

POPEA. UNIVERSITAT HERBAL. XISMES DE PINTORAS

13.02-03.05.26

Text curatorial. Cristina Anglada

In the beginning was the Word.

No.

*This is about the moment before the word, when
everything inside you is broken open.*

*Words, together; multiple and multivalent, coming in a
rush, Sounding in a chorus, a force like a waterfall. A dam
breaking. A difficult birth.*

So Mayer. «The Broken Open».

Spells, Ignota Books

Allò romput obert. Així va titular So Mayer la introducció del llibre *Spells. 21st-Century Occult Poetry*, una de les primeres publicacions de la ja desapareguda editorial Ignota Books. En aquest text, allò romput no clausura, sinó que permet obrir; allò violentat conté la possibilitat de sanació; les històries emergeixen com l'aigua que raja d'una esquerda. Les paraules actuen com a encanteris capaços de reencantar el món.

La història que contarem aquí es podria dir que comença amb una gran fractura: la que va provocar la pandèmia de la covid el 2019 i el confinament consegüent. Aquesta suspensió abrupta del temps productiu va obrir una ferida-esclatxa per la qual, durant un instant, poguérem imaginar altres maneres d'existir. En aquella interrupció sobtada i temporal de les vides tal com les coneixíem es revelaren la urgència, la necessitat i la rellevància de les cures; la interdependència de les relacions –abans no tan evident–; el pes de la solitud forçada; la necessitat radical d'estar juntes. Es va veure també que la natura respirava i es regenerava quan la deixàvem tranquil·la; que els ritmes de producció i de consum –asfixiants i absurds– es podien aturar, encara que fos breument, i donar pas a altres cadències i usos.

Va ser durant aquell parèntesi insòlit que Catalina Obrador i jo començarem una deriva que no sabíem on ens duria, que ella ha anat desenvolupant en diversos episodis i indrets de l'illa de Mallorca, i que ha configurat una mena de saga per entregues. popea és el nom amb què l'artista Catalina va començar a presentar-se de llavors ençà, un nom que li va permetre obrir espais d'imaginació i, alhora, allunyar-se del nom-territori. popea, amb aquesta sonoritat tan pomposa de plec marmori florentí, no remet només a la dona de Neró, sinó, sobretot, a un personatge de conte que viatja amb un dofí pels mars que envolten una illa, amb un anell a la boca.

Des que conec na Catalina, la record dibuixant, concentrada i present alhora. Jean-Luc Nancy, a *The Pleasure in Drawing*, es planteja el dibuix com un acte d'elecció i de discerniment, un exercici d'obertura que revela una potència d'existir. El gest de dibuixar es converteix en una mena de carícia entre el llapis i el paper, en què la participació del cos, emocional i reactiva, es fa evident. Es pot dibuixar gairebé a qualsevol lloc i en qualsevol moment. Mentre ets amb les altres. Em costa separar la vida personal de na Catalina de la seva proposta creativa com a artista, un tret que, d'altra banda, m'encanta reconèixer en moltes altres artistes que admiram. El seu estudi de pintura és també el seu dormitori. És interessant observar la disposició dels mobles i dels objectes, i adonar-se que es produeix una certa enganxositat en el fer, quins objectes queden més a prop i quins se situen més enfora (Sara Ahmed). Una estufa, algunes taules amb llibres i quaderns, teles, coixins, llit, prestatgeries, sofàs, parets pintades. La seva manera de crear s'allunya molt de la idea de l'artista concentrat i inspirat, aïllat al seu estudi, distanciat de la resta de feines. Com es crea, quins elements hi intervenen, quan es pinta sola i es cria sola?

Quan vàrem llegir *The Fisherman's Daughter* (publicat en castellà a la revista *Debate Feminista*), el relat que Ursula K. Le Guin va escriure el 1998, vàrem entendre que el pretès dilema entre els llibres o els bebès, l'art o els nins, no era ni més ni menys que una trampa: una construcció misògina. A partir de testimonis d'altres dones escriptores i de descripcions de les condicions materials en què escrivien, Le Guin argumentava que, en realitat, el treball, l'escriptura i la creació artística esdevenien encara més vitals gràcies a la maternitat, que no era cap impediment. La potència de l'experiència –el fet de posar una persona en contacte immediat i ineludible amb les fonts de la vida, la mort, la bellesa, el creixement i la corrupció– eleva l'obra, l'enriqueix.

Durant aquells mesos, les converses sobre la maternitat (jo estava embarassada de la meua filla Marcela) varen esdevenir urgents, i començàrem a pensar-hi no tant com a tema, sinó com a forma de coneixement i com a qüestió política. La maternitat deixava de llegir-se com a destí o sacrifici per entendre's com una experiència ambivalent, contradictòria i profundament política. El text de Le Guin formava part del recull de Moyra Davey *Mother Reader: Essential Writings on Motherhood* del 2001 (edició en castellà: *Maternidad y creación*), en el qual la fotografia va reunir trenta-dos textos –assaigs, memòries i relats– que condensen dècades de pensament feminista, especialment entre el 1970 i el 2000, des de perspectives molt diverses: de Sylvia Plath a Lydia Davis, de Margaret Mead a Toni Morrison, passant per Adrienne Rich, Margaret Atwood, Jane Lazarre o Ursula K. Le Guin, entre moltes altres.

Es proposa pensar la maternitat com una pràctica (mothering), i no com una identitat fixa o un règim de pertinença (motherhood). Des d'aquí, la maternitat es desplaça cap a una relacionalitat ampliada, orientada a generar vincles i a construir comunitat. Durant els darrers deu anys, popea ha anat transformant el seu treball cap a maneres de fer més híbrides, arrelades en allò social i allò local, al seu poble natal, Santanyí, alhora que ha continuat realitzant dibuixos i instal·lacions en espais com ara carnisseries, tallers mecànics, estudis d'artistes o esglésies clandestines. A partir de la col·laboració amb altres grups ha anat mesclant materials i formats: lectures d'assaig en veu alta, el brodat col·lectiu *Calça Subversiva* en places i carrers, la creació de cartells i fanzins, l'activació de dispositius com La Radio Social i *performances* sonores al camp. Durant un temps, popea va abandonar la pintura. Va continuar amb el dibuix i les accions, com ara la narració en veu alta –com en aquella exposició a Madrid, quan va cobrir les persones amb llençols i va llegir fragments de diaris i contes–, que reapareix aquí com a activació: un moment irrepetible, performatiu, en què els cossos se sincronitzen i l'obra es desplega en el temps compartit. No es tracta de representar, sinó de convocar; no de tancar un sentit, sinó d'obrir un espai on alguna cosa pugui passar.

A més, durant set anys –fins al 2020– va formar part activa i va ser també fundadora d'un espai cultural i associatiu que funcionava com un organisme viu: persones que entraven i sortien, s'asseien, conversaven i feien coses juntes durant un temps. Al llarg de la seva trajectòria, l'espai va acollir tallers, trobades, experiments artístics i projeccions, l'obra de teatre *Lisístrata* juntament amb Comando Cotorra, i, sobretot, processos d'autoorganització vinculats a les

condicions materials de la vida quotidiana. En aquest context, les cures ocuparen un lloc central: grups de treballadores de la neteja, cuidadores de persones grans o malaltes, veïnes que es reunien per pensar-se juntes i compartir informació. La comunitat no apareix aquí com un ideal abstracte, sinó com una pràctica sostinguda, fràgil i necessària. Aquest lloc encarnava, així, una manera de fer que travessa tota l'obra de popea: la convicció que crear és, abans de res, generar les condicions perquè allò comú pugui tenir lloc, encara que sigui de manera provisional, encara que hagi de transformar-se o de desplaçar-se amb el temps.

Aquest projecte configura, seguint Silvia Federici, petits experiments al voltant dels comuns que assagen maneres reals de reencantar el món. En una línia propera se situa *Ses Milanes. Créixer a la natura*, el projecte d'educació en la natura que Catalina ens va assenyalar al mapa quan consideràvem traslladar-nos a l'illa amb la intenció d'oferir al nostre fill Agustín un lloc més amable on viure. Ses Milanes va ser molt més que una escoleta al bosc: és una iniciativa política imaginada pels seus fundadors –l'artista palestina yasmine eid- sabbagh i l'epidemiòleg català Adrià Ramírez– juntament amb totes aquelles persones que aconseguiren convèncer pel camí. Allà es practica des de fa més de dotze anys una pedagogia radical centrada en el joc espontani i l'acompanyament respectuós d'un grup únic de nines i de nins d'entre dos i sis anys, organitzada per les famílies des d'una autogestió sostenible, la deliberació col·lectiva en assemblees i la resolució de conflictes.

Durant els mesos de confinament –en què, a més, l'associació a la qual Catalina dedicava tant de temps va tancar– ens vàrem dedicar a llegir i a mantenir llargues converses telefòniques, a enregistrar lectures en veu alta, a intercanviar cartes i a noves rutines que semblaven elàstiques. Altres lectures ens acostaren a Donna Haraway, Audre Lorde, bell hooks, Gloria Anzaldúa, Virginie Despentes, Adrienne Rich, Angela Carter, Octavia Butler, Mónica Ojeda, Mariana Enríquez, Marina Warner o Carmen Martín Gaité. Feminismes, ciència-ficció especulativa, literatura gòtica llatinoamericana: mons que desestabilitzen la normalitat apresada des de la infantesa, aquella ideologia que s'instal·la suaument i es filtra als espais d'oci, de socialització i d'acceptació.

El recopilatori *Telling is Listening: selected essays 1973-2014* (edició en castellà: *Contar es escuchar*), d'Ursula K. Le Guin, va significar un punt d'inflexió per al procés. Es tracta d'un conjunt d'assajos marcats per l'escolta, l'atenció radical i la celebració de la imaginació. Le Guin proposa una manera de narrar que no parteix de la conquesta ni del domini, sinó de la cura; una literatura entesa com a conversa oberta, permeable i comunitària. Narrar no és imposar una veu, sinó obrir un espai que, com tota pràctica comuna, necessita temps, silenci i hospitalitat. Contar bé exigeix escoltar bé: atendre l'altre, l'altra. La comunicació autèntica no és una simple transmissió d'informació, sinó un intercanvi viu entre consciències.

En aquesta mateixa direcció, Carmen Martín Gaité, a *El cuento de nunca acabar*, concep el relat no com una estructura que avança cap al desenllaç, sinó com un fil que es manté viu mentre hi hagi algú a l'altra banda prestant atenció. Contar no respon al desig de tancar, sinó al de rompre i obrir i veure què sorgeix, al de mantenir una conversa; d'habitar un temps compartit en el qual les històries poden desviar-se, interrompre's o quedar en suspens. Per a Martín Gaité narrar és un gest relacional, una manera d'acompanyar-se: la història existeix en aquest 'entre', en la confiança que permet continuar parlant.

Le Guin, al seu torn, remet a Walter Ong i a la seva reflexió sobre la oralitat i l'escriptura a *Orality and Literacy* (edició en castellà: *Oralidad y escritura: tecnologías de la palabra*), i ens recorda que la comunicació enfonsa les seves arrels en l'oralitat: en la relació directa entre qui parla i qui escolta, capaç de crear comunitat. Aquesta ètica de l'escolta dialogava, a més, amb les reflexions que popea compartia a partir de la lectura de *How to Do Nothing* (edició en castellà: *Cómo no hacer nada*), de Jenny Odell, en què l'atenció apareix com una pràctica política, vinculada a la noció de Hannah Arendt de l'«espai de l'aparició»: un lloc fràgil però fonamental on les persones parlen i actuen juntes, on la comunitat es fa visible. No es tracta de grans gestos, sinó de proximitat, d'escala i de context. Des d'aquest lloc, la creació va deixar de pensar-se com

un acte aïllat per entendre's com quelcom que passa en xarxa, sostengut per vincles, per cures compartides, per comunitats petites però persistents.

Durant l'estiu del 2021, amb Marcela encara a la panxa, organitzàrem una sèrie de trobades en forma de recorreguts pel poble de Bunyola. Els va titular *Sensacional recopilació d'històries mai abans contades per l'autora*. A les aturades, popea llegia i treia objectes d'una bossa; aquests passejos funcionaren com una primera cartografia afectiva del projecte. El mapa no era només un instrument d'orientació, sinó una manera de narrar les relacions entre llocs, cossos, textos i temps.

Després hi va haver més activacions, cada una diferent, però unides per la lectura, l'escolta i el contar: *Taula d'arrelament* (II activació de *Sensacional recopilació d'històries mai abans contades*, Teleclub de Sineu, 2022); *Per davall la nou sobre les espatlles una bossa foradada* (III activació, Taca, Palma, 2023); *La boca diu. Un manual per a llegir a viva veu. Antígones contra els monstres* (IV activació, taller de Jaume Canet, Felanitx, 2024). Cada una va ampliar el projecte com qui afegeix capes a un relat coral, sense clausurar-lo.

«Universitat Herbal. Xismes de pintoras» és el títol de la cinquena activació del projecte, presentada a Es Baluard Museu el 2026. A partir de la invitació del museu començàrem a pensar en tot el procés anterior des d'una lògica de saga: no com a culminació, sinó com un episodi més d'un relat en curs. La clau d'aquest desplaçament la va oferir *El río* (títol original: *Time Zone J*), el darrer còmic de l'autora canadenca Julie Doucet, publicat per Fulgencio Pimentel. En aquest llibre, Doucet continua la seva experimentació radical amb el llenguatge del còmic: les vinyetes desapareixen i l'autora conta la història principal des del present. La intimitat es construeix a través d'un fluir desordenat, en què la seva figura reapareix una vegada i una altra en primer pla, envoltada d'una multitud de rostres, que generen un efecte de *collage* continuu, gairebé mural. El riu funciona aquí com a metàfora d'un corrent que arrossega fragments, imatges i veus sense origen fix ni desembocadura clara. Per a popea, aquest llibre va funcionar com un nou ressort. Els diaris íntims de joventut, el fluir entrelaçat de veus i de temps, i el dibuix com a manera de contar obriren la possibilitat d'un retorn: la tornada a la pintura. No com a recuperació d'un llenguatge abandonat, sinó com a reescriptura profunda del vincle amb aquest llenguatge.

En la correspondència mantenguda durant aquest procés reapareixia una pregunta insistent: des d'on cal continuar pintant?, quin relat s'ha de desmuntar abans? La pintura no es podia reprendre sense qüestionar la manera en què s'havia après. Tornar a pintar implicava, així, desxifrar el passat i contar-lo per primera vegada, no com una revenja, sinó com un gest de lucidesa. La pintura va començar a mostrar-se com un diàleg que necessitava sortir fora. El gest és lent, material, quotidià. El temps d'assecat de l'oli, els pinzells petits, el cavallet –abans transcendent– ara desplaçat. El ritme de la pintura s'assembla al d'altres pràctiques apreses: brodar, cosir teles, insistir amb les mans. L'estudi es converteix en un espai porós, envoltat de llibres d'autores, catàlegs de dibuixants, veus que acompanyen. Es fan cercles al voltant del quadre, murs afectius amb les seves presències. Pintar té lloc entre les tasques quotidianes: alimentar el foc, tenir cura del teu fill, cuinar, posar una rentadora, tornar a pujar, llegir, pensar en la fugida, afegir més llenya. La pintura s'incrusta en la vida, i la vida entra dins la pintura.

A l'Espai D d'Es Baluard Museu, popea construeix un laberint porós, sensible al pas de l'aire i a la vibració de les veus. L'espai està romput-obert: accessos, sortides, plecs, racons. Es convida a deambular-hi. Les teles tenyides amb elements naturals suren com a membranes oxidades pel temps i les mans. Pintures diverses habiten aquest laberint i sostenen històries i temps. Estan fetes sobre grans superfícies reutilitzades: diaris, quadres antics. Les imatges apareixen i s'esvaeixen, s'entrellacen amb paraules; els sons mai no coincideixen del tot amb la mirada. Un text llegit interfereix en la imatge; un record interromp l'escena. L'exposició esdevé així un espai d'escolta. És una carta, és una confidència, és una taula de cuina.

I a la vegada és un relat que es construeix col·lectivament. Durant l'estiu del 2025, popea va organitzar el Campamento Jeleton juntament amb el col·lectiu homònim i Rafael Martínez del Pozo (dissenyador de so) a la seva caseta des Pinaret. Hi participaren més veus, també Blu,

amb qui ha realitzat tallers de serigrafia, i Jaume Canet, responsable de les peces de ferro que trobam a la sala. popea ha creat el fanzín que acompanya la mostra i que funciona com una extensió natural d'aquesta lògica: recipients portàtils on les històries circulen, es deformen i continuen. No documenten l'exposició; la prolonguen com a dispositius d'oralitat secundària que mantenen viva la conversa més enllà de l'espai expositiu.

La intensa convivència durant l'estiu va desplaçar la pràctica individual –la pintura, els diaris– cap a un fer col·lectiu, impulsat per la conversa i el debat, les tirades de cartes, les experimentacions amb so i les lectures en veu alta. Afloraren retalls i evocacions sobre l'arqueologia del disseny de ser artista i els anys de formació compartits. El riu de la memòria arrossega i retorna fragments a una mar tèrbola, convertida en portal. Un catàleg de Nan Goldin sense conèixer-ne el context ni la història. La romantització del sexe i les drogues. El dany de les relacions entre professors i alumnes. Els banys a la mar durant aquells dies xafogosos interrompien l'embadalliment i transformaven l'aigua en un passatge cap a altres mons. Els records sorgien com un ensorrament inevitable i, en verbalitzar-se, es convertien en alguna cosa compartida, de moltes persones. Allò que es recorda esdevé real; allò que es conta ens transforma. En aquesta genealogia s'inscriuen les xafarderies: aquest gènere menor, menyspreat, històricament femení, es converteix aquí en un gest polític, en una eina per desmuntar l'autoritat i visibilitzar el que restava ocult.

L'aigua –tan present en la vida insular– apareix aquí com a corrent i com a arxiu, com un oceà de memòries i fantasmes. No només la mar amable de les platges de postal, sinó també el Mediterrani com a frontera, tomba i llindar. En aquesta exposició, l'aigua funciona com a portal narratiu. Per a Virginia Woolf, l'estil és com una ona que viatja des d'alta mar i romp a la riba en forma de paraules; per a Le Guin, la literatura és un corrent viu. Aquesta relació entre aigua i escriptura ressona també en obres com *The Chronology of Water* (edició en castellà: *La cronologia del agua*) o *Thrust* (edició en castellà: *Iluminada*), de Lidia Yuknavitch, on el cos apareix com un arxiu líquid solcat pel trauma, el disseny i la memòria.

La història retorna, aleshores, als anys noranta, a una Facultat de Belles Arts espanyola. Avui, aquells edificis –mig buits, devorats per la vegetació– ofereixen una al·legoria involuntària: un bosc que creix dins l'arquitectura que sostenia la vella narrativa. No es tracta d'una ruïna silenciosa, sinó d'un paisatge que s'imposa i desborda, com els espais de què parla María Zambrano a *Claros del bosque*: llocs que no es conquereixen ni s'assalten, sinó als quals s'accedeix per atenció i espera, quan alguna cosa s'obre sense previ avís; on alguna cosa emergeix fora del domini del temps i permet recuperar un sentir anterior, una unitat primigènia que no cancel·la la ferida, però la fa pensable.

En aquest mateix paisatge dialoga amb la lectura que Ursula K. Le Guin fa a *The Wave in the Mind* (edició en castellà: *Contar es escuchar*) del conte *La bella dorment*, titulada «The Wilderness Within» («El bosque interior»). No s'hi parla de l'arribada del príncep, sinó del reconeixement dels esbarzers que han crescut al voltant del son. Els esbarzers no apareixen del no-res; creixen quan una història falsa s'ha mantengut massa temps sense ser qüestionada. Una història feta de fascinació, silenci, jerarquies i violència estructural. Sara Ahmed, a *Complaint!* (edició en castellà: *¡Denuncia!*), descriu aquesta violència institucional que s'acaba convertint en paisatge, obliga a adaptar-s'hi per sobreviure i castiga els que l'assenyalen. Travessar aquests esbarzers no és heroisme, sinó lucidesa: la possibilitat d'obrir una clariana on abans només hi havia continuïtat, confusió i por.

Els contes populars –sobretot els protagonitzats per dones– han estat durant segles un dels principals dispositius de transmissió de normes, pors i jerarquies. Marina Warner ha mostrat que aquests relats funcionen com a tecnologies culturals que modelen cossos i desigs. Angela Carter va assumir aquest llegat per dinamitar-lo des de dins: reescriure el conte no per abandonar-lo, sinó per restituir a les protagonistes la consciència, el risc i el plaer. On hi havia obediència, elecció; on hi havia silenci, veu.

El 2020 popea es va apuntar al taller organitzat per La Casa Encendida titulat *Espejos negros: imaginación política y nuevo gótico latinoamericano*. Gràcies a les lectures i anàlisis va poder articular el seu vincle amb allò gòtic i allò fantàstic com una manera de reconnectar amb emocions fosques, adormides o postergades. Llegir terror, deia, podia ser també una via d'aprenentatge: una manera de mirar la por de cara, d'esmicolar-la, de comprendre les forces que encara no sabem anomenar. Mirar allò romput. Endinsar-se en lectures era endinsar-se en altres mons, convertir-se momentàniament en altres cossos, en altres temps. Si la ciència-ficció ens ajudava a imaginar futurs possibles, per què no podíem pensar que allò sinistre també podia ensenyar-nos alguna cosa sobre el present?

Més endavant va arribar a les nostres mans *Always Coming Home* (edició en castellà: *El eterno regreso a casa*), també de Le Guin, com qui descobreix una constel·lació sencera després d'haver captat la lluentor d'una sola estrella. La combinació d'arqueologia imaginària, contes, poemes, mapes, dibuixos, recipients i genealogies inventades ens va proporcionar un llenguatge per anomenar el que estava passant. El projecte que teníem entre mans no era lineal ni heroic, sinó un territori viu: un espai-bossa en el qual les històries personals, els gestos mínims, les converses de cuina, les genealogies feministes i els fragments de memòria podien conviure sense jerarquies. Més que un llibre de referència, *Always Coming Home* va esdevenir un model de món: una manera de pensar la pràctica artística com una arqueologia sensible feta de restes, correguts i relats en trànsit.

La noció de bossa, formulada per Ursula K. Le Guin a *The Carrier Bag Theory of Fiction* (edició en castellà: *La teoría de la bolsa de la ficción*), creua de manera decisiva aquest projecte. Envers l'èpica de l'heroi i la conquesta, Le Guin proposa una narrativa feta de gestos mínims: un recipient on caben començaments i pèrdues, relats fragmentats i accions que sostenen la vida. En aquest espai treballa popea. La seva pràctica es mou entre memòria, ficció i conversa, i construeix un territori on la intimitat esdevé política i allò polític, proper. L'exposició s'ofereix com una bossa oberta: un lloc per escoltar, per compartir fragments i per tornar a teixir vincles. En un temps marcat pel retorn del relat heroic, aquesta proposta opta per altres formes de narrar: les que no conquereixen, sinó que sostenen.

Potser, com diu Le Guin, encara queda espai a la bossa d'estrelles. Encara queden llavors per collir. Encara hi ha històries que poden salvar-nos. I és aquí –en aquest gest humil i radical de narrar juntes– on l'obra de popea desplega la seva força més profunda: recordar-nos que la vida, com la ficció, se sosté en comunitat.