

# Una nova configuració de la cultura audiovisual: la Mostra Internacional de Films de Dones de Barcelona

**Marta Selva i Anna Solà**

- *Amb el propòsit d'impulsar i fomentar iniciatives per educar en l'audiovisual i desenvolupar les possibilitats de la cultura audiovisual, Drac Màgic va crear ara fa deu anys la Mostra Internacional de Films de Dones de Barcelona. La dimensió pedagògica i d'investigació de la Mostra aporta la visió crítica de directores, realitzadores, productores i actrius que representen la realitat amb un discurs nou, innovador i amb temes que no s'havien tractat fins aleshores.*

*L'article fa balanç d'una dècada de la Mostra i de les contribucions de les dones al llarg de la història del cinema.*

Des de fa 10 anys, l'espai cultural del nostre país compta amb una activitat d'exhibició cinematogràfica creada als laboratoris del col·lectiu Drac Màgic, entitat fundada el 1970, des d'on es desenvolupen una àmplia diversitat de propostes destinades a promoure situacions que permetin conviure amb les obres audiovisuals com a objectes de pensament i de plaer estètic. En l'àmbit de l'ensenyament, de l'acció social, de la investigació o de la distribució i exhibició, el trajecte de Drac Màgic ha estat no només el de l'expansió de coneixements per compensar l'analfabetisme iconogràfic de la majoria de la població, sinó també el de la visibilització de les possibilitats amagades, per

desconegudes, de la cultura audiovisual, més enllà de la seva utilització en el comerç de la indústria de l'entreteniment. La Mostra Internacional de Films de Dones de Barcelona (MIFDB), neix, doncs, en aquest context d'acció pedagògica i de creació conceptual, com una forma d'il·luminar un espai fosc, desvetllat prèviament per l'acció d'altres festivals, cinemateques, arxius, departaments d'universitat i altres iniciatives cinèfiles que, des dels anys 70, van començar una feina col·lectiva d'investigació sobre els nous significats que apareixien en escena gràcies als estudis anomenats "de gènere" i als nous instruments d'anàlisi introduïts per la crítica cinematogràfica feminista. A grans trets, aquests estudis desvetllaven tres entorns d'interès, desconeguts o inadvertits fins aquell moment: que, entre totes les absències de la historiografia oficial, hi havia la de les realitzadores cinematogràfiques, des de les pioneres, que, al costat dels Lumière o Edison, també s'aventuraren en les descobertes inicials, a les directores que s'havien hagut d'amagar sota noms d'homes, a les poques que van incorporar-se a la direcció des de la producció industrial, institucional o independent; que la interpretació de les obres cinematogràfiques des dels nous paradigmes introduïts pel pensament feminista, posava en evidència els mecanismes, no observats fins aleshores, amb què es construeix la discriminació sexual o identitària en el terreny de la representació i, per últim, que l'autoria cinematogràfica femenina, a la qual gradualment s'anaven incorporant més noms, enriqueix el món cinematogràfic amb noves visions que ampliaven el repertori temàtic però, sobretot, amb aportacions particulars pel que fa a l'experimentació i a la innovació. La creació cinematogràfica femenina és fruit, en gran mesura, de la productivitat que genera la incertesa respecte als llenguatges i al seu ús social, per tant, és on es recullen solucions formals, visuals o narratives, alternatives a les formes estereotipades,

---

**Marta Selva i Masoliver**  
**Anna Solà i Arguimbau**

Directores de la Mostra Internacional de Films  
de Dones de Barcelona

majoritàries en el cinema de gran consum. D'altra banda, aquestes iniciatives creaven també un nou terreny d'encontre entre les obres i els públics, on les insatisfaccions i les inquietuds de moltes espectadores i alguns espectadors trobaven amb agraïment, sintonia i complicitat les creacions de les cineastes, construïdes sota uns paràmetres totalment diferents dels models institucionals o clàssics.

Aquesta dinàmica, ja es pot deduir, no significa una simple incorporació de noves veus en el panorama cultural. És una revisió integral que implica un exercici de relectura del món de la representació i que, com a tal, ha reconfigurat la història i l'evolució del cinema en el context més contemporani. Aquest canvi del mapa conceptual, les incorporacions de noms i obres desconegudes, les noves eines d'interpretació del discurs cinematogràfic construïdes pel feminisme, l'apropiació femenina dels privilegis de la creació i la implicació de les autores en tot aquest procés és el que l'MIFDB ha posat en escena fins ara. Evidentment, aquesta acció és una amplificació del treball de les directores, sigui quina sigui la seva procedència, una forma de donar-les a conèixer als públics propers, i la instal·lació d'un espai estable d'encontre entre obres i espectadores i espectadors que conflueix en incentivar i promocionar la creació femenina en general.

En qualsevol proposta d'exhibició hi ha implícita una conceptualització del públic. Des d'aquelles que el consideren com una massa indiferenciada valorable tan sols numèricament, a les que planifiquen les seves activitats en funció de segments específics; des de les que, des del poder de la inversió econòmica, dominen tots els mecanismes de la promoció i, per tant, poden assegurar l'eficàcia tècnica de les seves convocatòries, a les que, tot i aspirar al creixement de les seves audiències, només compten amb el factor temps per consolidar la dinàmica de la seva vinculació amb el públic.

En el terreny de l'exhibició cinematogràfica, on és molt difícil de fer visibles les propostes que volen fugir de l'estigma de l'entreteniment, la creació dels canals de comunicació amb els públics, a través dels quals s'han d'emetre no només informacions sinó també missatges que, en el fons, desarticulen molts llocs comuns -erròniament configurats pel predomini de les tècniques de mercat dels mitjans de comunicació de masses-, l'espai que ocupa la conceptualització abans esmentada esdevé tan important

com els criteris de selecció per a la programació. Perquè sabem que alhora que fa 10 anys vàrem crear un espai inexistent, aquesta creació implicava també la creació d'un públic. És en aquest sentit que diem que l'MIFDB és un espai que treballa amb nous públics. És a dir, no ens referim a convocar a les sales persones que no han estat captades per altres convocatòries o a obrir la porta a grups no previstos anteriorment. Parlem de provocar una situació que només es pot donar amb una invitació oportuna per fer que les creadores es mostrin a un públic també oportú o, dit d'una altra manera, convidar els públics a participar en la proposta d'una forma que no han tingut l'oportunitat d'experimentar. Concretament, en ser convocades o convocats per enfrontar-se a una lectura, connotada sexualment o identitàriament. Aquesta intenció, subjacent en tot el trajecte, constitueix una de les bases fonamentals sobre la qual s'ha bastit l'estructura de l'MIFDB. Hi ha, evidentment, el rigor en la selecció i el màxim respecte per les autores, la invitació que participin en cada edició assistint a les sessions i presentant les seves pel·lícules, l'elaboració de catàlegs i altres textos, les taules rodones i les conferències, però l'especificitat del nostre treball de divulgació és aquesta elaboració constant de circuits comunicatius per interseccionar les dues creativitats: la de les cineastes i la dels públics. Treball basat, en primer lloc, en una actitud de recepció, per captar els senyals emesos d'un cantó (la producció de les obres) o de l'altre (la mobilitat dels públics); en una flexibilitat constant, per anar-nos adaptant al ritme dels canvis i no caure en esquemes fixats o rutines no volgudes, i en una autoexigència per mantenir el risc de cada proposta i els recursos de seducció necessaris perquè aquest treball sigui atractiu i atraient.

## **Quines han estat les nostres descobertes?**

### **La reconstrucció d'una genealogia perduda**

La primera aproximació al cinema de les dones ens aporta una revelació immediata: les dones han dirigit cinema des de 1896, encara que la historiografia no ho hagi documentat. I la primera de totes, Alice Guy-Blaché (1873-1968), va realitzar uns 300 films, va fundar la seva pròpia

productora i fou la protagonista d'una de les primeres experimentacions de la sincronia entre imatge i so. Sortosament, una petita part de la seva obra ha estat rescatada i la seva autobiografia ha permès transmetre el seu testimoni, valuósíssim per al coneixement de l'època fundacional del cinematògraf. Igual que ella, Nell Shipman (1892-1970), actriu, directora, productora i documentalista especialitzada en etologia; Elvira Notari (1875-1946), una realitzadora napolitana que el 1906 va fundar la seva pròpia productora especialitzada en documentals sobre la vida quotidiana així com en melodrames; Matilde Landeta (1910-1999), la primera dona que el 1948 va dirigir un llargmetratge a Mèxic, o Rosario Pi (1968), la pionera cinematogràfica de l'Estat espanyol, autora d'*El gato montés* (1935) i *Molinos de viento* (1937), i moltes més, són les representants de les absències femenines de la història cinematogràfica a les quals l'MIFDB ha reservat sempre un espai per anar descobrint les característiques dels seus treballs, alguns d'una qualitat extraordinària i, sobretot, quins significats generen tant en el context de l'evolució del cinema com en el de la nostra contemporaneïtat. L'afiorament de les seves obres, com els estrats d'un jaciment arqueològic encara per descobrir del tot, és fonamental per reconstruir el mapa dels nostres precedents culturals i imprescindible també per omplir els buits de les genealogies femenines en el terreny de la creació. I descobrint la seva implicació activa en la realització hem pogut veure com Lois Weber (1882-1939) fou una de les persones que, contemporàniament a D.W.Griffith, considerat fins ara unànimement el pare de la narrativa cinematogràfica clàssica, va aportar solucions formals que trencaven totalment les premisses narratives anteriors d'una manera tan innovadora i decisiva com el reconegut mestre, o que l'esmentada Alice Guy fou una de les creadores de les primeres experimentacions tecnològiques, duent a terme uns dels primers intents d'acolorir les pel·lícules així com els de sonorització. En èpoques més properes, veiem també el paper determinant de moltes cineastes com ara la francesa Germaine Dulac (1882-1942), la primera directora feminista de la història i una figura clau en el moviment avantguardista dels anys 20, en el context del qual realitzà algunes de les mostres més pures del cinema surrealista; l'alemanya Lotte Reiniger (1899-1981), autora del primer llargmetratge d'animació (1)

de la història; la nord-americana Dorothy Arzner (1906-1979) que, en el context del Hollywood dels anys 30, tot i les imposicions de les pautes clàssiques, va elaborar interessantíssimes incursions en la narrativa a fi i efecte de donar subtilment la volta als principis *voyeurístics* pel que fa a la representació dels personatges femenins i que, alhora, va realitzar una fructífera tasca docent a la Universitat d'Ucla; Agnès Varda, nascuda a Bèlgica el 1928, que el 1956, amb el seu film *La pointe courte*, posa en escena una de les primeres expressions del cinema de la modernitat, o la també d'origen belga Chantal Akerman (1950), autora d'una pel·lícula fonamental (2) que, amb el seu tractament innovador de les coordenades de l'espai i el temps, marca l'abans i el després pel que fa a la posada en escena de l'espai domèstic i quotidià. Aquests són tan sols alguns dels noms propis apareguts en aquest rescat que posa en evidència no només un trajecte d'absències i marginacions dels relats oficials, sinó també una necessitat d'elaborar, a partir d'aquesta constatació, les premisses historiogràfiques que utilitzem per considerar el seu paper, que hauria d'integrar-les en el context general de la història del cinema, però que, alhora, no hauria d'obviar mai el paper de pioneres que d'una o altra manera hi han tingut.

### **La visibilització del desig femení**

Travessant els diferents contextos, estils i circumstàncies històriques, allò que sobresurt en totes les obres que han passat per la nostra pantalla és l'aparició de quelcom que habitualment ha estat totalment negat en els llenguatges, en la representació i en la posada en escena cinematogràfica: el desig femení. Aquesta, podríem dir, és la gran elaboració col·lectiva de les cineastes. Gairebé totes, cadascuna en diferent mesura i més o menys intencionadament, han anat dibuixant els traços necessaris per donar forma i, per tant, carta de naturalesa cultural, al desig o, més ben dit, als desitjos de les dones.

Aquesta tasca, que s'ha produït en paral·lel a la creació teòrica i a les elaboracions de la crítica cinematogràfica feminista, ha obert una perspectiva inexistent en el cinema hegemònic i industrial que ens permet gaudir, per derivació, d'una experiència estètica diferenciada, molt més concertada amb la nostra realitat vital i simbòlica que les

propostes codificades pel discurs patriarcal. Atès que el model cinematogràfic clàssic ha negat aquesta representació i, per contra, ha atorgat tot l'espai possible a expressar totes les fantasies i modalitats del desig masculí, amb recursos pròpiament cinematogràfics o recurrent als tòpics iconogràfics i als mites culturals anteriors, que s'han edificat sobre tota mena d'operacions d'objectualització del cos femení, el coneixement de les obres de les cineastes significa, en aquest aspecte, la trobada amb un contracinema, que anul·la tots els efectes opressors o imposats per les institucions industrials i normatives amb l'objectiu de poder manifestar genuïnament les veus i les mirades de les dones. Aquest és un treball obert, en procés i en constant expansió, que implica innovacions temàtiques, però sobretot innovacions formals. A això es refereix Agnès Varda quan diu que, per a una dona, filmar és com cuinar sense recepta. Frase que descriu perfectament que la combinació d'ingredients del cinema hegemònic no permet representar allò que moltes cineastes busquen a l'hora de compondre les seves obres i que, com a conseqüència, han de crear sense referències, en el buit, en un terreny que només elles estan definint pas a pas, d'una manera cada cop més clara. Mary Mandy, en el seu film *Filmer le désir* (2000), exposa molt clarament els itineraris d'aquesta experiència tot reunint les declaracions d'algunes cineastes al costat d'alguns fragments dels seus films, a través dels quals s'ofereix una visió calidoscòpica de com s'han plantejat i, finalment, s'han realitzat la representació del desig sexual i el tractament visual que hi han donat al cossos, a les mirades, a les paraules, a tot allò que explícitament o implícitament dóna forma a la pulsio amorosa, sensual o sexual. Aquest film, projectat en la 9a edició de la Mostra, és, doncs, un bon resum d'aquesta operació reveladora i necessària per expressar la nostra diferència genèrica, sexual i identitària, i demostra també el caràcter reflexiu de bona part de realitzadores que s'interroguen constantment sobre el paper configurador dels llenguatges en el nostre imaginari.

### **La mirada documental femenina**

La història del documental cinematogràfic està travessada també per la mirada femenina. L'MIFDB, des del seus inicis,

no ha fet distinció entre documental i ficció en les seves programacions, i en els deu anys del seu recorregut ha ofert la possibilitat de conèixer els noms més importants d'aquest protagonisme que, en aquest cas, havia sofert una doble discriminació: la del propi gènere o format cinematogràfic, menystingut o desplaçat dels circuits d'exhibició habituals, i la de la manca de reconeixement de l'aportació de les dones en aquest terreny. En el nostre projecte de recuperació històrica, per una banda, i de visibilització de l'amplitud i la fertilitat de la creació documental femenina, per l'altra, hem volgut subratllar la importància del viatge que les documentalistes cinematogràfiques han realitzat per tota mena d'espais, públics, privats o íntims, tot utilitzant la càmera no només com una eina de registre del real sinó, sobretot, com un instrument d'interrogació sobre les realitats a què s'han apropiat o en què s'han compromès. L'esmentada Elvira Notari que, des del 1911, enregistra de forma documental diversos aspectes de la vida als barris populars de la seva ciutat; Esfir Shub (1894-1959) que, a partir d'imatges d'arxiu de Nicolau II i filmacions pròpies, elabora *La caiguda dels Romanoff* (1927), veritable lliçó de reconstrucció històrica; Maya Deren (1917-1961), artista procedent de la dansa, precursora del documental subjectiu i artístic -el seu film *Meshes of the afternoon* (1943) és una referència fonamental per a la posterior evolució del cinema experimental-; Ivonne Reiner (1934), creadora d'una pertorbadora obra documental en què combina la ficció, les *performances*, els documents científics i les tècniques de l'entrevista; Trinh T. Minh-ha, d'origen vietnamita, que construeix el seu discurs documental com un assaig on barreja diferents disciplines artístiques i teòriques per reflexionar sobre identitat cultural, feminisme i pensament polític; Agnès Varda (1928), que el 1999, utilitzant la seva primera càmera digital, ens ofereix, amb *Los espigadores y la espigadora* i més tard amb *Deux ans après* (2002), una magnífica demostració de com la seva aproximació visual a la realitat n'esdevé un instrument de comprensió; o l'esmentada Chantal Akerman, cineasta situada sempre a la frontera, en els límits de l'especulació sobre el seu propi paper com a autora cinematogràfica, que amb els seus documentals -*D'Est* (1993), *Sud* (1999) o, el més recent, *De l'autre côté* (2003), entre d'altres- o amb els seus altres films, bascula sempre en un terreny on es desdibuixen els conceptes relacionats amb la convencional línia divisòria

entre documental i ficció. Només alguns dels noms d'un ampli conjunt de cineastes descobertes mitjançant el nostre seguiment de la creació femenina. En aquest terreny de tanta fertilitat i llibertat formal, és potser on s'han desenvolupat els discursos més radicals pel que fa a l'emergència de tots els dubtes, les indagacions i afirmacions entorn de l'experiència de les dones en l'àmbit de la realització cinematogràfica. I en aquest espai hem revisitat també la figura d'una creadora catalana, Eugènia Balcells, veritable capdavantera del cinema experimental i del treball multimèdia, que amb *Àlbum* (1976) fa una magnífica exhibició del poder analític de la càmera en el seu intent d'aproximació a la vida de la seva àvia a través del seu àlbum de fotografies.

## L'espai de les noves realitzadores

L'MIFDB ha estat sempre una plataforma oberta a incentivar la promoció de noves realitzadores. Així com va ser l'escenari de la inoblidable preestrena de Costa Brava (1995), el primer llargmetratge de Marta Balletbó-Coll, l'habitual secció de curtmetratges, reservada exclusivament per a les creadores de l'Estat, ha acollit els primers films de moltes dones que iniciaven aleshores la seva experiència cinematogràfica i que en alguns casos s'han incorporat als circuits més o menys estables de producció i realització de llargmetratges. Aquest ha estat el cas d'Harmonia Carmona, Judith Colell, Teresa de Pelegrí, Isabel Gardela, Laura Mañá, Núria Olivé-Bellés, Maria Ripoll i Lydia Zimmermann, entre d'altres, a les quals agraïm des d'aquestes planes la seva participació en aquest trajecte.

Al costat del treball amb aquestes realitzadores, des de l'MIFDB s'ha concebut un altre projecte anomenat *Un espai propi*, un film col·lectiu (el vídeo del minut) destinat a promoure la creació videogràfica entre dones no professionals amb l'objectiu de recollir la diversitat dels seus punts de vista sobre el nostre entorn contemporani. Consisteix en una convocatòria anual que cada any es planteja entorn d'un tema. Fins ara, els temes proposats han estat: L'espai propi; Els espais del treball; Els límits, els marges i les fronteres; Els plaers; Les noses, i El veïnatge. Actualment, aquesta activitat es difon des de TRAMA (Coordinadora de muestras y festivales de cine, vídeo y

multimedia realizado por mujeres), organització impulsada des de l'MIFDB i integrada actualment per cinc mostres de diferents ciutats de l'Estat.

I, finalment, abans de tancar aquest repàs memorístic sobre els aspectes més rellevants de la nostra activitat en els seus deu anys d'existència, durant els quals hem presentat ni més ni menys que 299 films, recordem també el paper que ha tingut l'MIFDB com a fòrum de debat i d'intercanvi en el qual s'han entrecruat les reflexions teòriques amb la presència de Laura Mulvey, Teresa de Lauretis, Ann Kaplan, Giulia Colaizzi i Giuliana Bruno, entre d'altres, i les experiències de les pràctiques creatives i polítiques tant de les realitzadores com d'altres col·lectius de dones de la ciutat, al costat dels quals hem creat i hem consolidat una nova forma d'intervenció en la vida cultural de la nostra comunitat.

## Notes

1. *Die Abenteuer des Prinzen Achmed* (Les aventures del príncep Achmed), Alemanya, 1926.
2. Jeanne Dielman, 23 Quai du Commerce, 1080 Bruxelles, Bèlgica, 1975