la narració que ens donem com a éssers humans per ordenar el món, i que aquesta narració canvia en funció del paradigma vigent; com a individu*s i com a societat som un procés físic-ficcional que es reescriu constantment.



Figura 3: pàgina de Rut
[muntatge digital]

3.3. THE HERO(INE)'S JOURNEY⁶

Els mites, entesos com a producte literari, més enllà de transcriure una biografia de l'heroi, funcionaven com a eina de transmissió de coneixements i de comprensió de l'entorn. A més, han fonamentat les bases de producció literària escrita, especialment a occident.

6. En referència a la cita del llibre *The Hero with a Thousand Faces*, de Joseph Campbell (1949, p. 23.) que defineix el viatge de l'heroi de la següent manera: "A hero ventures forth from the world of common day into a region of supernatural wonder: fabulous forces are there encountered and a decisive victory is won: the hero comes back from this mysterious adventure with the power to bestow boons on his fellow man [sic]."

3.3.1. EL MITE ÚNIC

The hero's journey (o el monomite) és un terme utilitzat en narratologia i lingüística comparativa per definir una estructura comú dins la mitologia i altres històries de la cultura popular. Campbell aprofundeix en aquest estudi de la composició interna dels mites a través de l'anàlisi d'històries de llocs i èpoques diferents, i en defineix una estructura comú. Aquesta estructura, però, sistematitza lingüística i estructuralment una concepció de l'heroi eminentment masculinitzada, ja que prové de l'estudi d'unes produccions (majoritàriament) canòniques i sobre tot perquè ho fa des d'una perspectiva d'anàlisi acrítica (colonial, masclista i heteropatriarcal). El problema de postular l'estructura del mite únic és que, igual que els grans metarrelats, unifica les representacions pensables i exclou la diversitat de relats.

El mite únic és el de l'Heroi [sic], el de l'home noble però turmentat, el del valent temerari, el de les grans accions, els grans sacrificis i els grans pecats. O si ho consultem al diccionari:

hero1 (NOUN)

1 A person who is admired for their courage, outstanding achievements, or noble qualities.

1.1 The chief male character [sic] in a book, play, or film, who is typically identified with good qualities, and with whom the reader is expected to sympathize.

1.2 (in mythology and folklore) a person of superhuman qualities and often semi-divine origin, in particular one whose exploits were the subject of ancient Greek myths. (English Oxford Living Dictionaries, n.d.)

Aquesta visió tan estreta del l'heroi i del mite, produïda des de la masculinitat més tradicional, i que ha cristal·litzat en el cànon literari durant segles, ha pres diverses formes al llarg de la història: la del trobador, la del cavaller, la del vaquer, la del dandi, la del superheroi...

La naturalització de la narrativa posa la masculinitat tradicional al centre, hi associa una sèrie de qualitats (coratge, valentia, força, llibertat, acció, agressivitat, poder, dominació, vigor sexual...) i, mitjançant un mecanisme d'exclusió per contraposició, situa a tot*s l*s no-homes en un paper subordinat en la narrativa. Home i heroi passen a formar par del mateix camp semàntic i coexisteixen en una espècie de relació metonímica en les seves representacions.

3.3.2. LES CREADORES DE MITES

Tot hi així, des del feminisme i les perspectives queer la mitologia ha estat revisitada, rellegida, repensada i reescrita des de punts de vista que en qüestionen les lectures tradicionals. Arrel de l'augment de les identitats dissidents dins el món acadèmic, especialment a Europa, Nord Amèrica i Sud Amèrica, hi ha hagut un creixent interès per redescobrir personatges històrics i ficticis dels textos judeocristians, els mites grecoromans i les religions i les cultures precolombines. Aquest replantejament crític de "les històries del món" ha servit per repensar el present a través de la relectura o fins i tot la reescriptura de personatges femenins (i en ocasions altres identitats no normatives) que havien quedat relegats al paper secundari d'esposes, mares, amants, bruixes i putes, sempre com a suport o contrapunt de l'heroi. Sobre aquesta recerca de la identitat en la revisió dels textos antics Rich (1979, p. 18) apunta:

Re-vision – the act of looking back, of seeing with fresh eyes, of entering an old text from a new critical direction – is for woman more than a chapter in cultural history: it is an act of survival. Until we understand the assumptions in which we are drenched we cannot know ourselves. And this drive to self-knowledge, for women, is more than a search for identity: it is part of our refusal of the self-destructiveness of male-dominated society.

Així, rellegir el mite implica deslegitimar les identitats que naturalitza, i que hem internalitzat com a individu*s i com a societat:

Myth is patriarchy's language that subjugates woman. It is the Law of the Father that operates within the realm of myths. The masculine language connects itself with the masculine value system. It reflects the culture and ideology of patriarchy. Male view of culture and women's role in it are imposed as if the male perception is the only truth. This ideology is internalized by all irrespective of gender. (Mathew, 2011, p. 122)

En la reapropiació del mite hi ha també una necessitat de passat. Hi ha una necessitat de sentir que el passat del món també ens pertany, i que les genealogies feministes s'estenen fins molt abans de les sufragistes, tot hi que no (sempre) les puguem traçar.

Ens han fet creure que el feminisme i el moviment queer comencen quan s'organitzen com a moviment polític, però d'activistes n'hi ha hagut sempre. Recuperar una història feminista i queer significa rescatar-ne les veus i trobar-hi connexions: una història feminista i queer no és LA veritable, LA història única, es una història més (moltes més), però una que fins ara no ens havíem pogut explicar.

Així doncs, repensar el mite és recuperar el llenguatge i la història, però també repensar-nos identitariament. Desconectar del sistema de valors patriarcal i les seves narratives associades implica activar narratives que parlin des d'altres lògiques estètiques i formals, i fer-ho des de la repolitització del llenguatge, dels cossos, dels espais domèstics i privats, i els afectes.

3.4. EU TAMÉN NAVEGAR⁷

Ambdues utopia i distòpia son gèneres que s'han utilitzat com a eina política des dels entorns feministes i queer per enunciar la cara B de les històries canòniques. En aquest aspecte, moltes de les relectures contemporànies de les històries clàssiques es poden emmarcar en certa manera en el subgènere de les distòpies crítiques, donat que sovint se situa a l*s personatges, o bé en contextos presents i futurs, o bé en el seu context propi però mediat per una distorsió distòpica o futurista.

Com explica Baccolini (2004, p. 520), mentre les distòpies tradicionals consisteixen habitualment en “*a bleak, depressing genre with no space for hope in the story, only outside the story: only by considering dystopia as a warning can we as readers hope to escape such a dark future*”, les distòpies crítiques permeten “*both readers and protagonists to hope by resisting closure: the ambiguous, open endings of these novels maintain the utopian impulse within the work.*” (Baccolini and Moylan, 2003, p. 7). Però es diferencien de les utopies en el sentit que sí posen èmfasi en els aspectes negatius de les societats que descriuen.

7. En referència al poema *Penélope*, de Xohana Torres que diu: “*Declara o Oráculo:/ “Que a banda do solpor é mar de mortos,/ incerta, última luz, non terás medo./ Que ramas de loureiro erguen rapazas./ Que cor malva se decide o acio./ Que acades disas Patrias a vendima./ Que amaine o vento, beberás o viño./ Que sereas sen voz a vela embaten./ Que un sumario de xerfa polos cons./ Así falou Penélope:/ Existe a maxia e pode ser de todos./ ¿A que tanto novelo e tanta historia?/EU TAMÉN NAVEGAR”*” (1992, p. 19)

Les distòpies tradicionals, que funcionen com una espècie de cautionary tales, tendeixen a estar enfocades des d'un posicionament polític socialista, però profundament misogin (Orwell, Huxley, Bradbury, Kubrik) que segueix la tradició de la narrativa mitològica i la lògica del viatge de l'heroi, i que per tant continua posant al centre de la narrativa la masculinitat tradicional.

A més, la majoria de distòpies canòniques contemporànies, es veuen clarament influïdes pel postulat comunista on l'objectiu últim és l'enderrocament del règim capitalista i de la diferència de classes, i on, en el millor dels casos, això suposarà la fi automàtica de totes les altres opressions.

Així doncs, podem entendre les distòpies crítiques com una subversió del gènere canònic, en el sentit que fugen de la visió catastrofista de les distòpies tradicionals, però també en l'aspecte que ho fan des d'una transformació formal del gènere. Com expliquen Baccolini i Moylan (2003, p. 7) “*Critical dystopias resist genre purity in favor of an impure or hybrid text that renovates dystopian sf by making it formally and politically oppositional.*” És aquesta hibridació del gènere la que permet pensar conceptual i formalment fora de les seves limitacions.

Per exemple, evitar representacions explícites de violència física o pensar altres formes de violència sistèmica i/o no explícita sense sacrificar una narració assertiva del que es vol dir, és una forma d'incloure altres sensibilitats a les que apel·la el discurs. Aquesta forma de narrar és, també, una forma de descolonització de les identitats i els cossos dissidents.

3.5. DESEOS, CUERPOS Y CIUDADES⁸

El cos de la ciutat és el cos de tot*s nosaltr*s. El cos de la ciutat, com el nostre cos, no és en si mateix un cos masculí, és un cos ocupat per la masculinitat. Així mateix, la ciutat no és en si mateixa una estructura masculina sinó masculinitzada. Tradicionalment la seva organització ha consistit en un sistema físic de normativització dels cossos i les practiques dins l'espai de lluita política que es el nucli on s'organitza la vida i els sistemes de producció, i especialment pels subjectes liminals. Citant a Gómez-Reus (2005, p. 15):

lo cierto es que desde el punto de vista histórico y literario todavía prevalece la visión de la ciudad como un territorio casi exclusivamente representado, disfrutado, diseñado o teorizado por varones. Tanto los documentos sociológicos a los que tenemos acceso como los testimonios de muchas autoras y pintoras del pasado indican que, al menos en el contexto europeo, las posibilidades de una interacción amplia y fructífera entre la mujer y la ciudad han sido extraordinariamente limitadas.

8. En referència al títol del llibre homònim de José Miguel G. Cortés (2009).



Figura 4: esborrany descartat
[muntatge digital]

Així doncs, les formes d'apropiació de la ciutat passen per estratègies micro, de recuperació dels espais en un sentit de subversió d'usos més que de transformació morfològica. Allò masculí no (només) recau en la pròpia estructura o morfològia de la ciutat sinó en l'aproximació a aquesta, en la manera de viure-la i experimentar-la. Els cossos altres viuen una experiència altre de la ciutat. Reconfigurar els usos de la ciutat significa obrir la metàfora perquè aquesta experiència altra pugui ser pensada.

A més, el fet de reconfigurar les pràctiques que es duen a terme en els espais públics, implica també reapropiar el propi cos, no com a territori, sinó com a experiència. Canviar els usos i costums dels espais de la ciutat a través d'intervencions subversives personals i col·lectives en modifica el funcionament com a espai públic, i alhora ens modifica com a individu*s i com a societat.

El present apartat consisteix en una descripció formal, tècnica i conceptual dels diversos elements que formen l'obra que presento en aquest Treball de Fi de Grau. Així com d'una explicació exhaustiva del perquè del títol escollit.

4.1. SIGNIFICAT DEL TÍTOL

No-M'an's-Land, en anglès:

no-man's-land (NOUN)

[S or U] an area or strip of land that no one owns or controls, such as a strip of land between two countries' borders, especially in a war:

to be lost/stranded/stuck in no-man's-land
They found themselves trapped in the no-man's-land between the two warring factions.

[S] a situation or area of activity where there are no rules, or that no one understands or controls because it belongs neither to one type nor another:

The families of people who die in custody are in a legal no-man's-land when they try to discover what went wrong. (Cambridge Dictionary, n.d.)

Traduït literalment com “terra de ningú/ *tierra de nadie*”.

El títol dóna compte, per una banda, de com d'interioritzat tenim el salt lògic que el subjecte ho és en tant que masculí. Com si només “man” (home) equivalgués a algú, i tota la resta, per tant, es pogués traduir per “ningú”. Com si tota la terra que no “pertany” a un home -com si qualsevol cosa que no “pertany” a un home- no pertanyés a ningú. Com si qualsevol no-home, en tant que ningú, no pogués posseir.

I per l'altra banda, enuncia la idea de possessió -i concretament la de possessió del territori- com un atribut intrínsecament masculinitzat. Com si qualsevol territori que no pertany a un home (o conjunt d'homes) constituís una anomalia que cal esmenar d'una forma específica. Com si aquest territori anòmal, en tant que estrany, fos conflictiu. Una zona de guerra. Un espai sense normes. Una demarcació que cal conquerir i sotmetre a l'ordre establert.

Aquest territori no és només físic. Aquest territori de conquesta, de batalla, de subordinació, també són els cossos de tot*s l*s no-homes, els nostres cossos; els cossos de ningú.

4.2. DESCRIPCIÓ DE L'OBRA

L'obra està formada per un llibre d'artista, una instal·lació de dimensions variables i una performance.

El llibre d'artista té un format caixa a mode de contenidor. Dins el contenidor hi ha: tres fanzines, una poesia, un pòster, un mapa, un codi QR enllaçat a una pista d'àudio i un full d'instruccions. El contenidor, tot hi que lligat al contingut de l'obra completa, funciona com a peça independent. Tant els textos dels fanzines com de la poesia es poden trobar als annexes (p. --).

La instal·lació la conforma un muntatge de dimensions variables que conté: un mapa contornejat al terra i les parets amb cinta adhesiva, tres fanzines, i es completa amb una performance.

La performance consisteix en un àudio, un acoustic reading, una intervenció escrita sobre la paret i una intervenció amb fils sobre l'espai.

4.2.1. LLIBRE D'ARTISTA EN FORMAT CONTENIDOR

DESCRIPCIÓ FORMAL

Capsa de fusta de --, de --- x ---x --- cm

Intervinguda amb pirogravador

Que conté:

- 3 fanzines mida A5
- 1 poesia escrita mida A6
- 1 mapa mida A0
- 1 pòster mida A3
- 1 codi QR [enllaçat a una pista d'àudio]

DESCRIPCIÓ CONCEPTUAL

Aquesta peça se situa a mig camí entre el fanzine i el llibre d'artista, donat que combina una aproximació metodològica i discursiva més aviat punk (basada en l'apropiació i el reciclatge visual i textual) amb una proposta formal que s'acosta més al llibre d'artista.

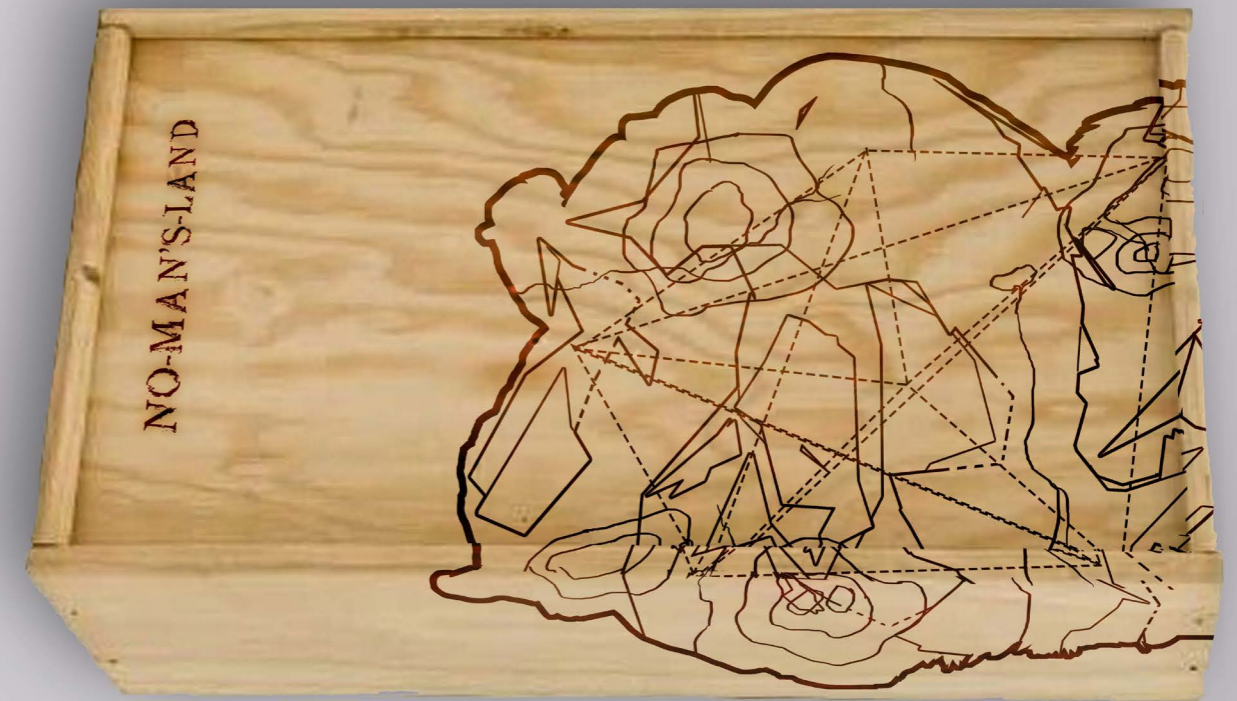


Figura 5: contenidor amb mapa pirogravat [pirogravat sobre fusta]

RUT – [FANZINE TAPA BLAVA]

DESCRIPCIÓ FORMAL

Impressió làser, mida A5, ---
pàgines, enquadernació format
acordió

Tapes en Cartulina Duos 250 gr.

Interior en paper Cyclus 250 gr.

El text es pot consultar a l'annex
pàgina---

CALISTO – [FANZINE TAPA VERMELLA]

DESCRIPCIÓ FORMAL

Impressió làser, mida A5, ---
pàgines, enquadernació format
acordió

Tapes en Cartulina Pendor 250 gr.

Interior en paper Cyclus 250 gr.

El text es pot consultar a l'annex
pàgina---

PERSÉFONE – [FANZINE TAPA VERDA]

DESCRIPCIÓ FORMAL

Impressió làser, mida A5, ---
pàgines, enquadernació format
acordió

Tapes en Cartulina Duos 250 gr.

Interior en paper Cyclus 250 gr.

El text es pot consultar a l'annex
pàgina---

DESCRIPCIÓ CONCEPTUAL

Els tres fanzines expliquen tres històries diferents amb tres veus diferents però que és poden encabir dins el mateix món.

Les històries adopten com a títol els noms de tres figures femenines -Rut, Calisto i Persèfone- que formen part del imaginari mitològic occidental.

La intenció no ha estat renarrar les històries de les protagonistes, sinó escriure històries noves que tinguessin ressonàncies amb les històries originals. En les narracions s'estableixen punts de trobada amb els mites originaris però també distanciaments voluntaris dels mateixos.

Així el títol actua més com una eina evocativa i connotativa que com una denominació estricta del contingut de cada fanzine.



Figura 6: fanzines i poesia
[impressió làser i enquadernació
en format acordió]

WE ARE THE DOG WOMEN - POESIA EN 4 FORMATS [TEXT]

DESCRIPCIÓ FORMAL

Impressió làser, mida A6
Paper pergami crema 160 gr.
El text es pot consultar a l'annex pàgina—

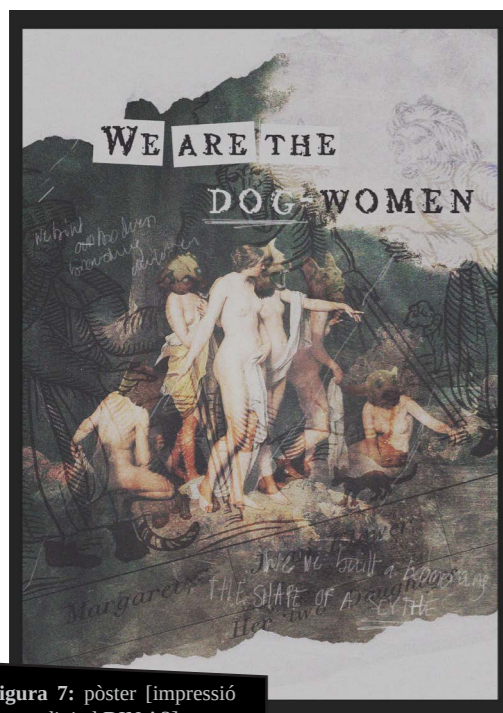


Figura 7: pòster [impressió digital DIN A3]

WE ARE THE DOG WOMEN - POESIA EN 4 FORMATS [PÒSTER]

DESCRIPCIÓ FORMAL

Impressió làser, mida A3
Paper perla 100 gr.



Figura 8: còdi QR [impressió digital 5x7cm]

WE ARE THE DOG WOMEN - POESIA EN 4 FORMATS [QR/ÀUDIO]

DESCRIPCIÓ FORMAL

Impressió làser, 5 x 7 cm
Paper vegetal 70 gr.
Enllaça amb una pista estèreo de 4:03 min.

WE ARE THE DOG WOMEN - POESIA EN 4 FORMATS [PERFORMANCE]

DESCRIPCIÓ FORMAL

Per tal de no redundar en la descripció formal de la performance està detallada al punt 4.2.3.

DESCRIPCIÓ CONCEPTUAL

The Dog Woman és un personatge fictici del llibre Sexing the Cherry, de Jeanette Winterson. Tant per les seves característiques com pel tipus de narrativa que propicia, és un personatge sobre el que s'ha reflexionat profusament des de la crítica literària feminista. Entre d'altres, se la descriu com:

...ambiguously gendered and sexually nonconforming... a freak of nature... The Dog Woman's physical monstrosity makes her the novel's most powerful character. When her weight on the end of a see-saw catapults an elephant into invisibility, she notes with modest pride: 'It is a responsibility for a woman to have forced an elephant into the sky. What it says of my size I cannot tell, for an elephant looks big, but how am I to know what it weighs? A balloon looks big and weighs nothing'... Such exotic monstrosities inevitably suggested sexual aberration, providing lesbian readers with a way to read the Dog Woman's excess as success, her powerful monstrosity as virtually lesbian. (Moor, 2002, p. 119,120-121)

A més, d'aquesta lectura de la monstrositat i l'aberració com a característiques que conformen un subjecte dissident, Winterson articula la veu narrativa "from a position of marginalization: she is poor, female, large, and ugly. Her storytelling defiantly reconstructs histories shattered by dominant forces." (Smith, 2005, p. 27)

Així doncs, la poesia s'articula adoptant les característiques de The Dog Woman com a arquetip de feminitat subversiva que estableix el punt de partida per generar una veu coral en contrapunt a les veus individuals dins de cada fanzine.

En conseqüència, les interpretacions de la poesia havien de guardar també aquesta interpretació múltiple, abordada des de diferents disciplines. Convé acotar que les quatre perspectives des de les que s'enfoca no son reiteracions de la mateixa, sinó punts de vista diferents que aporten matisos particulars i únics de cada llenguatge.

MAPA

DESCRIPCIÓ FORMAL

Impressió plòter(?), mida A0(?)

Paper --- --- gr.

DESCRIPCIÓ CONCEPTUAL

El mapa està format a partir d'un compendi de fotografies de dones que han sigut importants per a mi. A partir d'un procés de simplificació i vectorització de les imatges, les fotografies es transformen en mapa, és a dir, el cos es transforma en territori. Aquest enfocament prové de la voluntat de donar compte de les tensions entre cos i ciutat i de les tensions que viuen els cossos (especialment els cossos dissidents) en transitar-la.

També hi ha una voluntat de presentar la lectura com a un recorregut obert que, igual que les històries, es pot transitar en múltiples direccions. És per això que les peces no estan pensades per ser llegides en un (únic) ordre concret, i el mapa conté una llegenda que ens indica possibles rutes diferents a l'hora de fer-ho.

Així doncs, transitar el mapa del cos és transitar el mapa de la ciutat i el de les diferents històries.



Figura 9: mapa
[impressió ploter DIN A0]

4.2.2. INSTAL·LACIÓ

DESCRIPCIÓ FORMAL

Instal·lació de dimensions variables que consta de:

- 3 fanzines, midaA5, enquadernació format acordió
- 1 pòster
- 1 pista d'àudio
- 1 mapa dibuixat al terra i les parets amb cinta adhesiva ---
- performance (Consultar descripció al punt 4.2.3.)

DESCRIPCIÓ CONCEPTUAL

Intervenir l'espai, a més de ser un dels objectius plantejats d'inici, era una forma coherent de presentar una de les reflexions cabdals al llarg del desenvolupament de la peça. Donar una dimensió instal·lable a l'obra, a més de representar un recurs narratiu que s'articula de forma molt diferent al format contenidor, em permetia també "generar" un espai dins l'espai. A més, proporcionava la possibilitat de crear un lloc d'interacció entre la peça mateixa i els cossos, tant de l*s espectador*s com de les persones implicades en la performance.

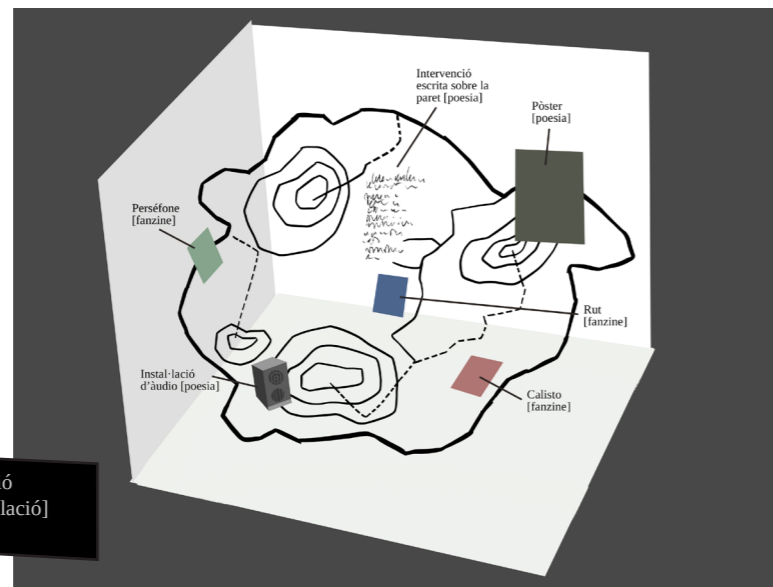


Figura 10: instal·lació
[esbòs digital de la instal·lació]

4.2.3. PERFORMANCE

DESCRIPCIÓ FORMAL

Consisteix en:

- Pista d'àudio [lectura dramatitzada]
- Acoustic Reading [lectura dramatitzada]
- Intervenció amb fils sobre l'espai
- Intervenció escrita sobre la paret

DESCRIPCIÓ CONCEPTUAL

Tant en els fanzines com en la poesia, l'evocació dels cossos és molt present però fuig intencionalment de la seva representació explícita. Aquesta decisió es deu al fet que centrar la representació gràfica en el cos de forma literal em resultava problemàtic tant pel seu significat narratiu com representacional. Així, la intervenció i la presència física dels cossos en la performance actua com a contrapunt i reforça aquesta idea dels cossos en relació, entre ells i amb l'espai, com es mouen i com l'ocupen, més que com a imatges fixades i objectualitzades. O dit d'una altra manera, la presència física dels cossos juntament amb el fet que l'accent estigui en l'acció i la interacció amb els mateixos, en desactiva la mirada objectificadora i n'emfatitza la subjectivitat i l'agència.

5.1. RELACIÓ AMB OBRES PRÈVIES

Com he comentat anteriorment, considero que el meu procés artístic és circular i que es reformula contínuament també a través de les obres anteriors. D'entre tots els projectes realitzats durant els últims anys, les dues peces que presento a continuació, conformen les metodologies i temàtiques germinals en les que he seguit aprofundint en aquest projecte. Ambdues obres em va servir per experimentar tant a nivell conceptual com a nivell metodològic alguns conceptes (com l'apropiació o la resignificació de les paraules) que he seguit desenvolupant en aquest projecte.

5.1.1. THE UNHOLY

(Setembre - Desembre 2018)

Un projecte realitzat en col·laboració amb Clara Machín que consistia en la reapropiació de les icones religioses (especialment de les santes i les màrtirs) des d'una perspectiva feminista i queer, i tenia com a objectiu hackejar la lectura de la simbologia cristiana catòlica a través dels llenguatges visuals contemporanis. El projecte, materialitzat en estatuets, collages i pintures de gran format, es va desenvolupar dins el marc conceptual de la semàntica general, concretament a partir de la hipòtesi de Sapir-Whorf-Korzybsky (també anomenada hypothesis of linguistic relativity) que sosté que l'estructura d'un llenguatge afecta la visió del món dels oradors i la seva cognició d'aquest. Partint d'aquesta idea, proposàvem que intercedir en la xarxa semiòtica mitjançant la superposició de significats en un símbol arquetípic era una forma d'obrir una esclletxa en els significats i valors que encarna, i en última instància, de transformar-ne el contingut semàntic (i per tant la percepció de la realitat mateixa).

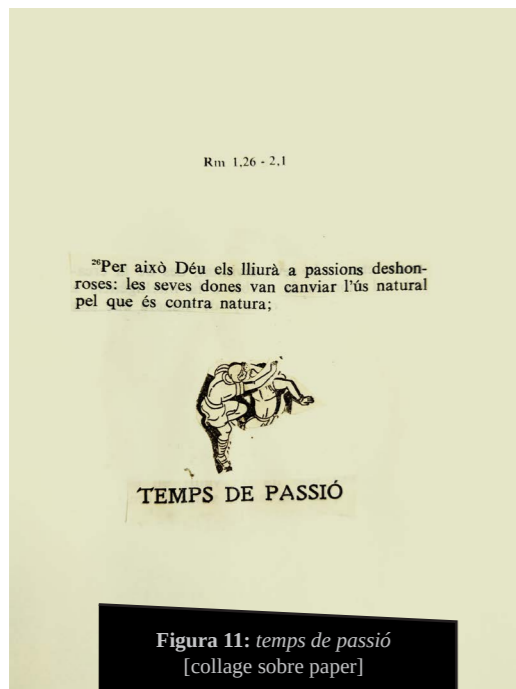


Figura 11: temps de passió
[collage sobre paper]



Figura 12: Gold
[àrgila, pintura a l'oli i pa d'or]

5.1.2. AIXÒ NO ÉS UN LLIBRE / AIXÒ NO ÉS UN MEMORIAL / AIXÒ NO ÉS UN TÒTEM / AIXÒ NO ÉS UN CADÀVER

(Març - Juny 2018)

El propòsit del projecte era pensar el procés de dol com una resignificació i reordenació de la memòria a través d'imatges intervingudes d'un espai íntim i comú: la casa. Aquest espai servia com a plataforma per desplegar un dispositiu narratiu que evocava records i sensacions no fixades en el relat "oficial" de família, però que intervenien de forma directa en una manera "altre" de viure les relacions familiars i el dol. El projecte va sorgir de la quantitat ingent de material gràfic i escrit que vaig produir de forma desordenada i inconscient arrel de la mort de la meva àvia, i era una forma d'intentar donar ordre i sentit al procés de dol a través d'un llenguatge plàstic i narratiu intel·ligibles. En aquest projecte, que es materialitza en forma de fotonovel·la, la ficcionalització opera com a mecanisme d'agenciament i com a catalitzador de reflexions i tensions sobre el mateix procés de dol, la idea de família, de record...



Figura 13: pàgines de Això no és..
[muntatge digital]

5.2. GESTACIÓ DE REFERENTS VISUALS I CONCEPTUALS

Durant el procés de treball la consulta de referents, tant gràfics com conceptuals, ha estat vital per configurar les metodologies i procediments així com l'estructura del treball. En quant a l'enfocament general de l'obra i al plantejament del marc conceptual aquestes han sigut algunes de l*s artist*s que més han influït.

JENNY HOLZER

(1950 - actualitat) - Artista visual

Inflammatory essays (1979-82) / *Truisms* (1977-79) / *Marquees* (1993)

Jenny Holzer treballa especialment amb dos elements cabdals, el text i l'espai públic: ja sigui en grans dimensions (pantalles publicitàries, camions, projeccions...) o en petit format (cartelleria, samarretes, plaques...), els seus textos s'articulen en forma de dispositius visuals que tenen multitud de propòsits simultanis: "I wanted a lot (...): to leave art outside for the public, to be a painter of mysterious yet ordered works, to be explicit but not didactic, to find the right subjects, to transform spaces, to disorient and transfix people, to offer up beauty, to be funny and never lie." (Holzer, n.d.)

Així doncs, en aquesta voluntat d'ocupar l'espai públic, hi ha una voluntat d'arribar també a qui no entra als museus, i de fer-ho amb un missatge clar alhora que evocatiu, així com de recuperar els carrers com espai formatiu i de pensament. Això fa que part de la seva obra és valgui d'estratègies publicitàries per arribar al la gent. Tant *Inflammatory essays* (1979-82) com *Truisms* (1977-79) com *Marquees* (1993) son clars exemples de com Holzer utilitza la infraestructura i els llenguatges comercials per fer-se presents fora de l'espai tradicional de l'art.

Segurament aquesta és una de les dimensions que més m'interessa de la seva obra: el fet que subverteix una estratègia de mercat que es val de la invasió no consentida del nostre camp visual i la converteix en una eina per 'culturitjar-nos a traïció'. Trobo especialment enriquidora aquesta irrupció de l'art en la vida 'sense demanar permís', així com el fet de col·locar desencadenants de pensament crític i individual en espais destinats a la massificació encarnen un tipus d'art que fuig de l'"art de consum" i s'incorpora a nosaltres en una espècie d'stream of consciousness.

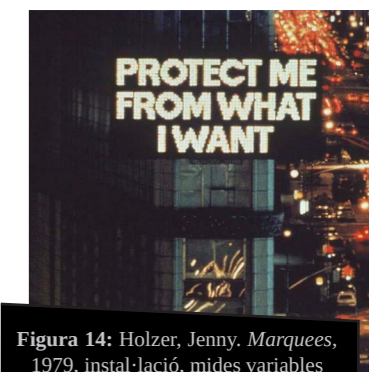


Figura 14: Holzer, Jenny. *Marquees*, 1979, instal·lació, mides variables

THE MOST EXQUISITE PLEASURE IS DOMINATION. NOTHING CAN COMPARE WITH THE FEELING. THE MENTAL SENSATIONS ARE EVEN BETTER THAN THE PHYSICAL ONES. KNOWING YOU HAVE POWER HAS TO BE THE BIGGEST HIGH. THE GREATEST COMFORT. IT IS COMPLETE SECURITY. PROTECTION FROM HURT. WHEN YOU DOMINATE SOMEBODY YOU'RE DOING HIM A FAVOR. HE PRAYS SOMEONE WILL CONTROL HIM. TAKE HIS MIND OFF HIS TROUBLES. YOU'RE HELPING HIM WHILE HELPING YOURSELF. EVEN WHEN YOU GET MEAN HE LIKES IT. SOMETIMES HE'S ANGRY AND FIGHTS BACK BUT YOU CAN HANDLE IT. HE ALWAYS...

Figura 15: Holzer, Jenny. *Inflammatory Essays*, 1982, serigrafies i instal·lació, mides variables



Figura 16: Holzer, Jenny. *Truisms*, 1993, impressió sobre envoltori de preservatiu

GLORIA ANZALDÚA

(1942 - 2004) - Acadèmica, activista, escriptora i poeta
Borderlands: the new mestiza (1987) / *This Bridge We Call Home: Radical Visions for Transformation* (2002)

Gloria Anzaldúa treballa des de les experiències pròpies de marginalització sociocultural. Com a activista i escriptora desenvolupa varies teories sobre el mestissatge, la cultura del in-between, la migració, les cultures marginals i la barreja cultural...

A *Borderlands: the new mestiza* (1987), el més conegut dels seus llibres donada la seva aportació temàtica i formal, aborda des d'una perspectiva queer i postcolonial la seva infància i posterior experiència migratòria. Ho fa reivindicant la idea de mestissatge, la barreja i la frontera en tots els sentits: per una banda el llibre està escrit en prosa i en poesia, a més, utilitza dos dialectes de l'anglès i sis del castellà. De la mateixa manera incorpora cultura i espiritualitat chicanes i de la cultura nord-americana.

En els seus treballs Anzaldúa emfatitza especialment les connexions entre llenguatge i identitat, i part de la seva lluita consisteix precisament en reivindicar la cultura del mestissatge lingüístic com a característica cultural. Amb la clara intenció de rebutjar qualssevol etiquetatge qualitatiu per raó de raça, orientació sexual, idioma, cultura o religió, desenvolupa el terme lingüístic terrorism. Però al mateix temps explica "While I advocate putting Chicana, tejana, working-class, dyke-feminist poet, writer theorist in front of my name, I do so for reasons different than those of the dominant culture... so that the Chicana and lesbian and all the other persons in me don't get erased, omitted, or killed." (Anzaldúa, 1998, p.264)

D'entre molts aspectes destacables de la seva obra m'interessa especialment l'ús tan conscient que fa del llenguatge i la idea del llenguatge com a espai de frontera.

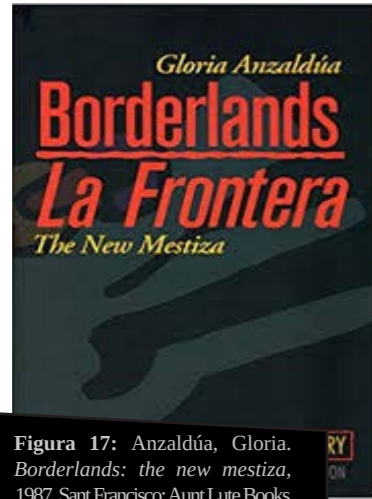


Figura 17: Anzaldúa, Gloria. *Borderlands: the new mestiza*, 1987, Sant Francisco: Aunt Lute Books

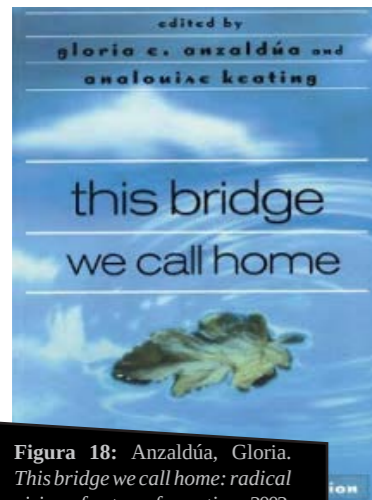


Figura 18: Anzaldúa, Gloria. *This bridge we call home: radical visions for transformation*, 2002, New York: Routledge

LORA MATHIS

(1994 - actualitat) - Poeta, artista visual, music*
Radical softness (2014~) / *Film stills* (2014~) / *Platonic intimacy* (2014~)

Lora Mathis defineix la seva obra i la seva pràctica artística com una exploració de (...) the ways we internalize the social myths of oppressive systems; they treat art and writing as sites for unlearning these systems and healing from them. They coined the term 'radical softness as a weapon' and try to create work which speaks against mental health stigma and encourages getting in-touch with your emotions. (Mathis, n.d.)

Treballa principalment a partir de la fotografia digital i el text, i utilitza com a plataforma de difusió les xarxes socials. La primera i més coneguda de les seves sèries, *Radical softness* (2014~), consisteix en un seguit de fotografies on apareixen frases escrites amb bijuteria en forma de lletres, i d'alguna manera remet als *Truisms* (1977-79) de Holzer però amb un rerefons molt més intencional, en tant en que està escrit des de la seva experiència íntima i personal, amb la mateixa intenció de hakejar l'espai públic, però amb estratègies diferents. Així com les obres de Holzer tenen una clara voluntat de reapropiar l'espai públic (envaït per la publicitat i el consum de masses) i transformar-lo en un espai de pensament crític que apel·li a la col·lectivitat, les obres de Mathis pretenen reapropiar aquest 'nou espai públic' que és internet (envaït per la sobre producció del jo i la felicitat obligatòria) i transformar-lo en un espai de reflexió.

És aquesta aplicació pràctica de la frase *the personal is political*, popularitzada als anys seixanta durant la segona onada del moviment feminista nord-americà, i que segueix sent un cavall de batalla a dia d'avui el que contribueix a nodrir la meua obra. Precisament perquè alça la veu contra aquesta renúncia que se'ns ha imposat, sobretot a les dones, com a condició per poder formar part de l'esfera pública i l'espai polític, teòric i de pensament.

Figura 19: Mathis, Lora. *Radical softness*, 2014, fotografia digital



Figura 20: Mathis, Lora. *Platonic intimacy*, 2014, text

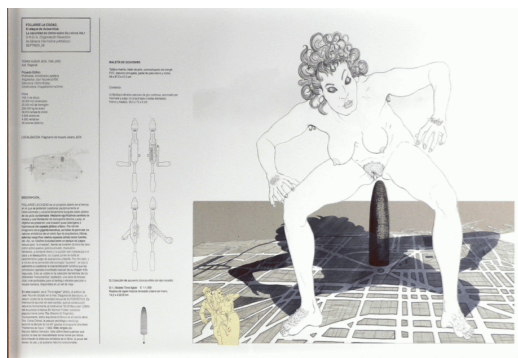
INTIMACY MUST BE RESERVED FOR MONOGAMOUS RELATIONSHIPS
BE MORE LOVING
EMBRACE PLATONIC INTIMACY
EMBRACE VULNERABILITY
USE EMOTIONALITY AS A RADICAL TACTIC AGAINST A SOCIETY WHICH TEACHES YOU THAT EMOTIONS ARE A SIGN OF WEAKNESS
TELL MORE PEOPLE YOU CARE ABOUT THEM
HOLD THEIR HANDS
TELL OTHERS YOU ARE PROUD OF THEM
OFFER SUPPORT READILY
TAKE CARE OF THE PEOPLE AROUND YOU

Figura 21: Mathis, Lora. *Film Stills*, 2014, muntatge digital



ALTRES OBRES

A més enllà de l'enfocament creatiu de les artistes anomenades anteriorment, altres obres que, pel seu plantejament formal i conceptual han enriquit el procés de documentació prèvi a la realització del projecte són:



O.R.G.I.A. - FOLLARSE LA CIUDAD
(2009, instal·lació, mides variables)

DESCRIPCIÓ

“Follarse la ciudad es un proyecto abierto en el tiempo en el que se pretende cuestionar paulatinamente el heterocentrado y característicamente burgués orden público de las polis occidentales. Mediante significativos cambios de escala y una hibridación de iconografía técnica y pulp, el objetivo es presentar una invasión quasi alienígena e hipersexual del espacio público urbano.” (O.R.G.I.A, n.d.)

MARGARET ATWOOD - THE PENELOPIAD
(2005, Great Britain: Canongate)

DESCRIPCIÓ

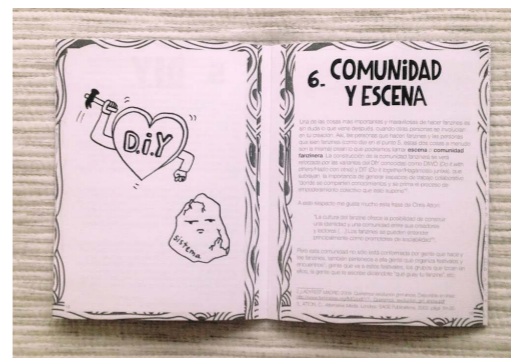
“Penelope’s opening speech presupposes an audience. She is speaking from the world of the dead to the world of the living. She wants to tell “you” that she’s not what people thought, that other people had told stories about her; but now she is down in the underworld she doesn’t care about social convention, she’s going to tell her own story.” (Atwood, 2005)



ITZIAR OKARIZ - MEAR EN ESPACIOS PÚBLICOS O PRIVADOS
(2000 - 2004, video, 7:00 min)

DESCRIPCIÓ

“Serie de acciones que se realizan en localizaciones específicas que he elegido con antelación. (...) Generalmente, trato de hacerla cuando hay poco tránsito, debido a la naturaleza furtiva o ilegal de la acción. (...) Otro aspecto importante de la acción es que mear de pie se asocia a una performance de masculinidad.” (Okariz, n.d.)



ANDREA GALAXINA - HAZ UN FANZINE EMPIEZA UNA REVOLUCION
(2017, fanzine, 40 pàgines, 17'5x13'5 cm)

DESCRIPCIÓ

“Con Haz un fanzine, empieza una revolución no quiero enseñar a hacer fanzines, tampoco quiero marcar cual es la mejor manera de hacerlos porque cada unx tiene la suya y esa seguramente sea la mejor. Para mí es más bien una especie de diario del proceso de hacer uno, de mi propio proceso. Y me apetecía compartirlo porque creo firmemente en que hacer fanzines es una de las cosas más maravillosas del mundo.” (Galaxina, 2017)

KATE TEMPEST - BRAND NEW ANCIENTS
(2012, poesia i performance)

DESCRIPCIÓ

“In the old days,/ the myths were the stories we used to explain ourselves/ but how can we explain/ the way we hate ourselves?/ The things we’ve made ourselves into,/ the way we break ourselves in two,/ the way we overcomplicate ourselves?/ But we are still mythical./ We are still permanently trapped/ somewhere between the heroic and the pitiful./ We are still Godly,/ that’s what’s made us so monstrous./ (...)” (Tempest, 2012)



CABELLO-CARCELLER - UNA/OTRA CIUDAD
(2012 - en procés, instal·lació, mides variables)

DESCRIPCIÓ

“Este proyecto se inicia a partir de una investigación en 3 ciudades: Buenos Aires, México DF y Madrid. Se planteó como un viaje de búsqueda de la realidad que las activistas lesbianas de los setenta habían encontrado en sus respectivas ciudades; (...) De aquellas épocas nos interesaba la manera de vivir y de afrontar su activismo político de mujeres que tuvieron que unirse en pequeños grupos para luchar por cambiar el mundo, ante la indiferencia –cuando no abierta hostilidad– que les rodeaba.” (Cabello-Carceller, n.d.)

5.3. PROCÉS DE CREACIÓ

El procés de gestació de No M'an's Land, lluny de ser linial, es desenvolupa a diversos nivells i en diversos fronts. Convé clarificar que la diferenciació de les línies de treball explicades a continuació no respon a una separació cronològica del procés de treball, sinó a una separació funcional de cara a acotar-ne la metodologia de creació. Les línies de treball són les següents: Conceptualització del món fictici i els centres d'interès, Muntatge digital de les peces (fanzines), Execució de la obra final i la instal·lació/performance.

5.3.1. CONCEPTUALITZACIÓ DEL MÓN FICTICI I ELS CENTRES D'INTERÈS

La meua metodologia creativa està centrada en la lectura i l'escriptura no com a pas previ, sinó com a exercici simultani al desenvolupament creatiu, de manera que ambdós, fonamentació teòrica i experimentació formal, s'enriqueixen i es retroalimenten durant tot el procés. Llegir-escriure-representar són per a mi també formes de pensar, i tenen una finalitat processual i pràctica. En aquest aspecte, la meua forma de treballar és cíclica en el sentit que es basa en un procés circular on una proposta gràfica pot portar a la lectura d'un text que alhora pot portar a l'escriptura d'un text que probablement modificarà la primera proposta gràfica i que al seu torn probablement portarà a la lectura de més textos etc.

És per això que el procés de creació de l'obra s'inicia en base a una sèrie de temàtiques, situacions i conceptes sobre els que (en gran part) ja havia reflexionat prèviament a nivell artístic i conceptual i amb els que, a més, hi tinc un compromís polític i emocional. Repensar el que he fet fins ara, com s'ha explicat en el capítol ---, representa un pas més en aquest construir cíclic de la meua pràctica artística. A més, també respon la

necessitat d'agrupar i relacionar diversos conceptes (treballats prèviament per separat) de forma que guardessin una coherència interna, i de fer-ho fora dels discursos extremadament acadèmics amb els que he treballat habitualment.

En aquest aspecte, apostar per fer-ho des de la ficció em semblava la posició més coherent amb el meu plantejament i un pas endavant en la meua trajectòria creativa. Per una banda em permetia enfrontar-me al repte de sortir del meu espai de confort que representa exposar un posicionament des de l'escut tècnic dels formulismes i el llenguatge acadèmic. Això, també representava sortir de els cotilles del sistema, cosa que obria la porta a lògiques de discurs que s'acostaven molt més a la meua intenció inicial. I per altra banda, també em permetia deslegitimar el discurs acadèmic com a única forma de producció de coneixements vàlida dins el context universitari. En aquesta línia Anzaldúa (1987, p. 37) assenyala que: "We are taught that the body is an ignorant animal, intelligence dwells only in the head. But the body is smart. It does not discern between external stimuli and stimuli from the imagination. It reacts equally viscerally to events from the imagination as it does to real events."

Probablement la fascinació que desperta en mi la literatura i les altres ficcions prové del fet que permeten entrar en un espai-temps que no és tangible però és real. De manera que el concepte de micro-mons va ser clau per estructurar la manera de materialitzar el projecte:

El fonament ideològic ha estat construir històries i fer-ho des de diferents disciplines. La intenció era reflexionar sobre el potencial performatiu de les narratives visuals i textuales i com les històries que expliquem poden posar al centre del discurs un altr* tipus de subjecte.

Aquesta intenció va portar a la creació de diferents proves gràfiques i textuales per construir una aproximació a l'atmosfera que volia generar. Les proves van consistir, entre altres, en textos i imatges amb diferents tractaments visuals i metodològics, com la barreja de tècniques tradicionals i tècniques digitals, diverses maneres de treballar els collages visual i textualment i altres apunts gràfics i escrits.

La investigació prèvia em va dur a la redacció de diversos textos i poesies, dels quals vaig seleccionar tres textos narratius i una poesia, que servien per generar quatre espais diferents dins el mateix micro-mon. A partir d'aquests textos s'estructura l'esquelet de la peça.

5.3.2. MUNTATGE DIGITAL DE LES PECES

A mesura que els nuclis temàtics i les intencionalitats que estructuraven els projectes s'anaven definint, van sorgir diversos procediments, que per la seva naturalesa encaixaven tècnica i conceptualment amb els objectius inicials dels que partia, comentats anteriorment (pag.). El fet de crear una espècie de collage digital fet a partir d'imatges extretes d'internet remetia principalment a tres mètodes de treball: l'apropiacionisme, l'art d'arxiu i l'objecte trobat.

APROPIACIONISME... Utilitzar l'apropiació com a mètode de generació d'imatges busca aprofundir en el concepte d'"ecologia de la imatge". En un món eminentment mediat pels estímuls visuals, sobreproduït gràficament, utilitzar imatges que "ja tenim" per dir "altres coses" respon també a aquesta intenció de reciclatge i relectura vigent en tot el projecte.

ART D'ARXIU... En fer ús de l'art d'arxiu hi ha la intenció de reflexionar sobre la propietat intel·lectual a internet, en la mesura que pot semblar una obvietat que les imatges de base no "em pertanyen", però la propietat del resultat final es torna problemàtica, doncs s'origina a partir d'una macro-arxiu col·lectiu mediat per un subjecte particular. En aquesta conjuntura, internet es presenta com una nova font generativa de cultura col·lectiva i no privatitzable, en analogia als mites i contes populars i folklòrics.

OBJECTE TROBAT... En tercera instància, treballar amb material "trobat" implica una certa intervenció de l'atzar en el resultat final, en la mesura en que el projecte s'anava modificant en funció de les troballes visuals generades a arrel de les cerques. Així, el sentit d'agrupar peces d'informació i reordenar-les de manera que adquireixin una altra lectura rau en que el resultat és més que la mera suma de les seves parts. La intenció creativa és manifesta, i no guarda cap voluntat de ser objectiva, sinó de generar una addició de significats que reforcin la intencionalitat del discurs.

TRANSDISCIPLINARIETAT... Aquesta fusió es referma també el muntatge digital i físic de les peces, ja que va consistir en un procés d'assemblatge entre narratives, de manera que s'enriquessin mútuament sense ser reiteratives o caure en la mera il·lustració literal. L'objectiu era que les imatges i altres suports paral·lels al text aportessin una informació

específica. És a dir, l'enfocament de l'obra és transdisciplinar en la mesura en que pretén aprofitar i potenciar les qualitats característiques de cada tècnica i material per aportar una informació i unes qualitats concretes i úniques. Convé acotar que entenem per transdisciplinar aquella aproximació descrita en la següent cita:

"no se trata de un acto 'medial-sincrético' sumativo o de superposición de formas de representación medial, sino de una comunión, síntesis e intercambio de elementos y formas mediales que confluyen en proceso y estrategia estética.[...] que extiende el diálogo medial de los medios textuales, entendiéndolo por 'texto' un concepto mucho más amplio que el de la expresión lingüística para ocuparse también de cualquier tipo de expresión [...] que el prefijo 'trans', por su cualidad metamórfica, establece un diálogo desjerarquizado entre los medios en una interacción dinámica." (Crespo-Martín, 2017, p. 98-99)

Aquest tractament de l'obra procedeix de la voluntat de dotar aquests micro-mons d'altres dimensions, i de la convicció que explicar històries és un acte holístic, i que per tant s'articula a diversos nivells i amb diversos llenguatges.

MULTILINGÜISME... La tria dels idiomes en que es desenvolupa l'obra (i en conseqüència aquesta memòria que aquí presento) respon a la convicció que el multilingüisme és una característica enriquidora i comú en un món globalitzat. A més, l'aplanament dels textos acadèmics a una (sola) llengua estàndard es fonamenta en una aproximació classista al coneixement que postula l'ús d'una llengua i un registre determinats com a llegua de prestigi i no dona compte de les realitats multilingües (i per tant multiculturals) des de les que s'escriu. En aquest sentit l'autora ja referenciada en diverses ocasions en aquest text explica:

"Until I am free to write bilingually and to switch codes without having always to translate, while I still have to speak English or Spanish when I would rather speak Spanglish, and as long as I have to accommodate the English speakers rather than having them accommodate me, my tongue will be illegitimate. I will no longer be made to feel ashamed of existing. I

will have my voice: Indian, Spanish, white. I will have my serpent's tongue - my woman's voice, my sexual voice, my poet's voice. I will overcome the tradition of silence.” (Anzaldua, 1987, p. 59)

5.3.3. EXECUCIÓ DE L'OBRA FINAL I LA INSTAL·LACIÓ/PERFORMANCE

El contingut desenvolupat fins el moment s'havia generat de forma digital, però en tot moment la intenció final va ser materialitzar-lo en format físic. Un cop imprès, es concretava en tres fanzines enquadernats format acordió, una poesia (en format text, imatge, àudio i performance) i un mapa. Tot això es va pensar per ser visualitzat en dos displays diferents: un en forma d'instal·lació-performance i un altre en forma d'un llibre d'artista caixa contenidor.

CAIXA/CONTENIDOR-LLIBRE D'ARTISTA... La decisió d'agrupar, els tres fanzines, el poema, el pòster i el mapa en un contenidor en permetia una visualització més individual i privada que possibilitava la descoberta de cada un dels seus components. A més reforçava la idea dels micro-mons que, com he comentat anteriorment, està treballada també des d'altres àmbits, i actuava com a objecte-compendi de la instal·lació. Aquest tipus d'objecte-catàleg té una entitat pròpia com a obra, però alhora serveix per recopilar, en un format transportable, els elements de la instal·lació de la mateixa manera que es pot trobar en les Capses Fluxus (citar-No, posa el nom I l'any Fluxus 1, Flux Kit...)

INSTAL·LACIÓ-PERFORMANCE... La performance i la instal·lació estan concebudes per visualitzar l'obra en forma de dispositiu transitable i interactiu. Així com responen a la ferma decisió de posar en joc aquesta idea de cos i espai que ha estat present durant tot el procés.

5.4. REALITZACIÓ DE LA MEMÒRIA ESCRITA

El procés de redacció de la memòria escrita és el fruit de la recerca teòrica que ha acompanyat el procés de creació artística juntament amb la selecció i redistribució de les notes preses durant les reunions, proves pràctiques, converses visites a exposicions, lectura de textos, etc. Aquestes reflexions estan més lligades al cos conceptual i a les aproximacions metodològiques a nivell teòric que no pas a nivell pràctic. Això és un fidel reflex del procés de creació, on els dubtes, i qüestionaments es van evidenciar més en un marc conceptual que en un marc de consecució material.

Puc aventurar-me a dir que la voluntat de mantenir l'equilibri narratiu i gràfic entre text i imatge no ha resultat una tasca específicament complicada. Tot i així, sempre va acompanyada d'un qüestionament constant de si realment estic aprofitant les potencialitats comunicatives dels dos llenguatges el màxim possible. I sobre tot de si estic aprofitant les potencialitats comunicatives que tenen com a conjunt. En aquest sentit considero que No-Man's-Land ha representat un repte degut a la diversitat de formes en que aquests llenguatges visuals i verbals interactuen. A l'hora que m'ha donat l'oportunitat d'explorar aquestes relacions des de la transdisciplinarietat. És a dir, de fer-ho de forma que cada llenguatge tingués un pes específic i el valor de la seva aportació residís en la suma del conjunt.

En quant a la reapropiació dels llenguatges, tant gràfics com verbals, considero que és una tasca que es reformula constantment i amb cada obra. Però aquest projecte m'ha permès treballar amb un conjunt més ampli de materials i per tant de teixir estratègies de reapropiació que, tot i ser diverses, guardessin una coherència interna.

En aquest aspecte, han jugat un paper essencial les estratègies apropiacionistes utilitzades com a mecanisme de resignificació cultural (no com a buidatge de símbols, sinó com a superposició). Donat que les imatges utilitzades procedien d'internet, però a més, en alguns casos, he utilitzat fotogrames de pel·lícules, imatges de gravats medievals, i altres imatges i textos amb una càrrega simbòlica significativa, aquest enfocament també ha suposat un repte per tal de posar-los en diàleg sense que aquesta càrrega desmuntés el fil narratiu.

També el fet de treballar una instal·lació, a més de donar-me la possibilitat d'explorar les potencialitats narratives de la disposició física en un espai transitable, ha propiciat també la possibilitat de treballar amb una gran diversitat de formats. Considero que aquesta amplitud de dimensions treballades (que van del 5x5cm al DIN A0) enriqueix l'obra donat que aporta una informació específica sobre el contingut de cada peça i la percepció de la mateixa.

Pel que fa a la vessant conceptual, treballar un concepte d'heroïcitat diferent, un relat que poses la vida i la gestió dels afectes i les vulnerabilitats al centre del discursius, ha produït (com podia preveure's) narratives estructural i formalment molt diferents de les dels textos clàssics. Aquestes narratives se situen en un punt indeterminat entre les relectures feministes, les metabiografies i les distòpies crítiques. És a dir, no pertanyen a un

gènere concret, sinó que sorgeixen de la hibridació tant de gèneres literaris com de pràctiques artístiques, i confirmen el posicionament inicial que apuntava la transdisciplinarietat com a mètode d'aproximació enriqueix els discursos i actua com a nucli de resistència en front al discurs (i la metodologia) única.

Finalment, considero important significar que tant per la naturalesa diversa i estratificada del projecte com per una certa tendència per part meua a la diversificació en comptes de a la concreció, el més complicat en aquest procés ha estat tenir present en tot moment quins eren els objectius prioritaris, i si les decisions preses els reforçaven o no se n'allunyaven. Tot i així, fent-ne una avaluació general, considero que he sabut assolir els reptes i objectius plantejats d'inici i que això, al seu torn, n'ha activat de nous.

A mode d'exemple, el fet d'utilitzar l'àudio i la performance, que són elements amb els que no havia treballat abans. Això em representava un repte tant a nivell tècnic (per l'evident manca d'experiència), com a nivell personal, perquè implicava posar en joc la pròpia veu i el propi cos.

És per tot l'argumentat anteriorment que considero haver assolit molt satisfactòriament els objectius proposats a l'inici. I, a més, considero un punt molt positiu haver-ne obert de nous que de ben segur es veuran reflectits en futurs projectes.

Convé aclarir que la tria de referències denota un posicionament polític en si mateixa. És per això que els textos citats en la memòria defugen conscientment les fonts més clàssiques i institucionals:

En tot moment hi ha hagut una preocupació per la qüestió de gènere. No s'ha buscat simplement citar una majoria de dones (D: 68%, H: 30%, A: 12%), els criteris utilitzats per la cerca d'informació han consistit en consultar fonts que, a més d'una perspectiva crítica i informada sobre el tema, adoptessin una mirada feminista, queer i decolonial.

També hi ha una clara intenció de dessacralitzar les fonts de coneixement avalades per la institució per posar al centre de la reflexió teòrica altres sabers tradicionalment considerats "menors". Això es tradueix, per exemple, en el fet de citar obres literàries no només com a subjecte d'estudi sinó com a element d'anàlisi en si mateixes. Així, citar majoritàriament autor*s que es dediquen a la poesia i la literatura, reflecteix la voluntat d'emfatitzar que el pensament no hegemònic s'ha vist desplaçat sistemàticament de la cúspide de la piràmide dels centres de poder-saber (dedicats a les ciències, les enginyeres, les economies i les matemàtiques) i s'ha convertit en un nucli de resistència marginal.

Aquesta decisió també es deu a la convicció personal que cal revaloritzar els sabers que s'han generat en altres entorns i que les arts i la literatura no són una disciplina menor, sinó un altre lloc des del que pensar.

Anzaldúa, G. (1987). *Borderlands/La Frontera: the new mestiza*. San Francisco: Aunt Lute Books

Anzaldúa, G. (1998). *To(o) Queer the Writer—Loca, escritora y chicana*. In C. Trujillo (Ed.), *Living Chicana Theory*. San Antonio, TX: Third Woman Press.

Aston, E. (1997). *Caryl Churchill*. Plymouth: Northcote House

Atwood, M. (2005). *She's left holding the fort*. *The Guardian*. Retrieved from <https://www.theguardian.com/stage/2005/oct/26/theatre.classics> (Accessed: 04-06-019)

Baccolini, R. (May, 2004). *The Persistence of Hope in Dystopian Science Fiction*. *PMLA*, Vol. 119, No. 3, Special Topic: Science Fiction and Literary Studies: The NextMillennium, p. 518-521. Retrieved from <https://www.jstor.org/stable/25486067> (Accessed: 09-05-2019)

Baccolini, R. and Moylan, T. (2003). *Introduction: Dystopias and histories*. In *Dark horizons: Sciencefiction and the dystopian imagination*, ed. R. Baccolini and T. Moylan. New York and London: Routledge

Cabello-Carceller (n.d.). *En Una/Otra Ciudad, 2012-en proceso*. Recuperado de <http://www.cabellocarceller.info/cast/index.php?proyectos/unaotra-ciudad/> (Consultado: 04-06-19)

Cabral, M. (2009). *Interdicciones. Escrituras de la intersexualidad en castellano*. Córdoba: Anarrés Editorial.

Campbell, J. (1949). *The Hero with a Thousand Faces*. Princeton: Princeton University Press.

Crespo-Martín, B. (2018) *Consideraciones sobre transmedialidad, interdiscursividad e interactividad comunicacional en el Libro arte digital (Hiperlibro-arte)*. *Arte, Individuo y Sociedad*, 30(1), 95-110. Recuperado de <https://revistas.ucm.es/index.php/ARIS/article/view/56456> (Consultado: 15-05-19)

Foucault, M. (1977). *Discipline and punish: The birth of the prison*. Vintage.

Galatxina, A. (2017). *En Nuevos fanzines: «Lidia Damunt, selección» y «Haz un fanzine, empieza una revolución»*. Recuperado de <http://bombasparadesayunar.com/> (Consultado: 04-06-19)

G. Cortés, J.M. (2009). *Deseos, cuerpos y ciudades*. Barcelona: Cos i textualitat

Gómez-Reus, T. (2005). *Introducción en Habitar / escribir / conquistar el espacio*. *Feminismo/s, Revista del Centro de Estudios sobre la Mujer de la Universidad de Alicante*, 5, 11-21. Recuperado de https://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/27222/1/Feminismos_5.pdf (Consultado: 26-05-19)

Hero. (n.d.). In *English Oxford Living Dictionaries online dictionary*. Retrieved from <https://en.oxforddictionaries.com/definition/hero> (Accessed: 03-05-2019)

Holzer, J. (n.d.). *Artist rooms: Jenny Holzer*. Retrieved from <https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/artist-rooms-jenny-holzer> (Accessed: 26-05-2019)

Korzybski, A. (1994). Preface to the third Science and Sanity: An Introduction to Non-Aristotelian Systems and General Semantics. (5th. ed.). Brooklyn, New York, USA: Inst. of General Semantics.
Le Guin, U.K. (2012). The Wave in the Mind: Talks and Essays on the Writer, the Reader and the Imagination. Boston: Shambhala.

Mathew, R. (2011). Revision as art and medium a study of re visionist mythmaking in feminist English poetry. (Doctoral thesis). Sree Sankaracharya University of Sanskrit, Kalady, India. Retrieved from: <https://shodhganga.inflibnet.ac.in/handle/10603/5765> (Accessed: 05-05-19)

Mathis, L. (n.d.). About - Lora Mathis. Retrieved from <http://www.loramathis.com/about> (Accessed: 04-06-19)

Moore, L. (2002) Teledildonics. Virtual lesbians in the fiction of Jeanette Winterson. In *Sexy bodies. The strange carnalities of feminism*, ed. E. Grosz, and E. Probyn. London and New York: Routledge.

Plataforma per la Llengua, (n.d.). És el català una llengua minoritària? I minoritzada?. Recuperat de <https://www.plataforma-llengua.cat/campanyes/llengua-minoritaria-o-minoritzada/> (Consultat: 18-05-19)

No-man's-land. (n.d.). In Cambridge Dictionary. Retrieved from <https://dictionary.cambridge.org/es/diccionario/ingles/no-man-s-land> (Accessed: 19-05-2019)

Okariz, I. (n.d.). En el programa de la exposición Después del 68. Arte y prácticas artísticas en el País Vasco 1968-2018. Recuperado de https://museobilbao.com/pdf/BULEGOA_DP68_esp.pdf

O.R.G.I.A. (n.d.). *Follarse la ciudad*. Recuperado de <http://www.orgiaprojects.org/follarse-la-ciudad/> (Consultado: 04-06-19)

Rich, A. (1979). *On Lies, Secrets, and Silence: Selected Prose*. USA: W. W. Norton & Company

Smith, A. M. (2005) Fiery Constellations: Winterson's "Sexing the Cherry" and Benjamin's Materialist Historiography. *College Literature*, 32(3), 21-50. Published by: The Johns Hopkins University Press. Retrieved from https://www.jstor.org/stable/25115286?read-now=1&seq=1#page_scan_tab_contents (Accessed: 27-05-19)

St. Genoux, P. (2015). *Tarot: how to recreate yourself with a deck of cards and other meditations*. Bath: Brown Dog Books.

Tempest. K. (2012) *Brand New Ancients*.

Torres, X. (1992). *Tempo de Ría*. Galicia: Espiral Maior

Winterson, J. (2016, June 24). We need to build a new left. Labour means nothing today. *The Guardian*. Retrieved from <https://www.theguardian.com/politics/2016/jun/24/we-need-to-build-a-newleft-labour-means-nothing-jeanette-winterson> (Accessed: 25-04-2019)

Winterson, J. (2011). *Why Be Happy When You Could Be Normal?*. London: Jonathan Cape, The Random House Group.

PAVIMENTO, TRES, CUATRO,
CINCO. SI LA GRIETA ERA
LO SUFICIENTEMENTE GRANDE
ESCARBÁBAMOS CON EL DEDO
MUY PROFUNDO.

PARA LLEGAR A LA TIERRA HÚMEDA.

EROSIONÁBAMOS SUS
CAMINOS PARA PODER
TRANSITAR POR LOS
NUESTROS PROPIOS.

CARMEN NUNCA NOS EXPLICÓ
DE DÓNDE LAS SACABA, PERO
NOS DABA IGUAL. A VECES
SEMBRÁBAMOS DURANTE TODA
LA NOCHE, KILÓMETROS Y

AGRAÏMENTS

A TOTES LES DONES QUE HE ESTIMAT
DE TOTES LES MANERES POSSIBLES

EN ESPECIAL A LA CLARA, PER APRENDRE AMB MI
LA IMPORTÀNCIA D'EXPLICAR HISTÒRIES,

A LA JÚLIA, LA CARLOTA, LA PETRA, LA MARÍA I LA MARTA,
QUE SEMPRE ESTAN DISPOSADES A ESCOLTAR-LES,

I A LA MEVA MARE I LA MEVA ÀVIA,
PER COMPARTIR LES SEVES AMB MI.

TAMBÉ AL MAX PER LA POESIA,
A LA BIBIANA PER LA CONFIANÇA I AL JOAN MIQUEL I LA CLARA
PELS BONS CONSELLS.

WE ARE THE DOG WOMEN
(POESIA - TEXT)

WE ARE THE DOG WOMEN
(POESIA - POSTER)

KUT
IFANZINE TAPA
BLAWI

CALLS TO
IFANZINE TAPA
VERMELLAI

There is always a city. There is always a civilization. There is always a barbarian with a pickaxe. Sometimes you are the city, sometimes you are the civilization, but to become that city, that civilization, you once took a pickaxe and destroyed what you built, and what you built is what you did not understand.