

Breaking the Monument. Images of Resistance

Fernando Gómez de la Cuesta

“Breaking the Monument. Images of Resistance” és una exposició col·lectiva que es configura com un acte de resistència des del si de la mateixa institució. El poder de les imatges, dels símbols, de la icona, però també la representació política de la història, les seves manipulacions i omissions, són qüestions sobre les quals s’ha reflexionat de manera abundant des de la mateixa teoria de l’art, des de la historiografia, des de l’ètica i l’estètica. Els relats visuals que sorgeixen a partir dels vectors dominants com el patriarcat, el racisme, el colonialisme, el capitalisme, el neoliberalisme, la propaganda, la religió, la globalització o el dogmatisme inunden un món que es mou al ritme frenètic d’una desmesura d’imatges que ens resulta completament inabastable. El nou monument ja no és aquell que compareix sobre el pedestal en l’espai públic; ja no es tracta de la mètopa sobre el mur, de la placa sobre la paret, del bust del polític, del retrat equestre del militar, de l’estàtua de l’evangelitzador, de l’homenatge al conqueridor, ni d’aquests fàl·lics monòlits que es mantenen erectes en les nostres places. El nou monument respon a iconografies més sibil·lines que són massivament distribuïdes per les xarxes, signes enginyosos que ens resulten atractius en la seva superfície, símbols d’aparença amable que assimilam gairebé sense adonar-nos, sense a penes generar conflicte, però que van institucionalitzant en el nostre interior totes aquestes idees tiranes i indiscriminades que van aconseguint els seus demolidors objectius, a vegades des del renou; en altres, des del silenci i l’ocultació. Una selecció d’obres i d’artistes provinents de contextos molt diferents que, de molt diverses maneres, ataquen el poder de les imatges preestablertes, de totes aquelles que ens manipulen i ens condicionen, que ens limiten, que ens reproveu, censuren i censuren. Són un conjunt de creadores que treballen des de la subtilesa, però també des de l’atac frontal; des de la iconoclàstia i la subversió dels símbols, des d’unes noves imatges de lluita i de contrapoder, des de l’omissió, la transmutació i la ironia, des de la visibilització i el conflicte; una imatgeria de defensa, reacció i contraatac que opera des de la barricada i la poesia, que fon els bronzes, que converteix en enderrocs el marbre, que crea les noves imatges de resistència des de l’emoció, la raó i la bellesa.

María María Acha-Kutscher (Lima, el Perú, 1968)

La participació d’Acha-Kutscher en aquesta exposició s’articula al voltant d’una recerca que respon al títol de *Womankind*, un terme que defineix la humanitat en femení. Un projecte extens que desenvolupa des de 2010 i que compta amb diverses línies d’anàlisi que convergeixen en un cos conceptual comú ple de ramificacions i derives. En aquesta sèrie, l’artista reelabora imatges d’arxiu mitjançant l’ús del collage digital i genera el que ella ha anomenat “documents històrics ficticials”, una espècie d’oxímoron que, en aquest cas, planteja una revisió feminista, plural, empoderada, desclassada i interracial, a partir de la representació fotogràfica tradicional de la figura de la dona. Acha-Kutscher entén l’arxiu com un enorme monument de poder exercit a partir de la construcció del relat històric, com un dispositiu que genera coneixement, sens dubte, però que també exerceix la tirania desmesurada del desconeixement a

partir de les grans genealogies que s'encarrega de transmetre i de consolidar.¹ L'artista recopila, reordena i intervé aquest arxiu insondable en un acte creatiu de postproducció² que acaba generant un subtil *fake*³ que té com a objectiu demolir les convencions anquilosants, no tant des de la detonació, sinó més aviat des de la corrosió que provoca la intel·ligència, la cultura, la sensibilitat i l'emoció.

El primer dels tres itineraris que s'ha seleccionat és la instal·lació *Womankind. 365 Days* (2012) [només exhibida en el CGAC] que reuneix, a mode de diari, una successió d'imatges que l'espectador ha d'examinar, reconèixer i reubicar intel·lectualment, i que provoca nous significats que es mouen en el territori d'una singular iconoclàstia -provocada i provocadora- que pretén desmantellar determinades convencions entorn de les representacions estereotipades i patriarcals de la dona. A partir d'unes impressions de grandària reduïda a les quals el públic ha d'acostar-se per a apreciar-ne el detall, compareixen unes obres efectuades amb material d'arxiu d'origen molt divers: fotografies preses per l'artista, imatges descarregades d'Internet o retallades de llibres i de revistes, especialment d'aquelles destinades a un públic femení; un banc visual insondable al qual recorre Acha-Kutscher per a construir unes peces d'aspecte verídic, encara que d'imaginari poètic, on la presència de la dona es va desplaçant subtilment cap a posicions centrals des d'aquells marges als quals ha estat relegada per la història oficial.

Aquesta resignificació del seu protagonisme, també la trobam a *Womankind. Sèrie 3* (2012), amb la qual l'artista es contraposa a aquests relats hegemònics de tall paternalista per a reivindicar la reescriptura d'una memòria històrica femenina que parteix d'allò personal, individual i propi, com a primer i determinant posicionament polític. Aquesta sèrie s'estructura al voltant de la figura empoderada, independent i autònoma de les quatre dones que protagonitzen les peces, subvertint els rols tradicionals preestablerts en una conjura que té lloc en un context espacial exprés que ha estat deliberadament construït per Acha-Kutscher per a posar en relació els seus protagonistes amb la creació i el coneixement. Al voltant d'aquests personatges principals femenins -propietàries dels seus actes, del seu temps i del seu espai- s'amunteguen multitud de referències a la representació de la dona, unes al·lusions que afloren en tota aquesta imatgeria grandiloqüent i ampul·losa que maneja la Gran

¹ "Contra la tendència de les formes contemporànies d'amnèsia, a través de la qual l'arxiu es converteix en un lloc d'origens perduts i on la memòria és desposseïda, és també a l'arxiu on ocorren aquests actes de recordar i de regeneració, on una sutura entre el passat i el present és representada, a la zona indeterminada entre l'acte i la imatge, el document i el monument". Okwui Enwezor: *Archive Fever: Uses of the Document in Contemporary Art*, International Center of Photography, Nova York, 2008, p. 47.

² "Les operacions de les quals es tracta no consisteixen a produir imatges d'imatges, la qual cosa seria una postura manierista, ni a lamentar-se pel fet que tot "ja es deu haver fet", sinó a inventar protocols d'ús per als modes de representació i les estructures formals existents. Es tracta d'apoderar-se de totes les obres del patrimoni mundial, i fer-les funcionar. Aprendre a servir-se de formes [...] és sobretot saber apropiarse'n i habitar-les". Nicolas Bourriaud: *Postproducción. La cultura como escenario: modos en que el arte reprograma el mundo contemporáneo*, Adriana Hidalgo editora, Buenos Aires, 2004, p. 13-14.

³ "El *fake* normalment no pretén rescatar cap veritat primària sinó exposar com es gesta, es gestiona i s'interpreta el fenomen de la credibilitat i de la veracitat en el cos social contemporani". Jorge Luis Marzo: *Fake. No es verdad, no es mentira*, IVAM, València, 2016, p. 14.

Història de l'Art, però que també empen altres camps d'inserció social més amplis com la decoració, el disseny, la publicitat o la iconografia popular. Aquestes peces estan plenes de detalls irònics i de referències intel·lectuals que només es poden desxifrar des d'una ampla cultura visual i des d'una perspectiva (auto)crítica no exempta de certa perspicàcia i sentit de l'humor; uns recursos que ens serveixen per a desentranyar el contingut d'unes escenes que tenen lloc en àmbits cronològics pretèrits però que provoquen que ens interpel·lem sobre el que està succeint avui i sobre si realment, el que hi ocorre, està allunyat d'aquell passat que, en ocasions, pareix un present continu.

Finalment, *Womankind. Colossus* (2015) i *Womankind. Monument* (2020) [només exhibida al CGAC] són peces que cerquen una detonació més frontal i directa de la icona preestablerta, del vell monument patriarcal i viril, tractant de desestabilitzar aquells símbols de força, de poder, de jerarquia o d'identitat, contraposant-los a un govern de la dona que s'articula des de la intel·ligència i la fermesa. La substitució femenina de la figura del colós o la dominació de la potència animal, representada per dos éssers enormes, un lleó i un rinoceront, controlats per la decidida actitud de dues dones d'escassa corpulència física, acaben de donar forma a una proposta que reconstrueix la memòria històrica mitjançant una intervenció feminista d'aquelles fotografies que recullen aquell relat patriarcal tan consolidat. La tècnica que emprava Acha-Kutscher assumeix línies d'investigació de pioneres avantguardistes com Hannah Hoch, Dora Maar o Grete Stern, però també apel·la a aquella sofisticada novel·la-collage de Max Ernst titulada *Une semaine de bonté* (1934), per aconseguir amb tot, i com bé assenyala Tomás Ruiz-Rivas, que "les dones del passat ens parlin, a la fi, amb veu pròpia".⁴

Per a l'exposició del Casal Solleric s'ha inclòs també l'obra *La Rabbia di Proserpina*, (2022), un políptic fotogràfic compost de dotze imatges de rostres femenins extrets de pintures del Renaixement i del Barroc, que representen paisatges de la Bíblia i de la mitologia grecoromana, on les dones són sorpreses en actes violents, que pateixen i executen. La peça respon a dues visions de gènere: per un costat, la denúncia de la normalització de la violència contra les dones dins la història de l'art i, per l'altre, la ràbia com a motor de canvi dins l'imaginari feminista. Rostres de terror, por i fúria s'entremesclen en aquest políptic per a convertir-lo en una peça de lament i ràbia que es recolza en el mite d'una deïtat que simbolitza la vida, la mort i la resurrecció.

Ana Laura Aláez (Bilbao, Espanya, 1964)

L'acte creatiu és una lluita constant on a penes hi ha treva; un combat contra les institucions dominants, contra les convencions marcades, un pols permanent que comença en un mateix i del qual mai se'n surt indemne. La connexió i la dialèctica que s'estableix entre allò formal i allò conceptual, la inspiració i la transpiració, la realitat i l'abstracció, el que és profund i la superfície, allò literal i allò simbòlic, la matèria i allò poètic, configuren un sistema de coordenades complex, en el qual el vertader artista

⁴ Tomás Ruiz-Rivas: *María María Acha Kutscher. Womankind*, La Virreina. Centre de la Imatge, Ajuntament de Barcelona, Barcelona, 2019, p. 15.

es mou amb passió i esforç, amb dolor i esperança.⁵ El setembre de 2014, Ana Laura Aláez inaugurava a Madrid una exposició titulada “Impostura”, un projecte presentat a la Galeria Moisés Pérez de Albéniz que resulta ser la sement d’algunes de les derives que l’artista ha recorregut a partir de llavors. Aláez en va extreure el títol d’una entrevista on s’analitzava l’origen del seu treball dins del context basc dels anys 80,⁶ un lloc i una època en els quals va començar a explorar les diferents maneres de representar-se a si mateixa com a part d’un llenguatge que l’ha acompanyada de llavors ençà. Aláez ha mantingut sempre una actitud vital posicionada i compromesa que ha aconseguit compatibilitzar amb la seva pràctica artística, però que, alhora, l’ha obligada a enfrontar-se a diferents poders, forces fàctiques, prejudicis, estàndards, condicionants i arquetips. En la citada conversa també explica, entre d’altres coses, com en el seu propi entorn se la considerava una “impostora” per no reflectir la “realitat” que rígidament se li imposava des de la seva condició de classe, de gènere i de context. No obstant això, el que Aláez fa de manera recurrent davant aquesta situació és “transformar la seva experiència en símbols i convertir el que per als altres era una impostura, una falsa autenticitat, en art.”⁷

Mujeres sobre zapatos de plataforma (1993) és una obra delicadament poderosa, transcendental, icònica, que manté un vincle directe amb una altra peça realitzada més de vint anys després i que va rebre el nom de *Perseverancia* (2014). El títol d’aquesta darrera confirma la constància que acompanya una trajectòria que es desenvolupa al llarg del temps i que posseeix els elements que li permeten conquerir un territori de genuïna llibertat; en paraules de la creadora, “és molt fàcil copiar l’aparença, robar un estil que atreu, però aportar alguna cosa és molt més complex. Usurpar la identitat dels altres és possible en la capa més superficial. Mantenir el tipus és una altra història. És la perseverança la que legitima la trajectòria d’un artista”.⁸ Ana Laura Aláez ha mostrat un interès permanent per la representació de la persona com a llenguatge, considerant sempre que les grans ciutats són llocs propicis per a assumir que la cultura es forma a través de les diferències que es denoten entre aquesta diversitat d’éssers que les habiten. Ja des de la seva adolescència, l’evocació d’aquestes urbs la remetia a la idea d’un espai mític on vestir-se significava treure a la llum un manifest propi a través de l’únic material que es tenia a mà, l’abillament, en una primera presentació que, en el cas d’Aláez, va ser el germen de la seva posterior expressió artística, un inici que connectava amb l’underground, amb el punk, amb el dissident. La retòrica, per descomptat, sorgiria després, quan la narració creativa comença a articular-se a través de la persona i es plantegen alguns dels grans temes referents a la llibertat individual.

Aquesta sement és la que ens trobam a les peces seleccionades per a “Breaking the Monument”. En la titulada *Biografía (vista de planta)* (2018) compareix una successió de camisetes negres estampades amb imatges de diferents referents femenins del

⁵ “Aquell pols de si guanya allò estètic o allò poètic és latent a cada obra d’art”, Ana Laura Aláez: *Impostura*, Galeria Moisés Pérez de Albéniz, Madrid, 2014.

⁶ Zoe Bray: “Interviews with Two Basque Artists: Ana Laura Aláez and Azucena Vieites”, *N.paradoxa: international feminist art journal*, Londres, vol. 34, juliol, 2014, p. 5-15.

⁷ Ana Laura Aláez: *op.cit.* [nota 5].

⁸ Ana Laura Aláez: *op.cit.* [nota 5].

món del pop, tots desproveïts d'una feminitat normativa. Entesa com una escultura vista des d'una perspectiva zenital, com una projecció en planta, el seu dibuix s'estén sobre la paret de la sala d'exposicions amb l'aparença d'una ala de ratpenat o d'una pota articulada d'aranya; aquest gest, aquesta cal·ligrafia, aquesta acció, són els encarregats de donar forma a una espècie de biografia fictícia de l'artista construïda sobre les veus d'altres dones que se situen fora d'aquesta norma limitant i reductora. Ana Laura Aláez apel·la en moltes de les seves obres a contrariar el llegat biològic, com a institució, com a monument, per a subvertir el cos biològic i acollir-se en el cos construït: "No m'interessen les categories sexuals: homosexualitat, bisexualitat, heterosexualitat. El conflicte és un altre. La persona com una entitat en continu canvi; aquest és el meu concepte *queer*. Per a mi, *queer* és una tendència natural. No ho veig rar. Allò natural sí que em sembla rar."⁹ Aquests plantejaments en termes dialèctics però no binaris donen expressió de la personalitat vital i creativa, mutable i conscient, que ha acompanyat l'artista en tots els seus projectes i que, en una certa manera, aquí també se'ns revela.

Precisament *Portadoras queer: el doble y la repetición* (2019) és un vídeo, l'estructura del qual és una suma de desplaçaments repetits de les protagonistes. Moviments que, en principi, no tenen cap propòsit però que, per la seva reiteració, es converteixen en fonamentals. En aquest desdoblament constant batega de fons la por de detenir la trajectòria davant la perspectiva evident d'un esfondrament. Com assenyala la mateixa Aláez: "Tots sabem que és difícil el trajecte, però molt fàcil la caiguda. Quan estàs abordant una nova obra, ja comptes que serà necessari negociar si s'hi volen mostrar -i fins a quin punt- aquests enfonsaments. Aquest treball al·ludeix al meu propi concepte *queer*, tant en la vida com en els processos artístics. Ser afí a un criteri d'allò 'rar', de dur un pensament promiscu, té a veure amb qui s'acosta a l'art d'una forma ingènua per reconèixer-se orfe de conceptes, i que precisament per això mai temerà arriscar-se a fer el ridícul, a fregar allò sentimental, a empegueir-se de mostrar les ferides, a sublimar un tarannà insegur, a considerar la feblesa com a virtut, a revelar el cos en els seus propis termes, a departir sobre l'amor, a falsificar amb lluentons la mort, a constatar que la naturalesa no està de la nostra part. O contràriament a tot això, a exhibir un empoderament fugaç per a venjar-se d'allò fràgil. *Queer* és també apel·lar a una determinada actitud vital perquè aquest trànsit entre vulnerabilitat i força sigui més fluid. En el salt de la vida a l'art o viceversa, el que més afebleix és aquesta calma intermèdia, el moment just abans de saber on llançar-se, quina direcció prendre, com abordar un ínfim desig; no saber si les armes que t'has creat et protegiran. Una declaració de principis és partir del que no és prou rellevant per als altres". *Portadoras* és un vídeo sobre caigudes, però també ho és de recuperacions, un exercici personal de reconciliació. Una peça en la qual no es renuncia a res, ni s'exclou ningú, sinó que s'obre a una participació que no pressuposa una única perspectiva, que ofereix una mediació. Com conclou la mateixa artista: "Ja no es tracta de rebutjar alguna cosa en benefici d'una altra: el vídeo per l'escultura, o un treball presumptament immaterial per un altre de més material, o un que frega allò superficial per un altre de més profund, o la baixa cultura per l'alta cultura, sinó de trobar una forma que promogui una reconciliació entre la cosa, l'humà i l'animal".

⁹ Ana Laura Aláez en Txomin Badiola: "Dos o tres cosas que estaría bien saber de ella", *Ana Laura Aláez. Using your Guns*, MUSAC, Lleó, 2008, p. 94.

Fuego #2 (2008) i *Ceja #1* (2008) [només exhibida en el Solleric] varen ser peces que varen formar part de la individual que Ana Laura Aláez va realitzar en el MUSAC de Lleó i que va tenir per títol “Pabellón de escultura” (2008).¹⁰ En aquesta proposta, obres de caràcter més orgànic i de petita grandària, com les dues esmentades, conviuen amb una instal·lació de marcat component geomètric i grans dimensions, una confrontació que manifesta alguna de les dialèctiques formals i conceptuals que sempre han conviscut en els camins creatius de l’artista: “les formes acabades i polides i allò més tèrbol”.¹¹ En aquesta mateixa exposició també es mostrava una altra proposta significativa en la trajectòria d’Aláez, una instal·lació que rep el nom de *Cabeza– espiral – agujero – puño – esperma – nudo* (2008) i en la qual sis jaquetes de cuir penjades a la paret són traspassades per unes amenaçadores figures orgàniques que travessen, erectes, l’esquena de les peces, tan inquietants com alguns d’aquells membres retratats per Mapplethorpe. *Amante* (2011), l’escultura seleccionada per a “Breaking the Monument” [només exhibida en el CGAC], comparteix descripció amb tots els elements que componen la peça de 2008, però compta amb una producció autònoma que la converteix en una obra independent. *Ceja #1* és una escultura que fuig de la peanya, que se situa en la perifèria, al voltant d’alguna cosa, en la vora exterior. En l’exposició del Casal Solleric funciona com si l’obertura de la porta on es recolza correspongués a un rostre invisible de dona, un rostre desdibuixat, incomplet. No obstant això, a *Fuego #2* i a *Amante*, el patinet i la samarra de cuir actuen com a peanya: suport i escultura es presenten en un mateix nivell; podríem dir que és un exercici antiartístic: d’una banda, com si l’art tingués la seva pròpia veu i et sorprengués brollant per l’esquena, a traïció, en les pitjors de les circumstàncies; per l’altra, com si sempre necessitàs negociar amb l’objecte. Aquest pols entre el que un artista desitja i el que arriba a aconseguir, ningú sap d’on neix. Aquesta batalla pot mutar en llenguatge des d’un “no-lloc”, on el creador s’enfrontarà als seus dimonis amb les pulsions més vulnerables. Tot aquest diàleg de contraris pugnarà per ser present d’una o altra forma.

Manal AlDowayan (Dhahran, Aràbia Saudí, 1973)

No és casualitat que moltes de les propostes de les creadores seleccionades per a “Breaking the Monument” estiguin confeccionades amb tela, amb ceràmica, amb materials d’aparença fràgil que apareixen vinculats a aquesta manufactura delicada que tant té a veure amb l’art com amb la mateixa artesanía. La realitat és que no hi ha metàfora crítica més contundent que la realitzada des d’una bellesa subtil, des de l’equilibri exquisit i la templança d’allò pròxim, perquè la rotunditat i l’efectivitat dels arguments res té a veure amb la duresa dels cossos ni amb la sofisticació dels elements. Aquesta declaració ens pot servir d’introducció per a començar a parlar de les obres amb les quals l’artista saudí Manal AlDowayan participa en la present exposició, una creadora que sol emprar mitjans com la fotografia, el vídeo, la instal·lació de llum, de so o les accions participatives, però que en el cas concret d’aquest projecte recorre a les seves peces de caràcter més escultòric i matèric: la

¹⁰ Agustín Pérez Rubio [comissari]: *Pabellón de escultura*, MUSAC, Lleó, 2008.

¹¹ Ana Laura Aláez a Bea Espejo: “El arte es una cuestión de subsistencia”, *El Cultural*, Madrid, 15 d’agost de 2014.

delicada i inquietant peça de paret titulada *The Emerging I* (2013) [només exhibida en el Solleric], una selecció composta per alguns dels seus *Totems* (2019), la minuciosa i extensa composició de petites peces de porcellana pertanyents a la sèrie *Just Paper* (2019) [només exhibida en el CGAC] i una gran escultura suspesa, referencial i poderosa titulada *Watch Before you Fall* (2019) [només exhibida en el CGAC]. AIDowayan és una artista, la pràctica de la qual sol orbitar al voltant de temes com la memòria personal i col·lectiva, l'arxiu, l'oblit actiu i l'ocultació, però que també posa una èmfasi especial a visibilitzar la situació de submissió de les dones saudís a partir de la seva representació i de la seva autorepresentació ideològica i visual, i és aquesta darrera qüestió, precisament, la que aborden aquestes obres.

A partir de la seda, la llana, la tinta, AIDowayan realitza *Watch Before you Fall*, una peça de format generós que penja del sostre de la sala d'exposicions i que representa els diferents plans entrecreuats d'una enorme rosa del desert que, a més, compta amb una sèrie de textos impresos sobre aquesta. Com succeeix en moltes de les obres de l'artista, els escrits estan extrets d'un llibre religiós allisonador, paternalista, patriarcal, que instrueix les dones sobre com han de comportar-se, en aquesta ocasió, en anar de compres. Un tipus de publicacions habituals, encara que cada vegada amb menor presència en les llibreries del país, que estan plenes de frases dramàtiques, manipuladores, sermonejadores, imperatives; unes sentències que són reproduïdes, entre la visibilització i l'ocultació, en les solapes i en els plecs d'aquesta escultura que pot assemblar-se també a la morfologia d'un gran sexe femení, en els llavis del qual du tatuada, lacerada, tota aquesta doctrina masclista basada en la por i el control que és capaç d'infligir aquell que es troba en una posició de domini. L'advertiment que dona títol a la peça du implícita una predicció i la convicció que la dona no podrà mantenir el control sobre el seu propi destí; uns llibres escrits per homes perquè les dones tinguin una "guia de comportament" en les seves "incursions" per l'espai públic, un àmbit que els autors consideren reservat per al gènere masculí. No obstant això, l'artista deixa un exvot d'esperança sota l'ombra d'aquest dispositiu, una referència efímera, una minúscula pedra, una petita rosa del desert que orienta, situa i protegeix, mentre serveix per a recordar que sempre hi ha un lloc on arribar, una llar a la qual tornar, un lloc on aixoplugar-se.

Els *Tòtems* de tela d'AIDowayan semblen realitzats en precari, en un equilibri inestable que obliga a ajustar la peça constantment, però aquesta fragilitat és només una aparença; la seva força no resideix en una estructura fèrria sinó en la seva resistència, en la seva flexibilitat, en la seva capacitat d'adaptació, en la seva pròpia resiliència. L'artista teixeix, cus el lli, amb l'objectiu d'abordar temàtiques íntimes que provenen d'una àmplia genealogia de dones artistes que la varen precedir, com Bourgeois, Tanning o Abakanowicz, que varen utilitzar teixits i estructures volumètriques de drap com un mitjà de sanació, de conciliació amb el seu passat. AIDowayan, no obstant això, planteja aquestes estructures exorcitzants més com una fita d'esperança, un monument de llum, que com un catalitzador terapèutic, recollint en la seva superfície, de nou, textos d'aquells llibres grollers que, en la reconstrucció dels fragments que planteja la creadora, generaran una nova narrativa, un nou relat que serà capaç d'empoderar les dones. De les mateixes fonts beuen els textos que l'artista serigrafia sobre els petits rotllos de porcellana de *Just Paper*; de nou, aquests llibres per a dones

escrits per homes són desactivats mitjançant la seva reproducció en un material que, fins i tot conservant-los, deixa expressió de la seva fragilitat. Tot això forma un panorama que dona mostra dels plantejaments d'Aldowayan, una creadora que ha invertit molt de temps i esforç a interrogar-se, a interrogar-nos, sobre les qüestions de gènere que afecten la condició de les dones a Aràbia Saudí, i que s'ha convertit en un testimoni sensible, actiu i crític dels lents canvis que s'estan produint al país.

Els curiosos rumbos d'aquests canvis de direcció en la història, l'arxiu personal com a testimoniatge d'aquests i la construcció del relat subjectiu de l'artista mateixa, són els elements conceptuals al voltant dels quals giren *Flying Saucer* (2016) i *The Cheerleaders* (2016) [només exhibides en el Solleric]. Manal Aldowayan explora visualment el tema de la memòria centrant-se en l'acte d'oblidar, d'esborrar el passat, examinant el que succeeix amb tots aquells records que compareixen desvinculats d'un relat. Aquestes obres exploren les històries perdudes i trobades en una col·lecció de més de mil diapositives Kodachrome que son pare li va regalar quan era nina i que ell havia captat entre 1962 i 1973 mentre estudiava als Estats Units. L'artista usa aquestes imatges per a tornar a contar la seva història a través dels records d'una altra persona, construint una connexió imaginada amb les imatges que es troben en aquella caixa de diapositives, alhora que explora temes com la migració, la separació, l'abandó o la joventut.

Ghada Amer (El Caire, Egipte, 1963)

El 1974 els seus pares es varen traslladar a França on, deu anys més tard, va començar la seva formació artística, a Villa Arson (Niça). Actualment viu i treballa entre Nova York i París i ha exposat, entre d'altres, a la Biennal de Venècia, la Biennal de Sydney, la Biennal del Whitney i el Museu de Brooklyn. En els seus coneguts brodats eròtics, dels quals en aquesta exposició trobam *Landscape with Black Mountains-RFGA* (2017) [només exhibida en el CGAC] i *Parkers's Diptych* (2023) [només exhibida en el Solleric], Amer emprèn una reivindicació de la diversitat i de l'heterogeneïtat del cos femení que la du a afirmar: "Crec que a totes ens haurien d'agradar els nostres cossos i usar-los com a eines de seducció"; un posicionament decidit que rebutja qualsevol llei o normativa opressiva que hagi estat establerta per a governar les actituds de les dones cap a la seva fisonomia; una forma, també, de repudiar totes aquelles teories feministes de primera ona que assenyalaven que els cossos de la dona havien de ser negats per a evitar la victimització. En aquesta sèrie d'icòniques peces brodades, l'artista representa els seus protagonistes realitzant actes sexuals explícits amb la delicadesa que li proporcionen l'agulla, el fil i el seu propi virtuosisme; una tendresa, una sensibilitat, que és ignorada per l'embrutidor procés cosificador al qual ens sotmet la voràgine contemporània.

Al costat d'aquestes obres molt recognoscibles dins l'imaginari de Ghada Amer, hi trobam també tres escultures de la sèrie *Pensamiento mexicano* (2018), unes ceràmiques realitzades durant la seva estada en aquell país, que, des d'allò oníric i la remonumentalització dels processos i dels resultats artesanals, exemplifiquen el caràcter ambigu de les definicions comparades que s'estableixen entre els diferents continents, entre orient i occident, fins i tot entre les idees de femení i masculí o entre

l'artesanía mateixa i l'art. Unes qüestions que tenen a veure amb les nocions tradicionals d'identitat que es produeixen en un món incòmode, on Amer confronta el llenguatge hostil que ens envolta amb narratives més inestables i emocionants vinculades al desig i a l'amor, uns relats que li serveixen per a girar aquests conceptes identitaris excessivament anquilosats. En aquesta sèrie, l'artista converteix en escultures l'“excedent” que provoquen els solcs dels seus dibuixos sobre les planxes de fang que empra, i ho fa de la forma més directa però també de la manera més bella. En les grans plaques ceràmiques, bidimensionals i sense coure, sobre les quals Amer efectua els traços de les seves obres mitjançant una incisió sobre la superfície, aquest fang que es va desprenent, quelcom que pot semblar un residu, es converteix per a l'artista en l'essència d'uns dibuixos que ella entén com una acció. Aquelles línies de matèria, ara exemptes, són acuradament recollides per Amer, acumulades, acolorides i reordenades per a generar unes escultures que contenen l'esperit de la seva idea, de la seva manera de crear, el pensament acumulat de cadascun dels seus dibuixos.

Zoulikha Bouabdellah (Moscou, Rússia, 1977)

Encara que nascuda a Moscou el 1977, Zoulikha Bouabdellah va viure tota la seva infància a Algèria, just fins al moment en el qual es produeix l'esclat de la guerra civil, el 1990. Va ser llavors quan la família decideix traslladar-se a París, ciutat on es va formar en Belles Arts. Finalment, l'any 2010, s'estableix a Casablanca, lloc en el qual continua residint avui. La singular trajectòria vital de Bouabdellah és la que li ha permès conèixer la cultura, la història, l'art, les tradicions, la iconografia, la literatura i la filosofia que es produeixen i que diferencien l'àmbit àrab i Europa. Un maneig dels codis d'ambdós contextos, un ús de les idees pròpies de cadascun d'aquests, que l'habilita a desenvolupar una creació incisiva, irònica, (auto)crítica, desprejudiciada i lliure que es nodreix d'aquestes dues realitats per a demolar un primer monument, una primera i pesada institució, aquella que es refereix a les identitats, a les nacionalitats, a les religions, a les fronteres, als bàndols. Des d'una perspectiva polièdrica que abasta l'escultura, el dibuix, la instal·lació i el vídeo, Bouabdellah és capaç d'inserir els continguts i les formes d'un substrat cultural en un altre, generant una estranyesa preliminar, una fricció que és la que li permet activar el dispositiu artístic que ha creat per a deixar en evidència la impostura, l'absurd de tantes situacions injustes, de tantes regulacions excloents, de tantes pautes de comportament restrictiu que estableixen diferències i desigualtats aquí on només haurien de donar-se especificitats, peculiaritats o singularitats. Des del seu coneixement i la seva experiència personal, Bouabdellah, percep la fal·làcia establerta i interessada que divideix el nostre planeta en “diferents mons”, una manipulació que pretén augmentar els contrastos mentre consolida els privilegis de pocs; una dicotomia perversa que l'artista va esborrant amb cadascuna de les seves obres, amb cada nou projecte.

Diu Katrin Steffen que “el desafiament als rols de gènere, les normes socials, els tabús i la seva influència en la formació de la identitat constitueixen un tema primordial en el treball artístic de Zoulikha Bouabdellah. Amb el seu fi sentit de l'humor subverteix les

projeccions, els clixés i els estereotips”.¹² Aquest pot ser un bon punt de partida per a definir una de les propostes que l’artista presenta en aquesta exposició: tres peces que pertanyen a la sèrie *Femmes sans armes* (2008) [només exhibida en el CGAC]. En aquestes, Bouabdellah es basa en iconografies emblemàtiques de la història de l’art clàssic europeu que representen les figures d’herois grecs, en aquest cas Teseu i Bel·lerofont, que la creadora dibuixa amb una laca vermella que emula l’esmalt d’ungles. El traç de línia clara que emprava l’artista es modifica subtilment perquè els personatges protagonistes, virils, musculosos i aguerrits en la seva estampa tradicional, transmutin en cossos femenins amb els seus atributs usuals però que, en cap cas, siguin menys poderosos o decidits. Una demostració intencionada que aquestes dones desarmades, però lluitadores, també poden encarnar la viva imatge de la força i de la valentia. Com assenyala la mateixa Zoulikha Bouabdellah: “No és una mera permutació dels gèneres masculí i femení; es tracta d’un intent d’incloure en aquells significants la perpètua lluita pels drets de les dones i restablir el paper d’aquestes en la història, especialment en la història de l’art. Aquestes dones són models però els seus tibants gestos les transformen en éssers conscients, que manen sobre les seves accions i posseeixen el control del seu propi destí”.¹³

Aquest coneixement virtuós dels conceptes i les formes de representació escultòrica i pictòrica en la història de l’art occidental és intercalat en altres de les seves sèries amb un gust exquisit per l’ornament, la geometria, la cal·ligrafia, l’abstracció, la cerca de l’equilibri i la introspecció propis de la tradició islàmica. Bon exemple d’això darrer, en són aquelles línies de recerca que tenen com a protagonista la silueta de l’avió de combat *Mirage*. Aquestes sèries titulades *Mirage* (2011), en què el perfil del caça bombarder és retallat en acer, recobert amb pintura de cotxe i disposat modularment a la manera dels dissenys decoratius de la tradició àrab; *Is your love darling just a mirage?* (2011), on l’artista recorre a la ceràmica tradicional marroquina anomenada *zellige*, i *Mirage Graphic* (2012) [només exhibida en el CGAC], que es construeix a partir de bells patrons brodats en fil d’or sobre vellut negre; són una mostra brillant de l’habilitat de Bouabdellah per a la subversió dels símbols: “Aquestes aeronaus varen ser venudes per França a l’exèrcit libi i representen l’antiga amistat dels governs d’Occident amb aquest. Ara són objectius que enderroca l’OTAN. Abans representaven l’opressió i ara el ‘no tenim por’. Els significats canvien. En els meus treballs són avions amb un nou significat, figures que creen formes intangibles i belles com les de les rajoles. L’al·legoria perfecta dels desitjos incomplerts”.¹⁴ Unes peces que, com totes les d’aquesta autora, estan encaminades a plantejar interrogants crítics que ens fan qüestionar-nos si el seu objectiu és desactivar des de la bellesa l’artefacte militar, l’arma aniquiladora, com a metàfora de vida o esperança, o si, per contra, la reproducció ornamental d’una icona bèl·lica ens parla de la normalització i l’omnipresència de la violència que representa.

¹² Zoulikha Bouabdellah a Katrin Steffen: “Una conversación por correo electrónico entre Zoulikha Bouabdellah y Katrin Steffen en julio y agosto de 2016”, *Zoulikha Bouabdellah: Inverted*, Centro Atlántico de Arte Moderno, Las Palmas de Gran Canaria, 2016, p. 84-85.

¹³ Zoulikha Bouabdellah a Katrin Steffen: “Una conversación por correo electrónico entre Zoulikha Bouabdellah y Katrin Steffen en julio y agosto de 2016”, *Zoulikha Bouabdellah: Inverted*, Centro Atlántico de Arte Moderno, Las Palmas de Gran Canaria, 2016, p. 84-85.

¹⁴ Zoulikha Bouabdellah a Jaled Abdelrahim, “Flores de color avión de guerra”, *Yorokobu*, Brands & Roses, Madrid, juliol-agost, 2011.

Alguna cosa de tot això té *Silence Noir* (2016), una instal·lació en la qual l'artista presenta catifes d'oració individuals, els talls circulars de les quals deixen veure el terra sobre el qual s'estenen, just en aquest lloc en el qual Bouabdellah situa unes sabates de taló d'agulla daurades. La religió islàmica obliga les persones a descalçar-se abans d'asseure's sobre la catifa que delimita l'espai de res; no obstant això, la creadora juga amb els límits per a dur-nos a la vora d'allò sagrat i allò profà, un espai asfixiant en el qual les dones musulmanes es troben empresonades. A través d'una obra de caràcter subversiu, frontal, directa, efectiva, irònica i no exempta de sentit de l'humor, malgrat el tema inquietant sobre el qual reflexiona, l'artista pretén alçar el vel sobre la relació de la dona amb l'Islam, situada entre el respecte a la tradició religiosa i les fantasies d'occidentalització, revelant la seva capacitat per a inventar zones de llibertat dins d'un marc rígid.

Kimsooja (Taegu, Corea del Sud, 1957)

És una de les artistes coreanes més reconegudes en el panorama artístic internacional. Des de 1998 viu i treballa a Nova York, i la seva obra, desenvolupada a través d'instal·lacions, fotografies, performances i vídeos, ha estat àmpliament exposada a Àsia, Amèrica del Nord i Europa, en llocs de tant de prestigi com la Biennial de Venècia, MNCARS, el Guggenheim o el Centre Pompidou. L'artista aborda temàtiques com el nomadisme, la relació entre el jo i l'altre, els rols de la dona o la importància de l'ésser humà, la seva solitud i la seva fugacitat. Durant els anys noranta Kimsooja crea escultures i instal·lacions on utilitza la costura com a metàfora en si mateixa. Els materials que empra i el mode en què els disposa deriven de l'ús que es dona a les teles en la tradició coreana. Una d'aquestes configuracions característiques són els anomenats *bottari*, uns fardells farcits de roba vella elaborats amb cobertors tradicionals d'aquest país. La instal·lació *Deductive Object* (2007), que forma part de la present exposició, està composta per un conjunt d'aquests objectes confeccionats en vius colors, uns elements que, per a l'artista, simbolitzen la dona, el sexe, l'amor, el cos, el somni, la privacitat, la fertilitat, la longevitat i la salut, però també aquest trànsit precari de persones que abans estava impedit per fronteres, permisos, passaports, i que recentment va ser limitat per una situació sanitària extraordinària de la qual, encara, desconeixem les conseqüències a llarg termini; un farcellet que guarda allò essencial, una bossa mínima de supervivència. Completant aquesta instal·lació, compareixen algunes de les seves conegudes fotografies performatives, iniciades a la fi dels 90, el denominador comú de les quals és la presència d'una figura femenina immòbil que expressa aquest silenci del qual semblen estar envoltades les seves obres; una aspiració d'aïllament, de recolliment, que avui pot resultar completament subversiva i que apel·la d'una forma evident a la invisibilització de la dona a través de les tradicions, les religions i la cultura.

Claudia Peña Salinas (Montemorelos, Mèxic, 1975)

Va ser l'any 2013 quan Claudia Peña Salinas va decidir realitzar un projecte sobre una enorme escultura i traslladar-la el 1964 des del lloc on havia estat descoberta, San Miguel Coatlinchán, al Museu Nacional d'Antropologia de la Ciutat de Mèxic. Aquest

gran monòlit va suscitar l'interès de l'artista per diversos motius; entre els quals, els dubtes que varen sorgir sobre la veritable identitat de la figura representada. Mentre la majoria d'investigadors, potser influïts per una visió de gènere occidental, la vinculaven a Tláloc, el déu asteca de la pluja i dels llampecs, alguns altres es decantaven per a identificar-la amb la seva esposa, Chalchiuhtlicue, la deïtat femenina de les aigües terrenals i de la fertilitat.¹⁵ Independentment de quin sigui el déu o la deessa representats, resulta evident que tota aquesta qüestió és un estimulant punt de partida per a una creadora que aborda, com a objecte de reflexió habitual, la tergiversació i la degradació dels llocs i dels elements culturals tradicionals a les mans d'un consum desafortat, d'una especulació econòmica atroç, d'una manipulació ideològica sibil·lina i d'unes polítiques invasores que mai cessen. Aquestes deïtats asteques de l'aigua, igual que molts altres personatges, paratges, arquitectures o objectes representatius d'aquesta i d'altres cultures, a més de ser reubicats a l'antull de voluntats interessades, també són reproduïts en postals, tasses, clauers, samarretes, imants, llapis i molts altres productes vinculats al comerç a la menuda i al souvenir, mentre que els motius originals a què es deuen van perdent la seva funció simbòlica, a favor d'un desproporcionat turisme de masses i un consumisme excessiu que provoca el seu buidatge, mentre són replicats fins a la nàusea o absurdament tematitzats amb el seu entorn. Aquesta desactivació del paisatge, de la imatge, de la icona, fins i tot del monument, ens serveix per a incardinar gran part del discurs crític de Claudia Peña Salinas, una línia de recerca concreta que va prendre la forma d'una proposta titulada, precisament, *Tláloc* (2013-2018) i que va poder veure's, entre d'altres llocs, en el Whitney Museum de Nova York.¹⁶ A través del pas del temps, el déu Tláloc s'ha anat consolidant com un símbol nacional que concentra moltes creences i rituals; les imatges de Tláloc abunden en l'art, en la literatura i en aquelles representacions escultòriques que es poden trobar repartides per tot Mèxic. Tláloc, com ja ho va ser a l'origen, s'ha tornat a convertir en un monument, però ara amb una difusió indiscriminada i un contingut diferent.

En aquest territori ambigu ple de contradiccions i reinterpretacions, de dialèctiques, friccions i manipulacions, però també de bellesa, subtileza i metàfora, és on se situen els projectes de Claudia Peña Salinas, unes propostes il·lusòries i intel·lectuals, sensibles i estètiques, que estableixen una sèrie d'associacions, no sempre evidents, que requereixen de tota l'atenció per part de l'espectador. En les peces amb les quals l'artista participa en aquesta exposició, *Untitled (Head Series 1-1X)* (2014) [només exhibida en el CGAC], *Aragonite* (2017) [només exhibida en el CGAC], *Tlachacan* [només exhibida en el Solleric] i *Tuito (San Juan)* (2019) [només exhibida en el CGAC]; *Moctezumas Ixtapann Fountain* [només exhibida en el Solleric] i *Ek* (2023) [només exhibida en el CGAC], examina els espais i els objectes de la cultura precolombina com una manera de relacionar-se amb el concepte d'identitat, amb la idea de nació d'aquell país que la va veure néixer però en el qual ella no resideix. Un vincle que, com gairebé tots els que apelen a l'origen de les persones, es desenvolupa en termes

¹⁵ Llegiu entre d'altres Elsa C. Mandell: "A New Analysis of the Gender Attribution of the Great Goddess of Teotihuacan", *Ancient Mesoamerica*, vol. 26, n. 1, Cambridge University Press, Cambridge, 2015, p. 29-49.

¹⁶ Marcela Guerrero [comissària]: *Pacha, Llaqta, Wasichay: Indigenous Space, Modern Architecture, New Art*, Whitney Museum of American Art, Nova York, 2018.

d'afecte i de contradicció. Moltes de les obres de Peña Salinas cobren la forma d'instal·lacions de caràcter escultòric en les quals es produeix una recreació minimalista de determinats espais prehistòrics que reinterpreten el pensament ancestral amb eines i llenguatges contemporanis. Aquestes escultures subtils incorporen alguns objectes trobats per l'artista, trossos de fusta no gaire grans, minerals, pedres o metalls que ha anat recollint mentre caminava i que fan referència a les ruïnes precolombines, a la fragmentació de la naturalesa i als residus de la producció humana com a deixalles de la imparable societat de consum, una interpel·lació directa a un altre dels interessos de la creadora: la conservació dels recursos mediambientals. A més, aquestes composicions tridimensionals també solen incloure petites imatges que s'insereixen a través de reproduccions, fotografies o postals, per a formar un conjunt de narratives que s'entrecreuen amb la pròpia història personal de l'artista.¹⁷ Peña Salinas tradueix i integra, en aquestes estructures complexes d'aparença senzilla, els antics espais arqueològics de la seva cultura, abordant la mitologia i el simbolisme precolombins, però també temes més actuals com les relacions nord-sud, el desplaçament de persones, el desmantellament del propi patrimoni, la diàspora de les relíquies per col·leccions d'arreu del món o la fricció que s'estableix entre les destinacions turístiques i el coneixement ancestral.

Un dels elements recurrents en el treball de l'artista és la reinterpretació que realitza del Tzicuri, un objecte espiritual tradicional de comunitats mexicanes, també dit "l'ull de Déu", que pren la forma d'un rombe elaborat amb fils de diferents colors disposat en franges concèntriques. Una geometria sagrada que és utilitzada per a simbolitzar els quatre punts cardinals, que també actua com a amulet de protecció durant els cinc primers anys de vida dels infants i que, a més, representa els elements del món natural: terra, aigua, aire i foc. Un artefacte místic que la tradició assenyala com un dispositiu que permet veure més enllà del món físic. Però, al marge de l'evident càrrega simbòlica, estètica i màgica, aquestes recreacions dels Tzicuri, així com les estructures tridimensionals, ortogonals i minimalistes de les seves instal·lacions, deixen constància del profund interès de Peña Salinas per la geometria. Una economia de materials, elements i mitjans que no és molt diferent de la d'uns certs treballs artesanals de comunitats indígenes o, fins i tot, d'algunes de les construccions que podem apreciar en l'arquitectura tradicional mesoamericana. Aquesta capacitat de síntesi estableix també una relació directa amb obres més actuals com *Homage to the Square* (1949) de Josef Albers, un creador que va viatjar a Mèxic en moltes ocasions i que considerava aquest país la "terra promesa" de l'art abstracte,¹⁸ o amb algunes composicions suprematistes de Malèvitx. Aquesta constant cerca des de la història de l'art entesa d'una manera extensa, la du a desenvolupar també les seves sèries de pintura damunt taula i cera a partir d'imatges icòniques de la cultura precolombina que provenen d'una col·lecció de postals que l'artista ha anat acumulant al llarg dels anys i que són reproduïdes i reinterpretades mitjançant un procés que combina la tècnica de l'encàustica, la fotocòpia i el treball gestual de la transferència. Una sèrie de processos, els de la seva obra bidimensional i els de les seves instal·lacions espacials,

¹⁷ "L'etnografia em procura una satisfacció intel·lectual: com a història que uneix pels seus extrems la història de l'home i la meua pròpia", Claude Lévi-Strauss: *Tristes trópicos*, Paidós, Barcelona, 2008, p. 71. [1a ed. 1955].

¹⁸ Lauren Hinkson [comissària]: *Josef Albers in Mexico*, Guggenheim Museum, Nova York, 2017.

que s'encarreguen de construir una extraordinària reflexió sobre la memòria i el relat, sobre la història i la seva transmissió, sobre la cultura i les seves derives, sobre el símbol i la icona, sobre la resta arqueològica i el monument.

Marinella Senatore (Cava dei Tirreni, Itàlia, 1977)

Després d'estudiar a l'Acadèmia de Belles Arts de Nàpols (1994-1997), en el Conservatori de Música (1997) i a l'Escola Nacional de Cinema de Roma (1999-2001), va decidir dedicar-se a les arts visuals. La seva trajectòria es caracteritza per la participació activa del públic en el procés creatiu utilitzant diversos mitjans: des de la instal·lació, passant pel vídeo, el dibuix, la fotografia, el collage o la performance. El 2013 funda The School of Narrative Dance, una escola itinerant completament gratuïta que es converteix en un dels seus projectes més coneguts. La seva obra ha estat àmpliament presentada en esdeveniments com les biennals de Venècia, l'Havana, Atenes, i en centres i museus com el Pompidou, el MAXXI, el Museu de Queens, la Kunsthaus de Zuric, el Palais de Tòquio, el Museu d'Art Contemporani de Chicago o la Serpentin Gallery, per a citar-ne només alguns. Senatore és una artista multidisciplinària, la pràctica de la qual es caracteritza per una forta dimensió participativa i un diàleg constant entre la història, la cultura popular i les estructures socials. Es podria dir que les seves propostes, fonamentalment les performatives i les participatives, són pura energia que flueix de la trobada entre diferents elements que l'artista posa en relació. Senatore es converteix en un agent activador d'una obra que funciona com a mecanisme transformador de la realitat. La seva participació a "Breaking the Monument" s'articula a través de dues instal·lacions que apareixen connectades. D'una banda *Protest Forms* (2019) [només exhibida en el CGAC], una sèrie d'estendards confeccionats en riques teles que pengen de la sala i on la creadora juga amb les connotacions militars, nobiliàries i religioses d'aquest element, subvertint el símbol de representació i de distinció amb els brodats que hi aplica, unes imatges cosides que es refereixen a l'ampli llegat de protesta de diferents països, figures icòniques i eslògans, que apel·len a l'ecologia, a l'empoderament i al sentit de pertinença. Amb aquests, l'artista, expressa el seu interès pel paper que exerceix el col·lectiu, la dansa i la música en la creació de comunitats temporals que s'uneixen per a demostrar resistència. Aquestes peces es troben al costat d'un ampli mosaic de dibuixos que rep el títol d'*It's Time to go Back to Street* (2019-2020) [només exhibida en el CGAC], una frase que actua de proclama i que serveix per a identificar una col·lecció d'obres sobre paper que recullen tota la imatgeria vinculada a la manifestació, a la reivindicació, a l'oposició i a la revolta.

Finalment, completa la proposta per a la seva estada en el Solleric la sèrie d'impressions sobre acrílic titulada *Bodies in Alliance/Politics of the Street* (2019), que s'apropia del títol d'una conferència de 2011 de la filòsofa Judith Butler en què examina les manifestacions públiques contra la situació precària dels treballadors, les minories sexuals i de gènere, així com l'autodeterminació sota règims despòtics en el nord d'Àfrica i l'Orient Mitjà. Les persones que apareixen en les fotografies de Marinella Senatore són integrants de Pussy Riot fent performance en una discoteca clandestina de Hope Street, Johannesburg (Sud-àfrica). L'artista va convidar Pussy Riot

a acompanyar-la en un viatge a aquesta ciutat per a abordar-hi la falta de seguretat de les comunitats LGTBIQ+ i l'onada de clubs nocturns que assumeixen el paper de nous espais de trobada. Sud-àfrica i Rússia -el lloc d'origen de Pussy Riot- es caracteritzen per la falta de llibertat al carrer; una falta de llibertat que ha convertit els escenaris dels clubs nocturns en plataformes socials per a persones amb idees afins. Les fotografies se centren en les accions convulses de Pussy Riot davant la càmera i, encara que comparteixen una certa familiaritat amb la documentació visual del feminisme dels anys 70, els colors són vívids i saturats com els que ens enceguen des de les modernes xarxes socials i tots els nostres dispositius tecnològics. Aquesta sèrie apareix acompanyada de l'escultura *Everybody can be a Pussy Riot-endemic species* (2022), una obra que inclou l'addició d'un element botànic específic del lloc on s'exposa. El sòcol està cobert amb tires de miralls reflectors que recorden una bolla de discoteca, i la pintura en aerosol aplicada ens remet als moviments de protesta al carrer i a la missió reivindicativa pública de l'art. A l'interior del passamuntanyes original de Pussy Riot hi ha una còpia comercial d'un cap de dona d'una escultura clàssica des d'on creix la planta.