

## Espacios de escucha. Aproximaciones a los proyectos artísticos de Nùria Güell: *La Feria de las flores* y *Una película de Dios*

Laia Manonelles-Moner<sup>1</sup>

Recibido: 3 de septiembre de 2021 / Aprobado: 3 de noviembre de 2021

**Resumen.** El presente artículo analiza los proyectos *La Feria de las Flores* (Medellín, 2015-16) y *Una película de Dios* (México, 2018) en los que la artista Nùria Güell colaboró con menores que habían sido víctimas de abusos sexuales. Las niñas seleccionaron diversas obras de Fernando Botero en el Museo de Antioquia y pinturas católicas del período colonial, en el Museo MUAC, que les servirían como punto de partida para realizar unas visitas guiadas en las que explicaron la explotación vivida. En dichas propuestas Güell inicia unos procesos compartidos con las colaboradoras, quienes se presentan como cómplices, como sujetos políticos. El artículo ahonda en cómo la creación puede devenir un instrumento para denunciar los abusos sexuales infantiles e interpelar de manera directa al espectador. En lo que respecta a la metodología, para profundizar en *La Feria de las Flores* y *Una película de Dios*, se parte del testimonio de la propia artista, de las reflexiones de las menores, y de teorías vinculadas a prácticas colaborativas y al feminismo. Asimismo, se explora cómo tales iniciativas se relacionan con las instituciones artísticas, desarticulando una mirada patriarcal de la Historia del Arte a partir de una revisión crítica. A partir de estos casos de estudio se reflexiona sobre la dimensión política de la creación como un dispositivo para visibilizar una violencia sistémica y tomar la palabra.

**Palabras clave:** Nùria Güell; proyectos colaborativos; procesos artísticos; giro social; arte y política.

### [en] Listening spaces. Approaches to the artistic projects of Nùria Güell: *Flower Fair* and *A Godly Tale*

**Abstract.** This paper analyses the projects *Flower Fair* (Medellín, 2015-16) and *A Godly Tale* (Mexico, 2018) of Nùria Güell, in which she collaborated with minors who had been victims of sexual abuse. The girls selected various works by Fernando Botero, at the Antioquia Museum, and Catholic paintings from the colonial period at the MUAC Museum, which would serve as a starting point for guided tours in which they verbalize what they had suffered. In these proposals, Güell initiates shared processes with the collaborators, who present themselves as accomplices, as political subjects. The paper focus in how creation could become an instrument to denounce the sexual exploitation of children and challenge to the viewer. In relation to the methodology, to delve into *Flower Fair* and *A Godly Tale*, we start from the testimony of the artist, the reflections of the minors, and theories linked to collaborative practices and feminism. Moreover, the paper explores the relationships of both proposals with artistic institutions and propose a critical revision of Art History's dominant patriarchal gaze. Based on these initiatives, the paper will reflect on the political dimension of artistic creation as a device to visualize a systemic violence and as a means to speak out.

**Key Words:** Nùria Güell; collaborative projects; artistic processes; Social Turn; art and politics.

<sup>1</sup> Universidad de Barcelona  
E-mail: [laiamanonelles@ub.edu](mailto:laiamanonelles@ub.edu)  
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0738-0811>

**Sumario:** 1. Introducción, 2. *La Feria de las Flores*, 3. *Una película de Dios*, 4. Espacios de escucha: la reapropiación de las instituciones y de las narrativas, 5. Conclusiones. Referencias.

**Como citar:** Manonelles-Moner, L. (2022). Espacios de escucha. Aproximaciones a los proyectos artísticos de Núria Güell: *La Feria de las flores* y *Una película de Dios*. *Arte, Individuo y Sociedad* 34 (3), 1191-1210, <https://dx.doi.org/10.5209/aris.77771>

## 1. Introducción

Núria Güell (Vidreres, Gerona, 1981) explica que se especializó en escultura, cuando se graduó en Bellas Artes en la Universidad de Barcelona, y al participar en su primera exposición se percató que quería emprender otro camino: “Entendí entonces la responsabilidad de tener una voz pública. Dejé de producir y al cabo de seis meses volví para hacer lo que yo quería hacer, aunque para muchos no fuera arte, no me importan las etiquetas” (Güell y Espino, 2018, s.p.). Güell funde la experiencia vital con la artística y ahonda en los contextos específicos en los que desarrolla sus propuestas, trabajando estrechamente con asociaciones y organizaciones. Asimismo, utiliza los privilegios –propios de los museos y como ciudadana europea– para buscar los límites de las instituciones artísticas e involucrarlas en dar visibilidad y denunciar distintas problemáticas sociales. A continuación, se esbozarán *La Feria de las Flores* (Medellín, Colombia, 2015-16) y *Una película de Dios* (DF, México, 2018) en los que Núria Güell colaboró durante varios meses con menores víctimas de abusos sexuales. En tales propuestas las jóvenes seleccionaron diversas obras artísticas que les servirían como punto de partida para narrar y devolver a la sociedad el trauma vivido. Las niñas toman la palabra e interpelan de manera directa al espectador a partir de un proceso compartido con la artista, construido con complicidad y confianza.

El presente estudio consiste en el análisis de *La Feria de las Flores* y *Una película de Dios* a partir de los testimonios de la artista y de las niñas que quedan recogidos en los dos trabajos audiovisuales examinados y, también, en diversas entrevistas publicadas en diferentes medios de comunicación y revistas especializadas. Del mismo modo, en lo que respecta a la metodología, se ha considerado pertinente realizar una entrevista a Nuria Güell con la finalidad de crear fuentes primarias que ayuden a examinar y comparar ambos casos de estudio. Asimismo, tales proyectos se han abordado mediante marcos teóricos vinculados con las prácticas artísticas colaborativas y el pensamiento feminista. Uno de los principales objetivos del presente artículo es profundizar en la potencialidad de la praxis artística como dispositivo para iniciar procesos colaborativos que pueden transformar la realidad. Aquí hay que apuntar la relevancia del trabajo comunitario, de la participación y la acción social, como señala Orlando Fals Borda en el marco de la investigación de acción participativa. Dicho sociólogo fusiona la teoría con la práctica y remarca la importancia de la intersubjetividad, subrayando que todos los participantes son sujetos de saber (Ocampo López, 2009). Tales ideas enlazan directamente con la metodología de trabajo de Güell con las niñas, pues las menores se presentan como agentes de cambio, como sujetos políticos, no como objetos ni víctimas.

Güell explica que en sus proyectos no pretende concienciar ni entrar en lecturas moralistas, sino que apela a la responsabilidad, zarandeando al público contra la indiferencia. La artista es consciente de que –cuando las instituciones solicitan “proyectos políticos”– existe el riesgo de que estos sean instrumentalizados<sup>2</sup>. Por ello, con el fin de contrarrestar dicha instrumentalización, despliega un engranaje de relaciones para utilizar los privilegios de las plataformas del arte con el fin de impulsar un giro social.

Respecto a la relación entre las prácticas colaborativas y los circuitos artísticos, la crítica de arte Claire Bishop señala cómo los proyectos colectivos tienen más dificultades para entrar en el engranaje del mercado (2016, p. 178). Sin embargo, también apunta que hay artistas exitosos –como Francis Alÿs, Pierre Huyghe, Mathew Barney y Thomas Hirschhorn– que parten de la colaboración social como una extensión de su trabajo conceptual. Bishop expone que el campo de las prácticas relacionales es diverso, utilizándose diferentes nomenclaturas como “Socially engaged art, community-based art, experimental communities, dialogical art, littoral art, participatory, interventionist, research-based, or collaborative activity” (Ibid., p. 179)<sup>3</sup>. Asimismo, diferencia tales prácticas de la estética relacional<sup>4</sup> y remarca la importancia de trabajar con comunidades: “These practices are less interested in a relational *aesthetic* than in the creative rewards of collaborative activity- whether in the form of working with pre-existing communities or establishing one’s own interdisciplinary network” (Ibidem)<sup>5</sup>. Bishop advierte que hay que considerar las posibles contradicciones de dichas prácticas y apunta que una de las problemáticas del arte colaborativo es la dimensión ética de algunos de los proyectos<sup>6</sup>:

The social turn in contemporary art has prompted an ethical turn in art criticism. This is manifest in a heightened attention to *how* a given collaboration is undertaken. In other words, artists are increasingly judged by their working process –the degree to which they supply *good or bad models of collaboration*- and criticized for any hint of potential exploitation that fails to “fully” represent their subjects, as if such a thing were possible. This emphasis on process over product (i.e., means over ends) is justified as oppositional to capitalism’s predilection for the contrary<sup>7</sup> (Ibid., p. 180).

<sup>2</sup> Güell explica, en relación a su dinámica de trabajo con los museos: “Normalmente nos invitan a hacer proyectos de arte político para luego sólo darnos la pared blanca para que colguemos algo y lo más político no está allí. Intento poner a trabajar a todos los departamentos, incluso los que no se ven, los de contratación o los de seguridad, activar y expandir los límites de lo que hace la institución habitualmente” (Güell y Espino, 2018, s.p.).

<sup>3</sup> “Arte socialmente comprometido, arte comunitario, comunidades experimentales, arte dialógico, art littoral, arte participativo, intervencionista, basado en investigación y/o colaborativo”. (Traducción de Fabricio Forastelli, 2007, p. 30).

<sup>4</sup> Cabe mencionar que Bishop critica el tipo de relaciones que pueden fraguarse en el marco de la estética relacional de Nicolas Bourriaud (2013), puesto que advierte que existe el riesgo de que tales propuestas participativas se conviertan en espacios para el entretenimiento de una audiencia homogénea (2004, pp. 51-52).

<sup>5</sup> “Estas prácticas están menos interesadas en una estética relacional que en las recompensas creativas de la actividad colaboradora ya sea que se trabaje con comunidades preexistentes o que se establezca una red interdisciplinaria propia”. (Traducción de Fabricio Forastelli, 2007, p. 30).

<sup>6</sup> Bishop señala como ejemplo de mala praxis varias acciones del artista Santiago Sierra (2016, p. 180).

<sup>7</sup> “el giro social en el arte contemporáneo ha impulsado un giro ético en la crítica del arte. Este giro se caracteriza por un interés creciente en cómo se realiza una colaboración determinada. En otras palabras, los artistas son juzgados por su proceso de trabajo –el grado de modelos buenos o malos de colaboración que provean– y criticados por cualquier sugerencia de explotación potencial que falle en representar “totalmente” sus sujetos, como si tal cosa fuera posible. Este énfasis en los procesos por sobre los productos (por ejemplo, de los medios por sobre

Con todo, Bishop argumenta que las prácticas participativas re-humanizan o al menos des-alienan a una sociedad instrumentalizada por el capitalismo y, dentro de tales premisas, las iniciativas artísticas colaborativas pueden entenderse como gestos de resistencia (Ibidem). En la misma dirección, en una conversación entre Núria Güell y el historiador y crítico de arte Joan Minguet, en Arts Santa Mònica (2017), ambos subrayaron que el arte no puede ser neutral y Minguet recordó, en tal marco, como Montserrat Roig sostenía que la cultura es una opción revolucionaria a largo plazo. Estos gestos de resistencia, este germen contestatario de la creación, pueden encontrarse en el trabajo de Núria Güell. A continuación, se analizarán *La Feria de las Flores* y *Una película de Dios* que parten de procesos compartidos.



Figura 1. Núria Güell. *La feria de las flores*.

## 2. *La Feria de las Flores*

Núria Güell, en *La Feria de las Flores (Medellín, 2015-16)* (Fig. 1), organizó una serie de visitas guiadas a la colección permanente del Museo de Antioquia<sup>8</sup> de Medellín, en las cuales un grupo de menores de edad (entre 12 y 17 años) que habían sido explotadas por el negocio del turismo sexual explicaban las obras de Botero haciendo énfasis en la cosificación del cuerpo femenino y poniendo como tras-

los fines) se justifica como opuesto a la predilección del capitalismo por lo contrario”. (Traducción de Fabricio Forastelli, 2007, p. 31).

<sup>8</sup> Núria Güell apunta en relación a dicho Museo: “Fernando Botero contribuyó con la donación de 137 obras y un millón de dólares para el Museo de Antioquia, y de 23 esculturas monumentales para la construcción de la plaza que llevaría su nombre, frente al Museo. Esto permitió promocionar a Medellín como la Ciudad Botero y situarla en el ranking internacional de destinos turísticos culturales”. Véase la página web de la artista: <https://www.nuriaguell.com/portfolio/la-feria-de-las-flores/>

fondo los abusos sufridos. El proyecto surgió cuando la artista fue invitada por el Museo de Antioquia, en el marco del Encuentro Internacional de Arte de Medellín (MDE15, 6 noviembre 2015 - 27 marzo 2016), para realizar una propuesta artística sobre la violencia en el cuerpo de la mujer y decidió trabajar el turismo sexual. El proyecto introduce en el Museo la venta de virginidades a extranjeros que aumenta en eventos como la “Feria de las Flores”. La artista explica que escogió dicho título porque hace alusión directa a uno de los principales acontecimientos anuales de Medellín, promocionado por la Oficina de Turismo y con una notable afluencia de extranjeros. Güell revela que el título visibiliza “la cara perversa de este evento usado para potenciar la nueva marca de ciudad”, puesto que es uno de los momentos en que hay más demanda de cuerpos infantiles dentro del negocio del turismo sexual. La artista también matiza, en una entrevista con Cecilia Guida, otras connotaciones de las palabras “feria” y “flor”:

El concepto “feria” ya era usado para referirse al lugar donde se comerciaba con mercancía humana, como por ejemplo el mercado de esclavos que había en Cartagena de Indias bajo el mandato de la Corona Española. Y el significante “flor” es demasiadas veces asociado a la mujer como objeto de decoro, paralelismo que también se hace obvio en el evento *La Feria de las Flores* en el que, hasta el 2004, convivían los concursos de flores con los concursos de belleza (femenina), con todas las implicaciones que esta asociación tiene en la subjetividad tanto de las niñas como de la población. Así que de manera metafórica el título *La Feria de las Flores* también alude a la trata y explotación sexual infantil como una de las formas de esclavitud contemporánea (Güell y Guida, 2018, s.p.).

Güell expone, en una entrevista con Luisa Espino, que es esencial investigar el contexto. Por ello, en un primer momento, para conocer el marco de actuación, se reúne con los colectivos que abordan las cuestiones que le gustaría tratar: “Estos activistas me ayudan a encontrar a mis cómplices, con los que es muy importante que comparta el motivo de lucha política” (Güell y Espino, 2018, s.p.). En el proceso de trabajo es esencial destacar la colaboración de Güell con el equipo de profesionales de las organizaciones que cuidan y acompañan a las niñas, niños y adolescentes que han padecido abusos sexuales, puesto que desde estos centros se puso en contacto con las menores con las que realizaría el proyecto. La artista señala que, con dichas jóvenes, todo y ser personas ajenas al mundo del arte, comparten unos mismos objetivos. Asimismo, recalca la complicidad que establece con las colaboradoras, cuyo trabajo es remunerado (Güell y Guida, 2018). Güell solicitó al Museo que contratara durante cuatro meses a las menores para trabajar como guías de la exposición de Botero, expandiendo el engranaje habitual expositivo del museo para implementar otros modos de hacer. La artista explica que es esencial que las instituciones se comprometan y asuman responsabilidades si quieren programar proyectos arriesgados y, dentro de tales parámetros, los contratos entre los colaboradores y la institución son necesarios (Ibidem). Güell señala el vínculo afectivo con las colaboradoras que es clave para evitar la instrumentalización:

Entiendo a los colaboradores de mis proyectos como cómplices con los que establezco alianzas para interpelar no solo al público sino a todas las personas que

se relacionan con el proyecto, como pueden ser los trabajadores de la institución arte, los políticos etc. Para que este vínculo afectivo con los colaboradores se creé de forma duradera y no se fracture, es indispensable ser muy honesto con las intenciones políticas que hay detrás de la obra desde el primer encuentro, ya que es imprescindible que el otro se sienta afin con ellas. También es la manera de evitar la instrumentalización (Ibidem).

En relación a la metodología de trabajo de *La Feria de las Flores* hay que apuntar que, después de exponerles la propuesta, las niñas seleccionaron cinco pinturas y dos esculturas de Fernando Botero que les servirían de soporte para explicar la violencia que habían padecido. A lo largo de las visitas guiadas, tanto en su preparación como cuando las realizaban, las chicas reflexionaban sobre cómo el icónico artista colombiano presentaba a las mujeres desde su mirada masculina. En el documental realizado por la artista, que recoge el proceso de todo el proyecto y fragmentos de las visitas guiadas, pueden escucharse las explicaciones de las niñas sobre varias obras de Botero. Las menores señalan que dicho artista representaba unos cuerpos femeninos cosificados, en los que destacan unos voluminosos senos y nalgas en contraposición a unas cabezas diminutas. Las protagonistas de las obras se transformaban en los dispositivos a través de los cuales las nuevas guías podían narrar en voz alta los abusos sufridos y denunciarlos delante del público. Yolanda, Valentina, Jade y Evelyn explicaban en las visitas cómo en ciertos taxis, que realizan el trayecto al aeropuerto y a hoteles de la ciudad, se ofrece un catálogo con menores de edad a los extranjeros, siendo algunas niñas vendidas por sus propias familias. Del mismo modo, las jóvenes revelan cómo tomar la palabra deviene terapéutico al pronunciar lo impronunciable, canalizar el malestar y denunciar públicamente la violencia sexual vivida. Una de ellas expone en una entrevista publicada en el magazín *Universes in Universe*:

Decidí participar porque es un alivio contar lo que nos pasó, para que otras personas no digan que esto nunca sucedió. Es una alegría inmensa que lo escuchen a uno. A mí nunca nadie me había escuchado, nadie sabía lo que me pasaba o si sabían, no les importaba”, cuenta Yolanda, una de las guías del recorrido. Por su parte Valentina, de 16 años, añade, “Yo creo que hablar con las personas es una terapia. Lo más importante es que las personas escuchen esto para que no les pase a sus hijos o a los hijos de sus hijos (Güell, Yolanda, Valentina, Jade y Evelyn, 2016, s.p.).



Figura 2. Núria Güell. *La feria de las flores*. (Medellín, 2015-16). Cortesía de la artista y ADN Galería

El recorrido, que dura unos veinte minutos, finaliza con la pintura *La Casa de Amanda Ramírez* (1988) (Fig. 2) en la que puede verse el interior de un viejo burdel en el que confluyen un hombre que se abalanza encima de una mujer dormida y desnuda y un señor que lleva sobre su hombro una mujer ataviada solo con unas medias grises. También aparecen en la escena unas mujeres vestidas que atienden a los clientes y otras que se encargan de la limpieza del local. Las menores, delante de este cuadro, explican que dicha obra aglutina lo que quieren contar, señalando lo que vemos y llamamos, y recuerdan que hay que denunciar los abusos para que no vuelvan a suceder. Otra de las obras que las niñas eligen para apuntalar su visita es *La familia colombiana* (1973), en la que se puede reconocer una escena costumbrista que refleja aspectos sociológicos. En tal escenario se puede identificar una relación de dominación patriarcal en la que el padre está en el centro, rodeado por la esposa y los tres hijos: el varón durmiendo una siesta, una niña en actitud servil hacia el padre y la otra cuidando maternalmente una muñeca. En estas relaciones de poder debe añadirse una lectura colonial del proceso “civilizatorio” hispano/católico y la dominación a la “sirvienta”, que es observada atentamente por la señora en alusión a las frecuentes “relaciones” de los señores con las empleadas del hogar<sup>9</sup>. Yurany y Valentina explican a partir de dicha pintura:

—Este cuadro es un reflejo de la familia colombiana —cuenta Yurany—. Esta señora (señala a la esposa) está haciendo el papel de madre, y está mirando a la empleada

<sup>9</sup> Aníbal Quijano señala la colonización del género y cómo las empleadas de hogar, en Colombia, han sido principalmente descendientes de indígenas o de africanas, viviendo en un régimen cercano a la “esclavitud” y siendo, con frecuencia, el “entretenimiento” sexual de los hombres de la casa (2014).

con rabia y odio. ¿Será que piensa que ella tiene algo con el marido? Pero no se pone a pensar que el marido está abusando de ella y producto de ese abuso nació esta niña, porque también podemos ver que esta niña tiene delantal, tiene vestimenta de una empleada, mientras la otra no.

—Como les estaba diciendo mi compañera —ahora habla Valentina—, este hombre es el centro de atención. Estamos viendo el machismo en esta familia. Este hombre que está aquí está desnudo, está dando mala influencia a estas dos pequeñas. ¿Qué podemos evidenciar?, que puede ser el abusador de las niñas, pero la mamá, por miedo a que metan el marido a la cárcel, o a que le quiten a sus hijos, calla, sin importarle que estén sufriendo. Es ahí donde nos vamos a este hombre (el de la ventana), el más importante de esta situación, que es el que ve y calla. Está satisfaciendo su morbo y no le está importando nada de lo que está pasando, porque no es su vida, pero está haciendo mal, es cómplice. Esto es lo que les queríamos contar aquí, por favor nos acompañan por acá (Quintero Restrepo, 2015, s.p.).

Las guías utilizan la tercera persona para poder relatar su propia historia, una historia que está conectada con la realidad de muchas niñas y adolescentes. Aquí es importante remarcar el proceso de empoderamiento puesto que, tal y como apunta Cecilia Guida, las jóvenes se presentan como sujetos políticos que “ponen el cuerpo” para visibilizar una violencia sistémica:

Yolanda, Valentina, Jade y Evelyn no se presentan como “simples objetos de representación”, no hablan desde una posición victimista, más bien afirman su posición de “sujetos políticos” que han decidido hablar, y a través sus historias personales logran dirigir al espectador (al público local, al público internacional, al alcalde junto con los representantes de la administración municipal) preguntas sobre su papel y su responsabilidad: “El tráfico de mujeres sucede en sus narices... ¿y usted qué está haciendo mientras tanto?” (Güell y Guida, 2018, s.p.).

Guida señala que participar significa ser cómplices, tener confianza. Aquí es preciso recordar que las niñas devienen “sujetos políticos” porque trascienden la experiencia personal para conectarla con una dimensión colectiva, politizando así el malestar.

La artista revela que la clave para establecer el vínculo afectivo, necesario para llevar a cabo este tipo de proyectos, es que ella no se acerca a las niñas como víctimas ni juzga aquello que le explican. Güell remarca que “lo que no dice” es lo que acaba generando el vínculo entre ellas y señala que se aproxima a las menores desde una posición de respeto y con la voluntad de “abrazar como venga el otro, con una posición de escucha, que es lo que más utilizo como metodología en todo el proceso” (Güell y Manonelles Moner, 2021, s.p.). Es importante remarcar que para establecer la relación de confianza con las participantes fue determinante llegar a ellas a través de sus cuidadoras y realizar una labor conjunta. La artista explica que, en el trascurso de los seis meses de trabajo con las menores, pudo constatar cómo si bien en un primer momento algunas de ellas tenían un sentimiento de culpabilidad —propio de la cultura patriarcal que re-victimiza a la víctima— fueron adoptando otra perspectiva y pasaron de la rabia de las primeras visitas a la ironía. Güell subraya: “mi trabajo previo con ellas consistió en que en-



tendieran que durante las visitas guiadas ellas eran las que estaban en la posición de poder, que podían sentirse seguras para usar ese espacio de escucha para decir todo lo que desearan” (Ibidem). Tales “espacios de escucha” devienen esenciales en el proyecto puesto que, en un primer momento, la artista adquiere una posición de escucha atenta (durante el proceso de trabajo con las menores) y dicho espacio de escucha culmina cuando las niñas enuncian –delante del público general– la violencia vivida.

Las visitas en las que las jóvenes relatan sus propias experiencias traumáticas transcurren de modo distinto, desde el rechazo a la empatía. Las menores interpelean de manera directa al público, principalmente a los turistas que son los principales responsables de la venta de vírgenes, haciéndoles partícipes y apelando a un posicionamiento crítico (Fig.3). Las reacciones del público fueron muy variadas. Yurany explica que hay personas que salen corriendo, a otras no les interesa, y otras conectan con ellas y las apoyan (Quintero Restrepo, 2015). Güell subraya que algunos espectadores se quejaron del “uso de las obras de Botero”, aunque muchos espectadores, al final de la visita, las felicitaban y les agradecían su coraje y valentía. De igual modo, la artista explicita que se realizó una visita guiada VIP, en la que asistió el alcalde y representantes políticos, y remarca: “Las niñas que hacían de guías tenían claro que esos hombres tenían poder para tomar decisiones sobre las políticas de la ciudad y a modo de boomerang, a través de la visita guiada, les descargaron toda su rabia acumulada” (Güell y Guida, 2018, s.p.).

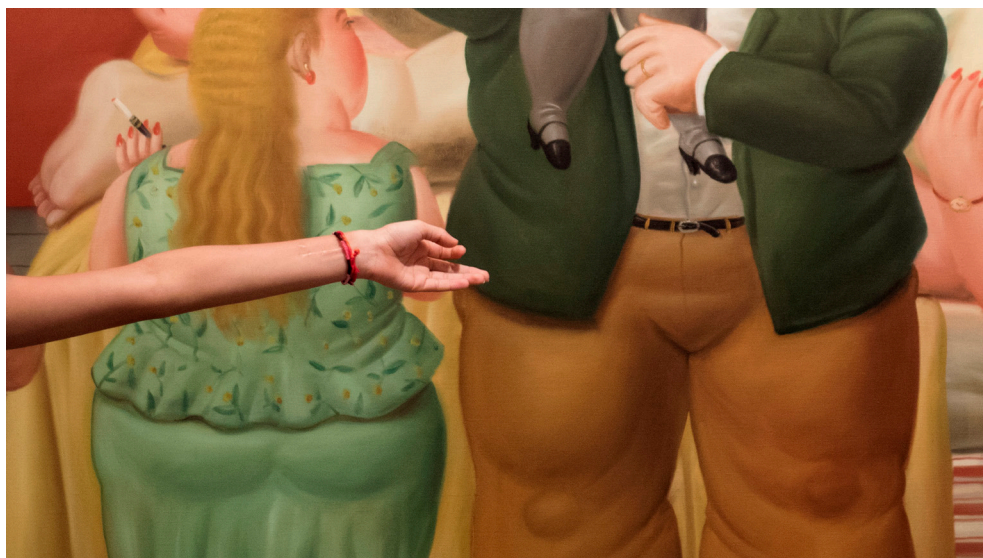


Figura 3. Núria Güell. *La feria de las flores*. (Medellín, 2015-16). Cortesía de la artista.

Como ya se ha apuntado, fue determinante el hecho de que las menores no hablaran desde la posición de víctimas, sino que se reafirmaran como sujetos políticos que deciden denunciar los abusos padecidos, recordando al espectador que quien calla deviene cómplice del maltrato. En dicho proyecto puede verse como las cuatro niñas no son objetos, sino que toman la palabra y visibilizan la injusticia a la vez que proponen una nueva lectura a la Historia del arte patriarcal y sexista

al desvelar la violencia contra las mujeres que aparece en ciertas obras de Botero. Las interpretaciones de las menores proponen nuevas resignificaciones de los cuadros y subvierten la historia y el relato “oficial” mostrando aquello que se omite, tanto en la Historia del arte canónica<sup>10</sup> como en la sociedad. La creación deviene un instrumento para generar un espacio desde el que pronunciarse, desde el que compartir aquello vivido y devolverlo a la comunidad para que ésta se pronuncie. Núria Güell inicia un proceso en el que media con estas niñas para que compartan tales vivencias con el público del museo y así apelar a su responsabilidad. Tal determinación conecta directamente con su proyecto *Una película de Dios* (2018) en el que la artista, siguiendo el mismo procedimiento de trabajo, colaboró con menores rescatadas que habían sufrido explotación sexual en México. A continuación, se bosquejará dicha propuesta para analizar los procesos compartidos con *La Feria de las Flores*.

### 3. *Una película de Dios*

Núria Güell explica que recibió una invitación del museo MUAC para participar en un programa de residencias, justo en el momento que estaba terminando *La Feria de las Flores*. Al conocer dicho proyecto, el equipo del MUAC le preguntó si quería continuar trabajando en tal dirección, puesto que en México los abusos son una problemática grave (Güell y Manonelles Moner, 2021)<sup>11</sup>. En *Una película de Dios* (2018) colaboró durante varios meses con ocho menores que padecieron explotación sexual infantil y les mostró cincuenta pinturas con escenas católicas, datadas entre los siglos XV y XIX, con el fin que eligiesen las que más les interpe-laran para elaborar un relato curatorial con el que explicar sus vivencias (Fig.4). Las menores fueron contratadas por el museo MUAC como comisarias para llevar a cabo la propuesta expositiva, confeccionaron una audio-guía e hicieron visitas guiadas a estudiantes de arte y al alumnado que se estaba formando para ejercer en el ámbito de la justicia<sup>12</sup>.

<sup>10</sup> James Elkins, en *Stories of Art* (2002), reflexiona sobre cómo se construye “La Historia” del Arte y advierte y denuncia que los protagonistas son siempre los mismos artistas e historiadores euroamericanos.

<sup>11</sup> Aquí es pertinente mencionar el trabajo de la artista Lorena Wolffer, quien en su proyecto *Conversando la violencia* (2011) colaboró con mujeres sobrevivientes para que éstas compartieran sus experiencias con paseantes del Parque España en México D. F. En dicha propuesta se enfatiza el empoderamiento que se genera al comprobar, a partir de las conversaciones entre mujeres receptoras de violencia, que el problema es sistémico y no individual. Véase la página web de la artista Lorena Wolffer: <http://www.lorenawolffer.net/00home.html>

<sup>12</sup> La artista indica que, por motivos de seguridad, en este proyecto se realizaron menos visitas guiadas presenciales y las audio-guías fueron esenciales para transmitir el relato de las niñas al público general (Güell y Manonelles Moner, 2021).



Figura 4. Núria Güell. *Una película de Dios* (2018, México). Cortesía de la artista.

La artista también contactó con una familia de exproxenetas, una madre y sus dos hijos, para que relataran –a partir de las obras seleccionadas por las niñas– sus experiencias como tratantes de mujeres y como pastores cristianos, al reconvertirse tras “encontrar” a Dios mientras cumplían condena. Güell apunta que pidió que fuera el MUAC, que le había encargado el proyecto sobre la violencia en el cuerpo de la mujer, el que se encargara de gestionar el préstamo de las obras seleccionadas, procedentes de varios museos mexicanos, para poder inaugurar la exposición en noviembre de 2018. La artista revela uno de los principales propósitos de *Una película de Dios*: “En este proyecto me interesaba confrontar la educación católica con los abusos sexuales, la condición subordinada de la mujer respecto al hombre, así como los roles e identidades sexuales derivados del concepto de familia vinculados a dicha cultura religiosa”<sup>13</sup>.

La película empieza con el testimonio de Esperanza, exproxeneta, quien, cuando la artista le pregunta: “¿Qué es para Dios un buen hombre y una buena mujer?”, le brinda la siguiente respuesta: “Un buen hombre o una buena mujer debe temer a Dios, puesto que el temor es respeto”. La película se articula como si de un libro con capítulos se tratara y, en el inicio, Güell explica a las niñas que no las ve como víctimas y que hará una película de las sesiones grabadas, revisando todas juntas la filmación final para verificar que dan su consentimiento para mostrar dicho material. De igual modo la artista remarca, en esta primera parte del film, que los rostros de las niñas aparecerán desenfocados para preservar su privacidad a la vez que, de este modo, “ponen el cuerpo por las demás” y pueden hablar por otras menores y mujeres que hayan sufrido violencia de género. Los encuentros de las niñas con la artista pueden recordar los grupos de autoconciencia o de concienciación política (*consciousness-raising*) feministas en los que cada mujer exponía sus experiencias y consideraban conjuntamente cómo afrontar unos conflictos que eran sistémicos. Con todo, la artista, si bien

<sup>13</sup> Véase la página web de la artista: <https://www.nuriaguell.com/portfolio/una-pelicula-de-dios/>

conecta su trabajo con la premisa de “lo personal es político”, propuesta por Carol Hanish (1969), explica que las dinámicas de los grupos feministas no han sido –de forma consciente– un punto de partida. Expone que recibe hace tiempo tratamiento psicoanalítico y que, en *La Feria de las Flores* y *Una película de Dios*, aplica la metodología de escucha de las sesiones de terapia, apuntando que, si utiliza un dispositivo particular, este sería el analítico (Güell y Manonelles Moner, 2021).

La Parte II enfoca las diez pinturas elegidas que vertebran los testimonios de las niñas y los exproxenetas. Las obras que utilizan las menores y los exconvictos para explicar sus historias de abusos y maltratos psíquicos y físicos son: *El Retablo de Santa Bárbara* (1410-1415) del Maestro Francke; *Susana y los Viejos* (1605-1657) de Orazio da Ferrari; *Santa Águeda* (1665) de Andrea Vaccaro; *María Magdalena penitente* (siglo XVII, anónimo); *El martirio de Santa Catalina* (1508) de Lucas Cranach el Viejo; *Magdalena frente a Jesús* (segunda mitad del siglo XVII) de Juan Correa; *Ruth en el campo de Boaz* (1828) de Julius Schnorr von Carolsfeld; *Las siete virtudes* (1550) de Pedro Campaña; *El martirio de santa Úrsula* (entre 1558 y 1623) de Baltasar de Echave Orio y, finalmente, *Adán y Eva* (1530) de Lucas Cranach el Viejo.



Figura 5. Núria Güell. *Una película de Dios* (2018, México). Cortesía de la artista.

La Parte III, titulada “Las Niñas”, empieza con la visita guiada que ofrecieron las menores en el MUAC (Fig.5), donde se podía visitar la muestra de las pinturas seleccionadas, ver la proyección de *Una película de Dios* y escuchar las audio-guías. En este capítulo pueden verse las dinámicas de los encuentros de la artista con las menores en los que comparten sus experiencias y reflexiones. Damaris, una joven de 18 años que había llegado dos meses antes a la Casa Refugio, explica por qué le parece importante participar: “Yo sufrí violencia, a mí se me hace interesante placticar mi historia para que más personas, más chicas, más niñas sepan lo que es la violencia, para que no sufran y no vivan lo que nosotras –que estamos aquí– vivimos” (2018, minutos 40-41).

La Parte IV, titulada “La madre, el padre y los padrastros”, recoge el testimonio de Esperanza y sus dos hijos, Enrique y Mario, que se dedicaron a la trata de mujeres

antes de entrar en prisión y reconvertirse en pastores cristianos (Fig.6). Ellos narran su historial de maltratos sufridos y la violencia ejercida contra su propia familia y las mujeres que sometían. Este capítulo conecta directamente con la Parte V, denominada “Dios”, que empieza con uno de los hermanos confesando que se creía Dios al tener el control de cinco mujeres mediante la violencia. También explican su vinculación con la Santa Muerte, a quien los delincuentes se encomiendan para que sus fechorías sean exitosas. Esperanza revela que Dios la ayudó a dejar la drogadicción y empezar otra vida. Las menores también exponen que la Casa Refugio donde residen es cristiana y realizan sesiones espirituales. Una de las menores revela que no es creyente y otra confiesa que, aunque no crea en Dios, las oraciones le ayudan a gestionar lo vivido.



Figura 6. Núria Güell. *Una película de Dios* (2018, México). Cortesía de la artista.

La película concluye cuando Núria Güell cita las siguientes *palabras de Dios*: “aumentaré tu dolor cuando tengas hijos y con dolor los darás a luz, pero tu deseo te llevará a tu marido y él tendrá autoridad sobre ti” (2018, minuto 75). Tras tal afirmación, recoge la deliberación de una de las chicas, que expone: “Puedes creer en lo que tú quieras, pero no hagas una sumisión, que es lo que hicieron todas esas mujeres de los cuadros, puedes creer en él, pero no te sometas a él”. Esta reflexión de la menor alerta sobre la normalización de la representación de la violencia en estas escenas cristianas que incide directamente en el orden simbólico de la sociedad. El primer paso es ser conscientes de tales relatos, enfocar las violaciones y maltratos que aparecen en tales pinturas para señalar la violencia estructural que muestran.

Güell propone, en *La Feria de las Flores* y *Una película de Dios*, entrar en dos museos para brindar otras interpretaciones de las obras de Botero y de las pinturas de iconografía cristiana a partir de una nueva narrativa que interpela directamente al espectador. Tales proyectos hacen pensar tanto en el testimonio de los abusos padecidos por las niñas como en las representaciones artísticas que recogen la violencia sistémica que padecen las mujeres.

Con esta misma voluntad, de revisar las colecciones y la construcción de la historia del arte “oficial”, Laura Mercader reflexiona sobre el orden simbólico patriarcal que ha enseñado la Universidad, desde sus orígenes medievales, y propone una lectura –desde la teoría feminista– de las obras del Museo del Prado que reproducen raptos, violaciones y abusos. Dicha historiadora del arte subraya la dimensión política de la imagen y su impacto en la sociedad a la vez que recuerda que “la” historia del arte, cimentada en un relato masculino, articula un sistema de significados que “genera estereotipos de género, códigos de conducta de las relaciones entre hombres y mujeres y normativas sexuales y sexuadas”<sup>14</sup> (2022, s.p.). En la misma dirección apunta cómo Peyo H. Riaño, en la guía feminista de la pinacoteca del Prado, señala que el vocablo “Violación” es una palabra prohibida en las cartelas y los catálogos del museo (2020, p.137). Justamente, *La Feria de las Flores* y *Una película de Dios* parten de unas pinturas que presentan una mirada y un relato patriarcal con la determinación de deconstruir tales narrativas a partir del testimonio de las niñas. Güell enfoca tales realidades y el sexismo en la Historia del arte, tal y como denunciaba Griselda Pollock al analizar la invisibilidad de las mujeres artistas en la academia (2013, p. 19). Güell enfatiza lo revelador que fue por parte del público escuchar el relato de las niñas, pues la audiencia está “tan acostumbrada” a ver tal iconografía que no percibe la violencia representada (Güell y Manonelles Moner, 2021) (Fig.7).



Figura 7. Núria Güell. *Una película de Dios* (2018, México). Cortesía de la artista.

<sup>14</sup> “genera estereotipos de género, códigos de conducta de las relaciones entre hombres y mujeres y normativas sexuales y sexuadas”. Traducción de la autora.

En *La Feria de las Flores* y *Una película de Dios* puede verse como el proceso de trabajo es esencial, contando con el acompañamiento de los centros que atienden a estas menores<sup>15</sup>. Ambos proyectos tienen la finalidad de visibilizar en los museos la violencia que las niñas han sufrido al mismo tiempo que deconstruyen una historia del arte patriarcal y colonial<sup>16</sup>. En relación a tal lectura poscolonial es relevante recoger las reflexiones de Manuel Hernández, quien remarca una “disimetría cultural” en la elección de un arte colonial en *Una película de Dios*. Dicho autor señala que “la soltura de la artista contrasta con la incomodidad de la mayor parte de sus entrevistadas, aunque no todas, y de los dos hombres con los que charla” (2019), relacionándolo con el origen “español” y la posición de poder de la artista –como europea– en México. Hernández también remarca que la cultura católica europea es considerada como la “cultura” por excelencia e implica la imposición violenta de los procesos de evangelización a partir del siglo XIV. Dicho autor denuncia el régimen colonial y racista que penetró en el tejido social de los territorios expoliados por España, subrayando especialmente la dominación patriarcal:

*Una película de Dios* expone sutil, pero eficazmente, que ese trasfondo colonial existe como basamento de las condiciones de tremenda precariedad de las mujeres, que los proxenetes explotan para darles a las chicas una pequeña esperanza que tiene tres rostros: saldrán de la pobreza, irán a la ciudad y serán amadas. Están reducidas a esa nada por su triple subalternidad: ser mujeres, ser pobres y no ser “blancas” (Hernández, 2019, s.p.).

En relación a la “disimetría cultural” referida por Manuel Hernández, es pertinente apuntar que la artista expone de manera clara que es consciente de sus privilegios como europea y blanca. Es por ello que resulta esencial la ya mencionada complicidad establecida con las niñas con el fin de explorar de manera conjunta otros modos de hacer.

#### 4. Espacios de escucha: la reapropiación de las instituciones y de las narrativas

En este proceso de tomar la palabra es esencial la “reapropiación” de los espacios museísticos para insertar unos discursos que proponen otras miradas a ciertas obras que reproducen la violencia sistémica hacia las mujeres. La relación entre las instituciones y las prácticas artísticas políticas es poliédrica y es pertinente apuntar –tal y como lo hace Chantal Mouffe– que una posible “estética de la resistencia” (aesthetic resistance) solo puede darse fuera de las instituciones. Mouffe afirma que, en el con-

<sup>15</sup> La artista indica que si bien en *La Feria de las Flores* la relación con la asociación y las psicólogas fue muy estrecha en el caso de *Una película de Dios* –a pesar que tuvo el apoyo de la directora– la relación con la institución católica de acogida fue más “estratégica” y Güell omitió, en un primer momento, una parte de la información sobre el proyecto y la utilización de pinturas religiosas (Güell y Manonelles Moner, 2021).

<sup>16</sup> Aquí es pertinente mencionar otro de sus proyectos, el documental *De putas. Un ensayo sobre la masculinidad* (2018), en el que entrevista a prostitutas de León y Gerona para investigar sobre la idea de virilidad a través de sus experiencias y continuar reflexionando sobre el patriarcado. Sin embargo, la artista especifica la diferencia entre dicho trabajo y los proyectos analizados: “Cuando trabajo con profesionales del sexo, les pago por su tiempo y sus conocimientos, pero con las niñas planteo una relación de colaboración, acepto sus propuestas y las involucro en el proyecto” (Güell en Bosco, 2018, s.p.).

texto post-fordista, los artistas que trabajan en el sistema son instrumentalizados por éste<sup>17</sup>. No obstante, dicha autora también apunta que las prácticas artísticas contra-hegemónicas deben comprometerse con las instituciones, en lugar de desvincularse de éstas, con el objetivo de fomentar el disenso y una multiplicidad de narrativas:

Critical artistic practices do not contribute to the counter-hegemonic struggle by deserting the institutional terrain but by engaging with it, with the aim of fostering dissent and creating a multiplicity of agonistic spaces where the dominant consensus is challenged and where new modes of identification are made available<sup>18</sup> (Mouffe, 2013, s.p.).

Del mismo modo, Nina Felshin y Lucy Lippard también indican que la relación con la institución no tiene que ser perjudicial para los proyectos si los creadores son conscientes de con quién están trabajando (Felshin, Lippard, 2001). En esta dirección, es pertinente destacar las palabras de Núria Güell, según la cual siempre existe una instrumentalización de la institución hacia el artista y que tal instrumentalización es más “justa” si se despliega en ambas direcciones (Güell y Sales, 2021)<sup>19</sup>. Güell es consciente del peligro de instrumentalizar a las menores que colaboran en los proyectos, y por ello deviene fundamental tanto el trabajo con las organizaciones como el vínculo afectivo que teje con las niñas. Güell explica a las chicas, justo al inicio de cada proyecto, que hará una película de las sesiones grabadas y las filmaciones recogen, justo al empezar, la presentación de la propia artista y sus explicaciones a las menores. De igual modo, hay que recordar que no vemos los rostros de las niñas en *La feria de las flores* y *Una película de Dios*, preservando así su seguridad y privacidad. En contraposición, en *Una película de Dios*, pueden reconocerse los rostros de la artista y los exproxenetas. Güell revela que utiliza la cámara desde el primer día y relata que filma todo el proceso para recoger las distintas etapas de los proyectos, mostrando la relación ética que se forja con las protagonistas (Güell y Manonelles Moner, 2021). El vínculo continúa una vez que los proyectos terminan. Por ejemplo, tres años después de concluir *La feria de las flores*, invitaron a la artista a presentar dicha propuesta en unas Jornadas que se realizaban en el Laboratorio Deseante Paz (2018), en contra de la Explotación sexual comercial de niños, niñas y adolescentes en Medellín, y acordaron que fueran Jade y Valentina a compartir sus experiencias.

<sup>17</sup> En esta dirección es pertinente citar la exposición *Todo orden se quiere puro. Una exposición retrospectiva de Núria Güell*, en Fabra i Coats (2021), en la que Güell recoge las declaraciones de intenciones y los “compromisos sociopolíticos” de los museos y centros con los que ha trabajado para evidenciar la distancia entre la teoría y la práctica. La artista revela en una entrevista: “Uns i altres recorren als mateixos conceptes fetitxe: transformació del món, bé comú, diversitat...”, sosté l’artista, per fer una reflexió final sobre la hipocresia: la distància que hi ha entre les paraules i els fets” (Güell y Palau, 2021, s.p). “Unos y otros recurren a los mismos conceptos fetiche: transformación del mundo, bien común, diversidad...”, sostiene la artista, para hacer una reflexión final sobre la hipocresía: la distancia que existe entre las palabras y los hechos”. Traducción de la autora.

<sup>18</sup> “Las prácticas artísticas críticas no contribuyen a la lucha contra la hegemonía abandonando el terreno institucional sino comprometiéndose con él, con el objetivo de fomentar el disenso y crear una multiplicidad de espacios combativos donde se desafía el consenso dominante y devienen posibles nuevos modos de identificación”. Traducción de la autora.

<sup>19</sup> En relación con esta doble instrumentalización, el crítico cultural Joan Burdeus señala que Güell es un ejemplo de lo que la Anna Watkins denomina “resistencia parasitaria”, puesto que en lugar de aspirar a una oposición frontal trabaja desde dentro las relaciones desiguales (Burdeus, 2021).



Otra cuestión a destacar es la elección del género documental para recoger el proceso de los proyectos, puesto que –como indican Laia Quílez y Núria Araüna–diversas películas de no ficción dirigidas por mujeres “dan presencia y voz a las mujeres, cuentan sus historias, sensibilizan sobre la desigualdad, y trabajan para la concientización de género” con el objetivo de transformar la opresión que había silenciado tales historias (2021, pp. 109-110). Ambas autoras apuntan que el dispositivo autobiográfico potencia la identificación por parte de la audiencia a la vez que propone “un diálogo intersubjetivo a través de la empatía, lugar opuesto al de la autoridad” desde el que se replantean los imaginarios hegemónicos (Ibid, p. 116). En relación con el registro documental, la artista expone que en ambos proyectos es indispensable, para analizarlos éticamente, tener información sobre todo el proceso. Por ello, decide incluirlo como un dispositivo autónomo, que recoja lo sucedido a la vez que vaya más allá de la función de documentar (Güell y Manonelles Moner, 2021).

Las menores interpelan al espectador y las visitas guiadas en los museos son fundamentales porque ocupan unos espacios simbólicos de producción de imaginarios con el fin de enunciar unos relatos invisibilizados. Las niñas ponen el cuerpo, sitúan lo vivido, enfatizando una dimensión afectiva. La importancia de los afectos enlaza directamente con la ética del cuidado (*care ethics*) de la psicóloga Carol Gilligan, quien subraya la importancia de la empatía en situaciones de vulnerabilidad y la necesidad de repensar los vínculos. Gilligan remarca la potencialidad de los sentimientos en un contexto patriarcal, racionalista y neoliberal que los minimiza. Dicha autora propone escuchar otras voces y apela a la responsabilidad personal para dar espacio a un *homo empathicus* en lugar de a un *homo lupus* (2013, p. 65). En esta dirección, es preciso considerar *La política cultural de las emociones* (2004) de Sara Ahmed, quien reflexiona sobre un “giro emocional” y afectivo, en las Ciencias Sociales y las Humanidades, sosteniendo que las emociones son relacionales (2015, p. 30). Ahmed señala la relevancia de las emociones en contraposición con la tradición cartesiana que privilegiaba la razón en detrimento del cuerpo, de los afectos, siendo el feminismo una de las bases de su pensamiento. Ahmed ahonda en las experiencias de violencia y discriminación de las mujeres y expone que tales testimonios son claves para la formación de sujetos feministas, citando a los grupos de concientización de los años setenta que transformaron el dolor en colectividad y compromiso político (Ibid., p. 261). Los afectos y las prácticas artísticas colaborativas pueden generar un campo de actuación, articular dispositivos de resistencia y tener un potencial subversivo con el que colarse en los intersticios del sistema (Martín-Hernández, 2020, p. 699). Justamente, Güell recoge –a partir de un vínculo afectivo– un proceso de empoderamiento en el que las jóvenes deciden visibilizar una violencia sistémica. La historiadora del arte Tania Alba reflexiona sobre las prácticas artísticas que hacen visible el malestar promoviendo el reconocimiento del espectador en aquello que se muestra y potenciando, de este modo, una actitud que trasciende la del mero “contemplador” (Alba, 2017, p.245). Dicha autora señala, en relación con *La Feria de las flores*, cómo el proyecto incide en una doble dirección:

(...) en la catarsis que experimentan las propias afectadas al poder reelaborar, y con ello transformar, sus vivencias mediante las visitas guiadas; al poder comunicarlas y en consecuencia afectar –en la otra dirección– al público que entonces se veía obligado a dejar de ser cómplice del sufrimiento ajeno (Ibid., p.269).

Las niñas se presentan como agentes de cambio, se auto-representan, y tales iniciativas artísticas colaborativas, como decía Bishop, re-humanizan o des-alienizan a una sociedad instrumentalizada por el capitalismo. En estas reflexiones puede verse como los procesos colaborativos son esenciales para evitar el riesgo de objetivar a quienes participan, para compartir herramientas y tomar la palabra.

## 5. Conclusiones

El presente artículo, a través del análisis de dos casos particulares, ha ahondado en la potencialidad de los procesos colaborativos y las posibilidades del documental –que se nutre de una perspectiva feminista– para denunciar la opresión y los abusos que padecen las niñas. Núria Güell inicia un proceso en el que las menores comparten sus experiencias y hay que apuntar que las guías utilizan la tercera persona para poder narrar su propia historia y conectar su relato con la realidad de otras mujeres, adolescentes y niñas. Las jóvenes deciden denunciar, a partir de un trabajo colaborativo, la violencia estructural que han sufrido y resaltan la dimensión catártica de verbalizar los abusos padecidos y constatar que no es un problema individual sino sistémico. Pronunciar tales testimonios deviene terapéutico al canalizar el malestar. Pero también es preciso recalcar que la decisión de compartir sus vivencias trasciende lo personal, pues su objetivo es denunciar los abusos sexuales para que no haya más menores que los sufran.

Las menores ponen el cuerpo y la artista destaca la relevancia de generar unos espacios de escucha en las visitas guiadas, subrayando que las jóvenes no se presentan como víctimas sino como sujetos políticos que toman la palabra. En el presente recorrido puede constatarse cómo ciertas prácticas artísticas colectivas politizan el malestar, desde la experiencia vivida, y crean vasos comunicantes entre lo individual y lo colectivo. En tal contexto, la praxis artística deviene un instrumento que impulsa procesos colaborativos que transforman la realidad. Las niñas señalan abiertamente la co-responsabilidad de quien calla delante de la violencia, interpelando al público de manera directa. Güell expone:

Mi objetivo, aunque a veces no lo consiga, es eliminar el estatus de público y que pase a ser parte de la obra. Eso funcionó muy bien en *Las Flores*, los que asistían a las visitas guiadas se sentían parte de la obra. En las exposiciones, sin embargo, el público es público y a mí lo que me engancha es lo primero. Esa es la potencia del arte, todas las grietas que se le puedan abrir en la cabeza al visitante. Me gustaría pensar que hay imaginarios que se pueden ir deconstruyendo con estas preguntas (Güell y Espino, 2018, s.p.).

La artista recoge la potencialidad de la creación de generar corto-circuitos y señala que no se considera “activista”, puesto que cree que todas las comunidades tienen ciertas limitaciones, situándose en un espacio independiente más amplio dentro de la “práctica política” (Güell y Sales, 2021). Güell recoge historias silenciadas, comparte experiencias a partir de la complicidad y abre procesos en los que emergen otros modos de hacer. Estos gestos de resistencia deconstruyen una lectura hegemónica y patriarcal de la historia del arte, que omite violaciones y abusos, a la vez que invitan al público a pensar, a no mirar hacia otro lado y a posicionarse de manera crítica.

## Referencias

- Ahmed, S. (2015). *La política cultural de las emociones*. Universidad Nacional Autónoma de México. Programa Universitario de Estudios de Género.
- Alba, T. (2017). Politizaciones del malestar. Visibilización, memoria, ritualización, intervención. En Ancarola, N.; Manonelles, L.; Gasol, D. (eds.) *Politizaciones del malestar*: 237-277. Rayo verde.
- Bishop, C. (2016). The social turn: Collaboration and its discontents. *Artforum International*, 44 (6), 178-183.
- Bishop, C. (2004). Antagonism and Relational Aesthetics. *October*, 110, 51-79.
- Bosco, R. (20 de agosto de 2018). Arte que invita a pensar. *El País*. [https://elpais.com/ccaa/2018/08/19/catalunya/1534703526\\_331863.html](https://elpais.com/ccaa/2018/08/19/catalunya/1534703526_331863.html)
- Bourriaud, N. (2013). *Estética relacional*. Adriana Hidalgo.
- Burdeus, J. (25 de junio de 2021). De què riu Núria Güell? *Núvol. El digital de cultura*. <https://www.nuvol.com/art/de-que-riu-nuria-guell-189100>
- Elkins, J. (2002). *Stories of art*. Routledge.
- Felshin, N. (2001). ¿Pero esto es arte? El espíritu del arte como activismo. En Blanco, P.; Carrillo, J.; Claramonte, J.; Expósito, M. (eds.) *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*, s.p. <http://marceloexpósito.net/>
- Forastelli, F. (2007). El giro social: (la) colaboración y sus descontentos. Claire Bishop (Traducción de Fabricio Forastelli). *Ramona, revista de artes visuales*, 72, 29-37. <http://70.32.114.117/gsd/collect/revista/revistas/ramona72.pdf>
- Gilligan, G. (2013). La resistència a la injustícia: una ética feminista del cuidado. *Cuadernos de la Fundació Víctor Grífols i Lucas*. 30, 42-67. <http://www.secpal.com/%5CDocumentos%5CBlog%5CCuaderno30.pdf>
- Güell, N. (20 de mayo de 2021). *La feria de las flores*. <https://www.nuriaguell.com/portfolio/la-feria-de-las-flores/>
- Güell, N. (20 de mayo de 2021). *Una película de Dios*. <https://www.nuriaguell.com/portfolio/una-pelicula-de-dios/>
- Güell, N. y Sales, M. (2021). *Territori contemporani*. Capítulo 49. Vallès Oriental Televisió. <https://votv.alacarta.cat/territori-contemporani/tall/nuria-guell>
- Güell, N. y Manonelles Moner, L. (23 de junio de 2021). Entrevista.
- Güell, N. y Palau, M. (19 de junio de 2021). El bé, el mal i l'art. *El Punt Avui*. <http://www.elpuntavui.cat/cultura/article/19-cultura/1988271-el-be-el-mal-i-l-art.html>
- Güell, N. y Espino, L. (8 de junio de 2018). No me interesa la obra de arte como objeto. Entrevista por Luisa Espino. *El Cultural*. <https://elcultural.com/Nuria-Guell-No-me-interesa-la-obra-de-arte-como-objeto>
- Güell, N. y Guida, C. (2018). Sin miedo a participar. Seis preguntas a Núria Güell sobre la obra *La Feria de las Flores* por Cecilia Guida. *Roots and routes*. Year VIII, 27, s.p. <https://www.roots-routes.org/sin-miedo-participar-seis-preguntas-nuria-guell-sobre-la-obra-la-feria-de-las-flores-por-cecilia-guida/>
- Güell, N. (2018). *Una película de Dios*. DF. México. Vídeo. 116 minutos.
- Güell, N. (2015-16). *La Feria de las Flores*. Medellín, Vídeo. 42'51 minutos.
- Güell, N. y Minguet, J. (2017). Diálogo Núria Güell y Joan Minguet en el marco de la exposición *Polititzacions del malestar*. Arts Santa Mònica. 85 minutos. <https://polititzacions-delmalestar.org/activitats/nuria-guell-joan-minguet/?lang=es>

- Güell, N., Yolanda, Valentina, Jade y Evelyn; Museo de Antioquia (2016). Nùria Güell: La Feria de las Flores. *Universes in Universe, Magazin*. <https://universes.art/es/magazine/articles/2016/nuria-guell/>
- Hanisch, C. (1969). The Personal Is Political. *Notes from the Second Year: Women's Liberation*, s.p. <http://www.carolhanisch.org/CHwritings/PIP.html>
- Hernández, M. (2019). *Dios es*. Temporal. MUAC, UNAM. s.p. <https://www.nuriaguell.com/essays/manuel-hernandez/>
- Lippard, L. (2001). Mirando alrededor: dónde estamos y dónde podríamos estar. En Blanco, P.; Carrillo, J.; Claramonte, J.; Expósito, M. (Eds.), *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*, s.p. <http://marceloexposito.net/>
- Martín-Hernández, R. (2020). Prácticas artísticas contemporáneas y circulación de afectos. Relaciones entre imagen, experiencia, agencia y afectividad. *Arte, Individuo y Sociedad*, 32(3), 697-714. <https://doi.org/10.5209/aris.65203>
- Mercader Amigó, L. (2022). Dispersions feministes al «Prado dispers» de la Universitat de Barcelona. En Canalda, S.; Dilla, R. (Eds.), *Les pintures de la Universitat de Barcelona. El dipòsit del Museu del Prado*, s.p. Edicions i Publicacions de la Universitat de Barcelona [Libro en prensa].
- Mouffe, C. (2013). Artistic Strategies in Politics and Political Strategies in Art. *Emisfèrica*. Volume 10, Issue 2, s.p. <https://hemi.nyu.edu/hemi/fr/e-misferica-102/mouffe>
- Ocampo López, J. (2009). El Maestro Orlando Fals Borda. Sus ideas educativas y Sociales para el cambio en la sociedad colombiana. *Revista Historia de la Educación Latinoamericana*, 12, Tunja, Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia, RUDECOLOMBIA, 13–41. <https://www.redalyc.org/pdf/869/86912021002.pdf>
- Pollock, G. (2013). *Visión y diferencia: feminismo, feminidad e historias del arte*. Fiordo.
- Quílez, L., & Arauna, N. (2021). Prácticas feministas en el cine documental español contemporáneo. Reflexiones a partir del análisis de *La casa de mi padre* (Francina Verdés, 2014) y *Mater Amatísima* (María Ruido, 2018). *Arte, Individuo y Sociedad*, 33(1), 105-119. <https://doi.org/10.5209/aris.67516>
- Quintero Restrepo, M. (13 de diciembre de 2015). Arte para contar la realidad, para hacer catarsis. *El Colombiano*. <http://www.elcolombiano.com/cultura/arte-para-contar-la-realidad-para-hacer-catarsis-KC3271851>
- Riaño, P. H. (2020). *Las invisibles. ¿Por qué el Museo del Prado ignora a las mujeres?* Capitán Swing.
- Wolffer, L. (13 febrero de 2011). Conversando la violencia, s.p. <http://www.lorenawolffer.net/00home.html>