

(castellano)

El fluir de una mirada

Nora Ancarola

Desde hace algunos años comienzo mis charlas con esta imagen, la imagen de los pies de Madeleine.

Quién es Madeleine? según nos cuenta en sus textos Elsa Plaza, ya conocida por vosotros en este Seminario, a finales del siglo XIX en el Hospital de la Salpêtrière de París, aparece una mujer, pequeña, con las ropas raídas, caminando de puntillas.

El motivo de su aparición en el Psiquiátrico era debido a las dificultades que tenía para caminar, padecía de una cierta rigidez en los miembros inferiores y sentía la atracción de Dios desde las alturas, lo que le provocaba el caminar tan particular.

El primer diagnóstico de Pierre Janet, su médico de la Salpêtrière fue de histeria, muy de moda en la época para incluir en el mismo saco cualquier dolencia femenina explicando el hecho como una predisposición genética.

Pero la sensibilidad de Pierre Janet fue más allá de lo habitual y realizó un trabajo minucioso siguiendo los procesos de Madeleine registrándolos en un cuaderno que luego transformó en un libro *La agonía y el éxtasis* que publicó algunos años después. Poco a poco fue comprobando que Madeleine tenía unas extremas contracturas musculares provenientes de ciertos problemas discales y que las llagas coincidían con los períodos menstruales. Pero lo que destaca del texto de Pierre Janet es que comprende que Madeleine requiere ser *interpretada*, y que sus manifestaciones son la expresión de un profundo deseo de libertad.

Esta huída hacia lo sagrado en conexión directa sin pasar por las reglas de la religiosidad era muy habitual en las mujeres desde la antigüedad, como una evidente expresión en contra de la represión moral, religiosa y social padecida.

Madeleine pudo finalmente salir de la Salpêtrière a los 49 años y vivió hasta los 73, reclusa pero habiéndosele disminuído los procesos de tensión hasta finalmente desaparecer.

Desde las manifestaciones de Madeleine *interpretada* por Pierre Janet hasta las acciones de innumerables artistas de la actualidad *interpretadas por ellas mismas*, ha pasado un siglo. Cien años donde la posibilidad de que las mujeres puedan ser oídas y no mantengan el lugar de la ausencia, *a las que se les habla (según Lacan)*, sino que puedan interpretar su propio discurso y ser protagonistas de su propia expresión.

Cien años donde se ha producido uno de los pasos más importantes de la Historia y en particular de la Historia del Arte.

Debo confesar que tuve el privilegio de ser receptora directa de la curiosidad y el interés de Elsa Plaza por Madelaine, por lo cual hace ya varios

años me tomé el atrevimiento de realizar esta obra (que es parte de un vídeo que luego podrán visualizar) en homenaje a nuestra querida Madelaine.

Pero, porqué es tan importante para mí como artista esta imagen, y porqué este interés por traspasar esta emoción que me provoca? Creo que a lo largo de mi vida, que ya no es tan corta, se han ido produciendo en mí algunos cambios de mirada, de una manera natural, no por ello menos intensa, en los que fuí abandonando cierto determinismo cultural impuesto, y sobre todo ciertos prejuicios para poder construir de una manera personal mi mirada.

Mi mirada como mujer, como artista, como inmigrante argentina establecida en Catalunya, es decir *mi* mirada.

Siempre he creído y aún creo, que la construcción de la identidad es el producto de la observación, una observación interiorizadora del mundo en el cual vivimos. En mi caso la primera observación inquietante que me produjo la necesidad imperiosa de reflexionar, fué la comprobación sistemática de la injusticia social. Provengo de un país y una generación donde esto es un tema siempre candente.

A lo largo de los años he ido comprobando cómo en el debate de los años sesenta y setenta (donde la expectativa de cambio social era lo que prevalecía), y en particular, en el terreno del arte que es lo que hoy nos ocupa, el arte de las minorías (con connotaciones más ideológicas que étnicas), ha ido colocándose en espacios restringidos, de manera tal que las problemáticas que requieren algún tipo de reivindicación (palabra hoy muy mal considerada) queda alojada en algunos departamentos de las universidades o en grupos de trabajo muy localizados. El debate social parece que ya está resuelto y volver a insistir sobre ello se suele definir como redundante, poco fashion, o simplemente irrelevante, como muy bien dice Griselda Pollock.

Si observamos con atención las luchas sociales del siglo XX en Occidente, podremos ver que han sido interrumpidas siempre por el fascismo. Los enormes avances de los años 20 y 30 por las guerras, los 60/70 por una vuelta al "orden"impuesta por los grandes capitales y las nuevas propuestas de los 90 fueron devastadas por los neoconservadurismos que hicieron su aparición con los Aznar, Berlusconi y compañía.

Estos flujos y reflujos en el devenir de nuestra sociedad nos hace pensar que para mantenernos con nuestros pequeños o grandes ideales, debemos reever continuamente nuestras estrategias incluso nuestra visión del mundo.

Respecto a la cultura visual y en cuanto a lo que comencé a explicaros, en relación a mi lucha personal por construir mi propia identidad me gustaría contaros una observación que realicé hace algunos años:

Siendo adolescente, como toda adolescente buscaba mis modelos. Es evidente que mis modelos eran básicamente femeninos, no porque los buscaba conscientemente, sino de manera natural me sentía afín a ellos es decir, *a ellas*. Comencé a devorar biografías, Isadora Duncan, Marie Curie, George Sand, Lily Brick. Incluso por cuestiones obvias de mi nombre leía y

releía Casa de Muñecas de Ibsen. A los 17 años entro en Bellas Artes a estudiar lo que ya era la actividad que centraba mi vida, el arte.

Sin darme cuenta, y como por arte de magia, mis modelos cambian radicalmente de dirección, Kandinsky, Bacon, Pollock, Rothko, Tàpies. Desaparecen de manera radical de los libros y los discursos de mis profesores y profesoras de arte los modelos femeninos. No existen!? En aquel momento era muy difícil localizar artistas mujeres, lo hacíamos casi como una actividad prohibida. Conseguíamos a duras penas información sobre Meret Openheim (se nos presentaba como la modelo de Man Ray) o de Sonia Delaunay (como la mujer de).

Pero cuando me doy cuenta que lo que nos pasaba en los años 70 era lo mismo que venía sucediendo a lo largo de toda la Historia, mi asombro es mayor. En la mayoría de los casos la expansión de mujeres o grupos de mujeres en la sociedad occidental se realizó dentro de unas coordenadas al margen del espectro visible. Si pensamos en la Italia de los siglos XV y XVI aparecen dentro del área de las élites culturales y de las esferas de poder, las conocidas como *cortesanae honestae* estudiadas en profundidad por la historiadora Erika Bornay . Las *beguinas* en el siglo XIII, de las que Lucy Irigaray dice “rompen con las polaridades medievales que colocaron a la mujer en una posición de subordinación”, agregando luego que la experiencia mística durante varios siglos fué la única que permitía en las culturas patriarcales una disolución del sujeto/objeto permitiendo un protagonismo en línea directa con el mundo espiritual. Vemos también que en la era victoriana, donde la opresión y la estratificación social era especialmente marcada, paradójicamente aparecen artistas de la talla de *Rosa Bonheur, Elizabeth Thompson, Sophie Anderson, Joana Boyce*.

Pero cual es mi sorpresa cuando descubro que existe una Historia del Arte plagada de mujeres artistas (desde Eude, hasta Kathe Kolwitz) que por algún motivo desaparecen de los libros de Historia oficiales. También observo que en los pocos lugares donde estas artistas aparecen, los críticos de la época se ocupan cuidadosamente de colocarlas en un lugar de excepción: “no pintaban como mujeres”,

Porque debemos ser conscientes que esta obsesión por evitar la aparición de lo “femenino” para ser legitimizado, se mantuvo a lo largo de la Historia.

Pero mayor es mi sorpresa cuando compruebo que la Modernidad, mis tan queridas Vanguardias Históricas reafirman los valores considerados como lo “masculino”, lo viril, lo tectónico, lo racional .

También descubro con estupor que en los años 30 se crea el falso concepto de que “la abstracción permite la igualdad” porque el sexo (femenino) “contamina”, como si lo femenino fuera una categoría única y deleznable, al menos en el ámbito de la creación. Las mismas artistas se vanagloriaban de haber conseguido no mostrarse mujeres, siempre entendiendo por mujeril como lo blando, flojo, poco construido, local, falto de aliento!

Así las obras de Meret Oppenheim cuando ironizan sobre la propia *condición femenina* impuesta, según Bretón son “excéntricas”; los personajes

de Kathe Kholwitz son producto de *lo impresionada que quedó la autora frente a la obra de Barlach* o la obra de Paula Modersohn Becker es analizada por Frank Whitford como enigmática, producto de un momento especialmente lúcido cuando la artista se hallaba embarazada.

A partir de todo ello, ahora ya sabemos que sí han existido y existen innumerables mujeres artistas a lo largo de la Historia de manera tal, que tanto vosotros como vosotras tenéis la suerte de poder encontraros con una Historia precedente donde los modelos son tan variados como para poder colocar nuestra mirada tan pluralmente como querramos.

Pero, si bien lo sabemos, es real que el acceso a esta información en estos momentos se ha “normalizado”?

Os doy algunos datos:

2000: Escuela de Artes Aplicadas de Barcelona. Posee aproximadamente 1 Km lineal de libros, de los cuales solo 25 cm son catálogos o libros monográficos de mujeres artistas (incluidos las artesanas).

2000: Se publica *Vida de los grandes artistas del siglo XX* de E. Lucie Smith. (este libro lo analiza sabiamente Bea Porqueres en uno de sus artículos) 100 artistas de los cuales solo 12 mujeres, manteniendo como habitualmente, el tono anecdótico cuando se refiere a las artistas mujeres, siempre en relación a otro u otros artistas hombres, dándole un valor sustancial a su vida privada. Incluso en una entrevista que se le hace al autor en relación a la publicación de su libro comenta que la inclusión de las artistas fué básicamente una demanda del mercado.

2002: Ante la demanda del libro de *Mujer, Arte y Sociedad* de W. Chadwick en la dos importantes librerías de Barcelona, en los dos casos me envían a la sección mujer y feminismo, cuando en realidad es un libro de Historia del Arte.

2006: Los centros de estudios de género están acotados dentro de departamentos específicos, asignaturas que pocas veces llegan a los alumnos no especialmente sensibilizados con el tema, hay profesoras “feministas” que imparten su asignatura integrando a su programa los nuevos aportes, pero podríamos decir que el currículum académico general no se ha modificado en prácticamente ningún centro de estudios.

A veces me pregunto si esta situación de “estabilidad” de la que muchos hablan respecto del tema, no está producida porque el debate está “colocado en su sitio”.

Aquí llegamos a un punto que parece paradójico, que aún teniendo en cuenta el enorme cambio producido en nuestra sociedad, es lamentable que tengamos que hablar de una profunda insatisfacción ante el análisis del estado de la cuestión. Tenemos conciencia del enorme paso (constituído por infinitos

pequeños pasos) que han transformado el grueso de la legislación vigente (al menos en Occidente), pero sobre todo el cambio producido en la mente de la mayoría de las mujeres del mundo. Sin embargo este hecho no se traduce de manera proporcionada en la realidad que vivimos. Nuestra vida cotidiana continúa dándonos evidencias del enquistamiento de ciertos procesos discriminatorios que nos demuestran la lentitud con que se está produciendo la normalización tan esperada.

También a veces parece desalentador observar que, como toda evolución compleja, no es un proceso lineal, sino que se producen retrocesos que exigen continuas revisiones, que generen nuevos mecanismos y nuevas estrategias. Y en ese proceso no-lineal provoca cierta inquietud constatar que nos encontramos en uno de esos momentos clave en el que la reflexión se hace imprescindible.

La globalización implementada por un Imperialismo hegemónico, profundamente discriminatorio, injusto en su estructura, y necesariamente rígido por su propia subsistencia, requiere una contransformación continua y sistemática como pocas veces en la Historia.

Volviendo al tema del arte, es interesante recordar los intentos de situar el tema a debate.

En nuestro país se han realizado un conjunto de exposiciones en los últimos años, que si bien no son cuantitativamente importantes, sí lo son en cuanto a la importancia y al interés de las perspectivas sobre la que se sustentan.

En 1993: *100%*, en el Museo de Arte Contemporáneo de Sevilla fue quizás la que marca el camino. Comisariada por Luisa López Moreno y Mar Villaespesa, presentó a diez artistas andaluzas en un marco teórico muy amplio y en cuyo catálogo se incluían textos de historiadoras y críticas feministas poco conocidas hasta ese momento por el público en general, como Amelia Jones, Teresa de Laurentis, o Nancy Miller.

En 1995: *Territorios indefinidos*, en el Museo de Arte Contemporáneo de Elche. Comisariada por Isabel Tejada y Pep Miralles. Autodefinida como *hija* de *100%*, intenta ampliar el marco local. Planteada como una exposición de tesis, alejada de las innumerables exposiciones típicas de esos años realizadas en marzo para cubrir la cuota. Isabel Tejada intenta rastrear en el trabajo de la obra de 122 mujeres (la exposición final expone únicamente a 28) la construcción de la identidad femenina, intentando que las propias artistas sean las que diseñen el discurso.

En 1997: *El rostro velado. Travestismo e identidad en el arte*. Centro Koldo Mitxelena de San Sebastián, pone en juego por primera vez el tema de la multiplicidad y las variabilidades genéricas.

En 1998: *Transgénicas (Representaciones y experiencias sobre la sociedad, la sexualidad y los géneros en el arte español contemporáneo)*. Centro Koldo Mitxelena de San Sebastián. Comisariada también por Mar Villaespesa conjuntamente con Juan Vicente Aliaga, continúa el debate.

En 2000: *Zona F* creado como proyecto de Elena Cabello y Ana Carceller en el Espai d'Art Contemporani de Castelló, es una muestra excelente de 9 artistas internacionales y nacionales no exclusivamente mujeres, que se propone ahondar en los resultados de la presencia del feminismo en el arte contemporáneo. *Zona F* huye de estereotipos reduccionistas y rígidas categorizaciones de la concepción esencialista de género, apostando por una feminidad y una masculinidad mutables, producto de construcciones sociales en contínuo cambio, a la vez que intercambiables.

En 2003/4: en Barcelona, *Masculinitats, diversitat i diferència* y en Sevilla, *Retóricas de género/Políticas de identidad*, nos demuestran la necesidad de continuar abriendo el debate.

Finalmente, y ya no sólo como artista sino también como profesora de arte, me gustaría hablar del arte como dimensión humana constitutiva, como una necesidad del individuo creador y de la propia sociedad que lo sustenta. Me gustaría hablar de qué es lo que ha hecho que el desarrollo de esta expresión se haya asimilado de una forma tan asimétrica a lo largo de la Historia.

Nos dice Françoise Collin :

“...no debemos olvidar que la asimetría sexuada en materia de creación artística no es más que uno de los aspectos de una asimetría sociocultural e histórica en general que ha amputado a las mujeres una parte importante de su desarrollo y su expresión, comenzando por excluirla durante mucho tiempo al acceso del saber y la educación”.

Pero esa asimetría como hemos visto no ha sido tan absolutamente real, al punto que podemos observar una enorme cantidad de producción femenina a lo largo de la Historia (aún con la conciencia de las pérdidas inevitables que el borrador de la historia nos impide e impedirá para siempre ver). La ausencia de las mujeres en el campo de la creación que se nos identificaba como un problema de ineptitud constitutiva, concepto ahora que vemos como evidentemente equivocado.

La discusión entre lo bello y lo sublime como constitutivo de lo femenino y masculino pasa a ser una dicotomía irrelevante, cuando en la rehabilitación histórica que se ha hecho de las mujeres artistas comprobamos una capacidad en el hacer trascendental aún en los momentos en que las artistas no podían identificarse o reconocerse en la construcción de artista que se había configurado. Sabemos también que no son excepciones, sino el desarrollo de un proceso de definición silenciosa desde el margen.

La diferencia hoy, es fundamental en cuanto a la necesidad de centralizar el discurso, de tener voz en el lugar donde la voz es legítima. No nos debe sorprender entonces el hecho que las artistas hayan utilizado para ello en un primer gesto de libertad, su propio cuerpo como testimonio y símbolo de su propia acción, de la misma manera que nuestras antepasadas lo habían utilizado como el lugar de la denuncia fallida (recordemos a Madelaine).

Reemprender la trayectoria de las líneas de conducta de otras mujeres en el pasado es lo que tantas artistas en la actualidad intentamos

realizar, Nos corresponde crear, mantenernos observadoras de los sutiles mecanismos que se han ido generando como respuestas neutralizadoras a nuestros intentos de equilibrar esta asimetría, mantener una mirada alerta, una mirada que ya no tiene vuelta atrás. Ya no podemos olvidar que género, color de piel o preferencia sexual no tiene porqué suponer una diferencia discriminatoria de ningún tipo.

Coco Fusco, artista, nos dice: “hemos de pensar nuestras prioridades, definiendo alianzas, sin pensar en territorialidades, sino en intereses compartidos”.

Hemos de practicar una mirada sin límites.

Analizaremos ahora, desde esa perspectiva la obra de algunas de las más relevantes artistas de nuestra época.

Las artistas:

La ética del cuidado: Lygia Clark

(1920-1998, Belo Horizonte/Río de Janeiro)

Para Lygia Clark el arte es un hecho social que propone transformación. Su obra enmarcada en los movimientos sociales de los años 60 y 70 intentan transgredir la idea de autoría, generando una actividad participativa donde el colectivo se beneficia por el intercambio mutuo.

Desde sus primeras obras *Casa y cuerpo* de 1968, donde penetración, ovulación, germinación y expulsión son una metáfora del proceso de la vida, hasta sus últimos *Objetos relacionales* de 1982, entendidos como terapéuticos, son ejercicios de bioética donde la transmisión de energía se realiza a partir de procesos empáticos.

La vulnerabilidad: Rineke Dijkstra

(1959 en Sittard. Holanda. Vive y trabaja en Amsterdam)

La imagen paradójica que se produce en los adolescentes entre la búsqueda de la identidad individual y la uniformidad es el punto del que parte esta artista para hablarnos de la vulnerabilidad del individuo. Sus imágenes fotográficas siempre miran al personaje desde abajo, sin violencia, acompañándolo en su soledad. La mirada resultante de sus protagonistas “tiene que ver (la artista cita a Diane Arbus) con lo que yo llamo siempre la diferencia entre la intención y el efecto”.

La restitución de la palabra: **Bárbara Kruger**

(1945 en N.Jersey. Trabaja entre N.York y Los Ángeles)

Desde sus primeras obras analiza la forma en que los mass-media producen y hacen visible la violencia, el poder y la sexualidad. La mujer para los medios es un instrumento más para sus fines manipuladores. Bárbara Kruger da la palabra a la mujer para hablar de problemas que nos compete a todos utilizando estrategias propias de los medios publicitarios.

Los estereotipos: **Sarah Lucas**

(1962 en Londres)

Sus *Objetos de deseo* trastocan seriamente los estereotipos de femenino/masculino creados en nuestra sociedad. Sus sillas antropomórficas no podían tener mejor ubicación que la que tuvieron en la exposición realizada en el Museo Freud en el año 2000. Su lema es “combatir a enemigo cantando sus propias canciones”, por lo que su imaginería de contenido sexual grotesco suele resultar a veces violenta. Violencia nunca real, siempre irreverente.

El cuerpo sagrado: **Ana Mendieta**

(1948-1985 La Habana / N.York)

Su propio cuerpo es el lugar del dolor. Comienza su cuerpo víctima y acaba simbolizado. Ella misma dice: “concibo el cuerpo como espacio sagrado, reconsagrar el cuerpo, restaurar la percepción de él como milagro es mi intención”. Como artista comenta “la función de un intelectual no es un privilegio sino un derecho y no es un regalo sino un compromiso.

El cuerpo ritualizado: **Gina Pane**

(1939-1990 Biarritz/París)

Su primera obra performativa *Homenaje* a un joven drogado en 1971, utiliza su cuerpo como instrumento de dolor. A partir de allí se transforma en un lugar social, el lugar del encuentro. “El cuerpo no es el reducto de nuestra individualidad sino su verdadera función es la comunicación social”. “Cuando abro mi cuerpo (incido / hiero) de modo que podáis ver ahí vuestra propia sangre, lo hago por amor a vosotros, por amor al otro”.

En sus acciones hay teatralidad, nunca ironía. Gina Pane retoma el hilo conductor hacia la misticidad sin pasar por la religiosidad. En *El cuerpo presentido* de 1975 abre el camino hacia la instrumentalización de su cuerpo ritualizado.

El cuerpo simbolizado: **Begoña Montalbán**

(1958 en Bilbao. Vive y trabaja en Barcelona)

La fragmentación del cuerpo (casi siempre claramente femenino) construídos con materiales textiles y con una extremada pulcritud distancia al espectador atrapándolo en un juego de ilusionismo teatral. El dolor está en el discurso, un discurso no siempre racional, muchas veces intuitivo. El cuerpo es el símpolo que refleja, por ello la luz que lo señala, por ello la voz que lo materializa a veces sin visualizarlo.

El cuerpo es en Begoña Montalbán el lugar de la memoria.

El tejido como máscara: **Marga Ximenez**

(1950 en Barcelona)

La obra de Marga Ximenez utiliza el tejido como hilo conductor entre la inocencia de una actividad históricamente femenina y la opresión provocada por el rizoma social que atrapa (a esas mismas mujeres) como si de una tela de araña se tratase.

Es interesante observar como en sus primeras obras la rebelión se fundaba en la legitimación de una práctica infravalorada. Husos y lanzaderas quedan en la propia obra como esqueletos de lo que fue, transformando las propias obras en cuerpos maniatados o simplemente contruídos desde la misma urdiembre.

Sus últimas obras *La octava arma* del 200 o *Bodegones de prensa* del 2002 son ya el resultado del tejido como máscara del cuerpo tantas veces mutilado, tantas veces maltratado.

El hogar como cárcel: Mona Hatoum

(1952 en Beirut. Vive y trabaja en Londres)

Los intereses de la obra de Mona Hatoum son múltiples y muy variados, pero todo confluye en una preocupación por la libertad del individuo. En sus primeras obras los conflictos bélicos y religiosos de Oriente Medio centran su atención, *Mesa de negociación* de 1992, realizada después de una de las grandes masacres en Palestina, o *Mesa de estrategias* de 1998 son un ejemplo de ello.

Desde 1998 con *Silla de ruedas*, hasta *Encerrada en casa* o *La gran trituradora* ambas del 2000, trabaja en un registro entre dramático y humorístico, donde peligrosos objetos cotidianos de gran escala acechan lugares de apariencia inocente.

La mujer y la violencia: Shirin Neshat

(1957 en Qazvin, Irán. Vive y trabaja en USA)

Shirin Neshat, como tantas mujeres musulmanas que se están haciendo oír en Occidente nos habla de mujeres enérgicas y fuertes que deben ocultarse bajo el *chador*. Según la artista las mujeres musulmanas han estado al lado de los hombres en el frente y no han estado fuera del mundo de la violencia. Esto las compromete y las hace protagonistas a pesar del extremo esfuerzo de las sociedades islámicas por marginarlas y silenciarlas. El poder profundo de la mujer aparece continuamente en la obra de Neshat como una constante inevitable.

La risa histérica: Guerrilla Girls

(En 1985 se conforman como grupo de acción en ocasión de una exposición realizada en el MOMA de Nueva York. En ella habían 169 participantes artistas de los cuales solo 13 eran mujeres)

Reivindican toda actitud femenina, ya sea valorada o infravalorada como válida por principio. Una de ellas, ante la falta de gentileza de un crítico reivindicó incluso su *risa histérica*. Las Guerrilla Girls rebaten el modelo patriarcal de genio y obra maestra, ironizan inteligentemente ante el lugar que la sociedad ha dejado para las mujeres artistas. Son críticas con las instituciones que siguen sin modificar su actitud frente a los artistas que no cumplen con el modelo masculino, heterosexual, blanco y europeo. Su

producción se comunica, publica, distribuye y comercializa a través de su página web: www.guerrillagirls.com

La autobiografía: Louise Bourgeois

(1911 en París. Vive y trabaja en N.York)

Toda su obra es una gran autobiografía, desde las *Mujer-casa* de los años '40 hasta su *Paisaje peligroso* de 1997 que es un pequeño y angustiante recorrido por su memoria, haciendo especial hincapié en ese padre que falla en su misión de transmitir correctamente la ley.

Del acto creativo dice: "Al principio hay pánico y un instinto absoluto de supervivencia de poner orden a tu alrededor con el fin de escapar del pánico" y de su práctica en concreto "necesito mis recuerdos. Son mis documentos. Velo por ellos. Son mi intimidad...si vas hacia ellos, te debilitan. La nostalgia no es productiva. Si vienen hacia tí, son las semillas de la escultura".

Finalmente y por pedido de las componentes de la organización de este Seminario mostraré algunos vídeos que conforman una parte de mi obra y que creo tienen presente mi mirada:

Esbaliment de Narcís

Madelaine

Llançol Sant