

30 ANYS DE LA MOSTRA
INTERNACIONAL DE FILMS DE DONES
DE BARCELONA

Un trajecte pels feminismes fílmics

MARTA SELVA MASOLIVER
ANNA SOLÀ ARGUIMBAU

Edita:
Ajuntament de Barcelona

Consell d'Edicions i Publicacions
de l'Ajuntament de Barcelona:
Jordi Martí Grau, Marc Andreu Acebal,
Águeda Bañón Pérez, Marta Clari Padrós,
Núria Costa Galobart, Sonia Frias Rollon,
Pau González Val, Laura Pérez Castaño,
Jordi Rabassa Massons, Joan Ramon
Riera Alemany, Pilar Roca Viola, Edgar
Rovira Sebastià i Anna Giralt Brunet.

Directora de Comunicació:
Águeda Bañón

Directora de Serveis Editorials:
Núria Costa Galobart

Edició:
Oriol Guiu

Distribució:
M. Àngels Alonso

Edició i producció:
Direcció de Serveis Editorials
Passeig de la Zona Franca, 66
08038 Barcelona
Tel. 93 402 31 31
barcelona.cat/barcelonallibres

Barcelona, 2022
© de la edició: Ajuntament de Barcelona
© dels textos i de les imatges:
els autors i autores esmentats
S'han fet totes les gestions possibles
per identificar els propietaris dels drets de
les imatges de les pel·lícules *Les resilients* i
Filles de la pols. Qualsevol error o omisió
s'haurà de notificar per escrit a l'editor
i es corregirà en edicions posteriors.

Autores:
Marta Selva Masoliver
Anna Solà Arguimbau

Coordinació de l'edició:
Sandra Comas Anglada

Documentació:
Sandra Comas Anglada
Lourdes Labara Ferrer
Diana Mizrahi
Marta Nieto Postigo
Àngels Seix Salvat
Alba Villarmeja Sancho

Revisions:
Marga Almirall Rotés
Àngels Seix Salvat
María Zafra Cortés

Correccions:
Sara Bonjoch Llaquet

Disseny gràfic, maquetació
i disseny de portada:
Cristina Pastrana Salvadó

Retoc i producció gràfica:
Xavier Parejo



Només per als textos

ISBN: 978-84-9156-397-6

Versió impresa en català: ISBN – 978-84-9156-394-5
Versió digital en castellà: ISBN – 978-84-9156-398-3
Versió digital en anglès: ISBN – 978-84-9156-399-0

Un trajecte pels feminismes fílmics

30 ANYS DE LA MOSTRA
INTERNACIONAL DE FILMS DE DONES
DE BARCELONA



Ajuntament
de Barcelona

8 La Mostra i la Filmoteca de Catalunya:
un viatge en comú vers la diversitat

Esteve Riambau, director de la Filmoteca de Catalunya

Capítol 1

12 Mostra Internacional de Films
de Dones de Barcelona: un espai
cinematogràfic en diàleg

Marga Almirall, Marta Nieto i María Zafra

26 Cartells de totes les edicions de la MIFDB
des del 1993 fins al 2021

Capítol 2

32 En els debats feministes

34 I. El fer col·lectiu

50 II. Pensar en la representació

62 III. Identitats

88 IV. Cossos

98 V. Cicles vitals

112 VI. Temps, història i memòria

128 VII. Economia i treballs

156 VIII. Violències

174 IX. Espai

190 X. Perspectives descoloniales

202 El llegat d'una genealogia de cineastes

214 Extractes d'articles i entrevistes
publicats a la premsa al llarg
de les trenta edicions de la MIFDB

Capítol 3

220 Més enllà de les pantalles

Capítol 4

256 Equips

266 Annex

268 Índex de pel·lícules

282 Agraïments

Índex



La Mostra i la Filmoteca de Catalunya:

un viatge en comú
vers la diversitat

La sessió inaugural de la primera edició de la Mostra Internacional de Films de Dones de Barcelona, celebrada a la Filmoteca de Catalunya, ja ho diu tot amb el seu contingut: *A House divided* (1913), *Suspense* (1913) i *Die Abenteuer des Prinzen Achmed* (1926). Tres pioneres —la francesa **Alice Guy-Blaché**, la nord-americana **Lois Weber** i l'alemanya **Lotte Reiniger**— per reivindicar, des dels orígens, la presència de dones directores en un espectacle que va néixer fet per homes, adreçat a homes i també a dones, però sempre des d'una mirada masculina. Aquest ha estat un dels leitmotivs de la Mostra des d'aquella primera edició programada la segona quinzena de juny de 1993 a la sala de l'avinguda de Sarrià, l'antic cinema Aquitània. Si seguim mirant el programa d'aquells dies, amb tres sessions diàries els set dies de la setmana, hi trobem films de l'hongaresa **Márta Mészáros** (*Diari per al meu pare i la meva mare*), de la xilena **Valeria Sarmiento** (*Amelia Lopes O'Neill*), de l'alemanya **Helma Sanders-Brahms** (*Apfelbäume*) i de la belga **Chantal Akerman** (*Le déménagement*). Aquests noms han estat vinculats assíduament a una programació que sempre ha tingut molta cura en seguir les seves trajectòries, a més

de visitar els escassos exemples anteriors als anys setanta, com ja llavors es va fer amb les directores experimentals **Germaine Dulac** i **Maya Deren**, la catalana **Rosario Pi** —que va treballar a Madrid i Barcelona abans de fugir dels anarquistes— i l'aïllada incursió de **Dorothy Arzner** al molt masculí Hollywood dels anys trenta. Llavors, jo m'ho mirava com a historiador i també des de la junta directiva de l'Associació Catalana de Crítics i Escriptors Cinematogràfics, que en aquella primera edició vam organitzar una taula rodona amb la presència de **Rosa Vergés**, **Gracia Querejeta**, **Ellin Hare**, **Lorna Powell** i **Valeria Sarmiento**, molt amiga de **José Luis Guarner** per la via de **Raúl Ruiz**.

La coherència és un altre dels leitmotivs de la Mostra, tot i que no sempre he estat d'acord amb les organitzadores i programadores. Recordo haver coincidit amb **Marta Selva** i **Anna Solà** a la Berlinale, on jo cobria el festival com a periodista i elles corrien a veure qualsevol pel·lícula dirigida per una dona amb l'objectiu de portar-la a la Mostra. I també tinc presents les discussions que ja llavors teníem sobre la identificació del cinema de dones amb el criteri exclusiu que fos dirigit per dones. Fa anys que jo vaig abjurar de la teoria dels autors de la qual va sorgir la Nouvelle Vague i vaig em-

prendre l'apostolat de reivindicar guionistes i productors com a figures cabdals de la creació cinematogràfica. En el terreny que ens ocupa, **Frances Marion**, **Jeanie MacPherson**, **Anita Loos** i **Elinor Glyn** van jugar un paper fonamental a l'hora d'establir literàriament els perfils dels personatges femenins del Hollywood dels anys vint. **Clara Bow**, d'*It*, n'és un exemple amb el seu trànsit de la *femme fatale* a la *flapper*. Més contemporàniament, *Daddy Nostalgie* és un film més proper a la guionista **Colo O'Hagan** que al realitzador **Bertrand Tavernier**; mentre que *En tierra hostil*, el film amb què **Kathryn Bigelow** es va convertir en la primera dona guanyadora d'un Oscar com a directora, parteix d'un guió de **Mark Boal**.

Tanco el debat i torno a la coherència de la Mostra, fidel als seus principis al llarg de les trenta edicions que ara celebra. La majoria d'elles han tingut la Filmoteca no només com a seu sinó com a còmplice durant un període en què el cinema dirigit per dones ha deixat de ser una excepció per guanyar terreny. Un terreny potser insuficient, però significatiu. La Mostra ha actuat com a termòmetre d'aquest present mutant però sense deixar de mirar el passat. Ha portat a Barcelona films presentats en altres festivals però també ha explorat la

producció local sense deixar de retre homenatge als grans noms: **Ida Lupino**, **Cecilia Mangini**, **Liv Ullmann**, **Ulrike Ottinger**, **Yvonne Rainer**, **Barbara Hammer**, **Lizzie Borden**, **Danièle Huillet**, **Anne-Marie Miéville**, **Sally Potter**, **Věra Chytilová**, **Larisa Shepitko** i **Margarethe von Trotta**. Recordo molt especialment, ja al Raval, la presència de la realitzadora alemanya, **Von Trotta**, per presentar el seu magnífic film sobre **Hannah Arendt**. I, per descomptat, no m'oblido d'**Agnès Varda**, una de les cineastes que més va fer pel cinema de dones sense voler que a ella l'encasellessin en el cinema dirigit per dones.

Quan vaig començar a dirigir la Filmoteca, la Mostra ens va acompanyar en el trasllat a la nova seu del Raval, el cinema dirigit per dones ja no tenia la urgència reivindicativa d'edicions anteriors, però seguia sent necessària. Aportava una mirada identitària, amb veu pròpia i sempre deutora de les pioneres. De puntals del cinema feminista com **Laura Mulvey**, que va dialogar amb **Giulia Colaizzi** en la 25a edició de la Mostra; o de les pioneres espanyoles que es compten amb els dits d'una mà: **Margarita Alexandre**, **Ana Mariscal**, **Josefina Molina**, **Cecilia Bartolomé** i **Pilar Miró**. En els darrers anys, la col·laboració amb la Filmoteca de Catalunya

també s'ha ampliat a la restauració de les obres militants d'**Helena Lumbreras** i **Mercè Conesa**, les artístiques d'**Eugènia Balcells**, o els curtmetratges d'**Emma Cohen**, en col·laboració amb la Filmoteca Española. De la Filmoteca Vasca ens van arribar els curtmetratges de la pionera **Mirentxu Loyarte**, així com els films digitalitzats d'**Helena Taberna**, presentats per les respectives directores.

Si, com deia **Joaquim Jordà** en el títol d'un dels seus films, vint anys no són res, les trenta edicions de la Mostra comencen a imposar respecte. Si les seves fundadores tenien un objectiu, van pel bon camí, que les seves continuadores segueixen. Si es tractava de portar a Barcelona excel·lents pel·lícules des d'una perspectiva selectiva, les hemeroteques —i les memòries personals dels milers d'espectadores— ho corroboren. Des de la Filmoteca només podem expressar la satisfacció d'haver tingut tan bones companyes de viatge en la difusió d'un cinema de qualitat que respon a la diversitat cultural i a la pluralitat de mirades.

per **Esteve Rimbau**
Director de la Filmoteca de Catalunya

MOSTRA INTERNACIONAL
DE FILMS DE DONES
DE BARCELONA:

un espai cinemato- gràfic en diàleg



Els aniversaris són, en certa mesura, forats de cuc: oportunitats per viatjar en el temps, com una mena de drecera cap al passat sintonitzada amb la valoració de la feina feta, les fites assolides i les anècdotes viscudes, però també són dreceres cap al futur. O cap a la fabulació d'un futur.

Passat: un relat dels inicis

El mes de juny de 1993 va tenir lloc a Barcelona la primera edició de la Mostra Internacional de Films de Dones (MIFDB), fruit de la complicitat amb els espais i els debats del moviment feminista de la ciutat i de l'aprenentatge d'iniciatives referents, tant en l'àmbit internacional com en l'estatal, precursors en la difusió del cinema fet per dones. En la primera edició, les seves fundadores, Marta Selva i Anna Solà, que formaven part de la cooperativa audiovisual Drac Màgic, n'assenten les bases programàtiques: el rescat de les pioneres del cinema, l'atenció a cinematografies de latituds i autores diverses, el seguiment de l'empremta del feminisme en l'art cinematogràfic, la cerca de les diversitats formals i de formats, i una vista panoràmica de les realitzacions recents en clau feminista. Trenta edicions després, la MIFDB manté actiu el seu esperit fundacional i continua orientant la seva tasca a la difusió de la cultura cinematogràfica i a l'enriquiment dels debats feministes a peu de sala.

Durant els anys vuitanta del segle XX, conflueixen els desitjos i les oportunitats de diversos grups de dones arreu per portar endavant festivals que celebren, de manera específica i especialitzada, el cinema feminista i fet per dones. Drac Màgic va inspirar-se en la feina feta per les organitzadores del Festival de Films de Femmes de Créteil (1979-actualitat), el Festival de Films et Vidéos des Femmes de Montréal (1985-1992), l'Internationales Frauen Film Festival Dortmund+Köln (1984/1987-actualitat) i el Festival Internazionale Cinema e Donne a Florència (1988-actualitat), a més d'altres associacions,

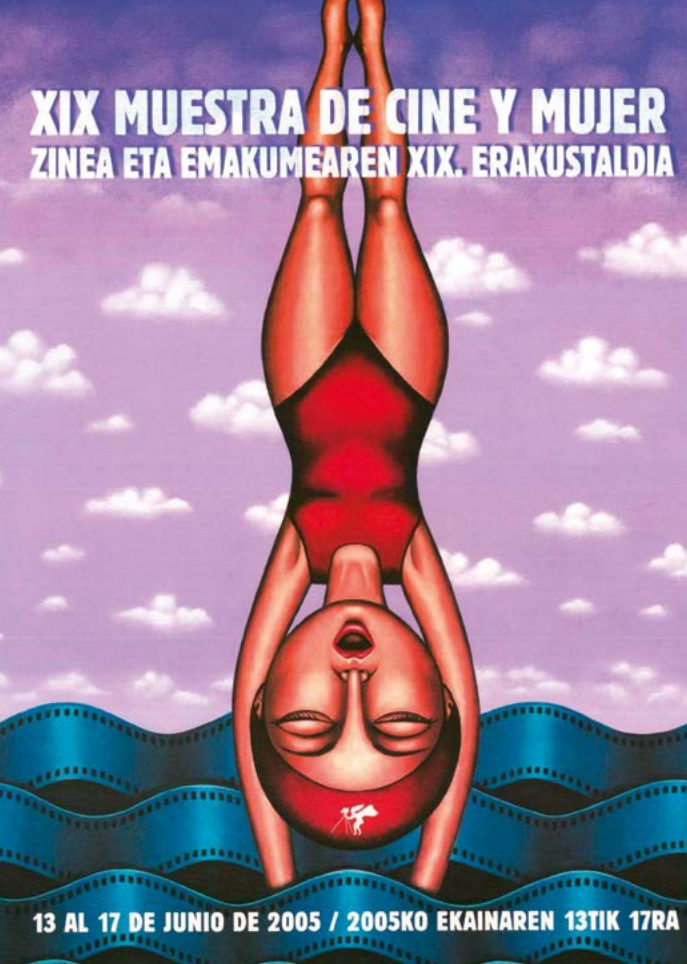
distribuïdores feministes i xarxes internacionals. La participació a la trobada de la xarxa KIWI (Kino Women Internacional), a Mont-real el 1987, liderada per la cineasta Lana Gogoberidze, va ser un dels moments fundacionals de la MIFDB. El mes de juny de 1990, en el marc de la IV Fira Internacional del Llibre Feminista a Barcelona — impulsada, entre d'altres, per LaSal. Edicions de les dones— Drac Màgic va programar a la seu de la Filmoteca de Catalunya la Setmana del cinema fet per dones. Tres anys després, la MIFDB inaugura la seva primera edició. Aquest primer pas el va fer amb la proximitat i la col·laboració del Festival de Cine y Vídeo Realizado por Mujeres, de Madrid, i de la Muestra Internacional de Cine y Mujeres, de Pamplona, els dos projectes que havien obert el camí a l'estat espanyol pel que fa a la cura i difusió del cinema de les dones.

Les aportacions d'autores d'estudis culturals i de la crítica cinematogràfica feminista revelen que entre els espais buits de la historiografia oficial es valoraven les aportacions de les cineastes. Els paradigmes introduïts per aquesta línia de pensament posaven en evidència quins eren els mecanismes amb què s'havia construït la normativització del gènere, les classes socials, les identitats, les ètnies i les cultures en el terreny de la representació visual. En aquest context analític, l'autoria cinematogràfica femenina apareix, segons aquests models interpretatius, com un enriquiment de l'univers cinematogràfic perquè aportava noves visions que ampliaven el repertori temàtic però, sobretot, per les contribucions particulars a l'experimentació i a la innovació. La MIFDB s'incorpora així al corrent d'aquest ideari.



Imatge: Reunió de Trama (Coordinadora de muestras y festivales de cine, vídeo y multimedia realizados por mujeres).
Mireia Gascón i Àngels Seix (MIFDB), **Concha Muñoz** (Muestra de Cine realizado por Mujeres de Huesca),
Elena San Julián i María Castejón Leorza (Muestra de Cine y Mujer de Pamplona), **Asun Santesteban**
(Muestra de Cine de Mujeres de Zaragoza) i **Consuelo Borreguero** (Muestra de Cine de Mujeres de Córdoba).

- Imatges (d'esquerra a dreta i de dalt a baix)
- I. Cartell de la 1a edició de la Muestra de cine realizado por mujeres de Madrid (1985).
 - II. Cartell de la 19a edició de la Muestra de cine y mujer de Pamplona (2005).
 - III. Cartell de la 14a edició de la Muestra de cine realizado por mujeres de Huesca (2014).
 - IV. Cartell de la 11a edició del Festival International de Films de Femmes de Créteil (1989).





Imatge
Foto d'equip de *Drac Màgic*, 2010. Dretes: **Mireia Gascón, Montse Pellicer, Mercè Coll, Mireia Corbera, Núria Campreciós i Blanca Almendáriz.** Assegudes: **Àngels Seix, Lourdes Labara, Divina Huguet, Anna Morero i Júlia Fisas.**

Present: espai de trobada

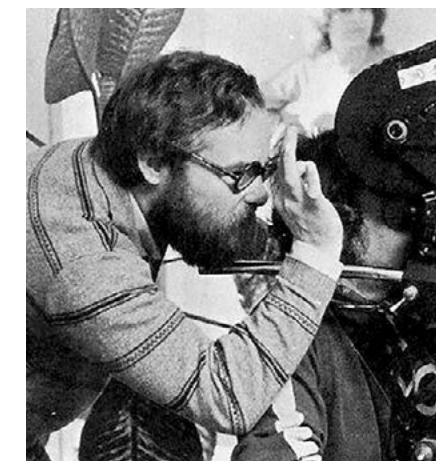
La MIFDB s'ha construït com un espai de trobada on compartir experiències cinematogràfiques, és a dir, com un espai de recepció obert a lectures poc previstes, hackejos feministes a la història "oficial" del cinema i desafiaments experimentals a les narratives androcèntriques que canvien l'imaginari personal i col·lectiu.

La MIFDB ha dibuixat un mapa cinematogràfic singular. Lluny d'establir una llista general i desposicionada del cinema de les dones, el seu catàleg està construït a partir de l'acció d'espigolar, any rere any, les produccions audiovisuals més significatives i urgents, suggerents, arriscades, rupturistes o memorialístiques. Les cineastes que s'invoquen al nom del festival, a l'epígraf *Films de Dones*, aquestes *dones*, en plural, constitueixen un subjecte autoral inabastable, com ho és el subjecte polític feminista, en transformació i transformador. La capacitat contenidora i inesgotable d'aquest plural és un dels motors d'exploració compromesa de les programacions de la MIFDB. La cartografia cinematogràfica dibuixada al llarg dels anys es desmarca de la lògica única de l'algoritme. I no només es programa per afinitat. A més, alliberar les programacions de les tiranies industrials, de l'any de producció de les pel·lícules i de les dinàmiques competitives dels festivals normatius, ha permès buscar altres connexions, auscultadores dels debats socials pendents i capaces de penetrar en el cos col·lectiu d'una manera, potser, més significativa.

La llibertat de programació també té a veure amb procurar l'accés a la diversitat de formats. La MIFDB valora la mescla, defensa l'eclecticisme i es diverteix amb la bastardia. A les pantalles de la MIFDB, programes de televisió, films experimentals i peces de *net.art* conviuen amb les produccions documentals i de ficció més convencionals. L'espai excèntric que sovint ha ocupat la creació audiovisual femenina/feminista fa que la MIFDB sigui habitadora d'altres centralitats, caminadora de fronteres, programadora centrífuga. La pensadora Annette Kuhn ho explica des del concepte de "marginalitat" amb una senzilla i lúcida descripció de la indústria del cinema: "La lògica de les institucions cinematogràfiques clàssiques s'esforça, en última instància, en la producció de significats clàssics. Les institucions que dominen la producció, la distribució i l'exhibició de pel·lícules no poden, en la seva majoria, acomodar pràctiques textuais alternatives o d'oposició"¹. La MIFDB ha estat, i és, un canal de visibilitat per a aquelles produccions que no "podien" seguir els camins clàssics de distribució i exhibició.

Notes

1. Kuhn, Annette,
*Cine de mujeres:
feminismo y cine.*
Madrid: Cátedra,
1991.



Imatge
El cineasta **Pere Vila,**
operador de projeccions
a l'aire lliure de la MIFDB.

La revisió del treball creatiu de les dones del passat és un acte de supervivència². Contra les narracions d'excepcionalitat o de "valor afegit" a la història oficial, l'escriptura d'un continuum d'existències, d'itineraris professionals i de creacions audiovisuals fetes per dones segueix sent avui una de les prioritats polítiques de la MIFDB. És una manera de contribuir a la reescriptura de la història del cinema fugint de la "ficció d'allò genèricament humà, monolíticament universal o qualsevol altre mite androcèntric, racista, sexista o d'edat de la cultura imperial occidental i els seus discursos"³. Recuperar les obres de les cineastes pioneres, revisitar-les, posar-les en diàleg amb el seu context, alhora que amb l'espai de recepció actual, i establir connexions amb els públics i les creadores d'avui és un pilar fonamental de la pràctica de reescriptura dels enunciat històriogràfics.

Para el espectador exigente, la Mostra de Films de Dones representará lo que al buen lector un libro interesante, aunque de consumo minoritario, con una selección de textos rigurosa y profunda, con una lógica de edición, en un formato respetable y una aportación digna desde el punto de vista artístico.

Rosa Vergés
cineasta (del llibre
Diez años de la Muestra
Internacional de Filmes
de Mujeres de Barcelona)

La MIFDB participa d'una mirada calidoscòpica sobre la creació cinematogràfica que para atenció també en els processos creatius que no necessàriament estan vinculats a la direcció, refocalitzant el concepte (i els treballs) de les cineastes: col·lectius de producció, guionistes, muntadores, sonidistes, etc. El lloc de les autores no és així un escenari aïllat, sinó connectat amb els públics heterogenis, a conferències, a tallers, a performances o a les places i a la sortida de la sala. Per aquest motiu, l'evolució dels formats de programació, el calendari i la ubicació de les pantalles han canviat i s'han ampliat amb el temps.

La MIFDB ha pogut estendre la "taca d'oli" per la ciutat de Barcelona, i més enllà, gràcies a la xarxa de col·laboracions amb diversos espais, col·lectius, associacions de barri, ajuntaments i altres institucions, i cerca la posada en pràctica d'una política relacional d'escolta, treball conjunt i col·laboració. El concepte biològic del mutualisme simbolitza bé aquesta pràctica professional: és una relació a llarg termini entre individus de diferents espècies en què totes dues parts en surten beneficiades, com els líquens, la flora intestinal dels herbívors o els esculls de corall. Aquesta relació es posa en pràctica amb

Imatges
(de dalt a baix)

I.
La cineasta i artista
visual **Eugènia
Balcells**, en motiu
de la retrospectiva
i recuperació de la
seva obra cine-
matogràfica per part
del Centre de Con-
servació i Restaura-
ció de la Filmoteca
de Catalunya, 1999.
© Pere Selva.

II.
El professor
i crític de cinema
Mirito Torreiro,
Marta Selva,
codirectora de la
MIFDB, i el professor
i crític de cinema
Josep M. Català,
a l'11a edició de
la MIFDB, 2003.
© Pere Selva.



Notes

2. Aquesta bonica fórmula d'explicar la importància dels imaginaris i genealogies femenines la devem a la poeta estatunidenca **Adrienne Rich**.

3. **Pollock, Griselda**, *Generations and geographies in the visual arts: feminist readings*, Regne Unit: Routledge, 1996.

espais com la Filmoteca de Catalunya, el Centre de Cultura Contemporània de Barcelona, La Bonne - Centre de Cultura de Dones Francesca Bonnemaison, Ca la Dona, Casa Amèrica Catalunya, els Cinemes Girona, la cooperativa de cinema Zumzeig, Tabakalera de Donosti, les sales de totes les poblacions que acullen les programacions de la Mostra es mou i de Conegudes (també) a casa, i amb el coixí acollidor de la plataforma de cinema en línia Filmin, tan important en ple trasbals pandèmic, per anomenar només alguns dels fils que teixeixen aquesta xarxa de trobada, transferència, diàleg i relació, i que comparteixen amb la MIFDB el desig de mantenir en actiu produccions cinematogràfiques que podrien estar fora de tota possibilitat de circulació. Al desafiament de les dinàmiques de silenci s'hi suma la velocitat a la qual la indústria del cinema expulsa les creacions alternatives abans que hagin arribat als seus públics. La MIFDB s'hi resisteix amb la generació de circuits culturals imbricats, cohesionats i comunicats, amb la itinerància de les programacions i amb la construcció d'un catàleg de pel·lícules que es mou sota el nom de Mostra Distribucions, i que ha reunit, en deu anys, més de quaranta títols a disposició d'associacions i institucions. I no ho fa en un món global erm, sinó seguint el model de difusió de cultura feminista d'entitats internacionals pioneres com Women Make Movies (EUA), Circles/Cinenova (Regne Unit), Centre Audiovisuel Simone de Beauvoir (França) i Kinothek Asta Nielsen (Alemanya), entre d'altres.

Gent que volia conèixer com era un cine dirigit per dones, n'hi havia. Hi havia curiositat, però a més a més hi havia una curiositat vindicativa. [...] Dones compositores, dones pintores, dones artistes, n'hi ha hagut sempre i sempre han estat ignorades. I en el cinema, a Catalunya, també hi ha hagut sempre tècniques darrere les càmeres i als laboratoris... però mai les havíem conegut.

Antoni Kirchner
delegat de cinematografia i vídeo del Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya (1982-2001)
i director de la Filmoteca de Catalunya (1983-2000)
(entrevista "50 anys de Drac Màgic")

Imatge
Plaça Salvador Seguí.
Xavier Massó,
operador de projec-
cions a l'aire lliure
de la MIFDB, 2017.



Futur: intencions

Per imaginar el futur convé intentar respondre la pregunta: Quin sentit té el que fem? O, més a la vora del precipici: Què té sentit que fem?

A dia d'avui, alguns desitjos: seguir amb la voluntat de generar un espai cultural que pari una atenció especial a la creació femenina per escriure un relat feminista de les històries del cinema; seguir amb el compromís de rescatar les pioneres, les filmografies oblidades, perdudes o desactualitzades, les dones precursors en l'experimentació formal i la radicalitat enunciativa; seguir amb el desig de generar pensament col·lectiu sobre les imatges i diàlegs especulatius sobre el cinema que necessitem; seguir creient que cal defensar els formats no competitius, fomentar les trobades —formals i informals— i crear programacions significants; seguir desitjant la sedimentació de nous imaginaris, transformadors i regeneratius; trobar un lloc d'enunciació més plaent i menys lluitat; seguir amb ganes de sorprendre i de qüestionar-ho tot, de deambular per les perifèries; seguir entenent com a necessària la creació d'espais específics per a la recepció cinematogràfica posicionada, comunitària i feminista, per al diàleg, la lectura i la interpretació, per a la vivència compartida. El temps i l'espai importen.

A punt d'arribar a l'altra banda del forat de cuc, s'albira un repte cabdal: el de consolidar la informació i l'actiu cultural mobilitzat al llarg dels anys i evitar que es perdi. I encara un altre: el de preservar la història social del mateix festival. Dos desafiaments que passen, necessàriament, per garantir la pervivència dels arxius i fer-ne un ús comunitari, un llegat col·lectiu.

per **Marga Almirall,**
Marta Nieto i María Zafra

FESTIVALS

Una mostra de cinema fet per dones, a la Filmoteca

Drac Màgic posa en marxa aquesta nova iniciativa

BARCELONA
ELVIRA ALTÉS

La primera Mostra Internacional de Films de Dones de Barcelona portarà a la Filmoteca durant la setmana vinent trenta-dues produccions, entre curts, migmetratges i llargmetratges, dirigits per dones. Si el cinema és el reflex de la realitat i la mentalitat del moment, resulta del tot insòlita l'absència de dones realitzadores en la indústria cinematogràfica. Aquesta constatació ha impulsat el col·lectiu del Drac Màgic, especialitzat en la divulgació del cinema a les escoles, a organitzar aquesta primera mostra.

El programa s'estructura en tres apartats dedicats a les cinèstes actuals, a les pioneres, i a donar una perspectiva de la cinematografia britànica, que des del seu aïllament ofereix produccions originals, fora dels constranyiments comercials habituals.

A la secció *Panorama* s'oferirà un espectre ampli del cinema que fan les dones actualment (tots els films són dels anys noranta) a Europa i als Estats Units. S'hi inclouen produccions de circuit normalitzat com *Amelia López O'Neill*, de la xilena Valeria Sarmiento, o la comèdia *Desmaquilla't*, de l'alemanya Katja Bonn Gamier, que la seva autora considera que "és com una mosca a la paret d'un vestidor de senyores".

Reportatges i entrevistes

També es projectaran films reportatge com el de la israel·lina Michal Aviad *Les dones de la porta del costat*, on s'explica com viuen les dones el conflicte de l'Intifada, o l'entrevista a Alice Walker, l'autora d'*El color púrpura*.

La secció *Memòria* es dedica a la recuperació de les obres que van aportar les dones a la gènesi

del cinema, algunes de les quals s'inscriuen en l'avantguarda surrealista, tal com les de Germaine Dulac, autora de *La petxina i el mossèn*, realitzada amb Antonin Artaud.

A la secció *Monogràfic* dedicada a les realitzadores britàniques es podrà veure des d'una adaptació d'un Shakespeare al temps contemporani fins al primer llargmetratge d'una dona de 73 anys. També s'hi exhibiran els resultats de les experiències del col·lectiu Amber Films, que des dels anys setanta ha estat enregistrant imatges dels canvis ambientals que es produeixen en la vida de la classe treballadora del nord-est d'Anglaterra.

Tot un repertori de registres creatius que expressen una manera de fer i d'entendre la realitat que segurament és més oberta i complexa que el que s'adjudica, des d'un maniqueisme patriarcal, als interessos tradicionals de les dones.



NOU DIARI - Barcelona

Recuperació d'una pionera

Memòria recupera el melodrama dirigit per Rosario Pi *El gato montés*. Rosario Pi és una cineasta que va treballar com a directora, productora i guionista a la productora catalana Star Films i que es va convertir en la pionera de les realitzadores espanyoles.

NOU DIARI

Imatges

I. Article d'Elvira Altés al Nou Diari, anunciant la creació de la MIFDB, 10 de juny de 1993.

II. Article de Mirito Torreiro a El País, parlant de la creació de la MIFDB, 11 de juny de 1993.

EL PAÍS - Barcelona

11/06/93

II.

SEXO: MUJER; PROFESIÓN: DIRECTORA TRAS LAS CÁMARAS

M. TORREIRO

Levábamos ya tres años sin festival de cine en Barcelona que echamos a los ojos cuando de improviso, sin alharacas ni estridencias, a la gente del colectivo Drac Màgic se le ocurre proponer uno, especializado, bien pensado: la primera muestra de filmes de mujeres que se inicia el próximo lunes en la Filmoteca. ¿Qué es Drac Màgic? Para quien nunca haya asistido a ninguna de las proyecciones del colectivo, conviene recordar que nació en otros tiempos, allá por 1971, con una loable voluntad de resistencia cultural: para impulsar la proyección de películas de niños en catalán.

Con el correr del tiempo, y sobre todo con la entrada de nueva sangre, las actividades del colectivo se ramificaron también hacia el terreno de la pedagogía, la introducción del cine en los colegios y en la enseñanza media, la orientación profesional a los docentes que se interesasen por el empleo de audiovisuales como complemento didáctico. La última etapa de Drac Màgic ha volcado buena parte de los esfuerzos de las profesionales del colectivo, sin dejar de lado ninguna de las actividades anteriores, hacia el estudio del papel de la mujer en los medios de comunicación, y muy especialmente en el cine.

De todo el mundo

Fruto, pues, de esta dedicación y de ese interés es esta I Mostra Internacional de Films de Dones de Barcelona, que nace bajo el paraguas protector de la Filmoteca y que se desarrollará en los locales de la avenida de Sarrià entre el lunes 14 y el domingo 20. La programación se divide en tres secciones claramente diferen-



Apelblume, de la directora alemana Helma Sanders-Brahms.

das: la principal, llamada *Panorama*, incluirá películas dirigidas por mujeres entre 1990 y 1993, con una buena selección de procedencias: desde la chileno-francesa Valeria Sarmiento, cuya *Amelia López O'Neill* es uno de los platos fuertes del festival, hasta la húngara Márta Mészáros, la alemana Helma Sanders-Brahms o la belga Chantal Ackerman. Es segura, además, la realización de mesas redondas y conferencias que contarán con la presencia de varias de ellas, desde Sarmiento a nuestra Gracia Querejeta, cuya *Una estación de paso* tanto éxito tuvo en Madrid... y aquí está aún por estrenar.

La segunda sección es un monográfico dedicado a cineas-

tas británicas, entre ellas las que componen el colectivo Amber - algunos de cuyos filmes ya se han podido conocer por la macro-retrospectiva que dedica también la Filmoteca estos días al cine británico-. Finalmente, un plato fuerte para amantes de la historia: bajo el título genérico de *Memòria*, se esconden algunas obras maestras realizadas por mujeres pioneras en el arte cinematográfico entre 1913 y 1946, casi todas aquí desconocidas. Apuntamos algunas sugerencias: *A House Divided* (1913), de Alice Guy; *La souriante madame Beudet* (1923), de la francesa Germaine Dulac; *Mädchen in Uniform* (1931), de Leontine Sagan; o *El gato montés* (1935), de la catalana Rosario Pi. Por no hablar de los filmes de vanguardia de Maia Deren, una de las más prestigiosas realizadoras de este tipo de filmes en toda la historia del cine. Una cita, pues, para espectadoras/es despiertas/os. Y el augurio de que en un futuro próximo esta Mostra termine asentándose en nuestro depauperado universo filmico.



Imatge
Equip de la
1a edició de la
MIFDB: Raquel
Aranda, Marta
Selva, Cristina
Albertí, Anna
Solà, Lourdes
Labara i Araceli
Rilova, 1993.
© Pere Selva.

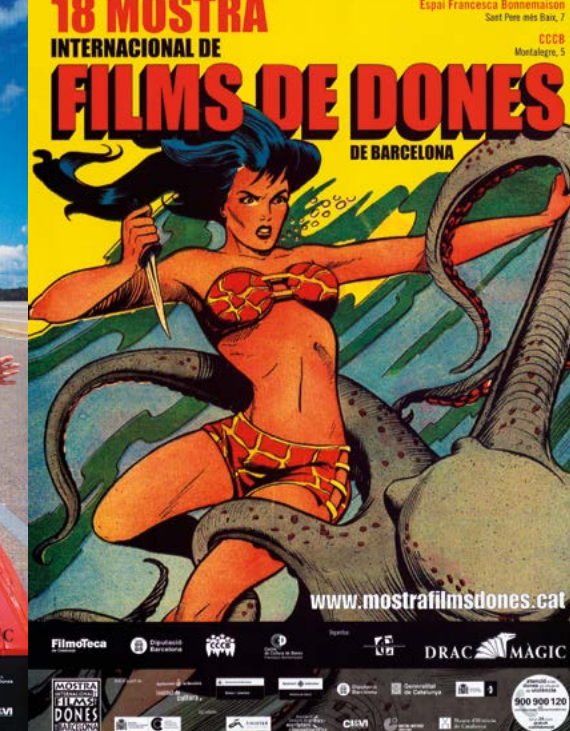
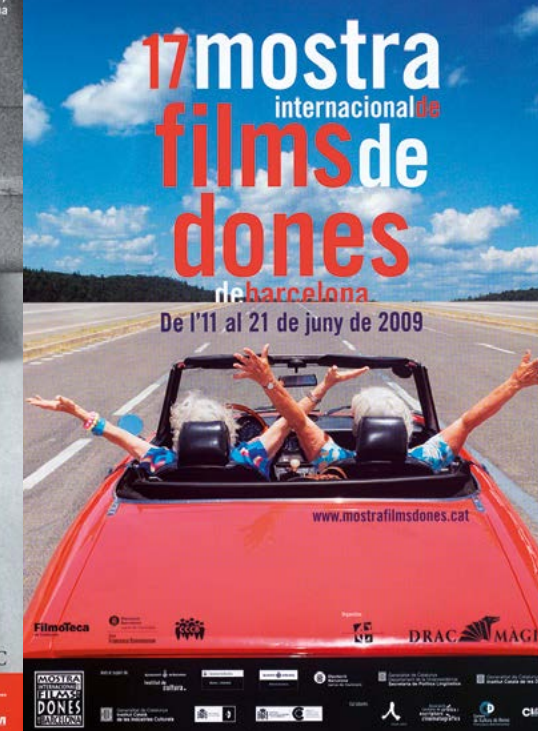
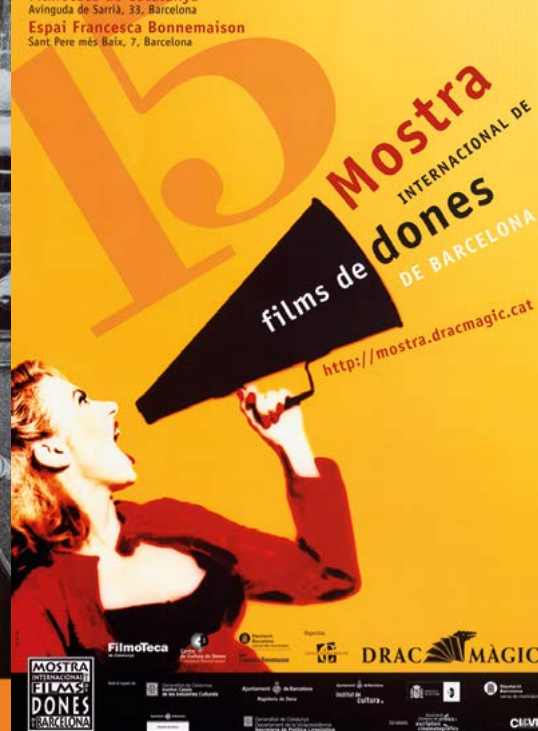
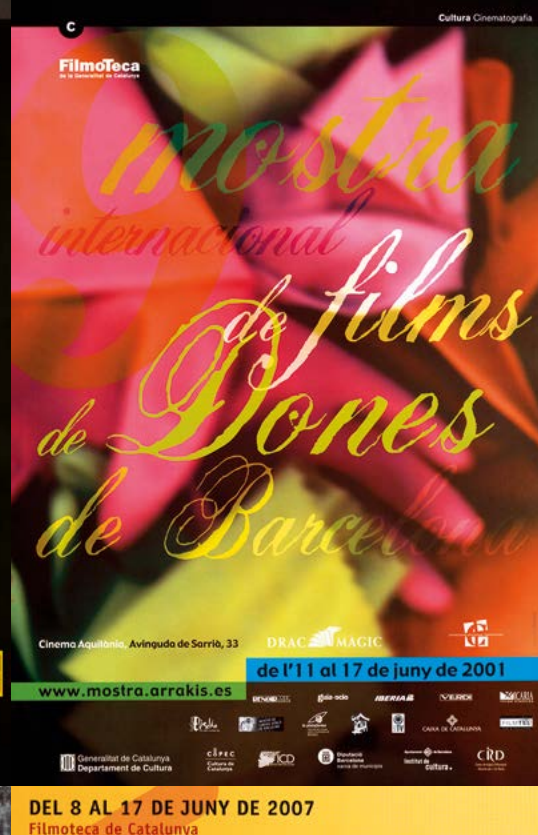
Cartells

Cartells de
totes les edicions
de la MIFDB
des del 1993
fins al 2021

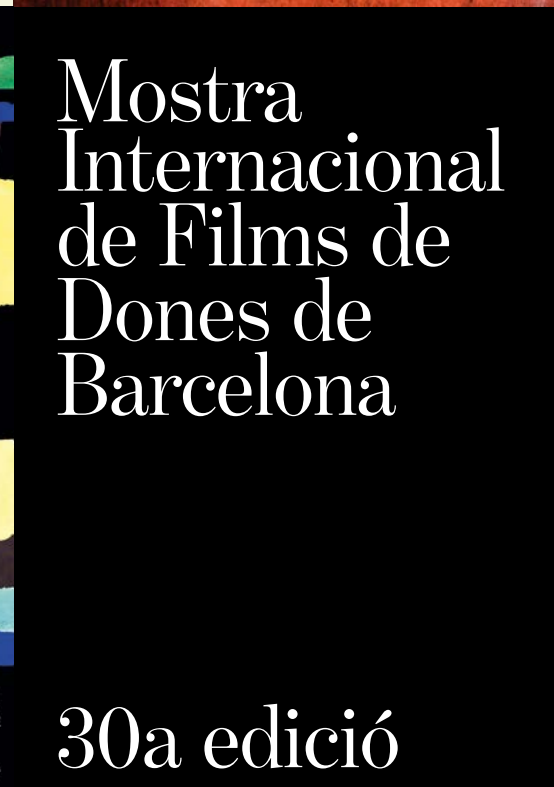
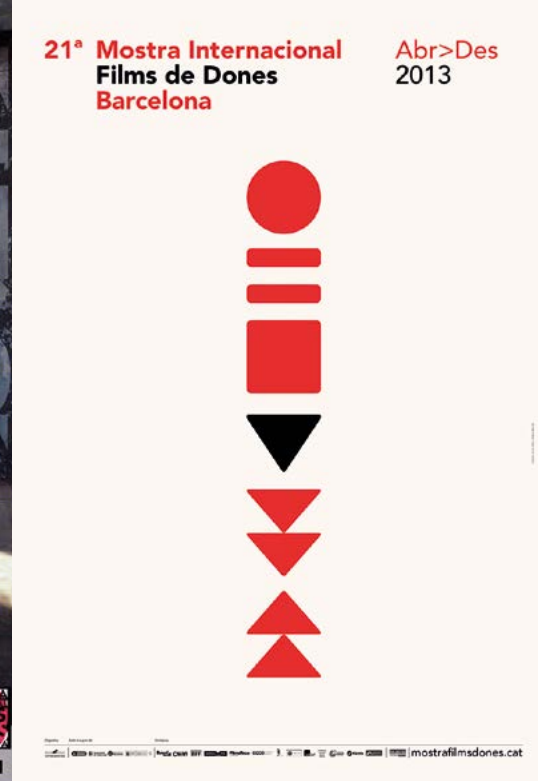


*Els cartells de la 1a, 2a i 20a edicions
de la MIFDB van ser a càrrec del
dissenyador gràfic Winfried Bährle.*

*De la 3a fins a la 19a edició,
així com els de les edicions 24a i 25a, van ser obra
de la dissenyadora Xeixa Rosa.*



Els cartells de la 3a fins a la 19a edició, així com els de les edicions 24a i 25a, van ser obra de la dissenyadora **Xeixa Rosa**.



Els cartells de la 3a fins a la 19a edició, així com els de les edicions 24a i 25a, van ser obra de la dissenyadora **Xeixa Rosa**.

Els cartells de la 1a, 2a i 20a edicions de la MIFDB van ser a càrrec del dissenyador gràfic **Winfried Bährle**.

De les edicions 21a, 22a i 23a se'n van encarregar els dissenyadors **Javi Jaén i Andreu Meixide**.

A partir de la 26a edició, l'autoria dels cartells és de la dissenyadora **Martina Manyà**.

En els debats feministes

El conjunt de films programats des del 1993 conformen un mapa de creacions que és el resultat del desig d'explorar, entre el passat i el present, les manifestacions polièdriques del cinema fet per dones. Compartir amb el públic aquestes descobertes, creant els contextos de recepció adequats perquè cada film generi una interpretació sobre la seva singularitat, però afavorint també la connexió amb altres films i altres experiències del pensament contemporànes, ha estat des del principi l'objectiu de la MIFDB.

Des d'aquesta perspectiva, s'evidencia un diàleg clar entre els films i els debats més rellevants dels feminismes i, per tant, la intenció de les cineastes d'intervenir en aquests debats des de la creació cinematogràfica. En alguns casos, fins i tot, de manera quasi premonitòria. S'observa també que la riquesa que aquests films aporten té relació amb la innovació i la discussió sobre els models cinematogràfics hegemònics que han caracteritzat les pràctiques dels corrents relacionats amb els feminismes fílmics. És a dir, la particularitat d'aquestes aportacions fílmiques és assenyalar que per tal que les experiències femenines poguessin ser representades des de la diferència que signifiquen, es van haver de forçar els llenguatges, les formes cinematogràfiques i els elements de construcció audiovisual per fer lloc a una subjectivitat que no estava prevista en els models de representació cinematogràfics tradicionals. A la majoria dels films exhibits als diferents programes de la MIFDB és visible l'interès de les cineastes per donar forma al seu punt de vista sobre la diversitat de l'experiència femenina i la intersecció d'aquesta experiència amb les diversitats relacionades amb la cultura, la classe, la identitat o l'ètnia, entre d'altres. En paral·lel, en el seu discurs hi són presents de manera freqüent reformulacions específiques dels cànons de representació: els exercicis de desconstrucció que tenen a veure amb la descosificació i desfetixització dels cossos, l'articulació de noves formes d'enunciació que comporten, entre d'altres, la hibridació dels gèneres cinematogràfics, noves jerarquies en l'ús dels enquadraments, la renovació de la noció de versemblança i noves conjugacions del temps i de l'espai cinematogràfics.

A mode d'itinerari, es presenta una visió panoràmica sobre aquest mapa. Es concreta en l'articulació de deu grups temàtics en què s'hi mostren els films més destacats per la seva vinculació evident amb els idearis feministes i per la seva particularitat en relació amb les innovacions formals esmentades. Tot i així, cadascun dels films esmentats no exclou una possible adscripció a més d'un dels àmbits temàtics definits.



Imatges
(d'esquerra a dreta)

I. Alice Guy-Blaché amb una càmera de mà Kinora, un artilugi inventat pels germans Lumière que funcionava com un foliscopi. © Anthony Slide i Be Natural Productions.

II. Sufragistes en el cinema mut (2003), de **Kay Sloan**. Per cortesia de la directora.

Des dels inicis de la seva història, el cinema ha mostrat interès pel debat i per les intervencions que les diverses modalitats del feminisme han anat expressant tant en el camp de les idees com en el de les accions concretes. Així, ja es troben registres visuals creats per diferents cineastes de les mobilitzacions pel dret a vot en els primers anys del segle XX, sobretot en el món anglosaxó. En són exemples *Sufragistes en el cinema mut* (Suffragettes in the silent cinema, 2003), de Kay Sloan, un muntatge de films d'arxiu de l'època muda on hi conviuen films de sensibilització a favor del vot femení amb films que s'hi oposaven; i també *Fes més soroll! Sufragistes en el cinema mut* (Make more noise! Suffragettes in silent film, 2015), un conjunt de films muts de l'Arxiu Nacional del BFI, d'entre els anys 1899 i 1917, i compilats per Bryony Dixon. Aquest muntatge documental estableix paral·lelismes i dissonàncies entre el moviment sufragista i les formes de les primeres produccions cinematogràfiques, des dels noticiaris a les ficcions, que recreaven des de la paròdia els possibles "efectes" dels feminismes. Mirades, sovint atònites, davant l'emergència d'un moviment que hauria de canviar el sentit de molts dels estigmes que requeien sobre les dones. La importància d'aquest film és que, a més, relaciona aquests muntatges documentals amb petites produccions de ficció, com a exemple de les primeres construccions imaginàries. Representacions que, al cap i a la fi, pretenien exorcitzar les pors a l'aparició, en la lluita política, de tot allò que tenia a veure amb les dones com a subjectes.

En aquest sentit, la petita peça d'Alice Guy, *Els resultats del feminisme* (Les résultats du féminisme, 1906) és un exemple de les conseqüències que tenien aquestes mobilitzacions en la cultura popular i les formes narratives. Aquest film, ridiculitza les situacions a què porta l'aplicació d'una igualtat en sentit estricte, posa en evidència els abusos que provoca el compliment dels mandats de gènere en el terreny de l'assetjament sexual, la cura dels fills i de la llar, i la doble moral del matrimoni.

Aquests dos exemples parlen d'una tendència constant en el cinema fet per dones, tendència ben visible en el fil històric de la programació de la MIFDB, on es constata la multiplicitat amb què s'ha anat manifestant.

A partir del que s'anomena la segona onada del feminisme —sorgida a finals dels anys cinquanta del segle XX, i consolidada durant els anys seixanta— es fa evident la necessitat de reprendre la participació del cinema en aquestes qüestions. La gran diferència és que a partir d'aquell moment les enunciacions tenen activistes com

a protagonistes, entre les quals s'hi troben, en la majoria de casos, les mateixes cineastes. Els exemples tenen un abast i un espectre prolífic i són referencials, al futur, tant per a la història del cinema i per a la dels mateixos moviments feministes.

Les arrels de l'androcentrisme en qüestió

L'interès per les aportacions de creadores que d'alguna manera formaven part del debat al voltant del lideratge femení va fer rellevant la seva participació en debats de tota índole. Els escenaris televisius també eren proclius a aquest tipus d'esdeveniments, però lluny de partir d'una actitud reconeixedora, més aviat intentaven desacreditar-ne la rellevància. En aquest sentit, existeix una petita producció rescatada d'una entrevista de televisió a Susan Sontag i a Agnès Varda titulada *Agnès Varda i Susan Sontag: Lleons i caníbals* (Agnès Varda and Susan Sontag: Lions and cannibals, 1969), dirigida per Merrill Brockway. En el film es presenta la conversa que Sontag i Varda van mantenir amb el crític de cinema Jack Kroll en el marc de la setena edició del Festival de Cinema de Nova York (1969), en el qual havien presentat, respectivament, *Amor leoní* (Lions Love, 1969) i *Duet per a caníbals* (Duett för Kannibaler, 1969), i en què Kroll es mostra exacerbadament antifeminista. Durant el transcurs del diàleg, a més de poder veure fragments d'aquestes projeccions, es tracten qüestions filosòfiques i de construcció del discurs cinematogràfic, així com altres conceptes d'interès contemporani, com ara la percepció del grotesc. Es fa especial atenció a les preguntes del crític respecte a la llibertat creativa i sexual femenina.

Les incòmodes preguntes de l'entrevistador i les contundents respostes de les cineastes de qui es qüestionen les estratègies fílmiques permeten albirar avui el que anys després, i de la mà d'elles mateixes i d'altres creadores, s'anirà consolidant com una forma d'entendre la creació fora dels paràmetres de la narrativa convencional androcèntrica: des d'una altra focalització temàtica pel que fa a la ficció i també a l'entorn de noves i desacomplexades formes del registre documental.

El film *Cuestión de silencio* (De stilte rond Christine M., 1982), de Marleen Gorris, va ser un referent en aquest sentit. El debut d'aquesta cineasta es va convertir instantàniament en un clàssic feminista. Tres dones, desconegudes entre elles, es veuen involucrades en un delic-

te. Al llarg del seu processament i dels exàmens psiquiàtrics corresponents, es posen en evidència les arrels veritables del seus actes com a explosió d'una irreprimible intolerància a la vexació i a l'abús de poder. És un film on no apareixen somriures complaents, sinó rialles sonores i irreverents. Va ser projectat molts anys després de la seva realització a la quarta edició de Manifestos Fílmics Feministes (2018), coproduïda conjuntament amb el CCCB. La programació girava entorn de la transgressió del riure femení. En aquella sessió es va posar en relleu la vigència i la capacitat de connexió del film amb nous públics, trenta anys després.

El 1992, Kim Longinotto i Claire Hunt van dirigir *La bona esposa de Tokio* (The good wife of Tokyo), un incisiu retrat del classisme i el masclisme a la societat nipona, que descriu la sorprenent resiliència de la mare de Kazuko Hohki, que torna a Tòquio amb el seu conjunt musical Frank Chickens, després d'haver viscut al Regne Unit durant quinze anys. És la crònica del retrobament de la Kazuko amb les seves antigues amigues, cunyades, mare i pare. Les amigues li expliquen la vivència del seu aïllament envers els amics i els marits. La mare, en canvi, la sorprèn amb la seva nova activitat com a líder d'una comunitat religiosa que practica teràpies força pintoresques, com sessions diàries de rialles, per afavorir l'autoestima i el benestar emotiu en un espai d'extramurs de les convencions subjugadores.

En la mateixa direcció de buscar intersticis on es manifesti l'oposició a uns models excloents de la llibertat femenina, es situa *Comandante Arian: una historia de mujeres, guerra y libertad* (2018) d'Alba Sotorra. Moguda pel record de les víctimes d'agressió sexual, la comandant Arian lidera una de les Unitats de Protecció de Dones (YPJ) de la resistència kurda. El seu batalló, format íntegrament per dones, es dirigeix a la ciutat de Kobane per alliberar el seu poble de les urpes de l'ISIS. A mesura que avancen, la reivindicació del veritable significat de la seva lluita pren força: l'exigència de llibertat per a la propera generació de dones.



Imatge
Comandante Arian:
una historia de mujeres,
guerra y libertad (2018),
d'Alba Sotorra.
Per cortesia de la directora.



L'activisme feminista a Itàlia

El feminisme italià ha explorat amb una fenomenal riquesa i diversitat moltes de les arestes que els feminismes han posat sobre la taula i, juntament amb d'altres estratègies de treball, ha establert una estreta relació amb el cinema, que li permet trobar un escenari privilegiat per documentar les seves activitats i expressar les seves enunciacions diverses. Un exemple n'és el treball de Liliana Cavani a *La dona a la Resistència* (La donna nella Resistenza, 1965), film del qual es parla més endavant a l'apartat "Temps, història i memòria". El film és un testimoni de l'autoexigència i el compromís de donar veu als testimonis de dones, totalment invisibilitzades, però que van ser les responsables de diferents moments clau de la resistència del poble italià contra el feixisme. Un rescat testimonial clarament orientat a reescriure els paràmetres historiogràfics que han estat hegemònics en els relats sobre la participació i rellevància de les dones en determinants episodis de la història.

En la línia d'enregistrar els avatars de les accions dutes a terme pel ja explícit moviment feminista, cal destacar el film *L'adjectiu dona* (L'aggettivo donna, 1971), del Collettivo Femminista Cinema-Roma. Ha estat descrita com la primera pel·lícula italiana declaradament feminista. Es tracta d'una peça militant dedicada a les dones i sobre les dones. El film exposa la quotidianitat polititzada de dones diverses que tant treballen a casa com ocupen fàbriques en defensa dels seus drets laborals, que practiquen avortaments clandestins i denuncien l'educació patriarcal entre primers plans de penis d'estàtues romanes i cites misògines dels grans filòsofs. El mateix col·lectiu va realitzar una altra producció, *La lluita no ha acabat* (La lotta non è finita, 1973), d'Annabella Miscuglio (Collettivo Femminista di Cinema), amb l'objectiu de testimoniar els moments de lluita, reflexió i debat del moviment feminista durant els anys setanta. El film subratlla qüestions del moviment feminista com l'alliberament sexual, l'avortament, la violència i el treball, que s'alternen amb imatges de les manifestacions del 1972 i 1973.

Amb la mateixa intenció de documentar els projectes d'intervenció feminista, es produeix *Escola sense fi* (Scuola senza fine, 1983) d'Adriana Monti, que recull el projecte dels anomenats cursos de formació de 150 hores, que entre el 1974 i el 1982 van tenir lloc a Itàlia. Inicialment estaven dirigits als treballadors de les fàbriques i als camperols

Imatge
Noies-La vida
tremola (2009),
de **Paola
Sangiovanni**.
Per cortesia de
la directora.

i, eventualment, es van ampliar als pensionistes i a les mestresses de casa. *Escola sense fi* parteix com un experiment pedagògic en el marc d'unes classes impartides a un grup de mestresses de casa a partir de la col·laboració entre la realitzadora, les estudiants i la seva professora, Lea Meandri. El film s'endinsa en les relacions de complicitat que s'estableixen entre les dones, els debats sobre com són representades i com desitgen representar-se i, en definitiva, com el curs va significar un espai d'autoconeixement i resignificació dels valors que donen sentit a les seves vides.



Imatge
També volem
les roses (2007),
d'**Alina Marazzi**.
Per cortesia de la
directora i de Mir
Cinematográfica.

Dos films posteriors, *També volem les roses* (Vogliamo anche le rose, 2007) d'Alina Marazzi, i *Noies-La vida tremola* (Ragazze-La vita trema, 2009), de Paola Sangiovanni, oferiran noves revisions del paper del moviment feminista a Itàlia dècades després. Des del convenciment que cap batalla pot donar-se per guanyada, Alina Marazzi retrata la Itàlia dels anys seixanta i setanta a través dels profunds canvis que van suposar la revolució sexual i el moviment feminista. A partir dels diaris de l'Anita, la Teresa i la Valentina, tres dones de diferents regions del país, es qüestiona la diferència entre el passat i el present, tantes vegades afirmada de forma concloent. Es constata, sense victimisme, la pervivència del model patriarcal i la feblesa de moltes conquestes que es van aconseguir. El material que va utilitzar la directora procedia de diverses fonts i s'estructura com un mosaic d'imatges i sons que reconstrueix l'edat d'or del feminisme a Itàlia, i de les lluites per la reforma del dret de família des d'una perspectiva molt personal, crítica i irònica, sense caure en el tremendisme ni en la nostàlgia.

D'altra banda, a *Noies-La vida tremola* (Ragazze-La vita trema, 2009), Sangiovanni configura una producció centrada en la memòria de les lluites feministes a Itàlia, des dels inicis del moviment, sorgit a final de 1960, fins als canvis que van tenir lloc al llarg de la dècada dels setanta. Quatre dones relaten les seves experiències personals i la seva participació en les diverses organitzacions i col·lectius de dones que van reivindicar el dret al propi cos i a la pròpia identitat. Les seves declaracions s'integren en les imatges d'arxiu, que mostren l'amplitud de les transformacions que les dones van propiciar en sortir al carrer i reclamar els seus drets. La vida, realment, va tremolar quan es van qüestionar els fonaments de les institucions que regulaven el destí de les dones. Tota una generació de dones va viure aquesta eferlescència del canvi que en aquells moments deixava de ser una utopia per convertir-se en una esperança compartida. La visió subjectiva de les protagonistes actua com a contrapunt de la crònica dels fets i obre un seguit d'interrogants sobre la situació actual de les dones. Aquest documental tracta sobre la possibilitat de transformar la memòria personal en relat històric, i mostra la necessitat de transmetre aquesta experiència a les noves generacions per tal de poder determinar els problemes del present.

L'existència a Itàlia d'un moviment feminista autònom definit com a feminisme de la diferència és, d'altra banda, objecte de reflexió al film *Cap per amunt* (Sottosopra, 2001), de Gabriele Schärer. El mil·lenni s'acaba i, amb ell, també arriba la fi del patriarcat. Aquesta és la idea que hi ha al rerefons d'aquest film documental. La teòloga Marga Bührig, la infermera Heidi Ensner, la filòsofa Luisa Muraro i la sindicalista Christiane Brunner, dones de generacions diferents i que aparentment no tenen res en comú, expliquen què ha canviat de les seves vides a partir del seu compromís amb el moviment feminista, amb un registre clarament escorat cap a la poètica.

Imatge
Escola sense fi (1983),
d'**Adriana Monti**.
Per cortesia
de la directora.



A França, alçades!

França va proveir, al conjunt dels feminismes, un lideratge indiscutible en el pla de la teoria política, acompanyat per la creació d'una sèrie de dispositius plenament vinculats a un activisme polític en el terreny de la producció cultural, i així va impulsar la creació d'editorials, publicacions periòdiques i també de produccions audiovisuals.

Cal destacar com a exemple revelador d'aquesta estratègia el paper essencial que va tenir, a mitjans dels anys setanta, el grup de Les Insoumuses, del qual formaven part Delphine Seyrig (1932-1990), Carole Roussopoulos (1945-2009) i Ioana Wieder (1932). Entre les seves produccions, de les quals es parla àmpliament en aquest llibre, cal destacar *Maso i Miso van en vaixell* (Maso et Miso vont en bateau, 1976), *SCUM, Manifest de l'Organització per a l'Extermini dels Homes* (SCUM Manifesto, 1976) i, finalment, una producció dirigida per Carole Roussopoulos, *Alcem-nos! Una història del moviment d'alliberament de les dones 1970-1980* (Débout! Une histoire du mouvement de libération des femmes 1970-1980, 1999).

El cas de la primera producció es tracta de la resposta a una entrevista que Bernard Pivot va fer a Françoise Giroud, secretaria d'Estat de la Condició Femenina a França, en un programa de televisió titulat *Un dia més i l'any de les dones, ufi!, s'acaba* (Encore un jour et l'année de la femme, ouf! c'est fini, 1975). Davant el cinisme de l'entrevistador, la resposta de Les Insoumuses va ser aquest film, que ja ha esdevingut una mena de manifest, en què a partir de girs còmics i humorístics hackegen el programa de Pivot.

Un altre exemple de videoactivisme és *SCUM, Manifest de l'Organització per a l'Extermini dels Homes*, en què Delphine Seyrig, llibre en mà, dicta impertèrrita les paraules de Valerie Solanas a Carole Roussopoulos, mentre la cineasta les passa a màquina. El televisor, de fons, mostra unes imatges de guerra emeses al noticiari del dia.

Per altra banda, *Alcem-nos! Una història del moviment d'alliberament de les dones 1970-1980* proposa una relectura dels inicis i consolidació del moviment feminista a França. Un moviment que, segons la seva directora, en comptes de ser reconegut en la seva capacitat transformadora, era sovint objecte de paròdia dels mitjans de comunicació, ignorat i poc reivindicat. I les seves protagonistes, aquestes militants dels anys setanta, van passar de la caricatura inicial a l'oblit. Enfrontant-se a aquest oblit, la cineasta crea un exercici de record i

Quan es reconstrueixen passats col·lectius, històries col·lectives, molt sovint les dones queden en l'oblit. Hi ha una llarguíssima tradició de creadores culturals. S'ha de posar en relleu, quan parlem del passat, aquesta contribució vital per al desenvolupament del país. Aquesta línia de genealogia feminista s'ha de mantenir. Si no, estarem sempre començant de zero i això no és cert, hi ha una línia de continuïtat llarguíssima.

Isabel Segura
historiadora i escriptora
(entrevista "50 anys de Drac Màgic")

memòria a partir de la intersecció dels materials de l'època i del testimoni directe i actual d'algunes de les protagonistes que, mitjançant una sèrie d'entrevistes, expliquen i valoren les seves experiències d'aquells anys, contrastant-les amb el seu present. El film maneja amb intel·ligència, audàcia i humor aquesta visita als primers moments del moviment feminista, en els seus debats sobre la igualtat, la sexualitat heterosexual i homosexual, la política i la identitat, que van significar un nexa d'unió entre el moviment sufragista i la lluita de les noves generacions.

El film *Soraya, Nadjat i les altres* (Soraya, Nadjat et les autres, 2004), de Béatrice Vernhes, representa un punt d'inflexió respecte als materials produïts a la dècada dels setanta, i s'orienta a recollir els esdeveniments de principis del segle XXI, en els quals la interseccionalitat de classe, cultura i identitat sexual irromp en els debats i les mobilitzacions des d'escenaris diversos. La pel·lícula es situa al gener del 2001, quan 250 dones joves dels barris perifèrics de les grans ciutats franceses es van reunir a la Sorbona per denunciar la situació de discriminació i violència que patien. Després de la trobada, aquest moviment no va parar de créixer i va arribar al seu punt àlgid en la manifestació del 8 de març de 2003 a París, sota el lema de "Ni putes, ni submises". Un moviment que conjuga una lectura a molts nivells diferents: el feminisme, la història de la immigració, les tradicions i la globalització, entre d'altres. Barreja imatges actuals i de les reunions feministes dels anys setanta, i reivindica tornar als inicis del feminisme i posar en crisi la pretesa igualtat de les dones a la societat actual.



Imatge

Maso i Miso van en vaixell (1976), de **Carole Roussopoulos, Ioana Wieder, Delphine Seyrig, Nadja Ringart - Les Insoumuses.** Per cortesia del Centre Audiovisuel Simone de Beauvoir.

Honorant Simone de Beauvoir

En el camp del feminisme fílmic, mereixen un capítol a part el conjunt de produccions que s'han dut a terme en relació al llegat d'una de les seves pensadores més rellevants, Simone de Beauvoir (1908-1986). Des de diferents escenaris fílmics, la seva figura ha estat present com a fil conductor d'un feminisme pioner en les seves formulacions antiesencialistes respecte al significat de ser o sentir-se dona. Entrevistes, homenatges, impressions i records de la magnitud de les seves aportacions han constituït un acostament divers i plural a la seva obra que queda reflectit en successives aproximacions a la seva figura.

A Dossier Simone de Beauvoir, 1967, de Max Cacopardo, Madeleine Gobeil i Claude Lanzmann entrevisten la pensadora en el seu apartament. Beauvoir parla dels seus records, del seu compromís polític, de la guerra d'Algèria i de feminisme. Amb Lanzmann va mantenir una estreta relació entre 1952 i 1959, i la seva amistat i col·laboració es va prolongar fins al final de la seva vida. Un any abans de morir, el 1985, va escriure el prefaci del film de Lanzmann, *L'Holocaust* (Shoah, 1985).

Hi ha dos films que es constituïran en sentits homenatges a la pensadora francesa poc després de la seva mort. D'una part, *Homenatge de Kate Millett a Simone de Beauvoir* (Hommage de Kate Millett à Simone de Beauvoir, 1986), d'Anne Faisandier. La pel·lícula condensa les impressions de Kate Millett sobre les imatges de les exèquies de Simone de Beauvoir. Millett evoca els intensos i a vegades controvertits lligams que va mantenir amb el pensament de l'escriptora francesa.

D'altra part, trobem *Per memòria* (Pour mémoire, 1987), de Delphine Seyrig. Un any després de la mort de Simone de Beauvoir, Seyrig ret un homenatge a la seva memòria i recull el testimoni de totes les dones i les organitzacions feministes que van assistir al seu enterrament.

Finalment, cal esmentar *Simone de Beauvoir, una feminista* (Simone de Beauvoir, une féministe, 2006), de Delphine Camolli, la més recent de les obres projectades en el marc de la MIFDB. El film construeix una proposta posicionada en un pla més analític a partir d'arxius audiovisuals i fotogràfics per elaborar un retrat respectuós i alhora crític de Simone de Beauvoir com a feminista activa i compromesa. També situa sense embuts el fet que, malgrat el seu paper cabdal en la configuració conceptual de molts dels paràmetres del pensament feminista, les seves vinculacions amb el moviment van ser complexes i no exemptes de contradiccions.

A prop nostre

La documentació audiovisual relativa a les activitats dels grups feministes a Catalunya i a la resta de l'estat espanyol durant els anys seixanta, setanta, vuitanta i noranta és escadussera. Ha estat posteriorment quan joves cineastes s'han encarregat de documentar aquests períodes mitjançant reconstruccions documentals a partir d'algunes fotografies guardades en arxius particulars i d'entrevistes a les seves protagonistes.

Uns dels primers treballs documentals va ser *La cuadratura del círculo. Història del Bloc Feminista de Tarragona* (2005), del col·lectiu Les filles de Lilith. Amb la combinació d'imatges d'arxiu i entrevistes, el film és una crònica dels esdeveniments més significatius de les lluites feministes dels anys setanta a Tarragona, i per extensió a Catalunya. A partir de la intersecció dels materials de l'època i del testimoni directe i actual d'algunes de les protagonistes —membres i fundadores del Bloc Feminista de Tarragona, que expliquen i valoren les seves experiències durant aquests anys contrastant-les amb el present— es rescata un fragment de la història del feminisme del nostre país.

En la mateixa direcció i en el marc del projecte de creació documental vinculat a La Bonne - Centre de Cultura de Dones Francesca Bonnemaison, es va produir *I moltes altres dones* (2007), de Sonia Trigo, Begoña Montalbán, María Romero, Ana Nahxeli Beas, Andrea Corachán i Marta Muñoz. El seu treball significa la recuperació testimonial de l'experiència del bar-biblioteca LaSal i la seva transcendència en la lluita de les dones a la ciutat de Barcelona. Obert el 1977, s'ubicava al barri xino i va ser el primer bar feminista de l'Estat.

Imatge

La Bonne (Centre de Cultura de Dones Francesca Bonnemaison): la cineasta **Susana Koska** a la 18a edició de la MIFDB, 2010.



Imatge

I moltes altres dones (2007), de **Sonia Trigo, Begoña Montalbán, María Romero, Ana Nahxeli Beas, Andrea Corachán i Marta Muñoz.**

Per cortesia de La Bonne (Centre de Cultura de Dones Francesca Bonnemaison).

Capítol 2

→ 1. El fer col·lectiu

la sal de las mujeres.



*Esa serie de pioneras
que (la Mostra) trajo a España,
un montón de cineastas de vanguardia,
un trabajo de divulgación que ningún
otro festival estaba haciendo.
Me parece un trabajo heroico y militante
sobrevivir todos estos años, porque
el contexto de recepción o de interés
no era el mismo que hay ahora.*

Elena Oroz
crítica cinematogràfica
i professora universitària
(entrevista "50 anys
de Drac Màgic")

Vindicación (2010), de Susana Koska, significa una altra restitució de la memòria del feminisme territorialment més proper. Es tracta d'un documental que recupera testimonis del moviment feminista a l'estat espanyol durant la transició, centrat primordialment al voltant de la revista *Vindicación feminista* (1976-1979).

Probablement una de les cineastes que més ha treballat per la documentació visual del moviment feminista ha estat Cecilia Barriga que, amb *Granada 30 años después: 5.000 feminismos más* (2010), va documentar un dels moments d'inflexió de les mobilitzacions feministes al desembre del 2009, quan es van celebrar a Granada les Jornades Feministes Estatals. Cecilia Barriga assumeix l'encàrrec de la Coordinadora Estatal d'Organitzacions Feministes de fer un documental de les jornades per tal d'enregistrar la trobada i fer-ne memòria històrica.



Imatge: *Les resilients* (2019), de **Cristina Madrid**.

Nous espais d'intervenció i expressió feminista

Finalment, esmentar dos documents en què els feminismes s'expressen a partir de propostes que signifiquen un salt notori per sobre de totes les convencions de gènere, edat, ètnia i classe. Ho fan des d'escenaris vinculats a l'acció política, però també a les arts i l'expressió en llenguatges diversos: *Les resilients* (2019), de Cristina Madrid, i *Espero tu (re)vuelta* (Espero tua (re)volta, 2019), d'Eliza Capai.

Les resilients, de Cristina Madrid, construeix, a través de bandes formades majoritàriament per dones, un retrat de totes aquelles que formen part de la renovació de l'escena musical catalana: el folk de Roba Estesa, el hip-hop de Tribade, el soul de The Sey Sisters i el jazz electrònic de Clara Peya. El film vol descobrir aquests nous brots culturals que donen resposta a la històrica absència de dones damunt dels escenaris. La nova música que brota com flors després d'un incendi.

Per la seva banda, Eliza Capai ofereix un retrat polifònic del moviment de protesta que va ocupar les escoles de Sao Paulo, al Brasil, en demanda d'una educació pública a partir d'un exercici d'escolta activa, i dona veu als seus i a les seves protagonistes. És un documental fet des de la lluita, i no sobre la lluita.

II. Pensar en la representació

Quan vaig veure Antonia's Line recordo com em va impressionar com es resolía una situació de violència sexual. I vaig pensar: és que hi ha una altra manera de mirar, i amb aquesta altra manera de mirar hi ha també una altra manera de resoldre.

Beatriu Masià
fundadora i responsable de Tamaia
(entrevista "50 anys de Drac Màgic")

Des de la pràctica artística, el feminisme reconeix que per capgirar el sistema s'han de canviar també els llenguatges. Aquesta és la manera efectiva i eficient per a què els canvis de paradigma promoguts per les diferents onades del feminisme impregnin i modifiquin les estructures simbòliques i els models mentals, perquè les pràctiques artístiques i comunicatives són a la base de la reproducció de les ideologies hegemòniques. La necessitat d'operar transformacions en el cos dels llenguatges l'han assumida també moltes cineastes que, amb més o menys radicalitat, s'han encairat a les formalitats i a les normatives a la recerca d'innovacions formals que permetessin la renovació d'imaginari. En molts dels films d'aquestes cineastes hi apareix aquesta reflexió, i presenten posades en escena transgressores i sorprenents que donen forma a un nou mapa en el terreny de la creació cinematogràfica. Si bé el posicionament crític envers els llenguatges instaurats és present d'una manera o altra en els films que es citen al llarg d'aquest capítol, sobretot en el cas de les cineastes referents, a continuació es comenten aquells films que, per la seva singularitat o exemplaritat, mereixen una atenció especial.

Imatge

Casa Elizalde:
Marie Mandy,
directora de
Filmar el desig,
un viatge a través del
cinema de les dones,
i la intèrpret
Núria Pujol,
a la 9a edició de
la MIFDB, 2001.
© Pere Selva.



El desig en el focus

L'any 2000, Marie Mandy s'interessa per esbrinar quins reptes formals assumeixen algunes directores a l'hora de plantejar els seus films i, en especial, com es proposen donar forma al desig femení. El seu film *Filmar el desig, un viatge a través del cinema de les dones* (Filmer le désir, voyage à travers le cinéma des femmes, 2000) fa evident que, per a moltes cineastes, el seu posicionament ètic parteix d'una crítica prèvia a les normatives hegemòniques pròpies de la institució cinematogràfica industrial. Les cineastes entrevistades en el documental exposen les seves consideracions, i la pel·lícula recull exemples molt explícits d'escenes on s'encarnen les seves intencions. Els films que es citen a continuació sorgeixen també d'aquesta voluntat de fer un viatge a les arrels de la representació per construir noves formes expressives inclusives i acollidores dels subjectes dones, anteriorment desplaçats o invisibilitzats.



Imatge
La imatge de
Dorian Gray a
la premsa groga
(1984), d'**Ulrike
Ottinger**.
Per cortesia dels
titulars dels drets.
© Ulrike Ottinger.

Pel camí de les reinterpretacions

Ulrike Ottinger, a *La imatge de Dorian Gray a la premsa groga* (Dorian Gray im Spiegel der Boulevardpresse, 1984), proposa un joc de dualitats i correspondències relacionat amb les identitats sexuals dels personatges en una reinterpretació del mite del doctor Mabuse i de Dorian Gray. Ottinger rebutja els codis socials i cinematogràfics establerts i transforma, a la manera de Mabuse, qualsevol forma d'identitat. Subverteix els patrons hegemònics i qualsevol forma de categorització en utilitzar dones per encarnar personatges masculins, com és el cas de Delphine Seyrig, model destacada en els anys seixanta i actriu emblemàtica del cinema feminista, que es converteix en el jove Dorian Gray. També fa que un mateix actor o actriu interpreti més d'un personatge, de manera que moltes vegades no en fixa definitivament la identitat sexual. Ottinger crea unes imatges complexes i subtils, capaces de provocar emocions contradictòries i despertar a la vegada l'estranyament i el reconeixement d'espectadors i espectadores. Mai no podem restar indiferents davant de les seves propostes. Sempre sorprenen les seves imatges, que es mouen i fan girar la roda de les significacions apreses.

Encara en el terreny de la reflexió sobre el mateix mitjà i des del tractament assagístic, a continuació s'esmenten diversos films focalitzats en aquest tema.

Imago mundi (2007), film-assaig de Lisl Ponger, que proposa una nova organització dels signes que van construir la visió del segle XVII a partir de la naturalesa morta, i posa en relació la crítica simbòlica de les estructures de poder religioses i seculars de l'època amb les pròpies del món postcolonial, neoliberal i globalitzat del present. Planteja un paral·lelisme entre les formes de representació i el discurs cultural amb l'objecte de rellegir de la mateixa manera la representació de la política i la política de la representació. Mitjançant un itinerari que travessa diferents estrats simbòlics, processos de treball i formes artístiques que procedeixen del cinema, la fotografia, la dansa, el teatre, la música i la literatura, el film desvela els paràmetres normatius que donen forma a la "invisible gàbia cultural" en la qual invertim la major part del nostre temps. Situat en la interacció entre el debat polític, les formes de l'art i els nivells de significat, el film esdevé un text que pot ser llegit com a part d'un discurs entorn de l'activisme polític de l'art.

D'altra banda, *Encantadora Andrea* (Lovely Andrea, 2007), d'Hito Steyerl, mostra la investigació iniciada per la cineasta amb el seu film *Novembre* (November, 2004) sobre les noves formes que les tecnologies de la informació imprimeixen en la construcció de símbols i icones sexuals. El film parteix de la recerca d'una fotografia feta a Tòquio al voltant de l'any 1987, que mostra l'artista Hito Steyerl mig nua i lligada. Una imatge d'esclavitud a l'estil nawa-shibari, caracteritzat per dones lligades per una corda i suspeses a l'aire. Aquesta representació cultural es va desenvolupar en les arts marcial, mitjançant el hojōjutsu, que utilitza una corda per capturar, transportar i torturar criminals. Un acte estètic que va adquirir una dimensió eròtica a finals del segle XIX i a principis del XX. Actualment, aquest tipus de representacions són habituals del gènere pornogràfic al Japó. A *Encantadora Andrea*, "la corda per tenir algú en captivitat a l'estil japonès" esdevé una metàfora universal que emfasitza com les imatges produeixen realitats que evidencien relacions de poder. La recerca de Steyerl de la seva pròpia imatge en captivitat és un *tour de force* d'analogies i correspondències en les quals el món apareix en tota la seva complexitat i interconnexió.

Imago mundi i *Encantadora Andrea* van formar part de la secció Etnografies experimentals. Narratives de gènere i tecnologies globalitzades, programada per Virginia Villaplana i Montse Romaní en la 16a edició de la MIFDB.

El factor col·lectiu

Les alternatives fílmiques feministes no involucren només la creativitat personal de les cineastes, sinó també les condicions de producció i distribució, així com les tecnològiques. Els posicionaments en relació amb aquestes estructures han aparegut com a resultat d'impulsos i compromisos col·lectius. Aquest és el cas dels exemples que es comenten a continuació, reunits a la secció *Real TV. (Contra)representacions mediàtiques des dels feminismes*, programada també per Virginia Villaplana, María Ruido i Montserrat Romaní, per a la 12a edició de la MIFDB.

Ja estava escrit, ens destruirà. Entrevista amb Clara G. Sopht (Have script, will destroy. Interview with Clara G. Sopht, 2000), un projecte de Cornelia Sollfrank. El film recull una entrevista a Clara G. Sopht, una activista i hacker de gran influència en el context de l'època. Sopht va acceptar fer l'entrevista amb la condició que el material s'emascararia per preservar l'anonimat. Va rebutjar contestar gairebé totes les preguntes personals, menys que fou educada a Bèlgica per pares nord-americans i que vivia en aquell moment a l'àrea de la Badia de San Francisco, on treballava com a programadora i administradora de sistemes.

Videocartes de dones. Missatges sobre la guerra i la globalització (Women videoletters. A second text on war and globalization, 2004), és un projecte col·lectiu que recopila vídeos curts o "cartes" que van enviar activistes, realitzadores i artistes procedents de diversos països com a reacció a les conseqüències bèl·liques després dels atemptats de l'onze de setembre de 2001: les guerres a l'Afganistan i a l'Iraq, així com les mesures de control racistes imposades a Alemanya i als EUA. *Videocartes de dones. Missatges sobre la guerra i la globalització* pretén fer visibles els efectes que produeix la guerra sobre les jerarquies de gènere o les normes heterosexuales, i com aquestes jerarquies poden esdevenir la base de la mateixa guerra. El film inclou declaracions de dones dels Estats Units i de l'Iraq, d'Israel, els Països Baixos, l'Argentina, Chiapas, Palestina, el Pakistan, Turquia, l'Uruguai i Alemanya.

Venjança a Tampa (Avenge Tampa, 1994) és un programa de Dyke TV en què Dee Deberry, activista queer i seropositiva que vivia a Tampa, Florida, explica com la seva casa va ser objecte d'un incendi provocat per un grup de fanàtics. S'hi pot veure com comunitats d'activistes queer de tot el país s'apropen a Tampa i organitzen accions

públiques de suport. Paral·lelament, l'activista de Nova York Phyllis Lutsky descriu el procés d'organització que acompanya aquestes accions. Dyke TV va néixer el 1991 a Nova York i fou la primera televisió per cable creada i gestionada per activistes queer.

Tancats a fora (Fenced out, 2001), produïda per Paper Tiger Television, és una peça que recull el procés per recuperar l'embarcador de St. Christopher, un dels pocs llocs a Nova York freqüentats per joves negres, persones en risc d'exclusió, persones sense llar i col·lectius LGBTI+. Del 2000 al 2001, s'hi van col·locar barreres per construir-hi un nou parc amb la finalitat de desallotjar la població que vivia a la zona. Davant l'augment del control policial i l'amenaça que suposava perdre aquest espai públic, un grup de joves va fer aquest documental, que inclou una sèrie d'entrevistes a aquells que habitualment ocupaven el lloc i expressen el que significava per a les seves vides. També van entrevistar antigues activistes LGBTI+ per aprofundir en la història local i la seva connexió amb el moviment d'alliberació gai dels anys seixanta.

Contra l'imperi (Resisting the empire, 2003), de Paper Tiger Television. És un document concebut com una eina de crítica als mitjans de comunicació que van cobrir la guerra del Golf, amb el testimoni de diferents grups activistes com ara DRUM, Peace Williamsburg, The Green Party, Corporate Lawyers Against the War, Fairness and Accuracy in Reporting, Colombia Social Justice, Labor Against the War, Riot Grrrl NYC, Nodutdol, High School Students, A Long Island Resident i Father of 4, entre d'altres. A la vegada, el documental revisa la història militar dels EUA en temes de política exterior i la difusió sobre els moviments de resistència contra la guerra als mitjans de comunicació. També proposa algunes instruccions sobre com participar en accions activistes en favor de la pau a les mateixes comunitats.

El darrer documental d'aquest programa, *Nova York: La televisió de la gent* (2001), d'Alicia Reginato, estava dedicat a les experiències de televisió d'accés públic a Nova York, en particular les de Paper Tiger Television, IMC, Deep Dish TV i Manhattan Neighborhood Network.

Transversals en el temps

L'interès per abordar des de diferents perspectives les reconfiguracions audiovisuals del feminisme segueix present en produccions més properes acollides també en les darreres edicions de la MIFDB, com és el cas dels films de María Ruido. L'eix vertebrador de l'obra d'aquesta cineasta és la reflexió sobre els llenguatges i, molt sovint, els aspectes vinculats a la memòria de les imatges. A *Lo que no puede ser visto debe ser mostrado* (2010) construeix un discurs sobre la memòria de la Transició a partir de certes produccions del cinema militant, que contradiuen les imatges oficials amb les quals s'ha elaborat la nostra memòria del final del franquisme i de l'inici de la democràcia. La seva aproximació no es basa en la veritat del testimoni enregistrat, sinó en la constatació de la falta d'imatges sobre determinats esdeveniments o problemàtiques. María Ruido fonamenta el seu treball en mostrar el que no pot ser vist i que, per tant, és absent de la representació que s'ha transmès com a oficial, sobre la qual s'ha construït la nostra memòria col·lectiva. S'enfronta així a l'engany i als oblits imposats per les narratives del poder.

Amb una actitud també desafiant, Carolina Rimini i Gustavo Galuppo elaboren *Binaria* (2016), un exercici de recerca audiovisual, amb la superposició de textos i un off sonor explícit que conté bona part dels debats que els feminismes han encarat a partir de la refundació del model patriarcal. Un manifest que s'atreveix a fusionar la correcció acadèmica amb filigranes estètiques i discursives carregades d'un esperit kitsch provinent del tractament irreverent de les imatges d'arxiu.

Sobre el paper testimonial de les imatges i la capacitat alliberadora del relat memorístic, la portuguesa Susana de Sousa Dias elabora el documental *48* (2014) a partir de fotografies de les detingudes per la policia de la dictadura, és a dir, a partir d'imatges produïdes pel mateix règim. El seu film esdevé així una radiografia dels quaranta-vuit anys de dictadura d'António de Oliveira Salazar, la més llarga del segle XX, a través del relat oral d'algunes de les seves víctimes. I com a únic suport visual, les fotografies de les seves fitxes policials. Un posicionament estètic d'una valentia agosarada en un film ple d'eloqüència i significat polític. Per la seva banda, la també portuguesa Salomé Lamas, en un exercici d'estil tan arriscat com suggeridor, realitza *Extinção* (Extinção, 2018), un film allunyat de les convencions formals que dona forma

a un possible imaginari soviètic, així com al desconcert i la incomoditat de les fronteres a propòsit del suposat desglaç del territori soviètic; i ens parla sobre l'experiència de Kolya, un noi de nacionalitat moldava, que es declara habitant d'un país no reconegut, Transnistria. L'ús del blanc i negre emfasitza la realitat, ombrívola i emboirada, que envolta el personatge i el seu territori, i dota el film d'un caràcter gairebé parabòlic.

Des d'un aspecte formal també agosarat, i a partir de la resignificació de materials documentals confrontats amb els relats dels habitants d'un poble del sud del Líban, la cineasta Alaa Mansour presenta *Ainata* (2018). Es tracta d'una mirada atenta a la distància entre les experiències de vida al Líban en plena guerra i els imaginaris construïts des dels discursos polítics i mediàtics. La directora proposa donar forma a una vida quotidiana marcada per l'horror, les invasions, les execucions, els recorreguts dels obusos enmig de la calma i la indiferència que considera també pròpia del seu país. La seva reflexió deambula pel caràcter fantasmagòric que caracteritza les imatges de la memòria, amb l'encreuament de mites, rituals, espais desapareguts i peces perdudes, com en un jaciment arqueològic.

Imatge
48 (2014),
de **Susana de
Sousa Dias**.
Per cortesia de
Kintop.



La cineasta Narges Kalhor, en una demostració de ruptura total amb les normes narratives, ens ofereix a *En nombre de Scheherezade o el primer beergarden de Teherán* (In the name of Scheherazade or the first beergarden in Teheran, 2019) un conjunt d'històries desconstruïdes, en un exercici que es podria definir com a punk descolonial. Kalhor segueix quatre personatges que s'han traslladat a Alemanya per fugir de la nefasta situació del seus països d'origen. Un jove gai sirian que tem la deportació, una noia iraniana que somia obrir una cerveseria a Teheran, una jove estudiant que intenta acabar la pel·lícula de final de carrera i Scheherezade, que segueix narrant contes una nit rere l'altra.

Per la seva banda, Marta Grimalt, a *Desierto en tu mente* (2017), desenvolupa, sota una estructura de road-movie entre Califòrnia, Barcelona i Mallorca, una narració genuïna i irreverent, propera al surrealisme i al protopunk cinematogràfic, a l'entorn d'un escriptor sense inspiració, el misticisme de l'ayahuasca i els deserts americans.

La MIFDB, amb el seu interès per donar a conèixer la creació internacional i seguir i acompanyar el trajecte de les cineastes més properes, s'ha apropiat als exercicis creatius de Virginia García del Pino. En els seus treballs emergeix de forma habitual una inclinació a interrogar les imatges i, per tant, a preguntar-se sobre el seu propi posicionament com a cineasta. En els seus films, l'atracció envers cadascun dels temes escollits és inseparable de la solució formal que adopta per apropar-s'hi. A continuació es comenten dues de les seves obres, *El jurado* (2012) i *Improvisaciones de una ardilla* (2018). En la primera, la càmera —que filma els membres d'un jurat popular enfrontats a un judici per assassinat de violèn-

Imatge
El jurado (2012),
de **Virginia
García del Pino**.
Per cortesia de
la directora i
d'Hamaca.



cia masclista— està tan perduda com ells en aquest laberint de proves, imatges i testimonis, incapaç de filmar res que no sigui la seva pròpia descomposició. De les dificultats reals d'enregistrar imatges en una sala d'audiències, que es mostren a través de la textura pixelada del zoom digital i dels rostres borrosos que en resulten, la cineasta en fa un element enunciatiu, una condició de la visió com a clau d'interpretació dels fets que s'hi dirimeixen. A *Improvisaciones de una ardilla* les paraules improvisades del filòsof Josep Maria Esquirol persegueixen les imatges silents de representants polítics, càmeres, micròfons i periodistes que esperen no se sap què. Aquestes filmacions de la primera línia de la política espanyola documenten la fe de qui vota, el tedi dels i les periodistes i, en definitiva, un espectacle mediàtic que converteix els discursos polítics en pur nihilisme.

Per acabar aquest apartat, citar dues peces produïdes per al programa Soy cámara, del CCCB: *La carcajada de la medusa* (2018), de Marga Almirall i Marta Nieto, i *Una altra recepta per al mateix mal* (2020), signada pel Col·lectiu Al Dente. *La carcajada de la medusa* planteja els efectes culturalment desestabilitzadors de la rialla de les dones. Recorda que en un context de discursos socials, econòmics i històrics eminentment fal·locèntrics, la crítica cinematogràfica feminista i el cinema dirigit per dones han estat i són eines polítiques per reivindicar una altra història del món —i del cinema— des d'una perspectiva feminista, alliberadora, divertida, irreverent, desobedient i, sobretot, amb molt espai per al plaer. *Una altra recepta per al mateix mal* s'esplaia sobre el caràcter provocador dels feminismes, que practiquen una incomoditat perpètua, de difícil assimilació i a contrapel dels sistemes classificatoris de la història. Aquesta peça audiovisual posa en evidència que una de les pràctiques més reiterades per les cineastes, des dels inicis del mitjà fins avui en dia, és la creació en col·lectivitat, i planteja la possibilitat de l'existència d'un cinema fora de la llei androcèntrica i competitiva, mentre explora iniciatives col·lectives que, des de la cinematografia feminista, s'han activat històricament per fer front —i riure's— del “mateix mal”. Al capdavant, seguir donant voltes als reptes de la representació.

Imatge

Filmoteca de Catalunya:
públic a la 5a edició
de la MIFDB, 1997.
© Pere Selva.





III. Identitats

La posada en qüestió dels ordenaments identitaris que s'imposen per sobre de les experiències reals de les persones forma part d'un ampli espectre dels debats feministes. És allò que la citada Virginia García del Pino planteja com a pressió social i que desenvolupa en un dels seus films, *Lo que tú dices que soy* (2017), fent referència als prejudicis associats al tipus de treball que exercim.

Des de tots els camps del pensament feminista es despleguen i expandeixen qüestionaments relatius a les identitats i opcions sexuals, a les pertinences ètniques, culturals, socials i econòmiques. Els debats han anat donant lloc a nous marcs de definició que tenen en comú, precisament, la seva antítesi, tal com expressà Remedios Zafra a la conferència impartida durant la 29a edició de la MIFDB, arran de la celebració del 30è aniversari del *Manifest Ciberfeminista per al segle XXI: una desacomplexada indefinició* (Cyberfeminist Manifesto for the 21st Century, 1991).

Això és precisament el que trobarem en els diferents models d'indagació i representació de l'ampli ventall de produccions cinematogràfiques que la MIFDB ha programat al llarg dels anys. Totes elles han permès reflectir i visualitzar, des de la ficció i des dels registres experimentals i acadèmics, la discussió dels canons identitaris. Implícitament i explícita, el cinema ha estat un dels llocs en què, des de posicions enunciatives diverses, les cineastes —ja sigui des de l'activisme o des de una reapropiació dels estàndards clàssics— han construït espais per exposar les contradiccions dels models identitaris vinculats al binarisme sexual, la fixació dels rols derivats de la classe, l'ètnia i la cultura universalitzats des de l'hegemonia androcèntrica. Des del cinema, la participació en aquesta discussió ha suposat l'aparició de propostes que han implosionat en escenaris visuals fora de la constricció i, en algun cas, han reubicat imaginaris latents, negats i perseguits.

La selecció de referències que tot seguit s'esmenten és una mostra del treball de les cineastes en el marc d'una recerca contínua entorn del procés de creació de nous imaginaris i identitats.

Imatge
Joanna d'Arc a
Mongòlia (1989),
d'Ulrike Ottinger.
Per cortesia dels
titulars dels drets.
© Ulrike Ottinger.

Capgirar el model: precursores

Les fuites de l'heteronormativitat i les expressions dissidents subsegüents són ben paleses per primer cop a *Noies amb uniforme* (Mädchen in Uniform, 1931), de Leontine Sagan. Assenyalat com el primer film de temàtica lèsbica i basat en l'obra de teatre *Ahir i avui* (Gestern und Heute, 1930), de Christa Winsloe, va rebre un amplíssim reconeixement del públic precisament per la temàtica que exposava. La recuperació, per part de les cinemateques, del film i de la figura de la seva directora han permès una relativa però necessària difusió d'aquesta obra pionera. El lesbianisme ja havia tingut una presència notòria en el cinema dels orígens entre el conjunt de produccions de caràcter pornogràfic destinades a la recreació voyeurística masculina i al consum de les elits burgeses i aristocràtiques. A *Noies amb uniforme*, apareix per primer cop l'atracció i la passió lèsbica, enunciada —i aquí rau la seva importància— des d'una òptica totalment allunyada de la cosificació i de la genitalització pròpia de la pornografia. Seguint el mateix camí, Jacqueline Audry dirigeix *Olivia* (1950), un film de ficció, també precursor, on descriu la relació lèsbica entre una alumna i la seva professora en el marc d'un internat femení.

En el terreny del documental, cal esmentar *Ficció i altres realitats: un film sobre Jane Rule* (Fiction and other truths: a film about Jane Rule, 1994), de Lynne Fernie i Aerlyn Weissman, que a través de la combinació d'imatges d'arxiu i dramatitzacions reconstrueix el trajecte vital i creatiu de l'escriptora i activista nord-americana Jane Rule i posa en valor la seva important contribució al debat públic sobre sexualitat i representació.

L'expressió de la desobediència anirà prenent cos i serà motiu d'interès argumental i estètic per a les cineastes emergents, que evidencien amb una determinació inequívoca la disconformitat, sobretot de les dones joves dels anys seixanta i setanta, envers uns cànons de domesticitat i dependència associats a una feminitat ja insostenible. Així, a *Les margarides* (Sedmikrásky, 1966), Věra Chytilová posa en evidència la hipocresia d'unes morals anacròniques i sectàries que sovint es fan passar per indiscutibles. A partir de dues autèntiques antiheroïnes, la Maria 1 i la Maria 2, que es comporten amb un desvergonyiment total davant la rigidesa de qualsevol exercici de poder, es despleguen un seguit de situacions absurdes i inconnexes que tenen com a objectiu revelar l'arbitrarietat i l'autoritarisme. Chytilová

crea una posada en escena plena d'efectes visuals, inconformisme i provocació, que juga molt coherentment amb la desarticulació de les convencions del llenguatge i la desaparició de les categories lògiques de continuïtat lineal. El film va ser censurat pel règim txecoslovac a causa de la seva irreverència i el seu esperit transgressor, i a Chytilová li van prohibir l'activitat cinematogràfica fins al 1975. La seva filmografia és un exponent de l'avantguarda i la nova onada txecoslovaca de la dècada dels seixanta. El 2014 es va projectar, remasteritzat, en el marc del programa La Mostra fora de lloc a la plaça de la Virreina, al barri de Gràcia de Barcelona, i va ser un èxit rotund que posà en evidència la seva capacitat de reconexió amb els públics joves.



Imatge
Les margarides
(1966), de **Věra Chytilová**.
© Czech Film Fund, font:
Národní filmový
archiv, Prague.

A *Jo, tu, ell, ella* (Je, tu, il, elle, 1974), Chantal Akerman fa una de les seves primeres incursions en el terreny de la representació del desig entre dones que tindrà una continuïtat intermitent al llarg del seu trajecte com a cineasta. En aquest cas posa en escena el desig i la relació d'un personatge, interpretat per ella mateixa, amb una altra dona. El film és una exploració plena d'audàcia sobre el temps, la paraula, l'espai, l'espera d'un moviment o d'una acció, la presència d'un cos i les urgències del desig.

El 1981, Ulrike Ottinger, cineasta vinculada a la nova onada de creadores alemanyes promotores d'una revolta estètica i temàtica contra les fixacions identitàries, dirigeix *Orlando monstros* (Freak Orlando, 1981), inspirada per l'obra de Virginia Woolf. A partir del seu Orlando, la directora introdueix el públic en la vida a Freak City, una ciutat situada a l'espai d'uns grans magatzems, on apareixen i es relacionen diferents personatges amb característiques estrafoles que es burllen de la seva aparença i converteixen la normalitat en excepció.

D'un refinat exercici estilístic, apareix un altre *Orlando* (1992). En aquest cas, el de la cineasta britànica Sally Potter, que adapta la novel·la traslladant a la pantalla de forma exquisida el conegut personatge androgin i immortal, que viu la fluïdesa del gènere amb la mateixa naturalitat que viu el pas del temps, de segle a segle. *Orlando* es va convertir en un clàssic feminista per a grans públics, en gran part pel que la mateixa directora subratlla: "La pel·lícula reconeix la complexitat de la sexualitat i la identitat, i la majoria de nosaltres ens hem sentit empeses a un racó reduccionista".

A l'altra banda de l'Atlàntic, en el context nord-americà, *Nascuda de les flames* (Born in flames, 1983), de Lizzie Borden, constitueix una particular utopia visual, plena de suggeriments, en l'ordre de la discussió política. Considerat també com un clàssic dins del cinema feminista independent, aquest primer treball de la cineasta combina les tècniques del documental amb el ritme ràpid de la música, i ofereix una resolutiva visió crítica de les línies que delimiten les categories d'ètnia, classe i gènere en els relats mediàtics.



Imatge
Nascuda de les
flames (1983), de
Lizzie Borden.
Per cortesia de la
directora.

Pensadora: Kate Millett

La MIFDB ha dedicat diversos programes a figures destacades per les seves aportacions al pensament feminista. Kate Millett (1934-2017), autora del llibre *Política sexual* (1970), escultora i també cineasta involucrada en la lluita pel reconeixement dels drets LGTBI+, va ser revisitada a partir de tres produccions: *Tres vides* (Three lives, 1971), dirigida per Kate Millett, *Homenatge de Kate Millett a Simone de Beauvoir*, d'Anne Faisandier, comentada en un altre apartat d'aquest capítol, i *Poder gai* (Gay power, 2012), dirigida conjuntament amb Sharon Hayes.

Tres vides va ser produïda per la Women's Liberation Cinema Company. El títol és un petit homenatge a l'obra homònima de Gertrude Stein i gira entorn de les experiències quotidianes de tres dones considerades "poc rellevants" en l'àmbit del reconeixement social que exposen les circumstàncies vitals des de les quals van afrontar la reescriptura de la seva autoimatge. A *Poder gai* les autores parlen del material de prova enregistrat durant la preparació de *Tres vides* i d'una de les primeres performances del moviment pels drets dels i les homosexuals, i ofereix una sèrie de reflexions en off sobre les experiències dels primers actes públics d'aquest moviment.

Pionera: Barbara Hammer

El 1974, Barbara Hammer (1939-2019), pionera del cinema queer, es va graduar en estudis fílmics i va trencar dos motlles: va ser l'única dona en titular-se i va fer-ho presentant el primer film dirigit per una directora obertament lesbiana que explora la identitat, el desig i la sexualitat lèsbica. Tota una declaració d'intencions a favor de la construcció d'una estètica lesbiana que va orientar tota la seva carrera professional i activitat política.

En aquell primer treball, *Bollotàctiques* (Dyketactics, 1974), Barbara Hammer va irrompre amb l'explícita representació de diferents dones estimant-se, amb un treball de càmera en què la sensualitat esborra qualsevol cosificació. La ironia i l'humor, al costat del seu compromís amb el lesbianisme, són els vectors que travessen gran part de l'obra d'aquesta activista. Així, *Història del món segons una lesbiana* (History of the world according to a lesbian, 1988) va del mite de la caverna de Plató al postpunk i interconnecta diverses referències al lesbianisme des de la prehistòria fins al món contemporani, amb l'acompanyament musical i sarcàstic del quartet lèsbic dels anys cinquanta Sluts from Hell.

Conscient que el gènere de l'autobiografia lèsbica és històricament extraordinari, Hammer construeix a *Històries de joventut* (Tender fictions, 1995) el relat de la seva vida mitjançant imatges d'arxiu, i fa un ús irònic de les "veus de l'autoritat". Segons va declarar, tenia la voluntat de construir el seu propi relat abans que algú ho fes per ella. Juntament amb *Petons de salnitre* (Nitrate kisses, 1992) i *Lliçons d'història* (History lessons, 2000) conformen una trilogia entorn de la història de la representació LGTBI+ abans del sorgiment dels estudis queer. *Històries de joventut* està construïda a partir d'una vasta quantitat de materials crus: films domèstics, fotografies, textos acadèmics, entrevistes, programes de televisió, reminiscències de la mateixa Hammer, la família o les amistats, així com una corrua d'exparelles. Aquest treball de reescriptura historiogràfica inspira també el seu treball a l'esmentada *Lliçons d'història*. Parteix d'una recontextualització de les imatges que pretenien definir el comportament de les lesbianes com a il·lícit, i que les presentaven com a neuròtiques, "homenotes" i marginals.

Una de les inquietuds de la cineasta va ser la connexió amb les noves generacions. D'aquí sorgeix el treball conjunt que va fer amb Gina Carducci a *Generacions* (Generations, 2010), una peça de cinema experimental. El parc d'atraccions d'Astroland, a Coney Island,

Nova York, a punt de tancar, recull l'inevitable pas del temps reflectit en l'arquitectura decadent i deixa entreveure el fet particular de dues generacions, la de Carducci, de 33 anys, i la de Hammer, de 71 anys. Carducci i Hammer s'inspiren en el film revolucionari de la directora americana Shirley Clarke, *Els ponts de Nova York* (Bridges, go round, 1953), en el qual apareix la mateixa seqüència dues vegades amb bandes sonores diferents. Carducci i Hammer enregistren en 16 mm el mateix material i posteriorment editen per separat les imatges fins a obtenir un film de 14 minuts i 30 segons cadascuna. Hammer l'edita de forma digital, en un ordinador, i Carducci el munta segons la forma tradicional, tallant i enganxant. Es produeix una inversió de rols en allò que segons l'estereotip correspondria a cadascuna de les generacions.

Imatge

Lliçons d'història (2000), de **Barbara Hammer**.

Per cortesia de Barbara Hammer Estate and Electronic Arts Intermix (EAI), New York.



Reescriptures i arxius

Una de les estratègies en la lluita per al reconeixement de la diversitat sexual lesbiana i queer en l'àmbit del cinema ha estat rastrejar els arxius per trobar la seva visibilitat, amagada o insinuada en molts films que no la mostraven obertament a causa de la censura, així com rescatar els treballs de les cineastes que van fer d'aquesta lluita el motor de les seves creacions.



Un referent d'aquest treball és *Abans de Stonewall* (Before Stonewall, 1985), de Greta Schiller, documental rodat el 1984 que analitza els orígens de l'eclosió pública dels moviments d'alliberament de gais i lesbianes als EUA. El film indaga sobre el punt d'inflexió que van suposar els disturbis de Stonewall quan, a finals de juny de 1969, la policia va assaltar l'Stonewall, un bar gai de Nova York. El film recorda moments clau: la primera reunió clandestina de la Societat Mattachine, el 1950, o la fundació de la primera organització de lesbianes, Les Filles de Bilitis, el 1955; i recull els testimonis d'Allen Ginsberg, Barbara Grier o Harry Hay, entre d'altres, que donen fe d'un període ple de contrastos, des d'una certa obertura durant la dècada dels anys vint fins a la repressió purita-

Imatge
Abans d'Stonewall
(1985), de **Greta Schiller**.
© Greta Schiller.
Per cortesia de
SND Films.

na i la persecució criminal dels gais a l'època de McCarthy, passant per la Segona Guerra Mundial. Es tracta d'una crònica personal i històrica dels pioners i pioneres de l'activisme gai. D'altra banda, a *Moments robats* (Stolen moments, 1987), de Margaret Wescott, es mostra un sofisticat exercici de captura dels "moments robats" de la història lèsbica al París, al Berlín i a l'Amsterdam de la preguerra, les experiències de les dones en els camps de concentració nazi i els espectacles lèsbics a la Nova York dels cinquanta. Hi apareixen també testimonis d'escriptores com Joan Nestle, Leslie Feinberg i Audre Lorde, i altres escenaris culturals contemporanis com els clubs de dones motoristes, els pubs, les comèdies lèsbiques, el Festival de Música de Dones de Michigan i les atletes participants en els Jocs Gais de Vancouver.

En l'estela de la relectura i reapropiació de films, hi ha dues produccions emblemàtiques que han esdevingut referents per a la reinterpretació del llegat del lesbianisme en el cinema. En primer lloc, *Encuentro de dos reinas* (1991), de Cecilia Barriga, una enginyosa operació de muntatge a partir de fragments d'algunes de les pel·lícules interpretades per Greta Garbo i Marlene Dietrich —*La reina Cristina* (Queen Christina, 1933), *Anna Karenina* (1935), *La Venus rubia* (Blonde Venus, 1932), entre d'altres— que converteix les dues actrius en amants virtuals en una especial narració sobre el desig i el destí. En segon lloc, *Una mica d'escarlata* (A bit of scarlet, 1996), on Andrea Weiss fa una observació aguda i plena d'humor de les representacions gais i lesbianes en el cinema britànic des dels anys cinquanta fins als nostres dies. Construït únicament amb fragments de ficció molt ben trobats, suscita sovint la hilaritat, amb la divulgació d'escenes antològiques provinents de diferents films. Va fer així una aguda contribució a la història de la representació dels sexes i les sexualitats a la pantalla.

De la seva banda, a *Amor prohibit: vides lesbianes sense tabús* (Forbidden love: The unashamed stories of lesbian lives, 1992), Aerlyn Weissman i Lynne Fernie recuperen les vivències de nou dones que parlen de l'experiència de viure clandestinament la seva orientació lesbiana durant els anys cinquanta i seixanta. El film inclou també imatges d'arxiu amb exemples de portades de novel·les i fragments de ficció de l'època sobre l'amor entre dones.

Finalment, el risc de la desmemòria, dels silencis i de l'oblit va motivar Deborah Edel i Joan Nestle a fundar Lesbian Herstory Archives. Recollir aquesta història era l'objectiu de *Les arxivistes* (The archivettes, 2018), de Megan Rossman, documental que explora la forma en què aquest grup de dones va crear un espai d'autoafirmació lesbiana.

Documentar els activismes

Enregistrar per tal que quedi constància del fet col·lectiu, evitar l'oblit però, sobretot, convidar el públic a participar de les experiències de lluita pel dret a una vida fora de l'estigma. Aquests seran un dels aspectes més rellevants de les cineastes compromeses amb l'exercici de la llibertat i el dret a una sexualitat fora de la normativitat de gènere, en defensa de i des dels col·lectius LGTBI+. D'entre els documents que en aquest sentit s'han produït, la MIFDB ha acollit diverses produccions entre les quals destaquen les següents:

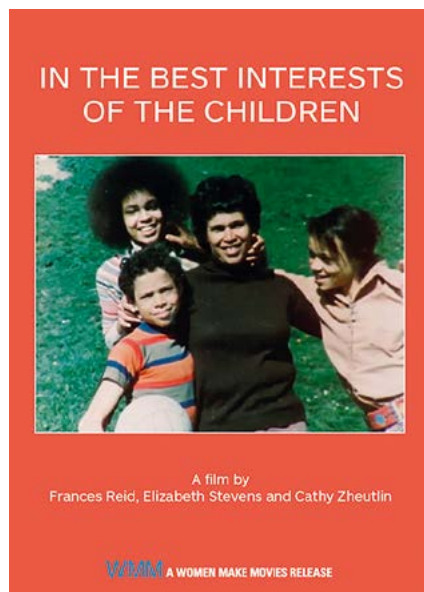
El F.H.A.R., Frente Homosexual de Acción Revolucionaria (F.H.A.R, Front Homosexuel d'Action Révolutionnaire, 1971), de Carole Rous-sopoulos, on apareix la primera manifestació homosexual dins la tradicional desfilada de l'1 de Maig, i la discussió que va tenir lloc unes setmanes després a la Universitat de Vincennes, en el marc d'un seminari de filosofia.

Pel bé de les criatures (In the best interest of the children, 1977), de Frances Reid, Elizabeth Stevens i Cathy Zheutlin produït per Iris Films, un col·lectiu de producció i distribució cinematogràfica feminista. El film documenta el dia a dia de les maternitats lèsbiques i mostra, de manera innovadora, la intersecció de les desigualtats d'ètnia i classe a partir dels comentaris de diverses mares i dels seus fills i filles.

Gràcies a Déu soc lesbiana (Thank God I'm a lesbian, 1992). Amb aquest provocatiu títol, Dominique Cardona i Laurie Colbert articulen una visió positiva sobre la diversitat del món lesbià a partir de les definicions de la pròpia identitat i de les aportacions de les dones entrevistades, tant pel que fa a l'àmbit privat com a l'àmbit polític.

No era pas amor (It wasn't love, 1992) i *El poder de la noia* (Girl power, 1992), Sadie Benning proposa, des de perspectives complementàries, posar en qüestió els estereotips mediàtics que s'ofereixen com un catàleg d'identitats a triar, relacionats amb el fet de ser dona. Evidencia així la seva rebel·lió personal contra l'escola, la família i les convencions socials.

El ball de les gates salvatges (Katzenball, 2005), de Veronika Minder, és un documental que fa un recorregut per la història de diferents lesbianes a Suïssa. Les seves vides, els seus amors, les xarxes internacionals creades, la recerca d'una identitat i les trobades en locals clandestins formen un collage d'experiències personals i circumstàncies històriques a través d'un seguit d'imatges d'arxiu i d'anècdotes personals.



Imatge
Pel bé de les criatures (1977),
de **Frances Reid, Elizabeth Stevens**
i **Cathy Zheutlin**.
Per cortesia de Women Make Movies.



Imatge
Dolo Pulido,
curadora artística
de *Ca la Dona* i
activista, **Carme**
Porta, comunica-
dora i activista, amb
Anna Solà i Marta
Selva, directores
de la MIFDB, a
la presentació de
Gràcies a Déu soc
lesbiana, programat
per segona vegada
a la 22a edició de la
MIFDB, 2014.

Talent queer (Queer genius, 2019), de Chet Catherine Pancake. El film presenta un recorregut intimista per la vida de diferents artistes queer dels EUA que han estat inspiradores per a diferents generacions. Un veritable arbre genealògic pintoresc que abasta sis dècades d'art i d'activisme.

En clau de denúncia, *Busca-raons* (Troublers, 2015), de Lee Young, ofereix un retrat cru i valent de la comunitat LGTBI+ a Corea del Sud, on els discursos que fomenten l'odi col·loquen la vida queer al límit de la vida suportable.

La vida i l'obra de la poeta nord-americana Audre Lorde són el centre d'*El cos d'una poeta. Tribut a Audre Lorde* (The body of a poet. A tribute to Audre Lorde, 1995), de Sonali Fernando. Un film que ofereix una visió original d'aspectes clau per entendre la seva trajectòria, com ara els anys d'escola, el racisme, l'erotisme, la maternitat i la seva activitat social.

A tall d'homenatge pòstum, *Lletania per la supervivència: vida i treball d'Audre Lorde* (A litany for survival: the life and work of Audre Lorde, 1995), de Michelle Parkerson i Ada Gay Griffin, presenta diverses entrevistes amb poetes i activistes que es van relacionar amb ella, com Adrienne Rich, Sapphire i Sonia Sánchez, i aporta un conjunt d'informació rellevant sobre la influència exercida per Lorde en els seus treballs.



Imatge

Hem sortit a dinar
(1997), del col·lectiu
**Leeds Animation
Workshop.**

Per cortesia de
Leeds Animation
Workshop.

La complexitat és una riquesa

El debat sobre les identitats ha ampliat les perspectives per poder observar altres aspectes relatius als condicionants normatius sobre la diversitat sexual i afectiva, i ha facilitat abordatges de caràcter interseccional que tenen en compte les diversitats de classe, cultura i procedència.

Així, *Hem sortit a dinar* (Out to lunch, 1997), del col·lectiu Leeds Animation Workshop, proposa una reflexió sobre com el llenguatge i l'espai per expressar l'univers de les dones estan condicionats per les expectatives masculines. A partir d'una conversa entre dones i homes situada en un cafè, diferents incidents relacionats amb les dones negres, les dones grasses i les dones lesbianes indiquen clarament els tòpics i l'estandardització dels rols sexuals imposats. Per la seva banda, *La dona de la síndria* (The watermelon woman, 1996), de Cheryl Dunye, film referencial dels feminismes negres, presenta una reflexió sobre la representació de la sexualitat i la racialització en el cinema, en una invitació estimulante a especular sobre els límits entre la ficció i la realitat.

Un altre exemple on podem veure aquesta integració de perspectives és *Etiquetant el sexe* (Sexing the label, 1997), d'Anna Broinowski, un document sobre les persones trans durant la dècada dels noranta. El film dibuixa un ampli paisatge d'històries íntimes relacionades amb les categories sexuals habituals i les etiquetes convencionals de femení i masculí, gai i heterosexual.

Probablement un dels materials més agosarats pel que fa a la implosió de la visibilitat trans és *Generenauts* (Gendernauts, 1999), de Monika Treut. A partir de significatives experiències sobre la mobilitat dels gèneres a finals del mil·lenni anterior, Treut fa una incursió per les discrepàncies davant les fixacions arquetípiques de la construcció social de la sexualitat i reconeix la disfunció entre les vivències personals i l'ordre de les convencions.



Imatge
La directora
Cheryl Dunye
i família a la
6a edició de la
MIFDB, 1998.
© Pere Selva.

Relacionat també amb aquest tema, *Pashke i Sofia* (Pashke and Sofia, 2003), de Karin Michalski, és un document excepcional que demostra que l'assignació de rols de gènere té un caràcter arbitrari, és a dir, que es tracta d'una construcció social. El film parla d'una pràctica pròpia d'Albània, on n'hi ha prou amb no casar-se ni tenir fills per a què les dones siguin considerades homes.

En la mateixa línia, dos films de l'Argentina aporten encara més diversitat a aquest conjunt de visions sobre les complexitats del debat. És el cas de *Camila, desde el alma* (2010), de Norma Fernández, que posa en escena un riquíssim joc de relacions, analogies, dobles lectures i suggeriments implícits sobre les identitats enteses també com un acte performatiu. *Playback. Ensayo de una despedida* (2019), d'Agustina Comedi, explica la història d'un grup d'amics i amigues, transvestits i transformistes, que a finals dels anys vuitanta, van crear el grup Kalas a Córdoba, a l'Argentina, i van convertir els playbacks i els vestits improvisats en la seva arma i la seva trinxera.

A l'altra banda del mirall de les drag-queens, que són conegudes i ocupen els escenaris dels cabarets des de fa temps, els drag-kings són encara poc visibles. La cineasta Chriss Lag s'endinsa, a *Paraula de king!* (Parole de King!, 2015), en els mecanismes que

La Mostra nos ha dado ocasión de comprobar cómo las mujeres que hacen cine traen una voz inexplorada y necesaria. Gracias a ellas hemos podido empezar a remediar en algo esa amputación del conocimiento, de la palabra y de la mirada que ha sufrido la mitad de la humanidad y que, desde luego, ha lastrado y degradado a toda la humanidad en su conjunto.

Pilar Aguilar
escriptora i crítica
(del llibre *Diez años de la Muestra Internacional de Filmes de Mujeres de Barcelona*)

utilitza aquesta comunitat per desconstruir la seva pròpia vivència de la feminitat de la mà dels pensaments de Monique Wittig, Michel Foucault, Judith Butler i Beatriz Preciado. Desarticulen i utilitzen la reproducció dels codis socials de la masculinitat per posar en evidència la dominació de l'home blanc i heterosexual.

Ilka Franzmann aporta llum sobre el cas de les persones intersexuals amb *Hermafrodites. Un significat-dos significats* (Hermaphroditen. Eindeutig-zweideutig, 2002). En aquest documental aprofundeix en la vida de tres intersexuals i mostra la repressió, les mentides, la marginació i els sentiments de vergonya que han dominat les seves vides i que fan posar en dubte l'aplicació de la cirurgia plàstica.

La intersexualitat vista des de la seva despatologització és el punt de vista de Floriane Devigne a *Ni d'Eva ni d'Adam, una història intersexe* (Ni d'Eve ni d'Adam. Une histoire intersexe, 2018). La cineasta, al costat d'algunes persones intersexuals, s'endinsa en les possibilitats de compartir noves paraules i noves representacions a Youtube per tal d'alliberar-se de les definicions mèdiques que acaben culpabilitzant-les.

L'explosió de significats directes i figurats sobre l'experiència d'una sexualitat sortida de mare i totalment allunyada de la possessió i del dolor, és el motiu del film d'Albertina Carri, *Las hijas del fuego* (2018), una road-movie porno-lesbo-feminista que segueix el trajecte d'un grup de dones dedicades a acompanyar altres dones en la recerca del seu propi erotisme.

Al costat de les produccions esmentades, que han tingut un cert reconeixement internacional, s'han seleccionat, en el context del nostre país, un conjunt de films que indaguen també sobre els condicionants que els determinismes culturals associats als rols de gènere i els mandats d'una heterosexualitat estandarditzada imposen als cossos, a les vides i als entorns dissidents. En el terreny dels curtmetratges, hi ha exemples de propostes fructíferes que van des de la poètica i l'experimentalisme a l'animació, la comèdia i el thriller.

És el cas de *Biorxa* (1995), de Lydia Zimmermann; *La acera de enfrente* (1991), de Panchita; *Petons a Nova York* (Kisses in New York, 1997), de Gemma Sala; *¿Con qué la lavaré?* (2003), de Clara Trénor; *Sueño de una mujer despierta* (2003), d'Azucena de la Fuente; *Les banyistes* (2004), de Rose Kowalski; *Papeles* (2005), d'Eliazar Arroyo; *Y otro año, perdistes* (2013), de Marta Díaz de Lope Díaz Martín; *Provatures* (Tryouts, 2013), de Susana Casares; *De-Generación* (2012), de Marta Onzain i Alberto Rodríguez; i *Vida y reflejo* (2015), de Julia García.

Imatge

Las hijas
del fuego (2018),
d'Albertina Carri.
Per cortesia de
M-appeal.





Imatge

Laura Lanuza,
intèrpret, la cineasta
Deepa Mehta, i les
actrius **Shabana**
Azmi i **Nandita**
Das, a la 5a edició
de la MIFDB, 1997.
© Pere Selva.

Cap al mainstream

Els films de temàtica LGTBI+ programats a la MIFDB han tingut una indiscutible incidència en públics afins, propis de les comunitats gai, lèsbica, trans i queer, però alguns d'ells han transcendit aquest escenari i han esdevingut també referents per a públics més amplis. Aquest és el cas de *Costa Brava (Family Album)* (1995), de Marta Balletbò-Coll; *Fuego* (Fire, 1996), de Deepa Mehta; i *A lligar!* (Go fish, 1993), de Rose Troche.

Costa Brava (Family Album), el primer llargmetratge de Marta Balletbò-Coll, destaca per la seva especial posada en escena —obertament no voyeurística— sobre el món de les relacions lesbianes. *Fuego* és una exploració de les contradiccions i del caos entre el vell i el nou, i es pot considerar també com una metàfora sobre les transicions més importants que ha conegut l'Índia —país que en va prohibir l'exhibició— causades pel canvi de valors entre la joventut i, sobretot, per la reconsideració del paper atribuït a les dones des de fa segles. *A lligar!* ofereix una visió molt positiva de l'homosexualitat femenina més enllà dels arquetips clàssics literaris i cinematogràfics i posa en relleu la ironia i l'humor sobre el tema. El film transmet un clima de satisfactòria vitalitat i es converteix alhora en una alegre demostració de la diversitat.

Cultures

En el terreny dels debats sobre les identitats, culturals i ètniques, aquestes han tingut un protagonisme rellevant des de la perspectiva del seu tractament, ja sigui des de la ficció o des del documental. Configuren un panorama ple de vitalitat que recorre transversalment gran part de les filmografies de moltes de les cineastes contemporànies, el treball de les quals serà motiu d'atenció en l'apartat d'aquest capítol dedicat als discursos descolonials.

A continuació es recorden alguns títols programats per la MIFDB relacionats amb les diversitats culturals:

El meu viatge, el meu islam (My journey, my Islam, 1999), de Kay Rasool, és un documental sobre les dones islàmiques a partir del viatge que la directora fa per diferents països (el Pakistan, l'Índia, Anglaterra i Austràlia) per buscar els seus orígens i la seva fe musulmana. Indaga sobre el concepte occidental de pensar segons un mateix, en comptes de seguir els dictats de la comunitat, a partir de diferents situacions que tenen lloc en el context global de la societat islàmica.

Caps parlants: dones musulmanes (Talking heads: Muslim women, 2010), de Fathima Nizaruddin, ofereix una visió satírica de la manera com els mitjans de comunicació construeixen la identitat de les dones musulmanes com a víctimes uniformes, sense cap identitat pròpia.

Imatge
Filmoteca
de Catalunya:
presentació de la
pel·lícula *Lo que
dirán* (2017), amb la
presència d'una de
les protagonistes,
Aisha Butt
Shaeen, la direc-
tora **Nila Núñez**,
el teòric i crític de
cinema **Josep M.**
Català, la directora
de la MIFDB,
Marta Nieto, i
Jorge Tur,
director i tutor del
projecte en el Màster
en Teoria i Pràctica
del Documental
Creatiu de la UAB.
26a edició de la
MIFDB, 2018.



Els imams van a l'escola (Les imams vont à l'école, 2010), de Kaouther Ben Hania, és un documental que aborda les contradiccions i paradoxes a què han de fer front els aprenents d'imams que s'estan formant a París, i s'apropa, quasi de manera orgànica, a l'essència de les dificultats del diàleg intercultural i interreligiós. El film esdevé un patchwork que dona sentit a una particular mirada sobre les sessions formatives en què els imams reben les lliçons sobre laïcitat i republicanisme.

En el context de Catalunya, *Lo que dirán* (2017), òpera prima de Nila Núñez, posa en escena les converses de dues adolescents que, sense inhibició de cap mena, fan miques els prejudicis islamòfobs del seu voltant.

A *Ulls occidentals* (Western eyes, 2000), d'Ann Shin, s'explora la recerca de la bellesa i de la identitat a través dels ulls de Maria Estante i Sharon Kim, dues dones descendents de Filipines i Corea respectivament, que recorren a la cirurgia estètica per tal d'esborrar els seus trets facials, especialment els dels ulls. El film posa en relleu, alhora, el veritable conflicte subjacent: la definició del seu lloc en la societat nord-americana.

Imatge
Ulls occidentals
(2000), d'**Ann Shin**.
National Film
Board of Canada.





Les marques familiars

Les normatives familiars, amb el seu caràcter ocult, subtil o indirecte, tendeixen a determinar la configuració de les identitats des dels primers anys de vida. La negociació entre aquestes i els desitjos individuals és un element que està sempre en joc davant dels projectes de vida de cada persona. Les influències i fins i tot les pressions sobre les identifications sexuals i de gènere són l'objectiu d'aquests dos films. En un cas, la transmissió dels rols de gènere a través dels jocs infantils a *De jove, vull ser* (When I'm young I want to be, 2014), de Raquel Marques i María Romero, un dels cinc curtmetratges realitzats a La Bonne i que formen part del projecte europeu She-Culture. En l'altre a *Tots volem el millor per a ella* (2013), de Mar Coll, es descriu l'experiència d'una dona que s'està recuperant d'un greu accident i s'esforça per iniciar una nova vida deslliurada de la teranyina dels afectes familiars que la protegeixen tant com l'ofeguen.

I, al seu costat, dues obres que donen forma a allò que representa el llegat cultural de les tradicions familiars quan aquestes estan marcades pels processos migratoris. D'una banda, *I d'Iran* (I comme Iran, 2016), de Sanaz Azari; i de l'altra, *Arroz cantonès* (Riz cantonais, 2015), de Mia Ma. La primera evoca el moment en què la cineasta aprèn a llegir i a escriure en persa, la seva llengua materna, en una escola de Brussel·les. Amb les lliçons, accedeix a les claus de la llengua, porta d'entrada cap a la història i la cultura de l'Iran. El film constitueix un relat personal delicat i emotiu sobre l'experiència de retrobament amb la llengua materna de la cineasta; la llengua d'on procedeix i des d'on s'ha articulat la seva història, que li permet comprendre l'entorn a partir de la seva musicalitat, de les imatges que compon i que evoquen els sons, les grafies, la llengua de casa i, finalment, la poesia. L'encontre amb la cultura familiar li permet familiaritzar-se amb el món.

A *Arroz cantonès*, Mia Ma exposa el que serà el sentit de la seva indagació familiar: "Jo tinc ulls asiàtics, però no parlo ni una paraula de xinès. A la meva àvia li encanta el formatge, però no parla francès. Les dues vivim a París. El nostre intèrpret és el meu pare. És per això que surto a conèixer altres immigrants xinesos, gent de parla i cultures diferents. Això m'ha permès donar algun sentit al fet de desconèixer la llengua materna del meu pare." El film projecta així una mirada irònica sobre l'anar i venir entre dues cultures, a la vegada que fa visible la voluntat de comprendre la dels ancestres i les històries familiars que ens construeixen.

Imatges
(de dalt a baix)

I. Filmoteca de Catalunya: públic a l'estrena de Costa Brava a la 3a edició de la MIFDB, 1995.
© Pere Selva.

II. Equip i suports de Costa Brava amb **Marta Balletbò-Coll** a la 3a edició de la MIFDB, 1995.
© Pere Selva.

A large, dense crowd of people, primarily women, are gathered outdoors for a protest or rally. Many individuals are wearing red hats and holding up various signs. Visible signs include "NO TIL TO HATE", "LOVE IS THE ANSWER", "MY B...", "GRAB YOUR...", "BYTA...", "WHA...", "KEEP YOUR...", "IT TAKES TWO TO RACE WITH FBI", "I'D F my...", "CANT...", "TOO...", "HUMAN RIGHTS", and a sign with a blue square logo. An American flag is visible in the center of the crowd. The overall atmosphere is one of a large-scale public demonstration.

**DE UN CUERPO
A ESTA PARTE**

Imatge
De un cuerpo a esta parte (2019), de Marga Almirall i Marta Nieto.
Per cortesia de les directores.

De un cuerpo a esta
parte (2019), de
Marga Almirall
i Marta Nieto.
Per cortesia de les
directores.



Imatge

Cléo de 5 a 7 (1962),
d'Agnès Varda.
Liliane de Kermadec.
© Ciné-tamaris.

IV. Cossos

El treball sobre el cos femení ha estat una activitat comuna en la creació artística de les dones en general, així com entre les cineastes en particular. Entre els films integrats a les edicions de la MIFDB, aquesta tendència s'observa en moltes produccions. En algunes no n'és el motiu central, però d'altres sí que hi estan centrades en exclusiva. Les diferents aproximacions fan emergir nous registres representatius que contribueixen a la construcció d'un conjunt cada cop més ampli d'exemples referits als cossos, vistos i definits per les mateixes dones. El territori de la representació s'eixampla amb la perspectiva feminista incorporada per les cineastes, des de la denúncia a la ironia, de la insolència a l'admiració: la carnalitat, la indefinició, les identitats diverses dels cossos, l'observació sobre les seves transformacions i l'exhibició sense eufemismes dels plaers, entre d'altres.

El cànon en disputa

Els cànons estètics que històricament van establir la normativa sobre el cos de les dones són el rerefons de moltes de les propostes fílmiques recollides a les diferents programacions. En algunes hi apareixen des de la visió crítica. En altres, demostren sense embuts l'autoritat de noves enunciacions, que confirmen —igual que ho van fer les pràctiques artístiques feministes sorgides a la dècada dels setanta del segle XX— les possibilitats infinites del canvi de paradigma en el terreny cinematogràfic.



Imatge
Els pits al cap
(1994), de **Mireille Dansereau**.
National Film
Board of Canada.

La rèplica a les obsessions transmeses pels biaixos androcèntrics de la cultura iconogràfica apareix clarament a dos films projectats a les primeres edicions. Un d'ells és *Els pits al cap* (Les seins dans la tête, 1994), de la canadenc Mireille Dansereau, que parteix de la pregunta: “Per a què serveixen els pits, mare?”. Les respostes s'entrecreuen a la sorra d'una platja, enmig de l'atmosfera de les vacances, i creen un retrat espontani i corprenedor de la relació de les dones amb els seus pits.

Apèndixs pesats, maternals i alhora eròtics, tan familiars com misteriosos, són objecte de plaers i causa de maldecaps. Des de les expectatives de les nenes fins a la repercussió psicològica d'una mastectomia, passant pels complexos de les adolescents, el film desplega una mirada àmplia i suggeridora sobre la relació de les dones amb un dels seus signes d'identitat. L'altre film, *Corbes gracioses* (Naisenkaari, 1997), de Kiti Luostarinen, aborda també la convivència de les dones amb les característiques del seu cos. Amb un afinat sentit de l'humor i un punt de vista molt personal, la directora treballa amb més de cinquanta dones de totes les edats i talles que cedeixen la seva imatge i es converteixen en els objectes d'estudi d'aquest particular assaig fílmic que conté moments d'una qualitat poètica captivadora.

La fascinació en relació amb la representació visual del cos femení és un tema que apareix també com a motiu central d'un dels curts seleccionats per la MIFDB, produït el 1999, com és el cas de *Lenceria de ocasión*, de Teresa Marcos. Aquesta fascinació també es troba a *Las muertas chiquitas* (2010), de Mireia Sallarès, que recull les declaracions de diferents dones mexicanes sobre els seus orgasmes; unes declaracions que formaven part del material filmat per aquesta creadora en el marc d'un projecte interdisciplinari iniciat el 2006. Aquests són alguns exemples més de l'interès de les cineastes per projectar, des dels seus treballs inicials, una visió pròpia sobre el camp obert del cos i les sexualitats, un aspecte que es desenvolupa amb més profunditat a l'apartat dedicat a les identitats.

Amb un llenguatge experimental proper a l'abstracció, la cineasta Barbara Hammer, citada en apartats anteriors, descriu un cos a la recerca de la seva possible, o impossible, definició al sorprenent documental *Estany i cascada* (Pond and waterfall, 1982). En aquest film, les algues, les larves i tota mena de criatures viscoses d'un entorn aquàtic circulen davant la càmera que, guiada pel cos de la cineasta convertida en nedadora-amfíbia, insinua l'íntima connexió dels cossos amb l'ecosistema natural. Una peça audiovisual que sembla evocar els nenúfars de Monet alhora que convoca, *ex ante*, l'esperit del Manifest Ecoses d'Annie Sprinkle i Elizabeth Stephens.

Martha Colburn s'encara amb les normatives sobre el cos femení mitjançant l'animació en stop-motion a *Cosmètica d'emergència* (Cosmetic emergency, 2008). A partir de diversos films de súper-8, 16 i 35 mm, aquest curtmetratge explora un seguit d'imatges que transiten del musical al camp de batalla, de la idea de bellesa a la guerra, de la intervenció dels cossos a l'ocupació colonial de l'espai, i remet al pes i a l'abús exercit pels dictats sexistes i androcèntrics

A cor obert

Les narratives femenines sobre el propi cos acullen lògicament els trastorns patològics i les malalties associades a les dones. Parlen clarament de les intranquil·litats i les pors. Incorporen els punts de vista més íntims i vivencials, però també el sentit de l’humor i el posicionament crític sobre els estigmes culturals creats sobre els cossos femenins; uns estigmes que han tendit a teixir tota mena de tabús i tòpics sobre les manifestacions de la seva idiosincràsia. A continuació es destaquen una sèrie de films significatius sobre les incursions de les cineastes en aquest terreny que s’han exhibit en el marc de les edicions de la MIFDB.

Cléo de 5 a 7 (1962). Aquest film d’Agnès Varda posa en escena l’experiència de la Cléo, una cantant jove, que espera els resultats d’unes anàlisis mèdiques. Li fa por tenir càncer. Des de la rue de Rivoli al Café du Dôme, des de la coqueteria a l’angoixa, des de casa seva al parc Montsouris, la Cléo viu uns noranta minuts —la durada exacta de la pel·lícula— ben particulars. Dins d’aquest temps mecànic, la Cléo experimenta la durada subjectiva: el temps es fa llarg o s’atura. Viu aquesta inquietud com una respiració alterada, amb les seves contradiccions i dilatacions. La clau del film ve donada per la pel·lícula còmica que mira —interpretada per Jean-Luc Godard, Anna Karina, Sami Frey, Jean-Claude Brialy, Eddie Constantine, Danièle Delorme, Yves Robert i Alan Scott. Per veure les coses com són només cal treure’s les ulleres negres. Efectivament, per afrontar la realitat, la Cléo s’ha de treure les ulleres del seu egoisme, de la seva insatisfacció, de la seva frivolitat. Cal trobar interès en els altres i obrir-se a la vida. Amb el seu caràcter precursor, el film segueix sent un referent ineludible a l’hora de fer evidents les innovacions aportades per les dones al patrimoni cinematogràfic.

En el mateix context del cinema francès, Sólveig Anspach s’apropa també a l’experiència de la malaltia amb *Amunt els cors!* (*Haut les coeurs!*, 1999). El film es construeix sobre el relat de l’Emma, una dona que viu amb normalitat el seu embaràs fins que rep la notícia que té un càncer de pit. En aquest moment ha de decidir sobre un futur entre els dos processos en què està immersa i que els especialistes li plantegen com a antagònics. En aquesta cruïlla decideix fer conviure les dues opcions davant la incomprensió de molta gent. Aquest film tracta el conflicte amb una delicadesa que l’ha convertit en un magnífic manifest sobre les raons d’identitat de les opcions de les dones enfront de les imposicions mèdiques i socials.

sobre els cossos femenins. Així mateix, Camila Kater ofereix a *Carne* (2019), un altre curtmetratge d’animació, l’experiència de cinc dones amb el seu cos, des de la infància a la vellesa.

D’altra banda, Marga Almirall i Marta Nieto, en un altra peça produïda per a Soy Cámara, realitzen un fals documental amb un aire de complicitat irònica titulat *De un cuerpo a esta parte* (2019). Ens situa al 2069, època en què els cotxes encara no volen, però el moviment feminista ha aconseguit fites insòlites. El film fa esment a l’activitat d’un grup de guerrilla audiovisual feminista que va sacsejar el sistema cinematogràfic amb la seva manera particular de reivindicar la representació diversa dels cossos de les dones, els seus sabers i la seva memòria.

S’esmenten a continuació dos films plantejats des d’un registre més convencional, però que participen igualment de la determinació de fer visible la normalitat diversa dels cossos. *Cromosoma cinco* (2013), dirigit per Maria Ripoll i Lisa Pram, posa en escena el procés d’indagació sobre el cariotip genètic de la filla de Lisa Pram, nascuda amb l’anomenada síndrome del miol de gat. A *Down n’hi do! La càmera ballarina* (2018), Mireia Ros descriu l’experiència d’un taller de cinema impartit a vuit joves, sis dels quals amb síndrome de Down i dues amb discapacitat intel·lectual. El film és el punt de partida d’un treball de dos anys amb els i les participants, i està rodat des de la frescor i l’espontaneïtat que ofereix una improvisació respectuosa.

Imatge
Mercè Coll,
codirectora de la
MIFDB, **Judith
Colell**, cineas-
ta, **Núria Bou**,
professora de l’UPF,
Eulàlia Iglesias,
crítica i professora,
Mireia Ros,
cineasta, i **Montse
Alcoverro**, actriu
i programadora a
La Bonne (Centre
de Cultura de Dones
Francesca Bonne-
maison), a la 15a
edició de la MIFDB,
2007.



En un altre registre, la realitzadora Lana Lin, que fou diagnosticada de càncer de mama el 2010, és l'autora d'*Els diaris del càncer revisitats* (The cancer journals revisited, 2018). La seva experiència vital fou el detonant que la va portar a recuperar el manifest *Els diaris del càncer*, publicats el 1981 per Audre Lorde. El film recull la relectura que fan d'aquest text vint-i-set escriptores, activistes, sanitàries i pacients, i construeix una dramatització col·lectiva entre el comentari crític, l'oració i la reflexió poètica entorn de la salut, la precarietat i la malaltia.

El càncer també és present a *Arreta* (2016), film de María Zafra y Raquel Marques. Les directores recullen l'experiència de l'Ainhoa, que després de viure una mastectomia, decideix reconstruir el seu cos amb un tatuatge, un procés amb què busca apoderar-se del seu cos trans. És un documental centrat en els cossos, els canvis que experimenten, la malaltia i la mort, que també forma part de la vida. Justament la mort a causa d'un càncer de la Mireia, una de les integrants de l'equip de realització del film i amiga íntima de l'Ainhoa, va interceptar el procés de realització del documental. Aquest fet inesperat, integrat en el film, el dota encara d'un significat més transcendent.

Per la seva banda, Sanna Lenken també s'endinsa, a *Mi perfecta hermana* (Min lilla syster, 2015), en el terreny de la malaltia. En aquest cas, la dels trastorns alimentaris. És una ficció inspirada en la seva pròpia experiència, que parla de la relació entre dues germanes i la interferència que l'anorèxia d'una d'elles provoca al seu entorn familiar i social.

L'abordatge del trastorns psicològics femenins és present, així mateix, a *Ainhoa, yo no soy esa* (2017), de Carolina Astudillo, film construït a partir dels diaris de la protagonista. Escrits des de la seva adolescència, s'hi revelen una infinitat de temàtiques relacionades amb l'experiència femenina, i sobre les quals han escrit altres dones al llarg de la història. El film constitueix també una crònica alternativa a la història oficial de l'Espanya dels noranta, explicada des de la identitat d'una dona.

Imatge
Filmoteca de
Catalunya:
Les cineastes **Ra-
quel Marques i
María Zafra** a la
presentació del seu
film *Arreta* (2016),
a la 25a edició
de la MIFDB, 2017.
© Elena Hunter.





Imatges
Arreta (2016), de
**María Zafra i
Raquel Marques.**
Per cortesia de les
directores.

El dret al propi cos

El dret al propi cos està en el centre de les lluites de les dones per al reconeixement dels seus drets. S'ha fet una mirada a la presència d'aquest tema a l'apartat dedicat als apoderaments feministes i a les mobilitzacions col·lectives, i es pot constatar que els films projectats a la MIFDB fan sovint referència a aquest debat històric dels feminismes. Alguns d'ells, com ara *Cosas de mujeres* (1978), de Rosa Martha Fernández, o *Niña mamá* (2019), d'Andrea Testa, per citar-ne dos sobre el dret a l'avortament, posen el dit a la llaga pel que fa a les situacions d'injustícia que es generen davant la manca de llibertat de les dones en relació amb la seva vida sexual i reproductiva. Tanca aquest apartat *Els despatxos de Déu* (Les bureaux de Dieu, 2008), un documental de Claire Simon sobre el funcionament d'un centre d'orientació sexual i reproductiva que, igual que molts altres, va néixer de la reclamació dels espais de llibertat reivindicats pels moviments feministes sorgits a principis del 1960. Claire Simon ofereix una visió molt allunyada de l'opinió comuna, que considerava que eren centres assistencials. La directora va poder conèixer de prop el treball que es realitzava en diferents centres i, segons explica, va descobrir que són llocs extraordinaris en els quals es produeix una transmissió del saber de les dones com no es dona en cap altre lloc. Impressionada per les converses que va escoltar i per les històries que va conèixer, va decidir elaborar un guió que reproduís tot el material que va enregistrar. Per poder representar amb la màxima fidelitat les relacions que es produïen en les entrevistes, va optar per triar actrius no professionals per interpretar les dones que buscaven orientació o informació. En canvi, per a les professionals va escollir actrius molt conegudes del cinema francès, especialment destacades pel seu activisme, com Nicole Garcia, Nathalie Baye i Isabelle Carré. I va deixar algunes línies del guió obertes a la improvisació. Així, el film recull amb molta fidelitat la veritat de les cruïlles vitals en què es troben sovint les dones en relació amb la seva sexualitat.

Imatge
Corrent d'amor (2013),
d'Àgnes Sós.
Per cortesia de la
directora.

En el sistema androcèntric, l'experiència femenina ha estat subjecta a un model de feminitat tancat, presentat com a únic i universal, que ha silenciado qualsevol diversitat. Així, la cultura patriarcal ha condicionat, o fins i tot negat, les vivències plurals de les dones al llarg del seu recorregut vital. En aquest sentit, és innegable i significatiu el paper que els imaginaris cinematogràfics han jugat en la construcció d'aquesta negació de la diversitat mitjançant la proliferació d'unes feminitats fílmiques estigmatitzades i clarament escorades cap a la idealització objectualitzada de les dones, sigui a l'edat que sigui.

Les cineastes han tendit a expressar la seva oposició a aquesta invisibilitat i homogeneïtzació. Han subvertit recurrentment el model tradicional i han articulat nous escenaris de representació de la diversitat femenina en relació amb als cicles vitals que l'acompanyen. Han creat personatges de dones grans actives que lideren el seu projecte de vida, nenes incòmodes amb el destí que se'ls imposa i joves amb aspiracions inesperades. També han introduït canvis en l'ordre de les jerarquies a l'hora de determinar protagonismes, en el trencament amb destí punitiu atorgat a personatges femenins dissidents i en els girs que han practicat en el registre documental per recollir aspectes de la vida de les dones en totes les seves etapes i experiències vitals. Aquestes estratègies s'han manifestat en els films que la MIFDB ha anat programant al llarg de les seves edicions.



Posar nom a les incomoditats

Quan Kate Millett, conjuntament amb moltes d'altres teòriques del feminisme, defensava que "el personal és polític" desmantellava la convenció a partir de la qual les vivències femenines eren d'exclusiva responsabilitat personal de les dones i havien de quedar amagades a l'espai privat que se'ls havia assignat. No havien de, ni podien, transcendir a l'espai públic els aspectes relatius a la salut, la sexualitat, les relacions, l'economia i la cultura. Aquesta divisa heretada de Millet va crear un nou escenari conceptual i va establir el reconeixement de la interrelació entre espai privat i l'espai públic i, per tant, va dotar de dimensió política les experiències i els sabers de les dones. El film *La luna en ti* (2010), de Diana Fabianova, és un dels exemples més emblemàtics de la transcendència d'aquest canvi de paradigma. El film qüestiona una cosa tan senzilla com per què no es té en compte, en cap dels aspectes de la vida social i econòmica, el fet que totes les dones en edat reproductiva viuen cada mes la menstruació. I moltes d'elles amb dolor. La realitzadora ofereix el resultat de la seva indagació, a partir de referències personals,



Imatge: *La luna en ti* (2010), de **Diana Fabianova**.
Per cortesia de la directora.

col·lectives, històriques i científiques, sobre el conjunt de tabús creats arran de la menstruació, sobre els quals s'havia edificat la idea que era un tema que en cap cas podia transcendir l'espai íntim i personal.

Amb la intenció de fer emergir també expressions d'unes realitats silenciades, mereix un esment especial el treball d'Athina Rachel Tsangari. A *Attenberg* (2010), construeix, des d'un acurat formalisme estètic, una narració propera a les propostes del distanciament dramàtic per donar forma als enigmes i complexitats que envolten l'univers de dues noies gregues que habiten a un barri obrer; un barri que és la contraimatge del paisatge de postal tòpic d'aquell país. Tsangari utilitza eines alternatives per donar la volta a les formes establertes per la ficció cinematogràfica rutinària quan s'encara a la representació de les dones en la seva joventut. El mateix 2010, Elena Trapé posa en escena una particular representació de l'adolescència amb *Blog* (2010), on descriu la incubació dels projectes vitals d'un grup de noies a la recerca d'emocions i experiències intenses.

Al límit (Sur la planche, 2011), òpera prima de la directora marroquina Leïla Kilani, construeix la història de dues noies joves que de dia treballen en una planta d'envasat de gambes a Tànger i que viuen la nit fent petits robatoris a Casablanca. Seguint la tradició de les narracions en cercle, *Al límit* descriu l'entorn inestable i ambivalent, a mig camí entre dues cultures i mons econòmics, i les vicissituds de dues joves que viuen de forma inquietant el seu futur.

L'escletxa entre expectatives, possibilitats reals i desconcerts és el tema que apareix a *Com si fos gran* (Comme une grande, 2014), d'Héloïse Pelloquet. A partir d'un format que hibrida documental i ficció, la realitzadora fa el seguiment d'un any de la vida de la Imane, una adolescent de 13 anys. Interpretat per actrius i actors no professionals, el film ajusta la seva estètica a les imatges creades pels mateixos protagonistes amb els seus dispositius mòbils en un intent de filmar la vida d'una adolescent i de posar-la, alhora, en relació amb la seva proposta d'autorepresentació.

Seguint amb el context francès, Claire Simon, una de les cineastes recurrents de la MIFDB, ha manifestat un interès especial per l'univers de la infància i l'adolescència. A *Primeres solituds* (Premières solitudes, 2018) presenta els interessos, els espais de relació, els dubtes i les aspiracions d'un conjunt de noies i nois adolescents de la perifèria de París, així com la desatenció que viuen en els seus entorns educatius i familiars.



Imatges

I. *La Bonne* (Centre de Cultura de Dones Francesca Bonne-maison): master class de **Claire Simon** a la 27a edició de la MIFDB, 2019.

II. *La Bonne* (Centre de Cultura de Dones Francesca Bonne-maison): **Marta Nieto**, directora de la MIFDB, presentant a **Claire Simon** en motiu de la master class que aquesta cineasta va impartir en el marc de la 27a edició de la MIFDB, 2019.

III.



Imatges
(de dalt a baix)

III. *Primeres solituds* (2018), de **Claire Simon**. Per cortesia de la directora.

IV. *Les amigues de l'Àgata* (2015), de **Laia Alabart, Alba Cros, Laura Rius i Marta Verheyen**. Per cortesia de les directores.

IV.



Les amigues de l'Àgata (2015), film col·lectiu realitzat per Laia Alabart, Alba Cros, Laura Rius i Marta Verheyen, descriu des del punt de vista de l'Àgata, les inestabilitats emocionals i vitals de quatre noies, amigues des de l'escola, durant el primer any de carrera. El seu món de records, intimitats i bromes es dilueix en les aigües dels nous escenaris que els ofereix la universitat.

En el marc del desarrelament i de la perifèria rural, cal destacar dos films exhibits en les darreres edicions de la MIFDB: *Ojos negros* (2019), de Marta Lallana i Ivet Castelo, i *La innocència* (2019), de Lucía Alemany. El primer relata la confrontació amb la realitat adulta d'una noia de 14 anys que passa l'estiu al poble d'Ojos Negros, a la província de Terol, amb la seva tia i la seva àvia, a les quals gairebé no coneix. El segon descriu els efectes de la irrupció sobtada d'un embaràs en la vida despreocupada d'una noia. Haurà de lluitar per tirar endavant les seves fantasies des d'una independència que tot just comença. La ciutat, a quilòmetres de distància, serà l'horitzó de noves oportunitats.

Maternitats

L'experiència de la maternitat i la transcendència vital que comporta ha estat una altra de les grans vivències silenciades. Les convencions han tendit a reduir-la a xifres i fotografies que han impedit l'aflorament del trasbals personal, social, emocional, físic, cultural i econòmic que produeix la seva aparició. Les cineastes s'han acostat de forma directa o indirecta a aquest moment vital des de perspectives diferents. Naomi Kawase ho va fer a *Naixement/mare* (Tarachime, 2006), arran del naixement del seu fill Mitsuki. En aquest film, Kawase trenca qualsevol noció de temporalitat lineal, posa en diàleg les imatges del seu propi part —envoltada per la seva família— amb altres imatges sobre els seus orígens, tema que és, d'altra banda, el motiu principal de la seva filmografia, on vida i creació cinematogràfica s'entrellacen en un tot indestruïble.

Els arxius de la maternitat (The motherhood archives, 2013), d'Irene Lusztig, aborda el tema des d'una anàlisi de les estratègies de les comunitats mèdiques i científiques, així com de la indústria de productes relacionats amb els i les bebès. Unes estratègies que introdueixen noves nocions i pràctiques relatives a la maternitat en benefici d'una indústria adreçada al consumisme i als guanys econòmics de les empreses, que es superposen abusivament sobre el saber i el coneixement transmès entre les dones, generació rere generació. Lusztig crea aquest documental a partir d'una recerca intensiva en els arxius d'institucions diverses i treu a la llum un tipus de documentació reveladora i poc coneguda sobre aquestes maniobres que han volgut imposar com a inqüestionable una normativització sobre els cossos i els desitjos de les mares.

A l'altre extrem, l'experiència de la maternitat com a vivència sanadora, es situa el film *A Violeta* (1998), de María Salgado. Un brillant curtmetratge que es pot relacionar amb el treball indagatori de María Cabo i Silvia Guiducci a *(Re)tales* (2010), en què les realitzadores recullen els posicionaments de diferents dones que decideixen no ser mares, mares que desitgen sentir-se dones, dones amb mares massa presents o filles de mares absents. *(Re)Tales* es converteix en un teixit de vivències i camins que reflecteix les perspectives obertes, plurals i alliberades de les dones davant de la maternitat i les seves connotacions.

Per la seva banda, la cineasta Raquel Marques filma a *Tiempos de deseo* (2020) l'embaràs de la Bea, que ha volgut ser mare sense parella des de la seva identitat lesbiana. Mentre el seu cos es transforma, la càmera de la realitzadora es mou entre la proximitat i la distància envers l'evolució del desig de la Bea en el seu temps d'espera. A la vegada, Marques convoca imatges i reflexions sobre el seu propi procés de canvi en relació amb aquest desig, no compartit amb la Bea, tot interrogant-se sobre la família, l'amor, l'amistat i tots els desitjos que desborden els límits de la intimitat.

Imatges
(de dalt a baix)

I. Els arxius de la maternitat (2013), d'Irene Lusztig.
Per cortesia de Women Make Movies.

II. Tiempos de deseo (2020), de Raquel Marques.
Per cortesia de la directora.





Imatge

Luisa no está en casa (2012), de **Celia Rico Clavellino**. Per cortesia de la directora.

Les cares de la vellesa

Les edats són utilitzades com a senyals que marquen la posició de les dones en el mercat del sexe i de la procreació dins del model de pensament androcèntric i patriarcal. La vellesa és on es concentra el grau màxim de discriminacions i invisibilitats. En el treball d'algunes de les cineastes que s'han enfrontat a aquesta qüestió hem vist un veritable interès per mostrar les necessàries desobediències en el terreny formal, argumental i documental, i per poder construir així un espai de representació clarament dislocat d'aquest ordre invisibilitzador. Efectivament, en molts dels films projectats a la MIFDB hi ha un treball de resignificació de les enunciacions tradicionals que permet l'aparició de dones velles vitalment actives, i sovint desobedients, que manifesten obertament el seu desig i la seva dignitat.

Marianne Ahrne segueix el fil de l'assaig *La vellesa*, de Simone de Beauvoir (1970) per realitzar *Passeig al país de la vellesa* (Promenad i de gamlas land, 1974). La cineasta reclama la visibilitat de la gent gran i enregistra, a diferents indrets de França, les experiències sobre aquest moment de la vida, que sovint giren al voltant de l'amor i la sexualitat. Aquesta visió oberta a noves perspectives rebels i compartides per moltes dones va apareixent a d'altres films com *Mi rosita* (1999), d'Ángeles Diamand-Hart, sobre una dona que vol superar la tirania del seu company amb l'ajuda d'un grup d'amigues, i *Luisa no está en casa* (2012), en què Celia Rico Clavellino condueix el seu personatge, una dona vella gran atrapada també en la tirania d'un matrimoni, a una resolutiva acció d'alliberament.

Per la seva banda, Elena Frez construeix una metàfora explícita sobre la invisibilitat de les dones grans a *Fe de vida* (2013). Posa la seva protagonista en una situació kafkiana en la qual ha de deambular per les oficines del Registre Civil per aconseguir la documentació que certifiqui que està viva.

En el film titulat *He estimat tant* (J'ai tant aimé, 2008), dirigit per Dalila Ennadre, es posa en valor el saber femení adquirit amb l'edat. La directora presenta la Fadma, una dona de 77 anys, exprostituta, que ofereix els seus serveis als soldats marroquins de l'armada francesa durant la guerra de la Indoxina i que va resultar ferida d'un tret de morter. El film acull l'orgull i la dignitat de la Fadma expressats a contracorrent del silenci imposat sobre la seva feina, així com la seva reclamació que França la reconegui com a veterana de guerra. En un sentit similar, el film *El que jo he viscut no ho ha viscut ningú* (Ce que j'ai vécu, personne ne l'a vécu, 2010), de Fatima Yefsan, fa una defensa radical de les dones que van participar a la guerra d'Algèria i que mai no han estat tingudes en compte en l'establiment cronològic i discursiu dels fets viscuts; és a dir, han estat esborrades del relat històric.

La sexualitat a la vellesa, un altre dels grans tabús, ha estat també el motiu d'un conjunt de films memorables. D'una banda, el curtmetratge *Atocha 70* (2012), d'Irlanda Tambascio, en què tres ancianes que es reuneixen cada tarda per xerrar de les seves coses davant d'un sex-shop aborden una conversa trivial que deriva en una catarsi emocional d'on sorgeix la seva repressió sexual durant el franquisme. D'altra banda, *Corrent d'amor* (Stream of love, 2013), d'Ágnes Sós, un documental magistral que és un exemple d'aquest canvi de perspectiva que les cineastes introdueixen en la representació de la vellesa femenina. La realitzadora segueix els avatars d'unes dones d'un poble romanès de parla hongaresa, per a les quals l'amor i els

desitjos sexuals són el centre de les seves converses. Divertit i sorprenent, mostra la cara alegre i sensual de la vellesa femenina i capta la franquesa i l'encant d'aquestes dones, així com la gràcia dels seus cossos, tan generosos com les seves rialles.

En el cas de *Menopausa rebel* (Rebel menopause, 2014), Adele Tulli recull el crit amb el qual Thérèse Clerc descriu l'experiència de fer-se gran: "La menopausa és l'inici de la vida!". Amb 85 anys, aquesta militant feminista i del moviment LGTBI+ va posar en marxa la Casa Baba Yaga. Es tracta d'un projecte innovador de convivència per a dones majors de 65 anys, en un règim cooperatiu, per tal de poder viure un temps de completa llibertat, sense tuteles. El film també recull la forma festiva amb què la protagonista i les seves amigues viuen el desig i la sexualitat.

Per la seva banda, *Reina Lear* (Queen Lear, 2019), de Pelin Esmer, reflecteix també la joia de viure la vellesa de manera compartida i amb un projecte comú relacionat amb el teatre de Shakespeare per part d'un grup de dones d'una zona rural de Turquia.

Eva Vila recupera, crítica però tendrament, la figura de la mítica Penèlope en el seu film homònim, *Penelope*, (2017). Vila hibrida l'assaig amb la ficció mitològica i construeix una figura femenina referent del sentit primigeni i fundacional de la mare Terra.

Finalment, a *Casa de ningú* (2018), Ingrid Guardiola utilitza l'assaig documental per suggerir un debat obert sobre el sentit de la vellesa. Posa en relació dos entorns marcats pel pes de la memòria, la productivitat, el treball i la seva pròpia extinció: una residència urbana de gent gran al barri barceloní de Sant Andreu de Palomar i una ex-colònia minera de la província de Lleó, víctima de la despoblació i de la globalització econòmica.

Imatge
Menopausa rebel
(2014),
d'Adele Tulli.
Per cortesia de la
directora.



Connexió intergeneracional

L'interès sobre el flux continuat de coneixement entre dones de diferents generacions és un dels aspectes que el cinema fet per dones ha tingut present de forma recurrent, i així ha estat recollit a les programacions de la MIFDB. Aquest és el cas de l'artista visual i cineasta Marta Vergonyós, que l'any 2011 va iniciar el projecte *Transmissions*. La seva voluntat és documentar l'acte de transmissió del saber de la genealogia femenina entre àvies i netes. Es tracta de tres episodis que Vergonyós crea. En solitari, el primer; en col·laboració amb la cineasta Anna Sanmartí, el segon; i amb la *performer* Denis Blaker, el tercer. En el primer episodi, ret un homenatge ple de respecte a la gestualitat amb què les àvies afronten operacions quotidianes com fer ganxet o embolicar ous. El segon recull el vincle entre una àvia pintora —la pròpia àvia de Sanmartí— i la seva neta, cineasta. La captura de la llum en un i altre mitjà uneix els respectius impulsos creatius. El tercer, dedicat al llenguatge de la dansa, és una metàfora sobre la serenor i l'equilibri implícits en la convivència intergeneracional.

La reescriptura dels seus orígens familiars és la intenció del primer assaig fílmic de Naomi Kawase, titulat *Cargol* (Katatsumori, 1994). El film és una peça plena d'amor dedicada a la seva àvia, que es constitueix en una crònica de la seva relació. L'observació de les plantes del jardí i de la cura que en té l'àvia permet que la cineasta es trobi amb la mesura de les coses i amb els lligams fonamentals dels seus afectes. A *Nedar* (2008), Carla Subirana elabora, així mateix, una reconstrucció de la memòria familiar i col·lectiva; evoca el món del passat i la connexió entre les dones de tres generacions: la seva àvia, la seva mare i ella mateixa, en una història en què els homes hi són presents només com a records, com és el cas del seu avi, un anarquista de la FAI afusellat el 1940.

El tema de les relacions intergeneracionals apareix també a *Juliana* (2013), de Jana Herreros Narváez, curtmetratge que recrea una situació de complicitat entre una neta i una àvia per aconseguir que aquesta no acabi en una residència.

Els conflictes derivats de la desconexió i incomprensió entre mares, pares i filles han estat presents en els films de les diferents programacions de la MIFDB. Aquest és el cas de *La núvia moderna* (1995), curtmetratge de Carmen Fernández que descriu la intolerància d'una filla davant la decisió de casar-se de la seva mare, que ratlla la seixantena. També cal citar *Viaje al cuarto de una madre* (2018), de

Celia Rico, film que afronta el conflicte entre una mare aïllada en un petit poble i una filla que va de fracàs en fracàs fins que emprenen un nou viatge —mental, però també físic— per deixar de ser mare i filla les vint-i-quatre hores del dia i descobrir qui poden arribar a ser per separat. A *La hija de un ladrón* (2019), de Belén Funes, el conflicte generacional s'estableix entre pare i filla. El film parla de l'absència paterna i del pes que suposa per a la filla l'experiència d'un abandó persistent. A *Con el viento* (2018), Meritxell Colell construeix un film delicat i poètic que mostra, però sobretot suggereix, el conflicte entre una mare i una filla que gairebé no es coneixen quan es retroben al cap de molts anys després de la mort del pare.

La distància generacional és el tema central de *Pel teu bé* (For your sake, 2019), un documental de Ronja Hemm que descriu el diàleg entre dones representants de tres generacions Tamang, al Nepal, en el moment que dues germanes s'estan preparant per marxar del poble per poder continuar els estudis. Per a la mare i l'àvia, que no han anat mai a l'escola, aquest fet representa un canvi transcendent. Així es posa en evidència en les seves converses, que al·ludeixen a la importància de, malgrat tot, conservar els vincles emocionals i preservar les tradicions que els alimenten. I des d'una òptica plena d'ironia, el film *Amor a la vellesa* (Older women and love, 1987), de Camille Billops i James Hatch, es centra a fer visible la valoració social de les relacions afectives i sexuals entre dones grans i homes joves. Billops i Hatch, des dels dos costats de la càmera, mobilitzen un elenc multiracial amb l'objectiu de reunir un conjunt de declaracions aparentment cànides, però de gran poder subversiu.

Imatge

Pel teu bé (2019), de **Ronja Hemm**. Per cortesia de la directora.



Imatge: *Cinemes Girona: conversa virtual*. **María Zafra**, programadora de la MIFDB, i la cineasta **Tatiana Mazú** a la 28a edició de la MIFDB, 2020.

Un epíleg

Com a cloenda d'aquest apartat, recordar *Cor de gos* (Heart of a dog, 2015), un film inclassificable de la compositora i artista multidisciplinària Laurie Anderson des de la consciència de la proximitat del final del seu trajecte vital. La veu de la directora és una presència contínua, mentre es despleguen històries sobre la seva gossa Lolabelle o la seva mare, fantasies de la infància i teories polítiques i filosòfiques que formen un conjunt d'imatges poètiques i musicals. Aquesta obra podria ser definida com un poema visual que transita per la mort, l'amor, l'art i, tal com indica el seu títol, els gossos. *Cor de Gos* desplega una simfonia d'imatges sorgides de filmacions domèstiques, dispositius mòbils i filmacions alienes reciclades i reinterpretades. Ens ofereix tota mena d'associacions ideològiques, analogies que condueixen el seu discurs pels camins de la reflexió filosòfica i, alhora, pel terreny de les preguntes fonamentals sobre el record de les coses i la pèrdua dels éssers estimats; sobre les emocions i el seu centre neuràlgic, el cor, en un intent de capgirar el temps, tal com indica, a tall de cloenda, en les darreres imatges del film. Una simfonia visual de comiat.

VI. Temps, història i memòria

Imatge

Barcelona, abans
que el temps ho
esborri (2011),
de **Mireia Ros**.
Per cortesia de
Promarfi Futuro.

Les transformacions que el feminisme ha produït en la concepció del treball historiogràfic han tingut una translació natural al terreny de la creació cinematogràfica. Moltes cineastes s'han endinsat en la construcció de relats fílmics que han generat aproximacions innovadores sobre la visibilitat o l'ocultació dels fets i la història de les dones. També han creat documents que recullen, organitzen i construeixen noves propostes per explicar el passat, respectar la memòria i incloure en els relats actuals els afers de les dones amb tota la seva diversitat. Aquestes són algunes de les tendències que es recullen a la programació de la MIFDB.





Imatge

Anna Solà, codirectora de la MIFDB, i les dones del 36:
Trini Gallego, Enriqueta Gallinat, Concha Liaño, i
Llum Quíñonero a la 9a edició de la MIFDB, 2001.
© Pere Selva.

Les dones, testimonis de primera mà

No és estrany que, en una tradició visual mancada del protagonisme real de les dones, les cineastes hagin recollit imatges documentals que evidencien la seva intervenció en les dinàmiques històriques, públiques o privades. Els exemples, tan diversos com excepcionals, són abundants en el conjunt de la producció cinematogràfica femenina. De les diferents edicions de la MIFDB, a continuació es destaquen dos films representatius. D'una banda, *La dona a la Resistència*, de Liliana Cavani. De l'altra, *Visions de l'esperit: Un retrat d'Alice Walker* (Visions of the spirit: A portrait of Alice Walker, 1989) d'Elena Featherston. El primer és un documental que recull diversos testimonis sobre la participació de les dones a la Resistència italiana durant la Segona Guerra Mundial. Amb el testimoni en primera persona de les resistentes italianes, es fa palesa l'experiència política femenina, que havia restat ignorada pels esquemes de l'heroïcitat androcèntrica dominant. Amb l'expressivitat dels cossos de les dones i una fotografia que busca certificar més que opinar, el document construeix un relat que reivindica el paper rellevant de moltes dones que van fer possible el moviment de lluita contra el feixisme, i van desafiar els prejudicis —també d'alguns companys— i, sobretot, el silenci de la historiografia.

El segon film és un retrat íntim de l'escriptora Alice Walker. Es va rodar a la seva casa de Califòrnia, i presenta l'autora d'*El color púrpura* (1982) com a mare, filla, filòsofa, activista i, naturalment, escriptora. Alhora, parla dels seus orígens i les influències més importants en la seva formació. La visió de l'escriptora es complementa amb converses amb la seva família. A través de la llarga entrevista, es fa evident el valor documental d'enregistrar el testimoni directe d'Alice Walker i de recollir la seva experiència com a representant de la comunitat afroamericana i de la lluita per als seus drets.



Imatge
En rereguarda (2006), de **Marta Vergonyós**.
Per cortesia de la directora.

Parla la memòria

El treball historiogràfic de les dones ha tingut en compte la importància de la transmissió oral a l'hora de configurar la memòria personal o col·lectiva. Una memòria a preservar. Una memòria subjecta també a la interpretació o al dubte, però valuosa, al cap i a la fi, per poder generar els relats que situen les dones en els espais i els temps històrics on pertanyen o pertanyien. Els relats de la memòria, com a primera manifestació de l'experiència del passat, són presents en aquests films: *Ravensbrück, l'infern de les dones* (2005), de Montse Armengou, Ricard Belis i Maria Josep Tubella; *En rereguarda* (2006), de Marta Vergonyós; *Luz obscura* (2017), de Susana de Sousa Dias; i *Cuando ellos se fueron* (2019), de Verónica Haro Abril.

Ravensbrück, l'infern de les dones, produït per Televisió de Catalunya amb motiu del 60è aniversari de l'alliberament dels camps d'extermini, fa un homenatge a totes les dones deportades i ofereix el seu testimoni a través d'unes quantes supervivents de diverses nacionalitats, entre les quals hi figura Neus Català.

En rereguarda remet a les experiències de tretze dones que van viure conflictes bèl·lics: des de l'àvia de la directora, que parla de les dones rurals durant la Guerra Civil Espanyola, a aquelles que van participar a la rereguarda o activament a diferents lluites armades de l'àmbit internacional.

A *Luz obscura*, Susana de Sousa Dias parteix de l'arxiu fotogràfic de la PIDE, la policia de la dictadura portuguesa, i —amb evocadores filmacions a càmera lenta— rescata les memòries sovint esquinçades dels familiars dels dissidents polítics, i desvetlla el dolor i el buit heretat d'un país en silenci que no pot callar davant d'allò que les imatges encara qüestionen.

La recuperació de la memòria i el seu caràcter fugisser és també l'objectiu de Verónica Haro Abril, que situa la seva càmera al poble dels seus avis; un llogarret que ni figura en els mapes de l'Equador, habitat només per dones grans vídues que amb els seus records, saviesa i ocurrencies tornen el sentit a aquest espai que desapareixerà després d'elles.

Estirar el fil de la pròpia història

En l'exercici d'elaborar nous relats sobre la història que parteixin del mateix subjecte i que construeixin un nou cos narratiu que inclogui la genealogia femenina, els feminismes han posat l'accent en l'experiència de l'àmbit privat i domèstic, en la visibilitat del dissentiment i de les rebel·lies personals i col·lectives, i en els espais foscos de veus silenciades o ignorades. Aquests són alguns dels films seleccionats per la MIFDB inscrits en aquest corrent.

Només et vull una hora (Un'ora sola ti vorrei, 2002), d'Alina Marazzi, és un film personal que ahora es pot considerar col·lectiu, elaborat a partir de l'arxiu fímic familiar de l'avi de la realitzadora. S'erigeix en una commovedora elegia sobre la figura materna, així com en un exercici d'interpretació i presa de consciència sobre l'origen del trastorn psíquic de la seva mare.

Superant drama (Passing drama, 1999), d'Angela Melitopoulos, tradueix la imatge acústica de la història de la migració de la seva família a través de tres generacions. Els relats transgeneracionals es creuen en aquest videoassaig experimental d'acord amb la lògica oberta-tancada pròpia de la història de les persones refugiades, marcada pel trauma, les fugides dramàtiques i la supervivència.

La vida s'esfondra tres vegades, se n'aixeca cinc, i nou vegades flota a la deriva (La vie sombre trois fois, se relève sept, et neuf fois flotte à la dérive, 2009), de Xuân-Lan Guyot, és un film que ens apropa als orígens de la seva autora i a una part de la història del Vietnam. Ho fa a partir de la figura dels seus avis i amb la combinació d'imatges que va gravar ella mateixa en un viatge al Vietnam, quan tenia 28 anys, amb d'altres que va enregistrar després de la mort de la seva àvia, gairebé deu anys més tard.

D'una manera semblant, Maya Schweizer reconstrueix, amb l'ajuda de les gravacions de la seva àvia de Lió, el trencaclosques de la seva història durant la Segona Guerra Mundial. El seu film, titulat *Transmetent: fotograma u* (Passing down, frame 1/Überlieferung, Bild eins, 2007), recupera l'experiència de l'àvia, d'origen jueu, durant l'ocupació alemanya a França i planteja la tensió entre l'oblit meditat de la família i la seva particular resistència, entre el temps històric que les enllaça i l'espai quotidià que les separa.



Imatge: La vida s'esfondra tres vegades, se n'aixeca cinc, i nou vegades flota a la deriva (2009), de **Xuân-Lan Guyot**. Per cortesia de la directora.

Els vincles intergeneracionals són també el centre d'*Angkar* (2018), de Neary Adeline Hay, que documenta el viatge de tornada del seu pare al poble on va ser perseguit pels khmers rojos, el règim comunista que va controlar Cambodja entre 1975 i 1979. Un film íntim i punyent que revela un exercici forçat de transmissió, una expedició transgeneracional a favor de la memòria i el compromís històric.



Imatge
Només et vull una hora (2002), d'**Alina Marazzi**. Per cortesia de la directora.

La història recent dels països llatinoamericans ha donat peu a una producció abundant de films que posen en evidència el paper dels diferents formats cinematogràfics a l'hora d'encarar les diverses aproximacions als rastres del passat i a les circumstàncies personals de les dones. Tatiana Mazú González, per exemple, rescata a *Cape-rucita roja* (2019) el trajecte migratori de la seva àvia des d'Espanya a Buenos Aires. Unides per la costura, mentre cusen un abric vermell amb caputxa, parlen de les històries i les contradiccions relacionades amb la seva condició de gènere i classe, mentre les noves generacions de feministes ocupen els carrers.

Acompanyada de la seva mare, María Paz González Guzmán busca a *Hija* (2011) el seu pare i el seu avi. El film descobreix el significat i el pes dels silencis familiars, i enfronta el públic als desafiaments que suposen les veritats mai dites i difícils de reconèixer sobre la pròpia història emocional.

Albertina Carri, a *Cuaterros* (2016), proposa un exercici admirable sobre les persones desaparegudes durant la dictadura Argentina. La cineasta segueix les passes d'Isidro Velázquez, l'últim gautxo, i es pregunta si realment va darrere les passes d'aquest fugitiu de la justícia burgesa o si allò que de veritat busca és la seva herència personal. La recerca als arxius d'una pel·lícula desapareguda és també una investigació sobre els cossos desapareguts, el del seu pare i el de la seva mare, que constitueix un intent de trobar justícia entre tanta desmemòria. *El pacto de Adriana* (2017), de Lissette Orozco,

Imatge
El pacto de Adriana
(2017), de **Lissette
Orozco**.
Per cortesia de
la directora.



Imatge
La flaca Alejandra
(1994), **Carmen
Castillo i Guy
Girard**.
Per cortesia dels
directors.



s'enfronta igualment a les turbulències de la memòria quan la realitzadora indaga sobre la seva tia, antiga col·laboradora de la policia política de Pinochet, i constitueix un relat íntim i dolorós que s'afegeix a la restauració de la història de Xile. A *La flaca Alejandra* (1994), de Carmen Castillo i Guy Girard, la recerca memorialista adquireix una dimensió especialment trasbalsadora. Castillo s'endinsa en els efectes perversos de la repressió de la dictadura xilena. Amb una entrevista totalment oberta amb Marcia Merino, la dona que la va delatar a la policia política, intenta esbrinar l'entrellat d'un procés ple de complicitats i venjances en el marc d'un entorn en què la reparació del dolor forma part de la reconstrucció social.

Per tancar aquesta mirada sobre Llatinoamèrica, cal esmentar *Ejercicios de memoria* (2017), de Paz Encina, un film que recull els records dels fills d'Agustín Goiburú, important opositor del règim dictatorial d'Alfredo Stroessner al Paraguai. S'hi relaten històries d'exili i de terror, i s'hi il·lustra la història quasi oblidada de milers de famílies i de persones desaparegudes. Un exercici cinematogràfic que busca generar imatges poètiques i evocadores d'un episodi cruent mancat de documentació gràfica sobre la història recent del Paraguai.

La història des de la mirada femenina

L'interès per documentar els esdeveniments històrics és ben present en la cinematografia femenina. Així s'observa en l'obra de dues cineastes pioneres, Esfir Shub i Germaine Dulac. El 1972, Shub dirigeix *La caiguda dels Romanov* (Padenije Dinastii Romanowych), un film que, amb diferents fonts documentals, analitza la caiguda d'aquella dinastia russa des de la perspectiva revolucionària. El 1935, Germaine Dulac, a *El cinema al servei de la història* (Le cinema au service de l'histoire) elabora un muntatge d'actualitats sobre el període entre el 1905 i el 1935, on resumeix la vida política, econòmica i social de la seva generació. Les dues cineastes han estat presents a les programacions de la MIFDB en diferents seccions dedicades a les pioneres.

Al costat d'aquestes aportacions al relat dels esdeveniments històrics, la mirada de les cineastes s'ha orientat també a fer visible una intrahistòria relativa a l'experiència singular de les dones en el si d'aquests esdeveniments. Patricia Mazuy, el 2000, fa un exercici de reconstrucció històrica notable amb *Saint-Cyr*, on posa en escena el cas de l'escola homònima fundada el 1686 per Madame de Maintenon, una de les dones més poderoses de França en aquella època gràcies a la seva relació íntima amb Lluís XIV. L'objectiu de l'escola era formar les joves òrfenes de guerra en una educació que els evités el destí comú d'esdevenir cortesanes o monges, i dotar-les d'una educació sòlida, entre el misticisme i l'hedonisme.

Tanmateix, un dels paradigmes és *Alemania, madre pàlida* (Deutschland bleiche Mutter, 1979-80), de Helma Sanders-Brahms. El film mostra les vicissituds d'una dona durant la Segona Guerra Mundial i revela allò que paradoxalment va representar la guerra per a moltes dones. Al costat de la violència, la destrucció i el dolor, també hi van trobar il·lles de felicitat i harmonia.

En un terreny més proper, esmentem un seguit de films produïts a l'estat espanyol que s'han orientat també a il·luminar diversos moments de la nostra història. *Barcelona, abans que el temps ho esborri* (2011), de Mireia Ros, reconstrueix la vida privada i els anys daurats de la família Baladia —representants de l'elit cosmopolita i culta que va enlluernar el món sencer amb el disseny i el modernisme— i alhora fa un retrat irònic i personal del segle XX a Barcelona.



Imatges
(de dalt a baix)

I. Retrospectiva d'**Helena Taberna** a la 27a edició de la MIFDB, amb la presència de la cineasta i del director de la Filmoteca de Catalunya, **Esteve Rimbau**.

II. La cineasta **Helena Taberna** acompanyada del director adjunt de la Filmoteca de Catalunya, **Octavi Martí**, presentant el seu film *Acantilado*, en el marc de la 27a edició de la MIFDB, 2019.

De toda la vida, (1986), de Lisa Berger i Carol Mazer, és un documental sobre la vida d'algunes dones, membres del sindicat anarcosindicalista CNT, que van participar en la revolució social durant la Guerra Civil.

Mujeres del 36 (1999), d'Ana Martínez i Llum Quiñonero, és un muntatge documental elaborat amb imatges inèdites de la Guerra Civil i amb el testimoni de sis dones que van participar activament contra l'alçament feixista.

Han bombardejat una escola (2010), de Mireia Corbera, Anna Morejón i Sandra Olsina, és un documental homenatge a l'Escola del Mar, fundada el gener de 1922 i construïda a la platja de la Barceloneta per l'Ajuntament de Barcelona. Va ser coneguda per les seves revolucionàries innovacions pedagògiques que incloïen els principis de la coeducació.

A *Cartas a María* (2014), Maite García Ribot comença, arran de l'Alzheimer del seu pare, la reconstrucció de la història del seu avi, exiliat republicà, a través de les seves cartes, fotografies i objectes.

Des de la ficció, *Les Perseïdes* (2019), d'Ànnia Gabarró i Alberto Dexeus, posa en escena l'experiència d'una adolescent que es refugia en les misterioses llegendes de postguerra en un petit poble d'Aragó. Les seves descobertes significaran per a ella una reconciliació amb el seu pare i la consciència dels seus vincles familiars amb la memòria col·lectiva del país.

Los años oscuros (Urte ilunak, 1993), d'Arantxa Lazkano, construeix la història de l'Iciar, una nena que observa l'incomprensible món dels adults durant la postguerra espanyola al País Basc. Conté una àcida reflexió sobre el paper d'un sector concret del nacionalisme basc que no va redefinir el seu paper amb la coherència que exigia la situació política plantejada.

També des de la ficció i en l'entorn del País Basc, *Yoyes* (2000), d'Helena Taberna, s'apropa a la figura de Yoyes —la primera dona que va ocupar un lloc de responsabilitat a ETA— en el moment que torna després d'haver estat exiliada a Mèxic per intentar refer la seva vida i s'enfronta de nou amb la violència, que segueix sent protagonista de les primeres planes dels diaris.

A *Entre rojas* (1995), Azucena Rodríguez es basa en la seva pròpia experiència a la presó per reconstruir aquell món en record de les lluitadores anònimes que van perdre la llibertat i la vida per canviar les coses, i en homenatge al seu esperit revolucionari.



Imatges
(de dalt a baix)

I. La cineasta
Cecilia Bartolomé
a la presentació del
seu film *Después*
de... Segunda parte:
Atado y bien atado
(1983), a la 14a
edició de la MIFDB,
2006.
© Núria Andreu.

II. CCCB: la cineasta
Amal Ramsis a
la 19a edició de la
MIFDB, 2011.



Retornant a la postguerra, a *El gran vuelo* (2014), Carolina Astudillo narra la història de Clara Pueyo Jornet, militant del PSUC que, els primers anys de la dictadura franquista, va fugir de la presó de les Corts, de Barcelona, per la porta principal. El silenci de plom que envoltà els fets és el punt de partida de la investigació de la cineasta; investigació plena d'interrogants que aquest film d'assaig deixa oberts, perquè assumeix un repte consubstancial a la recerca historiogràfica com el que es planteja quan es treballa amb fonts no institucionals o, més ben dit, quan l'honestedat del treball historiogràfic imposa la recerca de noves fonts.

Cecilia Bartolomé dirigeix, el 1969, un film fonamental que remet a la situació de la manca de llibertat de les dones durant el franquisme. Es tracta de *Margarita y el lobo*, una comèdia musical innovadora i descaradament irreverent centrada en una dona i el seu enfrontament a totes les convencions, assetjada per les urpes del poder judicial i eclesiàstic, a propòsit de la seva separació matrimonial.

El 2013, Isona Passola realitza el documental *Cataluña-Espanya*, que recull les reflexions de diferents personalitats del món de la política i la historiografia per exposar les complexitats de la tensió entre Catalunya i l'estat espanyol.

Projectats a les seccions Memòria i registre visual i Militàncies de la memòria, a continuació es parla de dos exemples construïts des de la voluntat de deixar constància de circumstàncies històriques més properes: *Estimada Waheeda* (2001), de Lala Gomà, que mostra la situació política i social de dues dones, una afganesa refugiada al Pakistan i una pakistanesa que viu a Barcelona, a través de la seva correspondència; i *Prohibit* (Mamnou, 2011) d'Amal Ramsis, que documenta, tres mesos abans de la revolució del 25 de gener de 2011 a Egipte, la vida quotidiana del seu país i la complexitat dels enfrontaments en una societat marcada per les prohibicions omnipresents.

Els reptes que planteja l'origen de les fonts iconogràfiques o la seva absència a l'hora d'encarar un treball audiovisual són latents també a *Fuera del paraíso* (1999), film de Virginia Villaplana. En aquest documental de creació, l'autora s'endinsa en la recuperació de la veu i el pensament de la poeta Lucía Sánchez Saornil (Madrid, 1895-València, 1970), fundadora del moviment llibertari Mujeres Libres, i en la relació personal que l'escriptora va mantenir amb América Barroso, que en fou companya sentimental. Villaplana opta per la construcció d'un poema visual on es fonen imatges de diferents procedències que, en comptes d'elaborar una narració tancada sobre la protagonista, obre la possibilitat de significacions múltiples.

La reflexió històrica a propòsit de les fonts documentals també està implícita en aquests dos films: *Morir de dia* (2010), de Laia Manresa, i *Elena Universo* (2019), de Marga Almirall. El primer significa una aproximació a una de les cares ocultes de la història de Catalunya des de la transició fins a l'actualitat: l'entrada d'heroïna al país. Les trajectòries de personatges destacats de la contracultura y la vida política com ara Pau Malvido, Mercè Pastor, Pepe Sales o Juanjo Voltes es cusen i es descusen per dibuixar una vida escollida, marcada per l'addicció. El film contribueix al debat social sobre la droga i és un gest de memòria sobre les vides dels éssers desapareguts. En el segon cas, la cineasta es submergeix en la història d'Elena Rull Mur a través dels seus diaris sobre les seves sessions de psicoanàlisi i les imatges en súper-8 de la càmera del seu exmarit. Les seves insatisfaccions i els seus projectes frustrats podrien ser les de tantes dones burgeses de l'època, atrapades entre els seus desitjos i les exigències socials sobre el seu comportament.



Imatge
La Bonne (Centre
de Cultura de Dones
Francesca Bonne-
maison): la
codirectora de la
MIFDB, Mercè
Coll, i les cineastes
Virginia García
del Pino, Montse
Romaní i Virginia
Villaplana
a la 19a edició de
la MIFDB, 2011 .

Reapropiació de referents

La creació cinematogràfica de les dones també s'ha distingit per un conjunt de reapropriacions de figures femenines significades en contextos de consum majoritari o subjectes als tòpics de la mirada androcèntrica que, a la llum d'una interpretació feminista, adquireixen noves perspectives. Aquest és el cas de *París era mujer* (Paris was a woman, 1995), de Greta Schiller i Andrea Weiss; *Gala* (2003), de Sílvia Munt; *Nico icon* (1995), de Suzanne Ofteringer; i *Revolució artística de les dones! Una història secreta* (Women art revolution: a secret history, 2010), de Lynn Hershman Leeson. *París era mujer* es reapropia de la imatge del París d'entreguerres, associada tradicionalment a la confluència d'escriptors i pintors famosos, per situar-hi els trajectes d'una comunitat femenina formada per les escriptores Colette, Gertrude Stein i Djuna Barnes; les pintores Romaine Brooks i Marie Laurencin; les fotògrafes Berenice Abbott i Gisèle Freund; la periodista Janet Flanner i les editores i llibreteres Sylvia Beach i Adrienne Monnier. També revela el caràcter cooperatiu de moltes de les aliances i complicitats que es van produir entre aquestes creadores, i desmunta el tòpic de l'artista isolada, aïllada i turmentada. A *Gala*, Sílvia Munt afronta la controvèrsia de la imatge de Gala Dimitrievna Diakonova. Per mitjà d'un treball d'indagació obert i estimulante, pensa de nou el personatge, amb especial esment a la seva vida quotidiana i personal, desplaçada de l'ombra de Dalí, a qui s'ha associat gairebé exclusivament. El cas de *Nico icon* és el de la recomposició de la història de la misteriosa musa d'Andy Warhol, que fascinà també Lou Reed, Jim Morrison, Bob Dylan, Iggy Pop, i tants d'altres, amb les seves melopees característiques de la música del conjunt Velvet Underground. Lluny de presentar-la com una icona buida de sentit, el film descriu el seu trajecte com a model i actriu, la seva participació en la cultura alternativa de Nova York i en l'entorn experimental de Philippe Garrel, així com la seva addicció a l'heroïna, que transformà la seva imatge en una representació de les tenebres.

Finalment, *Revolució artística de les dones! Una història secreta* fa visible el rerefons del col·lectiu anomenat W.A.R. (Women Artists in Revolution). El film revela les raons per les quals Judy Chicago, Miriam Schapiro, Guerrilla Girls, Nancy Spero i moltes altres creadores del panorama artístic nord-americà de finals dels seixanta i de la dècada dels setanta i vuitanta es van unir per lluitar contra les rígides estructures de l'art, conformades segons uns criteris androcèntrics i etnocèntrics. La seva directora, i també artista, Lynn Hershman Leeson va enregistrar al llarg de quaranta anys entrevistes amb les artistes pioneres d'aquesta revolució artística. La voluntat de capturar la història de l'art feminista ha fet que el documental estigués en procés de producció durant molts anys i que, després de la seva edició final, encara restés obert per tal que les noves generacions continuessin fent-hi aportacions a través del web www.rawwar.org. Amb aquesta estratègia, la directora reivindicava l'art com un moviment en constant procés de transformació.

*La voluntat de posar al centre
les aportacions de les dones ens obre les portes a un
nou coneixement més complet del nostre present.
La presència d'obres d'autores de procedències
tan diverses, amb una àmplia varietat de preocupacions
i registres de llenguatge, ens revela
les múltiples possibilitats del ser dona i la infinitat
de maneres de definir-se des d'un cos de dona.*

Mireia Bofill
membre de Ca la Dona i LaSal
(entrevista "50 anys de Drac Màgic")



VII. Economia i treballs

A la tradició cinematogràfica, el treball de les dones ha estat objecte d'una triple invisibilització. D'una banda, les activitats laborals en general semblaven incompatibles amb un cinema concebut com a espectacle d'evasió i entreteniment. De l'altra, la narrativa cinematogràfica hegemònica, dedicada obstinadament a l'ús d'arquetips femenins i al tractament objectual del cos femení, havia deixat en un angle cec la veritable complexitat de les activitats laborals de les dones, i totes les seves derivades. I, en el terreny del documental, les imatges d'arxiu relatives a la vida quotidiana i professional de les dones són ben escadusseres, com a conseqüència del menysteniment històric atorgat a aquest tema. En canvi, les obres de les cineastes, en consonància amb els debats i els estudis feministes, han posat de relleu tot sovint la importància de reconèixer i valorar el caràcter vertebrador que els treballs domèstics i de cura, duts a terme majoritàriament per les dones, han tingut i tenen en les societats. Han posat de manifest les disfuncions, els desequilibris i les tensions sorgides a partir de la incorporació massiva de les dones al treball productiu. Han parlat de les desigualtats entre dones i homes pel que fa als salaris, a l'accés als treballs més ben remunerats, a la promoció professional i a les possibilitats de fer compatibles la vida personal, laboral i familiar. S'han aturat a reflexionar sobre els mecanismes de la memòria oficial i personal que intervenen en donar forma al passat i a cercar-hi explicacions. Les diferents edicions de la MIFDB han donat prioritat a aquests films, per la seva excepcionalitat en el context de la producció cinematogràfica general, però també per les perspectives innovadores que ofereixen; perspectives que enriqueixen i amplien la reflexió i el coneixement de les realitats diverses dels treballs de les dones i de les seves implicacions en l'economia i la sostenibilitat, i en restitueixen la visibilitat perduda.



La porta oberta per les primeres cineastes

Les realitzadores dels orígens del cinema van oferir perspectives sobre l'activitat laboral i professional de les dones relacionades estretament amb unes experiències allunyades de la mitificació i subsegüent heroïtzació de la figura del cap de família, l'anomenat *breadwinner*, i de la seva antagonista, la presumptament ociosa mestressa de casa, o *housewife*, tan freqüents en el cinema dels inicis de les produccions nord-americanes. Alice Guy, la primera cineasta de la història, és un dels exemples d'aquesta orientació. A *Llevadora de primera* (Sage-femme de première classe, 1902), hi apareix un personatge, interpretat per ella mateixa, en l'exercici d'una professió

Imatge

Marta Armengou, crítica de cinema i escriptora, a la sessió del programa Arxipèlag dedicada a **Dorothy Arzner**, a la 29a edició de la MIFDB, 2021.

eminentment femenina, la de llevadora. Es tracta d'una versió reelaborada de la seva primera pel·lícula, *La fada de les cols* (La fée aux choux, 1896), que segons moltes fonts es considera la primera ficció cinematogràfica. Posteriorment, en el film *Una casa dividida* (A house divided, 1913), la protagonista comparteix el paper d'esposa amb el de secretària eficient. Dos exemples que posen en evidència com la incorporació de les dones a la realització altera l'univers argumental de la narrativa cinematogràfica a favor de la visibilitat del treball femení. Així també, Lois Weber, una altra cineasta precursora en l'àmbit de la ficció, dirigeix *Sabates* (Shoes, 1919). El film és un retrat de la tragèdia de la dependenta d'una sabateria, i s'erigeix en un relat en defensa del dret de les dones a la seva autonomia econòmica en un context on el sufragi femení als EUA encara era un objectiu polític a aconseguir. Més endavant, Dorothy Arzner, una de les poques directores que va treballar a l'època dels grans estudis de Hollywood, projecta la seva mirada crítica envers les barreres socials i culturals que s'interposen a les aspiracions d'independència de les dones de l'època. Aquest és el cas de *Treballadores* (Working girls, 1931), *Hacia las alturas* (Christopher Strong, 1933) i *Baila, muchacha, baila*, (Dance, girl, dance, 1940), exhibits a diferents edicions de la MIFDB. El primer film descriu la vida de dues germanes que arriben a Nova York, on busquen feina en plena depressió econòmica. És un dels més arriscats i innovadors d'Arzner i va tenir molts problemes amb la censura per la seva mirada subversiva i feminista sobre el matrimoni, les relacions sexuals, el treball i les diferències entre classes socials. *Hacia las alturas* narra la relació entre una dona aviadora i un important home públic casat, de qui queda embarassada. Significa una crítica radical a les convencions que afecten els projectes de vida autònoms de les dones. *Baila, muchacha, baila*, planteja també amb mirada crítica la penalització afegida al treball de les dones a la indústria de l'espectacle, on el seu cos s'ofereix com a esquer perquè el públic, majoritàriament masculí, hi projecti les seves fantasies sexuals i el seu impuls voyeurístic. Aquest film, d'altra banda, és una de les primeres referències d'estudi per part de la crítica feminista, a l'inici del seu desenvolupament. Els treballs d'aquesta directora s'han considerat un exemple de subversió dels codis de la representació femenina dins dels motlles imposats pel sistema de Hollywood.

Fins aquí aquests films representatius de la presència dels perfils professionals en el cinema de les dones pioneres, rescatats dels arxius per iniciativa de festivals o altres institucions que, com la MIFDB, són reconeixedores de la importància de mantenir-los i divulgar-los com a llegat històric.

Condicions, peatges i revoltes

Ser una dona (To be a woman, 1951), de Jill Craigie, és un documental sobre l'ocupació femenina realitzat a partir dels comentaris de Wendy Hiller, acompanyats de les imatges de grups de dones al seu lloc de treball, així com de materials d'arxiu sobre les lluites de les dones per la igualtat a la Gran Bretanya. Comença amb una mirada sobre les actituds victorianes i acaba amb l'enunciat desafiador: “És un orgull ser una dona”. El film promou els valors positius de les dones com a part de la força productiva, en oposició a la devaluació i explotació que pateixen en ser considerades “mà d'obra barata”. Les cineastes també s'han ocupat de referenciar els mecanismes d'instrumentalització i propaganda oportunista adreçats a les dones durant la Segona Guerra Mundial perquè s'incorporessin com a treballadores “de primera” a la indústria de producció armamentista. Han descrit també els impediments per re situar-se en el mercat laboral un cop acabada la guerra, impediments que van pretendre



retornar-les al treball domèstic. Aquest és el cas de *La vida i el temps de Rosie la rebladora* (The life and times of Rosie the Riveter, 1980), de Connie Field. La imatge de la Rosie —personatge convertit en icona que ha arribat a l'actualitat, tot i que despul·lat del seu significat original— va voler convertir-se en el símbol de les dones treballadores als EUA durant la Segona Guerra Mundial. El film, reconegut com un dels millors documentals de la dècada dels vuitanta, analitza



Imatge: We Can Do it!
J.Howard Miller, 1943.

les conseqüències i els conflictes apareguts a la societat nord-americana durant els anys quaranta, derivats de l'ampliació del mercat laboral generada per l'entrada dels EUA a la guerra. Aquest fet, que va desmuntar automàticament els prejudicis sobre la capacitació professional de les dones, es va traduir en una oferta àmplia i diversa de llocs de treball que van ser ocupats per milers de dones sota la crida de “fes la feina que ell deixa”. El film ofereix el retrat de cinc Rosies que recorden les seves històries i presenta, alhora, un ampli conjunt de material visual i sonor sobre aquella època.

Sis anys més tard, Deborah Hall, en col·laboració amb el col·lectiu Women And The Law, crea una peça curta originalíssima, a mig camí entre el documental, la comèdia negra i el musical que, tal com insinua el seu títol, *La vida i les dificultats de Susie P. Winklepicker* (The life and hard times of Susie P. Winklepicker, 1986), dialoga amb el film precedent i exposa de quina manera els estats, al llarg de la història, han posat traves constantment a la independència econòmica de les dones. La seva programació dibuixa les línies de continuïtat que tot sovint s'han fet visibles a les diferents edicions de la MIFDB.

La desarticulació dels apriorismes sobre la negació del paper de les dones al món del treball és un dels motius centrals de *Per amor o per diners* (For love or money, 1984), de Megan MacMurphy, Margot Nash, Margot Oliver i Jeni Thornley. El film recupera imatges de cinema domèstic, de ficció i documental, sobre la lluita per la supervivència econòmica de les dones australianes des del 1906 fins al 1983. Al mateix temps, el recull de materials radiofònics, cançons populars, cartes i entrevistes que presenta aquest film el converteixen en un model de treball de recerca al servei de la visibilitat del paper històric de les dones.

En el context llatinoamericà, *Amor, mujeres y flores* (1989), obra de la cineasta i antropòloga Marta Rodríguez i el cineasta Jorge Silva, aprofundeix en la indústria del cultiu de flors, a la regió colombiana de la Sabana. Una feina eminentment femenina, realitzada per dones de baixa extracció social que treballen en hivernacles en condicions molt dures, i exposades als perills dels pesticides. La cinta recull una sèrie de testimonis concrets, convertits en representatius d'una situació global.

La noche eterna (1991), de Carmen Guarini i Marcelo Céspedes, documenta les lluites dels col·lectius de miners de la conca del riu Turbio, afectats pels errors polítics envers l'explotació industrial del carbó per part dels governs xilè i argentí, que van comportar

misèria i desestructuració. Aquest film descriu no solament la pèrdua de llocs de treball, sinó la significativa ferida en l'experiència de la comunitat. El registre auster de la vida quotidiana portes endins, als espais domèstics i als entorns familiars, entrellaça l'activitat laboral de les dones amb el treball dels miners. El 2020, la cineasta argentina Tatiana Mazú estableix un fil de continuïtat amb *La noche eterna* en el seu film *Río Turbio*. Aquest nou documental, amb trets experimentals, intenta treure de la foscor les històries de vida amagades a la mina. Fa el seguiment d'una activista sindical en la seva lluita per reclamar millores en les condicions de treball i descriu també el lloc que ocupen les dones en el poble miner.

Barbara Kopple, com ja va fer a *Harlan County, USA* (1976), fa visibles, en el documental *El somni americà* (American dream, 1991), les lluites sindicals en el context de la política neoliberal de Ronald Reagan i enregistra els debats assemblearis, les tàctiques de resistència i els testimonis dels treballadors de la fàbrica Hormel a Austin, Minnesota, que veuen finalment frustrada qualsevol possible negociació.

Seguint amb el registre documental, *Mujeres de Euskadi* (Euskal Emakumeak (Ikuska 12), 1981), de Mirentxu Loyarte, la primera cineasta basca, recull la mirada de diverses dones del País Basc i es centra en el paper i els espais que als anys vuitanta eren escenaris del treball eminentment femení: els mercats, els parcs infantils, les fàbriques de conserves de peix i els urinaris masculins.

La videoactivista Carole Roussopoulos posa el focus també en la realitat laboral de les dones en l'àmbit de les feines desregulades i alienes a les categories oficials, situades al marge de qualsevol dels drets establerts per les legislacions franceses. Els seus documentals ofereixen diferents retrats sobre aquests particulars escenaris, com ara, *Profesión: agricultora* (Profession: agricultrice, 1982), *Profesión: mariscadora* (Profession: conchylicutrice, 1985) i *Les treballadores del mar* (Les travailleuses de la mer, 1985).

Els films que s'esmenten a continuació són un exemple de com algunes cineastes es posicionen des de la pràctica cinematogràfica en relació a les condicions de treball de les dones i les seves casuístiques.

Francesca Comencini ho fa amb una ficció, *M'agrada treballar* (*Mobbing*) (Mi piace lavorare, (Mobbing), 2004), en què aborda el tema de l'assetjament laboral i la precarització del treball femení en el context de l'economia globalitzada.



Imatge
Doli, Doli,
Doli... amb les
conserves.
Registre de
treball (2010),
d'Uqui Permuí.
Per cortesia de
la directora.

Amb el documental *Maquilápolis* (2005), Vicky Funari i Sergio de la Torre, en col·laboració amb les activistes de Grupo Factor X, exploren la situació de les treballadores de les *maquilas* (fàbriques multi-transnacionals que dominen l'economia mundial) a Tijuana, Mèxic.

Per la seva banda, *Aixecant la teulada* (Raising the roof, 2005), de Françoise Flamant i Veronica Selver, recull l'experiència d'un grup de dones fusteres, el Seven Sisters Construction Company, que durant els anys setanta i vuitanta, i inspirades pel moviment feminista, van decidir crear la seva pròpia empresa, totalment al marge dels sindicats oficials i de patrons i jerarquies masculinitzades, amb l'objectiu de trencar amb una tradició de recels i hostilitats envers l'autonomia econòmica de les dones.

Yolanda Olmos, a *Alba* (Shorok, 2007), s'apropa a cinc dones marroquines que prenen la paraula per fer-nos partícips de la seva lluita personal i col·lectiva. Treballen a la construcció, en un taller de forja, al camp i com a servei domèstic; una d'elles es dedica a l'atenció de dones en una associació. Reclamen un futur més digne i equitatiu pel que fa a les seves condicions laborals.

A *Doli, Doli, Doli... amb les conserves. Registro de treball* (Doli, Doli, Doli... coas conserveiras. Rexistro de treballo, 2010), la directora Uqui Permuí combina les seves filmacions amb les de les dones que el 1989 van protagonitzar una tancada a la fàbrica Odosa, a l'illa d'Arousa. El document és un testimoni de primera mà sobre les seves condicions de treball i les reclamacions laborals que plantejaven en aquell moment.

Les polítiques de la vida privada

Entre tots els treballs desenvolupats per les dones, els realitzats a l'esfera privada —residuals en la tradició iconogràfica, o emmascarats i falsejats en la publicitat i en el cinema de consum majoritari— van estar durant molt temps també absents en la representació cinematogràfica. Rescatats, en canvi, per algunes cineastes que han construït un nou terreny creatiu sobre la base de la transcendència política dels afers personals o privats, i la MIFDB ha comptat amb bons exemples.

A *Cases per a la gent* (Homes for the people, 1945), Kay Mander viatja, a partir d'imatges d'arxiu, als suburbis de ciutats angleses l'any 1848 i es pregunta quins avenços hi ha hagut des de llavors. En una sèrie d'entrevistes, cinc dones que treballen a casa presenten formes de millorar les situacions a la llar, tenint en compte que moltes famílies no disposaven de les condicions necessàries per viure dignament. El film recorda que la majoria de la població es trobava en la mateixa situació i, tot i que es va realitzar l'any 1945, encara representa clarament la situació de crisi de l'habitatge que pateix la Gran Bretanya, com altres països, des dels anys noranta del segle XX.

D'entre les obres multidisciplinàries de Martha Rosler, la MIFDB va seleccionar dos dels seus films: *La semiòtica de la cuina* (Semiotics of the kitchen, 1975), on inventa un abecedari per als estris i aparells de cuina, i els dotava d'un significat totalment diferent de l'original. Era un intent de redefinir el signe alfabètic i, en realitat, el mateix sistema de signes, aïllats de la continuïtat patriarcal. I *The East is red, the West is bending*⁴ (1977) que és una paròdia inspirada en el prospecte que acompanya una innovadora creació de la cuina moderna: el wok elèctric. El film és una reminiscència dels programes de cuina emesos a les televisions amateurs locals. Fa servir diverses expressions absurdes, i el llenguatge del prospecte suggereix un to colonialista quan intenta convèncer-nos que, com a occidentals, amb el wok elèctric a les mans podem transformar-nos en especialistes de la cuina de països exòtics.

Per la seva part, *Sovint al llarg del dia* (Often during the day, 1979), de Joanna Davis, es centra en les activitats que tenen lloc a la cuina. Una sèrie de plans fixos atreuen l'atenció cap als racons familiars on la brutícia sol quedar atrapada, les taques fosques que deixen les fulles de te i les restes de menjar al platet del gat. La veu d'una dona

Notes

4. El títol evoca un joc de paraules que fa referència a l'expansió de la multinacional nord-americana West Benb, líder del mercat internacional de petits electrodomèstics; i l'*Orient és roig* (The East is red), un himne no oficial de la Xina durant la Revolució Cultural, i juga amb el color del wok, que és vermell.

Me atrevería a decir que en general esta(ba)mos acostumbradas tanto al punto de vista masculino como al ritmo de las películas hechas por hombres y hay la tendencia a tomarlo como patrón universal, con lo cual, a veces, se percibe el ritmo de las películas de mujeres, de algunas películas de las directoras (lo digo con rabia, con desazón), como propio de otra cultura, de una cultura ajena o lejana, como la música japonesa o el teatro chino.

Eulàlia Lledó
professora i especialista en investigació sobre sexisme i llengua (del llibre Diez años de la Muestra Internacional de Filmes de Mujeres de Barcelona)

descriu les marques deixades a la cuina, posant en evidència les feines de neteja i de reparació, les “petites feines innecessàries”. De forma gradual, el film proporciona una visió reveladora dels hàbits i les rutines que es consideren inherents a la identitat de les dones.

Susan Stein explora el món del treball femení a *Ella va dir* (She said, 1982). Fa servir diferents recursos formals per reflectir de quina manera treball i temps lliure són sovint indistriables. El film comença amb una sèrie de fotografies antigues i modernes, presentades amb un ritme que transmet monotonia. Més endavant, les seqüències d'acció estan interrompudes per fragments de diàleg, que creen un efecte d'alienació i falta de control característic del procés de treball industrial. La intenció de la realitzadora és evidenciar que el treball de les dones és permanent, i que el mateix treball fílmic només pot ser vist després de la feina o bé en instants en què no es treballa, moments que ella no s'atreveix a anomenar “de lleure”.

Al costat d'aquestes produccions, que posen en valor el treball de les dones en l'àmbit de la llar i projecten una mirada crítica sobre el dèbit imposat d'una economia invisibilitzada, com ho és la feina domèstica i la de cura, hi ha també produccions que fan referència a d'altres escenaris en què la subrogació d'aquest treball és un motiu central.

A *El deseo de civilización* (2014), la cineasta Carolina Astudillo fa un muntatge de pel·lícules familiars filmades a l'estat espanyol durant la República, la Guerra Civil i els primers anys del franquisme. El film subratlla el paper del cinema domèstic en la construcció visual d'uns imaginaris que ofereixen una crònica alternativa als grans relats. Astudillo hi revela les diferències socials i els estereotips de gènere, i posa alhora en evidència la naturalesa fragmentada, marginal o situada fora del camp visual de les imatges corresponents a les treballadores domèstiques d'aquelles famílies burgeses que, en el seu temps d'oci, enregistren el seu dia a dia.

També a *Germana, germana meva* (Sister, my sister, 1994), Nancy Meckler fa referència al servei domèstic. En aquest cas en relació amb la història de dues germanes, la Christine i la Lea, criades domèstiques que treballen per a una rígida i opressiva família de la burgesia francesa durant la crisi econòmica dels anys trenta. Basat en una història real, que va inspirar l'obra de teatre *Les criades*, de Jean Genet (1947), el film descriu el procés d'apropament entre les dues i la seva relació incestuosa, on troben l'amor i la sensualitat que sempre els ha mancat. La defensa del seu univers secret enmig dels abusos i els capricis de les dues dones de la família, les conduirà a una situació in-

Imatge
Jeanne Dielman,
23 Quai du
Commerce, 1080
Bruxelles (1975),
de **Chantal
Akerman**.
Collections
CINEMATEK.
© Chantal
Akerman
Foundation.



sostenible. Nancy Meckler condueix el film amb intensitat i un equilibri dramàtic recolzat en la magnífica interpretació de les actrius.

Pel que fa al treball domèstic, hi ha un film que marca un abans i un després en la història de la representació cinematogràfica. El títol, *Jeanne Dielman, 23 Quai du Commerce, 1080 Bruxelles* (1975) és, en sí mateix, una declaració de principis i una clau d'interpretació del seu contingut. Amb una durada de més de tres hores, és una de les obres més explícitament reivindicatives i polèmiques pel que fa a la representació de les dones en el cinema. Conjuga d'una manera minimalista, sense moviments de càmera, amb sobrietat sonora i plans fixos, els gestos mecànics d'una mestressa de casa, en un magistral exercici de representació de l'alienació del treball domèstic i de descripció de l'ocupació del temps i de l'espai en un context quotidià. A les tasques de la protagonista, s'hi afegeix la de *belle de jour*, a la qual es dedica per completar la seva minsa pensió de viudetat. Les seves ocupacions, la domèstica, la cura del seu fill i el seu treball sexual, són motius que el cinema no havia mostrat prèviament d'una manera tan ajustada. *Jeanne Dielman, 23 Quai du Commerce, 1080 Bruxelles* va ser considerat un film abanderat de la causa feminista i ha estat també objecte de culte per la crítica, sobretot pel que fa a la posada en escena, que trenca radicalment amb tots els codis propis d'una concepció melodramàtica, com voldria la tradició. La seva autora, Chantal Akerman, ha estat una de les cineastes programades més repetidament a la MIFDB per la transcendència de les seves aportacions i per la seva recerca constant d'innovacions formals capaces d'acollir les múltiples declinacions del subjecte dona (filla, mare, estrangera, lesbiana, d'origen jueu, creadora d'imatges i relats i cineasta).

Estressades

A les societats capitalistes desenvolupades, la incorporació massiva de les dones a l'àmbit del treball productiu es va produir sense que es modifiquessin els paràmetres de l'organització social del temps i les responsabilitats de cura i atenció de les persones. El mercat laboral tampoc no va incorporar fàcilment la qualitat del treball de les dones, sinó que va tendir a tipificar-lo en les categories salarials més baixes i vincular-lo als rols i estereotips associats al sexe. L'estat anomenat del benestar seguia recolzant-se en la força no remunerada, ni quantificada, del treball femení. Les reflexions i els debats feministes des de l'economia i l'activisme social i sindical han insistit i insisteixen encara —especialment en el reflux de les crisis econòmiques més recents (1991, 2001, 2008, 2019)— en la necessitat d'establir un nou pacte social que posi en el centre l'economia de les cures i la responsabilitat compartida de la gestió domèstica i familiar. El cinema divulgat per la MIFDB ha traslladat també aquestes preocupacions a través de diferents formats i enfocaments.

Són les opcions que hi ha (A question of choice, 1982), del col·lectiu Sheffield Film Co-op, fa un retrat documental de dues treballadores de la neteja, una cuinera d'escola i una guàrdia urbana d'un camí escolar. El film mostra els límits de les oportunitats laborals a disposició de les dones angleses amb famílies al seu càrrec a principi dels anys vuitanta del segle XX.

Lulú (1996) és un curtmetratge de Dàlia Rovira que posa en escena una història també vinculada a les dobles jornades de moltes treballadores. Aquest és el cas de la Maria, que treballa de nit en una barra americana. El film descriu algunes de les seves accions quotidianes durant el dia, la relació amb el seu fill i els preparatius per guarnir-se quan s'acosta la nit. En la mateixa línia, hi ha el curtmetratge *Ahora no puedo* (2012), de Roser Aguilar, sobre una jove actriu que, després de ser mare, vol recuperar la seva vida professional.

Totalment estressades (All stressed up, 1997) és un curtmetratge produït pel Leeds Animation Workshop que, de forma planera i entretinguda, parla de les causes i els efectes de l'estrès. La majoria de personatges presentats tenen un alt risc de patir-ne a causa de la seva trajectòria professional i també perquè són dones. Han de pactar amb una àmplia varietat de problemes, com la planificació del treball, les males directrius, l'assetjament sexual i la pressió de la doble jornada. De la mateixa productora britànica, *A través del sostre de*

vidre (Through the glass ceiling, 1994) suggereix idees constructives sobre les barreres imposades a les dones en les seves aspiracions professionals: la discriminació, el racisme i altres prejudicis, l'orientació professional, la prepotència sexual i les polítiques familiars.

En el terreny de la ficció i en l'àmbit del cinema espanyol, *Gary Cooper, que estás en los cielos* (1980), de Pilar Miró, aborda el conflicte d'una jove i prestigiosa directora de televisió que ha de ser operada d'urgència. Professionalment ha aconseguit l'èxit, però posa en qüestió la seva vida sentimental i se sent profundament sola. El film, amb trets autobiogràfics de qui també va ser directora de RTVE, posa en escena les disjuntives interposades pel sistema patriarcal als projectes de vida de moltes dones que, per primera vegada, assumen llocs de responsabilitat o poder destinats tradicionalment als homes.

També des de la ficció, Susan Streitfeld s'inspira en l'obra de la psicoanalista Louise Kaplan, *Les temptacions d'Emma Bobary* (1991), per realitzar un film ben inusual sobre un tema semblant. *Perversions femenines: les temptacions d'Emma Bobary* (Female perversions, 1996) descriu la tensió existencial d'una advocada en ple èxit professional, però extremadament fràgil emocionalment. Els seus malsons, relacionats amb un trauma infantil, són l'ombra de l'arbitratge patriarcal en la seva vida. A partir de les situacions exposades, les propostes del feminisme de la diferència esdevenen especialment clarividents.

Chiara Marañón, a *La chica de la fábrica de limones* (2013), ofereix, amb un delicat exercici de minimalisme narratiu, una meditació sobre el treball i la vida, i com s'interrompen i contaminen mútuament en la pell d'una dona.

En format documental, *F(r)icciones entre el trabajo y la vida* (2017), de Raquel Marques, María Zafra, María Romero i Zoraida Roselló, proposa una reflexió sobre les dones en els seus espais de treball; uns espais en què els límits entre el treball i la vida, l'autonomia i les cures, que sovint es presenten com a pretesament reals, es mostren ficticis i constitutius de la feminització de la precarietat. La peça proposa fer visible allò que normalment no es mira per tal de qüestionar de quina manera la classe, el gènere, la procedència, però també els processos de globalització del món, reproduïxen un sistema que amaga la vida, amb l'excusa de la productivitat i l'eficiència.

En una altra direcció, dos films descoberts per la MIFDB ofereixen una mirada que també il·lumina espais de treball poc atesos per la creació: els espais construïts a partir de la relació entre do-

La Mostra ve a cobrir un lloc imprescindible en el moment en què el feminisme no estava tant en eclosió com actualment i no hi havia gaires espais. Hi havia Ca la Dona i poca cosa més. Es veia com una necessitat que hi hagués un espai que pogués mostrar tot allò que les dones dirigien, que les dones creaven i que no arribava a les pantalles de cinema.

Carme Porta
comunicadora i activista cultural
(entrevista “50 anys de Drac Màgic”)

nes que, tant en l'àmbit del lleure com en el del treball, teixeixen cohesió social i comunitària amb el seu lideratge horitzontal. Es tracta de *Somieu!* (Dream on, 1991) i *Cazadoras del mar* (Ama-San, 2016), realitzats en escenaris molt diferents i allunyats també culturalment, els dos films ofereixen una observació especial sobre la força que els seus personatges extreuen de la seva singular posició social derivada del suport mutu.

Somieu!, del col·lectiu Amber⁵, ambientat a North Shields, un petit poble costaner del nord-est d'Anglaterra, està estructurat a l'entorn de tres encontres setmanals que protagonitzen un grup de dones en un pub de la localitat. A l'altre extrem de món, el petit poble pesquer de Wagu és l'escenari de *Cazadoras del mar*, de Clàudia Varejão. Un lloc on les dones bussegen sense l'ajuda d'ampolles d'oxigen, diàriament, sense saber què trobaran. Les caçadores del mar practiquen la pesca submarina des de fa més de 2.000 anys i es mostren com a caps de família poderoses que, amb el seu ofici practicat col·lectivament, mantenen l'economia i la cohesió social de la seva comunitat.

Notes

5. El col·lectiu **Amber** va constituir-se el 1969 amb l'ànim de documentar visualment la vida de la classe treballadora del nord-est de la Gran Bretanya. En els seus films, ja siguin de ficció o documentals, prioritzen el treball col·lectiu per sobre de l'autoria individual. El 1989, amb motiu del seu 20è aniversari, van obtenir el premi Independent Achievement Award del British Film Institute.



Imatge
La memoria
interior (2002),
de **María Ruido**.
Per cortesia de la
directora.

Imatges i memòria laboral

En el terreny del muntatge documental —com a gènere que s'empara en el testimoni d'arxius diversos— hi ha una tendència envers les vivències del treball de les dones. En molts casos, els materials —sobretot els provinents d'arxius familiars de les mateixes cineastes— apareixen resignificats a partir de diferents manipulacions, com el muntatge i el tractament sonor.

En aquest sentit *Memorias, norias y fábricas de lejía* (2011), de María Zafra, construeix una reflexió des del mateix dispositiu fílmic arran del valor testimonial de les filmacions domèstiques produïdes a l'entorn confortable de la família de la cineasta, confrontades amb l'experiència migratòria d'unes altres vides que, desposseïdes d'imatges que les representin, només arriben com a testimoni sonor. Des d'aquest lloc, Zafra exemplifica la distància que hi ha entre les vides dignes de ser representades i aquelles que no tenen cap imatge que les representi, i planteja interrogants que tenen a veure amb els biaixos de classe i, per derivació, amb l'accés a la construcció d'un relat “homologable” de la memòria.

En el mateix sentit, *La memoria interior* (2002), de María Ruido, aborda el tema de la construcció de la memòria i dels mecanismes de producció de la història. El film és producte d'un viatge a Alemanya i d'una recerca personal de més de dos anys de durada. A través del relat de la història de la seva família, Ruido indaga en el record de la recent emigració gallega a Europa i reflexiona sobre els mecanismes de l'oblit. Recupera la idea de la construcció de la memòria com un nexa i un diàleg, alhora que dona valor a l'experiència personal enfront de la història oficial, articulada entorn de l'estatització i de la desactivació dels subjectes polítics. Posa també en relleu el protagonisme del cos com a territori de memòria, i descriu la política migratòria de l'estat espanyol dels anys seixanta i setanta com una forma de biopolítica i de control sobre la població treballadora amb conseqüències profundament desestabilitzadores per a les subjectivitats.

Globalització i transnacionalitat del treball femení

L'atenció que l'economia feminista, de la mà d'expertes com Cristina Carrasco o Silvia Federici, ha dedicat a la internacionalització de les cures i a la transcendència econòmica de les migracions femenines ha permès definir conceptes com la cadena global de cures, que han estat també recollits en el cinema fet per dones. La situació de vulnerabilitat dels processos migratoris, legalitzats o no, té com a conseqüència el que les autores esmentades descriuen com l'apropiació dels afectes a través de la compra i l'explotació dels serveis de cura, i la corresponent sexualització de l'economia global.

Quan la mare torna a casa per Nadal (When mother comes home for Christmas, 1995), de Nilita Vachani, descriu l'experiència de la Josephine, nascuda a Sri Lanka, que s'ha de separar dels seus fills per anar a Grècia a guanyar-se la vida i poder mantenir la seva família. Mentre els seus fills segueixen l'escolaritat a les institucions que acullen la gran quantitat d'infants fills de mares que treballen a l'estranger, el nen que ella cuida viu envoltat de luxes. La seva mestressa, prototipus de la dona moderna atrapada pel seu treball, apareix com a contramodel de la Josephine. El film reuneix impressionants seqüències sobre l'exportació de dones de Sri Lanka cap a països compradors de mà d'obra femenina en un sistema d'economia paral·lela particular i a la vegada universal.

Per la seva banda, Ursula Biemann construeix a *Interpretant la frontera* (Performing the border, 1999) un extens assaig fílmic realitzat a Ciudad Juárez, on les multinacionals es dediquen a l'assemblatge d'aparells electrònics i digitals fabricats a la veïna ciutat d'El Paso, Texas. Aquest treball imaginatiu i experimental investiga, des d'un punt de vista diferent, la creixent sexualització de l'economia global i el seu impacte sobre les dones mexicanes que viuen i treballen en aquella regió fronterera. La realitzadora explora la desigualtat de gèneres a la zona a través de la divisió del treball, la prostitució, la representació dels desitjos femenins en la indústria de l'entreteniment i la violència contra les dones en l'espai públic. I aporta noves claus per facilitar la comprensió de les formes que està adoptant l'explotació de gènere inscrita en els processos productius de l'economia globalitzada.



Imatge: Interpretant la frontera (1999), d'**Ursula Biemann**.
Per cortesia de la directora.

La cineasta Lourdes Portillo, a *Señorita extraviada* (2001), fa un seguiment dels abusos i la sexualització del crim organitzat en el mateix marc de Ciudad Juárez. Amb la col·laboració de l'associació Voices without echoes (Veus sense eco), documenta els segrestos, les violacions i els assassinats de dones, així com la implicació coordinada de les empreses, els narcotraficants i el govern en aquests assassinats.

Per la seva banda, *Vida i deute* (Life and debt, 2001), de Stephanie Black, observa el cas de Jamaica per parlar dels perills que suposa la globalització en països amb un passat colonial tan recent com aquest. Utilitzant-lo com a exemple de país tutelat pel Fons Monetari Internacional i altres institucions creditores, aquest film dissectiona el mecanisme del deute. El text de la veu en off, escrit i narrat per la novel·lista i poeta Jamaica Kincaid, és una adaptació del seu cèlebre assaig *A Small Place* (1987).

La producció *A la deriva por los circuitos por la precariedad femenina* (2003), del col·lectiu Precarias a la deriva y todas las mujeres que caminamos preguntando y preguntándonos⁶, articula a mode de narració coral el procés de precarització de la vida de les dones a partir de les experiències de les protagonistes. Les seves reflexions sobre les condicions laborals, les càrregues familiars, la situació com a immigrades, la gestió dels recursos, l'aïllament i la falta de temps, componen una cartografia de l'existència femenina contemporània, que evidencia amb cruesa els efectes de la globalització econòmica sobre les dones. Però lluny del victimisme i del plany, aquest film de denúncia també demostra el poder transformador de la cooperació i les xarxes de dones a la societat actual.

Les entrevistes que apareixen a *El meu diploma és el meu cos* (Mon diplôme c'est mon corps, 2005), de Sophie Bruneau i Marc-Antoine Roudil, ofereixen també un panorama sobre les conseqüències d'aquestes formes de producció de treball per a les dones, entre les quals es troba la senyora Khôl, una dona de fer feines que exposa amb franquesa tot el seu sofriment davant d'un equip de psicoterapeutes. En canvi, *Fent feina* (2002), realitzat per l'equip de *Gran Angular* de TVE Catalunya, Conxa Fernández i Magda Sampere, registra el treball diari de la Marisol, una treballadora domèstica que està orgullosa de la seva ocupació i de la independència econòmica que li comporta.

A Made in Italy (2006), Joanne Richardson, Francesca Bria, Tora Krogh, Cristina Petrucci i Agnese Trocchi documenten el fenomen de la deslocalització industrial a l'eix econòmic Itàlia-Romania. Les realitzadores, activistes de Candida TV i D Media, denuncien la pre-

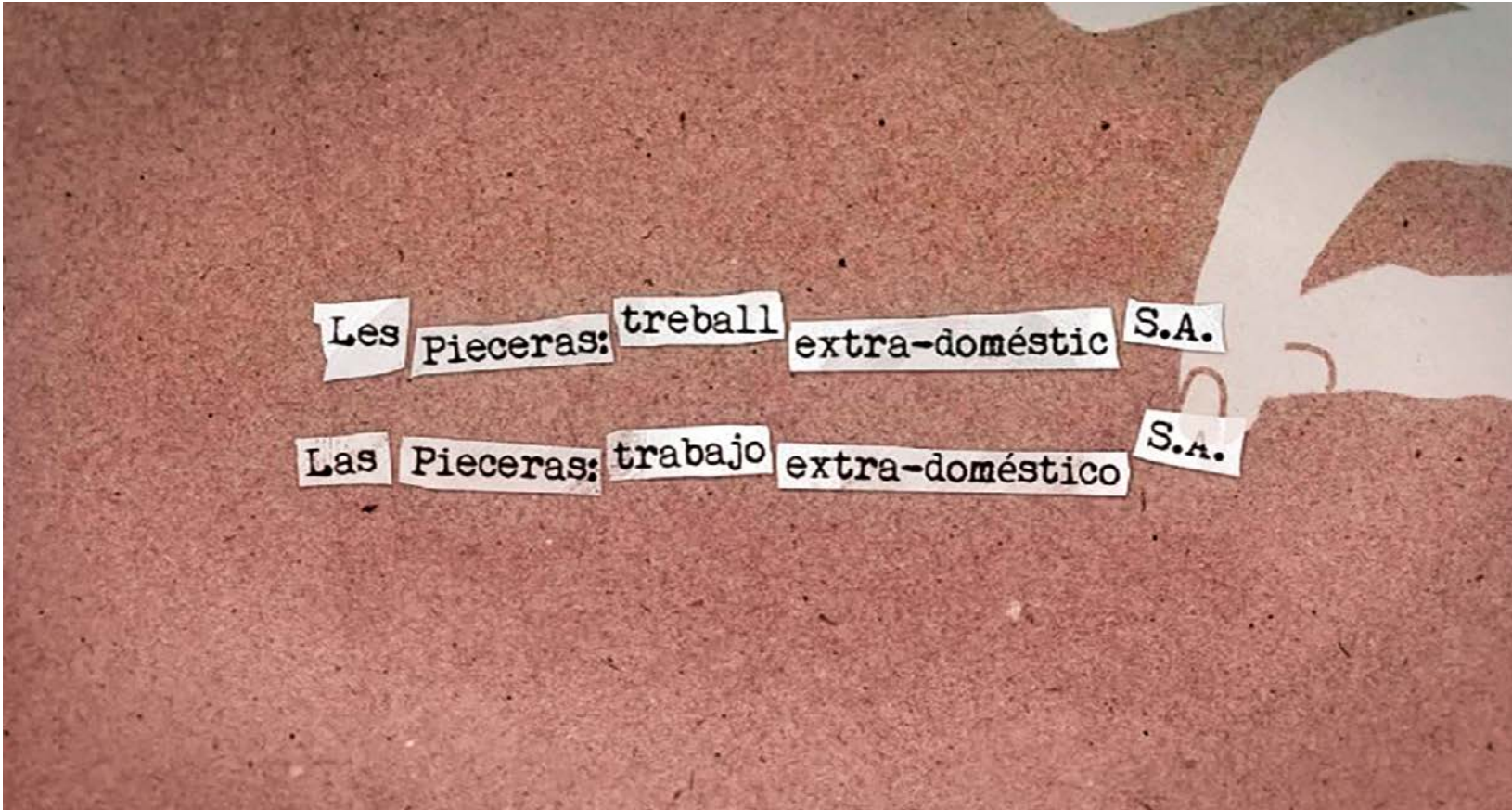
carització de la mà d'obra femenina i confronten l'imaginari mediàtic, que tradicionalment ha associat les marques italianes a un model de benestar, a la fractura social de la “nova” Europa.

El 2014, Marta Mariño, Roberta de Carvalho, Maria Casas i Adelaida Santiró, van presentar a la 22a edició de la MIFDB el resultat del seu projecte *Les Pieceras: treball extradomèstic S.A.* (2013), produït per la Plataforma Territoris Oblidats. És un document audiovisual centrat també en l'activitat econòmica de les dones, en aquest cas, en l'àmbit de la llar. L'anomenada economia submergida es bateja en aquest cas com a “treball extradomèstic S.A.”. Les filmacions que realitzen apleguen testimonis de les diverses modalitats de treball informal que les dones es van veure obligades a fer en ple franquisme, atesa la penalització que s'exercia sobre el treball regulat de les dones casades. Aquestes feines, que es pagaven per unitats —muntatge de joguines, de peces de roba o de circuits elèctrics, empaquetament de productes, treball de planxa i un llarg etcètera— aportaven un complement econòmic als salaris “oficials” percebuts majoritàriament per l'anomenat “cap” de família. El conjunt de material reunit constitueix un testimoni de primera sobre les experiències de les dones en aquesta economia submergida que, d'altra banda, explica perfectament la precarietat de moltes de les seves protagonistes a les portes de la vellesa, amb tots els seus drets contributius en suspens i en una situació injusta de dependència.

Imatge
Les Pieceras: treball extradomèstic, S.A. (2013), de **Marta Mariño, Roberta de Carvalho, Maria Casas i Adelaida Santiró**. Per cortesia de les directores.

Notes

6. *Precarias a la deriva y todas las mujeres que caminamos preguntando y preguntándonos* és un projecte d'investigació-acció de diverses dones que gira entorn de les transformacions socials generades arran de la precarització del treball. Es tracta del projecte d'un grup en el qual van participar un nombre variable d'integrants, de procedència molt diversa, amb el seu punt de suport a la casa ocupada de dones La Eskalera Karakola, de Madrid.



Exercicis de representació

Un dels motius d'atenció de les cineastes és la precarització del mercat de treball en l'actual escenari d'una economia globalitzada i transnacional. Les successives crisis han conduït a una deslegitimació del dret al treball de qualitat i a una indefensió davant els abusos d'un mercat que empetiteix les expectatives d'una vida digna. Els films que es comenten a continuació enfronten aquestes experiències des d'angles diversos i ofereixen un escenari de representació sobre l'estat d'incertesa produït per la dificultat de definir-nos quan el sistema que ens designa no reconeix la complexitat dels trajectes vitals en el seu conjunt.

L'heroïna del treball postsocialista (The heroine of post-socialist labour, 2004), de Mare Tralla, és una creació videogràfica que revisa el mite construït per la Unió Soviètica sobre el treball de les dones. Les representacions iconogràfiques de la grangera, l'obrerera fabril o la camperola van esborrar les representacions de la vida quotidiana de les dones. El film confronta el valor de les treballadores sacrificades amb els valors de les recent societats capitalistes de l'est europeu, obsessionades pel culte al cos i a la bellesa, a través de la contraposició irònica que el muntatge visual presenta entre els dos models femenins.

Lo que tú dices que soy, de Virginia García del Pino, capta les reflexions d'un operari d'escorxador, d'un guàrdia civil, d'un enterramorts, d'una *stripper*, d'un criador de porcs i d'una dona a l'atur que ens parlen de la identitat que configura el treball, i de les repercussions socials que tenen les seves professions. A partir de plans fixos que emmarquen els i les protagonistes en l'espai físic on treballen, el seu testimoni es converteix en una reflexió dels prejudicis socials construïts al voltant de determinades professions i els tòpics sobre les persones que les duen a terme.

Imatge
Filmoteca de Catalunya:
la cineasta **Susana Nobre** a la 23a edició de la MIFDB, 2015.



Amb el rerefons de la desindustrialització del seu país, Portugal, Susana Nobre elabora a *Vida activa* (2013) un film testimonial que recull les narracions compilades al llarg dels tres anys en què va participar a Novas oportunidades⁷, un programa anticrisi. Les entrevistes d'avaluació i reconeixement de competències que va realitzar en aquest marc es van convertir a la llarga en la matèria primera del film. En l'estela del cinema social, *Vida activa* dona veu a persones a qui el sistema productiu fa invisibles, però que també són invisibles en les formes de representació cinematogràfiques, que molt poques vegades posen el focus en la diversitat humana i, en especial, en les ocupacions i els sabers de persones que —des de les seves activitats quotidianes, professionals o no— han fet possible la sostenibilitat i la productivitat de les societats. Mentre cadascuna explica la seva història, particular i específica, es va revelant també que, en el fons, aquesta és una història compartida, la història de la classe treballadora portuguesa i, salvant les distàncies, la història de la classe treballadora internacional al principi de segle XXI, marcada per una de les crisis més intenses del capitalisme.

Imatge
Vida activa (2013),
de **Susana Nobre**.
Per cortesia de Terra
Treme.

Notes

7. *Novas oportunidades* va ser un programa d'educació ocupacional basat en el reconeixement i la seva consegüent certificació escolar dels aprenentatges adquirits fora del sistema educatiu.

L'economia des del feminisme

Les cineastes, en el seu intercanvi i diàleg continuat amb les agendes dels feminismes, han estat especialment receptores de les aportacions que les investigadores han anat produint en els diversos camps de les ciències socials, econòmiques, polítiques i científiques, entre d'altres. Aquest és el cas del treball que Terre Nash realitza amb la producció *Qui ho compta? Marilyn Waring parla de sexe, mentides i economia global* (Who's counting? Marilyn Waring on sex, lies and global economics, 1995). Es tracta d'un documental que desenvolupa les idees de l'economista Marilyn Waring, que proposa una alternativa a la visió econòmica mundial i una revisió dels dogmes que regeixen els modes de viure i entendre el món a tot el planeta. Amb ironia i intel·ligència, el film exposa els arguments per implementar els mecanismes que permetin superar la discriminació de gènere, incorporant el treball de cura i domèstic en els comptes públics. També fa un seguiment dels entrebancs que va viure Waring en les seves funcions parlamentàries per tal d'aconseguir implantar comptes satèl·lit al treball domèstic i la seva incorporació als pressupostos generals. En el seu recorregut i la seva lluita, Waring desmitifica el llenguatge econòmic hegemònic i proposa noves maneres de treballar amb mesures més humanes que afavoreixin la qualitat de vida a tot el món. Dues propostes creatives s'afegeixen a aquest documental, relacionades al seu torn amb l'anàlisi de l'economia. D'una banda *Hay que gastar dinero* (2003), un curtmetratge d'Angelika Levi que descriu, en clau metafòrica, la decisió d'un grup de treballadores d'un bar de platja de trencar la guardiola de les propines i repartir-se el diners. De l'altra, *Marx: el vídeo. Una política dels cossos que revolten* (Marx: the video. A politics of revolting bodies, 1990), de Laura Kipnis, migmetratge que fa una relectura crítica de l'estat-nació i posa en paral·lel el concepte simbòlic de "cos polític" i el de "cos femení". Mitjançant un peculiar sentit de l'humor, la cinta deriva formalment en una apropiació tant de l'estètica postmoderna com d'aquella pròpia del primer cinema soviètic —un còctel de MTV amb Eisenstein— amb l'objecte de "reconstruir Karl Marx en l'època del vídeo".

El treball cinematogràfic de les dones

El treball de les cineastes ha estat també motiu de representació des de diferents òptiques, tant com a creadores com a actrius. Una de les primeres en enregistrar aquesta activitat va ser la mateixa Alice Guy a *Alice Guy rodant una fonoescena* (Alice Guy tournant une phonoscène). És una petita peça realitzada el 1905 en què apareix Guy en un plató dirigint un rodatge. El film no arriba als dos minuts però són suficients per posar de manifest l'existència d'una cineasta coordinant una filmació en què intervenen diferents dispositius tecnològics: focus, un fonògraf, càmeres i actors i actrius. Tota una declaració d'intencions per desmentir allò que la historiografia cinematogràfica més androcèntrica ha negat durant dècades respecte al paper d'innovació i creació que les cineastes han dut a terme al llarg de la història del cinema.

Setanta-sis anys després, Delphine Seyrig filma *Calladeta estàs més maca* (Sois belle et tais-toi!, 1981). Actriu, directora i militant feminista, Seyrig entrevista diverses actrius franceses i americanes sobre la condició femenina en el món audiovisual. Amb preguntes com "hauríeu escollit el mateix ofici si haguéssiu nascut homes?", "hi ha lloc per a les actrius després de la joventut?", "heu somiat mai en convertir-vos en directores?" dissectiona la professió i ofereix un retrat d'algunes de les violències que pateixen les dones. Aquest film resulta epifànic del moviment Me too, gràcies al qual es van fer públiques, a finals de la segona dècada del segle XXI, les evidències de la presència d'assetjament sexual, entre d'altres abusos, a la professió. Aquest film va ser programat per la MIFDB amb la intenció d'alimentar el debat sobre aquest tema des de la perspectiva històrica que aporta.



Imatge
Calladeta estàs més
maca (1981), de
Delphine Seyrig.
Per cortesia del
Centre Audiovisuel
Simone de Beauvoir.

La sección El vídeo del minut de la MIFDB tiene la virtud de cuestionar la plácida iconografía dominante y proponer otros modelos estéticos y, por lo tanto, éticos. Su falta de prejuicios podría ser el principio de unas nuevas formas de representación de la mujer que se olvidaran, por fin, tanto de su tradicional invisibilidad como de la mitificación bobalicona.

Carlos Losilla
teòric i crític cinematogràfic
(del llibre Diez años de
la Muestra Internacional de Filmes
de Mujeres de Barcelona)



I.



II.

Chantal Akerman parla de la seva obra a *Chantal Akerman per Chantal Akerman* (Chantal Akerman par Chantal Akerman, 1996), un dels episodis de la sèrie *Cinéma de la nostra època* (Cinéma de notre temps), produïda per la televisió pública francesa. A mode d'autoretrat fílmic, la cineasta es defineix amb les seves reflexions sobre el paper que el cinema ha tingut en la seva vida i el lloc que ocupen les imatges en les seves arrels familiars i culturals, alhora que selecciona alguns fragments dels seus films.

Pel que fa a Agnès Varda, la MIFDB ha programat també algunes obres de la seva filmografia en què es manifesten les circumstàncies del seu treball, des de les més pragmàtiques a les vinculades a les seves opcions i reflexions estètiques, com *Les platges d'Agnès* (Les plages d'Agnès, 2008). Aquest és el cas també de la sèrie documental *L'Agnès d'aquí i d'allà* (Agnès de ci de là Varda, 2011). És una crònica de les exploracions creatives que va dur a terme entre el 2008 i el 2011 per captar la diversitat de la vida quotidiana a diferents ciutats d'Europa i d'Amèrica, on apareixia clarament la seva intervenció amb la càmera. També cal esmentar *Els espigoladors i l'espigoladora* (Les glaneurs et la glaneuse, 2000), un documental en què proposa una actualització de la feina d'espigolar i la posa en relació amb el seu propi treball fílmic. El film es constitueix, així, en una altra mena d'autoretrat fragmentat del seu ofici. Varda descriu aquesta activitat a la ciutat, entre els artistes que treballen amb material reciclat i les persones que s'alimenten de restes espigolades de la brossa. Al costat d'aquestes imatges es pregunta si la forma amb què capta les escenes del seu film no la converteixen també en una espigoladora. Una espigoladora d'imatges que només ella decideix aprofitar. Aquesta és la seva reflexió, dominada per la seva curiositat i el seu inefable sentit de l'humor.

Imatges

I. Inauguració de l'11a edició de la MIFDB (2003) a la plaça de la Virreina amb el film *Els espigoladors i l'espigoladora*, d'Agnès Varda. © Pere Selva.

II. Inauguració de l'11a edició de la MIFDB (2003) a la plaça de la Virreina. © Pere Selva.



VIII. Violències

Imatge

Suc de síndria (2019),
d'Irene Moray.
Per cortesia de
Distinto Films.

Les narratives audiovisuals majoritàries han tingut un pes fonamental en la reproducció i proliferació de la violència contra les dones en els imaginaris socials. Una mirada ràpida als films o a les sèries populars d'altres temps confirma que, d'una manera tàcita però sovint molt evident, aquesta violència s'ha mostrat com a espectacle i com a element allisonador contra qualsevol idea de llibertat femenina. Per aquest motiu, el treball de les dones en la creació cinematogràfica té, en relació amb aquest tema, una transcendència especial. Les cineastes han hagut de posicionar-se davant d'unes estructures anquilosades en la narrativa tradicional i, des de la seva oposició, n'ha sorgit una renovació que ha estat present a totes les edicions de la MIFDB. Aquesta renovació adquireix més significat encara en el cas de films dedicats específicament a la violència masclista, que han contribuït a entendre l'extrema complexitat d'aquest fenomen i a fugir, per tant, de les explicacions simples i redundants amb què molt sovint es presenta als mitjans de comunicació i a les xarxes digitals. En aquest apartat es posa la mirada a les perspectives que s'observen en els films seleccionats.

Com dir-ho

La importància de tenir en compte el tractament visual es manifesta a les obres de les primeres cineastes. És el cas de *Les camperoles de Riazan* (Baby Ryazanskie, 1927), un film de la pionera russa Olga Preobrazhenskaja, signat també per Ivan Pravov, que posa en escena les dificultats de la vida de les dones russes de l'entorn rural. Va aconseguir un gran èxit entre el públic soviètic, especialment entre les dones, així com el reconeixement internacional. Tanmateix, malgrat la supervisió constant de la productora oficial, Sovkino, durant el seu procés de filmació i muntatge, el film va ser qualificat per la mateixa productora de contrarevolucionari. El motiu era que presentava el destí de la dona com a tràgic, ja que no feia prou visible la implicació de l'estat socialista en la qüestió femenina i no traslluïa la transformació de la vida rural —que era el motiu pel qual s'havia invertit en la seva producció. Entre altres aspectes sobre la vida de les dones, hi apareix un episodi de violació, acció que la directora no descriu de forma directa, sinó a través del biaix d'una el·lipsi. A *La negra Angustias* (1950), film de la pionera mexicana Matilde Landeta, hi apareix també un episodi de violació tractat de manera semblant. En aquest cas, Landeta carrega les tintes sobre el delicte quan la protagonista del film, una dirigent revolucionària, actuant com a jutge, imposa la sentència de castrar el violador. Toc d'alerta a l'acceptada violència masculina contra les dones representada tantes vegades en el cinema.

Aquests dos films indiquen un posicionament unànim en el conjunt de les filmografies femenines: la visualització —en la ficció o en el documental— de la violència de caràcter sexual exercida contra les dones ha d'estar fonamentada en una posició inequívoca de rebuig i denúncia, i ha de convocar un respecte absolut envers les dones que la pateixen. Els films programats per la MIFDB sobre aquest tema esquiven així la banalització, l'espectacularització o el voyeurisme que el model de cinema de consum majoritari ha utilitzat tan sovint —i segueix utilitzant— quan s'ha acostat a aquest tema, i ofereixen exemples memorables sobre el tractament de la violència masclista tant a la ficció com al documental.

De informes, de patrullas y vigilancias (Auns Berichten der Wach und Patrouillendienste. Episodi 5, 1984), de Helke Sander, mereix un comentari especial per la manera com encara la representació d'una violació evitant completament una mirada còmplice. L'escena transcorre a l'entrada d'un passatge subterrani. Un home n'agredeix un altre que està violant una dona. Després d'alliberar-la de l'agressor, la viola

ell mateix. Un tercer home intenta salvar la dona del segon agressor. Novament, el salvador es converteix en agressor. El film, filmat en pla-seqüència i amb una certa distància entre la càmera i els personatges, ens situa davant del desassossec —que ratlla l'insuportable— de ser espectadors o espectadores d'una escena com aquesta; una situació que ens interpel·la directament sobre les múltiples complicitats socials que sustenten la justificació de la violència masclista i els límits ètics de la mirada davant de les seves manifestacions més agressives. La mateixa directora, a *Liberadores y liberados. Parte I: guerra, violaciones, chicos* (Befreier und Befreite. Krieg, Vergewaltigungen, Kinder, Teil I, 1990), aplega els testimonis d'un conjunt de dones i homes sobre les humiliacions sofertes per les dones durant la Segona Guerra Mundial, en un intent de buscar les causes de les violacions massives per part de l'exèrcit soviètic durant el seu avanç sobre Alemanya. Als interrogatoris, les respostes de víctimes i agressors revelen la realitat negada durant anys sobre aquella experiència.

Mandy Jacobson i Karmen Jelincić, a *Convocant els fantasmes* (Calling the ghosts: a story about rape, war and women, 1996), es situen davant d'un compromís semblant en aquest documental centrat en els testimonis d'una advocada, Jandraka Cigelj, i una jutgessa, Nusreta Sivac, que van ser torturades i violades pels seus veïns durant el conflicte dels Balcans. Supervivents del camp d'Omarska, van fundar una associació per socórrer altres dones i lluitar davant dels tribunals internacionals pel reconeixement del delicte de violació com a crim de guerra, objectiu aconseguit el 1996.



Imatge
La intèrpret
Judith Cobeña
i les cineastes
Violaine de Villers i Matilde Landeta a la
2a edició de la
MIFDB, 1994.
© Pere Selva.

Su programa recoge no solo la historia del cine hecho por mujeres, sino que recoge la historia del feminismo. Se podría hacer un máster de feminismo viendo la programación de la Muestra. Se han preocupado de recoger documentales que muestran los movimientos y las protestas del origen del feminismo hasta el último debate candente que había cada año.

Asun Santesteban,
de la Muestra de Cine
de Mujeres de Zaragoza
(entrevista "50 anys
de Drac Màgic")



Imatge
Convocant els
fantasmes (1996), de
Mandy Jacobson
i **Karmen Jelincić**.
Per cortesia de
Women Make
Movies.

Tant les imatges de Helke Sander com de Mandy Jacobson i Karmen Jelincić contribueixen a la generació de documents de denúncia sobre aquest tipus d'agressions, alhora que aporten elements de coneixement que contribueixen a augmentar la radicalitat social en contra de qualsevol manifestació de tolerància envers aquesta expressió de la violència masclista.

Des d'un altre posicionament, María Cañas aborda el tema a *La cosa vuestra* (2018). El film sorgeix en el marc del projecte X Films, Punto de Vista, Festival Internacional de Cine Documental de Navarra, en l'edició de l'any 2017, que selecciona i finança creacions audiovisuals que estiguin relacionades amb Navarra. La cineasta andalusa —amb l'estrangeria cultural en la qual, d'altra banda, s'empara— assumeix el repte d'organitzar, amb el seu perfil d'arxivera visual, una peça magistral on reinventa la cultura de la festa i el món dels Sanfermines a partir del hacking activador, el videocollage, l'esperpent, la distopia futurista i la transgressió del cinema, la cultura popular i els *mass-media*. D'aquesta manera, proposa una cascada d'associacions mentals que, sense necessitat d'una exposició explícita, al·ludeixen a les complicitats masclistes que fonamenten i justifiquen les diferents manifestacions de la violència masclista.

El tacte i la cura en la representació de les agressions sexuals és evident també en dos dels curtmetratges exhibits a la MIFDB. D'una banda a *J.V (Jodido violador)* (1993), d'Isabel Gardela; i de l'altra, a *Suc de síndria* (2019), d'Irene Moray. El primer posa en escena els dubtes i la reacció d'una dona que és testimoni d'una violació des de l'espiell de casa seva. El segon descriu el clima en què una noia s'allibera de les seqüeles d'una violació i és capaç de recuperar la seva sexualitat.

Notes

8. El col·lectiu **Cine Mujer** sorgeix de la 7a i la 8a promoció del Centre Universitari d'Estudis Cinematogràfics (CUEC) de la Universitat Nacional Autònoma de Mèxic (UNAM), a Ciutat de Mèxic. El seu treball documental es va focalitzar en fer visibles les condicions de les dones llatinoamericanes en relació amb les agressions sexuals, la salut, l'avortament, el treball, la prostitució, les seves experiències amb la lluita armada i el colonialisme, i la seva representació en els mitjans de comunicació, entre d'altres.

Actes de denúncia

La denúncia de les diverses cares de la violència masclista està al darrere de les intencions de moltes cineastes que d'aquesta manera trenquen el silenci sota el qual s'havia mantingut amagada. Els seus films són ineludibles per donar visibilitat i destapar casos i situacions. Ho són també per prendre consciència dels factors multicausals que la generen, justifiquen o toleren.

Cosas de mujeres, de Rosa Martha Fernández, és un exemple d'aquest compromís. Es tracta d'un fals documental, produït pel col·lectiu mexicà Cine Mujer⁸, que denuncia el problema de l'avortament clandestí a Mèxic. Exposa el cas d'una jove estudiant que viu un embaràs no desitjat i és sotmesa a la humiliació d'un metge clandestí, que li practica l'operació, i a la violència institucional de l'hospital on ha d'anar finalment, i on troba altres dones en situacions semblants. El film dona a conèixer també les estadístiques del moment sobre morts causades per operacions realitzades en males condicions.

A *El hombre cuando es hombre* (1982), la realitzadora xilena Valeria Sarmiento, establerta a França, entrevista diferents homes a Costa Rica amb l'excusa de fer un documental sobre el romanticisme masculí. El resultat és una crítica càustica i humorística sobre el masclisme a l'Amèrica Llatina, i sobre la violència de gènere i les seves conseqüències socials. Aquest ha estat un dels títols fonamentals en la consciència feminista en el continent americà, que ha contribuït al debat sobre les relacions entre homes i dones, i sobre les identitats sexuals. En el moment de la seva estrena, el documental va aixecar agres comentaris per haver ridiculitzat el masclisme i va provocar les protestes del govern costa-riqueny. Després de la seva emissió a la televisió francesa, la directora va ser declarada persona no grata en aquell país.

Igualment, des del context llatinoamericà, *Palabra de mujer* (2007), de Soledad Vera Cambiasso, recull la lluita de les feministes quan, després de la victòria electoral de l'FSLN a Nicaragua, veuen amb indignació la progressiva desarticulació de les conquestes bàsiques, com l'avortament terapèutic, per part d'un govern suposadament progressista, però que sembla més interessat en una aliança amb l'Església que en la defensa dels drets humans o la llibertat de les dones.

Imatge

Niña mamá (2019),
d'**Andrea Testa**.
Per cortesia de
la directora.



A *No pots apallissar una dona!* (You can't beat a woman!, 1997), Gail Singer proposa una particular i suggeridora aproximació al tema de la violència masclista. Mitjançant entrevistes a persones de diferents cultures i països —el Canadà, Rússia, Sud-àfrica, Israel, el Japó i Xile— la directora indaga sobre els gèrmens dels abusos contra les dones des d'una perspectiva cultural global, i ofereix una mirada irreverent sobre l'ordre patriarcal que posa en evidència les estretes relacions entre gènere i culpabilitat. El documental exposa amb tota claredat l'evidència que la violència masclista s'alimenta de mites i preceptes que estan presents a totes les cultures i religions del planeta.

Més recentment, *Niña mamá*, d'Andrea Testa, parteix de la veu de dones embarassades en la seva adolescència i travessades per diverses violències, per aprofundir en la seva decisió de tirar o no endavant el seu embaràs. El film està realitzat amb una cura i un respecte absoluts en la intimitat de les consultes d'un hospital públic a l'Argentina. Amb la sobrietat d'una fotografia en blanc i negre, acosta als espectadors i espectadores les realitats d'aquestes adolescents, així com a la situació dels hospitals, llastrada per la manca de recursos, i les condicions de precarietat de les seves professionals. Esdevé així un al·legat a favor de l'educació sexual i d'una llei que permeti l'avortament legal, segur i gratuït; llei que, en el moment en què es va fer el film, estava pendent de ser aprovada en aquell país.



Imatge: Elisa K (2010), de **Judith Colell i Jordi Cadena**.
Per cortesia dels directors i d'Oberon Media.

A porta tancada

El feminisme ha posat en relleu també la necessitat de donar importància als espais familiars com a llocs on es reproduïxen models i conductes relacionades amb la tolerància o no de la violència masclista. També ha posat l'alerta sobre els riscos en què poden estar els i les menors en aquests entorns que els haurien d'assegurar la màxima protecció emocional i física. La programació de la MIFDB ha reunit diversos apropaments a aquest tema.

Amb un tractament assagístic, Sadie Benning enumera, a *Un lloc anomenat Lovely* (A place called Lovely, 1991), els diferents tipus de violència a què ens enfrontem al llarg de la vida en base a la recopilació d'imatges relacionades amb els records infantils, que remeten a la violència socialment omnipresent a les pel·lícules, a la premsa i als jocs infantils, així com amb referències a les seves experiències personals. Mentre que Sandrine Veysset, a *Nevarà per Nadal?* (Y aura t-il de la neige à Noël?, 1996) construeix un relat sobre una família rural i l'atmosfera de tensió que genera la vigilància i tirania del pare, suavitzada només per la tendresa de la mare, que és capaç d'oferir, malgrat tot, grans moments de felicitat als seus set fills.

Per la seva banda, *Elisa K* (2010), film dirigit conjuntament per Judith Colell i Jordi Cadena, a partir de l'adaptació del conte *Elisa Kiseljak* de Lolita Bosch, mostra el record traumàtic d'una violació que emergeix al cap de vint-i-quatre anys, la trencadissa que suposa en la vida de la protagonista i el procés per reconstruir la seva nova identitat.

En l'àmbit dels curtsmetratges programats s'observa un interès freqüent en reflectir la violència masclista que es produeix en els entorns familiars. Aquest és el cas de *Celebraciones* (2013), de Paz Piñar, que posa en escena l'explosió emocional d'un noi de 16 anys a la celebració de l'aniversari del seu pare; de *Propiedad privada* (2006), de Liz Lobato, que fa un retrat del perfil seductor i amable d'un maltractador; de *Cosquillitas* (2011), de Marta Onzain i Alberto R. Peña-Marín, que s'apropa a la revelació inquietant d'un cas d'abús sexual; i d'*Una vez* (2015), de Sonia Madrid i María Guerra, que relata la fugida d'una dona i els seus fills del domicili familiar a causa de la conducta violenta del marit, emmascarada de cara a enfora sota una aparença d'amabilitat encantadora.

Per completar aquest panorama sobre els films encarats a la violència masclista a l'entorn familiar val la pena citar una particular aproximació a una de les seves cares més punyents: la de les dones envers els seus propis fills o filles. María Ruido, en un exercici d'assaig audiovisual, s'apropa amb *Mater amatíssima* (2018) al judici del cas Asunta, analitzant-ne les imatges i fent un remuntatge de materials diversos (pintura, fotografia, cinema i teatre). El film planteja una reflexió sobre la maternitat des d'una perspectiva crítica i feminista que assenyala la funció de les representacions tradicionals, que han naturalitzat una determinada forma d'entendre-la amb la finalitat d'exercir un control social sobre el cos de les dones.



Imatge
La Bonne (Centre
de Cultura de Dones
Francesca Bonne-
maison): la cineasta
María Ruido a
la 14a edició de la
MIFDB, 2006.
© Núria Andreu.

Resistències

Des del feminisme s'ha subratllat la importància de treballar per construir eines socials i culturals que reforcin l'agència de les dones davant del fenomen de la violència masclista, que incrementin la seva capacitat per enfrontar-se a situacions concretes o per desenvolupar la seva força i resistència, i per allunyar-les definitivament del rol de víctimes en què el sistema patriarcal tendeix constantment a col·locar-les. Alguns dels films programats a la MIFDB participen d'aquesta contribució fonamental.

Rompiendo el silencio (1979), de Rosa Martha Fernández, convida a una reflexió sobre les diverses formes de violència sexual: l'exercida per un aparell legal classista, la connivència de la institució eclesiàstica i el rebuig i la discriminació social i familiar de les víctimes. El documental presenta, alhora, algunes alternatives comunitàries de suport a les dones agredides. El film és també una producció del col·lectiu Cine Mujer, el treball del qual exemplifica una de les divises feministes que elles mateixes van adoptar: no hi ha solucions personals. Només hi ha accions col·lectives per a una solució col·lectiva.

Función de noche (1981), de Josefina Molina, amb la interacció de la realitat i la ficció, i a partir de les experiències personals de l'actriu Lola Herrera, posa en escena les reflexions sobre el passat de l'actriu seguint l'estil del cinema de realitat. El film construeix la radiografia d'una dona que no solament intenta recuperar la memòria històrica generacional, sinó també resseguir les petjades de la seva pròpia vida, i descriu el procés de recuperació i l'enfortiment posteriors als episodis de violència viscuts durant la vida de parella.

Somriu-nos (Give us a smile, 1983), un curt d'animació del Leeds Animation Workshop, enumera les agressions que pateixen les dones diàriament, des de les imatges estereotipades dels mitjans de comunicació a les bromes sexistes o la violència física. Parla també de l'anomenada, i reconeguda recentment, violència institucional. I no s'oblida de descriure els mètodes utilitzats per moltes dones per defensar-se.

La llei del desig (Law of desire, 1997), de Jennifer Reeder, és un dels episodis d'una original sèrie creada per aquesta directora amb una protagonista anomenada White Trash Girl, que té tots els atributs d'una superdona i que intervé resolutivament per protegir dones en situació de violència, alhora que imparteix la seva peculiar justícia. Un exemple de les formes innovadores que algunes cineastes han introduït en la narrativa feminista.



Imatge
Función de
noche (1981), de
Josefina Molina.
Video Mercury
Films, S.A.U.



Imatge
Anna Solà; la fundadora i responsable de la Fundació Tamaia, **Beatriu Masià**; la cineasta **Isabel Coixet** i **Marta Selva** a l'11a edició de la MIFDB, 2003.
© Pere Selva.

Macho (2000), de Lucinda Broadbent, s'endinsa en les claus del masclisme a Centreamèrica i fa referència al treball de l'associació Hombres Contra la Violència, que va iniciar les seves activitats a Nicaragua i, posteriorment, als EUA, per tal de crear noves dinàmiques encaminades a l'erradicació de la justificació social de la violència.

Caos (Chaos, 2001), de Coline Serreau, descriu l'encontre accidental entre una dona parisenca de classe benestant i una prostituta d'origen magrebí. La seva posterior amistat tindrà efectes transformadors per a les dues i les conduirà a planificar una venjança envers els homes que les han maltractat.

10 anys amb Tamaia (2003), d'Isabel Coixet, descriu el trajecte, les expectatives i els desitjos de les integrants de Tamaia amb motiu del seu desè aniversari. Tamaia ha estat un grup pioner en l'abordatge de la violència masclista, que no només va desplegar una activitat de gran valor en el terreny de l'atenció i l'acompanyament de les dones, sinó també en el de la creació de coneixement a partir de nous models conceptuals sobre el tema. A Catalunya, el seu treball va ser una inspiració clau per a la definició de les polítiques públiques orientades a la defensa de les dones davant de totes les manifestacions de la violència masclista.

Empieza en ti (2010), de Marta Vergonyós, recull l'experiència de quatre dones de diferents edats i perfils que es van haver d'enfrontar a la violència de les seves parelles i emprendre de nou el seu projecte vital. El film fa un seguiment dels seus processos amb l'art i la paraula al llarg de quatre anys de creixement i alliberament.

Secret strike (2005), d'Alicia Framis, plasma, en un format experimental una insòlita vaga (*strike*), a Lleida. Una "vaga secreta" organitzada per aquesta artista visual per denunciar l'immobilisme institucional davant la violència masclista.

Todas las mujeres que conozco (Todas las mulieres que coñezo, 2018), de Xiana do Teixeiro, s'apropa a l'experiència de la por de les dones en els espais públics a través de les converses d'un grup intergeneracional de dones en què va apareixent, per acumulació, el caràcter estructural de la violència masclista, així com el frau del mite de la igualtat. Amb el seu posicionament i les seves decisions formals, la realitzadora aconsegueix parlar de la por sense fomentar-la.

Visión nocturna (2019), de Carolina Moscoso Briceño, dona forma a l'experiència d'una violació viscuda per la mateixa realitzadora que, servint-se d'un format experimental, fuig dels dispositius convencionals i converteix el seu relat en un film sobre la possibilitat de trobar llum en l'obscuritat.

En relació amb la representació de la violència masclista, les cineastes intenten, cada cop més, revalidar la capacitat de les narratives audiovisuals mitjançant les seves propostes disruptives pel que fa als elements formals. Aquest és també l'esperit de *Ganivets i pell* (Knives and skin, 2019), de la ja esmentada Jennifer Reeder. Aquest film subverteix clarament l'estètica i els personatges arquetípics de l'imaginari del cinema nord-americà i reconfigura lliurement els codis del realisme màgic, els musicals i les comèdies absurdes. La directora de la saga feminista de culte *White Trash Girl* (1995) crea un thriller *teen-noir* innovador i feminista que posa contra les cordes la narrativa tradicional i qüestiona la seva capacitat de narrar la violència masclista.



Imatge
Marta Selva, codirectora de la MIFDB, i la cineasta **Lucinda Broadbent** a la 8a edició de la MIFDB, 2000.
© Pere Selva.



Imatge
Todas las mujeres
que conozco (2018),
de **Xiana do Teixeiro**.
Per cortesia de
la directora.

IX. Espai

Imatge
Projecció a la plaça
Sant Pere del film
Se fa saber, de
Zoraida Rosselló.
22a edició de la
MIFDB, 2014.

Les concepcions eurocèntriques i androcèntriques relatives als espais han estat determinants a l'hora d'establir jerarquies entre els diferents indrets on es desenvolupa la vida, així com en dotar-los o no de valor en relació amb la seva transcendència social. Moltes disciplines vinculades al desenvolupament de la vida quotidiana com l'arquitectura, la sociologia, l'urbanisme, l'economia, la psicologia social i també la cultura, han defensat abastament la divisió entre l'espai privat i el públic. Els feminismes s'han posicionat clarament en contra d'aquesta divisió en considerar que l'un i l'altre, de fet, són un únic espai on la vida s'expressa, circula i produeix dinàmiques interrelacionals. De fet, la radical oposició al binarisme abanderada pel feminisme, que ha alliberat el concepte gènere de la rígida interpretació tradicional, ha desdibuixat també les barreres entre els espais, entesos com a entitats delimitades per barreres inqüestionables, de manera que, gràcies a aquesta dissolució, l'habitació i la plaça pública esdevenen espais metafòricament connectats. I aquest vincle permet relacionar, al seu torn, allò personal amb allò col·lectiu.

El cinema juga un paper importantíssim en la construcció visual i dramàtica d'escenaris. Al llarg del temps, ha contribuït a reproduir la divisió clàssica i les categories entre els espais, i ha difós un model arquetípic d'oposició en què la privacitat es relacionava exclusivament amb l'interès particular, mentre que l'interès general es considerava associat a l'espai públic. El cinema clàssic de Hollywood, per exemple, va aplicar durant molt temps aquest esquema i va destinar, a l'interior de les cases, els personatges femenins. Segons aquesta convenció, la incursió eventual d'aquests en l'espai públic, associat al domini masculí, era penalitzada o estigmatitzada socialment.

Les cineastes han mostrat sovint una voluntat explícita i, de vegades implícita, de superar aquests condicionaments ideològics i narratius. Han defensat noves aproximacions respecte a la mobilitat desafiant dels personatges femenins, tant pel que fa a com habiten els diferents espais com a la manera amb què ocupen noves territorialitats que acullen el seu desig de convivència i la seva reclamació de respecte. Espais de reconeixement de la seva llibertat.



Fer-se lloc

La incorporació de les dones com a noves subjectivitats amb drets reconeguts no s'ha pogut realitzar plenament sense que es modifiquessin els marcs físics o conceptuals dels espais construïts prèviament, que no havien comptat amb les seves experiències o necessitats, ni tampoc amb els seus sabers a l'hora de ser concebuts. La projecció de la mirada analítica de les dones en relació amb el seu entorn quotidià és molt explícita en el cas d'aquests tres films:

Dones i canalla, després (Women and children last, 1971), del col·lectiu Sheffield Film Co-op. Aquesta petita peça, realitzada com a denúncia de les dificultats amb què es trobaven les dones de la ciutat de Sheffield en els seus desplaçaments, mostra les mobilitzacions d'un grup de dones per tal que l'espai públic de la seva ciutat s'adapti a les necessitats de la vida quotidiana i faciliti el desenvolupament sostenible dels treballs de cura. El sentiment d'expulsió de l'espai és el tema abordat per un altre col·lectiu de cineastes, el Leeds Animation Workshop, a *A casa i amb la roba eixuta?* (Home and dry?, 1997). El film posa en escena la situació de quatre dones que, mentre esperen a la bugaderia, parlen de la seva vida domèstica i s'adonen que, malgrat que mai no s'haurien definit com a persones sensellar, molt sovint han viscut com si ho fossin.

La necessitat imperiosa de modificar espais que havien estat concebuts sense tenir en compte les especificitats de les dones es revela amb claredat a *Espai* (Espace, 2014), d'Eléonor Gilbert. Aquest curtmetratge ofereix el testimoni d'exclusió que viu una alumna de primària al pati de l'escola. A partir d'un senzill esquema, la nena explica, decebuda pel desinterès de l'escola davant del tema, el sentiment d'indefensió que l'envaeix en veure que sistemàticament les nenes són arraconades als extrems d'aquell espai, fet que va en contra dels seus drets i que l'impedeix gaudir dels seus jocs preferits.

Imatge
Espai (2014),
d'Eléonor Gilbert.
Per cortesia de la
directora.

Capítol 2
→ IX. Espai

Inventar-se els llocs

De vegades fer-se un lloc vol dir inventar-se'l. La ciència ficció escrita per dones ha estat un escenari privilegiat on hem pogut veure visualitzacions d'espais utòpics sorgits de societats més inclusives i acollidores de la llibertat femenina. Els espais creats per Ursula K. Le Guin en són un exemple, i així es recull a un dels films seleccionats per al programa Pensadores de la MIFDB, com és el cas d'*Els mons d'Ursula K. Le Guin* (Worlds of Ursula K. Le Guin, 2018), d'Arwen Curry. Produït amb la participació de l'autora en el transcurs d'una dècada, aquest documental explora la seva vida i les seves aportacions pel que fa a la creació d'imaginari i espais transgressors en la ciència ficció i la fantasia, gèneres que va contribuir a renovar significativament.

En relació també amb l'anticipació, *Otolith* (2003), del The Otolith Group, és un film que enllaça la ciència ficció d'un possible futur mutant en el segle XXII amb una mordaça crítica de l'estat de la por de principis del segle XXI i l'era postindependència de mitjan segle XX. Una veu en off d'una narradora fictícia, Usha Adebaran Sagar, es dirigeix al públic des d'un futur perillós que situa el present com a ruïna històrica.





Imatge
Retrat de Ga (1952),
Margaret Tait.
Per cortesia dels hereus
de Margaret Tait i de
LUX, Londres.

Imatge
Ullada al jardí (1957),
de **Marie Menken.**
© The New American
Cinema Group, Inc.
/ The Film-Makers'
Cooperative.

On estem és on som

Els films de Marie Menken i Margaret Tait són un exemple de la projecció d'una mirada atenta i amorosa a l'esclat de la vida en totes les seves etapes i escenaris: el jardí, els camps i les estances, els espais de treball o de lleure. *Ullada al jardí* (Glimpse of the garden, 1957), de Marie Menken, probablement el film més emblemàtic de la directora, ofereix una llambregada frenètica per un jardí florit en què les captures i aproximacions a gran velocitat des d'una càmera subjectiva ens remeten a l'exploració de l'espai des del punt de vista del vol d'un ocell, trajecte del qual acabem participant.

A *Retrat de Ga* (Portrait of Ga, 1952), Margaret Tait —considerada una de les grans cineastes experimentals de tots els temps— captura l'aura de la seva àvia gràcies a una delicada i juganera filmació de les línies d'expressió del seu rostre, dels cabells desendreçats pel vent, del seu vestit, de la seva gestualitat i també de la seva harmonia amb l'entorn. A *On estic és aquí* (Where I am is here, 1964), la mateixa cineasta fa un treball declaratiu de pertinença i apropiació a partir d'un exercici d'observació poètica en set parts, en què la ciutat d'Edimburg esdevé un espai de memòria i present.





Imatge
Nu Shu.
Un llenguatge secret
de les dones de la
Xina (1999), de
Yue-Qing Yang.
Per cortesia d'Écrans
des mondes (ICTV).

Espais i trobades

Els espais en relació a les persones que els habiten, utilitzen o transiten i la resignificació que experimenten a partir d'aquests actes és un dels objectes del treball de les cineastes, tant pel que fa al documental com a la ficció.

En aquest sentit, *Per molts anys* (S dniom rojdenia, 1988), de Larisa Sadilova, fa una descripció, a mig camí entre la ficció i el documental, de la situació d'un grup de dones en una maternitat d'una petita ciutat russa. Així, construeix un relat sobre aquest espai institucional des de les experiències de les dones que l'ocupen temporalment a partir d'una observació sobre el moment de la transició, gairebé fugaç, que separa el part i l'inici de la relació amb el nou ésser.

A *El patio* (Récréations, 1992), Claire Simon s'acosta, amb una delicadíssima mirada documental, a la infància a través de l'observació dels nens i nenes al pati de l'escola, espai on els infants descobreixen tant la força dels sentiments com la servitud humana. Entrades i sortides, ocupacions i defensa d'espais, jocs i topades, complicitats i baralles a petita escala en un espai, habitualment tancat a la mirada exterior, on les criatures del film assagen relacions i moviments com si, sense saber-ho, estiguessin recreant una negociació social.

La comunicació entre dones adquireix categoria d'espai propi en un film on Yue-Qing Yang explora la vinculació entre la llengua i allò que Virginia Woolf anomenava "una cambra pròpia". Es tracta de *Nu shu*. *Un llenguatge secret de les dones a la Xina* (Nu shu. A hidden language of women in China, 1999). El documental revela l'existència d'un llenguatge secret anomenat *nu shu*, que significa "escriptura femenina", desenvolupat per algunes camperoles analfabetes de la regió de Jiang-Jong. Yang descriu les pràctiques d'aquest llenguatge particular i el seu paper en la vida de les dones, i ens descobreix una cultura nascuda de la resistència a la dominació masculina.

Filmar com una intrusa en un espai totalment masculinitzat és el que fa Carla Subirana a *Volar* (2012). El resultat és el retorn d'una mirada sorpresa sobre la vida a una caserna, la instrucció militar i les seves normes estrictes. La nova i jove promoció militar de Los Alcázares, a Múrcia, acapara la mirada d'aquesta cineasta que amb la seva càmera s'enganxa a la pell i als gestos dels i les reclutes que es preparen per volar.

Hi ha espais que per la seva poca consideració social han estat invisibilitzats. Els següents films són una invitació a resignificar-los i a acostar-nos a les persones que els ocupen. Així, l'anar i venir en una àrea de servei d'una autopista flueix a *Área de descanso* (2016), film del col·lectiu Hola, cariño (María Bea Torrell, Pilar Borrajo, Alejandra Cabello i Andriev Mechowski), i mostra un espai poblat a la nit pels camioners que, en mig del tedi i la solitud, estacionen els seus vehicles a les àrees de descans repartides al llarg de quilòmetres de carreteres nacionals. Amb la mateixa atenció envers els espais invisibilitzats, *La ciudad interior* (2017), d'Iso Luengo, Jorge Moneo Quintana, Andrea Ballesteros i Beato, ens acosta a la solitud dels i les porteres, i a la seva jornada laboral en espais de trànsit on són quasi invisibles, immòbils, vigilants i sol·lícites.

Invisibles també són les fronteres, els espais innominats i d'altra banda ocupats per persones immigrants sense drets reconeguts que intenten arribar als destins desitjats. Aquest és el sentit que destil·la *Contrasenya: Fajara* (Mot de passe: Fajara, 2018), de Patricia Sánchez Mora i Séverine Sajous. Amb el silenci visual d'unes imatges que semblen els negatius de si mateixes i que resulten impossibles de recompondre en el relat analògic, les cineastes descriuen una foscor en què els verbs i els substantius de l'ètica europea fan aigües.



Imatge
Les cineastes
Neus Ballús, Valentina Viso, Mar Coll, Marta Molins, Elisabeth Cabeza i Carla Subirana abans de començar la taula rodona "Escriptures i pantalles: parlen les guionistes", a l'SGAE. 23a edició de la MIFDB, 2015.



Exploració i viatge

Les càmeres exploratòries de les cineastes han plantejat unes relacions, entre la mirada fílmica i els espais enregistrats, riques en propostes innovadores pel que fa a la construcció visual d'un posicionament no apropiacionista ni colonitzador. Dues de les directores referents de la MIFDB, com són Ulrike Ottinger i Chantal Akerman, han situat el viatge com un dels punts centrals de la seva obra. En aquest apartat es destaca una producció significativa de cadascuna en relació amb els espais i les seves descobertes.

D'una banda, *Joanna d'Arc a Mongòlia* (Johanna d'Arc of Mongolia, 1989) és un film en què Ottinger trenca magistralment documental i ficció, rebutjant les fronteres entre els gèneres, i descriu un viatge en el transsiberià a través de diverses regions de Mongòlia i la Xina. L'encontre entre refugiats, artistes i els nòmades mongols provoca reflexions imprescindibles sobre la veu de les cultures en relació amb les històries dels territoris.

A *De l'est* (D'Est, 1993), Chantal Akerman retrata els antics territoris de l'òrbita soviètica sense cap mena de comentari, sense la convencional trama, present com a tesi encoberta en molts documentals, davant de la càmera que es desplaça en un trajecte continuat de tràvelings. És un treball fet a partir d'un viatge des d'Alemanya cap a l'est, que manifesta una voluntat de mirar directament als ulls d'una societat canviant en un espai ple de connotacions polítiques i envoltat de significats vinculats als precedents familiars de la mateixa cineasta, i als imaginaris col·lectius sobre la història europea de la segona meitat del segle XX.

Imatge
Contrasenya: Fajara (2018), de **Patricia Sánchez Mora i Séverine Sajous**. Per cortesia de les directores.

Sortir de l'eurocentrisme

Les directores africanes han pres la càmera i han indagat des de la seva experiència les realitats tantes vegades filmades per altres. El resultat és una mirada molt diferent a aquella que tant la ficció com el documentalisme occidental han construït sobre uns espais contemplats habitualment des del desconeixement, la superioritat o la distància.

Mossane (1996), de Safi Faye, és considerat un dels films més emblemàtics de la mirada femenina sobre Àfrica. S'inspira en una llegenda tradicional senegalesa sobre el conflicte entre els matrimonis concertats i el desig lliure de les dones. Allunyant-se totalment dels tòpics primitivistes de la mirada occidental, la realitzadora mostra un interès especial en la recreació de la vida quotidiana en un entorn rural.

A *Bintou* (2000), Fanta Régina Nacro descriu l'obstinada i conflictiva determinació de Bintou, una mestressa de casa africana que decideix muntar un negoci amb l'objectiu d'aconseguir diners per a l'educació dels seus fills i, sobretot, de la seva filla. Amb aquesta trama ficcional, i en to de comèdia, el film interpel·la les dones africanes en defensa dels seu espai d'intervenció social.

El cinema com a espai de descolonització i de defensa d'una visibilitat del seu estimat espai subsaharià apareix com a eina divulgativa a *Àfrica, Àfriques* (Africa, Africas, 2001), d'Agnes Ndibi, Maji-da Abdi i de la mateixa Fanta Régina Nacro. En aquesta sèrie documental, les realitzadores prenen partit per les grans qüestions que afecten les dones d'Àfrica com són la infiltració colonitzadora del estàndards de bellesa occidental a través del blanqueig de la pell, els desplaçaments territorials i la desocupació.

En un altre context cultural i geogràfic, a *La temporada dels homes* (La saison des homes, 2000), la realitzadora tunisiana Moufida Tlatli descriu, amb una estructura que barreja hàbilment el present i el passat, les experiències de tres generacions de tunisenques que, tot i el marcatge que suposa l'aïllament en un context en conflicte entre tradició i modernitat, sempre troben la manera de riure i divertir-se.

Imatge
Àfrica, Àfriques
(2001), d'**Agnes
Ndibi, Maji-da
Abdi i Fanta
Régina Nacro.**
Per cortesia de
Women Make
Movies.



Espais fora del mapa

Els espais dels extraradis, les terres de ningú, els que no compten en els imaginaris, els dels silencis, són contemplats amb acurades mirades fílmiques que signifiquen un pols desafiador que busca contrarestar la seva invisibilitat. Aquest és el cas de Daphné Hérétakis, creadora de quatre curtmetratges en què el registre documental s'encreua amb l'experimentació visual i ofereix una visió calidoscòpica sobre el paisatge fragmentat d'un territori en crisi, com és el de Grècia. A *Arxipèlags, granits nus* (Archipelagos, naked granites, 2014), confronta el silenci de la crisi amb la inèrcia de la revolució, els afers personals amb la política, l'esforç de supervivència amb la teorització dels ideals. A *+54* (2015), emmarcat en el projecte col·lectiu 100 jours, mostra històries vitals quotidianes a la Grècia d'aquell moment a partir de veus, consideracions, esperances i pintades als carrers. *Aquí res* (Ici rien, 2015) és una peça exemplar del cinema polític experimental que conjuga les formes estètiques històriques amb els nous horitzons d'expectatives polítiques. I, finalment, a *Adeu* (Au revoir, 2017), la cineasta va buscar a Atenes "tot allò que encara resisteix": manifestacions, espais ocupats, gestualitat quotidiana. El film resultant és un esborrany, un antipamflet o, millor dit, un "no-pamflet".

La intervenció de les dones en les lluites per a la millora dels barris i espais públics a les nostres ciutats, tot i ser nombrosa, no ha estat prou recollida per la historiografia oficial, però sí que ha desfermat l'interès documental de les cineastes. Aquest es el cas de Carla Bisart Molins, Noelia Bonet i Sònia Garcia Guillén que, a *Per amor a la ciutat* (2012), proposen un exercici de lectura crítica de l'evolució de l'espai a partir de l'experiència de les seves pioneres en la creació d'una cultura veïnal i civil en un barri com el de Torreforta (Tarragona), poc pensat per ser habitat de manera sostenible. A *Encaixonats* (2011), Marta Saleta recull també imatges de transformació d'un espai amb el registre de desaparició de carrers, cases i llocs de relació al barri barceloní de Vallcarca amb motiu d'una reforma urbanística, i posa així de manifest les doloroses conseqüències dels desplaçaments humans. El desplaçament i el desarrelament respecte als espais viscuts és també el centre d'interès d'Anna Soldevila a *Espui* (2012), documental que fa palesa la vivència subjectiva dels seus habitants enfrontats a un debat sobre habitabilitat i territori. La pèrdua dels referents espacials a causa dels desplaçaments es manifesta, així mateix, a *Les distàncies* (2018), un film de ficció d'Elena Trapé que descriu el retrobament d'un grup d'amics en una ciutat com Berlín, on es posa a prova la seva amistat enmig d'un estat emocional dominat per la sensació d'estar fora de lloc.

Imatge
Encaixonats (2011),
de **Marta Saleta**.
Per cortesia de la
directora.



Imatge
Espui (2012),
d'**Anna Soldevila**.
Per cortesia de la
directora.

Proper a l'observació etnogràfica d'un microcosmos i defugint el costumisme, *Se fa saber* (2013) de Zoraida Roselló, s'apropa al poble de Santa Bàrbara, al Montsià, i dota de visibilitat la quotidianitat d'un dia a dia excèntric a la norma cosmopolita. En una direcció semblant, Neus Ballús a *La plaga* (2013), es concentra en un espai rural de l'extraradi de Barcelona on cinc persones —un pagès, una filipina acabada d'arribar, una dona gran, una prostituta i un jove moldau— lluiten per sobreviure en un entorn on conviuen els polígons industrials, les autopistes i els conreus tradicionals. Per la seva banda, Diana Toucedo, amb un treball entre la ficció i el documental, dissectiona a *Trinta lumes* (2018) el misteri d'un espai, el d'un poble aïllat a Galícia, on segueix la vida quotidiana de dos personatges que dirimeixen les seves experiències entorn de la lluita entre la vida i la mort.

Finalment, l'espai virtual és el tema d'un dels films integrats a la secció Utopies reversibles⁹. Es tracta de *La casa de l'est* (Vzhodna Hisa, 2003), de Marina Grzinic i Aina Smid. És un videoassaig que fa un homenatge als *happenings* i accions amb el cos que Neša Paripović organitza des dels anys setanta a Belgrad. Les autores posen en relació el treball de Paripović amb la relectura que elles mateixes fan de cineastes i seqüències clau de la història del cinema occidental: d'Antonioni, *Blow-up* (1966), de Coppola *Apocalypse Now* (1979) i de Don Siegel. Aquesta articulació d'idees i treballs permet a Grzinic i Smid escriure un assaig visual i textual a la manera d'intervenció política sobre el capitalisme global, així com sobre les posicions radicals que ha arribat a adoptar la tecnologia en el món virtual, en concret l'acció ciberfeminista.

Notes
9. Programa
comissariat per
Montse Romaní
i **Virginia**
Villaplana a
la 15a edició de
la MIFDB, 2007.



X. Perspectives descoloniales

Imatge
Set (2019),
d'**Elena Molina**.
Per cortesia de la
directora.

El cinema feminista ha posat en qüestió l'hegemonia discursiva que el colonialisme ha mantingut en les estructures de dominació d'una cultura —la del capitalisme extractiu ferotge— per sobre d'altres a gran part de les àrees del planeta. El qüestionament de les cineastes s'ha orientat, en la majoria de casos, a diagnosticar i posar en evidència els diferents escenaris en què totes les experiències anteriors a la presència de la cultura dominant imposada, així com les resistències a les dominacions, queden invalidades, menystingudes i silenciades. Si bé el cinema clàssic que podem considerar hegemònic ha estat principalment fruit i portador d'un escenari de propaganda clarament colonialista i racista, també va sorgir un altre cinema durant els anys seixanta del segle XX des dels mateixos escenaris, territoris i espais culturals colonitzats. Aquest cinema ha exercit una crítica que ha fet visibles les resistències a la implosió, i sovint desaparició, dels teixits culturals, econòmics, socials i identitaris autòctons. En aquest sentit, ha estat especialment rellevant l'anomenat cinema documental etnogràfic, en el qual algunes cineastes com Trinh T. Minh-ha troben un espai ric on desplegar el seu treball. L'expressió d'aquesta perspectiva descolonial ha travessat les fronteres dels gèneres cinematogràfics i actualment està present de forma molt activa també en el cinema de ficció i en l'experimental. Pel que fa als feminismes fílmics, l'exercici de desconstrucció, visibilitat i crítica ha posat especial interès a situar el focus en els efectes que sobre els cossos de les dones ha suposat aquest marc de dominació, que ha intentat, alhora, imposar el pensament dicotòmic sobre les identitats sexuals.



Llatinoamèrica

El continent llatinoamericà ha generat una cinematografia especialment atenta als efectes del colonialisme. En els programes dedicats a les seves documentalistes, la MIFDB ha tingut especial interès en facilitar el retrobament dels públics amb diferents treballs que, des de Veneçuela al Brasil, l'Argentina o l'illa de Pasqua, han tractat la seva incidència en les comunitats que han patit i resistit aquesta imposició.

El 1959, Margot Benacerraf rebia el premi especial de la crítica en el Festival de Cinema de Cannes pel seu film *Araya* (1959). El documental, que ha esdevingut un clàssic del cinema etnogràfic, s'acostava al dia a dia dels homes i dones que vivien de l'extracció de la sal a la península homònima, a Veneçuela. L'exquisida posada en escena de la vida d'aquesta comunitat acull els cicles quotidians del treball en tots els àmbits: des de l'extracció de la sal al diari domèstic de dones i criatures. El film destaca les conseqüències i el llast de dominació d'un poble des del seu passat colonial a la dominació de les grans corporacions.

Les conseqüències del colonialisme en l'extinció de les comunitats indígenes va ser el motiu de l'obra d'Ana Montes a *Els ona* (The Ona people, 1977). La directora recull els relats de vida dels homes i les dones de l'interior americà amb un compromís total envers les experiències dels pobles argentins i xilens. Aquesta producció feta en col·laboració amb la també antropòloga Anne Chapman (1922-2010), documenta la vida de l'última generació dels selk'nam —coneguts com els ona— les seves resistències culturals i socials, i els rituals contra l'agonia del poble imposada per part dels successius processos d'apropiació territorial.

En un sentit similar, però amb un explícit posicionament a favor de la revolta, hi ha el film *Terra para Rose* (1987), de Tetê Moraes. El film explica la lluita de la Rose, que juntament amb mil cinc-cents famílies més, va participar en l'ocupació d'una granja a Rio Grande do Sul durant la reforma agrària que va tenir lloc al Brasil durant la transició del règim militar, i l'aparició del Moviment dels Treballadors Rurals Sense Terra. Bona part de la filmografia de Marta Rodríguez, cineasta que ja s'ha citat anteriorment en relació amb l'economia i el treball de les dones, significa també una aportació rellevant pel que fa als moviments de resistència.



Imatge
La directora **Yolanda Olmos**
a la 9a edició de la MIFDB, 2001.
© Pere Selva.



La MIFDB va presentar també un documental de Yolanda Olmos, *Vos, que sos mi hermana* (2001) que, lluny de qualsevol victimisme, descriu l'organització d'un grup de dones nicaragüenques que trenquen amb la visió paternalista habitual que les situa com a subjectes passius i resignats, tot fent visible el seu poder com a agents de canvi de la seva pròpia història.

La invalidació i l'anul·lació de tots els rastres anteriors al procés de dominació colonial va desencadenar la recerca de Tiziana Panizza a *Tierra sola* (2017). Gràcies a un fet extraordinari, la localització de trenta-dos documentals filmats a l'illa de Pasqua fa gairebé un segle, Panizza fa una anàlisi sobre la producció d'imatges per part del sistema colonial que, a la vegada que documenta visualment alguns aspectes d'aquell territori, descarta enregistrar tot allò que pugui contravenir l'èxit de la dominació cultural. En els documents trobats apareixen evidentment les conegudes escultures moais, però molt poques imatges dels seus habitants. A partir d'aquí, la directora proposa un gir visual per acostar-se a les particularitats d'una colonització cruel que va esclavitzar la població de l'illa durant més de seixanta anys. Les estratègies de supervivència i l'oblit del continent centren la seva atenció en un espai particular: la presó, on conviuen en "llibertat" catorze presos, i que veu amenaçada la seva existència per la imposició d'un nou model penitenciari que amenaça, altra vegada, la pervivència d'una cultura. En aquest cas, pel que fa a uns mètodes de tractament dels presos allunyats de l'habitual aplicació de mètodes punitius.

Imatge
Araya (1959),
de **Margot Benacerraf**.
Per cortesia de
Milestone Films
i Margot
Benacerraf.

Austràlia

L'exploració sobre les trames d'explotació de les dones nadiues per part dels homes blancs és al centre del treball que l'artista visual i cineasta Tracey Moffatt fa a *Boniques noies de color* (Nice coloured girls, 1987). L'interès de la seva recerca s'endinsa en la modernització imposada sobre aquestes dones mentre conviuen amb un silenci forçat i encara són presoneres de l'opressió derivada de la seva vulnerable situació econòmica. I també, en el cinema etnogràfic blanc i el seu ús de reconstruccions realistes, en la funció de les veus en off i en els textos i imatges procedents dels diaris dels colonitzadors. És un film presidit per un estil refractari a la simplicitat i al determinisme cultural que s'erigeix com un referent visual i polític sobre l'Austràlia negra, la sexualitat i l'explotació de les dones. Del tot excepcional, encara avui.



Imatge: *Boniques noies de color* (1987), de **Tracey Moffat**.
Per cortesia de *Women Make Movies*.

Nord-Amèrica

En l'àmbit de la producció nord-americana es comenten a continuació un seguit de films programats per la MIFDB que recorren els camins del racisme implícit i el pensament colonial i que afecten, primordialment, les anomenades minories ètniques dins d'un sistema clarament decantat a la preeminència i superioritat de la cultura blanca.

A *El gringo a Mañanaland* (The Gringo in Mañanaland, 1995), DeeDee Halleck analitza els estereotips i els mites sobre la realitat llatinoamericana creats als EUA i difosos pels mitjans audiovisuals des del principi del segle XX a través de materials cinematogràfics, reportatges industrials, publicitat, televisió i dibuixos animats, entre d'altres.

A partir d'una posada en escena poètica i després de deu anys d'investigació, *Filles de la pols* (Daughters of the dust, 1991), de Julie Dash, ens trasllada a Carolina del Sud, a les Sea Islands, la darrera escala on els vaixells esclavistes deixaven la seva càrrega, de camí cap a les plantacions. Els esclaus alliberats van desenvolupar en aquell indret una cultura original propera a la màgia i als ritus ancestrals d'Àfrica. El film ficcionalitza el conflicte generacional plantejat entre la preservació d'una cultura i la seva anul·lació com a pas per accedir a una integració suposadament salvadora.

Una cineasta europea, però amb intensos vincles amb Nord-amèrica, com Chantal Akerman, realitza dos films exemplars sobre el paper del racisme i l'exclusió. Es tracta de *Sud* (2000) i *De l'altre costat* (De l'autre côté, 2002). En el primer, fa una indagació sobre el substrat d'una mentalitat vigent que manté i difon la idea de la supremacia de la població blanca per sobre de la negra a partir del cas d'un crim racista a la localitat de Jasper, Texas, en el qual James Byrd Jr., un home negre, va ser segrestat per tres homes blancs i, posteriorment, torturat i assassinat. En el segon film, Akerman situa la seva càmera en un espai de conflicte i tensió com és la frontera entre Mèxic i els EUA, escenari del trànsit constant de població que, empesa per la precarietat de les condicions de vida i fascinada pel somni americà, està disposada a assumir tots els riscos per accedir a la suposada opulència del país veí. Aquesta frontera, recorreguda per la mirada estrangera d'Akerman, es converteix en una imaginària terra de ningú on la directora construeix un discurs de l'exclusió mentre observa la concatenació amb què, en aquesta situació, es generen també altres fronteres, altres línies de demarcació.

En un film més recent, *Negra* (2020), Medhin Tewolde ofereix una exploració a partir de l'experiència de dones afrodescendents a Mèxic que comparteixen el racisme viscut, els processos de resistència i autoacceptació, i les estratègies construïdes per transcendir els estereotips i celebrar la seva identitat.



Imatge
Te'n recordes
de les Filipines?
(2017), de **Sally
Gutiérrez Dewar**.
Per cortesia de la
directora.

Àsia

Els efectes de la dominació colonial i els processos d'alliberament i independència posteriors en el continent asiàtic han estat també recollits en els films de les cineastes, que han parat una atenció especial a les diferents manifestacions de resistència de les dones.

Així es pot observar a *India song* (1974), de Marguerite Duras, un film concebut a partir del so abans que de la llum, que evoca una història d'amor viscuda a l'Índia durant els anys trenta del segle XX. Comença amb un relat cantat en hindustànic per una captaire. A aquesta font sonora, s'hi afegixen dues veus femenines que parlen de la història de la captaire privada d'identitat, des de la qual Marguerite Duras convida els espectadors i les espectadores a perdre'ns i a anul·lar qualsevol punt de referència d'una possible trama narrativa clàssica que reconforti el relat del colonitzador.

Pèrdua temporal de consciència (Temporary loss of consciousness, 2005), de Monica Bhasin, situa també el focus a l'Índia i analitza els successius moviments de població com a resultat de la independència i partició d'aquest país. Filmat a tall d'assaig poètic experimental, el film juxtaposa imatges sobre els primers efectes de la divisió de l'antiga colònia britànica i la formació del Pakistan amb abstraccions d'espais abandonats i relats sobre la nostàlgia i la pertinença, la llar i l'honor, la pèrdua i la traïció, la frontera i la travessia. Aquestes imatges ens remeten al fenomen global dels desplaçaments i de les migracions en el context de la crítica postcolonial.

Per la seva banda, la directora Gaëlle Vu descriu l'entrada en contacte amb el món dels seus orígens al Vietnam en un documental titulat *Ho* (2007), on fa referència a uns escenaris i uns costums recreats tantes vegades pel seu pare i amb els quals tractarà de restablir els vincles amb una terra i una gent que li són estranys i, alhora, profundament familiars. *Ho* designa les relacions de parentiu en llengua vietnamita, és el nom del seu oncle i també el de la ciutat de Ho Chi Minh.

L'arxipèlag filipí, com a escenari d'una intervenció colonial de conseqüències encara visibles, és objecte d'anàlisi a dos films projectats a la MIFDB: *Memòries d'una guerra oblidada* (Memories of a forgotten war, 2011), de Sari Lluch Dalena i Camilla Griggers, i *Te'n recordes de les Filipines?* (Ta acorda ba tu el Filipinas?, 2017), de Sally Gutiérrez Dewar. El primer posa en evidència els esforços propagandístics per part dels EUA durant la guerra filipino-americana de l'any 1899. El film combina ficció i documental mitjançant l'ús de fotografies d'arxiu amb material cinematogràfic finisecular, recreacions històriques, testimonis contemporanis i fragments d'animació. Situa el públic enfront d'una història de dominació i barbàrie, en què s'utilitzen formes d'explotació que ja s'havien utilitzat contra els indígenes americans i, dècades més tard, al Vietnam, a Corea i a l'Iraq. Per la seva banda, Gutiérrez revela com el rastre del colonialisme espanyol a les Filipines s'entreveu encara avui en la planificació urbanística, en els noms dels carrers, en alguns costums i en la llengua. La realitzadora explora, amb un ingent treball d'investigació i activisme fílmic, les múltiples capes de violència i submissió que el colonialisme del passat i la globalització del present s'imposen no només amb la força militar, sinó també amb les armes —no tan toves— del *soft power*.

Àfrica

Àfrica és un dels continents en què el colonialisme ha deixat una petjada més sagnant i encara ara és l'escenari de les tensions d'una geopolítica que ha deshumanitzat radicalment el territori. El cinema autòcton, en la recerca d'una representació descolonial de les àrees sotmeses a la dominació portuguesa, espanyola, anglosaxona, xinesa o neerlandesa, ha creat uns relats quasi sempre desproveïts de victimisme. La presència de cineastes africanes en el panorama internacional segueix sent excepcional, però, al llarg de les diferents programacions, la MIFDB ha divulgat els films més representatius de les seves filmografies, exemple de la seva potent creativitat, que han estat comentats en altres apartats d'aquest capítol. A continuació es citen produccions de cineastes de països que han exercit el seu domini colonial sobre Àfrica i que, des de la seva cultura, hi estableixen connexions diverses: l'aproximació antropològica, l'evocació biogràfica o memorialística, o el seu treball de documentació testimonial.

La cineasta Ulla Fels, a *La força del riure* (Die macht des lachens, 1993), documenta les estratègies d'unes dones que han estat marginades per les seves comunitats per no tenir descendència i que, malgrat això, són capaces de superar aquesta situació mitjançant la seva cohesió com a grup, on l'humor i el riure apareixen descaradament com a resposta a la pressió social que pateixen.

Guinea Equatorial i la seva relació amb la metròpoli colonitzadora, l'estat espanyol, és un dels grans tabús de la nostra historiografia i també cinematografia. Cecilia Bartolomé s'hi encara a *Lejos de África* (1996) i rescata, des de la ficció, un necessari posicionament crític envers el passat colonial del seu país.

L'atament de l'odi ètnic des de les antigues metròpolis, que mantenen encara, de forma emmascarada, tot el seu poder econòmic i incidència és l'eix de reflexió del film *Ruanda-Burundi, paraules contra l'oblit* (Rwanda-Burundi, paroles contre l'oublie, 1996), de Violaine de Villers. A partir del conflicte que als anys noranta del segle XX va esclatar a Ruanda i Burundi entre hutus i tutsis, la realitzadora enregistra les declaracions de cinc dones de les dues ètnies que van sobreviure a la massacre de tota la seva família. El seu testimoni permet comprendre aquella guerra, que va causar la mort d'un milió de persones, com una de les conseqüències de la cara més fosca de la colonització, i no com el desencadenament de la "naturalesa" africana.



Imatge
Ruanda-Burundi,
paraules contra
l'oblit (1996), de
**Violaine de
Villers.**
Per cortesia de
Wallonie Image
Production.

A *Un viatge per la biblioteca colonial. Notes pintoresques* (À travers l'encoche d'un voyage dans la bibliothèque coloniale. Notes pittoresques, 2009), Brigitta Kuster i Moise Merlin Mabouna investiguen el llegat encobert del règim colonial alemany, tenint en compte el context de producció de les fonts colonials i el paper que aquestes han jugat en el tractament historiogràfic de la memòria. El film aporta documents i relats de viatge, com per exemple el que va fer el tinent alemany Kurt von Morgen pel Camerun a final del segle XIX, que van contribuir a generar les perspectives etnocèntriques sobre Àfrica.

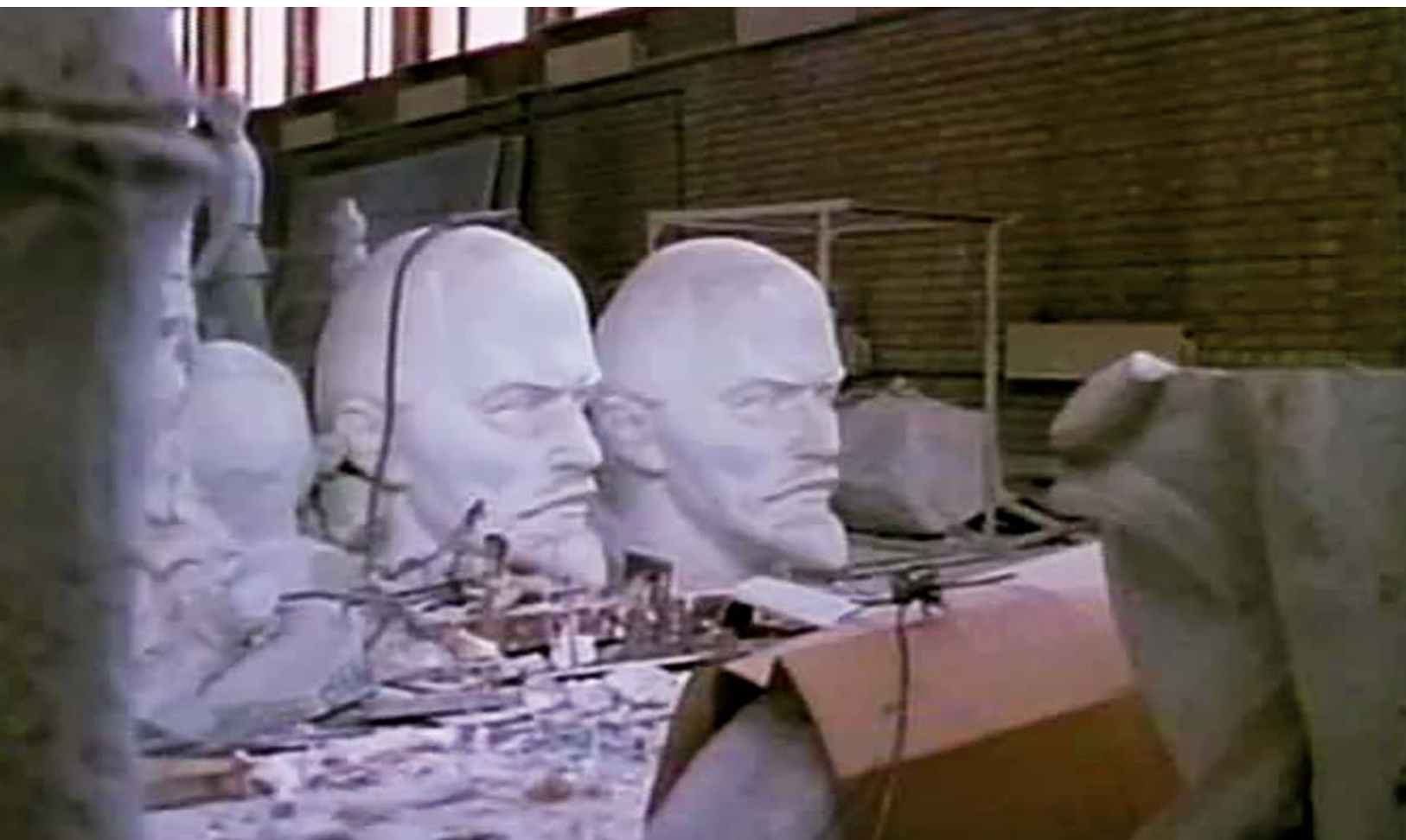
La democràcia occidental, amb tots els seus vicis, es posa en evidència a *Elecciones silenciosas* (Silent elections, 2009), de Sarah Vanagt, a partir d'un descarnat exercici d'interrogació sobre el trauma, la supervivència i la memòria, en el context de les primeres eleccions a la República Democràtica del Congo.

Caminar a l'alba (Amanhecer a andar, 2012), de Silvia Firmino, s'en-dinsa en un espai emblemàtic del colonialisme blanc dels anys cinquanta del segle XX a Moçambic: el Grande Hotel Beira. En el moment de realització del film, aquest enorme i misteriós edifici estava ocupat per més d'un miler de persones que, amb la seva reapropiació, van resignificar aquell espai convertint-lo en un refugi per a la pròpia subsistència.

Finalment, *Set* (Laatash, 2019), d'Elena Molina, descriu la situació dels territoris de l'ex-colònia espanyola del Sàhara, abandonats a la seva sort i amb una falta endèmica de recursos bàsics. Aquest documental explica la determinació i la lluita per la recollida i distribució equitativa de l'aigua que protagonitzen les dones saharauis que, des de fa quaranta anys, s'enfronten amb un enginy admirable a la set (*laatash*) de la Hamada, a la maledicció del desert.



El llegat d'una genealogia de cineastes



Imatge

Fotografia de rodatge de la pel·lícula *Monuments caiguts en desgràcia* (1993), de **Laura Mulvey** i **Mark Lewis**. Per cortesia dels directors.

En aquest capítol s'han traçat les connexions entre una bona part dels films programats a la MIFDB i els aspectes més rellevants de les agendes feministes, i es fa esment a aquelles obres més representatives dels feminismes en l'expressió cinematogràfica. Al costat d'aquest conjunt ampli de films, que s'han reunit en agrupacions temàtiques, la MIFDB ha mantingut com a eix central de la seva activitat una política de programació orientada a confirmar la presència de les dones en la història del cinema i a contribuir a l'articulació de la seva història amb les realitats més contemporànies, així com amb les pràctiques creatives de les cineastes actuals. D'aquest propòsit, visible des del primer programa el 1993, n'ha sorgit, d'una banda, una sèrie ininterrompuda de monogràfics dedicats al rescat de l'obra de cineastes precedents i a proposar relectures sobre les seves contribucions des del present; de l'altra, una cura especial per fer visibles les pràctiques de relacions creatives entre cineastes, enteses com a gestos de reconeixement envers les predecessores, d'afirmacions de saber-se partícips d'una mateixa energia transformadora, i com a propostes de diàleg que alimenten i faciliten l'emergència de noves combinacions creadores.

El rescat de cineastes i la recerca d'una genealogia cinematogràfica femenina ha suposat un treball d'investigació i documentació en els arxius i filmoteques sovint a contrapel de les seves dinàmiques instituídes de classificació i difusió. Ha significat restituir autories, rellegir amb atenció les produccions que, per un displicent androcentrisme arxivístic i cinèfil, havien estat poc o gens valorades, reconèixer el paper pioner d'algunes trajectòries i establir relacionalment el seu valor en el conjunt de la història del cinema. Aquesta tasca s'ha fet gràcies a l'impuls de molts festivals, dels quals la MIFDB se sent hereva. En destaca el Festival de Cinema d'Edimburg, que el 1972 va iniciar convocatòries específiques sobre cinema de dones i on, d'altra banda, el 1975 es van fer públics els dos textos fundacionals de la crítica fílmica feminista: *Placer visual y cine narrativo*, de Laura Mulvey¹⁰, i *Women's cinema as a counter cinema*, de Claire Johnston¹¹. Als esforços d'aquests festivals s'hi van sumar les contribucions d'arxius, filmoteques i altres institucions que van introduir entre les seves prioritats la restauració i la conservació dels materials corresponents a les cineastes històriques, així com distribuïdores i plataformes de difusió cinematogràfica.

Com a fruit d'aquest procés de rescat, la MIFDB ha estat l'espai d'exhibició d'obres de cineastes que van contribuir a configurar els primers camins de la creació cinematogràfica femenina a diferents països i amb una àmplia diversitat de tipologies i formats.

Notes

10. Mulvey, Laura. *Placer visual y cine narrativo*. València: Episteme, 1994.

11. Johnston, Claire. *Women's Cinema as counter cinema* (1973) a Claire Johnston (ed.), *Notes on Women's Cinema*. Londres, Regne Unit: Society for Education in Film and Television, reeditat a: Sue Thornham (ed.), *Feminist Film Theory. A Reader*. Edinburgh University Press, 1999.

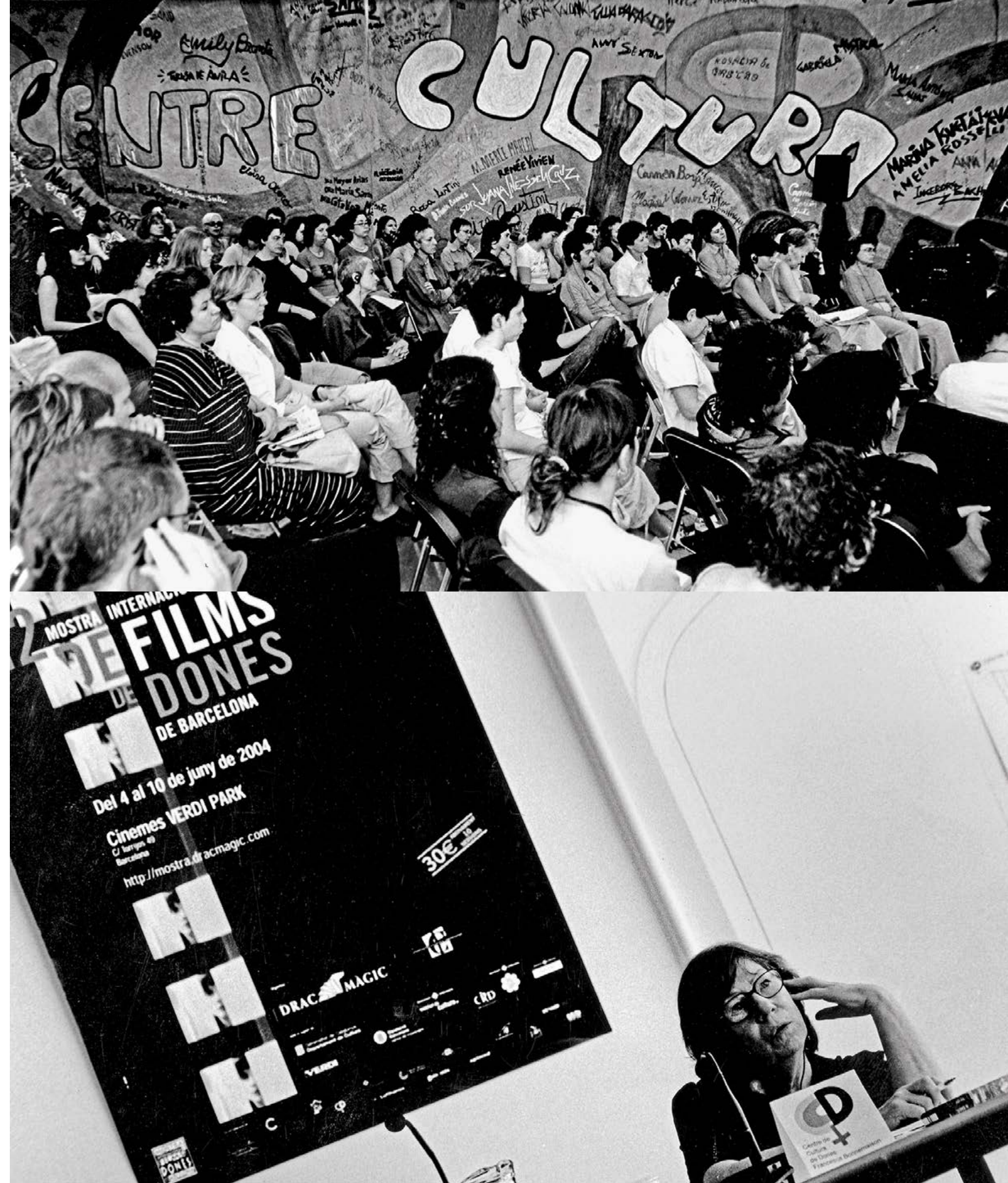
Els films de l'època pre-sonora realitzats (sovint també produïts, guionitzats o interpretats) per Alice Guy (França-EUA), Lois Weber i Ruth Ann Baldwin, Frances Marion (EUA), Nell Shipman (Canadà), Germaine Dulac (França), Esfir Shub, Olga Preobrazhenskaja i Yelizaveta Svilova (Rússia), Anna Hofman-Uddgren i Pauline Brunius (Suècia), Asta Nielsen (Dinamarca), Adrienne Solser (Països Baixos), Edith Carlmar (Noruega), Elvira Notari (Itàlia), Lotte Reiniger (Alemanya), així com els de Dorothy Arzner, Ida Lupino o Maya Deren —produïts entre les dècades dels anys trenta i cinquanta del segle XX als EUA— han reviscut a les nostres pantalles amb una continuïtat ininterrompuda de programes dedicats a restituir la genealogia de les cineastes. Una restitució que implica una reconfiguració de la narrativa històrica sobre el llegat cinematogràfic universal. Aquesta recuperació s'ha produït també amb els films d'altres directores d'èpoques més properes, però pioneres igualment pel fet d'avançar-se en els seus respectius països, en el terreny dels nous cinemes, de les avantguardes cinematogràfiques o de l'experimentació, o en la seva intervenció precursora en diferents àmbits temàtics. Aquest és el cas de Margaret Tait i Muriel Box, Alison de Vere i Sally Potter (Gran Bretanya), Mai Zetterling (Suècia), Liv Ullmann (Noruega), Márta Mészáros (Hongria), Agnès Varda, Danièle Huillet (França), Věra Chytilová, Vera Neubauer i Hermína Týrlová (Txèquia), Leni Riefenstahl, Margarethe von Trotta, Helke Sander, Rebecca Horn, Helma Sanders-Brahms i Doris Dörrie (Alemanya), Valie Export (Àustria), Marleen Gorris (Països Baixos), Matilde Landeta (Mèxic), Margot Benacerraf (Veneçuela), Kinuyo Tanaka (Japó), Sara Gómez (Cuba), Cecilia Mangini i Angela Ricci (Itàlia), Elinor Glyn, Michelle Citron, Barbara Hammer, Yvonne Rainer, Marie Menken, B. Ruby Rich, Jan Oxenberg i DeeDee Halleck (EUA), així com les pioneres del continent africà, Safi Faye (Senegal), Fanta Régina Nacro (Burkina Faso) i Moufida Tlatli (Tunis). I de la mateixa Laura Mulvey, que al costat de les seves aportacions teòriques va codirigir, entre d'altres, *Els enigmes de l'esfinx* (Riddles of the Sphinx, 1977) amb Peter Wollen, i *Monuments caiguts en desgràcia* (Disgraced monuments, 1993) amb Mark Lewis, films que també són de referència del cinema experimental feminista, i que han estat inclosos a les programacions de la MIFDB.

Pel que fa a l'estat espanyol, la MIFDB ha donat a conèixer els noms i els films de les realitzadores històriques de les nostres cinematografies. D'algunes creadores com Elena Jordi —*Thais* (1918)— o Helena Cortesina —*Flor de España o la leyenda de un torero* (1923)— només en coneixem fonts escrites, perquè els seus films no han estat localitzats. Recentment, la Filmoteca Española ha recuperat el que seria el primer documental espanyol fet per una dona, la mallorquina María

Imatges
(de dalt a baix)

I. *La Bonne* (Centre de Cultura de Dones Francesca Bonne-maison): públic assistent a la conferència "Feminisme i teoria fílmica", de **Laura Mulvey**, a la 12a edició de la MIFDB, 2004.
© Pere Selva.

II. *La Bonne* (Centre de Cultura de Dones Francesca Bonne-maison): **Laura Mulvey**, que ja va ser present a la 2a edició de la MIFDB (1994), va tornar onze anys més tard i va impartir la conferència "Feminisme i teoria fílmica". També es va projectar el seu film *Monuments caiguts en desgràcia*. 12a edició de la MIFDB, 2004.
© Pere Selva.





Imatges

(d'esquerra a dreta
i de dalt a baix)

I. CCCB: la cineasta
Cecilia Mangini,
a la 19a edició de la
MIFDB, 2011.

II. Cineastes partici-
pants al film d'homen-
atge a Maria-Mercè
Marçal, Ferida arrel,
amb **Blanca Gra-
nero**, programadora
de la MIFDB; **Núria
Marín**, alcaldessa de
l'Hospitalet de Llob-
regat; **Susana de
la Sierra**, directora
de l'Instituto de Cine-
matografía y de las
Artes Audiovisuales;
Ferran Mascarell,
conseller de Cultura
de la Generalitat de

Catalunya; **Esteve
Riambau**, director
de la Filmoteca de
Catalunya; **Núria
Balada**, directora de
l'Institut Català de
les Dones; **Àngels
Seix**, gerent de Drac
Màgic i directora
tècnica de la MIFDB;
Fran Ruvira,
promotor del film;
i **Heura Marçal**,
representant
de la Fundació
Maria-Mercè Marçal,
entre d'altres. 20a
edició de la MIFDB,
2012.

III. Col·legi de Perio-
distes de Catalunya.
Sessió en record de la
realitzadora **Mercè
Vilaret** en motiu de
la retrospectiva del
seu treball,
amb la presència
de la professora
Montserrat Martí,
del realitzador **Lluís
M. Güell**, de la
periodista **Mònica
Terribas**, del
realitzador **Sergi
Schaff** i de l'opera-
dor de càmera **Lluís
Vidal Morist**, 2007.

IV. Filmoteca de
Catalunya:
Marta Selva, codi-
rectora de la MIFDB,
Mariano Lisa,
cineasta, i **Isabel
Felguera**, investi-
gadora, presentant
el cicle dedicat a
Helena Lumbreras
arran de la
restauració dels seus
films per part del
Centre de Conser-
vació i Restauració
de la Filmoteca de
Catalunya, 2015.

V. **Laura del
Valle**, membre de
La Bonne,
Ursula Whal, cap
d'activitats culturals
del Goethe-Institut
Barcelona, la cineas-
ta **Helke Sander**,
Anna Solà, codi-
rectora de la MIFDB,
i **Marta Vergo-
nyós**, directora de
La Bonne, a la 22a
edició de la MIFDB,
2014.



Imatge
Ferida arrel:
Maria-Mercè
Marçal (2012),
film col·lectiu.
© Montserrat
Manent.
Per cortesia
de la Fundació
Maria-Mercè
Marçal.

Forteza, que passa així a formar part d'aquest llegat femení integrat per Rosario Pi, Margarita Alexandre i Ana Mariscal, les cineastes de la primera promoció de l'Escuela Oficial de Cine (Cecilia Bartolomé, Josefina Molina, Ángela Asensio y de Merlo, María Teresa Dressel, Manuela González-Haba, Helena Lumberras i Kathryn Waldo)¹² i Pilar Miró, Mirentxu Loyarte i Helena Taberna. L'exhibició dels films d'aquestes pioneres no hagués estat possible sense els treballs de restauració i conservació de la Filmoteca Española, la Filmoteca de Catalunya i l'Euskadiko Filmategia (Filmoteca Vasca), institucions amb qui la MIFDB ha col·laborat estretament des de les primeres edicions. En el cas de la Filmoteca de Catalunya, el seu paper ha estat fonamental per rescatar i restaurar els films d'Helena Lumberras —integrant del Colectivo Cine de Clase— i els de Mercè Conesa, que va formar part del col·lectiu Penta, en el marc de la Cooperativa de Cinema Alternatiu, en la línia del cinema polític. També ho ha estat per recuperar i reagrupar l'obra fílmica de l'artista visual Eugènia Balcells, pionera catalana del cinema experimental.

La MIFDB va acollir també, gràcies a la col·laboració dels arxius de RTVE-Catalunya, un monogràfic dedicat a la realitzadora Mercè Vilaret i ha estat l'escenari on es va donar a conèixer el treball experimental de Núria Olivé-Bellés, així com dues obres col·lectives que, per primera vegada, oferien una visió de conjunt que revelava la transformació que es produïa a Catalunya pel que fa a la presència de dones en l'autoria cinematogràfica. Aquests dos films, *El domini dels sentits* (1996), integrat per cinc episodis realitzats per Judith Colell, Isabel Gardela, Teresa Pelegrí, Núria Olivé-Bellés i Maria Ripoll¹³; i el film col·lectiu *Ferida arrel: Maria-Mercè Marçal* (2012)¹⁴, al costat de la programació dels primers llargmetratges de Rosa Vergés, Isabel Coixet i Maria Ripoll, significaven l'entrada de les realitzadores catalanes a un escenari on ja no eren figures aïllades, sinó el principi d'un retrat de família.

La relació entre aquestes pioneres i les cineastes contemporànies ha estat present a la MIFDB a través d'una sèrie de produccions concebudes com a diàleg, homenatge, apropament o complicitat en què les seves respectives realitzadores fan realitat un discurs posicionat entre la seva subjectivitat i la cinematogràfica. Ja s'ha explicat anteriorment la mirada de Marie Mandy envers altres cineastes a *Filmar el desig, un viatge a través del cinema de les dones*. Els films següents s'afegeixen a aquesta voluntat d'algunes cineastes, però també de vegades de realitzadors, per dignificar la memòria i donar valor al paper que han tingut les precursoras a través de la recerca i els reculls documentals, o també mitjançant correspondències creatives on apareixen vincles més simbòlics o poètics.

Notes

12. Revelades. Dones a l'EOC (Escuela Oficial de Cinematografía, 1952-1966), programa presentat el 2019, amb la curadoria de **Sonia García López** i la col·laboració de Filmoteca Española i el suport del CCCB.

13. *El domini dels sentits* (1996), produït per **Josep Gimeno Mayol**.

14. *Ferida arrel: Maria-Mercè Marçal* (2012), produït per **Heura Marçal, Fran Ruvira, Leticia González i Helena Sastre**. Film entorn de la figura de la poeta catalana **Maria-Mercè Marçal**, integrat per peces de vint-i-dues realitzadores: **Judith Colell, Anna Petrus, Laia Manresa, Mercè Ibarz, Ona Planas, Marta Vergonyós, Lydia Zimmermann, Alba Sotorra, Neus Ballús, Elisabeth Prandi, Giovanna Ribes, Laura Ginés, Rosa Vergés, Eva Serrats, Andrea Nunes, Raquel Rei, Mariona Omedes, Elena Molina, Elisabet Cabeza, Francesca Llopis, Núria Araña, Mireia Ibars, Greta Fernández**.

Notes

15. Cal destacar també el treball de recuperació arxivística dut a terme, en aquest cas, per dos documentalistes, **Anthony Slide** i **Jeffrey Goodman**, sobre les primeres directores americanes: *Les primeres cineastes americanes de l'època muda* (The silent feminists: America's first women directors, 1992).

16. Aquest col·loqui apareix amb més detall en el capítol 3.

17. Es parla més extensament del projecte Arxipèlag en el capítol 3.

La figura d'Alice Guy-Blaché és evocada a *El jardí perdut. La vida i el cinema d'Alice Guy-Blaché* (The lost garden. The life and cinema of Alice Guy-Blaché, 1995), per Marquise Lepage; a *Qui és Alice Guy?* (Qui est Alice Guy?, 1976), per Nicole-Lise Bernheim; i a *Sigues natural: la història no contada d'Alice Guy-Blaché* (Be natural: The untold story of Alice Guy-Blaché, 2018), per Pamela B. Green¹⁵.

Les pioneres russes són el motiu del documental *Soc un bou, soc un cavall, soc un home, soc una dona* (*Les cineastes a Rússia*) (I am an ox, I am a horse, I am a man, I am a woman (Women filmmakers in Russia, 1988), dirigit per Sally Potter. L'admiració per Maya Deren es trasllueix a *En el mirall de Maya Deren* (Im Spiegel der Maya Deren, 2001), de Martina Kudláček (2001), així com a *El rentamans de Maya Deren* (Maya Deren's sink, 2011), de Barbara Hammer.

Marcela Fernández Violante ret homenatge a la primera directora llatinoamericana a *Matilde Landeta, pionera del cine nacional* (1982), mentre que Marianne Lambert construeix un retrat de Chantal Akerman a *No pertanyo enlloc. El cinema de Chantal Akerman* (I don't belong anywhere - Le cinéma de Chantal Akerman, 2015), creat conjuntament amb la mateixa Akerman.

Finalment, Iratxe Fresneda fa una revisió de la pionera basca Mirentxu Loyarte a *Los ecos de Irrintzi* (2016), mentre que Fermin Aio, amb la producció d'Ana Díez, recupera imatges i testimonis de Margarita Alexandre, amb un documental homònim l'any 2017.

El catàleg de la MIFDB permet, així mateix, seguir la pista de les alternatives creades per les dones en el camp de la producció, la distribució i la difusió; alternatives que s'han configurat molt sovint en projectes col·lectius, alguns dels quals han tingut un llarg trajecte. Donar a conèixer i reconèixer aquestes iniciatives va ser l'objectiu del col·loqui "Experiències col·lectives històriques en el món audiovisual feminista"¹⁶, convocat el 2020 en el marc del programa Manifestos Fílmics Feministes.

El 2017, la MIFDB va posar en marxa el projecte *Arxipèlag*¹⁷, difós conjuntament amb l'associació Dones Visuals, destinat a fer visibles les genealogies femenines a través d'una convocatòria anual per aplegar creacions visuals, fílmiques o escrites referides a alguna cineasta. És una iniciativa que vol contribuir a perfilar els espais, individuals, però alhora compartits, sorgits de la relació entre elles. Vol ser també un homenatge col·lectiu a les creadores que han configurat aquest espai habitat col·lectivament, homenatge que significa l'acceptació d'una herència i la constatació d'un relleu i d'una continuïtat.

Informació
adicional

Les referències completes sobre els films citats (fitxes tècniques, sinopsis, comentaris i documentació gràfica) estan recollides a l'arxiu en línia de la MIFDB, on hi apareix també la informació sobre els programes i les edicions de què van formar part.
<https://arxiu.mostrafilms.dones.cat>



Imatge: Imatge de **Mirentxu Loyarte** al film *Los ecos de Irrintzi* (2016), d'**Iratxe Fresneda**.
Per cortesia de la directora.

Imatge

Cines Verdi:
públic a l'11a edició
de la MIFDB, 2003.
© Pere Selva.



Extractes d'articles i entrevistes publicats a la premsa al llarg de les trenta edicions de la MIFDB

Prensa

Dar visibilidad a la cinematografía realizada por mujeres para mostrar su diversidad, y conseguir que el público tenga acceso a unos títulos que en muchos casos no llegan a estrenarse en nuestro país. Estos fueron los objetivos primordiales que impulsaron la creación de la Mostra Internacional de Films de Dones de Barcelona. Consolidada como una ventana panorámica para el trabajo de las realizadoras de todo el mundo, la exhibición abre hoy su 15ª edición.

El carácter ecléctico y la pluralidad de miradas forman parte de la esencia misma de la exhibición. Ficción y documental, cortometrajes y animación conviven en el cartel, entre cuyos reclamos más atractivos se encuentran Yes, la última película de la británica Sally Potter, y Tarachime, el documental más reciente de la japonesa Naomi Kawase.

15 años de cine en femenino.
Belén Ginart. El País. 8 juny 2007.

Ser director de cine es una profesión basada en la creatividad, donde poco tiene que ver el género sexual del cineasta. Aún así, sigue sin haber un número de directoras equiparable al de los hombres realizadores, un desequilibrio que justifica por sí solo la existencia de una iniciativa como la Mostra Internacional de Films de Dones, que llega a su catorceava edición.

Mercè Coll, directora de la muestra reconoce la “voluntad pedagógica”, pero añade que estos filmes documentan “la realidad que viven las mujeres” y siguen promoviendo el debate sobre la incidencia de las imágenes en nuestra percepción de la realidad.

Películas de mujeres sin “kleenex” ni príncipes azules. **Carlos G. Vela**
ADN. 7 juny 2006.

La XVI Mostra Internacional de Films de Dones de Barcelona porta a les pantalles barcelonines mig centenar de films, molts d'ells no estrenats al nostre país, dirigits per dones. Ser dones, però, és l'única cosa que tenen en comú. Les perspectives, temàtiques i estètiques que ofereixen són ben diverses.

Ulls de dona i mil mirades diferents.
Silvia Marimon.
Time Out. 6-12 juny 2008

A banda de reivindicar les desigualtats del present, la Mostra també vol rescatar del passat les cineastes “injustament” oblidades. Realitzadores com Cecilia Mangini, la primera dona documentalista a Itàlia i col·laboradora de Pasolini. Mangini, una defensora a ultrança del documentalisme compromès, filmava ja als anys cinquanta i seixanta aquelles escenes més incòmodes per al govern.

Ball d'identitats a la gran pantalla.
Silvia Marimon.
Time Out, 22-28 maig 2011.

La Mostra de Films de Dones no es un festival, o sea, un certamen donde se dan cita una colección de películas más o menos acertadas. O no es solo eso, al menos. “La Mostra quiere ser una mirada”, dice Marta Selva, su codirectora. “La mirada personal e intransferible de las directoras que filman las películas, su manera de ver el mundo”.

Después de veinte ediciones, la Mostra se ha extendido en el tiempo: empezó a principios de mayo. Y ha diversificado pantallas (CCCB y la Virreina, entre otras). Deja, pues, de ser una colección de películas en una pantalla para salir a buscar a la audiencia allí donde se encuentre.

La Mostra se echa a la calle.
Salvador Llopart.
La Vanguardia. 4 juny 2013.

Mentre es desenvolupa la XX Mostra Internacional de Films de Dones de Barcelona (i aquest vintè aniversari s’ha de celebrar amb agraïment a les organitzadores d’un esdeveniment que ha contribuït a fer visibles molts films de directores, des de les pioneres fins a les contemporànies) tenia present que cap cineasta dona va competir a la secció oficial de l’última edició del Festival de Cinema de Cannes.

Agnès Varda no va des de fa anys a les mostres de cinema fet per dones, perquè considera, i ho va dient, que la seva funció s’ha de replantejar. (...) Malgrat tot, almenys en aquest país, i no ha de ser l’únic, certs films realitzats per dones no tenen reconeixement ni visibilitat. Ni en el cas de Varda. Per això, encara que s’obrin a d’altres propòsits, no queda clar que les mostres de cinema de dones, com la de Barcelona, s’hagin de replantejar la seva funció essencial: fer públicament visibles –per reflexionar-hi, en un espai compartit- films de dones que moltes vegades són portadors d’un altre cinema i, per tant, de mirades marginades. Es tracta d’una lluita política que no s’acaba.

Les cineastes hi són. Imma Merino.
La Vanguardia, 11 juliol 2012.

La faceta del cinema que s’ocupa més de disseccionar la realitat social, tant de la situació de la dona com del conjunt de la societat. Aquesta serà la principal cara que vol destapar la catorzena edició de la Mostra Internacional de Films de Dones de Barcelona, que engany es trasllada a la Filmoteca de Catalunya.

La cara més social.
Jaume Pi. Avui. 8 juny 2006.

Al llarg d’aquests 25 anys, han tingut diferents línies d’acció. Anna Solà destaca, en primer lloc, que han volgut posar en relleu que “la història del cinema és també la història de les dones en el cinema, des del seu origen”. En segon lloc, han mostrat “la diversitat i la pluralitat del cinema fet per dones”. També han mostrat que “és un cinema gairebé sempre associat a la innovació i les ruptures estilístiques”, per adequar el mitjà a l’experiència femenina, i la mostra ha esdevingut “un espai de visibilitat de dones autors que han consolidat carreres”.

L’altra codirectora de la Mostra de Films de Dones, Marta Selva, destaca que “sempre hem tingut el suport de les institucions de Barcelona” i remarca la “perspectiva inclusiva” de la mostra, que ha parlat “del paper de les dones al cinema des del 1896 fins a l’actualitat” i ha tingut en compte “muntadores, productores, actrius, directores...”.

Vint-i-cinc anys en femení i plural.
Bernat Salvà. El Punt Avui, 16 juny 2017.

El temps posa les coses al seu lloc. Fa 23 anys que la Mostra Internacional de Films de Dones va celebrar la seva primera edició, i a hores d’ara ja s’ha convertit en un dels festivals de referència de Barcelona. Va néixer per reivindicar el paper de la dona en la indústria del cine, per impulsar la feina de realitzadores, guionistes, productores, operadores de càmera i altres professionals del sector. El que hi trobareu és, com diu la seva ‘captatio benevolentiae’, “cinema en clau femenina”.

23a Mostra de Films de Dones.
Josep Lambiès.
Time Out. 9 de juny 2015.

El equipo del festival ha mantenido como prioridad hacer red con el mundo de la academia, el activismo feminista, los colectivos de mujeres, las distribuidoras y diferentes festivales de cine, con el objetivo de dar visibilidad a los trabajos de directoras tanto consolidadas como emergentes, planteando un lenguaje inclusivo e interseccional, generando así, como bien aducía Marta Nieto, programadora actual de la Mostra, en la rueda de prensa que tuvo lugar en la Filmoteca de Catalunya, “una salud audiovisual en pro de la resistencia”.

Aniversario de la Mostra de Films de Dones.
Lucía Morales.
Le Cool. 1 juny 2017.

Como un mapa cinematográfico en clave comprometida y femenina, donde la imprenta y la visión de cada creadora -y cada feminismo- fuesen piezas de un mosaico o rompecabezas, la 24ª Mostra Internacional de Films de Dones en el CCCB abre una línea de diálogo plural y multidireccional sobre las influencias mutuas, redes e imprentas que las creadoras y activistas han generado a lo largo de años de producción, compromiso y kilómetros de bobinas. Desde los discursos críticos de los feminismos hasta el papel del activismo audiovisual en la interpretación y difusión de sus idearios. Compromiso ideológico y posicionamiento fílmico y estético, tensión crítica en relación a los sistemas de representación institucionales, creaciones abiertas a la radicalidad y a la valentía formal e ideológica.

Visionados necesarios y ricos, generadores de discursos y voces orgullosamente cargadas de estrógeno y energía. Imperdible (para tod@s).

Manifestos Fílmics Feministes II.
Thaïs Cuadreny.
Le Cool. 10 novembre 2016.

Per a qui, a hores d'ara, encara no ho sàpiga, hem de dir que la Mostra va més enllà d'un esdeveniment puntual. És una iniciativa de la cooperativa Drac Màgic que articula un seguit d'activitats, fonamentalment d'exhibició, però també de divulgació, de formació i de reflexió sobre les contribucions de les dones cineastes a la creació audiovisual en general. Manllevant l'expressió de Violeta Kovacsics, podem dir que és un espai per “posar llums als marges”, per reivindicar que el cine de dones és, en definitiva, el cine.

No obstant això, la Mostra Internacional de Films de Dones no és només fer visible l'invisible, impulsar la presència de les dones en l'àmbit cinematogràfic (que també). En aquest punt, ens tornem a preguntar per què és important, doncs, un festival de pel·lícules fetes per dones. I la resposta és contundent: per comunitat, per genealogia i per la potència transformadora d'unes pràctiques filmiques feministes.

La Mostra: per què un festival de cine de pel·lícules fetes només per dones. **Laia Ramos.** El Crític. 1 juny 2017.

Ha començat una nova edició de la veterana i imprescindible Mostra Internacional de Films de Dones que se celebra a Barcelona des de fa més de vint anys, des del 1993, sense interrupció, sobreposant-se a les dificultats sempre que se n'han presentat, no poques vegades. Del programa d'enguany és un gust avui escriure aquestes ratlles en particular per a destacar la participació i presència de la cineasta francesa Claire Simon, amb tres films que es veuran a la Filmo aquesta setmana entrant i una master class a càrrec seu dijous que ve a La Bonne.

Criatures a l'hora del pati. **Mercè Ibarz.** Vilaweb. 31 maig 2019.

Como en cada edición, la curación de los trabajos seleccionados resulta exquisita, adecuada y necesaria para estos tiempos que vivimos, llenos de incertidumbre, dudas y, por qué no, intolerancia arrojadiza. Películas dirigidas por mujeres que abordan diferentes temáticas y que resultan más necesarias que nunca. Porque la tolerancia, el respeto y la reflexión no deberían ser una opción.

La tierra para quien la trabaja: ¡ya está aquí la Mostra de Films de Dones! **Queralt Castillo.** La Marea. 10 juny 2020.

Després de 21 edicions alimentades amb pel·lícules, publicacions, activitats paral·leles, taules rodones amb cineastes i material gràfic, la Mostra fa públic el seu arxiu en línia. El catàleg digital recull el conjunt de dades i documents que han fornit el treball, els cicles i programes de tots aquests anys, oferint informació al voltant de l'obra de més de sis-centes directores.

La Mostra de Films de Dones es consolida. **Gemma Martí.** La Vanguardia. 26 abril 2014.

És una evidència enlluernadora que les dones hi han estat sempre, en el treball, en tota mena de treball, com a creadores i com a productores. No n'hi ha prou de dir que si hi ets, et veuen. En el món de les creadores, no, no pas. Ara tenim l'ocasió de comprovar-ho en el cas d'una cineasta de gran nivell, Dorothy Arzner, de qui la Filmoteca programa a partir de la setmana que ve dotze títols, alguns dels quals no es van ni arribar a estrenar, malgrat la reputació que l'Arzner havia assolit al primer Hollywood (...) El cicle Arzner forma part de la nova edició de la Mostra Internacional de Films de Dones, n'és la gran retrospectiva a què ens té acostumats el festival des de sempre.

Dorothy Arzner, pionera del cine. **Mercè Ibarz.** Vilaweb. 21 maig 2021.

Con frecuencia, el cine realizado por mujeres pretende cambiar el mundo. Es una meta muy plausible, pero quizás antes debería dedicarse a observarlo, a explorarlo, a reordenarlo. No basta la reafirmación del género si no va acompañada de una labor exhaustiva sobre los modos de representación. Y eso la Mostra de Cinema de Dones lo acostumbra a intuir, como demuestra su reivindicación constante de Chantal Akerman o Agnès Varda, Naomi Kawase o Susan Sontag, de su vacilante subjetividad, de su ausencia de certezas.

A propósito de “L’Intrús” en la Mostra. **Carlos Losilla.** La Vanguardia. 8 juny 2005.

No és el primer any que col·laborem amb d'altres festivals. La Mostra sempre ha estat oberta a relacionar-se amb altres festivals. No es tracta de competir, sinó de poder agrupar esforços per difondre el treball de les realitzadores que obren noves vies a la creació cinematogràfica. En aquesta edició hem tingut relació amb el Festival de Cinema d'Autor al programar conjuntament “Meek’s Cutoff”, amb l'In-Edit i amb Fire (Festival de Cinema Gai, Lèsbic i Transsexual) amb el film “Women Art Revolution”.

Entrevista de **Luís S. Ceprián** a **Mercè Coll**, codirectora de la MIFDB, a La mirada d'Eva. Mondo Sonoro Edició Catalunya. Juny 2011.



Imatge

*La cineasta
Rosa Vergés
i la codirectora
de la MIFDB,
Marta Selva,
a la 10a edició
de la MIFDB,
2002.
© Pere Selva.*

En l'activitat desenvolupada per la MIFDB al llarg d'aquests trenta anys s'hi han encreuat les línies de programació clarament feministes que s'han traçat en el capítol precedent amb d'altres programacions obertes a narratives no específicament feministes, però reveladores de la diversitat creativa de les dones en el camp cinematogràfic. La suma de totes aquestes programacions fílmiques s'ha anat configurant a base de crear els espais de trobada més adequats perquè els films entressin en diàleg amb el públic. La pantalla no ha estat l'únic suport per a la circulació de les propostes de les cineastes. Les taules de debat, les convocatòries participatives, els tallers, les programacions itinerants i les classes magistrals són part indestruïble del caràcter de la MIFDB, així com també les publicacions, la producció, la distribució i l'arxiu.

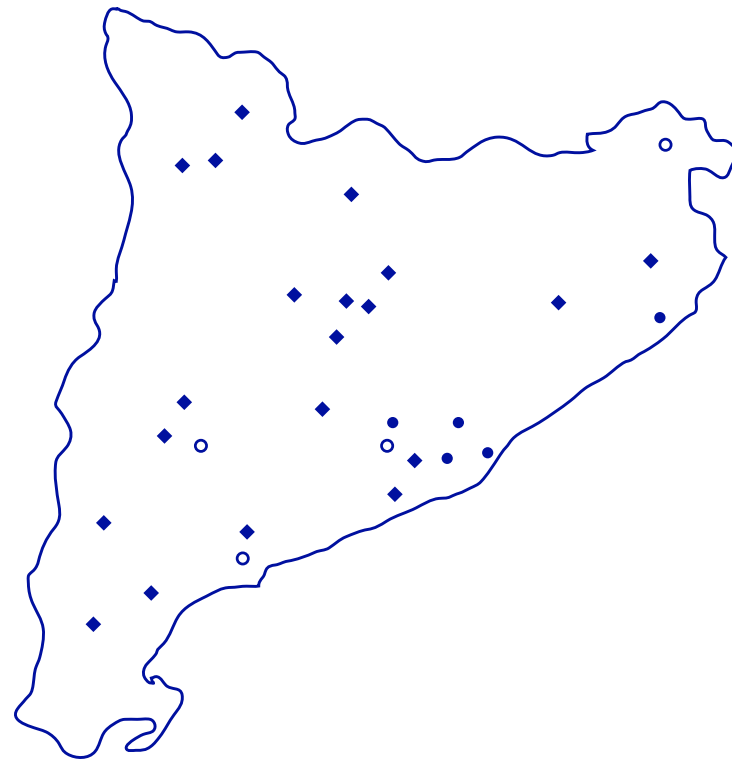
Més enllà de les pantalles

A l'hora de fer inventari és indispensable tenir en compte aquesta naturalesa multiforme amb la qual la MIFDB ha anat construint un espai per escriure un relat feminista sobre les històries del cinema, tal com s'apuntava al principi d'aquest volum.

La MIFDB compta amb una selecció anual de films, organitzats en diferents seccions entre les quals s'han mantingut de forma ininterrompuda les retrospectives, els espais dedicats a les pioneres i al rescat de films, la divulgació de curtmetratges —en especial els seleccionats per Trama en la convocatòria de Cortos en femení— i les visions panoràmiques sobre els films més actuals. També s'ha conformat amb les cartes blanques cedides a la curadoria de col·laboradores còmplices com Montse Romaní, María Ruido i Virginia Villaplana; Toni Serra, Rosa Llop i Joan Leandre, del festival OVNI; i l'arxiu Hamaca.

En aquest format de programació és on s'han concentrat la major part de films exhibits a les diferents seus: la Filmoteca de Catalunya, els Cines Verdi i els Cinemes Girona, a Barcelona; la plaça de la Virreina, la de Salvador Seguí i la de Sant Pere, també a Barcelona; així com les ciutats que han acollit La Mostra es mou, una selecció especial creada per apropar la MIFDB a diferents territoris de Catalunya; i el programa Conegudes (també) a casa. Els films també han arribat als centres penitenciaris. La plataforma Filmin ha permès, per altra banda, l'extensió de la programació a públics molt més amplis, i la seva col·laboració ha estat fonamental per mantenir la continuïtat de la MIFDB durant la 28a i 29a edicions (anys 2020 i 2021).

Imatge
Cines Verdi,
públic a la 10a edició
de la MIFDB, 2002.
© Pere Selva.



- La Mostra es mou
Esparreguera, Lloret de Mar, Sant Cugat del Vallès, Sant Quirze del Vallès, Santa Coloma de Gramenet, La Garriga i Vacarisses.
- Conegudes (també) a casa
Projeccions a centres penitenciaris Can Brians, Mas d'Enric, Puig de les Basses i Wad-Ras.
- ◆ Conegudes (també) a casa
Barcelona, Berga, Castelldefels, el Masnou, Gironella, Igualada, la Pobla de Claramunt, la Pobla de Lillet, Llorenç del Penedès, Manresa, Mataró, Montcada i Reixac, Puig-reig, Sabadell, Sant Cugat del Vallès, Sant Feliu de Llobregat, Santa Coloma de Gramenet, Santa Margarida de Montbui, Terrassa, Vacarisses, Vic, Vilafranca del Penedès, Vilanova del Camí, Òdena, Sant Quirze del Vallès, Jorba, Guardiola de Berguedà i Cercs.





Conegudes (també) a casa

La MIFDB va crear aquest programa amb l'objectiu que les cineastes catalanes tinguessin un espai exclusiu dedicat a fer-les visibles i donar a conèixer els seus trajectes creatius arreu de Catalunya. Malgrat que alguns dels seus films s'integrin en altres seleccions, amb aquest projecte específic s'ha construït un lloc de referència que ha acompanyat l'aparició creixent de dones que s'han anat incorporant a la realització cinematogràfica al nostre país. El programa va néixer gràcies a la col·laboració de la Fundació SGAE i la Diputació de Barcelona, i s'ha desenvolupat des del 2013 a diferents localitats on les cineastes han pogut connectar directament amb el públic, presentar les seves pel·lícules i viure una experiència de proximitat receptiva.

Les cineastes participants a
Conegudes (també) a casa han estat fins ara:

Laia Alabart, Florencia Alberti, Marga Almirall, Marta Andreu, Carolina Astudillo, Claudia Costafreda, Neus Ballús, Violeta Blasco, Vicky Calavia, Isa Campo, Aina Clotet, Isabel Coixet, Judith Colell, Meritxell Colell, Mar Coll, Alba Cros, Xiana do Teixeiro, Daria Esteva, Gemma Ferraté, Belén Funes, Maite Garcia Ribot, Alexandra Garcia-Vilà, Núria Giménez Lorang, Lala Gomà, Marta González, Laura Herrero Garvín, Ingrid Guardiola, Raquel Marques, Laia Manresa, Elena Martín, Irene Moray, Sílvia Munt, Pilar Palomero, Isona Passola, Beatriz Pérez, Lisa Pram, Sílvia Quer, Nely Reguera, Celia Rico, Maria Ripoll, Laura Rius, María Romero, Mireia Ros, Zoraida Roselló, Marta Saleta, Angélica Sánchez, Ruth Somalo, Alba Sotorra, Carla Subirana, Liliana Torres, Diana Toucedo, Elena Trapé, Marta Vergonyós, Marta Verheyen, Eva Vila, María Zafra i Claudia Zegarra.

Imatge: Volar (2012), de **Carla Subirana**. Per cortesia de la directora.

Documentalistes l·latinoamericanes

Documentalistes l·latinoamericanes és un cicle estable que, des del 2015, forma part de cada edició. És fruit de la col·laboració amb Casa Amèrica Catalunya, iniciada el 2014, amb una programació organitzada per Mujeres en Foco, un festival amb seu a Buenos Aires i amb itineràncies a diferents ciutats argentines i de l'exterior. El seu objectiu és posar el focus en l'empremta creada per les dones en la pràctica del documental als països l·latinoamericans. Els seus films són peces imprescindibles per a la recomposició d'una genealogia femenina en el terreny del cinema de no-ficció, i mostren les circumstàncies i les dinàmiques socials relacionades amb la història i l'actualitat d'aquesta àrea geopolítica. El cicle compta també amb la col·laboració dels Cinemes Girona, de Barcelona, que no només acullen les programacions a les sales, sinó que també aporten el seu coneixement i experiència pel que fa al suport tecnològic i logístic.

Films programats en cada edició:

23a edició (2015)

Amor, mujeres y flores, de **Marta Rodríguez i Jorge Silva** (1989)
El hombre cuando es hombre, de **Valeria Sarmiento** (1982)
De cierta manera, de **Sara Gómez** (1974)

24a edició (2016)

Terra para Rose, de **Tetê Moraes** (1987)
Rompiendo el silencio, de **Rosa Martha Fernández** (1979)
Cosas de mujeres, de **Rosa Martha Fernández** (1978)
Araya, de **Margot Benacerraf** (1959)

25a edició (2017)

Los Onas: Vida y muerte en Tierra de Fuego, d'**Ana Montes i Anne Chapman** (1977)
La noche eterna, de **Carmen Guarini i Marcelo Céspedes** (1991)
La flaca Alejandra, de **Carmen Castillo i Guy Girard** (1994)

26a edició (2018)

Cuaterros, d'**Albertina Carri** (2016)
Ejercicios de memoria, de **Paz Encina** (2017)
El pacto de Adriana, de **Lisette Orozco** (2017)

27a (2019)

Las cinéphilas, de **María Alvarez** (2017)
El último país, de **María Alvarez** (2017)
Tierra sola, de **Tiziana Panizza** (2017)

28a edició (2020)

Visión nocturna, de **Carolina Moscoso Briceño** (2019)
Cuando ellos se fueron, de **Verónica Haro Abril** (2019)
Caperucita roja, de **Tatiana Mazú González** (2019)

29a edició (2021)

La asfixia, de **Ana Isabel Bustamante** (2018)
Negra, de **Medhin Tewolde Serrano** (2020)
El tiempo perdido, de **María Álvarez** (2020)

Aquests projectes normalment neixen gràcies a la inspiració d'altres persones que han lluitat abans per uns objectius iguals o molt similars. En el nostre cas, els referents van ser la Mostra de Films de Dones, i també el Centre Francesca Bonnemaison i, en particular, l'Anna Solà i la Marta Selva, a qui ja coneixíem; no amb molta profunditat, però sí com a personatges públics que havien fet molta feina en aquest sentit, des dels feminismes en el sector audiovisual; també la Marta Vergonyós, directora de la Bonnemaison. I elles van ser qui ens van inspirar i ajudar a buscar les vies que havíem de transitar per aconseguir la consolidació i l'efectivitat d'aquest projecte.

Miriam Porté
presidenta de Dones Visuals entre 2016-2021 (entrevista "50 anys de Drac Màgic")

Manifestos Fílmics Feministes

És un programa creat el 2015 i coproduït pel CCCB, Tabakalera i la MIFDB. Proposa recorreguts fílmics pels documents que, des d'òptiques diverses, han donat forma cinematogràfica als debats protagonitzats pels feminismes durant la segona meitat del segle XX i els inicis del segle XXI. L'objectiu és oferir un conjunt d'obres que articulen un particular i bidireccional panorama sobre les influències mútues entre els discursos crítics dels feminismes i la creació cinematogràfica, així com sobre el paper de l'activisme audiovisual en la interpretació i difusió dels seus idearis. Un programa amb creacions obertes a la radicalitat i a l'agosament formal i ideològic, amb films de compromís polític, en alguns casos, i de tensió crítica en relació als sistemes de representació majoritaris, en d'altres casos.

En el marc d'aquest programa s'han estrenat successivament diferents peces audiovisuals encarregades pel CCCB a la MIFDB per al seu canal de vídeo i assaig Soy cámara online, que promou els nous formats audiovisuals i posa l'èmfasi en la reflexió sobre els processos de producció de les imatges.



Imatge

Marta Nieto i Marga Almirall, directora i programadora de la MIFDB respectivament, a la presentació dels Manifestos Fílmics Feministes de la 27a edició de la MIFDB, 2019.

23a edició (2015)

Els films reunits en aquesta primera edició de Manifestos Fílmics Feministes contenen elements situats clarament en la radicalitat enunciativa. Aquest posicionament els atorga un valor assimilable al caràcter declaratiu dels manifestos. Han esdevingut no només referents d'una oposició a una tradició cinematogràfica hegemònica, sinó també un compendi de solucions formals sense precedents. La conferència de Giulia Colaizzi, "Teoria i pràctiques feministes en la creació i recepció cinematogràfiques", va incorporar les referències històriques relacionades amb l'emergència dels estudis crítics sobre els feminismes cinematogràfics. Amb guió i direcció de Marta Nieto, es va presentar també a Soy cámara online, Manifestos Fílmics Feministes I.

24a edició (2016)

Els films escollits en aquesta edició van significar disrupcions explícites en el terreny dels models de feminitat i, encara ara, per la seva oposició a les narratives estandarditzades, mantenen el seu caràcter icònic en l'àmbit de la representació audiovisual feminista. La conferència d'Elena Oroz va girar entorn de les característiques de les innovacions que aporten.

25a edició (2017)

La selecció d'aquesta edició reuneix films de diferents èpoques que ofereixen una visió de conjunt sobre el tractament cinematogràfic del treball femení. Trenquen amb la poca atenció que ha tingut el treball femení en la tradició visual i posen en evidència les omissions i els prejudicis de la cultura patriarcal relacionades amb el paper de les dones a l'economia, la sostenibilitat i el treball.

En cuanto a la programación me parecían transgresoras. Festivales de cine realizados por mujeres había muchos, pero la Mostra de Films de Dones siempre iba un paso más allá con respecto a la programación. Buscaba estas aportaciones rompedoras, cine feminista de verdad, transgresor y puntero.

Asun Santesteban
(Muestra de Cine de Mujeres de Zaragoza)



Imatge: **Giulia Colaizzi** introduint la figura i el pensament de **Laura Mulvey** a la 2a MIFDB, 1994. © Pere Selva.

26a edició (2018)

El riure com a manifestació d'irreverència de les dones davant de qualsevol imposició, com a gest de desobediència política feminista i oposició radical a l'autoritat patriarcal és el motiu central d'aquesta edició. L'humor i el sarcasme apareixen com a estratègies que la narrativa cinematogràfica feminista ha utilitzat per desacreditar els dispositius tradicionals de la representació audiovisual.

27a edició (2019)

La representació cinematogràfica hegemònica de pràctiques voyeurístiques, fetitxistes i finalment invisibilitzadores de l'experiència de les dones en relació amb els seus cossos té el seu contrapunt en les pràctiques dels feminismes fílmics. Aquesta edició reuneix algunes peces fundacionals d'un contracinema feminista dissident, que ha revertit els canons establerts i ha obert el focus cap a noves expressions del plaer, de la sexualitat, de la salut reproductiva i de la discussió política sobre el binarisme de gènere.

28a edició (2020)

En aquesta edició es recuperen films sorgits de processos de discussió col·lectius fruit del treball dels activismes feministes apareguts a la dècada dels setanta del segle XX a Europa i als EUA. El programa va estar integrat també pel debat "Experiències col·lectives històriques en el món audiovisual feminista", coordinat per Marta Nieto, en què hi van participar representants de diferents col·lectius posicionats en l'àmbit dels feminismes fílmics i que treballen actualment en el camp de la distribució, l'arxivística i la historiografia: Centre Audiovisual Simone de Beauvoir (Nicole Fernández), Frauen und Film, Kinothek Asta Nielsen (Karola Gramann), Cinenova (Emma Hedditch) i Women Make Movies (Debra Zimmerman).



Imatge: **Nicole Fernández**, directora del Centre Audiovisual Simone de Beauvoir, convidada a la 8a edició de la MIFDB, 2000.

Informació
addicional

Els films programats en cadascuna de les edicions de Manifestos Fílmics Feministes es poden consultar a l'annex.

Arxipèlag

El 2017, amb motiu del 25è aniversari, la MIFDB va iniciar el projecte Arxipèlag. El seu objectiu és fer visibles les relacions i els vincles reconeguts o desitjats entre les cineastes i les obres de les seves mestres o referents en el terreny de la creació cinematogràfica. Crítiques, historiadores, escriptores, programadores, fotògrafes, cineastes i creadores visuals hi són convocades cada any a participar per aportar les seves creacions en qualsevol format. Arxipèlag, allotjat en un instal·lació virtual al web de la MIFDB i també exhibit de forma pública en sales, va ser pensat com una expressió del treball cooperatiu amb altres entitats i associacions perquè de forma complementària enriqueixin la proposta. Tant pel que fa a la convocatòria com a la difusió, l'Associació Dones Visuals i La Bonne - Centre de Cultura de Dones Francesca Bonnemaison han acompanyat des de l'inici aquesta proposta. La llista de cineastes referides a cadascuna de les convocatòries és llarga:

Chantal Akerman, Andrea Arnold, Maria Barea, Kathryn Bigelow, Sophie Calle, Jane Campion, María Cañas, Isabel Coixet, Martha Colburn, Sofia Coppola, Renate Costa Perdomo, Maya Deren, Germaine Dulac, Marguerite Duras, Lena Dunham, Mary Ellen Bute, Paz Encina, Maria Forteza, Belén Funes, Viginia García del Pino, Alice Guy, Barbara Hammer, Tatiana Huezo, Faith Hubley, Anna Jadowska, Elena Jordi, Miranda July, Naomi Kawase, Evelyn Lambart, Rose Lowder, Alina Marazzi, Lucrecia Martel, Anne-Marie Miéville, María Novaro, Paula Ortiz, Ulrike Ottinger, Pepita Pardell, Claire Parker, Yvonne Rainer, Lotte Reiniger, Celia Rico, Anne Charlotte Robertson, Alice Rohrwacher, Martha Rosler, María Ruido, Carole Sheemann, Esfir Shub, Carla Simón, Claire Simon, Helena Taberna, Margaret Tait, Agnès Varda, Faith Wilding.

El conjunt de totes les aportacions configura un espai comú en construcció on es fa visible la dimensió relacional entre cineastes i es defineixen els contorns de les memòries i genealogies cinematogràfiques de les dones.

Informació addicional

Es pot consultar el nom de totes les participants al projecte Arxipèlag a l'annex.

Imatge

De dreta a esquerra:
Yolanda Olmos,
Carme Puche,
Marga Almirall,
María Zafra.
*Presentació Projecte
Arxipèlag de
la 28a edició de
la MIFDB, 2020.*



*L'Arxipèlag per a mi és un projecte subtil,
és un d'aquells llocs on t'hi has d'estar
una estona. Has d'entendre els referents,
la convocatòria, els diàlegs...
Té sentit empoderar algú que entra
en aquest espai i es creu que ella també
pot estar en aquestes illes. A mi m'ha descobert
moltíssimes cineastes i me les ha descobert
a través de peces d'altres dones. Aquests
esglaons que et porten als referents també
són una cosa molt bonica. La cultura
es pot servir de moltes maneres i aquestes
variacions et poden portar a llocs
molt interessants.*

Carme Puche
cineasta i membre de
la junta de Dones Visuals
(entrevista "50 anys de Drac Màgic")



Imatges

Noies-La vida tremola (2009), de **Paola Sangiovanni**. Per cortesia de la directora.

Imatge

Filmoteca de Catalunya: presentació de la pel·lícula Hannah Arendt (2012), amb la presència de la seva directora, **Margarethe von Trotta**, i del director de la Filmoteca de Catalunya, **Esteve Rimbau**. 21a edició de la MIFDB, 2013.



Pensadores

Pensadores es va concebre com una iniciativa de recerca i programació destinada a la recuperació de produccions audiovisuals que donessin visibilitat i difusió pública a l'obra d'autores rellevants i capdavanteres en l'àmbit teòric, analític i artístic dels feminismes. Amb anterioritat a la constitució d'aquest espai, la MIFDB ja havia acollit programes especials dedicats a revisar l'obra d'alguna pensadora d'influència reconeguda, com és el cas de Simone de Beauvoir o d'Audre Lorde.

Des dels seus inicis, aquestes són les figures escollides per a aquesta línia de programació:

21a edició (2013): **Hannah Arendt**

Programa realitzat en col·laboració amb La Bonne - Centre de Cultura de Dones Francesca Bonnemaison i el Goethe-Institut. Amb el títol *La paraula de Hannah Arendt* es proposava una aproximació a les aportacions d'aquesta filòsofa al pensament contemporani a través de films rescatats de diferents arxius —dues extenses entrevistes de televisió, *En persona: retratos en preguntas y respuestas. Günter Gaus entrevista a Hannah Arendt* (Zur Person: Porträts in Frage und Antwort. Günter Gaus im Gespräch mit Hannah Arendt, 1964) i *Una cierta mirada: Hannah Arendt y Roger Errera* (Un certain regard: Hannah Arendt et Roger Errera, 1974)— i una ficció inspirada en la seva vida dirigida per Margarethe von Trotta, *Hannah Arendt* (2012). En les tres obres afloren les idees d'Arendt sobre la política, la democràcia radical, el judaisme, l'ètica, les identitats dels pobles, la història, la llibertat i els totalitarismes. Paral·lelament es va organitzar una taula rodona amb la participació de Stefania Fantauzzi i Lorena Fuster, expertes en la seva obra.

22a edició (2014): **Agnès Varda i Susan Sontag**

Programació dedicada monogràficament al diàleg entre dues cineastes que destaquen per la seva contribució a la reflexió sobre la representació del subjecte femení, recollit en el film *Agnès Varda i Susan Sontag: Lleons i caníbals*, de Merrill Brockway. La sessió va comptar amb la posterior dinamització d'un debat a càrrec d'Eulàlia Iglesias i Imma Merino, crítiques reconegudes i professores d'història i teoria fílmica a la Universitat Pompeu Fabra, de Barcelona, i la Universitat Rovira i Virgili, a Tarragona, respectivament.

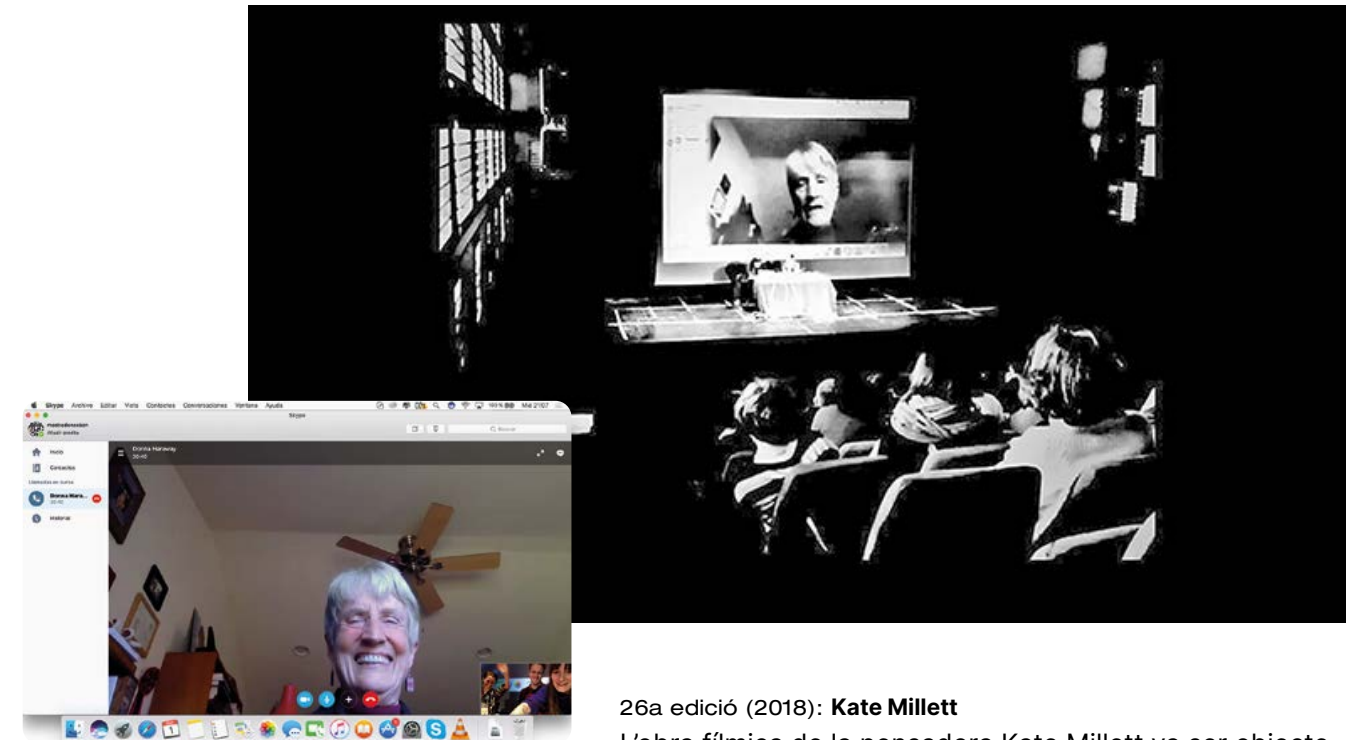


24a edició (2016): **Una comunitat creativa al París d'entreguerres**
Una sessió especial —en aquest cas centrada en un protagonisme coral— que es va dedicar a *París era mujer* (Paris was a woman, 1995), de Greta Schiller i Andrea Weiss, documental sobre la comunitat creativa formada per diverses dones que van coincidir a París en el període d'entreguerres, entre 1920 i 1939. El film posa en valor les aportacions que van fer a les avantguardes del moment escriptors, pintores, fotògrafs, periodistes, editores i llibreteres.

25a edició (2017): **Donna Haraway**
En aquesta edició es va proposar una revisió del treball de Donna Haraway a partir del visionat d'aquests dos films: *Donna Haraway comenta els primats del "National Geographic"* (Donna Haraway reads the "National Geographic" on primates, 1987), de Paper Tiger Television, i *Manual per sobreviure a la terra presentat per Donna Haraway* (Donna Haraway: story telling for earthly survival, 2016), de Fabrizio Terranova. En el primer film, l'autora, pensadora i crítica desembolica el cabdell de significats que s'acumulen a diferents portades de la revista *National Geographic* i desxifra la construcció cultural de la natura en un viatge, a través de la jungla, des de l'antro-

Imatge
París era mujer
(1995), de **Greta Schiller i Andrea Weiss**. © Greta Schiller i Andrea Weiss. Per cortesia de SND Films.

pologia amb perspectiva feminista. El segon film constitueix un bell i original retrat de Haraway, una de les intel·lectuals més lúcides de la nostra contemporaneïtat, com a narradora rebel i com a configuradora d'un univers esperançador, en l'era dels desastres mediambientals, humans, sociopolítics i econòmics, ple de criatures transfuturistes i contes contra la colonització i el capitalisme, i per a la resistència. Després de la projecció es va organitzar una trobada virtual amb Donna Haraway conduïda per la cineasta María Ruido.



Imatges
La Bonne (Centre de Cultura de Dones Francesca Bonnemaison): la professora **Donna Haraway** impartint una xerrada per Skype, a la 25a edició de la MIFDB, 2017.

26a edició (2018): **Kate Millett**
L'obra fílmica de la pensadora Kate Millett va ser objecte d'un programa en el qual es van presentar tres de les seves incursions en el mitjà cinematogràfic. En primer lloc *Tres vides*, produïda per la Women's Liberation Cinema Company. Aquest film —el títol del qual és un petit homenatge a l'obra homònima de Gertrude Stein— gira entorn de les experiències quotidianes de tres dones considerades "poc rellevants" en l'àmbit del reconeixement social. La seva tesi sobre el fet que allò personal és polític resulta àmpliament exposada en aquesta peça valenta i emotiva, a la vegada que continguda, com referia la crítica del moment. La sessió va córrer a càrrec de la professora de psicologia social de la Universitat de Girona, Teresa Cabruja, i va ser documentada amb les il·lustracions creades en directe pel col·lectiu Rosacarmen.

I.



Imatges
(de dalt a baix)

I. *La Bonne* (Centre de Cultura de Dones Francesca Bonnemaison): **Ane Zaldibar**, il·lustradora del col·lectiu **Rosacarmen**, treballant en les il·lustracions que van acabar documentant la sessió dedicada a **Kate Millett**, dins del programa *Pensadores*, de la 26a edició de la MIFDB, 2018.

II. *La Bonne* (Centre de Cultura de Dones Francesca Bonnemaison): la intèrpret **Núria Pujol**, l'activista i professora **DeeDee Halleck** i la directora de la MIFDB, **Marta Nieto**, a la 27a edició de la MIFDB, 2019.
© Elena Hunter.

La següent sessió va comptar amb la projecció d'*Homenatge de Kate Millett a Simone de Beauvoir*, d'Anne Faisandier, que recull les impressions amb una veu en off de Kate Millett sobre les imatges de les exèquies de Simone de Beauvoir, i evoca els intensos, i de vegades controvertits, lligams amb el pensament de l'escriptora francesa. Finalment *Poder gai*, de Sharon Hayes, va tancar el programa. El film parteix del material de prova enregistrat durant la preparació de *Tres vides*, i d'una de les primeres performances del moviment pels drets dels i les homosexuals. Les autores ofereixen una sèrie de reflexions que porten les vivències polítiques d'aquest moviment al present del film.

27a edició (2019): **DeeDee Halleck**

DeeDee Halleck, activista pionera en la defensa de la televisió lliure i independent, va ser convidada per la MIFDB a participar en aquesta programació de *Pensadores*, per a la qual va confegir una carta blanca integrada per una selecció de films produïts a l'empara dels projectes de l'activisme audiovisual de Paper Tiger Television i Deep Dish TV. Alhora, va dinamitzar un taller de guerrilla audiovisual, un seminari amb connexió en directe amb l'informatiu independent *Democracy Now!*, i una instal·lació audiovisual que va acollir una vegada més *La Bonne* - Centre de Cultura de Dones Francesca Bonnemaison, l'espai amic de la MIFDB.

A partir de la pregunta "Tenim els mitjans de comunicació que ens mereixem?", en el taller esmentat es va realitzar un programa de televisió comunitària seguint l'esperit de Paper Tiger Television, experimental, irreverent, performatiu, crític, irònic i polític. El resultat va ser la producció *Barcelona Paper Tiger*, autoria col·lectiva (2019).

II.



Durant els vuit dies d'allò que segueix sent el cor de la Mostra al mes de juny, a la Filmoteca hem intentat posar l'accent en el vessant més arxivístic, historicista, de retrospectiva, de buscar cineastes històriques, de fer restauracions. Nosaltres mateixos hem fet aportacions essencials com recuperar la filmografia d'Helena Lumbreras a partir del material que teníem al Centre de Conservació i Restauració, i buscar amb la Mostra aquesta sintonia. Quan va morir Chantal Akerman i vam fer la retrospectiva, fora de la Mostra i fora de programa, era absolutament de calaix trucar a la Mostra i dir: fem això. I allà estaven.

Esteve Riambau
Director de la Filmoteca de Catalunya des del 2010 (entrevista "50 anys de Drac Màgic")



La carta blanca estava integrada pels següents films:

Cinema fet per infants (Children make movies, 1961), de **DeeDee Halleck**.

Un nou mural (Mural on our street, 1965), autoria col·lectiva.

Baptismes al Bronx (Bronx Baptism, 1979), de **DeeDee Halleck**, **Richard Serra** i **Babette Mangolte**.

Herb Schiller comenta The New York Times: 713 fulls malgastats (Herb Schiller reads The New York Times: 713 pages of waste, 1981), **autoria col·lectiva**.

Martha Rosler comenta la revista Vogue (Martha Rosler reads Vogue, 1982), **autoria col·lectiva**.

Empresonats als EUA (Lockdown, USA, 1996), **autoria col·lectiva**.

Accés per a tots els públics (Getting a grip on access, 1986), **autoria col·lectiva**.

Racisme al carrer (Racism on main street, 1986), de **DeeDee Halleck**.

Donna Haraway comenta els primats del "National Geographic" (Donna Haraway reads the "National Geographic" on primates, 1987), de **Paper Tiger Television**.

La crisi del Golf, diguem no (The Gulf Crisis TV Project: Just say no, 1990-1991), **autoria col·lectiva**.

El gringo a Mañanaland (The Gringo in Mañanaland, 1995), **DeeDee Halleck**.

Barres i manilles: complint condemna (Bars and stripes: doing time in the prison complex, 2005), **autoria col·lectiva**.

Soprenent i espantós: esborrant la història (Shocking and awful: erasing memory, 2005), **autoria col·lectiva**.

A l'espera de la invasió (Waiting for the invasion, 1984), **autoria col·lectiva**.

Imatge

El director de la Filmoteca de Catalunya, **Esteve Riambau**, i la codirectora de la MIFDB, **Marta Selva**, al cicle dedicat a la cineasta **Helena Lumbreras** arran de la restauració de la seva filmografia per part del Centre de Conservació i Restauració de la Filmoteca de Catalunya, 2015.

28a edició (2020): **Ursula K. Le Guin**
Qüestionar, intervenir i recodificar les narratives per tal de reinventar el món han estat preocupacions recurrents dels espais de creació i de pensament feministes. Algunes autores del gènere fantàstic o de la ciència-ficció s’hi han dedicat de manera continuada, obrint la porta a debats polítics: Quines històries necessitem explicar? Sobre quin futur especulem? Com són les utopies del món que volem?

Seguint aquestes preguntes, la MIFDB va dedicar una sessió a l’escriptora Ursula K. Le Guin, precursora de la ciència-ficció, feminista i fabuladora atrevida de mons utòpics. La sessió va comptar amb la projecció del film *Els móns d’Ursula K. Le Guin* (The worlds of Ursula K. Le Guin, Arwen Curry, 2018). Produït amb la participació de l’escriptora, el film s’articula a través d’animacions fascinants i de reflexions de figures literàries com Margaret Atwood, Neil Gaiman, David Mitchell o Michael Chabon. Una conversa entre Eulàlia Lledó Cunill, filòloga, escriptora i investigadora sobre sexisme i llengua; Helen Torres, sociòloga i educadora, especialista en narratives feministes; i Blanca Busquets, traductora de Le Guin, va acompanyar l’acte. Aquesta sessió, que es va desenvolupar íntegrament de forma virtual a causa de la pandèmia de la covid, va comptar amb la col·laboració de Filmin, l’editorial Raig Verd i la llibreria La Caníbal.

29a edició (2021): **Remedios Zafra**
Remedios Zafra, investigadora i divulgadora de la història ciberfeminista al nostre país i al món global connectat, va ser la pensadora convidada per commemorar el 30è aniversari del Manifest Ciberfeminista per al segle XXI de les australianes VNS Matrix. La conferència va incidir en qüestions com la reconexió amb el codi i la necessària i exigible reapropiació de l’univers del ciberespai. La va acompanyar la projecció de cinc peces que plantegen algunes de les preocupacions de l’art digital i la resistència virtual feminista.

Informació
addicional

Els films projectats al programa “Pensadora: Remedios Zafra” es poden consultar a l’annex.

Imatge

Cinemes Girona:
Remedios Zafra.
Programa
Pensadores: 30è aniversari del Manifest Ciberfeminista per al segle XXI de VNS Matrix.
29a edició de la MIFDB, 2021.



Hi havia la intenció de crear una mixtura de públics: els films de dones podien interessar per la temàtica feminista, però podien interessar també als cinèfils. Per tant, la idea era provocar una confluència i que hi hagués un enriquiment mutu. Que els cinèfils aprenguessin alguna cosa d’aquella part de la cinematografia creada per dones que no apareixia a les llistes de la cinefília, i que el públic feminista també s’interessés per aspectes purament cinematogràfics.

Ramon Font
programador de la Filmoteca de Catalunya fins al 2012 (entrevista “50 anys de Drac Màgic”)

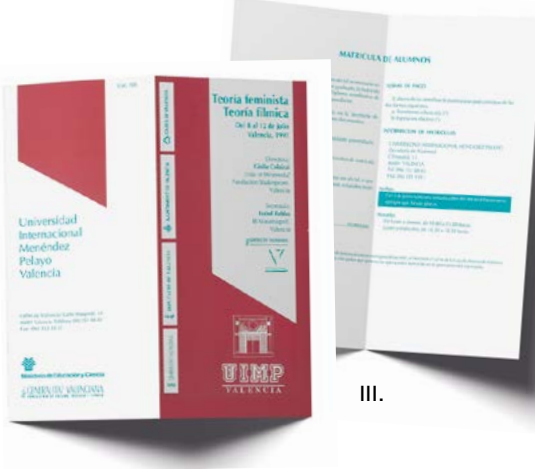
Imatge: Ramon Font, director de programació de la Filmoteca de Catalunya fins al 2012.



I. Imatge
(de dalt a baix)

I+II. Filmoteca de Catalunya:
Laura Mulvey i Giulia Colaizzi.
Carta blanca a Laura Mulvey. 25a edició de la MIFDB, 2017.

III. Programa del primer seminari de “Teoria feminista. Teoria fílmica”.
València, 1991.



Notes

18. Colaizzi, Giulia, *Feminismo y teoría fílmica.* València: Episteme, 1995.

Debats, conferències, classes magistrals i tallers

Conferències, taules rodones, classes magistrals i tallers han format part de les activitats paral·leles de la MIFDB des dels inicis. Gràcies a l’acompanyament de la professora i catedràtica de Comunicació Audiovisual de la Universitat del País Valencià, Giulia Colaizzi, la MIFDB va tenir accés a les més rellevants figures de la teoria i l’anàlisi cinematogràfica feminista. L’any 1991, en el marc dels cursos que organitzava la Universitat Internacional Menéndez Pelayo, Colaizzi va dirigir el seminari “Teoria feminista. Teoria fílmica” en el qual van presentar ponències Laura Mulvey, Teresa de Lauretis, Ray Chow, Janet Bergstom, Giuliana Bruno, E. Ann Kaplan, Paula Rabinowitz, Yvonne Rainer i Tania Modleski. Excepte amb Tania Modleski, Yvonne Rainer i Ray Chow, la MIFDB va poder comptar amb totes elles per a successives i, en alguns casos, repetides visites i conferències. En aquell moment, aquest seminari va ser, conjuntament amb la ponència que va desenvolupar la mateixa Giulia Colaizzi, el punt d’inici de la circulació dels treballs d’aquestes teòriques i crítiques cinematogràfiques, i un espai també germinal que va orientar i orienta encara les programacions i els debats complementaris que proposa la MIFDB.

L’edició del llibre *Feminismo y teoría fílmica*¹⁸ (1995) va recollir les esmentades ponències que, juntament amb les posteriors i successives publicacions de moltes d’aquestes autores per part de l’Editorial Cátedra a les col·leccions Signo e Imagen i Feminismos, van permetre mantenir vius i enriquits els debats i les aportacions des de diferents camps d’estudi. Els registres multidisciplinars dels treballs de la crítica i l’anàlisi cinematogràfiques han transitat per diverses disciplines com la historiografia, la psicoanàlisi, les teories queer, el pensament descolonial, la racialitat, el gènere i l’etnografia. Molts d’aquests treballs també van associats a pràctiques d’activisme audiovisual i han fornit els entorns teòrics i de creació que han estat a la base de les intencions, tant de les programacions com dels debats formals i informals, de les successives edicions de la MIFDB.

Al llarg dels anys, Laura Mulvey ha impartit tres conferències en les quals ha desenvolupat una revisió crítica sobre la construcció dels models de representació fixats en els pressupòsits d’una mirada espectacular androcèntrica a partir de la revisió del seu text *Visual pleasure and narrative cinema* (1975). Giuliana Bruno, a la 4a edició de la MIFDB (1996), va acompanyar la programació d’una retrospectiva dedicada a



Imatges
(d'esquerra a dreta
i de dalt a baix)

I. Col·legi de Periodistes: la teòrica i crítica cinematogràfica **Paula Rabinowitz** impartint la conferència "La primera generació de cineastes feministes i els moviments d'avantguarda artística". 6a edició de la MIFDB, 1998.

III. SGAE: La cineasta **Ulrike Ottinger** i la codirectora de la MIFDB, **Anna Solà**, a la 10a edició de la MIFDB, quan es va programar una retrospectiva de la seva obra i va oferir una master class.

II. Col·legi de Periodistes: l'historiadora **Milagros Rivera** i la teòrica **Teresa de Lauretis** impartint la conferència "El subjecte femení en el discurs cinematogràfic". 5a edició de la MIFDB, 1997.

IV. Primera conferència de la teòrica i cineasta **Laura Mulvey** a la 2a edició de la MIFDB, 1994.

Totes les fotos
© Pere Selva.

la cineasta italiana Elvira Notari amb una dissertació sobre el cinema dels orígens i la ciutat de Nàpols. El mateix any, E. Ann Kaplan va oferir un debat entorn de l'aparent confrontació dels subjectes femenins a ambdós costats de la càmera. Teresa de Lauretis va impartir la conferència "El subjecte femení en el discurs cinematogràfic", i Paula Rabinowitz en va oferir una amb el títol "La primera generació de cineastes feministes i els moviments d'avantguarda artística".

Aquestes primeres conferències es van desenvolupar durant els primers anys de la MIFDB, entre el 1994 i el 1997. La presència d'aquestes teòriques a les sessions paral·leles va significar la construcció d'una base reflexiva ampliada posteriorment en els diferents encontres, debats, taules rodones i tallers, renovats espais de pensament des d'on es van enfortir les relacions dels feminismes amb l'univers cinematogràfic.

Imatge

La Bonne (Centre de Cultura de Dones Francesca Bonnemaison): taller documental dirigit per Sally Gutiérrez Dewar a la 16a edició de la MIFDB, 2008.
© Joana Rosa.



Anar a la Mostra de cinema de dones era perfecte, era com dir "comencem a tenir col·lecció, comencem a posar el focus en dones", que no és que no es coneguessin, però era fer-ho d'una manera ordenada i sistematitzada. Després (d'Helena Lumbreras) va venir la recuperació de Mercè Conesa i Emma Cohen. La Mostra sempre ens ha il·luminat i ens ha inspirat per fer aquest tipus de feines.

Mariona Bruzzo
responsable del centre de gestió i documentació de la Filmoteca de Catalunya (entrevista "50 anys de Drac Màgic")

Imatge

La Bonne (Centre de Cultura de Dones Francesca Bonnemaison): Mercè Coll i Mireia Gascón, codirectores de la MIFDB. 19a edició, 2011.



Capítol 3
→ Més enllà de les pantalles

A tall d'exemple val la pena destacar:

"La creació cinematogràfica", amb la participació d'**Aitana Sánchez-Gijón, Rosa Vergés i Isona Passola**.

"Susan Sontag i la cultura de la imatge", amb **Mercè Coll, Annalisa Mirizio, Josep M. Català i Teresa Sanz**.

"Perspectives del documental", amb **Cecília Bartolomé, María Ruido i Margarita Ledo**.

"Una autora a la televisió: Mercè Vilaret", amb **Marta Pessarrodona, Lala Gomà, Josefina Molina, Georgina Cisquella i Marisa Paredes**.

"El cinema com a escriptura transcultural", amb la cineasta **Gaëlle Vu**.

"Narratives audiovisuals de gènere", amb la cineasta **Sally Gutiérrez Dewar**.

"Escriure amb la llum: una introducció a l'animació", a càrrec de **Lourdes de Villagómez**.

"Polítiques de memòria", taula rodona en què es va debatre sobre les relacions entre la pràctica arxivística, la producció audiovisual i els feminismes. Va comptar amb la participació de professionals de diferents camps com **María Ruido, María Zafra, Virginia García del Pino, Harmonia Carmona, Marta Vergonyós, Montse Romaní i Virginia Villaplana**.

"Escriptures i pantalles: parlen les guionistes", un cicle que es va desenvolupar en dues taules rodones amb la coordinació de **Marta Molins**. La primera, "Ficció i documental", va comptar amb la presència de **Neus Ballús, Mar Coll, Carla Subirana i Valentina Viso**. La segona, "Televisió i nous formats", amb **Carmen Abarca, Yolanda Barrasa, Anna Manso i Annaïs Schaff**.

"Intruses", un debat amb la participació de dues de les cineastes que més s'han endinsat en temàtiques i espais pròpiament masculinitzats: **Carla Subirana**, realitzadora de *Volar* (2013), documental sobre la vida en una acadèmia militar; i **Alba Sotorra**, realitzadora de *Game over* (2015), film sobre el desarrelament, els videojocs i la crisi de la masculinitat.

El programa "Reveladas. Mujeres en la EOC (Escuela Oficial de Cinematografía) 1952-1966" va exposar les primeres pràctiques cinematogràfiques realitzades per diferents directores, entre d'altres, **Josefina Molina, Cecilia Bartolomé i Helena Lumbreras**. Va comptar una presentació-conferència a càrrec de la seva curadora, **Sonia García López**.

La presència d'algunes cineastes en programes de retrospectives ha permès el desenvolupament de classes magistrals, tallers i conferències. Aquest és el cas de “Retrospectiva Carole Roussopoulos”, coproduïda amb el Centre Audiovisuel Simone de Beauvoir, que va ser presentada per Nicole Fernández. Al seu torn, Helke Sander va desenvolupar una conferència sobre el seu treball com a activista i cineasta en l'apertura del curs 2014 del Màster de Documental Creatiu de la Universitat Autònoma de Barcelona. Ulrike Ottinger va presentar el 2002 la seva retrospectiva amb una altra conferència sobre la forma d'entendre la pràctica documental i, posteriorment, el 2018, va oferir una classe magistral entorn del seu documental *La sombra de Chamisso* (Chamissos Schatten, 2016). Lourdes Portillo i Ursula Biemann van desenvolupar uns tallers sobre la pràctica cinematogràfica i el feminisme. La visita d'Angela Ricci i Yervant Gianikian va permetre que aquesta parella creativa desenvolupés el taller “No existeix la nostàlgia. Existeix el present”, com també va fer Cecilia Mangini presentant la seva retrospectiva. Claire Simon, el 2019, va impartir una classe magistral amb el títol “Tens una història entre mans?”. Amb motiu d'una retrospectiva de la seva filmografia, la cineasta va compartir metodologies de treball i experiències sobre el seu treball creatiu, a cavall entre la ficció i el documental.

Ha estat també d'interès per a la MIFDB generar reflexions des d'una perspectiva interdisciplinària a través de la combinació d'espais d'investigació i anàlisi pròpiament cinematogràfics amb d'altres debats i qüestions d'interès per a l'agenda dels feminismes.

En aquest sentit, a propòsit del film *Ruanda-Burundi, paraules contra l'oblit*, de Violaine de Villers, es va plantejar, de la mà de la mateixa directora en diàleg amb Remei Sipi, de l'associació E'Waiso Ipola, un debat sobre com encarar les formes de representar el paper de les dones en els conflictes ètnics. Cristina Borderías, catedràtica d'història contemporània de la Universitat de Barcelona i especialitzada en estudis sobre el treball femení, va acompanyar la presentació del film *La vida i el temps de Rosie la rebladora*. El grup de treball i activisme pacifista Dones x Dones va dinamitzar el debat entorn del paper resistent i la relació amb el pacifisme de les dones a la guerra dels Balcans dels anys noranta del segle XX a partir de la projecció d'*Un diari dels Balcans* (A Balkan journey, 1996), de Brenda Longfellow, i *Convocant els fantasmes* (Calling the ghosts, 1996), de Mandy Jacobson i Karmen Jelincić. El debat “És possible filmar l'horror?” va aprofundir sobre aquest tema amb un diàleg entre les documentalistes Violaine de Villers i Montse Armengou. Les conferències “Mirades de Kabul: la representació dels mètodes per sortejar les rígides normes

de gènere a la societat afganesa”, a càrrec de la periodista Mònica Bernabé, i “El cos imposat: reflexions sobre les dones a l'Iran”, a càrrec de Firouzeh Khosrovani, van acompanyar les reflexions sobre escenaris en crisi i transformació, així com també es va plantejar a la ponència “El documental entre la manipulació i el punt de vista: Egipte abans i després de la Revolució”, a càrrec de la realitzadora egípcia Amal Ramsis.

Els feminismes i les estratègies comunicatives van ser motiu d'anàlisi a “Feminismes: circuits de difusió”, amb la participació de les responsables de la revista *Vindicación Feminista*. Seguint l'interès per debatre sobre la incidència del cinema de les dones en l'entorn cultural i acadèmic, es va promoure el debat “En diàleg: els treballs de les cineastes, formació, coneixements i aprenentatges”, per al qual es van convocar professores de les diferents escoles i universitats del país que imparteixen història, anàlisi i pràctica de l'audiovisual i el cinema per analitzar conjuntament l'estat de la qüestió en relació amb la difusió del coneixement de la teoria cinematogràfica feminista. La directora portuguesa Susana de Sousa Dias va presentar el seu darrer film, *Malestar a Fordlândia* (Fordlandia malaise, 2019), amb una classe magistral sobre el paper dels arxius digitals en el manteniment dels apriorismes culturals, per reivindicar la revisió de la política de documentació i posar en valor el folklore, la fotografia i els testimonis orals com a fonts privilegiades per a representar visualment la crueltat del procés colonial nord-americà a l'Amazònia.

Imatge

La Bonne (Centre de Cultura de Dones Francesca Bonne-maison): **Anna Solà**, codirectora de la MIFDB, i **Nicole Fernández**, directora del Centre Audiovisuel Simone de Beauvoir. Presentació de la retrospectiva Carole Roussopoulos a la 23a edició de la MIFDB, 2015.





Imatge
La cineasta **Carole
Roussopoulos**
a la 8a edició de la
MIFDB, 2000.
© Pere Selva.



Imatge: *Les cineastes* **Andrea Weiss i Greta Schiller**
a la 6a edició de la MIFDB, 1998. © Pere Selva.

Publicacions

La MIFDB ha mantingut una línia de publicacions que respon als criteris de difusió de continguts relacionats amb els films que s'hi programen. Al llarg dels anys, a través dels catàlegs —que es poden consultar íntegrament a l'arxiu en línia— la MIFDB ha anat desplegant els motius que han sostingut les diverses línies de programació, tant respecte als films com als diferents cicles en què alguns s'han agrupat.

Per altra banda, ha impulsat l'edició de textos específics sobre l'obra d'algunes cineastes considerades de capçalera. Així, amb motiu del 10è aniversari, es va editar un quadern en què s'agrupaven una sèrie de textos relatius a les retrospectives de dues cineastes, Chantal Akerman i Ulrike Ottinger. El quadern, pel que fa a l'obra d'Akerman, compta amb articles de Marta Segarra, "Chantal Akerman y la escritura autobiogràfica"; d'Annalisa Mirizio, "El amor-otro de Jeanne Dielman"; de Mercè Coll, "En los márgenes del tiempo: d'Est y Sud"; de la mateixa Chantal Akerman, "Fragmentos de una autobiografía"; i una presentació, "Chantal Akerman, una cineasta de nuestro tiempo", a càrrec de Marta Selva i Anna Solà.

Pel que fa a les publicacions sobre l'obra d'Ulrike Ottinger, hi van fer les seves aportacions Nicole Fernández, amb *Los atajos del cine de Ulrike Ottinger*, i Andrea Weiss, amb *El arte cinematográfico de las mujeres y su potencial lesbiano*. La publicació acaba amb dos textos de la mateixa Ottinger: *La imposición del cine de género* i *Apuntes de story board*.

En la mateixa direcció, però ja en format digital, es va editar —amb motiu del traspàs de Chantal Akerman el 2015— un recull de textos sota el títol *Un gest, vincles i espais*, i també el film col·lectiu *Chantal Akerman, un record*.

L'any 2002, amb el suport de l'Editorial Paidós, es va publicar el llibre *Diez años de la Muestra Internacional de Filmes de Mujeres de Barcelona*, amb textos de Mireia Bofill, Giulia Colaizzi, Eulàlia Lledó, Pilar Aguilar, Marina Díaz i Josetxo Cerdán, Mercè Ibarz, Àngel Quintana, Rosa Vergés i Carlos Losilla, compilats per Marta Selva i Anna Solà.

El programa dedicat a Kate Millett, tant pel que fa a les sessions com als debats que es van organitzar, va ser documentat per les il·lustradores Inés Sánchez i Ane Zaldibar del col·lectiu Rosacarmen. El resultat forma part del web Publicacions de la Mostra, l'enllaç es pot consultar a l'annex.

A partir del cicle anual dedicat a les *Pioneres del documental llatinoamericà*, la MIFDB ha fet un recull dels textos d'algunes de les persones que han presentat els films en cadascuna de les edicions i s'ha conformat finalment un dossier específic sobre aquests materials, també inclòs en l'esmentat espai web Publicacions de la Mostra (annex).



Imatge
Drac Màgic: La codirectora de la MIFDB, Marta Selva, l'historiador i crític Josetxo Cerdán i el crític Roger Salvans programant la 6a edició de la MIFDB, 1998.
© Pere Selva.

El vídeo del minut

Aquest projecte, que va celebrar 36 anys el 2021, va néixer dos anys després de la commemoració del naixement del centenari del cinema. El format d'un minut i la filmació en pla seqüència és, com altres projectes sorgits a l'entorn d'aquesta efemèride, un homenatge al cinema dels orígens. Parteix del mode de filmació condicionat per la llargada de les primeres bobines de cel·luloide que es van posar en circulació el 1895, i que no permetien un rodatge continuat de més d'un minut. El contingut va venir per la motivació de construir, amb els anys, un arxiu de peces filmades per dones, fos quina fos la seva ocupació. És una invitació a agafar les càmeres, a filmar i generar cada any sentits propis entorn d'un tema. És una crida a enregistrar i promoure una creació desenfadada sobre allò domèstic, allò públic, el privat i el col·lectiu transversalitzat per la desacomplexada relació amb les càmeres.

Els temes proposats i tractats per les participants han estat, entre d'altres, els espais propis, els límits, els plaers, les noses, les revolucions, els excessos, als amors, els trànsits... Tots aquests temes han revelat discursos i materials que junts, i per separat, celebren l'heterogeneïtat de les vivències femenines; produccions que en cap cas s'acomoden a pactar amb una pretesa homogeneïtat androcèntrica. Són imatges indisposades que confabulen i fan visible una resistència interior, però també col·lectiva, i que, com a tals, acaben configurant una peça plural calidoscòpica que reuneix diferents experiències que podrien ser considerades arqueològiques de cara al futur. El vídeo del minut es un arxiu d'imatges lliures en construcció des del 1997, que es difon a través d'un espai web específic i de forma particularitzada a través de les mostres i festivals que integren Trama (Coordinadora de muestras y festivales de cine, vídeo y multimedia realizado por mujeres en el Estado Español). Cada any es renova la convocatòria i la proposta de participació adaptant-se als nous formats de registre audiovisual i a temes d'interès de l'agenda dels feminismes.

El moviment feminista a Barcelona, a Catalunya, ha crescut o s'ha eixamplat a partir i en relació a aquesta sort d'haver tingut accés a aquesta riquesa audiovisual, també en format d'arxiu, amb iniciatives com la del Vídeo del minut, que al final s'està convertint en una biblioteca d'Alexandria d'imaginari de la dona.

Marta Vergonyós

artista visual i cineasta, directora del La Bonne (Centre de Cultura de Dones Francesca Bonnemaison) (entrevista "50 anys de Drac Màgic").

En dues ocasions, i a proposta del CCCB, el material d'aquest arxiu ha estat regirat i revisat per produir lectures actualitzades sobre el conjunt d'obres i temes que anualment s'han generat. La primera intervenció la van realitzar, el 2014, la cineasta Virginia García del Pino i la crítica i historiadora Elena Oroz amb un muntatge anomenat *32 RPM (revoluciones por minuto). Una aproximación al vídeo del minuto: un espacio propio, un film colectivo*. El seu procés de relectura es va concretar en un recorregut subjectiu i transversal pel fons de l'arxiu articulat en grans eixos com són la memòria col·lectiva, les relacions de poder, els rols genèrics i la construcció de la identitat femenina. El 2017, Marta Nieto, codirectora de la MIFDB, s'hi va endinsar a partir d'una lectura dissident respecte als temes indicats a cada convocatòria. Va proposar nous ordres i sentits a la llum que el mateix arxiu li proporcionava i inspirava. Els temes amb els quals la curadora va treballar són: *Desafío oral, Cuidados y descuidadas, El fin del cuento, De un cuerpo a esta parte* i *Ocupar el mundo*. Partint d'aquesta reinterpretació de l'arxiu, el muntatge que va realitzar va acabar sent una producció autònoma que posa al descobert els múltiples significats que aquestes gravacions lliures poden proporcionar. En paraules de Nieto: "Aquests cinc espais generen ponts i dibuixen valls, altiplans i barrancs entre els diferents vídeos, organitzant una possible vista orogràfica de l'arxiu del projecte i configurant una finestra audiovisual a la rebel·lia femenina".

Arxiu

La pràctica programadora de la MIFDB participa de les mateixes ocupacions que orienten altres projectes dirigits a la preservació de documents que permetin crear narratives sobre el passat i el present de l'empremta cultural de les dones. Els films organitzats en les diferents edicions poden ser interpretats així com les línies entrecruades de relats construïts a partir de les seves relacions de veïnatge. Els textos, els debats, les conferències i altres activitats programades al costat de les projeccions, puntuen, enriqueixen, completen aquests relats que només existeixen en la combinatòria de cada context, de cada edició. Si entenem el conjunt de la creació cinematogràfica femenina com un gran arxiu compartit a mans d'institucions, distribuïdores i centres de documentació, la MIFDB no ha fet ni més ni menys que submergir-s'hi i navegar-hi, buscant punts de contacte i referències per bastir un conjunt de nous significats, provisionals, oberts, aclaridors, inesperats, per donar cos a la genealogia cinematogràfica femenina i feminista. En aquesta operació s'han fet evidents les barreres construïdes per certes polítiques dels poders, que són a l'arrel de la inaccessibilitat que ha encerclat històricament la producció cultural de les dones. Però en aquesta dinàmica la MIFDB ha descobert també el benefici de les estratègies compartides quan s'ha posicionat al costat d'arxius nacionals o internacionals a favor de la restauració de films, de la compilació de filmografies, de la recerca, o de la creació de nous projectes que millorin la cura del llegat cinematogràfic de les dones, com s'ha fet palès en el cas de les col·laboracions amb altres festivals, arxius, centres de documentació i distribuïdores.

En aquest procés hi ha una concepció subjacent de com entendre la creació artística de les dones des d'una perspectiva feminista, apresa, entre d'altres, de Griselda Pollock. Laura Trafí s'hi refereix així en el seu pròleg a l'edició de *Encuentros en el museo feminista virtual*¹⁹: “Pollock altera la visión masculina unitaria e ideal de la genialidad artística, favoreciendo el modelo de subjetividad escindida y como proceso teorizada por Kristeva, para leer, escribir cómo las mujeres artistas a lo largo de la historia se han vinculado a las convenciones artísticas pero también han logrado transgredirlas” [...] “El cometido de la historia feminista del arte no es construir narrativas heroicas de las mujeres artistas o de las iconografías de la feminidad, sino que, citando a Pollock, ‘el texto será interrogado para buscar inscripciones en /de/ desde lo femenino’”. En aquesta publicació, Pollock aclareix: “La obra feminista se implica críticamente con los procesos de producción de género, engendramiento y diferenciación en relación a

Notes

19. Pollock, Griselda.
Encuentros en el museo feminista virtual.
Madrid: Ensayos Arte Editorial Cátedra, 2010, p. 29, 63, 64.



un eje de significación, poder y socialidad de género. [...] Un museo feminista (o archivo) no es un depósito de ítems conocibles que exhiben algo ‘feminista’, una actitud, posición o esencia característica de una unidad ilusoria: la mujer. No es una idea de coleccionismo de cosas realizadas por ‘mujeres’. Es una práctica en funcionamiento, un laboratorio de crítica y teoría, que interviene y negocia las condiciones de la producción y, obviamente, del fallo de la diferencia sexual como eje crucial de significado, poder, subjetividad y cambio en su mediación por prácticas estéticas y por nuestros encuentros con la representación y el trabajo con las imágenes visuales y la producción artística (que en absoluto son la misma cosa)”.

Amb aquesta inspiració i també amb la consciència que la memòria sobre la producció cinematogràfica de les dones ha format part fins ara d'aquelles experiències soterrades que l'historiador Enzo Traverso qualifica com a “memòries febles”, referint-se a aquelles que no formen part dels arxius i els relats del poder, la MIFDB té present la importància de combinar els relats de la seva programació —aquesta navegació constant entre obres, contextos i interpretacions obertes a la relectura interdisciplinària— amb el zel per deixar constància de la seva contribució específica aportada, any rere any, al conjunt de la cultura de les dones. Amb aquesta intenció, el seu arxiu és un contenidor de tot tipus de materials, films que es poden consultar, films que es distribueixen, documents gràfics, fotografies de cineastes i expertes convidades, reculls de premsa, correspondència, memòries de cada edició, publicacions, així com els materials de difusió. Un document de documents que, com s'ha dit al llarg d'aquestes pàgines, vol ser un instrument compartit, utilitzat, repensat, discutit, obert a lectures pertinents sobre els trajectes realitzats i preparat per subministrar les eines referencials necessàries per dibuixar nous itineraris a partir del coneixement reconfortant dels ja realitzats.

Imatge

Taula rodona: “Les dones i la creació cinematogràfica a Catalunya”.

Anna Marquès
professora de cinema, les cineastes
Lola Besses,
Rosa Vergés,
Judith Colell,
Lydia Zimmermann,
la codirectora de la MIFDB, **Marta Selva,** i la cineasta **Marta Balletbò-Coll,**
2a edició de la MIFDB, 1994.
© Pere Selva.



Imatge
L'escriptora
Teresa Juvé entre
el públic a la 6a edició
de la MIFDB, 1998.
© Pere Selva.

És una sorpresa l'allau de peces que arriben. No hi ha premis, no és un concurs. Les peces venen del plaer de crear, del repte que suposa que algunes cineastes referenciades no les coneguis. És un espai de desig, decisió i plaer, i això és molt important.

A propòsit del projecte Arxipèlag
Yolanda Olmos, cineasta i membre
de la junta de Dones Visuals
(entrevista "50 anys de Drac Màgic")

Equips

Persones que
han format part
dels diferents equips
en el període
1993-2021

*Agrupades segons
les funcions desenvolupades*

Creació

Marta Selva, Anna Solà

Direcció

Mercè Coll, Mireia Gascón,
Eva Gou, Marta Nieto,
Marta Selva, Anna Solà,
María Zafra

Direcció tècnica

Raquel Aranda,
Àngels Seix

Programació

Blanca Almendáriz,
Marga Almirall, Josetxo
Cerdán, Mercè Coll, Mireia
Corbera, Mireia Gascón,
Eva Gou, Diana Mizrahi,
Alba Mondéjar, Anna
Morero, Marta Nieto,
Marta Piñol, Anna
Venancio, Alba Villarmea,
María Zafra, Sílvia Zierer

Producció

Núria Campreciós, Mireia
Corbera, Anna Fernández,
Anna Fonoll, Júlia Fisas,
Laura Lanuza, Raquel
Marques, Helena Moliné,
Alba Mondéjar, Albert
Monterde, Araceli Rilova,
María Zafra, Violeta Gil

Organització

Blanca A. Mató, Blanca
Almendáriz, Núria
Campreciós, Meritxell
Esquirol, Júlia Fisas, Anna
Fonoll, Enric Juste,
Lourdes Labara, Pep Mas,
Anna Morejón, Anna
Morero, Célia Ramón,
Araceli Rilova, Gemma
Surribas, María Zafra

Administració

Cristina Albertí, María
Eugenia Asensio, Rafa
Boluda, Alexandra
Esteban, Montse Pellicer,
Mercè Señor

Curadores especials

Núria Canal, Mercè
Carbonell, Judith Colell,
Nicole Fernández, Joan
Leandre, Rosa Llop, Eli
Lloveras, Marta Molins,
Montse Romaní, Amal
Ramsis, María Ruido,
Isabel Segura, Toni Serra,
Virginia Villaplana

Direcció arxiu

Marta Nieto, Marta Piñol

Documentació

Asun Santesteban,
Lourdes Labara, Jordi
Picatoste

Assessorament lingüístic i traduccions

Matías Adam, Jonathan
Bennett, Sara Bonjoch,
La Correccional,
Francesc Madorell,
Ariadna Pous, Núria Pujol

Interpretació

Mireia Bofill, Judith Cobeña, Núria Pujol, Mercè Amat, Bettina Bremme

Prensa

Sesi Bergeret, Pilar Caballero, Divina Huguet, La Costa comunicació, Teresa Pascual, Anne Pasek, Marina Queraltó

Comunicació i audiovisuals

Helena Moliné, Alba Mondéjar, Diana Mizrahi, Alba Villarmeia, Valentí Via, Violeta Gil

Disseny gràfic

Winfried Bährle, Javi Jaén, Andreu Meixide, Xeixa Rosa, Martina Manyà

Autoedició i maquetació

Araceli Rilova

Web

Blanca A. Mató, Quim Fonoll, Francesc Marín Lillo, Joan Odell, Marta Piñol, Araceli Rilova, Valentí Via

Fotografia

Pere Selva, Joana Rosa, Àngela Balcells, Ester Rovira, Elena Hunter, Núria Andreu

Espots

Núria Canal, Lejos de Veracruz, Enric Juste, Lope Serrano, Ana Torres, Elena Trapé, Denise Castro, Ginesta Guinda, Belén Funes, Natalia Durán, María Romero García, Ainara Fernández, Javi Jaén, Andreu Meixide, Xeixa Rosa, María Zafra, Alba Villarmeia, Valentí Via, (Col·laboració amb ESCAC-Escándalo Films)

Equips de projecció mòbils

Xavier Massó, Pere Vila



Imatges
(d'esquerra a dreta
i de dalt a baix)

I. **Alba Villarrea**, programadora de la MIFDB, gravant la sessió Arxipèlag de **Margaret Tait** al CCCB, a la 29a edició de la MIFDB, 2021.

II. **Mireia Gascón**, codirectora de la MIFDB, i **Anna Fernández**, de l'equip de producció, a la 12a edició de la MIFDB, 2004.

III. **Diana Mizrahi**, de l'equip de comunicació de la MIFDB, a la 27a edició de la MIFDB, 2019.

IV. L'equip de premsa de la MIFDB, **Teresa Pascual** i **Anne Pasek**, a la presentació de la pel·lícula *Miss Kiet's Children* (2016), de **Petra Lataster-Czisch** i **Peter Lataster**, a la 26a edició de la MIFDB, 2018.

V. **Plaça Sant Pere**, **Alba Mondéjar**, de l'equip de producció de la MIFDB, en una de les parades de vins DO Catalunya, que col·labora en el programa *Cinema fora de lloc*. 26a edició, 2018.





Imatges
(d'esquerra a dreta
i de dalt a baix)

I. **Marga Almirall**,
programadora
de la MIFDB, i
Àngels Seix,
gerent de Drac Màgic
i directora tècnica
de la MIFDB, a la
master class impar-
tida per la cineasta
Claire Simon a
la 27a edició de la
MIFDB, 2019.

II. La cineasta
Lucinda Torre
i la codirectora i
programadora de la
MIFDB, **Eva Gou**,
a la porta de
la Filmoteca de
Catalunya.
15a edició de la
MIFDB, 2007.

III. Filmoteca
de Catalunya:
Mercè Señer, ad-
ministrativa de Drac
Màgic i de la MIFDB,
i **Àngels Seix**,
gerent de Drac Màgic
i directora tècnica
de la MIFDB, a punt
d'entrar a la xerrada
de la teòrica i cineas-
ta **Laura Mulvey**
i de la professora
Giulia Colaizzi, a
la 27a edició de la
MIFDB, 2019.

IV.
Raquel Aranda,
directora tècnica
de la MIFDB.
11 edició, 2003.

V. CCCB:
**José Enrique
Monterde**,
professor i crític
cinematogràfic,
i **Montse Pellicer**,
cap d'administració
de Drac Màgic i de
la MIFDB, entre el
públic assistent a
la conversa amb la
cineasta **Cecilia
Mangini** a la 19a
edició de la MIFDB,
2011.

Films programats a Manifestos Fílmics Feministes I (23a edició de la MIFDB, 2015)

mostrafilmsdones.cat/manifestos-filmics-feministes-1

Films programats a Manifestos Fílmics Feministes II (24a edició de la MIFDB, 2016)

mostrafilmsdones.cat/project/manifestos-filmics-feministes-ii

Films programats a Manifestos Fílmics Feministes III (25a edició de la MIFDB, 2017)

www.mostrafilmsdones.cat/project/manifestos-filmics-feministes

Films programats a Manifestos Fílmics Feministes IV (26a edició de la MIFDB, 2018)

mostrafilmsdones.cat/manifestos-filmics-feministes-iv

Films programats a Manifestos Fílmics Feministes V (27a edició de la MIFDB, 2019)

mostrafilmsdones.cat/manifestos-filmics-feministes-v

Films programats a Manifestos Fílmics Feministes VI (28a edició de la MIFDB, 2020)

mostrafilmsdones.cat/manifestos-filmics-feministes-vi

Participants del projecte Arxipèlag

arxipelag.mostrafilmsdones.cat/participants-arxipelag

Films projectats al programa Pensadores: Remedios Zafra (29a edició de la MIFDB, 2021)

mostrafilmsdones.cat/es/pensadora-remedios-zafra

Recull de textos Un gest, vincles i espais i el film col·lectiu *Chantal Akerman, un record*

publicacions.mostrafilmsdones.cat/index

Programa dedicat a Kate Millett, documentat per les il·lustradores del col·lectiu Rosacarmen

issuu.com/mostrafilmsdones/docs/kate-millett

Textos sobre el programa Pioneres del Documental Llatinoamericà

[publicacions.mostrafilmsdones.cat/
pioneres-documental-llatinoamerica](https://publicacions.mostrafilmsdones.cat/pioneres-documental-llatinoamerica)

Índex de pel·lícules

<i>A Balkan journey</i> (1996), Brenda Longfellow	244
<i>A bit of scarlet</i> (1996), Andrea Weiss	71
<i>A house divided</i> (1913), Alice Guy	9, 131
<i>A la deriva por los circuitos por la precariedad femenina</i> (2003), col·lectiu Precarias a la deriva y todas las mujeres que caminamos preguntando y preguntándonos	148
<i>A litany for survival: the life and work of Audre Lorde</i> (1995), Michelle Parkerson i Ada Gay Griffin	73
<i>A place called Lovely</i> (1991), Sadie Benning	165
<i>A question of choice</i> (1982), col·lectiu Sheffield Film Co-op	140
<i>À travers l'encoche d'un voyage dans la bibliothèque coloniale. Notes pittoresques</i> (2009), Brigitta Kuster i Moise Merlin Mabouna	199
<i>A Violeta</i> (1998), María Salgado	104
<i>Africa, Africas</i> (2001), Agnes Ndibi , Maji-da Abdi i Fanta Régina Nacro	184, 185
<i>Agnès de ci de là Varda</i> (2011), Agnès Varda	155
<i>Agnès Varda and Susan Sontag: Lions and cannibals</i> (1969), Merrill Brockway	36, 233
<i>Ahora no puedo</i> (2012), Roser Aguilar	140
<i>Ainata</i> (2018), Alaa Mansour	57

<i>Ainhua, yo no soy esa</i> (2017), Carolina Astudillo	94
<i>Alice Guy tournant une phonoscène</i> (1905), Alice Guy	153
<i>All stressed up</i> (1997), Leeds Animation Workshop	140
<i>Ama-San</i> (2016), Cláudia Varejão	128, 143
<i>Amanhecer a andar</i> (2012), Silvia Firmino	199
<i>American dream</i> (1991), Barbara Kopple	134
<i>Amor, mujeres y flores</i> (1989), Marta Rodríguez i Jorge Silva	133, 226
<i>Angkar</i> (2018), Neary Adeline Hay	119
<i>Araya</i> (1959), Margot Benacerraf	192, 193, 226
<i>Archipelagos, naked granites</i> (2014), Daphné Hérétakis	186
<i>Área de descanso</i> (2016), col·lectiu Hola, cariño (Maria Bea Torrell , Pilar Borrajo , Alejandra Cabello i Andriev Mechowski)	182
<i>Arreta</i> (2016), María Zafra i Raquel Marques	94, 95, 96
<i>Atocha 70</i> (2012), Irlanda Tambascio	107
<i>Attenberg</i> (2010), Athina Rachel Tsangari	101
<i>Au revoir</i> (2017), Daphné Hérétakis	186
<i>Auns Berichten der Wach und Patrouillendienste. Episodi 5</i> (1984), Helke Sander	158, 159
<i>Avenge Tampa</i> (1994), Dyke TV	54, 55
<i>Baby Ryazanskie</i> (1927), Olga Preobrazhenskaya i Ivan Pravov	158
<i>Barcelona, abans que el temps ho esborri</i> (2011), Mireia Ros	112-113, 122
<i>Barcelona Paper Tiger</i> (2019), autoria col·lectiva	236
<i>Bars and stripes: doing time in the prison complex</i> (2005), autoria col·lectiva	237
<i>Be natural: The untold story of Alice Guy-Blaché</i> (2018), Pamela B. Green	210
<i>Before Stonewall</i> (1985), Greta Schiller	70, 71
<i>Befreier und Befreite. Krieg, Vergewaltigungen, Kinder, Teil I</i> (1990), Helke Sander	159
<i>Binaria</i> (2016), Carolina Rimini i Gustavo Galuppo	56
<i>Bintou</i> (2000), Fanta Régina Nacro	184
<i>Biorxa</i> (1995), Lydia Zimmermann	77
<i>Blog</i> (2010), Elena Trapé	101
<i>Born in flames</i> (1983), Lizzie Borden	66
<i>Bridges, go round</i> (1953), Shirley Clarke	69
<i>Bronx Baptism</i> (1979), DeeDee Halleck , Richard Serra i Babette Mangolte	237

<i>Calling the ghosts: a story about rape, war and women</i> (1996), Mandy Jacobson i Karmen Jelincić	159, 161, 244	<i>De un cuerpo a esta parte</i> (2019), Marga Almirall i Marta Nieto	86-87, 92, 251
<i>Camila, desde el alma</i> (2010), Norma Fernández	76	<i>De-Generación</i> (2012), Marta Onzain i Alberto Rodríguez	77
<i>Caperucita roja</i> (2019), Tatiana Mazú González	120, 226	<i>Débout! Une histoire du mouvement de libération des femmes 1970-1980</i> (1999), Carole Roussopoulos	42, 44
<i>Carne</i> (2019), Camila Kater	92	<i>Desafío oral</i> (2017), Marta Nieto	251
<i>Cartas a María</i> (2014), Maite García Ribot	123	<i>Desierto en tu mente</i> (2017), Marta Grimalt	58
<i>Casa de ningún</i> (2018), Ingrid Guardiola	108	<i>Después de... Segunda parte: Atado y bien atado</i> (1983), Cecilia Bartolomé i José Juan Bartolomé	124
<i>Cataluña-Espanya</i> (2013), Isona Passola	124	<i>Deutschland bleiche Mutter</i> (1979-80), Helma Sanders-Brahms	122
<i>Ce que j'ai vécu, personne ne l'a vécu</i> (2010), Fatima Yefsan	107	<i>Die macht des lachens</i> (1993), Ulla Fels	198
<i>Celebraciones</i> (2013), Paz Piñar	165	<i>Disgraced monuments</i> (1993), Laura Mulvey i Mark Lewis	202, 204
<i>Chamissos Schatten</i> (2016), Ulrike Ottinger	244	<i>Doli, Doli, Doli... coas conserveiras. Rexistro de traballo</i> (2010), Uqui Permui	135
<i>Chantal Akerman par Chantal Akerman</i> (1996), Chantal Akerman	155	<i>Donna Haraway reads the “National Geographic” on primates</i> (1987), Paper Tiger Television	234, 237
<i>Chantal Akerman, un record</i> (2015), autoria col·lectiva	249, 267	<i>Donna Haraway: story telling for earthly survival</i> (2016), Fabrizio Terranova	234
<i>Chaos</i> (2001), Coline Serreau	170	<i>Dorian Gray im Spiegel der Boulevardpresse</i> (1984), Ulrike Ottinger	52
<i>Children make movies</i> (1961), DeeDee Halleck	237	<i>Dossier Simone de Beauvoir</i> (1967), Max Cacopardo , Madeleine Gobeil i Claude Lanzmann	45
<i>Christopher Strong</i> (1933), Dorothy Arzner	131	<i>Down n’hi do! La càmera ballarina</i> (2018), Mireia Ros	92
<i>Cléo de 5 a 7</i> (1962), Agnès Varda	88-89, 93	<i>Dream on</i> (1991), col·lectiu Amber	143
<i>Comandante Arian: una historia de mujeres, guerra y libertad</i> (2018), Alba Sotorra	37	<i>Duett för Kannibaler</i> (1969), Agnès Varda	36
<i>Comme une grande</i> (2014), Héloïse Pelloquet	101	<i>Dyketactics</i> (1974), Barbara Hammer	68
<i>Con el viento</i> (2018), Meritxell Colell	110	<i>Ejercicios de memòria</i> (2017), Paz Encina	121, 226
<i>Cosas de mujeres</i> (1978), Rosa Martha Fernández	97, 162, 226	<i>El deseo de civilización</i> (2014), Carolina Astudillo	138
<i>Cosmetic emergency</i> (2008), Martha Colburn	91	<i>El domini dels sentits</i> (1996), Judith Colell , Isabel Gardela , Teresa Pelegrí , Núria Olivé-Bellés i Maria Ripoll	209
<i>Cosquillitas</i> (2011), Marta Onzain i Alberto R. Peña-Marín	165	<i>El fin del cuento</i> (2017), Marta Nieto	251
<i>Costa Brava</i> (Family Album) (1995), Marta Balletbò-Coll	81, 84	<i>El gran vuelo</i> (2014), Carolina Astudillo	124
<i>Cromosoma cinco</i> (2013), Maria Ripoll i Lisa Pram	92	<i>El hombre cuando es hombre</i> (1982), Valeria Sarmiento	162, 226
<i>Cuando ellos se fueron</i> (2019), Verónica Haro Abril	117, 226	<i>El jurado</i> (2012), Virginia García del Pino	58, 59
<i>Cuatreros</i> (2016), Albertina Carri	120, 226	<i>El pacto de Adriana</i> (2017), Lisette Orozco	120, 121, 226
<i>Cuidados y descuidadas</i> (2017), Marta Nieto	251	<i>El tiempo perdido</i> (2020), María Álvarez	226
<i>D’Est</i> (1993), Chantal Akerman	183	<i>El último país</i> (2017), María Alvarez	226
<i>Dance, girl, dance</i> (1940), Dorothy Arzner	131	<i>Elena Universo</i> (2019), Marga Almirall	125
<i>Daughters of the dust</i> (1991), Julie Dash	195, 200-201		
<i>De cierta manera</i> (1974), Sara Gómez	226		
<i>De l'autre côté</i> (2002), Chantal Akerman	195		
<i>De stilte rond Christine M.</i> (1982), Marleen Gorris	36, 37		
<i>De toda la vida</i> (1986), Lisa Berger i Carol Mazer	123		

<i>Elisa K</i> (2010), Judith Colell i Jordi Cadena	164-165
<i>Empieza en ti</i> (2010), Marta Vergonyós	170
<i>En rereguarda</i> (2006), Marta Vergonyós	116, 117
<i>Encaixonats</i> (2011), Marta Saleta	186
<i>Encuentro de dos reinas</i> (1991), Cecilia Barriga	71
<i>Entre rojas</i> (1995), Azucena Rodríguez	123
<i>Espace</i> (2014), Eléonor Gilbert	176
<i>Espero tua (re)volta</i> (2019), Eliza Capai	49
<i>Espui</i> (2012), Anna Soldevila	186, 187
<i>Estimada Waheeda</i> (2001), Lala Gomà	124
<i>Euskal Emakumeak</i> (Ikuska 12) (1981), Mirentxu Loyarte	134
<i>Extinção</i> (2018), Salomé Lamas	56, 57
<i>F.H.A.R, Front Homosexuel d’Action Révolutionnaire</i> (1971), Carole Roussopoulos	72
<i>F(r)icciones entre el trabajo y la vida</i> (2017), Raquel Marques, María Zafra, María Romero i Zoraida Roselló	141
<i>Fe de vida</i> (2013), Elena Frez	107
<i>Female perversions</i> (1996), Susan Streitfeld	141
<i>Fenced out</i> (2001), Paper Tiger Television	55
<i>Fent feina</i> (2002), Conxa Fernández i Magda Sampere	148
<i>Ferida arrel: Maria-Mercè Marçal</i> (2012), film col·lectiu	207, 208, 209
<i>Fiction and other truths: a film about Jane Rule</i> (1994), Lynne Fernie i Aerlyn Weissman	64
<i>Filmer le désir, voyage à travers le cinéma des femmes</i> (2000), Marie Mandy	51, 209
<i>Fire</i> (1996), Deepa Mehta	81
<i>Flor de España o la leyenda de un torero</i> (1923), Helena Cortesina	204
<i>For love or money</i> (1984), Megan MacMurchy, Margot Nash, Margot Oliver i Jeni Thornley	133
<i>For your sake</i> (2019), Ronja Hemm	110
<i>Forbidden love: The unashamed stories of lesbian lives</i> (1992), Aerlyn Weissman i Lynne Fernie	71
<i>Fordlandia malaise</i> (2019), Susana de Sousa Dias	245
<i>Freak Orlando</i> (1981), Ulrike Ottinger	66
<i>Fuera del paraíso</i> (1999), Virginia Villaplana	125
<i>Función de noche</i> (1981), Josefina Molina	167, 168-169
<i>Gala</i> (2003), Sílvia Munt	126

<i>Game over</i> (2015), Alba Sotorra	243
<i>Gary Cooper, que estás en los cielos</i> (1980), Pilar Miró	141
<i>Gay power</i> (2012), Kate Millett i Sharon Hayes	67, 236
<i>Gendernauts</i> (1999), Monika Treut	75
<i>Generations</i> (2010), Barbara Hammer i Gina Carducci	68, 69
<i>Getting a grip on access</i> (1986), autoria col·lectiva	237
<i>Girl power</i> (1992), Sadie Benning	72
<i>Give us a smile</i> (1983), Leeds Animation Workshop	167
<i>Glimpse of the garden</i> (1957), Marie Menken	178, 179
<i>Go fish</i> (1993), Rose Troche	81
<i>Granada 30 años después: 5.000 feminismos más</i> (2010), Cecilia Barriga	48
<i>Han bombardejat una escola</i> (2010), Mireia Corbera, Anna Morejón i Sandra Olsina	123
<i>Hannah Arendt</i> (2012), Margarethe von Trotta	11, 233
<i>Harlan County, USA</i> (1976), Barbara Kopple	134
<i>Haut les coeurs!</i> (1999), Sólveig Anspach	93
<i>Have script, will destroy. Interview with Clara G. Sopht</i> (2000), Cornelia Sollfrank	54
<i>Hay que gastar dinero</i> (2003), Angelika Levi	152
<i>Heart of a dog</i> (2015), Laurie Anderson	111
<i>Herb Schiller reads The New York Times: 713 pages of waste</i> (1981), autoria col·lectiva	237
<i>Hermaphroditen. Eindeutig-zweideutig</i> (2002), Ilka Franzmann	77
<i>Hija</i> (2011), María Paz González Guzmán	120
<i>History lessons</i> (2000), Barbara Hammer	68, 69
<i>History of the world according to a lesbian</i> (1988), Barbara Hammer	68
<i>Ho</i> (2007), Gaëlle Vu	197
<i>Home and dry?</i> (1997), Leeds Animation Workshop	176
<i>Homes for the people</i> (1945), Kay Mander	136
<i>Hommage de Kate Millett à Simone de Beauvoir</i> (1986), Anne Faisandier	45, 67, 236
<i>I am an ox, I am a horse, I am a man, I am a woman</i> (<i>Women filmmakers in Russia</i>) (1988), Sally Potter	210
<i>I comme Iran</i> (2016), Sanaz Azari	85
<i>I don’t belong anywhere - Le cinéma de Chantal Akerman</i> (2015), Marianne Lambert	210

<i>I moltes altres dones</i> (2007), Sonia Trigo, Begoña Montalbán, María Romero, Ana Nahxeli Beas, Andrea Corachán i Marta Muñoz	46, 47	<i>La lotta non è finita</i> (1973), Annabella Miscuglio (Collettivo Femminista di Cinema)	39
<i>Ici rien</i> (2015), Daphné Hérétakis	186	<i>La luna en ti</i> (2010), Diana Fabianova	100
<i>Im Spiegel der Maya</i> <i>Deren</i> (2001), Martina Kudláček	210	<i>La memoria interior</i> (2002), María Ruido	144, 145
<i>Imago mundi</i> (2007), Lisl Ponger	53	<i>La negra Angustias</i> (1950), Matilde Landeta	158
<i>Improvisaciones de una ardilla</i> (2018), Virginia García del Pino	58, 59	<i>La noche eterna</i> (1991), Carmen Guarini i Marcelo Céspedes	133, 134, 226
<i>In the best interest of the children</i> (1977), Frances Reid, Elizabeth Stevens i Cathy Zheutlin	72	<i>La núvia moderna</i> (1995), Carmen Fernández	109
<i>In the name of Scheherazade or the first beergarden in Teheran</i> (2019), Narges Kalhor	58	<i>La plaga</i> (2013), Neus Ballús	187
<i>India song</i> (1974), Marguerite Duras	196	<i>La quadratura del cercle. Història del Bloc Feminista de Tarragona</i> (2005), col·lectiu Les Filles de Lilith	46
<i>It wasn't love</i> (1992), Sadie Benning	72	<i>La saison des hommes</i> (2000), Moufida Tlatli	184
<i>J.V (Jodido violador)</i> (1993), Isabel Gardela	161	<i>La vie sombre trois fois, se relève sept, et neuf fois flotte à la dérive</i> (2009), Xuân-Lan Guyot	118
<i>J'ai tant aimé</i> (2008), Dalila Ennadre	107	<i>Laatash</i> (2019), Elena Molina	190, 199
<i>Je, tu, il, elle</i> (1974), Chantal Akerman	65	<i>Las cinéphilas</i> (2017), María Alvarez	226
<i>Jeanne Dielman, 23 Quai du Commerce, 1080 Bruxelles</i> (1975), Chantal Akerman	139	<i>Las hijas del fuego</i> (2018), Albertina Carri	77, 78-79
<i>Johanna d'Arc of Mongolia</i> (1989), Ulrike Ottinger	62, 183	<i>Las muertas chiquitas</i> (2010), Mireia Sallarès	91
<i>Juliana</i> (2013), Jana Herreros Narváez	109	<i>Les Pieceras: treball extradomèstic S.A.</i> (2013), Marta Mariño, Roberta de Carvalho, Maria Casas i Adelaida Santiró	149
<i>Katatsumori</i> (1994), Naomi Kawase	109	<i>Law of desire</i> (1997), Jennifer Reeder	167
<i>Katzenball</i> (2005), Veronika Minder	72	<i>Le cinema au service de l'histoire</i> (1935), Germaine Dulac	122
<i>Kisses in New York</i> (1997), Gemma Sala	77	<i>Lejos de África</i> (1996), Cecilia Bartolomé	198
<i>Knives and skin</i> (2019), Jennifer Reeder	171	<i>Lencería de ocasión</i> (1999), Teresa Marcos	91
<i>L'aggettivo donna</i> (1971), Collettivo Femminista Cinema-Roma	39	<i>Les amigues de l'Àgata</i> (2015), Laia Alabart, Alba Cros, Laura Rius i Marta Verheyen	103
<i>La acera de enfrente</i> (1991), Panchita	77	<i>Les banyistes</i> (2004), Rose Kowalski	77
<i>La asfixia</i> (2018), Ana Isabel Bustamante	226	<i>Les bureaux de Dieu</i> (2008), Claire Simon	97
<i>La carcajada de la medusa</i> (2018), Marga Almirall i Marta Nieto	59	<i>Les distàncies</i> (2018), Elena Trapé	186
<i>La chica de la fábrica de limones</i> (2013), Chiara Marañón	141	<i>Les glaneurs et la glaneuse</i> (2000), Agnès Varda	155
<i>La ciudad interior</i> (2017), Iso Luengo, Jorge Moneo Quintana, Andrea Ballesteros i Beato	182	<i>Les imams vont à l'école</i> (2010), Kaouther Ben Hania	83
<i>La cosa vuestra</i> (2018), María Cañas	161	<i>Les Perseides</i> (2019), Ànnia Gabarró i Alberto Dexeus	123
<i>La donna nella Resistenza</i> (1965), Liliana Cavani	39, 115	<i>Les plages d'Agnès</i> (2008), Agnès Varda	155
<i>La fée aux choux</i> (1896), Alice Guy	131	<i>Les résilients</i> (2019), Cristina Madrid	49
<i>La flaca Alejandra</i> (1994), Carmen Castillo i Guy Girard	121, 226	<i>Les résultats du féminisme</i> (1906), Alice Guy	35
<i>La hija de un ladrón</i> (2019), Belén Funes	110	<i>Les seins dans la tête</i> (1994), Mireille Dansereau	90, 91
<i>La innocència</i> (2019), Lucía Alemany	103	<i>Les travailleuses de la mer</i> (1985), Carole Roussopoulos	134
		<i>Life and debt</i> (2001), Stephanie Black	148

<i>Lions Love</i> (1969), Susan Sontag	36	<i>Mossane</i> (1996), Safi Faye	184
<i>Lo que dirán</i> (2017), Nila Núñez	82, 83	<i>Mot de passe: Fajara</i> (2018), Patricia Sánchez Mora i Séverine Sajous	182, 183
<i>Lo que no puede ser visto debe ser mostrado</i> (2010), María Ruido	56	<i>Mujeres del 36</i> (1999), Ana Martínez i Llum Quiñonero	114-115, 123
<i>Lo que tú dices que soy</i> (2007), Virginia García del Pino	63, 150	<i>Mural on our street</i> (1965), autoria col·lectiva	237
<i>Lockdown, USA</i> (1996), autoria col·lectiva	237	<i>My journey, my Islam</i> (1999), Kay Rasool	82
<i>Los ecos de Irrintzi</i> (2016), Iratxe Fresneda	210, 211	<i>Naisenkaari</i> (1997), Kiti Luostarinen	91
<i>Lovely Andrea</i> (2007), Hito Steyerl	53	<i>Nedar</i> (2008), Carla Subirana	109
<i>Luisa no está en casa</i> (2012), Celia Rico Clavellino	106, 107	<i>Negra</i> (2020), Medhin Tewolde	196, 226
<i>Lulú</i> (1996), Dàlia Rovira	140	<i>Ni d’Eve ni d’Adam. Une histoire intersexe</i> (2018), Floriane Devigne	77
<i>Luz obscura</i> (2017), Susana de Sousa Dias	117	<i>Nice coloured girls</i> (1987), Tracey Moffatt	194
<i>Macho</i> (2000), Lucinda Broadbent	170	<i>Nico icon</i> (1995), Suzanne Ofteringer	126
<i>Mädchen in Uniform</i> (1931), Leontine Sagan	64	<i>Niña mamá</i> (2019), Andrea Testa	97, 163
<i>Made in Italy</i> (2006), Joanne Richardson, Francesca Bria, Tora Krogh, Cristina Petrucci i Agnese Trocchi	148, 149	<i>Nitrate kisses</i> (1992), Barbara Hammer	68
<i>Make more noise! Suffragettes in silent film</i> (2015), Bryony Dixon	35	<i>Nova York: La televisió de la gent</i> (2001), Alicia Reginato	55
<i>Mamnou</i> (2011), Amal Ramsis	124	<i>November</i> (2004), Hito Steyerl	53
<i>Maquilápolis</i> (2005), Vicky Funari i Sergio de la Torre	135	<i>Nu shu. A hidden language of women in China</i> (1999), Yue-Qing Yang	180, 181
<i>Margarita Alexandre</i> (2017), Fermin Aio	210	<i>Ocupar el mundo</i> (2017), Marta Nieto	251
<i>Margarita y el lobo</i> (1969), Cecilia Bartolomé	124	<i>Often during the day</i> (1979), Joanna Davis	136, 138
<i>Martha Rosler reads Vogue</i> (1982), autoria col·lectiva	237	<i>Ojos negros</i> (2019), Marta Lallana i Ivet Castelo	103
<i>Marx: the video. A politics of revolting bodies</i> (1990), Laura Kipnis	152	<i>Older women and love</i> (1987), Camille Billops i James Hatch	110
<i>Maso et Miso vont en bateau</i> (1976), Les Insoumuses	42	<i>Olivia</i> (1950), Jacqueline Audry	64
<i>Mater amatíssima</i> (2018), María Ruido	166	<i>Orlando</i> (1992), Sally Potter	66
<i>Matilde Landeta, pionera del cine nacional</i> (1982), Marcela Fernández Violante	210	<i>Otolith</i> (2003), The Otolith Group	177
<i>Maya Deren’s sink</i> (2011), Barbara Hammer	210	<i>Out to lunch</i> (1997), Leeds Animation Workshop	74, 75
<i>Memorias, norias y fábricas de lejía</i> (2011), María Zafra	145	<i>Padenije Dinastii Romanowych</i> (1972), Esfir Shub	122
<i>Memories of a forgotten war</i> (2011), Sari Lluch Dalena i Camilla Griggers	197	<i>Palabra de mujer</i> (2007), Soledad Vera Cambiasso	162
<i>Mi piace lavorare (Mobbing)</i> (2004), Francesca Comencini	134	<i>Papeles</i> (2005), Eliazar Arroyo	77
<i>Mi rosita</i> (1999), Ángeles Diamand-Hart	107	<i>Paris was a woman</i> (1995), Greta Schiller i Andrea Weiss	126, 234
<i>Min lilla syster</i> (2015), Sanna Lenken	94	<i>Parole de King!</i> (2015), Chriss Lag	76, 77
<i>Mon diplôme c’est mon corps</i> (2005), Sophie Bruneau i Marc-Antoine Roudil	148	<i>Pashke and Sofia</i> (2003), Karin Michalski	76
<i>Morir de dia</i> (2010), Laia Manresa	125	<i>Passing down, frame 1/Überlieferung, Bild eins</i> (2007), Maya Schweizer	118
		<i>Passing drama</i> (1999), Angela Melitopoulos	118
		<i>Penelope</i> (2017), Eva Vila	108

<i>Per amor a la ciutat</i> (2012), Carla Bisart Molins, Noelia Bonet i Sónia Garcia Guillén	186	<i>Sedmikrásky</i> (1966), Věra Chytilová	64, 65
<i>Performing the border</i> (1999), Ursula Biemann	146	<i>Semiotics of the kitchen</i> (1975), Martha Rosler	136
<i>Playback. Ensayo de una despedida</i> (2019), Agustina Comedi	76	<i>Señorita extraviada</i> (2001), Lourdes Portillo	148
<i>Pond and waterfall</i> (1982), Barbara Hammer	91	<i>Sexing the label</i> (1997), Anna Broinowski	75
<i>Portrait of Ga</i> (1952), Margaret Tait	178	<i>She said</i> (1982), Susan Stein	138
<i>Pour memoire</i> (1987), Delphine Seyrig	45	<i>Shoah</i> (1985), Claude Lanzmann	45
<i>Premières solitudes</i> (2018), Claire Simon	102, 103	<i>Shocking and awful: erasing memory</i> (2005), <i>autoria col·lectiva</i>	237
<i>Profession: agricultrice</i> (1982), Carole Roussopoulos	134	<i>Shoes</i> (1919), Lois Weber	131
<i>Profession: conchylicutrice</i> (1985), Carole Roussopoulos	134	<i>Shorok</i> (2007), Yolanda Olmos	135
<i>Promenad i de gamlas land</i> (1974), Marianne Ahrne	107	<i>Silent elections</i> (2009), Sarah Vanagt	199
<i>Propiedad privada</i> (2006), Liz Lobato	165	<i>Simone de Beauvoir, une féministe</i> (2006), Delphine Camolli	45
<i>Queen Lear</i> (2019), Pelin Esmer	108	<i>Sister, my sister</i> (1994), Nancy Meckler	138, 139
<i>Queer genius</i> (2019), Chet Catherine Pancake	73	<i>Sois belle et tais-toi!</i> (1981), Delphine Seyrig	153
<i>Qui est Alice Guy?</i> (1976), Nicole-Lise Bernheim	210	<i>Soraya, Nadjet et les autres</i> (2004), Béatrice Vernhes	44
<i>Racism on main street</i> (1986), DeeDee Halleck	237	<i>Sottosopra</i> (2001), Gabriele Schärer	41
<i>Ragazze-La vita trema</i> (2009), Paola Sangiovanni	38, 40, 41, 232	<i>Stolen moments</i> (1987), Margaret Wescott	71
<i>Raising the roof</i> (2005), Françoise Flamant i Veronica Selver	135	<i>Stream of love</i> (2013), Ágnes Sós	99, 107, 108
<i>Ravensbrück, l'infern de les dones</i> (2005), Montse Armengou, Ricard Belis i Maria Josep Tubella	117	<i>Suc de síndria</i> (2019), Irene Moray	156-157, 161
<i>Rebel menopause</i> (2014), Adele Tulli	108	<i>Sud</i> (2000), Chantal Akerman	195
<i>Récréations</i> (1992), Claire Simon	181	<i>Sueño de una mujer despierta</i> (2003), Azucena de la Fuente	77
<i>Resisting the empire</i> (2003), Paper Tiger Television	55	<i>Suffragettes in the silent cinema</i> (2003), Kay Sloan	35
<i>Riddles of the Spinx</i> (1977), Laura Mulvey i Peter Wollen	204	<i>Sur la planche</i> (2011), Leïla Kilani	101
<i>Río Turbio</i> (2020), Tatinana Mazú González	134	<i>Ta acorda ba tu el Filipinas?</i> (2017), Sally Gutiérrez Dewar	196, 197
<i>Riz cantonais</i> (2015), Mia Ma	85	<i>Talking heads: Muslim women</i> (2010), Fathima Nizaruddin	82
<i>Rompiendo el silencio</i> (1979), Rosa Martha Fernández	167, 226	<i>Tarachime</i> (2006), Naomi Kawase	104
<i>Rwanda-Burundi, paroles contre l'oublie</i> (1996), Violaine de Villers	198, 199, 244	<i>Temporary loss of consciousness</i> (2005), Monica Bhasin	197
<i>S dniom rojdenia</i> (1988), Larisa Sadilova	181	<i>Tender fictions</i> (1995), Barbara Hammer	68
<i>Sage-femme de première classe</i> (1902), Alice Guy	130, 131	<i>Terra para Rose</i> (1987), Tetê Moraes	192, 226
<i>Saint-Cyr</i> (2000), Patricia Mazuy	122	<i>Thais</i> (2018), Elena Jordi	204
<i>SCUM Manifesto</i> (1976), Les Insoumuses	42	<i>Thank God I'm a lesbian</i> (1992), Dominique Cardona i Laurie Colbert	72, 73
<i>Scuola senza fine</i> (1983), Adriana Monti	39, 40, 41	<i>The archivettes</i> (2018), Megan Rossman	71
<i>Se fa saber</i> (2013), Zoraida Roselló	175, 187	<i>The body of a poet. A tribute to Audre Lorde</i> (1995), Sonali Fernando	73
<i>Secret strike</i> (2005), Alicia Framis	170	<i>The cancer journals revisited</i> (2018), Lana Lin	94
		<i>The East is red, the West is bending</i> (1977), Martha Rosler	136

<i>The good wife of Tokyo</i> (1992), Kim Longinotto i Claire Hunt	37	<i>Vos, que sos mi hermana</i> (2001), Yolanda Olmos	193
<i>The Gringo in Mañanaland</i> (1995), DeeDee Halleck	195, 237	<i>Vzhodna Hisa</i> (2003), Marina Grzinic i Aina Smid	187
<i>The Gulf Crisis TV Project: Just say No</i> (1990-1991), autoria col·lectiva	237	<i>Waiting for the invasion</i> (1984), autoria col·lectiva	237
<i>The heroine of post-socialist labour</i> (2004), Mare Tralla	150	<i>Western eyes</i> (2000), Ann Shin	83
<i>The life and hard times of Susie P. Winklepicker</i> (1986), Deborah Hall i el col·lectiu Women And The Law	133	<i>When I'm young I want to be</i> (2014), Raquel Marques i María Romero	85
<i>The life and times of Rosie the Riveter</i> (1980), Connie Field	132, 133	<i>When mother comes home for Christmas</i> (1995), Nilita Vachani	146
<i>The lost garden. The life and cinema of Alice Guy-Blaché</i> (1995), Marquise Lepage	210	<i>Where I am is here</i> (1964), Margaret Tait	178
<i>The motherhood archives</i> (2013), Irene Lusztig	104, 105	<i>White trash girl</i> (1995), Jennifer Reeder	167, 171
<i>The Ona people</i> (1977), Ana Montes	192, 226	<i>Who's counting? Marilyn Waring on sex, lies and global economics</i> (1995), Terre Nash	152
<i>The watermelon woman</i> (1996), Cheryl Dunye	75	<i>Women and children last</i> (1971), col·lectiu Sheffield Film Co-op	176
<i>Three lives</i> (1971), Kate Millett	67, 235	<i>Women art revolution: a secret history</i> (2010), Lynn Hershman Leeson	126, 127, 219
<i>Through the glass ceiling</i> (1994), Leeds Animation Workshop	140, 141	<i>Women videoletters. A second text on war and globalization</i> (2004), projecte col·lectiu	54
<i>Tiempos de deseo</i> (2020), Raquel Marques	105	<i>Working girls</i> (1931), Dorothy Arzner	131
<i>Tierra sola</i> (2017), Tiziana Panizza	193, 226	<i>Worlds of Ursula K. Le Guin</i> (2018), Arwen Curry	177, 238
<i>To be a woman</i> (1951), Jill Craigie	132	<i>Y aura t-il de la neige à Noël?</i> (1996), Sandrine Veysset	165
<i>Todas las mulieres que coñezo</i> (2018), Xiana do Teixeira	171, 172-173	<i>Y otro año, perdices</i> (2013), Marta Díaz de Lope Díaz Martín	77
<i>Tots volem el millor per a ella</i> (2013), Mar Coll	85	<i>You can't beat a woman!</i> (1997), Gail Singer	163
<i>Transmissions</i> (2011), Marta Vergonyós	109	<i>Yoyes</i> (2000), Helena Taberna	123
<i>Trinta lumes</i> (2018), Diana Toucedo	187, 188-189	<i>¿Con qué la lavaré?</i> (2003), Clara Trénor	77
<i>Troublers</i> (2015), Lee Young	73	<i>(Re)tales</i> (2010), María Cabo i Silvia Guiducci	104
<i>Tryouts</i> (2013), Susana Casares	77	<i>10 anys amb Tamaia</i> (2003), Isabel Coixet	170
<i>Un'ora sola ti vorrei</i> (2002), Alina Marazzi	118, 119	<i>32 RPM (revoluciones por minuto). Una aproximación al vídeo del minuto: un espacio propio, un film colectivo</i> (2014), Virginia García del Pino i Elena Oroz	251
<i>Una altra recepta per al mateix mal</i> (2020), Col·lectiu Al Dente	59	<i>48</i> (2014), Susana de Sousa Dias	56, 57
<i>Una vez</i> (2015), Sonia Madrid i María Guerra	165	<i>+54</i> (2015), Daphné Hérétakis	186
<i>Urte ilunak</i> (1993), Arantxa Lazkano	123		
<i>Viaje al cuarto de una madre</i> (2018), Celia Rico Clavellino	109, 110		
<i>Vida activa</i> (2013), Susana Nobre	151		
<i>Vida y reflejo</i> (2015), Julia García	77		
<i>Vindicación</i> (2010), Susana Koska	48		
<i>Visión nocturna</i> (2019), Carolina Moscoso Briceño	171, 226		
<i>Visions of the spirit: A portrait of Alice Walker</i> (1989), Elena Featherston	115		
<i>Vogliamo anche le rose</i> (2007), Alina Marazzi	40		
<i>Volar</i> (2012), Carla Subirana	182, 224, 243		

Agraïments

L'experiència descrita en aquest llibre ha estat possible gràcies al suport i la complicitat d'institucions, entitats i persones amb qui hem transitat en companyia el camí de trenta anys de programació. El nostre agraïment a totes elles i de manera especial:

A la **Filmoteca de Catalunya**, l'**Institut Català de les Dones** i l'**Ajuntament de Barcelona**.

La seva col·laboració decidida i confiada va ser fonamental per a l'impuls inicial de la MIFDB, per establir la seva solidesa i permetre la seva continuïtat.

A les cineastes, a les seves distribuïdores i representants, que han deixat a les nostres mans les seves creacions, que ens han acompanyat al costat dels públics i que segueixen generant espais inesperats en el terreny de la representació cinematogràfica.

Als festivals, mostres i arxius i filmoteques que van obrir el camí del rescat i la visibilitat de la creació cinematogràfica de les dones. Per la seva inspiració i per la interacció que hi hem pogut establir en espais compartits de diàleg i discussió fèrtil.

A les mostres i festivals integrades en la coordinadora **Trama**, entre les quals hem trobat l'orientació de models precedents i amb les quals hem compartit la construcció d'un mapa singular que dona forma al significat de la irrupció de les cineastes en el context de l'estat.

A l'associació **Dones Visuals**. La seva aparició, tan esperada com celebrada per nosaltres, ens anima a ser encara més ambicioses en la defensa i la cura de l'obra i els treballs de les cineastes i a implicar-nos al seu costat en noves accions transformadores.

A les entitats i grups feministes. Perquè el projecte de la **MIFDB** es va gestar en la seva òrbita i perquè també hi ha crescut gràcies a l'escenari compartit d'exigència i relació política. A **Ca la Dona**, a **Duoda**, a **La Bonne** i a totes les entitats del territori que de manera càlida i compromesa han alimentat aquesta relació de diàleg i escolta.

Als espais acadèmics amb qui hem compartit la necessitat d'elaborar elements d'incidència conceptual a favor d'un model no androcèntric en les narratives històriques que expliquen la creació cinematogràfica. Per haver acollit la nostra experiència i incorporar-la a l'àmbit de la transferència del coneixement.

A les sales i espais que han obert les portes als nostres programes i als seus diferents formats. Per la seva col·laboració participativa en els criteris de programació i difusió així com per les seves complicitats en relació amb el desenvolupament d'iniciatives innovadores pel que fa a la cura i atenció dels públics.

Als mitjans de comunicació, revistes i editorials que han amplificat el nostre treball i difós cada convocatòria. La **MIFDB** s'ha anat definint en relació amb els reptes comunicatius que hem compartit amb periodistes i crítiques i crítics cinematogràfiques. Gràcies a les seves preguntes hem arribat a respostes que no havíem pogut imaginar.

Al equip administratiu i tècnics dels ajuntaments i les institucions col·laboradores per haver fet possible l'aterrament de les propostes a cada ciutat o a cada espai. El seu coneixement i la seva expertesa en la gestió de recursos, la canalització dels tràmits i les seves orientacions han estat aportacions imprescindibles.

Com no podria ser d'altra manera, el nostre agraïment a les i els col·legues dels equips administratius, tècnics i creatius de **Drac Màgic** que, any rere any, han conduït amb destresa una organització complexa i canviant com la de la **MIFDB**. Gràcies per haver fet els "impossibles" tantes i tantes vegades.

I, finalment, el nostre record ple d'agraïment, amor i enyor per a **Pilar Caballero**, **Mireia Gascón**, **Núria Pujol**, **Anna Venancio** i **Sílvia Zierer**. L'elaboració d'aquest llibre ha remogut de nou el buit deixat per la seva desaparició.

En especial, agraïm també
la col·laboració de les següents persones:

Agnela Domínguez
Alba Barnusell
Alba Mondéjar
Alfons Mas
Amparo Moreno
Ángela Martínez
Ángela Segura
Àngels Gelabert
Àngels Grases
Àngels Torres
Anna Carruesco
Anna Petrus
Anna Vázquez
Annalisa Mirizio
Antoni Kirchner
Asun Santesteban
Beatriu Masià
Beatriz Navas
Belkis Vega
Berta Sureda
Carla Subirana
Carles Sala
Carlos Bría Lahoz
Carlos F. Heredero
Carlos Losilla
Carme Alemany
Carme Porta
Carolina Astudillo
Casimiro Torreiro
Cloe Masotta
Concha Irazábal
Cristina Carrasco
Cristina Rius
Daniel Granados
Diana Toucedo
Dolo Pulido
Dolores Juliano
Elena Lledós
Elena Oroz
Elisabet Dubé

Elodie Mellado
Ester Franquesa
Esteve Riambau
Eulàlia Iglesias
Eulàlia Lledó
Eulàlia Vintró
Ferran Mascarell
Fina Birulés
Francesc Felipe
Francesca Martín
Francisco Vargas
Garbiñe Ortega
Giulia Colaizzi
Gloria Vilches
Imma Merino
Imma Moraleda
Ingrid Guardiola
Isabel Segura
Isona Passola
Jackie Buet
Jaume Ripoll
Jesús Jeleton
Joan Leandre
Joan Odell
Joan Subirats
Joaquima Alemany
Jordi Sellas
Jorge Tur
José Enrique
Monterde
Josep M. Català
Josep Torrell
Josetxo Cerdán
Judith Ibáñez
Laia Manresa
Laia Quílez
Laura Mercader
Luisa Fortes
Llucià Homs
Lourdes Muñoz

Lur Olaizola
Maria Adell
Maria Àngels Roque
Maria Camí
Maria Coscoll
Maria Olivella
María Ruido
Maria Serrat
Mariano Lisa
Mariona Ribalta
Maribel Cárdenas
Marina Díaz
Marina Vinyes
Mariona Bruzzo
Marisol Soto
Marta Armengou
Marta Piñol
Marta Vergonyós
Mercè Carbonell
Mercè Fernández
Miquel Curanta
Mireia Bofill
Mireia Mata
Mireia Sanahuja
Miriam Porté
Montse Majench
Montserrat Romaní
Natàlia Garriga
Neus Oriol
Nicole Fernández
Núria Araüna
Núria Balada
Nuria Canal
Núria Giménez
Núria Llorach
Octavi Martí
Olga Arisó
Paco Poch
Pere Vila
Pruden Panadès

Ramon Font
Ramon Muntaner
Ricard Almazán
Roc Villas
Rosa Clarena
Rosa Maria
Fernández
Rosa María Palencia
Rosa Llop
Rosa Vergés
Sara Berbel
Sílvia Casola
Simona Malatesta
Sion Mas
Susana de la Sierra
Susana Millet
Teresa Cabruja
Teresa Llorens
Tessa Renaudo
Toni Espinosa
Toni García
Toni Murphy
Toni Serra (Abu Ali)
Vanesa Fernández
Verena Stolcke
Victoria Borrás
Victòria Vila
Virginia García
del Pino
Virginia Villaplana
Violeta Kovacsics
Xavier Bachs
Xavier Marcé
Xavier Massó
Yolanda Olmos

A **Laura Pérez Castaño**, regidora de Drets
Socials, Justícia Global, Feminismes i LGTBI
de l'Ajuntament de Barcelona.
Pel seu suport i per la proximitat. Sense ella,
aquest llibre, que va néixer com a idea seva,
no s'hauria fet realitat.

A la **Direcció de Serveis Editorials**
de l'Ajuntament de Barcelona.

A **Marga Almirall, María Zafra i Àngels Seix**,
per haver amanit aquestes pàgines amb les
seves aportacions enriquidores.

A **Lourdes Labara, Marta Nieto i**
Alba Villarmeia, per la seva navegació pels
arxius i la memòria personal al rescat d'una
documentació que no sempre es fa trobadissa.

I a **Sandra Comas, Marta Nieto i Cristina**
Pastrana, per haver posat les primeres
pedres per construir aquest llibre i ajudar-nos
a organitzar de manera ordenada els seus
continguts fins al punt final.

Institucions, festivals, mitjans de comunicació,
entitats i empreses col·laboradores:

Ajuntament d'El Masnou
Ajuntament d'Esparreguera
Ajuntament d'Igualada
Ajuntament d'Òdena
Ajuntament de Barcelona
Ajuntament de Berga
Ajuntament de Castelldefels
Ajuntament de Cercs
Ajuntament de Gironella
Ajuntament de Guardiola de Berguedà
Ajuntament de Jorba
Ajuntament de la Garriga
Ajuntament de la Pobla de Claramunt
Ajuntament de la Pobla de Lillet
Ajuntament de Llorenç del Penedès
Ajuntament de Lloret de Mar
Ajuntament de Manresa
Ajuntament de Mataró
Ajuntament de Montcada i Reixac
Ajuntament de Puig-reig
Ajuntament de Sabadell
Ajuntament de Sant Cugat del Vallès
Ajuntament de Sant Quirze del Vallès
Ajuntament de Sant de Feliu de Llobregat
Ajuntament de Santa Coloma de Gramenet
Ajuntament de Santa Margarida de Montbui
Ajuntament de Terrassa
Ajuntament de Vacarisses
Ajuntament de Vic
Ajuntament de Vilafranca del Penedès
Ajuntament de Vilanova del Camí
Centre de Cultura Contemporània
de Barcelona (CCCB)
Centre Municipal d'Informació i
Recursos per a les Dones (CIRD)
Col·legi de Periodistes de Catalunya

Consell Comarcal del Berguedà
Consell Comarcal d'Òdena
Consolat Gral. de Polònia a Barcelona
Consolat Gral. del Regne de Bèlgica a Barcelona
COPEC. Cultura de Catalunya
Diputació de Barcelona (Àrea de Cultura, Igualtat
i Sostenibilitat Social)
Euskadiko Filmatagia
Filmoteca Española
Filmoteca de Catalunya
Filmoteka Narodowa
Generalitat de Catalunya (Departaments
de Benestar Social i Família, Cultura, Joventut,
Justícia i de la Presidència)
Institut Català de les Dones
Institut Català de les Empreses Culturals (ICEC)
Institut d'Humanitats de Barcelona
Institut de Cultura de Barcelona (ICUB)
Institut Ramon Llull
Instituto Cinematográfico
y de las Artes Audiovisuales (ICAA)
Instituto de la Mujer
La Virreina. Centre de la Imatge
Ministerio de Asuntos Exteriores,
Unión Europea y Cooperación
Ministerio de Asuntos Sociales
Ministerio de Cultura y Deporte
Norwegian Film Institut
Tabakalera
UCLA, The University of California
Universitat Pompeu Fabra (UPF)
Universitat Autònoma de Barcelona (UAB)

Animac. Mostra Internacional de
Cinema d'Animació de Catalunya
BCN Sports Film Festival
D'A - Festival Internacional
de Cinema d'Autor de Barcelona
Dortmund | Cologne International
Women's Film Festival
Festival de Cinema Africà
Festival de Cinema Asiàtic de Barcelona
Festival de Cinema Jueu de Barcelona
Festival de Films de Femmes de Créteil
Festival Internacional de Cine de Barcelona
Festival Internacional de Cine Documental
y Cortometraje de Bilbao (ZINEBI)
Festival Internacional de Cinemes Africans
de Barcelona (FICAB)
Filmets - Badalona Film Festival
Fire!! Mostra Internacional de Cinema Gai
i Lesbià de Barcelona
Flying Broom International Women's
Film Festival (Turquia)
IN-Edit Barcelona - Festival Internacional
de Cinema Documental Musical
International Women's Film Festival Network
Mostra de Cinema Africà de Barcelona
Mujeres en Foco (Argentina)
No Woman No Fest
Observatori del Vídeo No Identificat (OVNI)
Punto de Vista - Festival Internacional de Cine
Documental de Navarra
Radicalment Feministes
Résistances
Shashat - Festival de Cinema de Dones
a Palestina

betevé
Barcelona Visió
BenZina
COM Ràdio
El Periódico
El Salto Diario
Grup Comunicació 21
Guía del Ocio
iCat fm
InOutRàdio. La ràdio lèsbica
La Xarxa de Comunicació Local
Localia Catalunya
Masala, revista d'informació,
denúncia i crítica social de Ciutat Vella
Pikara Magazine
Ràdio 4
Ràdio Flaixbac
Televisió de Catalunya (TVC)
Televisió Española (RTVE)
Televisions Digitals Independents (TDI)
TR3SC
Xarxa de Televisions Locals

Academia de las Artes
y las Ciencias Cinematográficas de España
Acadèmia del Cinema Català
AIDS 2002-Barcelona
Alchemia
Ámister Hotel Barcelona
APIMED
Associació Catalana de la Crítica
i l'Escriptura Cinematogràfica (ACCEC)
Associació Cultural 35
Associació de Veïns, Comerciants
i Amics de la Plaça de la Virreina
Birdie Num Num
Ca la Dona
Caixa Catalunya
Camera Oscura
Casa Amèrica Catalunya
Casa Àsia
Casa Elizalde
Casablanca Kaplan Gràcia
Catalunya Film Festivals
Centre Audiovisuel Simone de Beauvoir
Centre Dona i Literatura
Cinemes Alexandra
Cinemes Girona
Cinemes Renoir Les Corts
Cines Verdi
Coordination Européenne des Festivals de
Cinema
DO Catalunya. Vi Denominació
d'Origen Catalunya
Dones Visuals
Dublab.es
Editorial Paidós
Escándalo Films
Escola Superior de Cinema
i Audiovisuals de Catalunya (ESCAC)
Farmamundi. Farmacèutics Mundi
Festa Major del Casc Antic de Barcelona
Filmin
Filmtel
Forfree.Barcelona
Fundació Antoni Tàpies

Fundació Conservatori Liceu
Fundació Maria-Mercè Marçal
Fundació SGAE
Fundación Cine Documental
Goethe-Institut
H10 Barcelona Art Gallery
Hamaca
Hotel Ibis Styles
Iberia
Icaria Yelmo Cineplex
Image Film. Laboratori Cinematogràfic
Institut Europeu de la Mediterrània (IEMed)
Institut Francès de Barcelona
Institut Interuniversitari d'Estudis
de Dones i Gènere (IIEDG)
Institut per a l'Estudi i
Transformació de la Vida Quotidiana
Instituto Adam Mickiewicz
Centro de Cooperación Cultural Internacional
Istituto Italiano di Cultura
Klaketa Árabe
La Bonne (Centre de Cultura de Dones
Francesca Bonnemaïson)
La Caníbal
La Monroe de la Filmo
Loop Barcelona
Lufthansa
LUX Moving Image
Mau Mau Underground
Medicus Mundi Catalunya
Miguel Díaz - Servicios Audiovisuales
Museu d'Història de Catalunya
Museu del Cinema de Girona
Notodo.com
Plataforma de Festivals de Cinema,
Vídeo i Multimèdia de Barcelona
Pròleg
Raval Cultural Barcelona
Raval Sud
Sala Apolo
Trama
Xcèntric
Zumzeig Cinema

Aquest llibre commemora
els 30 anys de la Mostra Internacional
de Films de Dones de Barcelona
i ofereix un recorregut per
la programació d'aquest període,
tot posant en relleu la presència
dels feminismes en els continguts
i les propostes formals dels films que
s'hi han donat a conèixer. També recull
els aspectes més rellevants de
la seva evolució històrica i del seu
treball amb els públics i amb les entitats
i institucions que l'han acompanyada
en el seu trajecte.

