

NORMOPATIES

14.06.2024–12.01.2025



OBRES DE
LA COL·LECCIÓ
ES BALUARD
MUSEU

Artistes participants: Helena Almeida, Toni Amengual, Mercedes Azpilicueta, Erwin Bechtold, Irma Blank, Miriam Cahn, Helmut Dorner, Vicente Escudero, Will Faber, Mounir Fatmi, Jean Fautrier, Lara Fluxà, Alberto García-Alix, Susy Gómez, Núria Güell, Petrit Halilaj, Peter Halley, Lawrence Abu Hamdan, Richard Long, Ibrahim Mahama, André Masson, Joan Morey, Tim Noble & Sue Webster, Lydia Ourahmane, Javier Peñafiel, Perejaume, Walid Raad / The Atlas Group, Antoni Tàpies, Juan Uslé, Eulàlia Valldosera i Wols.

Petrit Halilaj, *Abetare (Fook)*, 2015. Acer, 60 x 180 x 20 cm.
Es Baluard Museu d'Art Contemporani de Palma, dipòsit col·lecció
Juan Bonet

NORMOPATIES. LA HIPÒTESI D'UN MÓN SENSE ESCRIPTURA

Carles Guerra

La normopatia és, ras i curt, la norma convertida en un comportament patològic. El psiquiatra Francesc Tosquelles (Reus, 1912 – Granges d'Òlt, 1994) explicava que va descobrir-la quan tenia set anys. En una entrevista enregistrada l'any 1987 recordava haver assistit a un partit de futbol entre pacients i personal mèdic de l'Institut Pere Mata, una institució dedicada des de principis del segle XX a acollir malalts mentals i on treballà quan va acabar els estudis de medicina a mitjan dècada dels anys 1930. El jove Tosquelles va quedar impressionat pel fet que l'àrbitre xiulàs faltes i aturàs el joc cada vegada que estava a punt de produir-se un contacte entre pacients i metges. Anys més tard, quan Tosquelles ja és un dels psiquiatres contractats per la institució, s'adreça amb una pregunta a qui havia fet d'àrbitre. Passat el temps, aquell metge s'havia convertit en el director de l'hospital i Tosquelles li preguntà per què aturava el joc constantment quan ni tan sols hi havia hagut un contacte físic. La resposta d'aquell facultatiu li va descobrir com d'arrelada i poc conscient pot arribar a ser la normopatia. La por a la violència dels pacients dictava la llei, com deia Tosquelles, una llei contrafòbica. Del que es tractava, tal com va confessar-li el director de l'establiment, era d'evitar el contacte amb aquells pacients aleshores titllats de bojos. Així interpretava Tosquelles la missió de la institució psiquiàtrica. Mantenir tan diligentment com fos possible la segregació entre els uns i els altres.

Aquesta escena que se situa al camp de futbol adjacent a l'hospital psiquiàtric és una de les moltes maneres en què es pot definir la normopatia. L'oblit d'una part de la huma-

nitat que, com recordava Tosquelles, ni tan sols té accés a la llei. L'efecte d'aquesta segregació és com una ona expansiva que es reproduïx en molts altres àmbits. Quan l'any 2015 vaig entrevistar l'antropòleg britànic Jack Goody (Hammersmith, 1919 – Cambridge, 2015) vam parlar, sobretot, d'un llibre seu titulat *The Logic of Writing and the Organization of Society* (1986). Goody confessava que la seva motivació en escriure aquell assaig partia de la pregunta sobre què significaria per a determinades societats no disposar de la tècnica de l'escriptura. La hipòtesi d'un món sense escriptura l'empenyia a sospitar que en la mesura que no hi hagués registres del passat, aquelles societats no farien part de la història en majúscules. En un altre llibre seu, d'això en diria el *robatori de la història* (*The Theft of History*, 2006). De la mateixa manera que hi ha persones neurodivergents, podríem dir que hi ha una història divergent, alienada dels relats hegemònics, un món a l'ombra de l'escriptura.

No hi ha, però, un lloc més fructífer per desvetllar els efectes de normopaties múltiples que una col·lecció d'art on la noció mateixa d'història es remet a un conjunt d'objectes. Aquests objectes sovint s'instal·len al llindar d'allò que en cada moment considerarem art. Són objectes amb un estatut contingent. Allò que expliquen no sempre és evident. Durant llargs períodes de temps alguns d'aquests objectes cauen fora de tota comprensió. La seva resistència a significar no en minva el valor com a obra d'art, sinó que a vegades el reforça. La col·lecció és, en definitiva, l'espai on es pot posar en escena una reunió d'objectes que caldrà arbitrar o, fent tot el contrari del que feia aquell psiquiatre de qui parlava Tosquelles, deixar que entrin en contacte. La sospita que les obres tant es presenten segregades com associades per una visió esbiaixada, malgrat tot inconscient, indica que no sols els psiquiatres han de curar la seva pròpia normopatia. Al si d'una col·lecció també hi trobarem els símptomes que delaten normopaties, aquest cop referides a les lleis no escrites que permeten posar o no unes obres a freqüència de les altres.

A finals dels anys 1990, l'artista Eulàlia Valldosera (Vilafranca del Penedès, 1963) va realitzar una sèrie d'obres que varen sorprendre per la seva radicalitat i, sobretot, pel seu caràcter terapèutic. Mentre feia un esforç per deixar de fumar, Valldosera recollia les burilles que omplien el cendrer. Amb aquestes cendres repartides sobre una tela estesa al terra, l'artista les escombrava fins a dibuixar composicions que suggerien la forma d'un abdomen i el seu melic. Més que performàtic, el procés de l'obra suggeria un comportament expiatori. Si l'obra en si mateixa és un treball, la mena de treball que aquesta acció produïa havia de servir per curar una addicció. La virtut d'*El melic del món #3. El cul de la terra* (1990-2001) raïa en el fet de desplegar-se de manera situada. El lloc el determinava el cos de l'artista. Valldosera feia d'aquesta acció un gest d'assenyalament i dirigia la mirada sobre el cos propi, un cos que molt aviat seria indistingible d'un cos més inabastable, com ara la terra. Aquesta connexió obria la porta a això que s'ha dit ecofeminisme. En aquest cas, la patologia calia considerar-la com un mal que emparentava cossos diferents, d'un ordre humà i més-que-humà.

Aquestes connexions, però, només es poden dur a terme en un espai que suspèn temporalment les separacions normatives. La pràctica de l'art o el museu com a institució que ha de garantir la coexistència d'objectes procedents de diferents mons marquen el lloc per desfer diferències, assimilades al seu torn com a normopaties. Núria Güell (Vidreres, 1981) sovint s'identifica com una artista que fabrica projectes polítics per a institucions que haurien de sentir-se incòmodes amb les seves intervencions, com si aquests projectes fossin una modalitat crítica prefigurada, a prova de tots els intents de neutralització que sovint fan les institucions. No obstant això, Núria Güell ha entès que per no decebre aquesta expectativa crítica cal girar el museu o el centre d'art com un mitjà. Quan va produir *La feria de las flores* [La fira de les flors] (2015-2016) per al Museo de Antioquia de Medellín va orga-

nitzar les visites guiades d'un grup de nines menors d'edat, entre els 12 i els 17 anys, que havien estat víctimes d'exploració sexual. Aquestes nines varen comentar algunes de les obres donades al museu per l'artista Fernando Botero. Aquí cal recordar que el nom de Botero és objecte d'una monumentalització que iconitza Medellín, una ciutat que aspira a desfer-se de la llarga història de violència i a identificar-se com una nova destinació cultural. Però lluny d'aquest objectiu, Núria Güell revela la continuïtat perversa entre una política cultural que recorr a l'art per construir una marca de ciutat i la violència implícita en aquest procés. Allà on el desinterès estètic hauria de desactivar tota forma de política, Núria Güell fa lloc a les veus que poden expressar una connexió obscena entre cultura i violència sexual.

Ara bé, l'aspecte crític i innovador de Núria Güell no es troba en l'acte de la denúncia més evident, sinó en la capacitat de reassignar competències a aquestes persones abusades en el context d'una nova economia urbana que, entre altres coses, es caracteritza per la capacitat de mercantilitzar aspectes immaterials. Elles poden comentar l'art del museu i exercir d'intèrprets en un marc en què el més normal és que haguessin estat objecte d'una representació crítica i, en el millor dels casos, compassiva; tot seguit, l'artista garanteix que la remuneració no sigui simbòlica. Perquè aquesta és la trampa més habitual d'aquesta mena d'institucions. Això és el que, entre altres coses, ens ha estat instruït per les institucions culturals: que hi ha un gaudi que no és equiparable a una economia d'intercanvi o que s'escapa de qualsevol intent de quantificar-lo. Aquestes nines cobraran per fer de mediadores mentre expliquen i donen a conèixer el negoci de l'exploració de menors que han patit. Elles fan parlar les pintures de Fernando Botero, però des d'un cos i una veu que l'artista molt probablement no havia previst.

Una altra pintura de l'artista suïssa Miriam Cahn (Basilea, 1949) incorpora en l'obra aquesta mirada que reclamen les nines

del vídeo de Núria Güell. Miriam Cahn és coneguda per unes obres que destil·len incomoditat, tot i que el tractament pictòric és molt sovint virtuós. *Schauen 07.03.2018* [Mirar 07.03.2018] (2018) és un exemple de pintures que l'artista exigeix penjar de manera que l'alçada dels ulls de les figures pintades coincideixi amb la mateixa alçada que la mirada dels espectadors. El fet que altres versions de *Schauen 07.03.2018* es titulin *Le milieu du monde schaut zurück* [La meitat del món mira cap enrere] (2017) insisteix en la voluntat de fer que una coneguda pintura com és *L'Origine du monde* [L'origen del món] (1866) de Courbet encara resulti, avui en dia, un enquadrament inadmissible. A la possibilitat d'observar els genitals femenins ara s'afegeix un rostre que, literalment, retorna la mirada. El fet que aquesta mena de feminisme que planteja una demanda tan bàsica seguesqui desconcertant molts espectadors ens diu que hi ha un llarg camí per recórrer. Encara més, que aquesta pintura que mostra una rèplica del quadre de Courbet vagi seguida d'una data ben propera demostra, com diu l'artista, que allò que li preocupa no és una idea abstracta de l'origen, sinó una qüestió ben contemporània. El cos del qual parla Miriam Cahn és el cos que pateix, entre moltes altres coses, els estralls de la normopatia.

Durant l'entrevista que vàrem mantenir amb Jack Goody l'any 2015 deia que calia una bona dosi d'especulació per imaginar com podia ser un món sense escriptura. No obstant això, la feina de l'antropòleg sovint el situa al llinar de sistemes culturals des d'on es pot fer un exercici comparatiu. Jack Goody deia que havia observat societats abans que l'escola divulgàs les formes d'alfabetització que introduïrien l'escriptura. Això era el que, manllevant les seves paraules, li permetia «comparar poblacions». Les obres reunides en una col·lecció no són ni molt menys equiparables a «una població», però sí que són representatives de sistemes culturals, alguns de vida molt curta i d'altres tan integrats en la història de l'art que es converteixen en llocs comuns del nostre pen-

sament. Però allí és on tot just la tendència a la normopatia es fa més evident. A la vegada, aquest és l'espai idoni per posar a prova quin és l'efecte que produiran una sèrie d'obres que, tot i que han estat integrades a la Col·lecció Es Baluard Museu, evoquen procedències i mons heterogenis. Extreure sentit de les diferències i, en la mesura del possible, desfer-nos de categories heretades seria una manera d'iniciar la crítica a la normopatia. En una altra entrevista que Tosquelles va mantenir l'any 1977 deia que «el psiquiatra hauria de poder desfer-se de les normes culturals en ús. Al capdavall –afegia en un to contundent– hauria de curar la seva pròpia normopatia».



Eulàlia Valldosera, *El melic del món #3. El cul de la terra*, 1990-2001. Instal·lació en progrés. Lona de quatre metres, escombra de jardí, text exposat a una caixa de llum, vídeo documental i conjunt de sis fotografies, mides variables. Edició: 1/3. Es Baluard Museu d'Art Contemporani de Palma, donació Nueva Colección Pilar Citoler



Miriam Cahn, *Schauen 07.03.2018* [Mirar 07.03.2018], 2018.
Oli damunt tela, 160 x 180 cm. Es Baluard Museu d'Art
Contemporani de Palma, dipòsit col·lecció Juan Bonet



Nuria Güell, *La feria de las flores*, [La fira de les flors], 2015-2016
(fotograma del vídeo). Vídeo. Monocanal, color, so. Duració:
42' 51". Edició: 3/3. Es Baluard Museu d'Art Contemporani de
Palma



Ibrahim Mahama, *AMD. Product Of Ghana* [AMD. Producte de Ghana], 2015. Sacs de carbó damunt sacs tenyits amb marques, 217 x 254 cm. Es Baluard Museu d'Art Contemporani de Palma, dipòsit col·lecció Juan Bonet



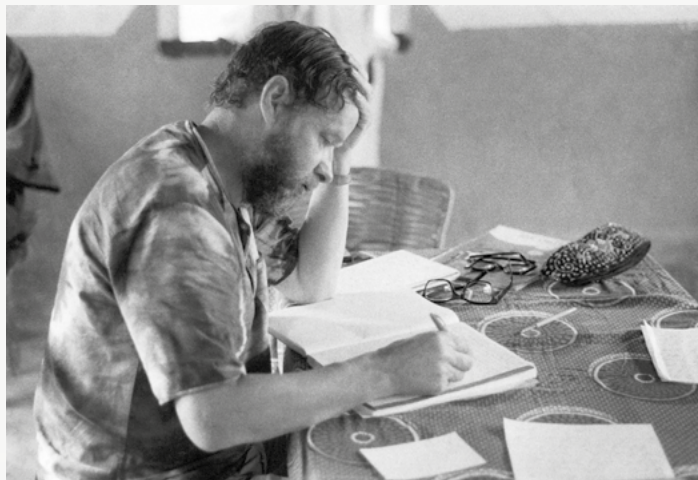
Wols, *Sense títol*, 1940. Aquarel·la damunt paper, 25,3 x 32 cm. Es Baluard Museu d'Art Contemporani de Palma, dipòsit Col·lecció Serra



Mounir Fatmi, *All that I lost* [Tot el que vaig perdre], 2019.
Filferro espinós i cal·ligrafies metàl·liques, mides variables.
Edició: 1/5. Es Baluard Museu d'Art Contemporani de
Palma, dipòsit col·lecció de l'artista



Juan Uslé, *Soñé que revelabas IV* [Vaig somniar que revelaves IV],
2000. Vinílic, dispersió i pigments damunt tela, 274 x 203 cm.
Es Baluard Museu d'Art Contemporani de Palma



Jack Goody, Ghana, ca. 1960. Cortesia família Goody

JACK GOODY I LA LòGICA DE L'ESCRITURA

Una conversa amb Jack Goody conduïda, enregistrada i editada per Carles Guerra, Xavier Ribas i Mary Goody.
Cambridge, Regne Unit, 2015.

Jack R. Goody (Hammersmith, 1919 - Cambridge, 2015) no és un intel·lectual *à la mode*. Però sí que ha estat un dels antropòlegs més influents de la segona meitat del segle XX. La seva investigació aprofundí especialment en l'impacte social i cognitiu que té l'escriptura en la formació d'una societat. Des d'una perspectiva antropològica, històrica i lingüística, Goody va exposar les dinàmiques dels canvis en la història i el sorgiment de les noves formes de poder que catalitzaren l'escriptura, camuflada de tecnologia.

Obsedit per aquest pensador de qui tant he après, el 2015 vaig anar a Cambridge per entrevistar-lo. Durant la conversa, que va durar una hora, m'acompanyaren la seva filla, Mary Goody, i Xavier Ribas, el seu gendre. Jo feia les preguntes, Xavier ho enregistrava tot en vídeo i Mary va editar després la transcripció. Lamentablement, aquella va ser la darrera entrevista de Jack Goody, que al cap de poc va morir als 95 anys.

CG: Pots parlar-nos de les teves motivacions quan, el 1986, vares escriure el llibre *The Logic of Writing and the Organization of Society*?

JRG: Bé, a mi sempre m'havia interessat l'escriptura, tal vegada perquè vaig estudiar Literatura Anglesa. A més, tenia un bon amic, Ian Watt, que va escriure sobre l'impacte de l'escriptura a Europa, i especialment a la novel·la. Quan me'n vaig anar a l'Àfrica em va interessar molt saber el que podien fer sense escriptura, i també l'impacte que havia tengut en cultures lo-

cals que no havien disposat d'escriptura prèviament. Jo pertanyia a la primera generació que va assistir a la instauració de les escoles. Treballava en una zona on tot just començaven a fundar-se escoles, per això era molt conscient del que podia i no podia fer l'escriptura.

Realment va ser això el que em va portar a escriure el llibre. A més, em semblava que la majoria d'europaus no tenien la més petita idea sobre el que es podia fer sense escriptura. Ni del que l'escriptura havia fet per ells. Aquest va ser el meu estímul.

Però va ser sobretot el fet d'haver estudiat Literatura Anglesa i Europea abans de passar-me a l'Antropologia el que em va fer molt conscient de l'impacte de l'escriptura. Sempre m'havia semblat que els europeus l'assumien sense entendre què podien fer amb l'escriptura (per exemple, editar-la), ni com eren les coses abans de l'escriptura, perquè feia molt de temps que en tenien.

CG: Jack, una de les coses que més em varen impressionar d'aquest llibre és el fet que consideres els intercanvis comunicatius més importants que la producció o, fins i tot, que les noves modalitats de treball.

JRG: Així és.

CG: Això és bastant revolucionari. Em va impressionar el fet de passar de considerar els mitjans de producció com un signe de progrés a la idea que les tècniques d'escriptura són més crucials per a l'evolució de les societats.

JRG: Sí, jo estava convençut que no hi havia una gran diferència entre els mitjans de producció del món romà, per exemple, i els del medieval. Que potser el més important era l'evolució de l'escriptura, l'ús de l'escriptura. O era més important, o igual d'important. Pensava que els economistes, i especial-

ment els marxistes, s'havien concentrat en els canvis dels mitjans de producció i havien deixat de banda els mitjans de reproducció de l'escriptura.

I continuu pensant que tal vegada es va posar massa èmfasi en els canvis de producció en comparació amb els canvis de reproducció, de l'escriptura. Això em semblava molt important, especialment a l'Àfrica. Perquè allà vaig conèixer moltes persones que eren igual d'intel·ligents que tu o que jo, però que no podien fer la mateixa mena de coses perquè no disposaven de l'escriptura. Em vaig posar a pensar en totes les coses que podíem fer gràcies a l'escriptura i eren moltíssimes, com el fet de poder organitzar a distància una trobada com aquesta. Segons el meu parer, eren diverses les coses com aquesta que els economistes havien menyspreat, i haurien d'haver prestat més atenció als canvis en els mitjans de comunicació.

Això no vol dir que el treball al voltant dels mitjans de producció no em semblés molt important, però sí que s'infravaloraren els canvis en els mitjans de reproducció de la paraula, del text. I el canvi que va suposar el text escrit consider que té una gran importància. Per això vaig canviar una mica d'orientació, per pensar-hi.

Així és que ja hi estava prèviament interessat quan vaig anar a l'Àfrica, on coneixia persones que, com que no disposaven d'escriptura, no podien deixar res registrat ni construir sobre el que altres persones havien fet, tal com podem fer nosaltres. Una gran part de la nostra societat es va construir sobre el que altres havien fet anteriorment, per la qual cosa vaig pensar que, realment, aquest fet s'havia ignorat.

CG: És molt significatiu que, en descriure aquesta transició a l'Antiguitat, fessis llum sobre les economies capitalistes contemporànies, i és que a finals dels setanta i principis dels vuitanta passam, en efecte, a un capitalisme més cognitiu, basat en els intercanvis de comunicació.

JRG: Doncs sí, però a mi sempre m'havia impressionat que, fins que no es va introduir l'escolarització obligatòria al segle XIX, la majoria de la població d'Anglaterra (i d'altres països capitalistes i industrials desenvolupats) no fos capaç de comunicar-se escrivint. Eren analfabets. M'impressionava que l'alfabetització hagués derivat dels canvis econòmics en comptes de causar-los. L'alfabetització no va tenir lloc a Anglaterra, un país capitalista desenvolupat, fins a finals del segle XIX, posem el 1880 o el 1890.

CG: Jack, també m'agradaria demanar-te com s'aconsegueixen proves materials de l'Antiguitat (de l'antic Egipte, per exemple) que tinguin la mateixa importància que l'escriptura.

JRG: És difícil, perquè no fa falta dir que les proves d'abans que s'introduís l'escriptura són limitades, però pots aconseguir-ho si et fixes en les societats contemporànies. És a dir, podies anar a l'Àfrica, com vaig fer jo, i veure societats nuclears on l'escriptura tot just s'estava introduint, i observar quins efectes tenia. Allà vaig treballar amb una població completament sense escriptura, i vaig poder veure què passava quan va arribar l'escriptura i parlar-ne amb la gent. Pens que era semblant al que degué passar a Egipte. Però, en cas contrari, hauria de pensar què era lògicament possible fer amb l'escriptura que no poguessis fer sense l'escriptura. I això, de nou, podies veure-ho a l'Àfrica, on hi havia regnes complexos que no tenien escriptura i també hi havia pobles culturitzats.

A Egipte, fins i tot quan hi havia escriptura, moltes persones no la coneixien. De manera que pots comparar els dos tipus de població pel que fa al que podien fer. Però una part del meu treball havia de ser especulatiu, perquè un dels meus arguments era que, quan en una població analfabeta hi ha un cert nombre de persones que saben escriure, l'efecte de l'escriptura és important fins i tot entre la població analfabeta.

I pensava principalment en escriptors de l'època medieval que eren com Shakespeare, capaços d'influir amb les seves idees en la part analfabeta de la població. Però aquestes idees, creia jo, provenien de l'alfabetització i no eren possibles sense l'alfabetització.

CG: Ens pots parlar del teu llibre *The Theft of History*, publicat el 2006?

JRG: Em fascinava fins a quin punt els europeus s'havien apropiat del món després de la Revolució Industrial, i havien oblidat el que passava abans d'aquesta revolució en altres parts del món. Amb «el robatori de la història» em referia al fet que Europa es va apoderar de la història que va començar molt abans, a l'Orient Mitjà, amb Egipte, però fins i tot abans d'això. Considerava que una gran part de la història de l'univers s'havia concentrat a Europa, o a Europa i a Amèrica, i ignorava el que havia passat a l'Orient Mitjà i a la Xina. I tot en connexió amb l'escriptura, ja que l'escriptura, sens dubte, va passar de l'Orient Mitjà a la Xina.

En aquest sentit, totes les cultures escrites del món són una, o almenys provenen d'una original, que no es trobava a Europa, sinó a l'Orient Mitjà, des d'on es va estendre. Els nostres orígens no començaren a Grècia i Roma, com a molts de nosaltres ens ensenyaren a l'escola, sinó molt abans, a Egipte i a Mesopotàmia, i varen estar influïts per aquestes cultures en una fase primerenca. Però a Europa això es va ometre i es va considerar Grècia com el bressol de la civilització. Això no és cert. Les cultures d'Egipte, Sumèria i altres cultures contribuïren moltíssim al creixement de la societat moderna. Però això ho varem ometre; fingírem que l'Orient Mitjà era quelcom totalment diferent d'Europa.

I no era així: va ser allà on va començar tot. Per exemple, l'alfabet, en el qual feim tant d'èmfasi, es va inventar amb tota seguretat a l'Orient Mitjà, a Palestina, probablement prop

d'allà. Tot i això, els europeus digueren més o manco que l'escriptura havia començat amb ells, amb Grècia i Roma.

Així que vaig intentar allunyar-me d'aquesta idea tan euromèntrica que nosaltres ho férem tot. És clar que no. És evident que no inventàrem l'escriptura. L'escriptura va venir de l'Orient Mitjà i es va estendre cap a Europa, la Xina i l'Índia.

Aquest va ser l'origen de la vida civilitzada, per dir-ho així, que nosaltres ens atribuïm. Amb tot i això, d'alguna manera hi ha una jerarquia; nosaltres vàrem construir una jerarquia a partir d'aquí.

Per descomptat, nosaltres hi aportàrem alguna cosa, posteriorment, amb la Revolució Industrial, però la principal revolució en l'escriptura va tenir lloc a l'Orient Mitjà, sens dubte, i per això, en la mesura que està vinculada a l'escriptura, allà és on va començar la Història. No a Europa. De fet, Grècia i Roma, que consideram que són les civilitzacions de l'Antiguitat clàssica, sorgiren en gran manera de l'Orient Mitjà. És molt clar amb Grècia i també amb Roma.

Així doncs, quan vaig dir que nosaltres havíem «robat la història», és perquè, a parer meu, la història va començar amb l'escriptura, ja que l'escriptura et permet mirar enrere, a altres cròniques.

*Normopaties. Obres de la Col·lecció
Es Baluard Museu*

Del 14 de juny de 2024
al 12 de gener de 2025

Organització
Es Baluard Museu d'Art
Contemporani de Palma

Director
David Barro

Comissariat
Carles Guerra

Coordinació exposició
Jackie Herbst
Solange Artilles

Registre
Soad Houman
Rosa Espinosa

Muntatge
Art Life
Es Baluard Museu

Assegurances
Correduria Howden R.S.

Maquetació
Marta Juan

Textos
Carles Guerra
Mary Goody (transcripció de la
conversa amb Jack R. Goody)

Traduccions
Àngels Àlvarez

Impressió
Esment Impremta

© de la present edició,
Fundació Es Baluard Museu d'Art
Contemporani de Palma, 2024
© dels textos, els autors
© de les obres, Mounir Fatmi, Juan
Uslé, Eulàlia Valldosera, Wols,
VEGAP, Illes Balears, 2024
© de les obres, Miriam Cahn, Núria
Güell, Ibrahim Mahama, 2024

Crèdits fotogràfics
David Bonet, 9, 10, 12
Joan Ramon Bonet, p. 13
Joan Ramon Bonet / David Bonet, p. 15
Mounir Fatmi. Cortesia de l'artista, p. 14
Arxiu Família Goody, p. 16

Agraïments
Jack Goody
Esther Goody
Mary Goody
Xavier Ribas
Imma Prieto
A tot l'equip d'Es Baluard Museu
d'Art Contemporani de Palma
A totes les artistes incloses en
l'exposició i a les col·leccionistes

ISBN 978-84-10136-00-7
DL PM 00443-2024
Exemplar gratuït
Prohibida la venda

#IMAGINAELFUTUR
#NORMOPATIESESBALUARD
@ESBALUARDMUSEU



WWW.ESBALUARD.ORG

ESBALUARD MUSEU 20ANYS

PLAÇA PORTA SANTA CATALINA, 10
07012 PALMA
T. (+34) 971 908 200

HORARI: DE DIMARTS A DISSABTE DE 10 A 20 H
DIUMENGE DE 10 A 15 H