

# **Ariella Aïsha Azoulay. Errata**

Fundació Antoni Tàpies



**Fundació Antoni Tàpies**  
Departament de Comunicació  
Daniel Solano  
t. +34 667 060 753  
[www.fundaciotapies.org](http://www.fundaciotapies.org)  
[press@ftapies.com](mailto:press@ftapies.com)



## Sumari

1. Introducció
2. Biografia
3. Seccions

2.1. *Prou!*

2.2. *Història natural de la violació*

2.3. *Obres mestres*

2.4. *Llibres que no són al lloc que els correspon*

2.5. *Història potencial de Palestina*

2.6. *Fotografies que no es poden mostrar - Moltes maneres de no dir deportació*

2.7. *Errata – Publicacions imperials*

2.8. *Indocumentats – Desmuntar el pillatge imperial [Un film]*

4. Activitats relacionades
5. Material gràfic per a la premsa
6. Patrocini i col·laboracions



Ariella Aïsha Azoulay. *The Potential History of Palestine*. 2013 © Photography: Leevetamar, 2019.

## ***Ariella Aïsha Azoulay. Errata***

Exposició: 11.10.2019 – 12.01.2020

Inauguració: Dijous 10 d'octubre de 2019, a les 19.00h.

Co-comissariat: Ariella Azoulay i Carles Guerra

El projecte *Ariella Aïsha Azoulay. Errata* és patrocinat per *4 Cs - From Conflict to Conviviality through Creativity and Culture* del Programa *Creative Europe* de la Unió Europea.

**Aquests vuit projectes presentats a la Fundació són part d'un intent per intervenir en la gramàtica imperial dels arxius fotogràfics, per interferir en el coneixement imprès als llibres, per desaprendre les estructures imperials imposades com un fet establert i emfasitzar l'origen imperial de molts gestos que una gran quantitat d'acadèmics, artistes, fotògrafs i professors van heretar i utilitzar en les seves pràctiques.**

Aquesta exposició consisteix en un seguit d'assajos des d'una perspectiva d'alfabetització arxivística no imperialista. En aquest context, la fotografia s'utilitza com a part d'una "història potencial", una manera de subratllar els hàbits imperials i els gestos a través dels quals ciutadans d'estaments polítics amb governs distints s'han entrenat per habitar la posició

privilegiada dels experts (en fotografia, art, política i debat sobre els drets humans) i explorar els tràngols d'altres persones, materialitzats en objectes, llibres i documents, mentre aquells altres amb qui comparteixen el món es veuen forçats a suportar rols secundaris i subordinats.

Quatre d'aquests projectes intenten mostrar la violència sistèmica utilitzada al final de la Segona Guerra Mundial amb un "ordre mundial nou", i remarcar altres imaginaris que van emergir del caos provocat per la guerra. El pla d'imposar un ordre mundial nou el van concebre, molt abans que la Segona Guerra Mundial arribés a la fi, els tres caps d'Estat que dirigien la facció dels aliats: Roosevelt, Churchill i Stalin. Sense circumscripcions electorals, ni parlaments, ni vots, ni cap més institució de la democràcia representativa, es van imposar ells mateixos com a representants d'aquest món nou i es van preparar per destruir el vell. Una visió singular de l'ordre mundial nou la va aprovar un òrgan nou, també: les Nacions Unides. I els aliats estaven decidits a asfixiar els models de govern competidors a escala local i regional i suprimir els experiments civils imaginatius. Els últims aspiraven a formacions polítiques diferents que no sols derrocarien el règim nazi i el feixista, sinó també l'imperial, i permetrien que la gent colonitzada i la població desposseïda reclamessin els seus drets, i intentessin renovar els sistemes de drets que s'havien violat de manera tan abjecta a escala planetària durant segles de colonització, esclavatge i diverses formes d'apartheid.



*Un-Documented – Undoing Imperial Plunder* (Indocumentats – Desmuntar el pillatge imperial) [Fotograma]

La transició cap a un món aprovat per les Nacions Unides el 1945 va marcar el final d'una era dominada per la Segona Guerra Mundial i va anunciar un "començament nou". Això no va ser en cap cas un moment de celebració efímer, una transició ràpida de la foscor a la llum; al contrari, va ser una transformació treballada prolongadament i meticulosament, i imposada violentament a còpia de destrucció massiva, migracions forçades, violacions,

desposseïció, misèria, massacres, escassetat d'aliments, privatització i regulació dels espais públics, desmantellaments de sindicats i altres tècniques d'opressió.

La violència al final de la Segona Guerra Mundial la va facilitar una campanya global dirigida pels aliats per ensenyar “alfabetització visual” amb el nou llenguatge dels drets humans. Al nucli del currículum global dels aliats hi havia dos principis: d'una banda, que la violència exercida pels aliats és legítima i justificada com a mitjà per assolir els objectius i propòsits universals; de l'altra, que cal diferenciar aquesta violència d'actes semblants perpetrats per altres contendents, els quals es presenten guiats per una ambició desmesurada de poder per part d'aquest o aquell grup en particular, buscant la manera d'imposar els seus ideals d'opressió.



## Biografia

**Ariella Aïsha Azoulay** (Tel Aviv, 1962) és una escriptora, directora de vídeo-assaig, comissària d'exposicions i una de les veus més innovadores en l'àmbit de la història i de la teoria de la fotografia, així com en estudis de cultura visual. Des de la publicació del seu llibre *The Civil Contract of Photography* (Zone Books, 2008), ha esdevingut directora referència essencial a l'hora de considerar els efectes i la influència política dels arxius fotogràfics.

Una de les idees més influents de la seva obra com a investigadora ha estat la de la història potencial, fruit de la seva anàlisi sobre el llarg conflicte que marca la història d'Israel i Palestina. D'acord amb l'autora, la història potencial s'hauria d'entendre com un conjunt de possibilitats no realitzades en el decurs de la història i com a possibles futurs encara no previstos en el compte dels esdeveniments del passat. En definitiva, aquesta idea desperta

allò latent de la polifonia en les relacions civils, que en el cas de Palestina, hauria permès la convivència.

## Seccions

### 1. *Prou!*

Aquesta secció entreteixeix dos jocs de seixanta-tres imatges. L'un consisteix en plaques d'un kit d'exhibició preparat per la Unesco el 1950, pensat com una il·lustració visual de la *Declaració Universal dels Drets Humans* (DUDH) a partir d'un esborrany de l'ONU. L'altre, el formen fotografies fetes a diversos llocs del món i en què la gent reclama els seus drets en un llenguatge i una gramàtica diferents: articulen aspiracions que difereixen de les imposades per la DUDH. Per a ells, la fi de la Segona Guerra Mundial hauria d'haver deixat espai per a les formacions i la imaginació política no imperials, per a processos de descolonització substancial, drets iguals per a tothom i accés igualitari a l'educació i l'habitatge.

Junts proclamaven el seu poder com a treballadors i conciutadans que eren alguna cosa més que súbdits obedients, boques famolenques que cal alimentar i braços aptes per treballar en benefici aliè. Les plaques de la Unesco mostren imatges abstractes de conquesta, descoberta i esclavatge, conjuntament amb imatges del dret de la gent a l'educació, a la participació en la vida política i a la llibertat de pensament i opinió. Aquests textos i imatges reneguen del rol que hi havien tingut els mateixos actors imperials, que havien redactat i imposat aquesta declaració, en la destrucció de cultures i sistemes de drets al voltant dels quals s'organitzaven diverses comunitats abans de les invasions imperials. El segon joc d'imatges vintage de persones que reclamen els seus drets interrompen l'imaginari polític i visual de la concepció imperial dels drets de l'ONU.

Juxtaposats amb la pluralitat de drets proclamats per la majoria, els panells de la Unesco emergeixen com una part de les lliçons d'alfabetització visual imperial que es van efectuar al final de la Segona Guerra Mundial, l'objectiu de les quals era ensenyar als ciutadans a no veure la violència imperial i ofegar qualsevol denúncia contra aquesta violència. En declarar-se autoritzats a perfilar una declaració de drets per a comunitats que ells encara oprimien activament, aquests mateixos actors, juntament amb d'altres, evitaven haver de retre comptes. En descriure el règim nazi com el mal en persona, ells se situaven com a agents del progrés, i traslladaven la seva pròpia violència als mapes, als tractats internacionals i als codis legislatius. Mitjançant un seguit d'institucions, com ara arxius, museus i biblioteques, on el pillatge massiu del món es preservava com a espècimen d'autoritat, els actors imperials adquirien l'autoritat per establir els seus actes de desposseïció i exhibició com a fases progressives en contrast i per oposició a les eres d'obscuritat anteriors.

Un exemple d'aquest cas és la placa número 9 del kit de la Unesco, que mostra un relleu d'Hammurabi, el rei de Babilònia. El codi legislatiu d'Hammurabi està escrit, i "basat en un sistema de re-distribució rigorós, injust i rígid. Des d'aquell dia, la justícia ha progressat

moltíssim". El que no accepta el narrador d'aquesta anotació és que aquesta imatge testifiqui per si sola fins a quin grau "aquesta fase progressiva" es fonamenta en el saqueig. Fet i fet, aquesta mena de narrativa no hauria pogut arribar a existir, allà on aquests objectes i representació de fases "prèvies" i societats "no civilitzades" no haguessin estat saquejats a gran escala, i s'haguessin preservat en la possessió d'institucions com ara el Louvre. I és d'aquestes possessions d'on els "experts" obtenen l'autoritat. Atès que desconfiaven dels dirigents aliats que havien blanquejat els crims perpetrats pels seus règims, aquests conciutadans van denunciar l'autoritat dels tractats internacionals i van exigir unes compensacions justes. Les seves manifestacions públiques sovint es veien marginades o descaradament prohibides, i els intents per imaginar i experimentar amb formacions polítiques diferents, i maneres de compartir i conviure en el món basades en els costums heterogenis de poblacions distintes, acabaven sistemàticament bloquejats i reprimits. La policia de tot arreu estava entrenada per ensorrar els moviments i les protestes civils i rebentar vagues utilitzant la violència directa i indirecta, sempre en nom de la llei constituïda a través d'aquesta mateixa violència.

La resistència a la violència de la llei i la violència que havia engendrat la llei aquí no se'ns presenten com a càpsules de fets establerts ni proves visuals directes de drets, reclamacions i abusos, sinó com a models polítics viables i competents. Les imatges de resistència com aquestes no s'haurien de processar com a moments passats en una història lineal en què es consolidaven les formacions imperials de postguerra, sinó com a exigències respecte a les quals els règims de "l'ordre mundial nou" encara haurien de retre comptes. El resultat d'estructures jeràrquiques classistes, de gènere i raça s'hauria de considerar quelcom reversible.

## **2. Història natural de la violació**

A finals d'abril del 1945 i en el transcurs d'unes quantes setmanes, qualsevol xifra entre uns quants centenars de milers i dos milions de dones alemanyes van ser víctimes de violacions, fins i tot en espais urbans on hi havia càmeres, per no dir més, atès que la destrucció dels edificis es va registrar curiosament amb nombroses fotografies premiades.

Les ciutats destruïdes aviat van quedar infestades de fotògrafs, i alguns actuaven com si no els pogués aturar res, mentre viatjaven a través de la destrucció buscant imatges que representaven articles de primera qualitat des d'una perspectiva fotogràfica. Tot i que la violació massiva de dones alemanyes no es nega, i a l'arxiu es poden trobar proves de la freqüència amb què es produïen, es dissocia de l'imaginari fotogràfic del final de la Segona Guerra Mundial. Tenint en compte la quantitat de fotògrafs presents en els mateixos llocs on es produïen les violacions, la secció *Història natural de la violació* qüestiona l'ontologia comuna de la fotografia, i l'arxiu basat en l'assumpció que la informació absent està forçosament codificada en les imatges que es van captar a les zones del desastre. Descodificar fotografies reclama una aproximació onto-epistemològica diferent



### **3. Obres mestres**

Juntament amb la migració forçosa de milions i milions de persones, “l’ordre mundial nou” subsegüent a la finalització formal de la Segona Guerra Mundial va implicar el trasllat d’objectes, llibres i obres d’art “al lloc que els corresponia”, o sigui, els indrets que l’imperi global renovat havia creat especialment per guardar-los. Aquesta transferència d’objectes culturals sense precedents va ser una manera de consolidar el poder imperial, dominar nous mercats, expandir els fons de biblioteques i arxius i legitimar els poders imperials d’occident com a rescatadors d’objectes artístics saquejats pels nazis, en comptes de criminalitzar-los per continuar retenint tresors enormes rampinyats a l’Àfrica, l’Índia i pertot. Obres mestres consisteix en documents que mostren les deliberacions del Congrés dels EUA, en relació amb si calia mostrar o no les obres mestres “rescatades” d’Alemanya després de la Segona Guerra Mundial, i imatges de grans multituds contemplant obres mestres del Kaiser Museum a la National Gallery de Washington, on les havien convidat a instal·lar-se, i reconèixer-se a si mateixos en el paper de rescatadors, fent pagar una entrada que es donaria per caritat als orfes alemanys. El que pretén mostrar aquesta re-exhibició d’espectadors d’art és aquesta circulació imperial de la moral, la virtut, els diners i els objectes d’art com a part de la missió de formar ciutadans globals que tinguessin cura dels drets dels altres (al mateix temps que mantenien aquests altres com “els altres”).

### **4. Llibres que no són al lloc que els correspon**

Els nazis van saquejar gairebé un milió de llibres de fons jueus públics i privats arreu d’Europa, però només se’n van tornar un 20% a les comunitats d’on els havien robat. Aquestes sèries de fotos mostren la resta, distribuïda entre la nació-estat jueva creada de nou en nou, Israel, i la Biblioteca del Congrés (40% a cada un). Aquesta secció és un altre exemple de la manipulació i l’apropiació d’objectes, en aquest cas, llibres. De gairebé un milió de llibres que els nazis van saquejar d’institucions i famílies jueves, només el 20% es van restituir a les comunitats europees d’on els havien robat. La resta es van distribuir entre la nació-estat jueva creada de nou en nou, Israel, i la Biblioteca del Congrés (40% a cada lloc), com si així s’hagués de completar tant l’evacuació de la presència jueva a Europa, com pretenien els nazis, com el menyspreu imperial pels components atàvics de cultures materials a les quals l’imperialisme amenaça constantment de reemplaçar amb criptes culturals recloses, noves i fabricades a l’instant, com ara museus, arxius, etcètera.

Contràriament a la manera com es presenta aquesta història a la Biblioteca Nacional de Jerusalem, els llibres del seu fons no els va rescatar la Biblioteca Nacional, ni els va “repatriar” l’exèrcit dels EUA, atès que no havien pertangut mai a cap comunitat jueva d’aquest país, i la seva apropiació no va pas implicar obrir les portes a aquells jueus que buscaven una llar nova a fora d’Europa després de la fi de la Segona Guerra Mundial. La Biblioteca del Congrés no era, en cap cas, el lloc que els corresponia. Al contrari: hi ha proves que els jueus que restaven a Europa confiaven que tornessin aquests llibres a les seves comunitats, però als pocs que no van exterminar els nazis no els van considerar prou qualificats per recuperar-los.

## **5. Història potencial de Palestina**

A través d'unes sèries de vint fotos amb anotacions, aquesta secció substitueix el marc mental establert d'un "conflicte entre dos bàndols", projectat retroactivament durant el segle XX, amb un relat d'un món compartit que apreciaven els palestins àrabs i els jueus, que no imaginaven la possibilitat de ser enemics i no es van veure reduïts a ser exclusivament membres de les seves comunitats.

La major part de la població no va acceptar la resolució sobre la partició de Palestina, tot i que precisament havia d'establir el seu futur, i la partició tampoc no va intentar preservar les estructures de coexistència entre jueus i àrabs que fins llavors havien prevalgut a Palestina. Per tal de materialitzar el pla, les forces militars es van haver d'imposar a l'oposició de la majoria dels habitants del territori: la major part dels palestins i un segment de població jueva sense quantificar. Molts jueus que fins aleshores no havien participat en la lluita nacional es van veure obligats a ingressar al servei militar. Calia imposar el poder de la guerra sobre la població, com una amenaça existencial. Calia instituir la línia divisòria entre jueus i àrabs com un fet essencial i absolut.

A través d'unes sèries de vint fotos amb anotacions, aquesta secció substitueix el marc mental establert d'un "conflicte entre dos bàndols", projectat retroactivament durant el segle XX, per un relat d'un món compartit que apreciaven els palestins àrabs i els jueus, que no imaginaven la possibilitat de ser enemics, i no es van veure reduïts a ser exclusivament membres de les seves comunitats.

La història potencial s'hauria d'entendre en un sentit dual: les possibilitats no materialitzades que encara motiven i dirigeixen les accions de diversos actors del passat, i les possibilitats que poden convertir-se en nostres i es poden reactivar per orientar les nostres accions. Història potencial de Palestina insisteix a restaurar, dins l'ordre de les coses assumides com un fet establert, la polifonia de relacions civils i maneres de coexistir que hi havia en qualsevol moment de la història, sense que les hagués configurat, i molt menys exhaurit, la divisió nacional i racial.

## **6. Fotografies que no es poden mostrar - Moltes maneres de no dir deportació**

Hi ha una sèrie de fotos fetes a Palestina entre el 1947 i el 1950 que són accessibles al públic, però, si algú vol "ensenyar-les", necessita permís del CICR (Comité Internacional de la Creu Roja), que, per concedir-lo, ha d'aprovar el text que acompanyi les fotos. Aquestes rebutgen el dret de les institucions "neutrals" a monitoritzar i censurar la interpretació de la violència imperial.

L'accés a una fotografia sovint està controlat i monitoritzat per l'arxiu. Amb tot, n'hi ha que són accessibles als visitants de l'arxiu, però l'exhibició pública i la distribució a l'exterior de l'arxiu estan controlades, limitades i, sovint, completament prohibides per les institucions que les retenen. Això significa que les persones visitants poden ser aquelles a les quals aquestes fotografies van dirigides, però tenen prohibit ser-ne les remitents: no poden ocupar

la posició del qui les mostra als altres, els crida l'atenció davant de la seva presència, en narra el contingut i el context, n'escriu les anotacions i comparteix l'experiència subjectiva del fet de veure-les. Aquestes fotos només es poden mostrar públicament quan estan inserides en el discurs autoritzat per les institucions que en controlen la distribució. Sí són accessibles al públic, una sèrie de fotos fetes a Palestina entre el 1947 i el 1950 que pertanyen a aquesta categoria, les quals jo vaig poder veure el 2009 a Ginebra al CICR.

Són accessibles al públic, però si algú vol "ensenyar-les", necessita permís del CICR, que, per concedir-lo, ha d'aprovar qualsevol text que l'usuari de l'arxiu vulgui escriure per acompanyar les fotos. Aquestes fotos es van fer durant l'expulsió en massa de palestins de Palestina. Com que no tenia permís per mostrar les fotos amb les meves anotacions, vaig confiar en la memòria per fabricar "fotos que no es poden mostrar", per poder-les compartir amb altres persones. Les podia dibuixar, perquè les tenia gravades a la memòria, i això era possible perquè "no es podien mostrar", però "no eren inaccessibles". Mitjançant aquesta mena de substitucions, les fotos han arribat a manifestar-se a fora dels protocols de l'arxiu, i les anotacions hegemòniques del CICR que actuen com a eufemismes de l'exili, i moltes maneres de no dir clarament el que les fotos van captar: deportació.

## **7. Errata – Publicacions imperials**

Les inscripcions imperials en llibres, documents i imatges aquí no s'entenen com a definitives. En comptes de ser objectes segellats i inalterables, allò que hi ha inscrit tant visualment com textualment està fragmentat i transformat en elements que es poden recompondre, esmenar i esborrar. Aquest projecte desafia la separació d'objectes i persones dels règims imperials, que, amb el seu tractament meticulós dels objectes (els "ben documentats"), i el maltractament de la gent (els "indocumentats"), han definit i mantingut formes neocolonials i imperials de producció del coneixement.

Llibres, ordres escrites i no escrites, documents arxivístics, tractats i declaracions són tots plegats mitjans d'informació i recursos per exercir la violència imperial. L'ús imperial de la força sempre és també una asseveració d'un dret: el dret a prendre, a imposar, a destruir, a esclavitzar, a saquejar, i etcètera.

Aquests drets estan inserits i inscrits en el món vital de les comunitats polítiques per privar aquells que són l'objectiu del poder, de contradir i refutar la validesa dels registres que els ubiquen sota les categories imperials, com ara "refugiats", "esclaus", "persones que busquen asil", "indocumentats" o "infiltrats".

L'educació arxivística imperial no es predica solament amb l'habilitat per llegir, sinó més aviat a saber com cal llegir i utilitzar els textos rellevants com a documents coactius i autoritaris (independentment del grau d'abús i destrucció que n'hagi causat la producció, i que n'implica l'ús continuat). Aquesta cultura basada en les empremtes dels papers té les premisses en una certa sacralitat dels objectes, que estan segellats en el passat i considerats "històrics", fet que a nosaltres ens relega al rol de lectors, espectadors i interpretadors externs. Quan mirem aquests documents, acabem implicats en l'aparell imperial de preservació que es perpetua en el que llegim i com ho llegim.

Errata és un intent de practicar la negació d'aquesta sacralitat i esmenar alguns errors substancials inscrits en aquests papers. Consisteix en seixanta llibres, aproximadament, i unes quantes dotzenes d'imatges, dibuixos i elements diversos. A través de diversos procediments, incloent-hi l'esborrament, la substitució, la juxtaposició, l'addició i la sostracció, aquesta amalgama és el resultat d'un treball en el rebuig de les línies imperials divisòries en el pla polític, temporal i espacial, que integren molts gestos que hem heretat de les modalitats imperials de la producció de coneixement. *Errata* és una temptativa de fer coincidir els dos règims que l'imperialisme pretén mantenir separats: el tractament d'objectes (com a "ben documentats") i el tractament de gent (com a "indocumentada"). Llibres, documents i imatges aquí no s'entenen com a definitius, i estan oberts a múltiples interpretacions, sempre que reafirmen l'estatus intocable d'aquests objectes com a elements històrics que "cal preservar". Aquí, per contra, l'estatus intocable dels objectes del coneixement (llibres, documents i objectes artístics) es posa en qüestió. *Errata* es basa en el dret a intervenir i revertir el coneixement imperial.

### **8. Indocumentats – Desmuntar el pillatge imperial [Un film]**

A diferència de la declaració de Resnais i Marker a *Les statues meurent aussi* (*Les estàtues també moren*), jo demostró que les estàtues no moren. És veritat que a aquells que les van saquejar i les van aïllar per força en aparadors d'exhibició caldria acusar-los de temptativa d'homicidi, tot i que els objectes en si mateixos van sobreviure i romanen alerta en receptacles de vidre als museus, esperant el moment de tornar a reunir-se amb la seva gent, aquí o allà, als llocs d'on les van saquejar, o als llocs on van aterrar. Els objectes i els materials saquejats, els van expulsar de les comunitats on les havien manufacturat, i els van obligar a abandonar la gent amb la qual compartien tot un món. Des que van exiliar aquests objectes, la seva gent viu en perill. No és pas que hagin cessat de produir objectes com a part de la seva existència, però sota el règim imperial, els seus objectes nous representen no objectes, cosa que els converteix en una mena d'objectes sense essència, exposats a diversos tipus de violència.

En l'esforç per assegurar la seva inevitable reunió amb els seus objectes, sovint se'ls condemna com a "indocumentats" per un règim diferent, el que es cuida de la gent de les fronteres. Com a "indocumentats", se'ls denega el moviment pel món i se'ls criminalitza excessivament perquè no travessin les fronteres imposades internacionalment. Centrant l'enfocament en els objectes saquejats que hi ha als museus europeus, i escoltant la crida de la gent que demana asil per entrar als països europeus (que són les potències que abans els colonitzaven), el film defensa la idea que els seus drets estan inscrits en aquests objectes, que s'han guardat ben documentats tots aquests anys.

## Activitats relacionades



Projecció

***The Tempest Society*, de Bouchra Khalili, 2017**

Projecció de la pel·lícula *The Tempest Society*, seguida d'una conversa entre Bouchra Khalili, l'autora, i Carles Guerra, director de la Fundació.

*The Tempest Society*, com diu la seva autora, Bouchra Khalili (Casablanca, Marroc, 1975), no és ni un documental ni una ficció, sinó una hipòtesi. La pel·lícula presenta, a l'Atenes contemporània, el treball d'un grup de teatre format per persones amb bagatges diferents que reflexionen sobre l'estat actual de Grècia, Europa i el Mediterrani. El nom del col·lectiu, *The Tempest Society*, s'inspira en *Al Assifa* ("La Tempesta" en àrab), un grup de teatre activista integrat per treballadors immigrants nord-africans i estudiants francesos que, a la dècada de 1970, van abordar la lluita diària contra la desigualtat i el racisme a França a través d'un format de representació que ells van anomenar "diari teatral". Quaranta anys després, el llegat oblidat de *Al Assifa* retroba un espai de reactivació a Grècia.

A més de la pel·lícula, que fou un encàrrec per a *documenta 14*, l'artista presentarà el llibre que porta el mateix nom, que treu a la llum la història específica, l'arxiu i la vigència del grup de teatre *Al Assifa*, en un context d'urgència econòmica, política i humanitària com l'actual.

**Data:** 11.10.2019 | **Horari:** 16.30 h | **Durada:** 60 min (pel·lícula) i 45 min (conversa) | **Idioma:** Anglès | **Preu:** Gratuït. | Aforament limitat. No cal inscripció prèvia. Activitat en col·laboració amb Barcelona Gallery Weekend i ADN Galeria.

Seminari

## **Modalitats i iniciatives de reparació, restitució i repatriació**

Les institucions públiques, com ara biblioteques, museus i arxius, són propietàries, actualment, d'un contingent enorme d'articles saquejats, i estan organitzades a l'entorn d'estructures imperials que faciliten la normalització d'aquests patrimonis en aquestes institucions. El seminari, basat en aquesta presumpció, pretén fornir un marc de treball per a la discussió de les potencialitats transformadores dels fons culturals imperials, i diferents modalitats per desmuntar-ne els llegats.

**Participants del seminari:** Ariella Aïsha Azoullay, Kader Attia, Françoise Vergès, Hagar Ophir. | **Data:** dimarts, 11 d'octubre del 2019. | **Idioma:** anglès (amb traducció simultània). | **Preu:** entrada gratuïta. | No cal reservar entrades. Places limitades.

—

Visita guiada

## **Aproximacions**

Visites guiades a les exposicions *Antoni Tàpies. Certeses sentides*, *Ariella Aïsha Azoulay. Errata* i *Hannah Collins. Escriuré una cançó i la cantaré en un teatre envoltada de l'aire de la nit*.

**Dates:** divendres, a les 18.00 h. | **Duració:** 1 h 15 min. | **Idioma:** català. | **Admissió:** lliure amb l'entrada del museu. | No cal reservar entrades. Places limitades.

—

## **Presentació d'*Unspoken*, de Lorena Ros**

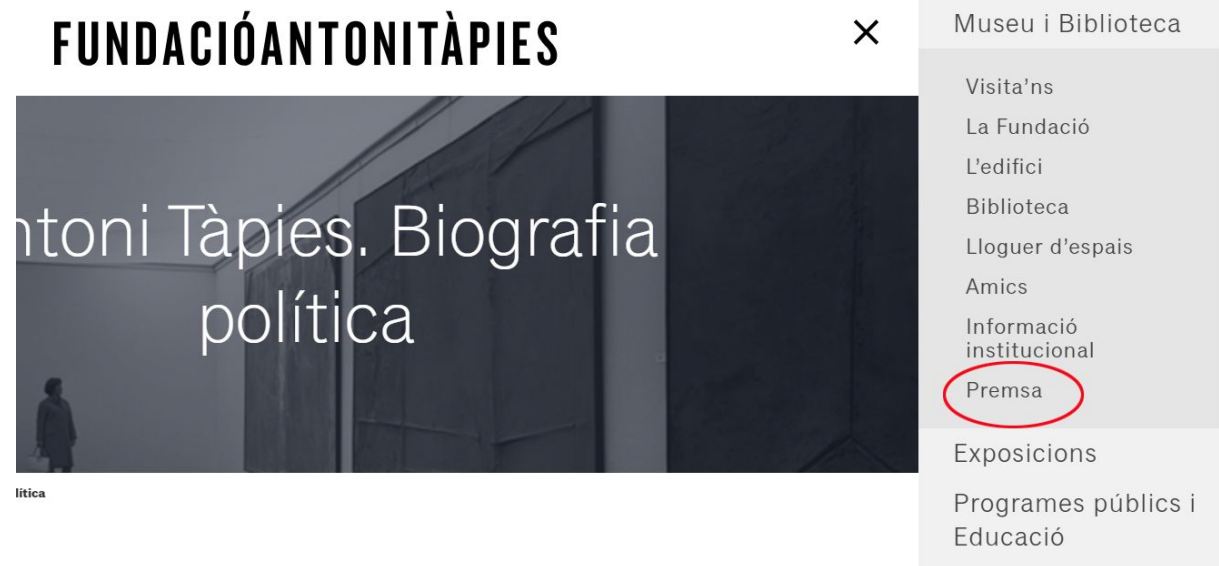
Presentació de la publicació que recull el projecte fotogràfic *Unspoken*, de Lorena Ros. El llibre presenta testimonis reals d'homes i dones que van patir abusos sexuals en la infantesa, a través de records i de fotografies dels llocs que els supervivents relacionen amb el que els va passar. Diu la fotògrafa: "tot i que els abusos són freqüents i generalitzats, parlar d'ells en les societats occidentals segueix sent tabú. El tema està envoltat de vergonya i les persones afectades romanen silenciades, veient-se obligades a fer front al seu trauma i al seu dolor una vegada i una altra".

L'acte comptarà amb la participació de l'autora, acompanyada de Leopoldo Blume, director de l'editorial Blume, Carles Guerra, director de la Fundació Antoni Tàpies, Miguel Hurtado, testimoni present al llibre, i Vicki Bernadet, creadora de la Fundació Vicki Bernadet que ofereix atenció integral, prevenció i sensibilització dels abusos sexuals a menors.

**Calendari:** dimecres 27 de novembre del 2019, a les 19.00 h. | **Durada:** 1 h. | **Preu:** gratuït. | Aforament limitat. No cal inscripció prèvia. | Activitat en col·laboració amb l'editorial Blume.

## Material gràfic per a la premsa

S'accedeix a l'apartat de premsa del web de la Fundació Antoni Tàpies mitjançant el menú que es troba al marge superior dret de la pantalla, a la secció 'Museu i Biblioteca'. S'inclou el dossier de premsa i imatges per a la premsa.



## Patrocinis i col·laboracions

El projecte *Ariella Aïsha Azoulay. Errata* és patrocinat per *4 Cs - From Conflict to Conviviality through Creativity and Culture* del Programa *Creative Europe* de la Unió Europea.

Patrocinadors institucionals



Patrocinador de l'exposició



Co-funded by the  
Creative Europe Programme  
of the European Union



4Cs - From Conflict to Conviviality  
through Creativity and Culture

Col·laboradors



ENATE

