



Núm. 9

Compàs d'amalgama

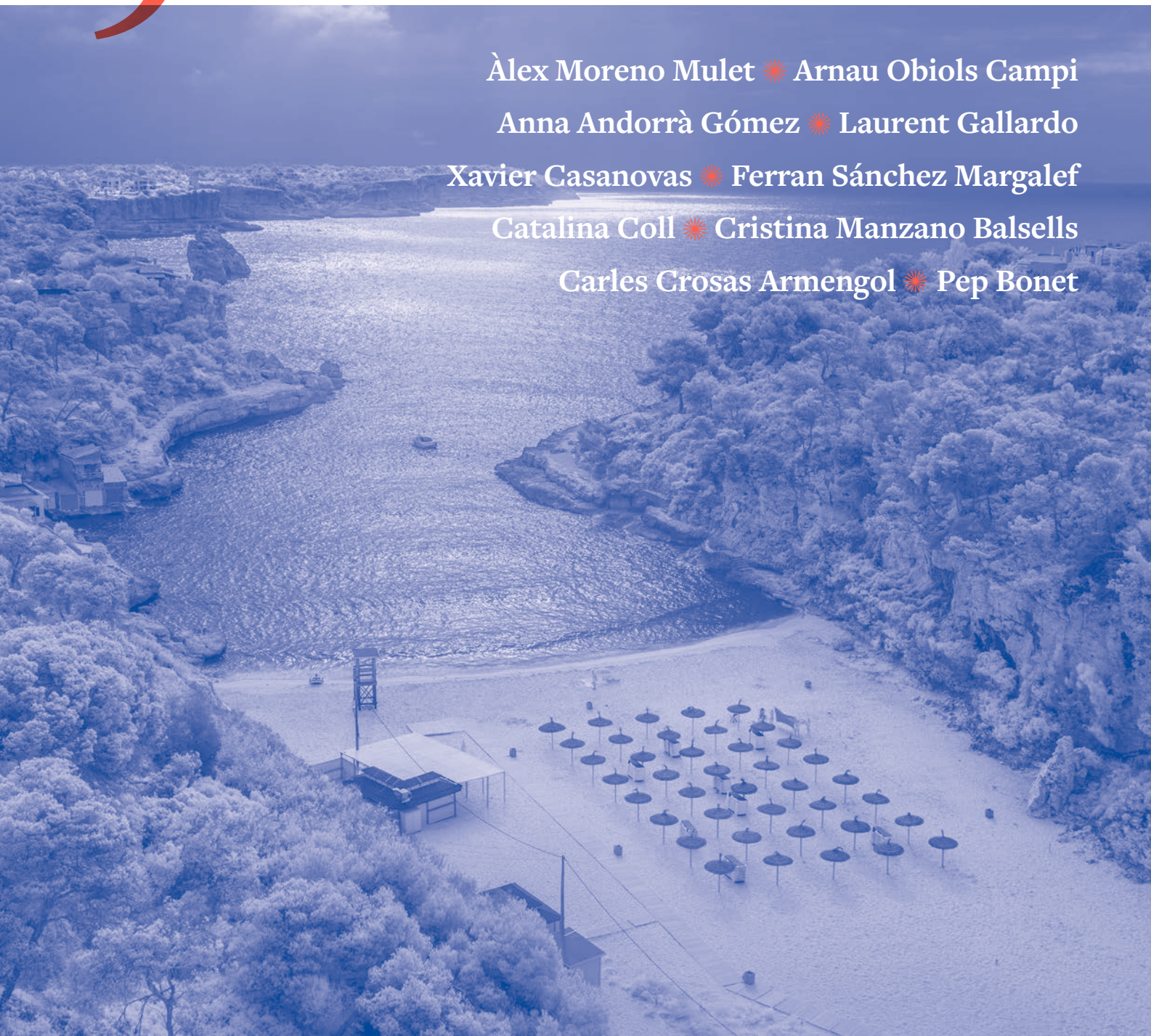
Àlex Moreno Mulet ✨ Arnau Obiols Campi

Anna Andorrà Gómez ✨ Laurent Gallardo

Xavier Casanovas ✨ Ferran Sánchez Margalef

Catalina Coll ✨ Cristina Manzano Balsells

Carles Crosas Armengol ✨ Pep Bonet



Contra la culminació de la destrucció

Preservar la memòria dels horrors del segle passat és fonamental per evitar que els processos d'aniquilació es completin. Tres llibres reflexionen sobre el valor dels testimonis i sobre els perills de la reconstrucció.

Àlex Moreno Mulet
Professional independent

Entrada al camp de concentració i d'extermini
d'Auschwitz-Birkenau.

«¿Què cal fer amb els espais on es van assassinar tantes persones si no poden explicar-se a si mateixos?»

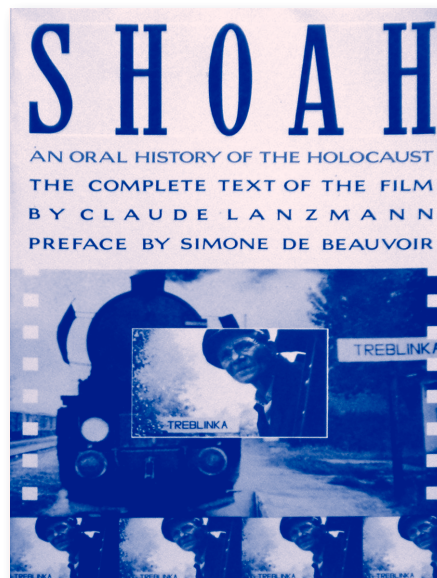
Kolimà, Auschwitz, Treblinka, Hiroshima i Vorkuta. Als ulls de Ryszard Kapuściński, aquests són els inferns que passaran a la història com els pitjors malsons del segle xx. I es podrien afegir a la llista Chelmno o Sobibor, Norilsk i Nagasaki, perquè el denominador comú de tots aquests espais és evident: són els llocs on les grans potències mundials han demostrat la capacitat del seu poder destructiu. Coincidències difícils d'explicar a través d'una lògica causal han fet que, entre finals del 2022 i principis del 2023, s'hagin publicat per primer cop en català tres obres fonamentals per enfrontar-se a la història del segle passat; cadascuna reflexiona sobre uns espais que estan separats per milers de quilòmetres, i pot semblar que s'interrelacionen només tangencialment, però les connexions latents que existeixen entre aquests llibres, si se les fa sortir a la superfície, demostren gairebé una necessitat de pensar-los en conjunt. Són *Shoah*, de Claude Lanzmann (Flàneur, 2022); *L'Imperi*, de Ryszard Kapuściński (Folch & Folch, 2022), i *L'home dalt del pont*, de Günther Anders (Club Editor, 2023).

L'obra de Lanzmann és la transcripció dels diàlegs que apareixen al documental homònim, que ja prenia l'any 1985 una posició esteticomoral molt específica quan decidia aproximar-se als camps de concentració i extermini nazis únicament a través de les narracions d'aquells que hi havien participat: testimonis, víctimes i botxins. La de Kapuściński, ara a través del reportatge i la narració de viatges, ara a través dels esquemes i recursos del relat de ficció, és tant una crònica sobre l'esfondrament de la

Unió Soviètica com una conjectura sobre quin serà l'esdevenidor d'un estat que, malgrat la seva desintegració, pretén mantenir la condició imperial. La d'Anders és un diari, dit filosòfic, del seu viatge l'any 1958 a Hiroshima, Nagasaki i Tòquio, on va participar en el IV Congrés Mundial contra les Bombes Atòmiques i d'Hidrogen i a favor del Desarmament, en el qual conviuen reflexions sobre filosofia de la història, testimonis de supervivents de l'explosió de les bombes atòmiques llançades l'agost del 1945,

fragments poètics que apelen a una humanitat gairebé primigènia i transcripcions de les sessions del congrés i de les converses entre els ponents. Tres llibres, al cap i a la fi, difícils d'emmarcar en un gènere concret, en els quals els escriptors elaboren el discurs a partir de la consciència de la indicibilitat del dolor i el patiment que els és narrat, i on tracten d'explicar allò que als testimonis mateixos els resulta indescriptible, unimaginable i incompreensible. Les fronteres d'aquests llocs d'horror, a més a més, són imprecises, i la deshumanització no queda reclosa a les «zones zero»: els guetos jueus, localitzats dins de les grans ciutats, també estan plens de moribunds i cadàvers, com els camps de concentració i extermini; la por i la repressió sovi-

ètiques provoquen que la línia que separa el gulag de l'exterior, tal com raona Guennadi Nikolàievitx a *L'Imperi*, no sigui una frontera entre esclavatge i llibertat, sinó que simplement assenyalava diferents graus de captivitat; la qüestió no és només que la bomba de Nagasaki i els centenars de milers de morts que va provocar es podrien haver evitat, si l'únic objectiu que tenia llançar-la era accelerar una rendició incondicional per part del Japó que ja estava assegurada després del llançament de la bomba a Hiroshima, sinó que la capacitat expansiva de la destrucció arriba a unes quotes inèdites quan l'explosió d'una



Coberta del llibre *Shoah. An oral history of the Holocaust*, que recull els textos del documental homònim rodat per Claude Lanzmann el 1985.

«La reconstrucció és la destrucció de la destrucció i, per tant, la seva culminació.»

bomba afecta vitalment algú anys després de la detonació, tot i viure a centenars de quilòmetres d'on va caure l'explosiu.

La importància del testimoni per a aquests autors és cabdal, i l'imperatiu jueu *Zakhor!* ('recorda!'), molt més present per qüestions òbvies a l'obra de Lanzmann que a les altres, sobrevola tots aquests textos: la resistència dels supervivents a explicar les desgràcies personals, familiars i comunitàries sucumbeix sempre a la comprensió que, tot i les insuficiències del llenguatge, cal relatar què va passar, cal servir-se d'aquestes experiències, sense la pretensió ingènua de creure que això evitarà que els genocidis es repetixin, per advertir del que pot arribar a fer aquell a qui el poder li permet provar d'influir en l'evolució, inherentment caòtica, de la història. D'aquí prové el valor incalculable del testimoni, així com les fermes posicions que es prenen per tal de no permetre que la memòria caigui en l'oblit. Lanzmann, per exemple, en un dels articles en què compara la seva obra amb *La llista de Schindler*, l'aproximació hollywoodiana a l'Holocaust de Steven Spielberg, es negava a acceptar que per lluitar contra l'oblit calgui resignar-se a una pedagogia de masses que distorsiona i deforma la realitat històrica. Per al cineasta, si no oblidem l'Holocaust no serà gràcies a «productes», sinó a «obres»:

les de Primo Levi, les de Paul Celan. I tenen el mateix paper en els àmbits respectius l'obra de Varlam Xalàmov i la d'Evgènia Ginzburg, la de Kenzaburō Ōe i la de la parella Duras/Resnais.

És ben coneguda l'escena de *Shoah* en què Simon Srebnik, supervivent del camp d'extermini de Chelmno, camina per l'herbam on anys abans hi havia el camp mateix i

on cada dia, explica, cremaven 2.000 persones. Sense l'explicació de Srebnik, l'espectador del documental no pot saber què hi havia per on ell passeja, i això ens planteja un problema: què cal fer amb els espais on es van assassinar tantes persones, on van caure les bombes atòmiques, si no poden explicar-se a si mateixos? Un primer impuls demana que aquests espais de terror siguin recons-



truïts i resignificats, sigui perquè van ser destruïts per aquells que els van construir, justament per no deixar-ne cap rastre, sigui perquè les bombes atòmiques només van deixar muntanyes i muntanyes de runam. Anders, tanmateix, s'adona que això provocaria l'efecte contrari, i ho expressa aforísticament: «La reconstrucció és la destrucció de la destrucció i, per tant, la seva culminació». La solució no passa, a parer seu, per construir-hi monuments commemoratius: crític amb edificis com els museus, que considera espais on descarreguem allò que no sabem on guardar, però que no llencem per vergonya, tampoc troba escaients els diferents monuments que van erigir-se a Hiroshima; potser l'única alternativa adient, diu, era deixar intacte el centre de la calamitat, però ja no hi som a temps.

Memorial Passatges a Walter Benjamin Portbou.

«La història treballa perquè el present sembli etern, desproveït de passats complexos i tot sovint sanguinaris.»

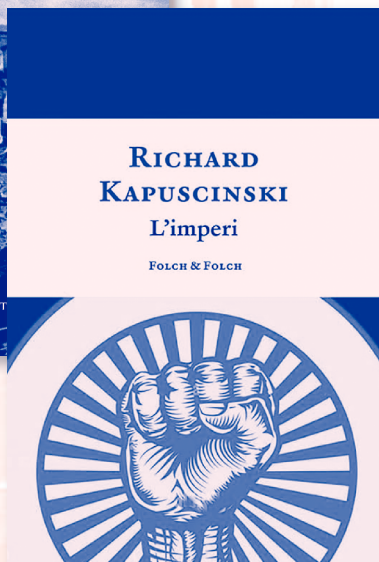
Què cal fer, aleshores? Al capítol «El temple i el palau», Kapuściński explica com l'any 1812, després que els russos atuessin l'ofensiva de Napoleó, es construeix a Moscou un temple immens per al Crist Salvador, en senyal d'agraïment per haver protegit Rússia; cent vint anys més tard, Stalin decideix destruir-lo, tot i disposar d'altres espais, per construir-hi el Palau dels Soviets, un edifici que imagina encara més gegantí, custodiat per una estàtua de Lenin que serà tres vegades més alta que l'Estàtua de la Llibertat. Comptat i debatut, aquí presenciem el destronament d'un Déu pel coronament d'un altre. El temple és esfondrat, però les massacres, les invasions i les guerres no deixen prou temps a Stalin per complir el seu somni, i, passada la seva mort, Khrusxov decidirà aprofitar els fonaments del temple per construir-hi una piscina a l'aire lliure. Kapuściński publica el llibre l'any 1993, i per tant no pot anunciar que just un any després s'inicia el procés de reconstrucció del temple; l'any 2007 s'hi celebra el funeral de Borís Ieltsin. El paràgraf que obre el relat de Kapuściński, quan encara no sabem que el que mira és la bassa, conté l'essència del que cerquen l'artista i l'historiador que lluiten contra l'oblit: «Sempre que passo per allà, no puc apartar la vista d'aquell lloc. Em quedo mirant atentament com si volgués veure alguna cosa a través de la boira, a través del temps, malgrat que, evidentment, no es veu res».

La història treballa perquè el present sembli etern, desproveït de passats complexos i tot sovint sanguinaris, perquè sembli que la catedral del Crist Salvador mai ha

estat enderrocada; qui vetlla per la memòria, en canvi, busca visibilitzar l'estratificació de la història. Només podrem recordar si som capaços de veure i separar les diferents capes superposades que formen la història, encara que l'amuntegament excessiu de cossos i runes que deixa per allà on passa dificulti aquesta tasca. La literatura contemporània ha atorgat al testimoni la importància que li pertoca, i l'esforç que duu a terme aquell que pren la paraula el comprèn avui dia la major part de la nostra població; en un moment com l'actual,

però, en què els monuments són un element decoratiu més del paisatge urbanístic de les nostres ciutats i tot el seu potencial simbòlic ha quedat obsolet, en un moment en què fins i tot els espais destinats a rememorar les catàstrofes de la nostra pròpia història són constantment empesos per les lògiques de la mercantilització —les vies que porten a Auschwitz-Birkenau com el *photocall* idoni per treballar el *personal branding*; Portbou com un gran *escape room* on pots salvar Walter Benjamin—, cal tornar als espais mateixos, repensar-los i trobar noves

maneres d'adquirir una consciència històrica col·lectiva, sense haver d'acceptar aquella pedagogia de masses que tant criticava Lanzmann. ●



Imatge de fons: projecte del Palau dels Soviets, que havia de construir-se als anys trenta en l'emplaçament de la derruïda catedral de Crist Salvador, a Moscou. Les obres es van aturar per l'esclat de la Segona Guerra Mundial.

A la recerca d'una poètica indomable

Imagineu-vos per a aquest inici de text que feu una lectura impossible a les fosques. Una lectura rítmica en veu alta amb els ulls esbatanadament clucs. Som-hi.

Arnau Obiols Campi
Professional independent

Cloc!

Fusta seca, mida petita, roc xic percussor, espai clos de poc ressò.

Xim-xim.

Crec.

Ruum.

Un moixó llunyà, l'espetic d'una taula per l'escalfor del sol i el brunzit d'un motor que s'atansa.

Fins aquí el joc onomatopèic.

En primer pla, el *cloc!*, s'endú el cap i comencen les imatges. No ens en podem escapar.

El *xim-xim*, el *crec* i el *ruum* els hem d'anar a buscar. Volen una escolta més atenta perquè són en un segon pla.

Tots ells, però, tenen la particularitat de fer-nos sentir que formem part del mateix entorn sonor.

El so és l'element essencial quan parlem de música. Fins i tot quan parlem de silenci. Haruki Murakami diu que «el silenci no és només l'absència de so. També hi ha un so que és el silenci».

L'inici del text proposa quatre sons. Un d'ells és provocat en un primer pla i els tres restants formen part de l'entorn sonor d'un lloc i un moment determinat i són en un segon pla, més allunyats. Aquest simple exercici d'analitzar els plans sonors és una manera senzilla de prendre consciència d'una escolta atenta que ens aporta moltíssims estímuls i informació.

A més a més, en el cas d'un text, hi podem afegir una altra capa sonora: el ritme buscat i propi de les paraules, el fraseig i la mateixa musicalitat de la llengua.

Per tant, tenim una capa sonora abstracta en què els sons es defineixen ells mateixos, i una altra, més lligada al llen-



guatge, que es va autoexplicant a mesura que avança una paraula, una frase o un text.

Ambdues capes sovint es rebleguen, es barregen, es confronten i s'abracen entre llenguatge, imatges i abstracció.

Aquesta escolta atenta amb què he volgut començar és possiblement l'inici d'un interès pel so i per la música i, per tant, d'un lloc i un moment concrets.

A l'hora de crear, és evident que *l'ara i aquí* és potser el més important en l'àmbit de la música improvisada. Escoltar l'espai i com reacciona a les nostres intervencions, reaccionar a les aportacions dels altres i del lloc mateix, en definitiva, escoltar el moment present. Si es tracta de compondre, també és interessant dilatar aquesta idea de *l'ara i aquí* i crear tenint en compte un espai o un territori, i a la vegada pensar els plans sonors com una mena de línia del temps en què el present està format de sons del passat i

Arnau Obiols. Fotografia de Josep Maria Augé Fradera.

«El meu camí, amb més o menys encert, és fer cantar la vida a través meu.»

sons que cerquen nous camins. En aquest sentit, alguns dels elements clau que crec que aporten consistència a les creacions artístiques són les següents.

A dalt de tot i sense dubtar-ho, la *Natura*. Una paraula que per a mi es concreta en les muntanyes, els boscos i tot allò que hi associem, però que té infinites maneres de veure i sentir. Aporta misteri i indomabilitat, ens sobrepassa, i a l'hora de crear fa que la mateixa obra no es limiti en l'individu. Universalitza la creació, estableix un sentiment de pertinença a un àmbit inabastable i comú.

Un altre element important a l'hora de fugir, en certa manera, de l'individualisme en les obres artístiques —que, per altra banda, és inevitable en qualsevol creació— és el corpus de *música comunitària*. Em refereixo a la música que rep denominacions diverses com música d'arrel, de tradició oral, tradicional, folk, etc. Totes aquestes etiquetes segurament tenen una part de veritat i una altra que simplement ens serveix per encasellar, simplificar o facilitar la comunicació en un primer moment. Crec que és encertat anomenar-la *música comunitària* perquè inequívocament forma part d'una comunitat. El que aporta d'important aquest corpus, aquest cançoner canviant que el temps va modelant, són principalment tres aspectes: és una música *immaterial*, *anònima* i un *bé comú*. A parer meu, són els tres aspectes de gran riquesa que aquesta música ens aporta a l'art i al món actuals.

Una altra vegada, la música comunitària, com en el cas de la *Natura*, ens aporta aquesta sortida de l'individu i la pertinença a un ens inabastable i en aquest cas local i universal alhora.

A partir d'aquestes músiques comunitàries, que fins a l'època contemporània no ha estat altra cosa que la música que ha fet una comunitat concreta i que ha modulats amb el temps, reflexiono sobre quina relació hi tenim avui.

Per un costat, exposo la meua humil *teoria del còdol* per tal de trobar-hi una explicació poètica. Amb la teoria del cò-

dol, l'*aigua* som les persones i la comunitat; el *llit* d'un riu o d'un torrent és el territori; i els *còdols* són les cançons i les músiques comunitàries. Si partim d'aquestes associacions podem establir les relacions següents:

L'aigua (*comunitat*), nova i canviant, modela constantment el llit del riu (*territori*) i, a conseqüència d'això, arrodoneix i poleix les pedres i tot allò que troba. D'aquest contacte constant, en resulten els còdols (*cançons*) que van agafant forma, es van fent pel pas continuat de l'aigua i van canviant a poc a poc però constantment. Sovint, veiem que el riu o el torrent s'ha eixugat, l'aigua que naixia als alts cims ja no hi és, però els còdols, de formes arrodonides i suaus, ens recorden que l'aigua els va fer com són. Amb les cançons, la coincidència amb aquest fet és evident. La història i el pas del temps fa que algunes cançons hagin perdurat amb l'essència indomable d'una roca, però fetes lentament i amb la saviesa acumulada de diverses generacions. D'altres, en canvi, han desaparegut, han marxat com els sediments que s'endú una torrentada.

Aquestes cançons que per algun motiu han perdurat i ens han arribat fins avui, sigui de manera oral o en el que jo anomeno *guies de camp* de la cançó —que són els cançoners escrits—, no sempre troben el seu espai en els temps actuals perquè els canvis de vida són realment importants. Quan això passa, em recorda aquell altre plantejament meravellós, el concepte perejaumia del *femer*, que exposo de la manera següent: podem triturar, trinxar i empassar-nos totes aquestes músiques que ens han arribat però que ja no ens podem fer nostres (per la lletra, per la música, per tot plegat), i d'aquesta manera ens serviran d'adob per a noves creacions, com l'arbre mort al bosc que genera nova vida a mesura que es converteix en humus.

La música comunitària tan lligada a un territori i a la mateixa *Natura* em fa pensar en les paraules de Gary Snyder quan parla de la imaginació poètica com el territori de la ment salvatge i diu: «La ment salvatge reflecteix la gran veritat del nostre ésser antic, del nostre ésser animal i espiritual».



Arnau Obiols. Fotografia de Pepe Camps.

Si fins ara he parlat d'aquests dos elements, la Natura i la música comunitària, que serveixen per anar més enllà de l'individu, ara us vull parlar precisament d'aquell treball que pertany a un terreny més personal. Com és evident, és impossible separar la part individual d'aquesta altra més comuna i universal, però sí que podem assenyalar alguns aspectes que ens ajuden a entendre de què estem fets.

Personalment, sento que les meves creacions i la meua pròpia vida i manera de pensar són fetes de bocins d'altres persones que m'inspiren, de mons diversos que m'apassionen i que, en el fons, formen part del mateix món.

Si ens centrem específicament en l'àmbit musical, els meus ingredients són la bateria i la percussió, que m'han acompanyat des dels inicis musicals i m'han aportat el joc, la curiositat, el descobriment, el so i també els coneixements, la tècnica, els llenguatges, l'estudi, la recerca artística, l'aprofundiment... i la consciència que la música s'ha de cuidar, que et demana ser-hi sempre.

La bateria, per tant, és la meua base a partir de la qual he anat afegint elements en diferents graus d'importància. Un dels més importants és la veu. He tractat la veu des d'un punt de vista lligat clarament a la música d'arrel o comunitària. És així perquè la meua porta d'entrada al cant ha estat per aquesta via, però també per una voluntat de cantar d'una manera determinada i allunyada de certs refi-

naments estètics. Una manera de cantar personal, però que duu incorporada un tarannà col·lectiu lligat a un entorn natural, el Pirineu. La bateria m'ha menat a aquesta recerca constant que per a mi defineix l'artista, a àmbits abstractes i profunds. La veu, en canvi, quan he decidit portar-la als escenaris i treballar-la d'una manera conscient, ha estat per a mi una gran remoguda física i mental.

Casarr aquestos dos mons tan primitius com la percussió i la veu des d'un punt de vista actual m'ha estat revelador. Entre altres coses, he après que primitiu i avantguarda ragen de la mateixa font.

A partir d'aquí, hi ha un món de timbres, textures i recursos per fer créixer i per arranjat un vestit a mida per a cada música. En aquest sentit, les gravacions de camp enteses d'una manera holística, l'inacabable món de l'electrònica, els instruments acústics que aporten timbres diversos o el que a mi m'agrada anomenar *botànica sonora*, és a dir, elements sonors de la natura que fan que les composicions o les improvisacions tinguin una personalitat particular.

En definitiva, cantar a la vida pot ser confortable i agradós, però la meua recerca va en un altre sentit. El meu camí, amb més o menys encert, és fer cantar la vida a través meu. Com quan la saba es torna fulla sense haver-ho d'explicar a ningú. ●

MARIA MARIA MARIA
THOMASA JOSEFA
YNES FRANCISCA LV
JULIANA LVIA MARI
RSVLA MARIA CONCEPCIO
RAMONA TERESA

Genealogies brodades

Les avantpresents en la pràctica tèxtil de Tania Berta Judith

La gestualitat de les puntades que avancen i retrocedeixen, que es van repetint: l'artista Tania Berta Judith recupera aquesta memòria compartida que travessa la genealogia de les dones, diluint les velles barreres entre l'art i l'artesanía.

Anna Andorrà Gómez
Universitat de Barcelona

Imatge de fons de les pàgines 10 i 11: detall de 267 abuelas (2017), de Tania Berta Judith. Fotografia de l'artista.

«Teixir genealogies feministes implica girar-nos, mirar cap al passat.»

Teixir genealogies feministes implica girar-nos, mirar cap al passat, per veure quines formes de vida, quines memòries i pràctiques, han nascut i viscut als marges de la història hegemònica, i abraçar, així, el seu potencial polític. La meua genealogia la protagonitzen mans moltes, com dirien les historiadores de l'art Rozsika Parker i Griselda Pollock (1981/2021), que han fet dels fils una forma d'(auto)cura i creació. El llenguatge tèxtil, relacionat amb l'aprenentatge corporal i amb la transmissió oral, ha estat compartit per generacions de dones. Així, com a investigadora i feminista, tinc el desig de recuperar la relació de les pràctiques tèxtils amb el meu llinatge, emmirallant-la, també, amb la d'altres, per abraçar aquesta genealogia col·lectiva, aquest cabdell transtemporal compartit, on ens trobem amb les avantpresents, que, tal com afirma Mar Gallego (2020), autora que ha encunyat el terme, no són avantpassades.

L'artista Tania Berta Judith em va convidar no només a conèixer la seva genealogia, sinó a tocar-la. Emprant la tècnica del brodat, les seves puntades evocuen històries mitològiques i familiars, dialogant amb matèries tèxtils d'altres, normalment, membres de la seva família. Tota matèria tèxtil «passada», que és una matèria amb memòries, porta l'empremta d'altres mans, quasi invisibles, però que es reconeixen, per exemple, en els sargits. Junament amb ells, l'artista broda.

A la seva primera peça, *267 abuelas* (2017), l'artista recupera un llençol de l'aixovar de la seva àvia, en el qual broda el nom de les dues-centes seixanta-set avantpresents que el seu pare va poder recuperar de l'arbre genealògic familiar des del segle XVI fins a l'actualitat. Els noms que onegen a la tela naveguen entre buits i acaben abans de la meitat del llençol, amb la finalitat de materialitzar l'absència: la d'aquelles que no es van poder recuperar, però també deixant buit per les que vindran. A *267 abuelas*, hi són totes reunides a través de la puntada.

Corporalitats tèxtils i gestualitats no lineals

Per Tania Berta Judith, les seves peces són el resultat d'un procés, d'una trobada amb les seves àvies; en el qual,

tal com explica l'artista, t'endinses en un estat meditatiu basat en la repetició, que s'assimila a una oració que es repeteix al llarg de generacions. En aquest sentit, la investigadora Tania Pérez-Bustos (2021) destaca aquesta repetició com quelcom constitutiu de la pràctica tèxtil en general i del brodat en particular. Per ella, l'acció permet resguardar la memòria corporal d'allò que es fa, una repetició que és per aprendre i entendre les puntades:

Son muchos los cuerpos que aprenden y repiten, los cuerpos de quienes enseñan y aprenden, los cuerpos que se evocan al repetir, el propio cuerpo que se envuelve sobre sí mismo al realizar este gesto y con ello, de forma especular parece también desplegarse y multiplicarse (Pérez-Bustos, 2021, p. 38).

Tania Berta Judith evoca i repeteix, s'expandeix i multiplica, i ho fa a través del brodat a punt passat, el qual desplega la puntada cap endavant, però després torna enre, i subratlla també, metafòricament, la importància del passat. Així, des d'una repetició que avança i retrocedeix, l'artista rememora la gestualitat tèxtil que s'ha fet durant tants anys, per continuar expandint-la.

Rememorar altres pràctiques, altres dibuixos, altres cal·ligrafies

Expandir la memòria tèxtil dins la història de l'art implica assenyalar les violències i els oblits de la disciplina, que ha mantingut aquesta memòria a la seva ombra. Moltes reclamem posar-la al centre, ja que, tal com afirmà Parker (1984/2019), «to know the history of embroidery is to know the history of women» (p. IX). El brodat va ser classificat com a part de les artesanies, les quals es van jerarquitzar com a inferiors a les belles arts. Segons Parker (1984/2019), aquesta jerarquització té una connexió important amb les categories home/dona, ja que va coincidir amb el desenvolupament d'un ideal patriarcal de feminitat. La divisió entre art i artesanía va sorgir al Renaixement, quan el brodat s'estava convertint en una activitat per a dones aficionades que la duïen a terme a casa sense remuneració econòmica. Més endavant, al segle XVIII, aquesta divisió es va evidenciar en el pas dels



267 abuelas (2017), de Tania Berta Judith.
Fotografia de l'artista.

tallers artesanals a les acadèmies artístiques, en el mateix moment en què es naturalitzava el mencionat ideal patriarcal de feminitat. Així, tal com indicà l'autora, el que diferenciava el brodat era *on* es feia i *qui* brodava: a l'esfera domèstica i, normalment, dones.

Tania Berta Judith utilitza el brodat, que resguarda aquesta memòria de dones, i aconsegueix expandir-la i reivindicar-la, alhora que recupera la seva genealogia, també de dones, per ocupar l'espai artístic amb la voluntat de «donar veu a totes les meves àvies, a totes les me-

ves ancestres, en un espai on no han pogut ser» (Tania Berta Judith, comunicació personal, 3 de juliol de 2023). Es considera, doncs, un canal, com es pot apreciar a obres posteriors a *267 abuelas* en què broda els dibuixos i calligrafies de les seves àvies. Aquests dibuixos i calligrafies no pertanyen a les elits, han nascut al marge de les acadèmies, que no les han acollit, motiu pel qual són viscudes, en moltes ocasions, amb vergonya. Així, l'artista les rememora i reivindica aquestes formes dissidents de dibuixar i escriure.

«Al llençol de Tania Berta Judith hi puc veure les meves àvies, els seus gestos i història.»

I «te acompañan todas»...

La memòria que evoca Tania Berta Judith, doncs, és una memòria de reunions familiars, de sales d'estar amb fils i puntades. L'artista fotografà l'obra *267 abuelas* al terrat de la seva àvia, tornant la peça al lloc on les pràctiques tèxtils s'havien fet històricament. Veure un llençol amb noms femenins onejant el vent, estès com qui deixa que la roba s'eixugui al sol, rememora aquests espais i les persones que els han ocupat. També, com els brodats de les àvies, es va pensar com a regal. En aquest cas, com a regal de noces per a la seva germana, amb el qual li va voler dir: «Te acompañan todas».

«Te acompañan todas» esdevé, també, un leitmotiv i un objectiu de la historiografia feminista per a aquelles que cerquem genealogies que puguem habitar. Per fer-ho em situo *amb* i *entre* allò que investigo, amb l'amor i el desig com a motor de la investigació. Maite Garbayo-Maeztu defineix la figura de la historiadora de l'art feminista com un ésser desitjant, un cos-espai que permet, justament, que el passat i el present es toquin, se superposin «como lugar de encuentro con los fantasmas. Como forma de encontrar madres y abuelas mientras se realiza un trabajo de tejer genealogías feministas» (Garbayo-Maeztu, 2023, p. 143).

L'art i la historiografia serveixen per traçar aquestes genealogies feministes que possibiliten sortir de les pràctiques i discursos hegemònics i generar-ne d'altres amb què unir-nos amb les dones del passat. Això permet posar en dubte la configuració de la història lineal, en la mesura que «el pasado no está cerrado, y continúa afectando al presente» (Garbayo-Maeztu, 2023, p. 139).

Hem de recuperar aquestes històries i puntades, expandir-les, i reconèixer les gestualitats que ens precedeixen per connectar amb passats que han volgut que oblidem, però que viuen en brodats, en teles, en dibuixos. Tania Berta Judith ho fa, i aconsegueix que l'art pugui contenir la història d'àvies, les seves mans, fent que aquesta pràctica no sigui només seva, sinó que sigui col·lectiva, trans-temporal, perquè hi habiten ella i les avantpresents.

Al llençol de Tania Berta Judith hi puc veure les meves àvies, els seus gestos i història. Una història que ens parla de les dones que ens acompanyen, com fantasmes que s'evocuen en anomenar-les, en brodar-les. És aquest eco de les avantpresents el que travessa el temps i es materialitza quan en repetim els gestos, quan en recuperem les tècniques, quan en redibuixem els traços. *267 abuelas* fa que, sota dos-cents seixanta-set noms, ens abrigallem les filles i netes que abracem una història comuna escrita amb puntades. ●

Nota

Aquest article neix d'una entrevista no publicada amb l'artista Tania Berta Judith, duta a terme el 3 de juliol de 2023.

Bibliografia

- Gallego, M. 2020. *Como vaya yo y lo encuentre: feminismo andaluz y otras prendas que tú no veías*. Libros.com.
- Garbayo-Maeztu, M. 2023. «Tocar el pasado: estrategias feministas para historiar el arte contemporáneo en el Estado español». *MODOS: Revista de Historia da Arte*, 7(2), pp. 121-161. <https://doi.org/10.20396/modos.v7i2.8672097>.
- Parker, R. 2019. *The Subversive Stitch: Embroidery and the Making of the Feminine*. Londres: Bloomsbury (1a ed. 1984).
- Parker, R. i Pollock, G. 2021. *Maestras antiguas: mujeres, arte e ideología* (R. Vázquez Ramil, trad.). Madrid: Akal (1a ed. 1981).
- Pérez-Bustos, T. 2021. *Gestos textiles: un acercamiento material a las etnografías, los cuerpos y los tiempos*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.

Imatge de la pàgina 15: detall d'un sargit de Minotauro (2019), de Tania Berta Judith. Fotografia de l'artista.

