

Ciclo: Blanco bajo negro

Trabajos desde lo imperceptible / 3

Freya Powell

I'll smile and I'm not sad

Y otros pasados presentes

7.05–22.06.2014

FREYA
POWELL

SANTAMÒNICA

Blanco bajo negro

Trabajos desde lo imperceptible

La página en blanco ha sido uno de los grandes motivos del discurso androcéntrico de la creación que ha nutrido el imaginario romántico y el de la modernidad artística. Bajo la amenaza de la nada y del vacío, el blanco fue una metáfora tanto de la esterilidad como de la autonomía creativa. Como tal, empujaba la subjetividad moderna al deseo de conquista: a poner negro sobre blanco, a exprimir la visualidad como eje vertebrador de la acción artística original.

La obra de algunas mujeres artistas, una vez desplazadas de este imaginario de creación, ha indagado otras imágenes del blanco. Ni lo hacen complementario del negro ni revierten los términos –blanco y negro, blanco *sobre* negro–, sino que hacen una invención simbólica de gran potencial político: blanco bajo negro.

Así lo sugería la curadora Catherine de Zegher cuando, en 1996, tituló “The Blank in the Page” [“El vacío/El blanco en la página”] uno de sus cu-

atro apartados de la exposición *Inside the Visible. An Elliptical Traverse of 20th Century Art: in, of, and From the Feminine*.

El blanco que desplegaba De Zegher, a través de obras y procesos creativos que incorporan la elipsis, los márgenes, los silencios, los vacíos, el error, la duda, la indecisión, el balbuceo, el inciso, las discontinuidades, las ausencias..., probaba que hay una vía para leer la práctica artística del siglo XX y XXI que no tiene necesidad de confrontarse con las antinomias para ser.

Formas de este blanco se esbozan en las fotografías-performances de Helena Almeida, donde la artista se sitúa *detrás* del soporte pictórico; en las estructuras de redes tridimensionales de Gego; o las performances de Lili Dujourie en los años 70, donde vemos la artista desnuda sobre una cama de sábanas blancas recordando las posturas femeninas en cuadros célebres de la Historia del arte. También otras artistas han buscado maneras de hacer sentir este blanco que, a menudo, permanece imperceptible, inaudible, como en el dibujo-performance sobre papel que Elena del Rivero transformó en trapos de cocina de grandes proporciones, o en la trama que hay debajo de todas las pinturas de Agnes Martin.

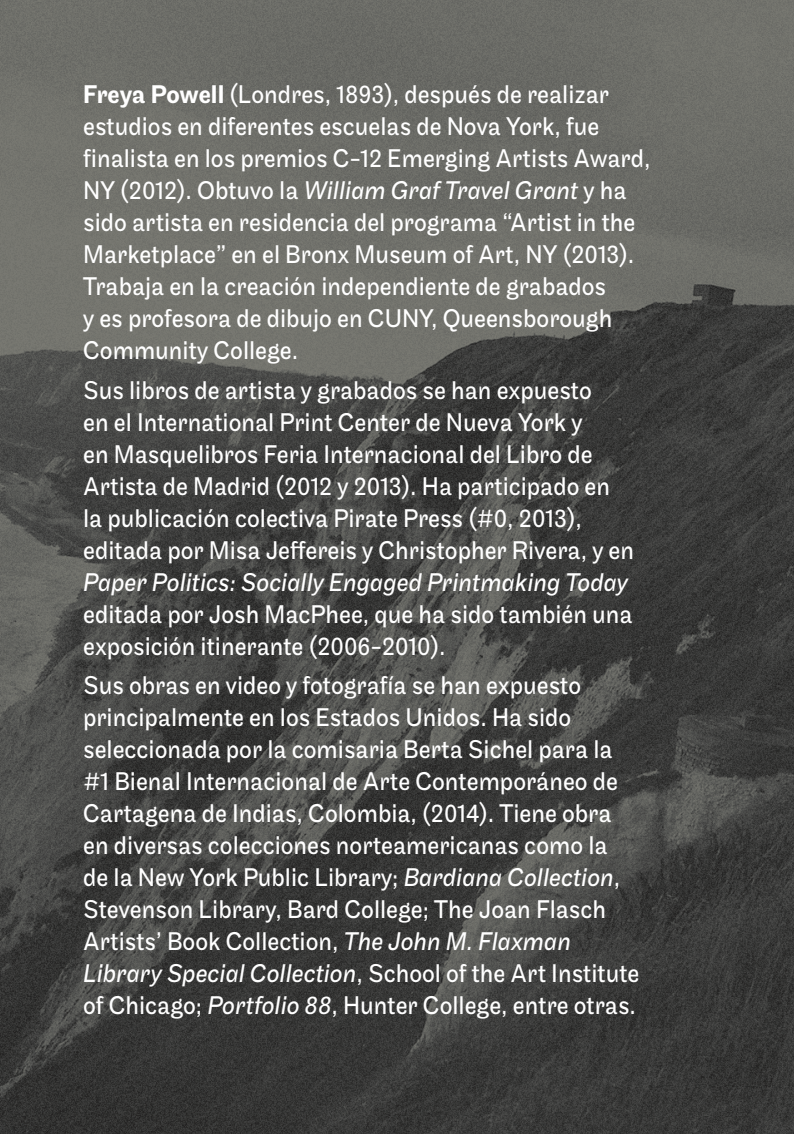
Patricia Bickers, en referencia a las pinturas-instalaciones de los años 80 de Avis Newman,

escribía que: “De hecho, la tela no está nunca vacía ni tampoco el blanco; no hay un territorio virgen. Es la conciencia de todo lo que la tela representa de lo que el artista se hace cargo.”

En este sentido, Marina Garcés, evocando *La invención de lo cotidiano* de Michel de Certeau, más allá de pensar la página blanca como el paradigma del proyecto de autonomía moderna, sitúa en ella el espacio revolucionario: a la vez el del nacimiento y el de la política. Pensando en este mismo espacio Annarosa Butarelli escribe sobre la “tabula rasa” entendida como un corte, un movimiento radical y político que permite “hacer provechosa la ausencia”.

Es este espacio de creación y de política lo que este ciclo de exposiciones y conferencias quiere indagar, a partir del título revelador de un catálogo de Blanca Casas Brullet, *Blanc sota negre*. Trabajos como los de Blanca Casas Brullet, Mar Arza, Freya Powell, Antònia del Rio, Isabel Banal y Mireia Sallarès esbozan nuevos espacios para pensar, como decía Alejandra Riera, sin garantías, una ampliación de los campos disponibles de la visión y del hacer.

Assumpta Bassas y Joana Masó



Freya Powell (Londres, 1893), después de realizar estudios en diferentes escuelas de Nova York, fue finalista en los premios C-12 Emerging Artists Award, NY (2012). Obtuvo la *William Graf Travel Grant* y ha sido artista en residencia del programa “Artist in the Marketplace” en el Bronx Museum of Art, NY (2013). Trabaja en la creación independiente de grabados y es profesora de dibujo en CUNY, Queensborough Community College.

Sus libros de artista y grabados se han expuesto en el International Print Center de Nueva York y en Masquelibros Feria Internacional del Libro de Artista de Madrid (2012 y 2013). Ha participado en la publicación colectiva *Pirate Press* (#0, 2013), editada por Misa Jeffereis y Christopher Rivera, y en *Paper Politics: Socially Engaged Printmaking Today* editada por Josh MacPhee, que ha sido también una exposición itinerante (2006-2010).

Sus obras en video y fotografía se han expuesto principalmente en los Estados Unidos. Ha sido seleccionada por la comisaria Berta Sichel para la #1 Bienal Internacional de Arte Contemporáneo de Cartagena de Indias, Colombia, (2014). Tiene obra en diversas colecciones norteamericanas como la de la New York Public Library; *Bardiana Collection*, Stevenson Library, Bard College; The Joan Flasch Artists' Book Collection, *The John M. Flaxman Library Special Collection*, School of the Art Institute of Chicago; *Portfolio 88*, Hunter College, entre otras.

Freya Powell

Perdonadme, guerras distantes, por traer flores a casa.

“Bajo una pequeña estrella”, Wislawa Szymborska

Porque una lágrima es un asunto intelectual.

Elena del Rivero

Freya Powell vive y trabaja en Queens, Nueva York. Nació en Inglaterra y se trasladó al sur de Florida en 1994. Cursó estudios de licenciatura en Bard College (NY) y obtuvo su M.F.A. en Hunter College (NYC) en 2012.

Trabajar con Freya en mi estudio, the Paraclete, ha sido una experiencia enriquecedora para ambas. He sido testigo de su proceso de maduración como artista desde el día en que, tras colgar un anuncio de trabajo en Facebook hace cuatro años, alguien le sugirió que me escribiera.

“Me inspiran, sobre todo, la complejidad de la memoria, las nociones de perdón, y pérdida... y el lenguaje. Y también otros artistas y escritores.” (Freya Powell)

Freya está interesada en la memoria y el paso del tiempo. Se siente atraída por los hechos históricos y cómo éstos afectan al individuo. Para recabar la información que necesita utiliza, entre otros, métodos de archivo visuales y auditivos.

Freya busca –y consigue– atraer nuestra atención hacia esos hechos que estudia y, de esta forma, consigue también que indagemos en nuestra propia realidad en relación con ellos. Este objetivo lo logra incorporando a su trabajo su experiencia y la de otros y otras que, a petición suya, contribuyen con sus recuerdos.

“Todos experimentamos la muerte, la pérdida, momentos de fragilidad y de pura alegría, nociones de distancia e intimidad. Mi reto es reconsiderar historias para arrojar luz sobre el lado de la memoria en lugar del documento, hacer sitio para las lágrimas.” (Freya Powell)

Su trabajo tiene dos rasgos que lo distinguen, por un lado utiliza estrategias de la abstracción y, por otro, está interesada en el tejido social que la rodea. Produce dibujos en grafito y tinta como una extensión del yo, pero también utiliza grabaciones del sonido de las olas en el sur de Inglaterra bañando las arenas de la orilla. Unas veces, busca colaboradores desconocidos a través de las redes sociales para que aporten sus recuerdos, pero también se sumerge en archivos gubernamentales de acceso público en búsqueda de información. Esto es lo que hizo en el vídeo monocal canal *I'll smile and I'm not sad (Sonreiré y no estoy triste)* para el que recogió las últimas palabras de los reos en el corredor de la muerte a punto de ser ejecutados. Freya, por lo tanto, se mueve en un mundo donde las fronteras parecen no existir, lo que me

lleva a preguntarme cómo consigue articular esta información y llevarla al territorio de lo visual sin intelectualizarla en exceso.

“No estoy segura de que trabajar bajo un paraguas multimedia sea un nuevo movimiento, pero es definitivamente un cambio y, sí, creo que permite más libertad y una expresión más dinámica.” (Freya Powell)

Freya es una poeta visual de lo frágil. Su reto consiste en llegar al corazón de las cosas utilizando pocas herramientas, depurando y editando el trabajo hasta conseguir iluminar su esencia. Con este fin, emplea pautas del minimalismo que le facilitan articular una pulsión que no puede ser reducida a palabras, colores, números, líneas o sonidos, sino que más bien es el compendio de todos estos elementos en su estado más puro. Por esto el trabajo se desvela ante nosotras como algo que es elusivo, silencioso y, a veces, hasta distante, a la manera de las grandes poetisas como Emily Dickinson. Freya sabe que corre el riesgo de pasar desapercibida, esto es parte de su esencia e identidad como artista; por ello es importante y agradecemos que su trabajo sea divulgado para que podamos disfrutar de la maravilla y la magia de su poesía.

“Espero que la gente experimente mi trabajo como un momento de pausa y que genere conversación.” (Freya Powell)

Elena del Rivero

Freya Powell, *I'll smile and I'm not sad.* Y otros pasados presentes

Seguramente las instalaciones de video de la primera exposición de Freya Powell en Barcelona podrían ser el punto de partida de una larga reflexión crítica sobre los problemas del archivo, la memoria, el repertorio, el registro y las huellas de la Historia. Ya que, ciertamente, en esta exposición se tensa un hilo entre la memoria de los condenados a muerte norteamericanos, la memoria de la Segunda Guerra Mundial, la de la artista, y los diferentes mapas del mundo bajo la historia colonial.

Con todo, la instalación que da nombre a la exposición, *I'll smile and I'm not sad*, donde se recogen las últimas frases de los prisioneros del corredor de la muerte en la Huntsville Unit del estado de Texas, más bien invita a una cierta retirada discursiva ante los debates masivos ya articulados en torno al archivo dentro de la práctica artística.

El horizonte teórico disponible sobre estas cuestiones –¿cómo preservar el derecho al secreto de los testimonios personales (Jacques Derrida) ante la voluntad totalizadora del archivo, actualmente convertido en una de las formas del propio museo (Boris Groys)? ¿En qué medida los trabajos artísticos de intervención sobre el archivo se dife-

rencian de la construcción, tanto de narrativas como de visualidad, a través del atlas (Georges Didi-Huberman)?, entre muchas otras preguntas-, parece que se queda en una especie de mar de fondo que no adquiere centralidad dentro de la articulación de las diferentes instalaciones.

Aquí, el único gesto consistente que trama las diferentes proyecciones de imágenes y palabras alrededor de la memoria es la elipsis. En *I'll smile and I am not sad* (2012), Freya Powell borra los nombres propios evocados en las últimas declaraciones de los ejecutados; elide todas las informaciones de tipo personal, reteniendo estrictamente aquellas frases que remiten de manera inequívoca a esta dimensión elíptica: “*This is the end of this* [Es el final de esto]”, “*It is what it is* [Esto es el que es]”, “*Let's get it over it* [Acabemos con esto]”, “*I can feel it coming* [Siento que llega]”.

También en *Proximity* (2013) i *When I ruled the world* (2010), los mapas de los países colonizados que vemos de manera intermitente sobre la pantalla o el papel son extraídos directamente de internet y vaciados de todo aquello que les pudiera conferir singularidad.

Se trata, pues, según escribe Freya Powell, de percibirlos como “simples formas” abstractas para que produzcan “pocos vínculos afectivos en el espectador”. En este sentido, en relación con las memorias elusivas de los condenados a

muerte, Freya Powell señala que tiene que pasar un cierto tiempo para que el espectador pueda tener una experiencia afectiva, se dé cuenta de que lo que está leyendo son sus últimas palabras y es precisamente este tiempo dilatado del reconocimiento el que indaga la artista.

Es entonces cuando estas estrategias de elipsis, vaciado o anonimato practicados sobre los archivos colectivos –internet, google maps, las lonely planet o las bases de datos en abierto de los centros penitenciarios públicos– alertan de nuestra débil capacidad de vínculo y de lectura de la memoria común, compartida.

Y es entonces cuando la pregunta por el archivo se desplaza hacia la pregunta por el vínculo con lo común. Como cuando Judith Butler habla de la *linking practice* en los incontables cuadernos de Bracha L. Ettinger escritos y dibujados a raíz de los testimonios recogidos en territorio palestino: “una especie extraña de vínculo, un algo común temporalmente puntuado”.

Joana Masó

Vi por primera vez la obra de Freya Powell, *I'll smile and I'm not sad* en el estudio de Elena del Rivero en Nueva York, hace un par de años. La experiencia me conmovió.

Al inicio, la obra me activó una desbocada artillería de preguntas retóricas en relación con la justicia humana y la ética divina: ¿qué ley permite al estado colgar las frases íntimas de los condenados a muerte en un archivo al alcance de todo el mundo en internet?

¿Por qué las democracias occidentales se otorgan autoridad sobre la vida y la muerte? ¿Quién los manda legislar sobre el cuerpo? Más allá de las preguntas, la emoción me transportaba a una escena vivida en el teatro de la escuela. Sentía revivir la rebelión de Antígona frente a la ley de Creonte, en la versión de la tragedia griega de Sófocles que Jean Anouilh situaba en la Francia de Pétain y yo, con 17 años, pronunciaba como un gesto de autoafirmación adolescente contra las certezas inamovibles de mi padre y los miedos paralizantes de mi madre que parecían condenarme a la muerte en vida...

Ante *I'll smile and I'm not sad* sentí la voz de Antígona, pero la figura de aquella chica vestida de blanco que recitaba con furia se desvanecía cuando una nueva frase del video de Freya Powell venía a reencontrarme. En el encadenado de los negros se me abría un nuevo túnel del tiempo.

Me llevaba a la cueva sepultada donde meditaba serena otra Antígona, la de María Zambrano. Debajo del negro de la proyección de Powell, en la *Tumba de Antígona* de Zambrano, no hay ni héroes ni heroínas, sino mujeres y hombres de carne y huesos que entran y salen del espacio donde tiene lugar el último encuentro.

En el video, el ritmo de los planos religa las frases exentas y crea un recitativo. La singular desnudez de cada línea se encadena con la siguiente y en el *crescendo* del blanco que se acumula en el blanco de nuestros ojos, se me hacen presentes los cuerpos desterrados de la historia y les doy, con el silencio de la compasión y el parpadeo de los ojos, una digna sepultura. Durante milenios las mujeres han buscado cadáveres y han enterrado los muertos de las guerras y de la “justicia” que hacen los hombres, escribe Annarosa Buttarelli comentando la Antígona de Zambrano. Este gesto noble restituye sentido porque “devuelve al mundo su habitabilidad” pero no es en sí mismo un gesto político. Hay que ser capaces “de denominarlo desde un orden no exterior”, desde el partir de sí que da entrada en el drama no sólo a las historias de los otros sino, sobre todo, a nosotros/as, con la vocación “de arrancar simbólicamente la guerra (la violencia) del escenario de la historia”.

No es el bien contra el mal, ni la verdad íntima de la conciencia subjetiva el núcleo de la tragedia

que Zambrano reescribe. Cuando Antígona elige permanecer en la cavidad y hablar con todos los/las que han sido relevantes en su vida, ha elegido la fidelidad a sí misma y el coraje para ponerse “en presencia de relaciones significantes, significativas”, como dice Buttarelli. La rendición de la autonomía absoluta a la dependencia en las relaciones de autoridad femenina.

En la obra de Freya Powell descubro el coraje de este gesto delicadísimo. Ante la tragedia de la violencia contemporánea (tanto de los hombres como de las leyes), la obra elige *la fuerza necesaria* para desplazarse del orden del discurso que guía la historia de la justicia escrita por los hombres. Delicadeza porque trata con las cuestiones vitales, las del corazón, y nos invita a iniciarnos en una práctica de la alteridad en su sentido más alto, a través de la empatía y la compasión –mucho más allá de una ética de las relaciones. Edith Stein y Etty Hillesum son dos buenas autoras para acompañarnos en la lectura de la obra de Freya Powell. Zambrano nos vuelve a dar la pista magistral cuando escribe que la piedad es “saber estar adecuadamente ante lo otro”. Lo otro que es la violencia real, aquello que no sé cómo explicarme de los hombres y mujeres de carne y hueso de mi tiempo, pero también lo otro de mí misma.

Assumpta Bassas

3.30.2010

It is what it is.

I'll smile and I'm not sad, imágenes fijas, video monocanal,
56:03 (2012).

6.14.2000

It's going down, let's get it over with.

5.31.2000

I am ready to go home.

9.19.1991

I will carry your love with me.



All we have left are our memories, imágenes fijas, video monocanal,
05:16 (2014).







**Fragmentos de las conversaciones
de Montse Romaní con Freya Powell**

l’l smile and l’m not sad es un video basado en las declaraciones finales de una serie de condenados al corredor de la muerte de la Texas State Penitentiary de Huntsville (USA); dichas declaraciones fueron catalogadas online por el Departamento de Justicia del Estado de Tejas. Puesto que las declaraciones hablan de los pensamientos personales de los individuos antes de la ejecución, ¿cómo afrontaste lo que podríamos llamar “las narrativas de la muerte”?

Cuando descubrí este archivo público online lo que más me sorprendió fue ese sentido asombroso de determinación que leía en las declaraciones. Fue justamente en este aspecto –la disposición, el deseo de “volver a casa”– en el que me concentré para realizar el video. Es realmente la única situación en la que un individuo sabe exactamente, al milímetro, cuándo morirá. Ése era un tema o sentimiento recurrente en las declaraciones finales. Como lectora realmente sentí la preparación.

Me sorprende que estos recuerdos personales de individuos ejecutados hayan sido registrados y clasificados para ser públicamente expuestos, como si el estado hubiera tenido la necesidad de registrar la desaparición como tal. En este sentido el anonimato en el que se pone énfasis en tu obra re-significa la representación y la memoria colectiva de estas personas.

¿Qué estrategias de edición utilizaste?

Tuve el prurito de eliminar los nombres de pila o los detalles de cada caso cuando escogí las declaraciones. Me interesaba la memoria colectiva. La repetición de frases y sentimientos apoyaba activamente una experiencia colectiva. También me interesaba que el espectador sintiera la humanidad de cada hablante. El estado hace todo lo que está en su mano para deshumanizar; el anonimato de cada declaración desapega cada individuo de su propio caso y permite que sea visto como un ser humano.

Sara Ahmed introdujo el concepto de “economías afectivas” para explorar cómo ciertos sentimientos y emociones pueden transformarse en una amenaza común en el contexto de los discursos del estado-nación sobre el miedo, el asilo o la emigración. En este sentido, la figura del preso se asocia normalmente con la del terrorista, emigrante, o el “otro”. Aunque eliminaste la información personal de los condenados cuando editaste el video, apuntas finalmente a la búsqueda de los aspectos más vulnerables y humanos de cada persona. ¿Hasta qué punto se interconectan estas diferentes consideraciones y usos de las “emociones” (mediante cuerpo nacional y cuerpo individual)?

Es interesante que observes que estas declara-

ciones finales de los archivos de Tejas constituyen un medio para registrar la desaparición. Nunca he entendido porqué el estado hace esto. Sólo se me ocurre que les mueve un sentido del orgullo y la ética en lo que consideran un acto moral. Lo cierto es que encontrarse con esta expresión emotiva formulada por un individuo y subsiguientemente registrada por el estado produce bastante perplejidad. Mientras que el estado hace todo lo que puede para borrar, el archivo online y este video de sentimientos clasificados actúan como una huella.

Lo que inicialmente parece en el video que sean pensamientos asociativos al azar, l'I smile and l'm not sad, provoca inmediatamente un sentido de extrañeza en el lector. ¿qué crees que activa (o qué te gustaría que activara) en el espectador?

Me interesa el momento del reconocimiento. El video está montado de manera que el espectador no deduce inmediatamente de dónde proceden las declaraciones, y es a través de la experiencia de mirar, leer, ser testigo, que el espectador cobra conciencia de la gravedad de las palabras. Es esta experiencia de revelación lo que me interesa, y es a través de esto que espero que la obra estimule los sentimientos de empatía del espectador.

Algunas de tus obras se refieren a la violencia

de Estado (sistemas penitenciarios, guerras, efectos coloniales, etc...) ¿Cómo crees que el arte puede contribuir al debate sobre la memoria de la violencia?

Creo que tengo una postura cínica y esperanzada a la vez. No creo que el arte pueda tener ningún impacto o capacidad para cambiar las cosas. En el mejor de los casos podemos esperar que cree un espacio para el pensamiento, el diálogo, y una validación de la experiencia.

Hay dos obras en la exposición a través de las cuales investigo en las ideas de distancia e implicación. *When I Ruled The World* y *Proximity* tratan de las colonias/territorios de Gran Bretaña y EE UU y el número y la proximidad de países que los americanos bombardearon desde la Segunda Guerra Mundial, respectivamente. Aunque aparentemente es lúdico, *When I ruled the world* da una rápida visión panorámica de los países y territorios gobernados por Gran Bretaña y EE UU, e implica mi herencia colonial como americana nacida en Inglaterra y también hay un intento de bombardear al espectador con información. Aunque me implico personalmente, espero que el espectador también considere su propia historia.

***Omniscience and Oblivion* es un archivo temporal creado con los recuerdos de un conjunto de mujeres que viven en Barcelona. Se hacían**

dos preguntas concretas: ¿qué recuerdo te gustaría recordar para siempre y cuál te gustaría olvidar?. ¿Cuál es la especificidad política del archivo *Omniscience and Oblivion*?

A pesar de que este proyecto crea sin duda un archivo no tengo en mente la noción tradicional de “archivo”. Los archivos almacenan datos, encuestas, mapas y están constituidos por documentos, etc., mientras que este proyecto se dirige más hacia el “repertorio” que, procediendo del cuerpo, está basado en la transmisión y tiene cualidades efímeras. El repertorio procede de lo cultural y lo social y se recoge mediante palabras. Este proyecto existe como instalación sonora, de manera que el público/espectador experimentará los recuerdos en el momento. El sonido es un medio intangible y para el espectador será una experiencia efímera, para existir posteriormente en su memoria.

Omniscience and Oblivion recoge y re-presenta un emparejamiento particular de recuerdos. Lo que es interesante es que son recuerdos escogidos para este proyecto en el contexto de la colección como un todo global. Cada recuerdo individual establece conexiones y paralelos con el de personas desconocidas dentro de un espacio o de una conciencia más amplias.

Una vez más, como en la obra I'll smile and I'm not sad, hay un énfasis en el anonimato al pro-

***ducir el repertorio Omniscience and Oblivion.
¿Por qué?***

Creo que el anonimato que ofrece este proyecto permite que el participante tenga una cierta libertad personal. De manera que, mientras que la identidad específica de las participantes en la obra permanece oculta al espectador/receptor, los recuerdos son consignados en un corpus mayor de recuerdos con sus propias excentricidades y paralelos. Puede que la producción de recuerdo sea discursiva, pero cada participante escoge recuerdos particulares para exponer que eluden el azar.

Siempre vuelvo al anonimato para permitir que el recuerdo o la declaración existan por sí mismos, que tengan un poder propio, antes de vincularlos a una persona específica. Sin la vinculación a un individuo pueden ser vistos, comprendidos, experimentados como parte de un colectivo. El espectador puede imaginar que es su recuerdo, su declaración pues no aparece vinculado a una identidad o historia específica. El espectador puede empatizar con ello.

***Muchas de tus obras exploran lo íntimo o lo privado versus lo público mediante la relación entre palabra, espacio, memoria y olvido. ¿Por qué es necesario para ti buscar un sentido de distancia dentro de lo personal y lo político?
¿Puedes definir el significado o uso del término***

“distancia” aquí?

La distancia es algo con lo que siempre me estoy peleando, personalmente. Creo que en estas obras el sentido de distancia es captado por el espectador en el momento de la revelación. Puede que pase un rato antes de que perciban que están leyendo declaraciones finales de condenados del corredor de la muerte en *I'll smile and I'm not sad*. De manera que en ese lapso de tiempo han empatizado con una experiencia humana antes de darse cuenta de quién está hablando; aquí la distancia es mínima, lo desconocido se vuelve más conocido. Mientras que en obras como *When I ruled the world* el espectador es bombardeado con una cantidad ingente de información y aquí se intensifica el sentido de distancia hacia lo conocido. Cuando hablo de distancia, o trabajo con esta idea, creo que es aplicable a muchas situaciones y habla realmente de lo conocido versus lo desconocido. Lo conocido es el presente, lo tangible, lo accesible y confortable y lo desconocido se sitúa en las categorías de lo distante, lo futuro, la otredad.

Ciclo Blanco bajo negro

Trabajos desde lo imperceptible

Blanca Casas Brullet

28 de enero –
2 de marzo 2014

Mar Arza

11 de marzo –
20 de abril 2014

Freya Powell

7 de mayo –
22 de junio 2014

Antònia del Rio

1 de julio –
14 de septiembre 2014

Isabel Banal

23 de septiembre –
16 de noviembre 2014

Mireia Sallarès

25 de noviembre 2014 –
11 de enero 2015

Actividades relacionadas

Viernes 9 de mayo, 17.30h

IX Diálogo Magistral con Mireia Bofill Abelló: Décadas de feminismo: de mi práctica de relación

Facultad de Geografía e Historia, UB. C/ Montalegre, 6, Barcelona.

Sábado 10 de mayo, 10.15h-19.30h

XXV Seminario de Duoda: El dolor de las mujeres ¿es ya política? Con Cori Mercadé, Pilar Babi Robleda y Gemma Martino.

Arxiu de la Corona d'Aragó. C/ Comtes, 2, Barcelona.

Lunes 26 de mayo, 19.30h

Conferencia de Jean-Luc Nancy: La comunidad revocada

Auditorio MACBA. Co-organizan: MACBA, Arts Santa Mònica, IFB-Institut Français de Barcelone, Centre Dona i Literatura. Gènere, sexualitats y crítica de la cultura.

Actividades

Miércoles 7 de mayo, 19h

Inauguración

Jueves 8 de mayo, 11h-18h

Taller Entremestres con la artista (en inglés)

Inscripción gratuita del 21 de abril al 6 de mayo a través de la dirección electrónica entremestres@gmail.com

Plazas limitadas:
grupo de 25 personas.

Más información en: <http://entremestres.blogspot.com.es>

Sábado 10 de mayo, 11h

Visita guiada con la artista (en inglés)

Miércoles 5 de noviembre, 19h

Conferencia de Annarosa Buttarelli: *Tabula rasa y anarché*: el pensamiento generativo de las mujeres

La filósofa italiana de la *Comunità filosofica Diotima* y profesora de la Universidad de Verona (Italia) propone pensar una ciencia y una creatividad basadas en las enseñanzas de Carla Lonzi y María Zambrano. Por un lado, confiando en la presencia y en la experiencia en presente; por otro lado, situándonos más allá de las mediaciones históricas.

El ciclo de conferencias y talleres tendrá lugar en la Sala de Actos de Santa Mónica. La Rambla 7, 08002 Barcelona.

Martes 17 de junio, 19h

Conferencia de Hélène Cixous y diálogo con la artista Roni Horn. En colaboración con Fundació Joan Miró y Obra Social “la Caixa”

Escritora y ensayista, histórica del movimiento feminista francés y autora del célebre ensayo *La risa de la Medusa*. Hélène Cixous impartirá una conferencia seguida de un diálogo con la artista Roni Horn, Premio Joan Miró 2013 otorgado por la Fundació Joan Miró y la Obra Social “la Caixa”. El diálogo será moderado por el profesor y crítico Eric Prenowitz.

El acto será en inglés. Con traducción simultánea.

El ciclo de conferencias y talleres tendrá lugar en la Sala de Actos de Santa Mónica. La Rambla 7, 08002 Barcelona.

Curso Els Juliols UB

Blanco bajo negro. Desplegando el sentido político del blanco en la creación femenina.

Matrícula e inscripciones a partir del 19 de mayo a www.ub.edu/juliols

Blanco bajo negro. Trabajos desde lo imperceptible es un programa de exposiciones y conferencias comisariado por Assumpta Bassas y Joana Masó. Con la colaboración de Maria José González y Montse Romaní.

Ciclo Corriente alterna es un conjunto de encuentros, resonancias y desbordamientos, vinculados a las exposiciones que se irán difundiendo a lo largo de la programación.

Ciclo Entremestres: Talleres de artistas visuales y profesoras es una programación conducida por las artistas participantes y dirigida a docentes.

Con la colaboración de:

Centre dona i literatura

Cátedra UNESCO “Mujeres, desarrollo y culturas”
de la Universitat de Barcelona

DUODA Centro de investigación de mujeres, UB

IFB – Instituto Francés de Barcelona

Xarxa de Biblioteques de la Generalitat de Catalunya

Red de Bibliotecas de la Generalitat de Cataluña

Els Juliols, UB

La Bonne – Centro de cultura de mujeres Francesca Bonnemaïson

Agradecimientos:

Sindillar/Sindihogar, sindicato independiente de trabajadoras del hogar. A Raquel Frieria por la grabación y la edición de audio de las memorias femeninas. A Carmen Sanchis-Sinisterra, por la traducción al castellano de las frases de *l'll smile and l'm not sad*. Y muy especialmente, a todas las mujeres que anónimamente han participado compartiendo sus memorias en la creación del archivo sonoro.

Arts Santa Mònica

Centre de la creativitat

La Rambla 7 08002 Barcelona

T 935 671 110

www.artssantamonica.cat

Entrada Libre

De martes a sábado de 11 h a 21 h

Domingo y festivos de 11 h a 17 h

Lunes cerrado

Patrocina



 Generalitat de Catalunya
Departament de Cultura

1714 X 2014

SANTAMÒNICA