

Ariella Aïsha Azoulay. Errata

Fundació Antoni Tàpies



Fundació Antoni Tàpies
Departamento de Comunicación
Daniel Solano
t. +34 667060753
www.fundaciotapies.org
press@ftapies.com

Sumario

1. Introducción
2. Biografía
3. Secciones
 - 2.1. *¡Basta!*
 - 2.2. *Historia natural de la violación*
 - 2.3. *Obras maestras*
 - 2.4. *Libros fuera de su lugar*
 - 2.5. *Historia potencial de Palestina*
 - 2.6. *Fotografías no exhibibles – Distintas maneras de no decir deportación*
 - 2.7. *Errata – Publicaciones imperiales*
 - 2.8. *In-documentados – Deshaciendo el saqueo imperial [Un film]*
4. Actividades relacionadas
5. Publicación relacionada
6. Otras publicaciones
7. Material gráfico para la prensa
8. Patrocinios y colaboraciones



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

Ariella Aïsha Azoulay. Errata

Exposición: 11/10/2019 - 01/12/2020

Inauguración: Jueves 10 de octubre de 2019, a las 19.00h.

Co-comisariado: Ariella Azoulay y Carles Guerra

El proyecto *Ariella Aïsha Azoulay. Errata* está patrocinado por 4 Cs - *From Conflict to Conviviality through Creativity and Culture* del Programa *Creative Europe* de la Unión Europea.

Estos ocho proyectos presentados en la Fundació forman parte de una tentativa de intervenir en la gramática imperial de los archivos fotográficos, de interferir en el conocimiento imperial impreso en libros, de desaprender las estructuras imperiales como *fait accompli* y de señalar los orígenes imperiales de numerosos gestos heredados por académicos, artistas, fotógrafos y conservadores de museos que los utilizan en sus prácticas.

Esta exposición consiste en una serie de ensayos en modos no-imperiales de cultura archivística. La fotografía se utiliza aquí como parte de una "historia potencial", una forma

de desaprender los hábitos y gestos imperiales mediante los que los ciudadanos de cuerpos políticos gobernados de manera diferente han sido formados para ocupar la privilegiada posición de expertos –en fotografía, arte, política y en el discurso de los derechos humanos– y para explorar la difícil situación de los otros, fosilizada en objetos, libros y documentos, que se ven obligados a soportar papeles secundarios y subordinados.

Cuatro de los proyectos intentan mostrar, por un lado, la violencia sistémica utilizada para poner fin a la Segunda Guerra Mundial con un “nuevo orden mundial”, y, por el otro, destacar otros imaginarios que emergieron en el caos creado por la guerra. El plan para imponer un nuevo orden mundial se concibió mucho antes de que la Segunda Guerra Mundial finalizara y fue obra de los tres jefes de Estado que lideraron la campaña aliada: Roosevelt, Churchill y Stalin. Sin electores, parlamentos, votos ni otras instituciones de la democracia representativa, se designaron a sí mismos representantes de este nuevo mundo y emprendieron la destrucción del viejo. Una visión singular del nuevo orden mundial fue aprobada por un nuevo organismo, las Naciones Unidas, y los aliados decidieron reprimir los modelos de gobierno locales y regionales que se oponían, así como eliminar otros experimentos civiles imaginativos. Estos últimos aspiraban a diferentes construcciones políticas que no sólo acabarían con los regímenes nazi y fascista sino que también pusieran fin al régimen imperial, y permitieran al pueblo colonizado y a las poblaciones desposeídas y explotadas reclamar sus derechos e intentar renovar sistemas de derechos que habían sido burdamente violados durante siglos de colonización, esclavitud y diversas formas de *apartheid* en todo el mundo.



Un-Documented - Undoing Imperial Plunder (Indocumentados - Desmontar el pillaje imperial) [Fotograma]

La transición a un nuevo orden mundial que contaba con el beneplácito de la ONU en 1945 señaló el final de una era dominada por la Segunda Guerra Mundial y anunció un “nuevo principio”. No se trató en ningún sentido de una fugaz celebración, una veloz transición de la oscuridad a la luz. Más bien, fue una transformación prolongada y meticulosamente

pergeñada, llevada a cabo con violencia, recurriendo a la destrucción masiva, las migraciones forzadas, las violaciones, los saqueos, las privaciones, las masacres, la escasez de alimentos, las privatizaciones y el control de los espacios públicos, el desmantelamiento de los sindicatos obreros y otras técnicas de opresión.

La violencia al acabar la Segunda Guerra Mundial fue posibilitada por una campaña global, dirigida por los aliados, para enseñar “cultura visual” en el nuevo lenguaje de los derechos humanos. El núcleo del “currículum” global de los aliados se asentaba en dos principios: la violencia ejercida por ellos mismos es legítima y está justificada como medio para conseguir fines y propósitos universales; y esta violencia debe diferenciarse de actos de violencia similares de otros, que se presentan como impulsados por la pura sed de poder de este o aquel grupo concretos que pretenden alcanzar sus ideales de opresión.



Biografía

Ariella Aïsha Azoulay (Tel Aviv, 1962) es una escritora, directora de vídeo-ensayo, comisaria de exposiciones y una de las voces más innovadoras en el ámbito de la historia y de la teoría de la fotografía, así como en estudios de cultura visual. Desde la publicación de su libro *The Civil Contract of Photography* (Zone Books, 2008), se ha convertido en referencia esencial a la hora de considerar los efectos y la influencia política de los archivos fotográficos.

Una de las ideas más influyentes de su obra como investigadora ha sido la de la historia potencial, fruto de su análisis sobre el largo conflicto que marca la historia de Israel y Palestina. De acuerdo con la autora, la historia potencial debería entenderse como un conjunto de posibilidades no realizadas en el transcurso de la historia y como posibles

futuros aún no previstos en la cuenta de los acontecimientos del pasado. En definitiva, esta idea despierta lo latente de la polifonía en las relaciones civiles, que en el caso de Palestina, habría permitido la convivencia.

Secciones

1. *¡Basta!*

Esta sección entrelaza dos series de sesenta y tres imágenes. Una consiste en fotografías de un conjunto de materiales para una exposición preparada por la Unesco en 1950, concebida como ilustración visual de la Declaración Universal de los Derechos Humanos (DUDH) redactada por la ONU. La segunda serie consiste en fotografías de distintas partes del mundo en las que la gente reclama sus derechos con un lenguaje y una gramática distintos, expresando aspiraciones que difieren de las que impone la DUDH. Para estas personas, el final de la Segunda Guerra Mundial debía haber dejado espacio a formaciones e ideas políticas no imperiales, procesos de descolonización sustanciales, derechos igualitarios, y acceso también igualitario a la educación y la vivienda. Al unirse afirman su poder como trabajadores y conciudadanos que son, más que súbditos obedientes, como bocas hambrientas a las que alimentar y manos capaces para utilizarlas en beneficio de otros.

Las fotografías de la Unesco presentan imágenes abstractas de conquista, descubrimiento y esclavitud, junto con otras de los derechos de las personas a la educación, a la participación en la vida política y al ejercicio de la libertad de pensamiento y opinión. Estos textos e imágenes desautorizan el papel que los mismos actores imperiales que delinearon e impusieron esa declaración desempeñaban en la destrucción de culturas y sistemas de derechos de todo el mundo y que diversas comunidades estaban organizando con anterioridad a las invasiones imperiales. La segunda serie de imágenes antiguas de gente reclamando sus derechos resquebraja el imaginario político y visual de la concepción imperial de los derechos de la ONU. Yuxtapuestos con la pluralidad de derechos reclamados por la mayoría, los paneles de la Unesco emergen como parte de las lecciones de cultura visual impartidas al final de la Segunda Guerra Mundial, cuyo objetivo era enseñar a los ciudadanos cómo no ver la violencia imperial y negar cualquier responsabilidad por esa violencia.

Al autodesignarse legitimados para elaborar una declaración de derechos para pueblos que ellos mismos estaban todavía oprimiendo activamente, esos mismos actores eludían toda responsabilidad por sus propios actos. Al representar al régimen nazi como el mal absoluto, se colocaban a sí mismos como agentes del progreso y traducían su propia violencia a mapas, tratados internacionales y libros de Derecho. Mediante una serie de instituciones como archivos, museos y bibliotecas, en los que el fruto del saqueo masivo del mundo fue conservado como muestras de conocimiento, los actores imperiales adquirieron el poder y la autoridad para conformar sus actos de expropiación y exposición como fases del progreso, en contraste con épocas oscuras anteriores. Uno de esos ejemplos es la fotografía número 9 en el material de la Unesco que muestra un relieve de Hammurabi, rey

de Babilonia. El código legal de Hammurabi, se dice, está “basado en un sistema de castigo que era cruel, injusto y severo. Desde esa época, la justicia ha hecho grandes progresos”. Lo que el narrador de este pie de foto no reconoce es que esa imagen en sí da testimonio de hasta qué punto “esta fase progresista” se arraiga en el saqueo. Después de todo, no podría haber existido un relato como ese si tales objetos y representaciones de fases “anteriores” y sociedades “sin civilizar” no hubieran sido saqueados masivamente y poseídos para su conservación en instituciones como el Louvre; y de esas posesiones procede la autoridad del “experto”.

Recelando de los líderes aliados que encubrieron los crímenes perpetrados por sus propios regímenes, estos conciudadanos refutan la autoridad de los tratados internacionales y reclaman una justicia que repare los daños causados. Las manifestaciones públicas a menudo fueron marginadas o abiertamente prohibidas, y las tentativas de imaginar y experimentar diferentes formaciones políticas y formas de compartir y cohabitar el mundo basadas en las costumbres heterogéneas de poblaciones diversas fueron sistemáticamente obstaculizadas y reprimidas. En todo el mundo, se formó a la policía para desarticular los movimientos y protestas civiles, reventar huelgas utilizando la violencia directa e indirecta, siempre en nombre de la ley que se ha instaurado mediante esta violencia.

La resistencia a la violencia legal, así como la violencia que dio lugar a la propia ley, no se presentan aquí como cápsulas de hechos dados o pruebas visuales inconexas de derechos, reclamaciones y violaciones, sino más bien como modelos políticos rivales y viables. Las imágenes de esa resistencia no deben ser vistas como momentos del pasado en una historia lineal de la consolidación de las formaciones imperiales de posguerra, sino como reclamaciones abiertas por las que los regímenes del “nuevo orden mundial” deberían todavía ser considerados responsables. Las estructuras resultantes de jerarquías determinadas por la raza, el género y la clase pueden, y deben, ser vistas como reversibles.

2. *Historia natural de la violación*

Desde finales de abril de 1945 y en el transcurso de varias semanas, un número que varía entre unos centenares de miles y dos millones de mujeres alemanas fueron violadas, en unos espacios urbanos donde, por decirlo suavemente, no faltaban cámaras, pues la destrucción de edificios fue cuidadosamente registrada en numerosas fotografías de recuerdo, como trofeos. Las ciudades destruidas se llenaron rápidamente de fotógrafos, algunos de los cuales se comportaban como si nada pudiera impedirles el paso mientras recorrían la destrucción, buscando las vistas que constituían los objetivos principales para la mirada fotográfica. Aunque la violencia de las violaciones generalizadas de mujeres alemanas no se cuestiona, y las pruebas de su abundancia pueden encontrarse en los archivos, está disociada del imaginario fotográfico del final de la Segunda Guerra Mundial. Dado el número de fotógrafos presentes en los mismos lugares donde se cometieron las violaciones, la sección *Historia natural de la violación* cuestiona la ontología aceptada de la fotografía y el archivo, basada en el supuesto de que los datos asumen que lo ausente está necesariamente codificado en las fotografías tomadas en zonas de catástrofes. Decodificar fotografías requiere un enfoque onto-epistemológico distinto.

3. Obras maestras

Junto con la migración forzada de millones de personas, el “Nuevo orden mundial” que siguió a la finalización formal de la Segunda Guerra Mundial implicó el traslado de objetos, libros y obras de arte a su “lugar correcto”, es decir, los espacios creados para ellos por un régimen imperial global renovado. Esta transparencia sin precedentes de objetos culturales era un modo de consolidar el poder imperial, dominar nuevos mercados, ampliar las colecciones de bibliotecas y archivos, y legitimar a las potencias imperiales occidentales como salvadoras de los objetos artísticos saqueados por los nazis, en lugar de criminalizarlas por conservar todavía vastos tesoros saqueados de África, India y el resto del mundo.

Obras maestras consiste en documentos que muestran las deliberaciones del Congreso de EE.UU. sobre si se debían mostrar o no las obras Historia natural de la violación maestras “rescatadas” de Alemania tras la Segunda Guerra Mundial, de imágenes de grandes multitudes contemplando obras maestras del Kaiser Museum en la National Gallery de Washington –donde habían sido invitadas a residir–, reconociéndose a sí mismas en el papel de rescatadoras, y pagando las entradas cuyo importe sería donado a obras de caridad para huérfanos alemanes.

Es esta circulación imperial de moral, virtud, dinero y objetos como parte de la misión de configurar ciudadanos globales que se preocuparían por los derechos de los demás –al mismo tiempo que estos eran mantenidos como tales, como otros– lo que esta re-exposición de espectadores de arte intenta mostrar.

4. Libros fuera de su lugar

Del casi millón de libros robados por los nazis en colecciones públicas y privadas judías en Europa, solo el 20% fueron devueltos a las comunidades europeas de las que habían sido expropiados. La serie de fotos muestra el resto, distribuido entre el recién creado estado-nación judío de Israel y la Biblioteca del Congreso estadounidense (40% cada uno).

Esta sección es otro ejemplo de la manipulación y apropiación de objetos, en este caso, libros. Del casi millón de libros que robaron los nazis a familias e instituciones judías de Europa, solo el 20% fue devuelto a las comunidades europeas de las que fueron expropiados. El resto se distribuyó entre el recién creado estado-nación judío de Israel y la Biblioteca del Congreso estadounidense (40% cada uno), como si se quisiera ayudar tanto a consumir la evacuación de Europa de la presencia judía –como la que pretendían los nazis–, cuanto a subrayar la indiferencia imperial hacia los elementos duraderos de culturas materiales que el imperialismo trata constantemente de sustituir con nuevos altares culturales, aislados y creados instantáneamente, como museos, archivos, etc. Frente a la presentación de la historia que ofrece la Biblioteca Nacional de Jerusalén, los libros de su colección no fueron “rescatados” por la biblioteca nacional, ni “repatriados” por el ejército de EE.UU., dado que nunca habían pertenecido a comunidades judías de Estados Unidos y su apropiación no fue acompañada de la apertura de puertas para aquellos judíos que

buscaban un nuevo hogar fuera de Europa tras el final de la Segunda Guerra Mundial. La Biblioteca del Congreso no era en ningún sentido su lugar de pertenencia. Por el contrario, hay pruebas de que los judíos que quedaban en Europa esperaban que devolvieran esos libros a sus comunidades, pero a los pocos que no fueron exterminados por los nazis no se los consideró con derecho a recuperarlos.

5. Historia potencial de Palestina

A lo largo de una serie de veinte fotografías anotadas, esta sección sustituye el bien establecido marco de un “conflicto de dos bandos” proyectado retroactivamente sobre el siglo xx, por una explicación de un mundo compartido deseado por los árabes palestinos y los judíos que no se concebían a sí mismos como enemigos y no se dejaban reducir a su condición de miembros de sus comunidades.

La resolución de la partición de Palestina de la ONU no fue aceptada por la mayoría de la población cuyo futuro se veía alterado por este plan; la resolución tampoco se planteaba preservar las formas de coexistencia entre judíos y árabes que habían predominado previamente en Palestina.

Para llevar a cabo el plan, se necesitó una fuerza militar para superar la oposición de la mayoría de los habitantes del territorio: casi todos los palestinos y un segmento de la población judía cuyo tamaño se desconoce. Los judíos que no habían participado en la lucha nacional anteriormente tuvieron que ser reclutados para que formaran parte de esta fuerza, y muchos de ellos fueron obligados a cumplir el servicio militar. La posibilidad real de la guerra como amenaza existencial tuvo que ser impuesta a la población; la línea divisoria entre judíos y árabes tuvo que trazarse como esencial y absoluta.

Lo potencial debería entenderse aquí en el doble sentido de posibilidades no realizadas que todavía motivan y dirigen las acciones de diversos actores en el pasado, y posibilidades que todavía pueden convertirse en las nuestras y reactivarse para guiar nuestros propios actos. Historia potencial de Palestina insiste en restaurar dentro del orden de los hechos asumidos como *fait accompli* una polifonía de relaciones civiles y formas de convivencia que existieron en todo momento de la historia sin ser definidas exclusivamente, y menos aún agotadas, por la división nacional y racial.

6. Fotografías no exhibibles – Distintas maneras de no decir deportación

Un grupo de fotografías tomadas en Palestina entre 1947 y 1950 son accesibles para el público, pero para mostrarlas se necesita el permiso del CICR (Comité International de la Croix-Rouge) y tal permiso depende de que el CICR apruebe el texto que las acompaña. Esta serie cuestiona el derecho de instituciones “neutrales” a monitorizar y censurar la interpretación de la violencia imperial.

A menudo el archivo monitoriza y controla la accesibilidad de una fotografía. Hay, sin embargo, fotografías accesibles al público que visita el archivo, pero su exhibición pública y distribución fuera de él está controlada, limitada y a menudo completamente prohibida por las instituciones que las poseen. Esto significa que integrantes del público pueden ser destinatarios de esas fotografías pero no se les permite convertirse en sus remitentes: no pueden ocupar la posición de quien las muestra a otros, llama la atención sobre su presencia, narra su contenido y contexto, escribe los pies y comparte la experiencia de contemplarlas. Estas fotografías solo pueden mostrarse en público cuando se incardinan en un discurso autorizado por las instituciones que controlan su distribución.

Un grupo de fotografías tomadas en Palestina entre 1947 y 1950 y que vi en el archivo del CICR en Ginebra en 2009 forman parte de esa categoría. Son accesibles al público pero, para exhibirlas, se necesita el permiso del CICR, y ese visto bueno depende de la aprobación por parte del CICR de cualquier texto que un usuario del archivo redacte para acompañar las imágenes. Las fotografías se tomaron durante la expulsión masiva de palestinos de Palestina. Dado que no se me permitió mostrar las fotografías con mis notas, me basé en lo que recordaba de ellas para crear “fotografías no exhibibles” que podía compartir con otros. Pude dibujarlas tal como las conservaba en mi memoria y pude hacerlo porque las fotografías eran inexhibibles, pero no inaccesibles. Mediante esta especie de sustitutos, las fotografías han acabado existiendo fuera del protocolo archivístico, y más allá de los pies de foto hegemónicos del CICR que actúan como eufemismos del exilio, como muchas formas de no decir lo que registran: la deportación.

7. Errata – Publicaciones imperiales

Las inscripciones imperiales en libros, documentos e imágenes no se entienden aquí como definitivas. Más que objetos sellados e inalterables, lo que está inscrito textual y visualmente en ellos se fragmenta y transforma en elementos que pueden ser recompuestos, corregidos y eliminados. Este proyecto cuestiona la separación de objetos y personas por los regímenes imperiales cuyo cuidadoso tratamiento de los objetos (lo “bien documentado”) y el maltrato de las personas (los “indocumentados”) han definido y mantenido formas neocoloniales e imperiales de producción del conocimiento.

Libros, órdenes por escrito y verbales, documentos de archivo, tratados y declaraciones son medios tanto para comunicar como para el ejercicio de la violencia imperial. El uso imperial de la fuerza también es siempre la afirmación de un derecho: el derecho a tomar, a imponer, a destruir, a esclavizar, a saquear, y todo lo demás. Estos derechos están insertados e inscritos en la vida real de las comunidades políticas para privar a aquellos a quienes se considera investidos con la potestad de contradecir y refutar la validez de los registros que los encuadran en las categorías imperiales como “refugiados”, “esclavos”, “peticionarios de asilo”, “indocumentados” o “infiltrados”. La cultura archivística imperial se afirma en su capacidad no tanto para leer cuanto para saber cómo leer y utilizar los textos relevantes como convincentes documentos de autoridad, independientemente del grado de maltrato y destrucción que su producción ha causado y su uso continuado conlleva. Esta cultura de

las pruebas documentales parte de la premisa de la sacralización de los objetos, que quedan sellados en el pasado y pasan a ser considerados “históricos”, relegándonos a un papel de lectores exteriores, espectadores e intérpretes. Al ver esos documentos nos implicamos en el aparato imperial de preservación perpetuado por cómo y qué leemos.

Errata es una tentativa de ejercer la negación de esta sacralidad y enmendar algunos de los errores secundarios o sustanciales en esos documentos. *Errata* se compone de unos sesenta libros y varias docenas de imágenes, dibujos y otros elementos. Utilizando diversos métodos, entre ellos el borrado, la sustitución, la yuxtaposición, la adición y la sustracción, este conjunto es el resultado de ejercicios en el rechazo de las líneas divisorias espaciales, temporales y políticas que conforman muchos de los gestos que hemos heredado de las modalidades imperiales de producción del conocimiento. *Errata* es una tentativa de hacer coincidir los dos regímenes que el imperialismo pretende mantener separados: el tratamiento de objetos (como “bien documentados”) y el maltrato de personas (como “indocumentadas”). Libros, documentos e imágenes no se entienden aquí como objetos finales, sellados, que están abiertos a múltiples interpretaciones siempre que estas reafirmen el intocable estatus de esos objetos como temas históricos que “deben ser preservados”. Por contra, mediante intervenciones textuales y visuales, el estatus intocable de los objetos de conocimiento –libros, documentos y obras de arte– es aquí cuestionado. *Errata* parte de la premisa del derecho a intervenir y revertir el conocimiento imperial.

8. In-documentados – Deshaciendo el saqueo imperial [Un film]

A diferencia de la afirmación de Resnais y Marker en *Les statues meurent aussi* (*Las estatuas también mueren*), aquí muestro que las estatuas no mueren. Es cierto que quienes las saquearon y las obligaron a existir aisladas en vitrinas deben ser acusados de intento de asesinato, pero los objetos mismos sobrevivieron, y permanecen alerta en vitrinas de museos, aguardando el reencuentro con su pueblo, aquí o allí, en los lugares de donde fueron expoliadas o en aquellos donde acabaron. Los objetos y materiales saqueados fueron desarraigados de las comunidades en que se crearon; fueron obligados a dejar al pueblo con el que compartían un mundo. Desde su exilio, su pueblo corre peligro. No es que haya dejado de producir objetos como parte de su vida, pero, bajo el régimen imperial, sus nuevas creaciones no representan objetos en sí, lo que los convierte en una especie de no-objetos, expuestos a diferentes tipos de violencia.

En sus búsquedas para conseguir la inevitable reunión con sus objetos, a menudo se los considera “indocumentados” según un régimen diferente, el que se ocupa de la gente en las fronteras. En su calidad de “indocumentados” se les niega el movimiento en el mundo y son injustamente criminalizados por las tentativas de cruzar fronteras impuestas internacionalmente. Centrándose en los objetos expoliados en los museos de Europa y escuchando las peticiones de asilo de esas gentes para entrar en países de esa zona, sus anteriores potencias colonizadoras, la película defiende la idea de que sus derechos están inscritos en esos objetos, que fueron conservados y bien documentados todos estos años.

Actividades relacionadas



Proyección

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

Proyección de la película *The Tempest Society*, seguida de una conversación entre Bouchra Khalili, la autora, y Carles Guerra, director de la Fundació.

The Tempest Society, como dice su autora, Bouchra Khalili (Casablanca, Marruecos, 1975), no es ni un documental ni una ficción, sino una hipótesis. La película presenta, en la Atenas contemporánea, el trabajo de un grupo de teatro formado por personas con bagajes diferentes que reflexionan sobre el estado actual de Grecia, Europa y el Mediterráneo. El nombre del colectivo, *The Tempest Society*, se inspira en *Al Assifa* ("La tormenta", en árabe), un grupo de teatro activista integrado por trabajadores inmigrantes norteafricanos y estudiantes franceses que, en la década de 1970, abordaron la lucha diaria contra la desigualdad y el racismo en Francia a través de un formato de representación que ellos llamaron "diario teatral". Cuarenta años después, el legado olvidado de *Al Assifa* reencuentra un espacio de reactivación en Grecia.

Además de la película, que fue un encargo para *documenta 14*, la artista presentará el libro que lleva el mismo nombre, que saca a la luz la historia específica, el archivo y la vigencia del grupo de teatro *Al Assifa*, en un contexto de urgencia económica, política y humanitaria como la actual.

Fecha: 11/10/2019 | **Horario:** 16.30 h | **Duración:** 60 min (película) y 45 min (conversación) | **Idioma:** Inglés | **Precio:** Gratuito. | Aforo limitado. No es necesario inscripción previa. Actividad en colaboración con Barcelona Gallery Weekend y ADN Galería.

Seminario

Modalidades e iniciativas de desagravio, restitución y reparaciones

Instituciones públicas como bibliotecas, museos y archivos poseen hoy en día una cantidad ingente de material fruto del saqueo y están organizadas en torno a estructuras imperiales que facilitan la normalización de la posesión de esos materiales. A partir de esa premisa, el seminario pretende proporcionar un marco para la discusión de las potencialidades transformadoras de las colecciones imperiales y las diferentes modalidades de anular sus legados.

Participantes del seminario: Ariella Aïsha Azoullay, Kader Attia, Françoise Vergès, Hagar Ophir. | **Fecha:** martes, 11 de octubre de 2019. | **Idioma:** inglés (con traducción simultánea). | **Admisión:** entrada gratuita. | No se requiere reserva por adelantado. | Plazas limitadas.

Visita guiada

Aproximaciones

Visitas guiadas a las exposiciones *Antoni Tàpies. Certezas sentidas*, *Ariella Aïsha Azoulay. Errata* y *Hannah Collins. Escribiré una canción y la cantaré en un teatro rodeada del aire de la noche*.

Fechas: viernes, a las 18.00 h. | **Duración:** 1 h 15 min. | **Idioma:** catalán. | **Admisión:** libre con la entrada del museo. | No es necesario reservar entradas. Plazas limitadas.

Conferencia

Presentación de *Unspoken*, de Lorena Ros

Presentación de la publicación que recoge el proyecto fotográfico *Unspoken*, de Lorena Ros. El libro presenta testimonios reales de hombres y mujeres que sufrieron abusos sexuales en la infancia, a través de recuerdos y de fotografías de los lugares que los supervivientes relacionan con lo que les pasó. Según la fotógrafa: "aunque los abusos son frecuentes y generalizados, hablar de ellos en las sociedades occidentales sigue siendo tabú. El tema está rodeado de vergüenza y las personas afectadas permanecen silenciadas, viéndose obligadas a hacer frente a su trauma y su dolor una y otra".

El acto contará con la participación de la autora, acompañada de Leopoldo Blume, director de la editorial Blume, Carles Guerra, director de la Fundació Antoni Tàpies, Miguel Hurtado, testigo presente en el libro, y Vicki Bernadet, creadora de la Fundació Vicki Bernadet que ofrece atención integral, prevención y sensibilización de los abusos sexuales a menores.

Calendario: miércoles 27 de noviembre del 2019, a las 19.00 h. | **Duración:** 1 h. | **Precio:** gratuito. | Aforo limitado. No es necesario inscripción previa. | Actividad en colaboración con la editorial Blume.

Material gráfico para la prensa

Se accede al apartado de prensa de la web de la Fundació Antoni Tàpies mediante el menú que se encuentra en el margen superior derecho de la pantalla, en la sección 'Museo y Biblioteca'. Se incluye el dossier de prensa e imágenes para la prensa.



Patrocinios y colaboraciones

El proyecto *Ariella Aïsha Azoulay. Errata* está patrocinado por 4 Cs - *From Conflict to Conviviality through Creativity and Culture* del Programa *Creative Europe* de la Unión 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

