

Fonaments i Teoria de la Història de l'Art Júlia Lull Sanz 2024-2025

I TU, QUÈ MIRES?

**LES IMATGES I LA CULTURA VISUAL COM A EINA
PER A PENSAR EL MÓN DES D'UNA PERSPECTIVA
TRANSFEMINISTA I DECOLONIAL**

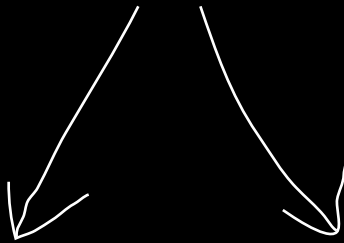




Prohibit el pas, Joan Brossa 1988 (1)

PUNT DE PARTIDA

Com pot ser que la Història de l'Art sembli una disciplina arcaica mentre que les pràctiques artístiques, els seus processos i els seus objectes constitueixen avui una alternativa significativa i esperançadora de desenvolupament cognitiu i comunitari, així com el lloc des d'on sostenir anàlisi i propostes transformadores del statu quo?



CARACTERÍSTIQUES DEL GRUP

Alumnat de 1r curs del grau d'Humanitats

Assignatura troncal

56 persones matriculades

PUNT INICIAL

L'Alumnat s'apropa a l'art com una activitat humana autònoma, subjectiva, superficial,

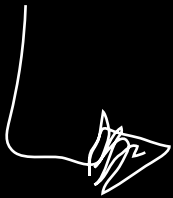
NO VINCULANT.



Visitants del Museu Louvre davant la Mona Lisa (2)



Mobilització sector teatral a Barcelona, Grec 1976 (3)



QUIN ÉS EL VALOR/PAPER DE L'ART EN LA NOSTRA SOCIETAT?

Com mirem, què ens diuen les imatges, quin tipus d'atenció ens demanen, quins lleguantsge utilitzen les practiques artístiques, com ens afecten?

Les aproximacions transfeministas i queer han centrat la seva atenció a investigar com els discursos dominants patriarcals han configurat i impost, ajudant-se de les imatges artístiques, un ideal normatiu dels cossos masculí i femení, així com dels seus desitjos. Per la seva part, els estudis decolonials i anticolonials van delatar que aquesta disciplina era còmplice i legitimadora de l'expansió colonial europea que, a través de fetitxitzar els seus documents de cultura va contribuir a amagar i maquillar atroços exercicis de barbàrie, parafrasejant a Benjamin. D'aquesta manera, l'estreta relació entre art i modernitat com a símbol de progrés, emmascara una altra relació encara més perversa entre modernitat i colonialidad i entre cultura i violència. La Història de l'Art, així com la història del col·leccionisme i dels museus occidentals estan vinculades a una història del dolor i a un desig d'orgull nacional-colonial. Finalment, són les mateixes pràctiques artístiques, en la seva materialitat i treball creatiu, les que obren i conflicúan contínuament amb les limitacions d'aquesta disciplina, mentre continú preferint el discurs, el text i el raonable (normatiu) com a llocs propicis des d'on comprendre una pràctica que es desenvolupa i expressa sempre en i des del cos tot.

**EXCESSIVA DEPENDÈNCIA DE
CRONOLOGIES I ESTILS**

PERSPECTIVA PATRIARCAL

**FOCALITZACIÓ EXCESSIVA EN
EL "GRAN ART"**

**EUROCENTRISME I FALTA DE
DIVERSITAT CULTURAL**

**DEPENDÈNCIA
D'UN ENFOCAMENT
OCCIDENTALITZAT EN TEORIA I
MÈTODES**

FERIDES DE LA HISTÒRIA DE L'ART

QUI ESCRIU LA HISTÒRIA DE L'ART?

**FALTA D'ACTUALITZACIÓ EN
LES EINES PEDAGÒGIQUES**

**LIMITACIONS EN L'ACCÉS A
LES FONTS**

**FALTA
D'INTERDISCIPLINARIETAT**

**MANCA DE PERSPECTIVES
CONTEMPORÀNIES**

VISIÓ ELITISTA DE L'ART



Jackson Pollock al seu taller fent action painting (4)

HISTÒRIA DE L'ART PATRIARCAL

Desmuntatge de la
construcció del “geni
masculí”

Redefinició dels
criteris d'importància
artística

Introducció
d'una perspectiva
interseccional

Revisió dels mètodes
d'anàlisi

PRÀCTIQUES QUEER

CANVI DE PARADIGMA

Les pràctiques queer han potenciat experiències amb els objectes artístics centrades en el cos i els afectes. Partir dels traumes, ferides i desitjos que els artefactes despertes i promouen en diferents cossos, permet l'articulació d'altres maneres de fer, pensar i compartir que contribueixen de manera central a la transformació i reparació de la disciplina. Amb tot això, una intervenció feminista i queer sobre la Història de l'Art implica un canvi de paradigma. «Canviar de paradigma en la història de l'art implica, per tant, alguna cosa més que tan sols agregar nous materials -les dones i la seva història- a les categories i mètodes ja existents: ens ha portat a maneres completament noves de conceptualitzar el que estudiem i el com ho estudiem». Un canvi de paradigma és també una forma de reparació de la violència exercida per les institucions que han ostentat el privilegi de la producció de saber.

Des dels anys 80 que en l'àmbit acadèmic es ve produint aquest canvi amb recerques, metodologies i pràctiques que han obert punts de fuga significatius per a una reformulació dels principis i objectius de la disciplina de la història de l'art. Canvis que, no obstant això, encara no esdevenen prioritaris en el disseny dels plans d'estudis i del contingut de les assignatures.

RECOONEIXEMENT < MEMÒRIA
IDENTIFICACIÓ

HETERONORMA

La construcció interessada de la feminitat i la masculinitat és un procés que podem entendre millor a través dels objectes artístics. És fonamental assenyalar que el sistema sexe-gènere i l'imaginari cultural que d'ell es deriva no són fenòmens naturals ni biològics. Una de les funcions històriques de l'art ha estat actuar com a mecanisme de reconeixement. En aquest sentit, la imatge ha servit com a intensificadora de la memòria i la identificació, promovent en molts casos els elements significatius de la cultura dominant, que en aquest cas és patriarcal i heteronormativa.

Les imatges exerceixen un paper crucial en la fixació d'unes certes maneres d'entendre el món, ja que la manera en què les observem influeix directament en la nostra manera de pensar. Cada cultura, a partir de les imatges que promou, genera un imaginari que es converteix en l'espai comú des d'on emetem la majoria de les nostres opinions i pensaments.

IMAGINARI ↙

SISTEMA
SEXE-
GÈNERE

L'esquema que decorava la coberta del catàleg d'Alfred H. Barr per a l'exposició Cubism and Abstract Art al Museum of Modern Art de Nova York, l'any 1936, és paradigmàtic de la manera com l'art modern ha estat cartografiat per la història de l'art modernista. Les pràctiques artístiques de finals del segle XIX es col·loquen en un diagrama cronològic on moviment segueix moviment, connectats per fletxes unidireccionals que indiquen influència i reacció. Sobre cada moviment hi presideix un artista amb nom propi. Tots aquells canonitzats com els iniciadors de l'art modern són homes. Això és perquè no hi havia dones involucrades en els moviments primerencs de l'art modern? No. És perquè les que hi eren no van tenir importància en la definició de la forma i el caràcter de l'art modern? No. O és més aviat perquè allò que la història de l'art modernista celebra és una tradició selectiva que normalitza, com l'únic modernisme, un conjunt particular i generitzat de pràctiques? Argumentaria a favor d'aquesta explicació. Com a resultat, qualsevol intent de tractar artistes dones en la història primerenca del modernisme requereix una deconstrucció dels mites masculins del modernisme. **Griselda Pollock**

Aquells que tenen privilegis inevitablement s'aferren a ells, i s'hi aferren fort, per petit que sigui l'avantatge implicat, fins que es veuen obligats a cedir davant un poder superior d'una mena o altra. **Linda Nochlin**

L'anàlisi de les activitats de les dones artistes no pot limitar-se simplement a situar-les en esquemes existents, ni tan sols en aquells que afirmen considerar la producció artística de manera social i abordar la centralitat de la sexualitat. No podem ignorar el fet que els terrenys de la pràctica artística i de la història de l'art estan estructurats per, i alhora estructuren, les relacions de poder de gènere... **Griselda Pollock**

La història de l'art avui sap, ha après, que el seu relat funcional i les seves categoritzacions són molt objectables i necessiten ser revisades a cada pas. Però ningú ens garanteix que deixar de recordar la necessitat de revisar el discurs no acabi per imposar de nou alguns dels vells valors d'exclusió, sobretot en un moment com l'actual: mai les dones han tingut una veu més poderosa, encara que al temps hi hagi símptomes de retorn a posicions conservadores, de les quals per descomptat no es lliuraran les dones en el món de l'art. **Estrella de Diego**

L'acceptació de la dona com a objecte de la mirada desitjant masculina en les arts visuals és tan universal que, per a una dona, qüestionar o cridar l'atenció sobre aquest fet és convidar a la burla, a revelar-se com algú que no entén les estratègies sofisticades de la cultura elevada i que pren l'art 'massa literalment', i que, per tant, és incapaç de respondre als discursos estètics. Això es manté, per descomptat, dins d'un món —un món cultural i acadèmic— dominat pel poder masculí i per actituds patriarcals sovint inconscients. A Utopia —és a dir, en un món en què l'estructura de poder fos tal que tant homes com dones poguessin ser representats vestits o despullats en una varietat de postures i posicions sense cap implicació subconscient de dominació o submissió— en un món d'igualtat total i, per així dir-ho, inconscient, el nu femení no seria problemàtic. En el nostre món, sí que ho és. **Linda Nochlin**

"Per tal que l'art vagi més enllà o darrere de les [repressives] convencions de representació, per tal d'exposar la ideologia que aquestes concepcions serveixen, les obres d'art haurien d'emprar 'pràctiques de desidentificació' que trenquin 'la dansa de la ideologia', i 'distanciació' que alliberi l'espectador de l'estat de ser capturat per les il·lusions de l'art que fomenten la identificació passiva amb mons ficticis." **Mira Shor**



Behind the Mith of Benevolence, Titus Kaphar 2021 (5)

HISTÒRIA DE L'ART EUROCÈNTRICA

Eurocentrisme

Jerarquització
cultural

Esborrament del
context històric i
cultural

Homogeneïtzació
de les cultures no
occidentals

Falta de
reconeixement
a les pràctiques
contemporànies de
cultures colonitzades

Introducció d'altres
concepcions del temps
i les relacions



PROJECTE
MODERN
IL·LUSTRAT

Recordem que la Història de l'Art va començar a consolidar-se com a disciplina en el segle XVIII, impulsada per pensadors com Johann Joachim Winckelmann, considerat un dels pares fundadors d'aquesta. La seva obra Història de l'art en l'antiguitat (1764) va establir un enfocament més sistemàtic i crític sobre l'art, centrant-se en el context històric i cultural, però especialment intentant establir una relació de continuïtat (progressiva) entre passat i present, un exercici que es donarà també en altres àmbits de coneixement. Només un segle més tard, la Història de l'Art es consolidava com una disciplina acadèmica, amb la creació de museus, la publicació de monografies i la formalització de cursos universitaris. La Il·lustració va suposar una racionalització i sistematització de tots els sabers, una historització del món, per dir-ho així. Raó, Text i Història es van imposar d'una vegada per sempre com els únics modes efectius i validats de coneixement. El projecte modern-il·lustrat va implicar també l'assentament d'un règim escòpic, un règim disciplinari de la nostra capacitat de mirar, en sentit foucaultí, que tindria efectes importants en la nostra relació amb el passat i les seves implicacions en el present.

La Il·lustració, a més, tradicionalment entesa com un període d'avanç racional i científic, reexaminada des d'una perspectiva decolonial va revelar les complexitats i contradiccions d'aquest procés. Celebrada encara per promoure valors com la llibertat i la igualtat, és crucial reconèixer com aquestes idees van ser en gran manera excloents, afavorint a les elits europees mentre marginaven i explotaven als pobles colonitzats.

El desig de reconeixement i apoderament del subjecte modern (home, blanc, adinerat), juntament amb l'oblit interessat de la construcció del seu desenvolupament, es troben en la base d'una disciplina erràtica que entre desitjos,

PASSAT ~ PRESENT

perversions i oblits sol perdre de vista el seu objecte: les imatges tangibles que concretem material i creativament en contextos específics de producció, ús, contemplació i desús.

Davant la perversió temporal de la Història de l'Art hegemònica, conceptes com el "anacronisme" o la "heterocronia" han estat àmpliament desenvolupats pels estudis de cultura visual, com testifiquen els treballs de Keith Moxey, Mike Bal o Didi-Huberman. No obstant això, aquests enfocaments pertinents per a la teoria de la imatge obliden sovint el seu origen polític i social en favor de la seva consagració com a eina crític-teòrica. Les tradicions, cultures i societats prèvies a la colonització, així com els pobles originaris del sud global, participen d'una relació amb la temporalitat absolutament distinta al temps progressista i jeràrquic occidental. En moltes d'elles, el passat és una temporalitat dúctil i operativa per a afrontar i superar la complexitat i conflictes del present, mentre que el futur és una dimensió cega, que roman sempre "per darrere" o "a l'esquena" i a costa de les nostres vides passades. Pensar i obrir les possibilitats de relació entre temps i història des d'una perspectiva decolonial convoca inevitablement una altra vinculació, potser més poderosa i subversiva, la relació entre memòria i cos (individual i social).

TEMPORALITAT

DECOLONIALITAT

Així mateix, els exercicis decolonials han posat en el centre pràctiques creatives i imaginatives, titllades d'exòtiques o fetitxitzades pel discurs estètic occidental convertint-les en mercaderies. Aquestes pràctiques esdevenen formes materials de resistència, vinculades a modes de vida que s'escapen dels modes de producció imperants. Totes elles són presents i co-existeixen amb les formes d'art legitimades: danses, cants, festivitats, cerimònies o objectes quotidians generats des d'exercicis creatiu-imaginatius assenyalen i pertorben els límits i limitacions del relat oficial de l'Art.

PRÀCTIQUES
DE RESISTÈNCIA

El Museo, al igual que la Universidad, ha sido una de las instituciones centrales de la modernidad. El museo ha representado la diferencia colonial antropocéntrica, ha configurado el "yo" normativo y ha negado la alteridad a través de la exclusión y/o la exhibición de la misma. Además, ha sido instrumental en la afirmación, producción y difusión de la epistemología occidental; en la construcción de formas de conocimiento y de representación que configuran subjetividades normativas. Su colonialidad se manifiesta en la negación que conlleva la apropiación, exhibición y desplazamiento de los mundos-de-vida de otras personas, de animales y de la Tierra, transformados todos ellos en "alteridad". El museo delinea la alteridad y, por oposición, crea el "yo" normativo que se convierte en humano, moderno, universal y ausente ante la pluralidad del mundo.

Rolando Vázquez

La amnesia blanca oculta su responsabilidad histórica. En la idea de "arte universal" prevalece la idea de un arte supuestamente potable, no político, donde el museo es un espacio "no nacional" y libre de responsabilidad histórica. Esto "justifica la existencia de museos llenos de artefactos robados por el colonialismo europeo", llenos de estéticas y representaciones de una historia hegemónica. Nuestra larga memoria, nuestras cicatrices coloniales, nos prohíben olvidar al entrar a un Museo. Quizás esto no lo tenía presente cuando desde el colectivo Ayllu decidimos realizar acciones poéticas dentro de los museos e instituciones que resguardan la memoria colonial. Pero la estética colonial produce sensaciones a partir de la monumentalización del dolor. **Colectivo ayllu**

A partir del siglo XVII, el concepto aesthesis se restringe, y de ahí en adelante pasará a significar "sensación de lo bello". Nace así la estética como teoría, y el concepto de arte como práctica. Mucho se ha escrito sobre Immanuel Kant y la importancia fundamental de su pensamiento en la reorientación de la aesthesis y su transformación en estética. A partir de ahí, y en retrospectiva, se comenzó a escribir la historia de la estética, y se encontraron sus orígenes no sólo en Grecia, sino en la prehistoria. **Walter De Mignolo**

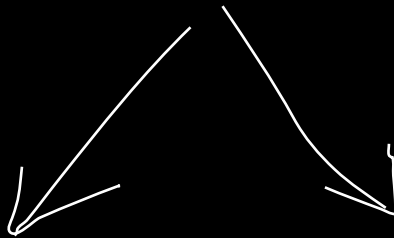
Comenzaré indicando que la memoria se caracteriza por referirse a hechos del pasado que no quedaron escritos en los relatos oficiales. El concepto surgió después de la década de 1960, como consecuencia de la descolonización en Asia y África, y de los nuevos movimientos sociales que buscaban historiografías alternativas y revisionistas (Hartog, 2009; Huyssen, 2002). Así, la memoria se asocia a experiencias subjetivas, es dinámica, afectiva, emocional, cambia en el tiempo, resignifica el pasado en virtud del presente (Nora, 1984). Más allá de las definiciones hechas por los teóricos, que son muy útiles, pero que sin embargo, suponen cierta distancia con las experiencias más personales, diría que hacer memoria es recoger y re-construir relatos, sensaciones y momentos que han quedado registrados, latentes, en nuestros cuerpos/corazones. Es buscar en lo profundo para sacar a la luz historias no contadas, historias que duelen, que nutren y que, sobre todo, nos ayudan a encontrar a los grupos o colectividades entre los que podemos ser quienes realmente somos. Por eso creo que se trata de un ejercicio tanto individual como colectivo. **Camila Opazo**



Muntatge al Museu Louvre, 1947 (6)

OBJECTIUS

Plantejar l'assignatura de tal manera que permetés a l'alumnat adquirir eines per relacionar-se amb les imatges de manera autònoma i crítica, més enllà de l'assignatura.



Ofereix noves metodologies de relació amb l'art (pràctiques artístiques, Atles, VTS)

Ofereix eines que permetin desenvolupar el pensament crític sobre com s'escriu la història (de l'Art): teories feministes i queer, perspectives decolonials i anticolonials.

ABY WARBURG

OBJECTES
ARTÍSTICS

Aby Warburg (1866-1929) historiador, pare de la iconologia i defensor acèrrim de la necessitat d'una aproximació antropològica als objectes artístics, dona compte de la necessitat de no reduir aquesta disciplina al que els seus "origens" van plantejar per a ella. Avançant-se un parell de segles al debat actual sobre cultura visual, va obstinar tota la seva carrera a defensar que els objectes artístics eren el lloc privilegiat per a analitzar els modes en què una societat recorda, o millor, els modes en què funciona la memòria. Per a ell, les imatges artístiques esdevenen el lloc material des d'on analitzar allò de què una societat pateix, la seva pathos(lògia). No és casual que, alineat avant-la-letre amb les crítiques decolonials i feministes, arribés a proposar que les imatges eren el lloc propici des d'on realitzar una «psicopatologia d'occident»

MUNTATGE

La confiança de Warburg en el muntatge com a metodologia d'estudi, en les relacions possibles que les imatges obren en estar juntes més enllà o més ençà del text, ofereix una possibilitat d'abordar l'art i els seus objectes des de llocs més encarnats on la creativitat, l'emoció i el joc lliure associatiu adquireixen valor epistèmic. No obstant això, les propostes trencadores de Warburg van anar oblidant-se, potser per incòmodes i excèntriques, i les seves obres continuen coneixent-se molt menys del que mereixen.

ARXIU

L'Atlas Mnemosyne, l'obra final d'Aby Warburg, és un arxiu visual dedicat a traçar la pervivència de gestos i formes en la cultura occidental, des de l'Antiguitat fins al Renaixement

ATLES MNEMOSYNE

ELEMENTS VIUS

i més enllà. Inspirat en Mnemosine, deessa de la memòria, Warburg va utilitzar pissarres mòbils per disposar imatges d'obres d'art, fotografies i retalls contemporanis, creant connexions entre elles per identificar patrons visuals recurrents. Amb conceptes clau com la “supervivència” (Nachleben) i les “fórmules del patètic” (Pathosformeln), l'Atles proposa un nou mètode iconogràfic que rebutja els enfocaments tradicionals i analitza les imatges com a elements vius de transmissió cultural. Aquest treball esdevé una cartografia visual oberta i innovadora, fonamental en l'estudi de l'art i la cultura.

Avui dia, la imaginació, la creativitat i el coneixement experiencial es plantegen com a llocs oportuns des d'on articular nous modes de relació amb el present, però també per a reparar les nostres maneres de mirar i pensar el passat. En un context marcat per una producció visual sense precedents, és necessària una revisió de les metodologies pedagògiques i els plans d'estudi d'Història de l'Art, així com en les assignatures d'estètica i art dels graus d'Humanitats i Belles Arts. Reparar i potenciar l'íntim vincle entre art, memòria, imaginació i comunitat esdevé fonamental en un món necro-creatiu on la imaginació està al servei d'exercicis de violència i mort. En aquest sentit, és fonamental redescobrir la Història de l'Art com una disciplina aliada per a afrontar i confrontar el món i com una caixa d'eines per a analitzar-lo i incidir en ell.

CREATIVITAT — IMAGINACIÓ ↙



Atlas Mnemosyne, Abu Warburg 1924/29 (7)



ESTRUCTURA DE LES SESSIONS

OBSERVACIÓ I CONVERSA

Anàlisi col·lectiva d'una peça artística.

ACTIVITAT CRÍTIC-CREATIVA

Reflexió o resolució creativa d'un problema plantejat, estimulant el pensament especulatiu.

POSADA EN COMÚ

Discussió sobre les idees i temes sorgits.

METODOLOGIA

FASE 1: PRESENTACIÓ DELS CONTINGUTS DE L'ASSIGNATURA A TRAVÉS DE LES VTS

Objectiu: Introduir l'alumnat en els temes clau de l'assignatura mitjançant Visual Thinking Strategies (VTS).

REpte FINAL

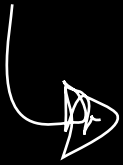
Explorar com les imatges contribueixen a normalitzar o subvertir rols i identitats de gènere hegemònics.

PRIMERES SESSIONS

Les primeres sessions recullen preguntes i interessos del grup, marcant les línies principals a treballar, com:
La relació art-natura-societat
L'experiència estètica.
La creació artística.



Exemple de visita guiada educativa, MNAC (8)



METODOLOGIES INNOVADORES COM MIREM ELS OBJECTES ARTÍSTICS?

QUÈ SON LES VISUAL THINKING STRATEGIES?

Les Estratègies de Pensament Visual, són una metodologia educativa que utilitza l'obra d'art per aprendre a pensar. Sorgeixen a la dècada dels anys 1980 a partir de la col·laboració entre la psicòloga cognitiva Abigail Housen, de la Harvard Graduate School of Education, i Philip Yenawine, educador del MoMa de Nova York. La intenció era crear un recurs que facilités l'apropament d'infants, joves i públics diversos al món de l'art, de manera més significativa.

QUÈ FAN LES VISUAL THINKING STRATEGIES?

- Exerciten les habilitats verbals i comunicatives
- Afavoreixen el desenvolupament del pensament crític i creatiu
- Reforcen l'autoestima
- Fomenten la integració i la inclusió dels participants
- Contribueixen a la millora de les diferents competències bàsiques
- Permeten reflexionar sobre les pràctiques docents i els models educatius que s'utilitzen

SORTIDA

Visita al MNAC: Anàlisi crítica dels arquetips de gènere a través de l'art des d'una perspectiva feminista i LGTBI+.

SESSIONS

Sessions teoricopràctiques:

JULIA LULL SANZ

Aby Warburg i la psicopatologia d'Occident
Exploració de l'Atles Mnemosyne i proposta de realitzar un Atles actual.

JULIA LULL SANZ

Història de l'art i perspectiva de gènere: Transformacions de la representació femenina i ideals de bellesa

METODOLOGIA

FASE 2: INTRODUCCIÓ DE REFERENTS I PERSPECTIVES

Objectiu: Proporcionar a l'alumnat eines teòriques i pràctiques per abordar el repte final.



ANNA VALLUGUERA

Iconografia i iconologia:
Introducció a la disciplina iconogràfica, amb un focus en el repte.

CAMILA OPAZO

Modernitat estètica i perspectiva decolonial:
Revisió crítica de la modernitat i el seu relat històric.



Refugiats madrilenys a l'estadi de Montjuïc,
Antoni Campaña 1937 (9)



Guernica, Pablo Picasso 1937
(Detall) (10)

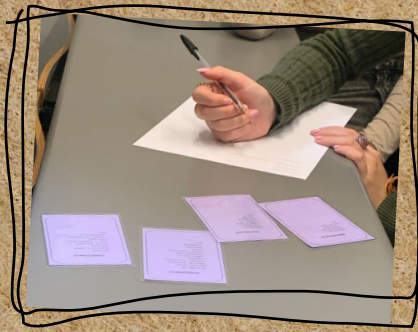
PI



Pietà, Miquel Àngel 1497 (11)



Mare migrant a Micono, Dorothea Lange, 1936 (12)



CLASSE INVERSA

Els grups treballen
prèviament fora de l'aula
i utilitzen les sessions per
resoldre dubtes i compartir
estratègies.

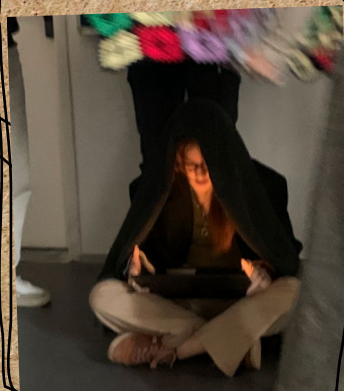
METODOLOGIA

FASE 3: MANS A L'OBRA

Objectiu: Desenvolupar projectes creatius basats en els conceptes treballats, amb acompanyament artístic.

ACOMPANYAMENT CREATIU

Supervisió i orientació per part de l'artista visual Anna Fandó.





Imatges de les sessions teòric-pràctiques



20061

01

02

PROJECTE FINAL

Els projectes finals esdevenen una síntesi de l'aprenentatge teòric, crític i pràctic, posant en relleu les reflexions sobre art i gènere.

METODOLOGIA

FASE 4: PRESENTACIÓ DELS PROJECTES

Objectiu: Exposar i compartir els resultats del treball creatiu.



Imatges de la presentació de projectes

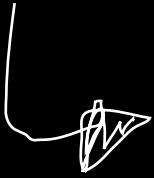


Images de les sessions théorie-pratiques





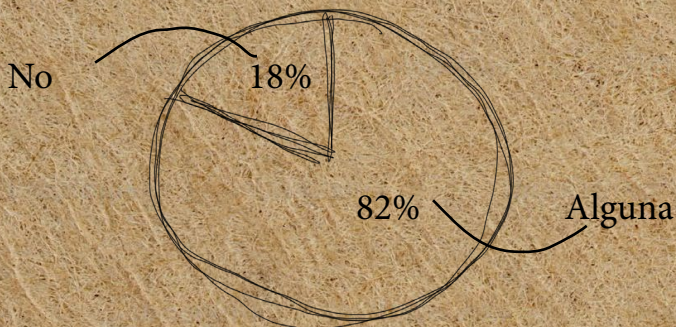
Over the Water, Hannah Höch 1943/46 (13)



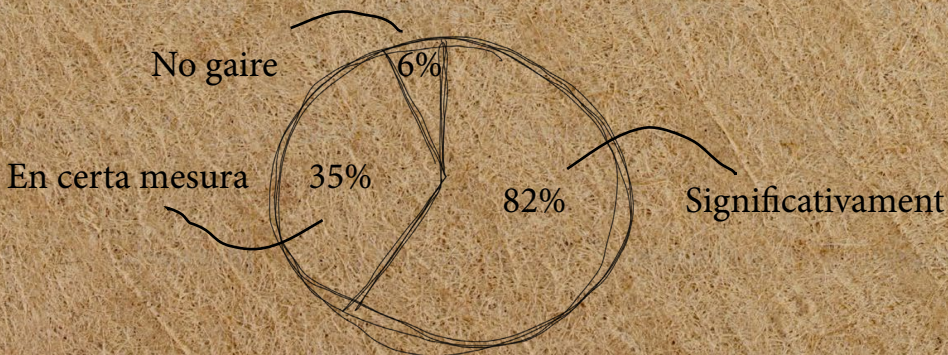
MÈTODE D'AVALUACIÓ

- Comentaris personals de cada sessió
(avaluació continuada)
- Participació a classe
- Realització d'un Atlas en equip
- Examen final
(èmfasis en la visualitat)
- Enquestes

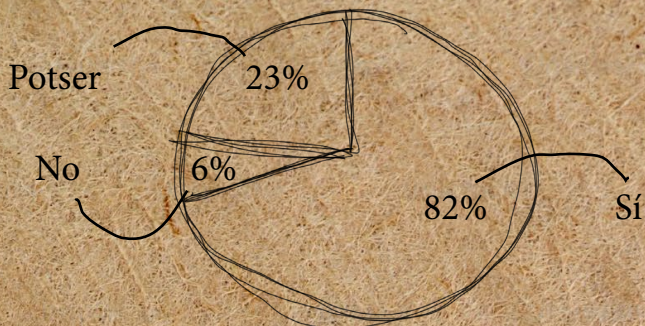
TENIES EXPERIÈNCIA PRÈVIA AMB LES PERSPECTIVES QUEER, DECOLONIAL O ARTÍSTICA ABANS DEL PROGRAMA?



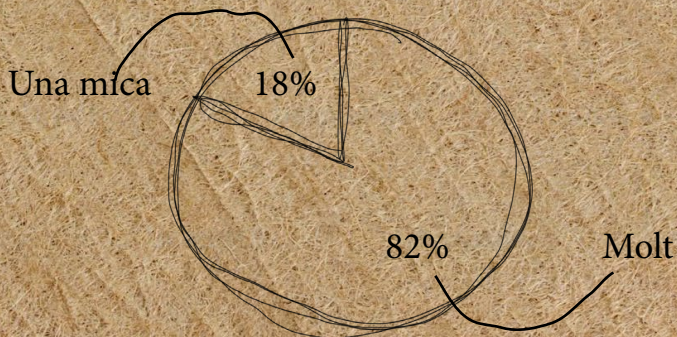
EL PROGRAMA HA CANVIAT LA TEVA MANERA D'ENTENDRE LA HISTÒRIA DE L'ART?



T'AGRADARIA PARTICIPAR EN PROGRAMES SIMILARS EN EL FUTUR?



ES PERSPECTIVES INTRODUÏDES T'HAN AJUDAT A REFLEXIONAR SOBRE TEMES SOCIALS ACTUALS RELACIONATS AMB L'ART?



1. COMPETÈNCIES PERSONALS

Autonomia i autogestió
Adaptabilitat
Resiliència
Aprentatge continu

2. COMPETÈNCIES SOCIALS

Treball en equip
Comunicació efectiva
Empatia
Resolució de conflictes

3. COMPETÈNCIES COGNITIVES

Pensament crític
Creativitat
Capacitat de resolució de
problemes
Preses de decisions

4. COMPETÈNCIES DIGITALS

Alfabetització digital
Gestió de la informació
Seguretat digital

5. COMPETÈNCIES INTERCULTURALS

Consciència intercultural
Treball en entorns diversos

6. ÈTICA I VALORS

Responsabilitat social
Integritat

COMPETÈNCIES

COMPETÈNCIES TRANSVERSALS

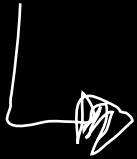


Aquest projecte a d'estar alineat amb metodologies i preocupacions actuals de les institucions culturals permet a l'alumnat també atendre aspectes centrals de la gestió cultural i dels projectes de mediació comunitària.



L'actualitat de l'enfocament i les metodologies emprades així com el compromís polític de les perspectives assenyalades han fet que el projecte es faci ressò de totes les competències transversals.

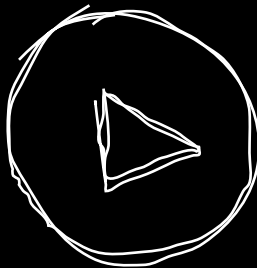




ANÀLISI DE LA PROPOSTA

PUNTS FORTS

- Actualitat de la proposta (llenguatge i metodologies)
- Dinàmica atractiva i engrescadora
- Atrau l'atenció a l'alumnat
- Perspectives i problemàtiques significatives
- Coneixements transversals i aplicables fora de l'aula
- Resultats visibles (relacionals i de continguts)



<https://youtu.be/siz3tFbQHTo>



BIBLIOGRAFIA

- BAL, Mike, *Tiempos trastornados. Análisis, historias y políticas de la mirada*, Madrid, Akal, 2020 (2016).
- BENJAMIN, Walter, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, México, Editorial Ítaca, 2003 (1936).
- CRIMP, Douglas, *Posiciones críticas. Ensayo sobre las políticas del arte y la identidad*, Madrid, Akal, 2005.
- FREEMAN, Elizabeth, *Time Binds. Queer Temporalities, Queer Histories*, Durham, Duke University Press, 2010.
- LULL, Júlia, *Ar(t)queología de una resistencia. La primera imagen de mujer*. Barcelona, Ediciones Bellaterra, Barcelona, 2024.
- D. MIGNOLO, Walter, «Aiesthesis Decolonial». *Calle 14. Revista de Investigación en el Campo del Arte* 4 (4), 2010, p.10-25.
- NOCHLYN, Linda, *Women, Art, and Power: And other essays*, Nueva York, Harper & Row, 1988.
- OPAZO, Camila, «Memoria visual de las prácticas patrimoniales y artísticas subalternas en torno a los legados coloniales. Transformación, contravisualidad y descolonización de los museos en Chile». *Revista de Antropología Visual*, 31, 2023, p. 1-22.
- PANOFSKY, Erwin, *La perspectiva como forma simbólica*, Barcelona, Tusquets editores, 2003 (1927).
- POLLOCK, Griselda y PARKER, Rozsika, *Old Mistresses: Women, Art, and Ideology*, Londres, I. B. Tauris, 2013 (1981).
- POLLOCK, Griselda, *Visión y diferencia. Feminismo, feminidad e historias del arte*, Buenos Aires, Fiordo, 2023 (1988).
- RIVERA CUSICANQUI, Silvia, *Un mundo chi'ixi es posible. Ensayos desde un presente en crisis*, Buenos Aires, Tinta Limón, 2018.
- SCHOR, Mira, *Wet: On Painting, Feminism, and Art Culture*, Durham, Duke University Press, 1997.
- WARBURG, Aby, *El ritual de la serpiente*, Madrid, Editorial Akal, 2008 (1988).



RECURSOS

- <https://www.museodelprado.es/actualidad/exposicion/la-mirada-del-otro-escenarios-para-la-diferencia/e3ec04f9-d76d-4cdd-a331-246f192bcaf0>
- <https://www.museunacional.cat/ca/les-dones-en-lart-de-la-figura-inventada-al-cospropri>
- <https://www.museothyssen.org/acerca-museo/museo-debate-cultural/decolonialismo>
- <https://traficantes.net/libros/devu%C3%A9lvannos-el-oro>
- <https://a-desk.org/spotlight/contra-el-historicismo-atlas-mnemosine-de-aby-warburg-en-haus-der-kulturen-der-welt/>
- <https://warburg.sas.ac.uk/archive/bilderatlas-mnemosyne>



IMATGES

- (1) Imatge extreta de: <https://tintaxinesa.blogspot.com/2009/07/joan-brossa-prohibit-el-pas.html>
- (2) Visitants del Museu Louvre davant la Mona Lisa. Imatge extreta de: <https://www.libertaddigital.com/cultura/2024-04-29/el-museo-louvre-estudia-trasladar-a-la-gionda-para-evitar-visitas-masivas-7121723/>
- (3) Mobilització sector teatral a Barcelona, Grec 1976. Imatge propietat de l'Institut del Teatre de Barcelona
- (4) Jackson Pollock al seu taller fent action painting. Fotografies realitzades per Hans Namuth, 1951. Imatges extretes de https://www.researchgate.net/figure/Figura-3-Jackson-Pollock-pintando-action-painting-en-su-estudio-Hans-Namuth-1951_fig5_339994854
- (5) Behind the Mith of Benevolence, Titus Kaphar 2021. Collection of Guillermo Nicolas and Jim Foster, © Titus Kaphar. Courtesy of the artist and Jack Shainman Gallery, New York. Imatge extreta de <https://www.culturetype.com/2018/03/28/titus-kaphar-and-ken-gonzales-day-explore-unseen-narratives-in-historic-portraiture-in-new-national-portrait-gallery-exhibition/>
- (6) Muntatge al Museu Louvre, 1947. Fotografia artística de Pierre Jahan, en la qual emmarca uns treballadors a la Grande Galerie del museu del Louvre de París. Es va anomenar Un marc per al ballet dels escombriaires. Imatge extreta de: <http://www.historiaestaimagen.com/2013/11/1947-trabajadores-en-el-museo-louvre.html>
- (7) Atlas Mnemosyne, Abu Warburg 1924/29. Imatges extretes de: <https://a-desk.org/spotlight/contra-el-historicismo-atlas-mneosine-de-aby-warburg-en-haus-der-kulturen-der-welt/>
- (8) Exemple de visita guiada educativa, MNAC. Imatge extreta del Museu Nacional d'Art de Catalunya. <https://blog.museunacional.cat/es/conectadas-hagamos-un-proyecto/>
- (9) Refugiats madrilenys a l'estadi de Montjuïc, Antoni Campaña 1937. Imatge extreta de: <https://www.rtve.es/television/20210316/capsa-vermella-antoni-campana/2082456.shtml>
- (10) Guernica, Pablo Picasso 1937 (Detall) Imatge extreta de: <https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/guernica>
- (11) Pietat, Miquel Àngel 1497. Imatge extreta de: [https://ca.wikipedia.org/wiki/Pietat_\(Miquel_%C3%80ngel\)](https://ca.wikipedia.org/wiki/Pietat_(Miquel_%C3%80ngel))
- (12) Mare migrant a Micono, Dorothea Lange, 1936 Imatge extreta de: <https://www.um.es/educarlamirada/?fotografia=migrant-mother>
- (13) Over the Water, Hannah Höch 1943/46 Imatge extreta de: <https://www.artbasel.com/catalog/artwork/71260/Hannah-H%C3%B6ch-Over-the-Water?lang=es>
(Portada i contraportada) Un perro andaluz, Luis Buñuel Portolés 1929. Imatge extreta de <https://www.rtve.es/play/videos/un-perro-andaluz/perro-andaluz/>

I TU, QUÈ MIRES?

Júlia Lull Sanz

Projecte PlaClick

Reforç de les competències transversals al
Grau en Humanitats 2024-2025

Anna Vallugera Fuster

Camila Opazo-Sepúlveda

Anna Fando Morell

Disseny: Anna Fando Morell

Fonaments i Teoria de la Història de l'Art

Facultat d'Humanitats

Universitat Pompeu Fabra

Iconografia

Facultat d'Història de l'Art

Universitat de Barcelona

Un perro andaluz, Luis Buñuel Portolés 1929

