

Allò
que no
s'anomena:

entre les expectatives
i el patiment

Allò que no s'anomena: sostenir el procés

Raquel Morcillo, responsable d'Arts visuals
de Roca Umbert Fàbrica de les Arts.

Tota exposició és el resultat visible d'un procés que, en gran manera, roman fora de camp per al públic. És també un enquadrament possible —d'entre molts—, un marc inevitablement fragmentari de quelcom desbordant en la seva complexitat i intensitat: el procés de creació; un treball continu de recerca que es reformula constantment a si mateix a partir de l'obertura, el dubte i la discussió. Com a centre de creació, és en el marc de les residències artístiques que Roca Umbert acull i sosté —no sense dificultats— aquests processos, tan fràgils com necessaris, i situa com a prioritat tant el temps com les condicions materials per a l'assaig, l'experimentació i el contacte amb la comunitat artística i el sector cultural.

Fou al llarg de la seva residència de llarga durada, durant el 2025, que les artistes Montse Morcate, Mireia Plans, Rebeca Pardo i Raquel Luaces van continuar aprofundint en una línia de treball prèvia centrada en les narratives visuals del patiment i el dolor, especialment, d'aquell que queda submergit o directament silenciada per les violències quotidianes i sistèmiques.

Després de dotze mesos de treball, aquestes recerques cristal·litzen i prenen presència a la sala d'exposicions, on s'obren al públic a través de la mostra «Allò que no s'anomena: entre les expectatives i el patiment», i reverberen més enllà de les parets de la sala gràcies a la cocreació amb associacions, vincles amb professionals relacionades amb les línies de recerca de l'exposició o el procés de mediació en col·laboració amb el Servei d'Igualtat de l'Ajuntament de Granollers, entre d'altres activitats del programa públic.

«Allò que no s'anomena», però, no es planteja com un punt d'arribada, sinó com un moment del procés des d'on compartir alguns dels resultats cultivats durant la residència, amb els seus límits i preguntes obertes. És, per tant, un context de possibilitat per al pensament col·lectiu entorn dels límits de la imatge i del relat, que ens continua interrogant sobre com representem i parlem d'allò invisibilitzat.

Allò que no s'anomena: entre les expectatives i el patiment

Nerea Campo

Les obres que conformen l'exposició «Allò que no s'anomena: entre les expectatives i el patiment» parteixen d'una atenció compartida cap a allò que habitualment queda fora de camp: gestos menors però significatius, imatges aparentment innòcues, experiències inscrites en l'àmbit privat o dades que, tot i semblar insignificants, concentren una gran càrrega de sentit. Com a la vida, aquestes obres no són tant allò que són com allò que revelen: fan emergir el que resta ocult i, alhora, ens oculten —per la mateixa proximitat— la seva aparença.

Lluny de buscar una imatge conclouent o un relat tancat, les pràctiques de Montse Morcate, Mireia Plans, Raquel Luaces i Rebeca Pardo s'articulen com a dispositius de visibilització d'un patiment que sovint resta silenciats, normalitzat o directament invisibilitzat. Amb un gest proper i una formalització honesta, les obres conviden a mirar més enllà del primer cop d'ull, a través del revers, el matís i la transparència, des d'un espai de lectura més lent i atent.

En aquest sentit, «Allò que no s'anomena» permet identificar alguns dels mecanismes que fan possible que el patiment es cronifiqui, es privatitzi o es tradueixi en culpa individual. Una exposició és, entre moltes altres coses, un espai de potencialitats, ja que propicia un apropament a qüestions que difícilment apareixen en la conversa quotidiana. Les obres de Luaces, Pardo, Morcate i Plans obren un espai de diàleg i generen les condicions perquè allò que no ha estat dit —o que no ha pogut ser dit— pugui començar a ser reconegut, articulats i sostinguts col·lectivament.

A *A contrafil*, Rebeca Pardo treballa amb el brodat —una pràctica històricament associada a l'àmbit domèstic i feminitzat— com a artefacte crític. Lluny de l'ornament, el fil esdevé una eina de pensament corporal i repa-

rador. Brodar implica temps, repetició i atenció; implica practicar un gest que no és productiu en termes capitalistes, però que és profundament significatiu en termes afectius. Brodar és alhora un gest subversiu: ocupar un lloc que el cànon de les belles arts ha situat com a menor, una tradició femenina menystinguda. En sintonia amb la lectura feminista de Rozsika Parker, Pardo s'inscriu en una genealogia que reivindica el brodat com a llenguatge artístic i polític, com una forma de presència i de veu pròpia amb plena legitimitat artística.

L'obra parteix de sis retrats de dones amb altes capacitats intel·lectuals identificades en l'edat adulta, vinculades a Mensa, una associació internacional de persones amb alt quocient intel·lectual (CI). Aquests retrats, creats mitjançant tècniques de transferència d'imatge, són exposats pel revers i deliberadament danyats. En mostrar-ne la part posterior, l'artista fa visibles nusos, costures i fils habitualment ocults, i posa en crisi una identificació aparentment positiva.

Els materials amb què Pardo intervé en els retrats formen part d'un imaginari femení travessat pel masclisme: acetona per esborrar l'esmalt d'ungles i fregalls d'alumini, productes associats a la correcció del cos i a la neteja de la llar. Aquests elements són reapropiats per assenyalar l'estigma, el desplaçament i el cost emocional que implica el biaix de gènere en la identificació de les altes capacitats. Allò que ha servit per esborrar, corregir o netejar es converteix aquí en una eina per fer visible el dany.

Els fils desborden els bastidors i evocuen el pensament arbori, no lineal, propi de moltes persones amb altes capacitats (AACC): una complexitat que sovint condueix a l'estranyament social. La identificació tardana comporta anys de desajust, *masking* i una dificultat persistent per ser anomenades, alimentada per un biaix de gènere estructural. La mateixa artista s'inclou en un dels retrats, visibilitzant la seva doble excepcionalitat (2e) —dislèxia i altes capacitats—, una condició que dificulta encara més el reconeixement.

La presència d'una etiqueta física a l'obra —que permet conèixer el nom, la identificació i l'edat de la retratada— no respon a una voluntat classificatòria, sinó a una exigència política: anomenar, posar nom a allò que ha estat sistemàticament silenciada per reclamar un espai de reconeixement per a les dones amb altes capacitats en tota la seva singularitat.

El 1991, al text *Feminismo cultural versus postestructuralismo*, la teòrica feminista Linda Alcoff assenyalava que, sigui «essencialment afectuosa i benèvola (a la manera de Kant) o immoral i irracional (a la manera de Schopenhauer) [...], la dona és sempre Objecte: un conjunt d'atributs que

poden predir-se i controlar-se». Predir i controlar: tal com operen els algorismes de l'actual Internet.

Les successives onades del feminisme han conviscut amb l'expansió de les mal anomenades xarxes socials —avui plataformes de contingut— en un context que ha propiciat noves formes de reobjectivització del subjecte femení. En aquest ecosistema digital emergeixen figures ambigües que, des d'un gest aparentment contracultural i empoderador, reforcen i fan circulables determinades essències de gènere. En són exemples imaginaris com la *bimbo* o tendències com *solo soy una chica*, que operen entre l'afirmació de l'agència i la reproducció de rols previsibles i governables.

És en aquest context que Raquel Luaces construeix *Feed ME to the Algorithm*, una instal·lació que combina un entorn virtual interactiu amb una escenografia que materialitza la idea d'una cambra pròpia. Allò que per a Woolf havia estat pensat com un espai d'emancipació i autonomia esdevé aquí un àmbit colonitzat per l'algoritme: un lloc d'autoexigència i control.

Miralls i ginys barats de bellesa —màscara de llum ultraviolada, eines de massatge facial tipus Gua Sha (un simulacre de jade sovint fabricat en plàstic) o pots de vidre per a infusions *detox*— configuren un escenari de confort aparent. Cada objecte va acompanyat d'una etiqueta que n'indica el nom comercial i el nombre de vendes a plataformes de baix cost com AliExpress, Temu o Shein. Aquesta informació, aparentment descriptiva, revela el funcionament d'un sistema pervers que transforma el cos en projecte d'optimització.

Mitjançant un videojoc en primera persona desenvolupat amb Unity, l'usuari queda atrapat en un bucle de desorientació i saturació. El recorregut no condueix enlloc: imatges de Pinterest, vídeos de TikTok i discursos de l'autocura mercantilitzada s'acumulen sense jerarquia. Els discursos i les veus se superposen —bellesa, gimnàs, relacions, consells, músiques que s'encavalquen— fins a construir un paisatge sonor asfixiant. L'experiència reproduceix la lògica de l'*scroll* infinit, una temporalitat accelerada que promet benestar mentre genera esgotament. El videojoc ens introdueix, irònicament, a habitacions laberíntiques, passadissos i espais liminars que, com una matrioixca —una cambra dins d'una altra, és a dir, una metacambra—, intensifiquen la sensació de tancament i angoixa.

L'estètica *clean girl* funciona com a màscara d'una realitat de tristesa i aïllament: la del *bed rotting*, la pràctica d'estar hores al llit en un estat d'apatia productiva alimentada pel capitalisme de plataformes. En aquest sentit, la cambra pròpia esdevé un espai de tancament i de captura del desig, on el subjecte és alhora consumidor i producte.

El diari íntim ha estat històricament considerat un gènere literari menor, no tant per les seves possibilitats formals com pel tipus de subjecte que tradicionalment l'ha practicat. Associat a l'àmbit privat i emocional, ha estat vinculat a l'experiència femenina i desplaçat fora del cànon literari dominant, que ha privilegiat els gèneres heroics (l'epopeia i l'epopeia moderna, la novel·la).

Fill de la confessió, el diari emergeix —com assenyala Maria Zambrano— en moments de confusió no només individuals sinó històrics. Escriure un diari implica suspendre la realitat immediata i, alhora, buscar quelcom que ens sostingui. Aquest doble gest estructura l'obra de Mireia Plans.

A *Un aïllament gairebé impossible*, Plans utilitza el diari com a eina de comprensió durant la pandèmia de la COVID-19. A través de retalls de premsa i materials personals, construeix una veu íntima que recorre la petja de l'ansietat latent dels cossos confinats i qüestiona l'expectativa fallida d'un aprenentatge col·lectiu. En aquesta obra apareixen reflexions, fotografies i retalls de diari —fet que posa en tensió una veu pública amb una de privada—, com també una etiqueta: la d'un ingrés a urgències, que colpeja el visitant amb el record material del col·lapse emocional i sanitari.

Paisatge després de la tempesta s'articula més enllà del confinament i integra materials nous que donen forma als malestars latents del temps post-pandèmic fins a l'actualitat, ja incorporats al cos com un motlle invisible. Els plecs marcats al paper confereixen una materialitat que remet al tancament i als límits d'un temps viscut entre quatre parets. Amb les seves muntanyes i valls, aquest paisatge de paper esdevé la col·lectivització d'un dolor individual que és també la individualització d'un dolor col·lectiu.

A *F.I.V.*, Montse Morcate aborda la invisibilització del patiment i del dol vinculats a la infertilitat i la reproducció assistida, un espai on expectativa, negoci i silenci s'entrecreuen. A partir de la imatge fràgil, rodona i absoluta de l'embrió, l'obra posa en relació la fredor del llenguatge clínic —i, amb ell, la manera com són tractades les dones que acudeixen a clíniques de reproducció assistida— amb el dolor de les experiències compartides.

Les caixes de llum que acullen aquests embrions ficcionats, creats a partir de sabó, remetent a les caixes mèdiques utilitzades per observar radiografies. Assistim així, sense bata blanca, a un judici implícit sobre la «vàlidesa» del cos matern per portar a terme aquell embrió. Morcate investiga i es reapropia de l'etiquetatge de les clíniques, utilitzat per catalogar els embrions. Informacions com el tipus d'embrió o el seu estat tècnic funcionen com a imatge especular de les observacions; en aquell espai on aparentment hauria de dir *embrió apte*, apareixen relats que l'artista ha recollit de

fòrums d'Internet on aquestes dones comparteixen el seu patiment. Frases com *vull saber quan parar* revelen la persistència obsessiva i la petja profunda en la salut mental que imprimeixen aquests processos.

Entre consideracions d'embrions congelats, vitrificats o frescos, emergeix una altra idea: la de la carrera contra el temps. El combat contra la biologia per arribar a ser mare en un món que exigeix, prèviament, estabilitat laboral, formació i realització social ressona amb el combat contra el rellotge en l'obsessió pel cos i la bellesa que apareix a l'obra de Luaces.

A *Babyisborn, babyishere*, Morcate dissectiona quirúrgicament l'aparent nitidesa de les imatges compartides a Instagram. En aquest tríptic de primeres fotografies després del part, rere els *hashtags*, s'hi amaga el pes de les dades: una de cada tres dones té consciència d'haver patit violència obstètrica. En aquest ritual de presentació oficial s'esborren les episiotomies, la maniobra de Kristeller, les induccions amb oxitocina sintètica, els tacles vaginals reiterats, el silenci sobre els procediments mèdics, la minimització del dolor, la vulneració de la intimitat i la invalidació de les necessitats de la mare. Tot això queda ocult darrere la imatge d'una família blanca, heterosexual i somrient.

El dispositiu visual amb què es construeix l'obra —que exigeix distància i en dificulta un accés immediat— intensifica aquest joc entre veure i no veure, propi d'una societat governada per les aparences. Aquesta pugna entre allò visible i allò ocult reproduïx la lògica de la violència obstètrica mateixa: real i freqüent, però desautoritzada, diluïda o negada en el relat públic.

Des de la teoria dels actes de parla, es considera performativa aquella pràctica que produeix allò que anomena. El desig d'«Allò que no s'anomena» és, justament, invertir aquest mecanisme: que el gest d'anomenar no produeixi, sinó que desactivi; que posar nom als patiments i a les expectatives que els generen serveixi per desplaçar el silenci, sostenir el malestar i obrir la possibilitat d'una transformació compartida.

Introducció

Montse Morcate, Mireia Plans, Raquel Luaces i Rebeca Pardo

«Allò que no s'anomena: entre les expectatives i el patiment» exposa alguns sofriments i violències normalitzades, dols no reconeguts i altres males-tars que, malgrat ser comuns, acostumen a ser invisibilitzats. La creació s'entén aquí com un espai des d'on assenyalar i obrir formes de reconeixement i agència compartida.

L'exposició mostra una part de la recerca en la creació desenvolupada en el marc d'una residència d'un any de durada a l'Espai d'Arts de Roca Umbert Fàbrica de les Arts i vinculada al projecte de recerca «Representaciones contemporáneas del duelo y el dolor: visibilización, agencia y transformación social a través de la imagen» (finançat pel Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades i Feder).

Aquesta línia de treball connecta amb una altra de més àmplia i de llarg recorregut, travessada per diferents projectes de recerca i creació, que s'inicia amb la voluntat de reflexionar al voltant de les imatges que aborden temes especialment sensibles com la malaltia, la mort, el dol i el patiment. Històricament, aquestes fotografies han viscut períodes alterns tant d'acceptació com de rebuig, en funció de les diverses actituds envers la vida i la mort. També han contribuït, en molts casos, a estigmatitzar i a consolidar estereotips al voltant de diverses malalties i col·lectius en situació de vulnerabilitat (Morcate, Pardo, 2019).

L'impacte de les narratives visuals en aquest àmbit, com també el paper que poden tenir per visibilitzar, desestigmatitzar i oferir relats més complexos que serveixin de referents a les persones afectades, juntament amb la constatació que es tracta d'un àmbit poc estudiat i amb un alt potencial social, ha impulsat la necessitat d'obrir la investigació cap a d'altres con-

textos. D'aquesta manera, l'interès s'expandeix més enllà de la mort i la malaltia per abordar altres qüestions de cultura visual vinculades a la salut, com ara determinades condicions mèdiques, la salut mental (Pardo, 2017), la ginecologia i obstetrícia (Morcate, 2024), la pressió social envers el cos, la neurodivergència o els efectes d'una pandèmia (Morcate, Pardo, 2022; Pardo, Morcate, 2022; Plans, 2024), entre d'altres.

La recerca desenvolupada constata la rellevància que tenen les imatges i les pràctiques fotogràfiques en un context en què la cultura visual és una part important i fonamental de la comunicació social. En aquest sentit, la visibilització d'aspectes vinculats a la salut, com també les experiències viscudes per persones i col·lectius, esdevenen una eina rellevant d'agència social. Així, les imatges tenen la capacitat de transformar percepcions, denunciar violències o situacions d'abús i contribuir a l'elaboració de narratives més plurals i participatives, que incloguin les perspectives i experiències de les persones afectades.

El caràcter interdisciplinari i transversal de la imatge fa que aquesta presa de consciència i d'actuació s'expandeixi en diferents àmbits com el fotoperiodisme, les imatges mèdiques, les pràctiques visuals compartides per les persones vinculades i/o afectades a través de xarxes socials, o el treball dels artistes mitjançant propostes de creació i mediació.

És amb la vocació per la recerca en la creació amb impacte social on s'articula la línia conceptual i creativa d'aquesta exposició. Es tracta d'una mostra que busca, a través de les obres presentades, identificar aquelles formes visuals que donen la possibilitat d'anomenar i debatre les diferents violències i patiments travessats per la condició de gènere, tan freqüents, que esdevenen naturalitzats i assimilats.

En aquest context de recerca i creació compartida, s'inscriu el treball de les quatre artistes participants a l'exposició: Montse Morcate, Mireia Plans, Raquel Luaces i Rebeca Pardo. «Allò que no s'anomena: entre les expectatives i el patiment» neix, també, o sobretot, de la trobada entre pràctiques i mirades diverses, unides per una preocupació comuna per les expectatives, el patiment i la cura, com també les formes en què aquests són viscuts, representats o silenciats quan habiten els nostres cossos i ments.

La residència a Roca Umbert, sota el títol «Matriu en flames: narratives invisibles de dol, patiment i violència», ha estat un espai de reflexió, creació i trobades molt interessant que ha permès aprofundir en processos de treball, situats i sovint travessats per les experiències personals. Lluny d'una aproximació distant o merament descriptiva, les obres d'aquesta exposició parteixen d'una implicació personal amb els temes que s'aborden, ente-

nant la pràctica artística com una forma de recerca encarnada i com un lloc des d'on pensar i crear individualment i col·lectivament.

Des de llenguatges i formats diferents —instal·lació, fotografia, brodat, fotollibre, narrativa expandida o videojoc—, les propostes comparteixen una atenció comuna a allò que habitualment queda fora del relat dominant: experiències de dolor i violència normalitzades, processos de dol no reconeguts o formes de patiment que sovint queden ocults sota expectatives socials d'adaptació, resignació, emmascarament i silenci.

El treball col·lectiu ha permès posar en relació aquests relats, no per unificar-los, sinó per generar un espai de diàleg on les diferències, formals, conceptuals i de fons, es mantenen i es fan visibles. En aquest sentit, l'exposició no proposa una lectura única, ni posar un sol nom a tot allò que no s'anomena, sinó mostrar de forma coral un conjunt de veus que es troben parlant del patiment i en el camí s'entrellacen i es tensionen, que es vinculen o es recullen en la intimitat, mostrant la complexitat i diversitat dels processos que aborden.

Finalment, «Allò que no s'anomena» entén la creació artística no només com a representació, sinó també com a eina de visibilització, d'agència i de cura, capaç d'obrir espais de reconeixement, d'acompanyament i d'interpel·lació col·lectiva davant d'aquells patiments que, tot i ser estructurals, continuen sent poc escoltats i anomenats.



A wooden sawhorse table with a white top, holding several brochures or informational materials.

Three vertical panels displaying social media-style images and text:

- Panel 1: Image of a couple smiling, caption: "CELEBRATING"
- Panel 2: Image of a couple with a baby, caption: "OBSTETRIC"
- Panel 3: Image of a couple, caption: "VIOLENCE"

A long, low shelf with several small, illuminated circular objects, possibly light fixtures or art pieces.

A row of small, framed images or artworks mounted on the wall.

Patiment, dol i violència al voltant de la maternitat

Montse Morcate

Les obres *F.I.V.* i *Babyisborn, Babyishere* aborden els processos de dol, patiment i violències invisibilitzades en dos contextos vinculats a la maternitat: la cerca d'un embaràs i el part. Aquests dos treballs se situen a l'inici i al final d'un procés de gestació, i resulten especialment útils per exposar alguns dels sofriments i abusos que es produeixen de manera freqüent i estructural en un context molt més ampli vinculat a la ginecologia, l'obstetrícia i la maternitat, i que són freqüentment amagats per tal de complir amb les expectatives personals i socials. Tanmateix, les dues obres reflexionen al voltant del complex i ambivalent paper que tenen la imatge i les pràctiques fotogràfiques, com a agents de representació i de constatació però també d'ocultació i negació de realitats.

La sèrie *F.I.V.* s'endinsa en el desig de maternitat i els processos de patiment, dol i expectatives vinculades a la infertilitat i les tècniques de reproducció assistida.

Els embrions imaginaris, fets amb fotogrames i emprant el sabó per crear-los, serveixen com a metàfora de la fragilitat i la condició única de cada embrió anhelat. En aquesta imatge es concentren desitjos i projectes de vida encara en potència, que romanen latents i sense garanties, com la condició mateixa de la fotografia que les representa, i que poden esclatar i desaparèixer en qualsevol moment. Cadascun d'aquests embrions es troben inserits en una caixa de llum que evoca el context sanitari, juntament amb una sèrie de dades mèdiques utilitzades per al seu etiquetatge. Es tracta d'un llenguatge fred i distant que es trenca incorporant a cada embrió relats de dones anònimes que comparteixen les seves experiències complexes a internet;

fòrums creats al voltant d'aquests processos, on es troba l'espai d'escolta entre iguals en temps de neguit i patiment, a l'espera d'un resultat o la presa de decisions.

Així, amb les peces s'exposen múltiples aspectes i factors vinculats a la infertilitat i al desig de tenir una criatura, com són la por als tractaments, la pressió social, el cost personal i econòmic, la pèrdua, el dol, la salut física i mental, o la incomprensió de l'entorn i, en molts casos, l'acceptació final de la no maternitat.

L'obra *F.I.V.* exposa algunes de les problemàtiques vinculades a la mercantilització i medicalització dels processos reproductius, posant al centre l'impacte personal i social que comporten la infertilitat i l'expansió de les tecnologies de reproducció assistida. Aquests processos, tot i que en molts casos aconseguen l'embaràs desitjat i permeten plantejar models de maternitat i familiars diversos, alhora presenten nombrosos reptes ètics, socials i econòmics (Lafuente, 2021; Forné et al., 2025)

En aquest sentit, amb aquesta sèrie es vol posar el focus en alguns dels aspectes vinculats a la reproducció assistida, cada cop més habitual a la nostra societat però encara molt invisibilitzats. Aquests processos acostumen a amagar molt de patiment, fomentat per les falses expectatives d'èxit per part del mercat reproductiu i el desconeixement sobre la fertilitat i els mecanismes biològics, però també com a conseqüència del retard en la maternitat degut, entre d'altres, a la precarietat i les transformacions de les perspectives vitals. Es tracta d'un procés que s'acostuma a compartir i conèixer només quan les expectatives de maternitat finalment s'acompleixen.

Per la seva banda, *Babyisborn, babyishere* aborda la invisibilització de la violència obstètrica (VO) a través de retrats després del part compartits en línia per explorar quins són els possibles mecanismes de representació que contribueixen a exposar aquest tipus de violència.

La realitat de la violència obstètrica, denunciada per nombroses dones i col·lectius i també per una part del sector sanitari, continua omnipresent amb diferent intensitat i gravetat a tots els països del món. Aquest tipus de violència tan freqüent es continua assumint i assimilant com a part indissociable i intrínseca de la gestació, el part i el postpart (també de l'avortament) i s'exerceix sobre els cossos i els processos reproductius per part de personal sanitari. Inclou nombrosos elements, com ara l'abús físic i psicològic, la infantilització, la patologització o l'excés de medicalització (Giberna-Tricas, Boladeras, 2018). Ens trobem davant d'una realitat de naturalesa interseccional, on la condició social, de gènere i sexual; l'edat; la salut mental; el capacitisme, i les tecnologies de reproducció assistida,

entre d'altres, són elements que intervenen i condicionen patir violència obstètrica i que cal detectar i exposar per eliminar-la (Mena, 2024).

Així, més d'un terç de les dones han tingut percepció de violència obstètrica, i són moltes més les que l'han patit sense tenir-ne coneixement. En aquest sentit, *Babyisborn, babyishere* busca la primera fotografia compartida després del part a les xarxes amb la voluntat de fer tangible l'ocultament d'aquest patiment i violències evitables que, estadísticament, afecten, com a mínim, una de les dones que es mostren a càmera. Aquest retrat es converteix en un ritual fotogràfic de pas, en el qual darrere d'un patró normatiu de família, on els progenitors miren somrients a càmera mostrant el nadó dins del marc del llit de l'habitació de l'hospital, qualsevol signe de patiment viscut es nega i amaga pel bé de la fotografia i amb la finalitat de mostrar un part idealitzat amb final feliç. Aquesta fotografia en el moment de ser compartida es converteix en un acte de passar pàgina, de tancament, en el qual qui ha estat protagonista durant els darrers mesos dona pas a l'inici d'una nova etapa on el nadó és al centre, deixant enrere el patiment acabat de viure i sense temps per denunciar-lo sense que esguerri el moment més esperat. És aquesta una altra realitat de la violència obstètrica: la manca d'imatges que parlin i exposin de manera directa la seva realitat i la necessitat de produir-les (Morcate, 2024).

Amb les impressions de gran format, *Babyisborn, babyishere* juga, per una banda, amb el fet estadístic i l'elevada incidència de casos de VO que evoca el tríptic; per l'altra, mostra la dificultat de fer visible aquesta violència, a través de la trama que conforma les imatges i que perd la definició en la distància curta. Es tracta d'una obra on els retrats conjugats amb un missatge contradictori i agressiu es transformen en un comentari directe sobre la realitat de la violència obstètrica.

Montse Morcate

Artista, investigadora i professora agregada del Departament d'Arts Visuals i Disseny de la Facultat de Belles Arts de la Universitat de Barcelona. La seva obra de creació i recerca parteix de l'estudi de la representació visual de la mort, la malaltia i el dol i travessa diverses disciplines com la fotografia, l'antropologia visual, l'art contemporani, les humanitats digitals, les humanitats mèdiques o el fotoperiodisme, abordant àmbits com la memòria, la memòria històrica, la identitat, el dolor i el patiment, la preservació i les col·leccions científiques, entre d'altres.

Ha estat investigadora en nombrosos projectes de recerca. Actualment lidera el projecte «Representaciones contemporáneas del duelo y el dolor: visibilización, agencia y transformación social a través de la imagen» (Proyectos de generación de conocimiento 2022 – Ministerio de Ciencia e Innovación, 2023-2025) i, recentment, el projecte de recerca en la creació «Dolidas: exploraciones visuales del sufrimiento entre la práctica artística y la salud mental» (2023-2024, Universitat de Barcelona). Formada en Belles Arts a la Universitat de Barcelona,

Massachusetts School of Art i M.I.T. (EUA) i Nottingham Trent University (Regne Unit), entre d'altres, els últims anys ha fet diverses estades de recerca postdoctoral, com ara al Anthropology Department de Columbia University (Nova York), al Morbid Anatomy Museum (Nova York), al Departamento de Historia de la Ciencia (CSIC, Madrid) i al CED MACBA (Barcelona). Paral·lelament a la seva trajectòria acadèmica i de creació, desenvolupa una llarga experiència professional vinculada a la fotografia a través de l'organització d'activitats, formació, exposicions, jornades, encàrrecs i publicacions.

Montse Morcate duu a terme el seu treball de creació amb propostes multidisciplinàries i de caràcter projectual, amb el medi fotogràfic al centre però que inclouen el vídeo i la instal·lació, entre d'altres, i concebut com a part de la seva recerca acadèmica. Ha presentat i exhibit nacionalment i internacionalment als Estats Units, a Puerto Rico, a Colòmbia, a Mèxic i al Regne Unit. Amb la residència a l'Espai d'Arts de Roca Umbert ha desenvolupat part del seu projecte «Matriu en flames: narratives invisibles de dol, patiment i violència».

F.I.V.

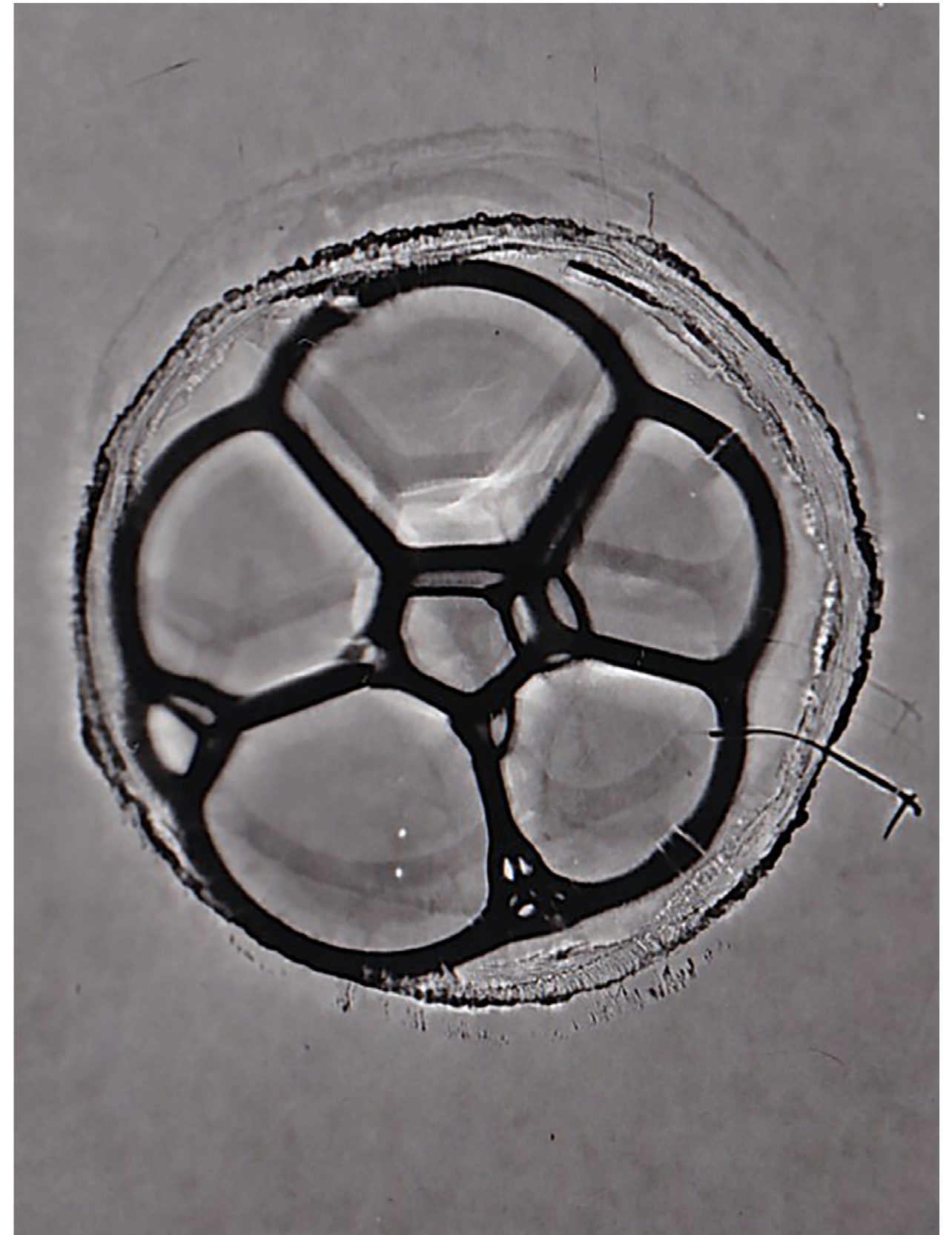
2026

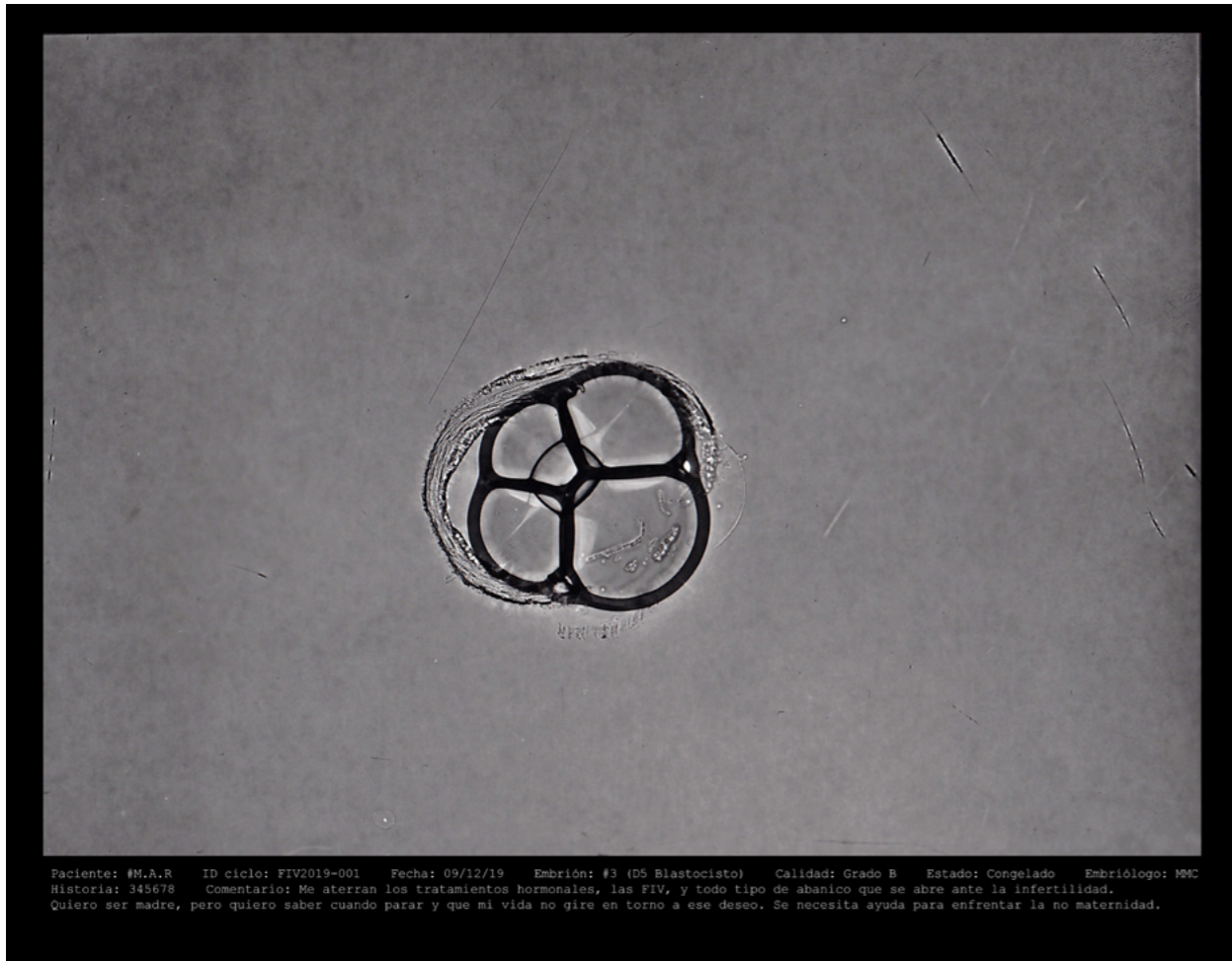
Caixes de llum amb imatge a partir de fotograma en blanc i negre i text
54 x 40 cm

Babyisborn, babyishere.

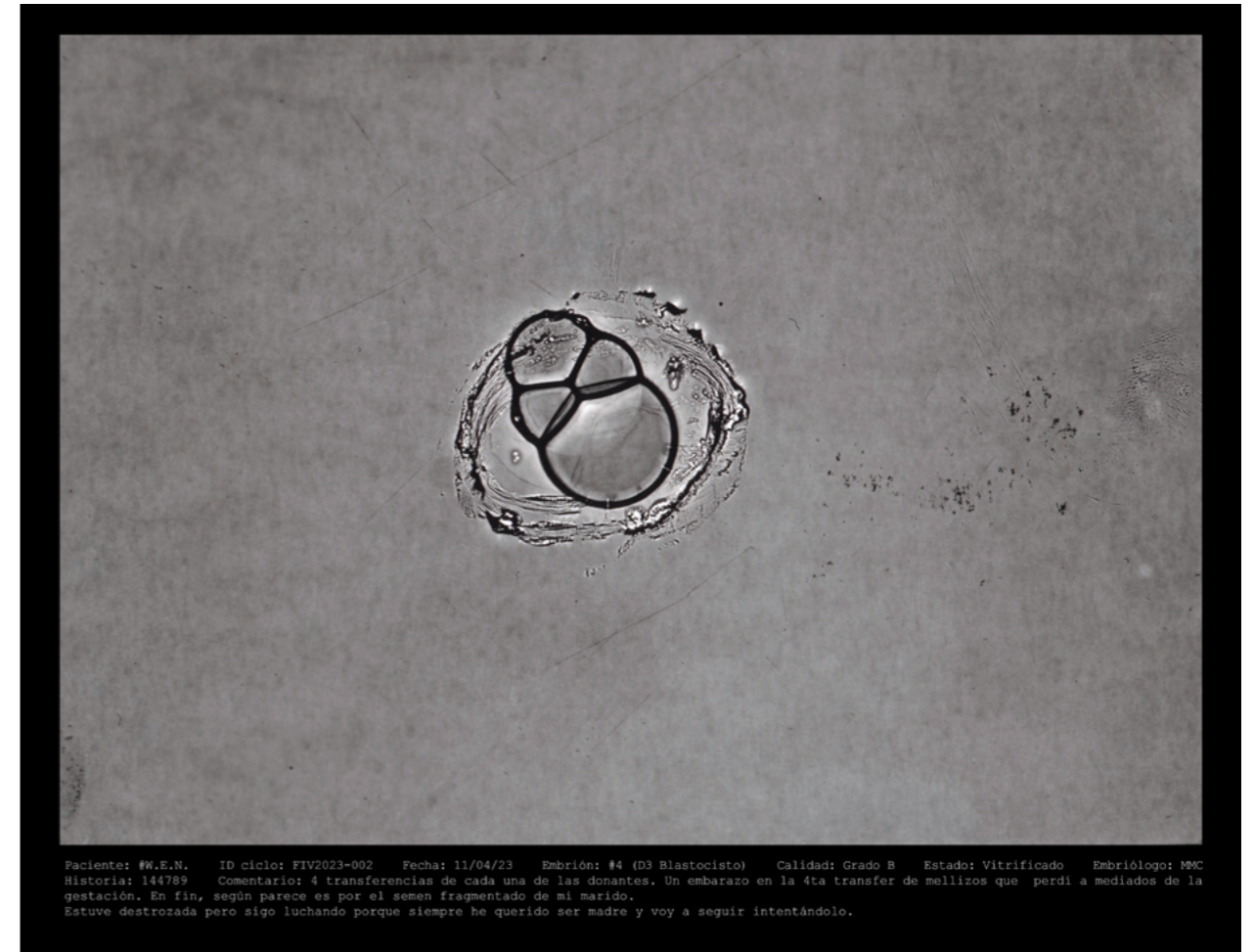
2026

Impressió fotogràfica sobre tela
250 x 70 cm

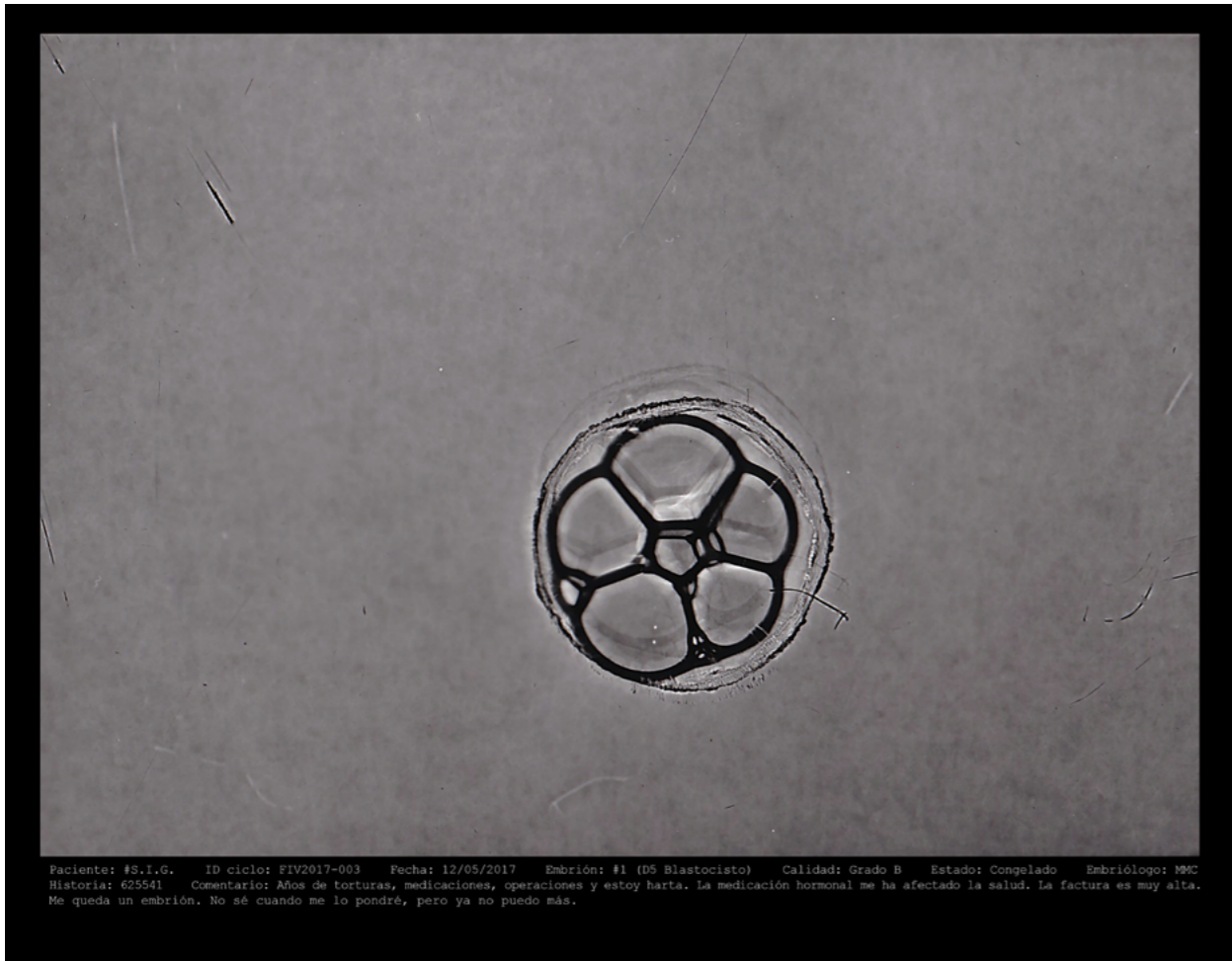




Pacient: #M.A.R. **ID cicle:** FIV2019-001 **Data:** 09/12/19 **Embrió:** #3 (D5 Blastocist) **Qualitat:** Grau B **Estat:** Congelat **Embriòloga:** MMC
Història: 345678 **Comentari:** M'aterren els tractaments hormonal, les FIV i tot el ventall que s'obre davant la infertilitat. Vull ser mare, però vull saber quan parar i que la meva vida no giri al voltant d'aquest desig. Cal ajuda per afrontar la no maternitat.



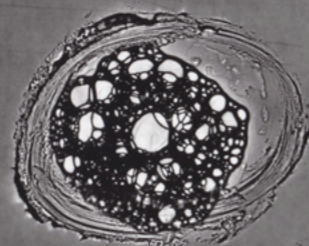
Pacient: #W.E.N. **ID cicle:** FIV2023-002 **Data:** 11/04/23 **Embrió:** #4 (D3 Blastocist) **Qualitat:** Grau B **Estat:** Vitrificat **Embriòloga:** MMC
Història: 144789 **Comentari:** Quatre transferències de cadascuna de les donants. Un embaràs a la quarta transferència de bessons que vaig perdre a mitja gestació. En fi, sembla que és pel semen fragmentat del meu marit. Vaig quedar destrossada però continuo lluitant perquè sempre he volgut ser mare i ho continuaré intentant.



Pacient: #S.I.G. **ID cicle:** FIV2017-003 **Data:** 12/05/17 **Embrió:** #1 (D5 Blastocist) **Qualitat:** Grau B **Estat:** Congelat **Embrióloga:** MMC
Història: 625541 **Comentari:** Anys de tortures, medicació, operacions i n'estic farta. La medicació hormonal m'ha afectat la salut. La factura és molt alta. Em queda un embrió. No sé quan me'l posaré, però ja no puc més.

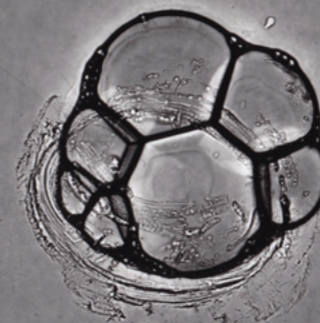


Pacient: #A.G.E. **ID cicle:** FIV2022-004 **Data:** 21/09/22 **Embrió:** #1 (D3 Blastocist) **Qualitat:** Grau C **Estat:** Fresc **Embrióloga:** MMC
Història: 356988 **Comentari:** És esgotador viure en la frustració constant, la tristesa i la incertesa mentre la gent es queda embarassada al teu voltant fàcilment. Sento com si aquests quatre anys hagués estat vivint a mig gas, fent plans o preferint no fer-ne per si de cas, esperant quelcom que no arriba i que no sabem si arribarà algun dia. I si el nostre destí és no ser mares? Realment seria tan infeliç?



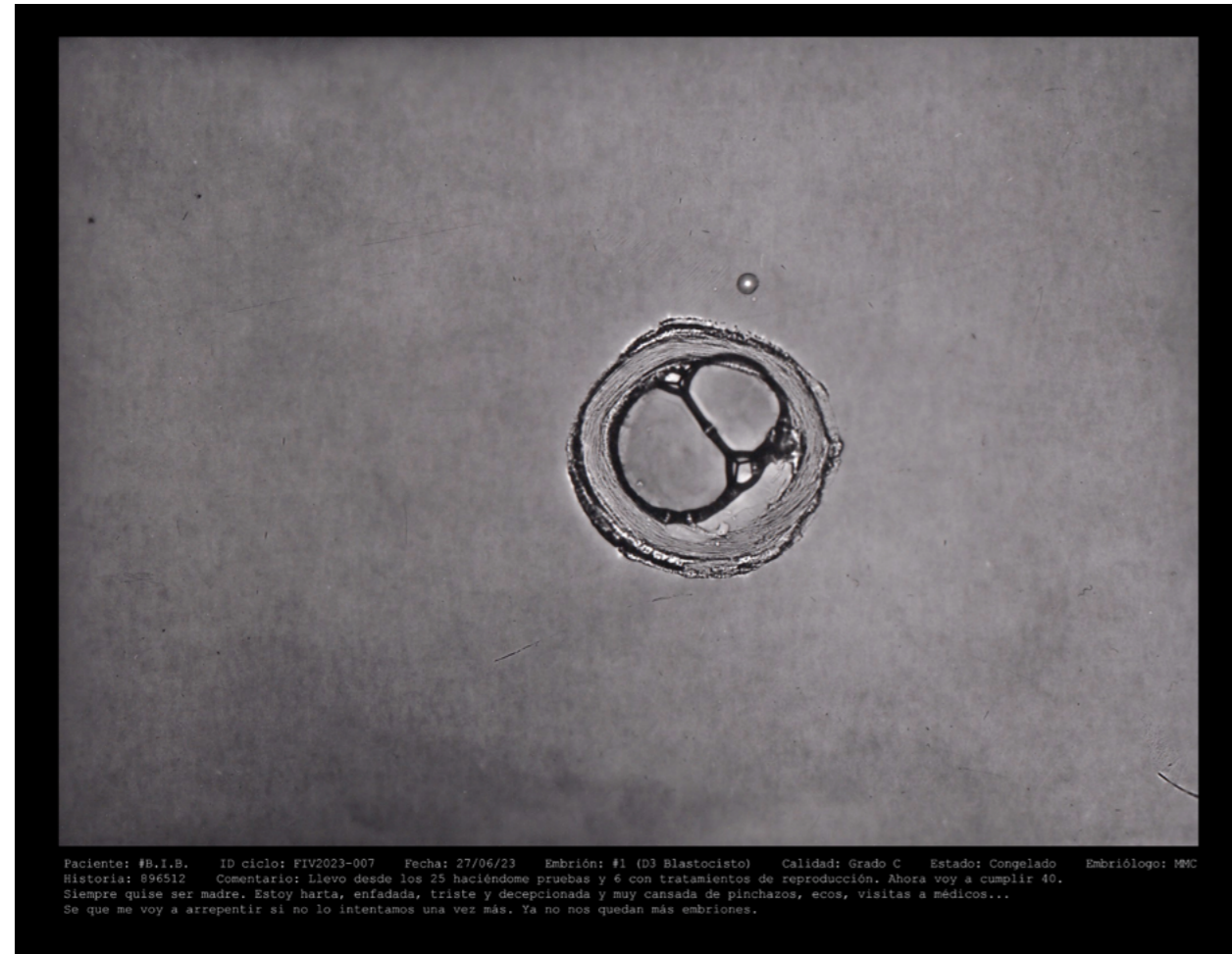
Paciente: #H.I.K. ID ciclo: FIV2016-005 Fecha: 19/04/2016 Embrión: #2 (D5 Blastocisto) Calidad: Grado D Estado: Fresco Embriólogo: MMC
Historia: 768821 Comentario: Estamos agotados y aunque quisiéramos ya no tenemos más dinero para gastar en más tratamientos.
Hemos empezado a mirar la adopción y las listas son tan largas que nos hemos rendido. No vamos a ser padres.

Pacient: #H.I.K. **ID cicle:** FIV2016-005 **Data:** 19/04/2016 **Embrió:** #2 (D5 Blastocist) **Qualitat:** Grau D **Estat:** Fresc **Embrióloga:** MMC
Història: 768821 **Comentari:** Estem esgotats i, tot i que voldriem, ja no tenim més diners per gastar en més tractaments. Hem començat a mirar l'adopció i les llistes són tan llargues que ens hem rendit. No serem pares.



Paciente: #D.E.N. ID ciclo: FIV2023-006 Fecha: 23/10/23 Embrión: #3 (D3 Blastocisto) Calidad: Grado B Estado: Vitricado Embriólogo: MMC
Historia: 221486 Comentario: Uno de los mayores miedos en este tema es la edad. Siento que llevo una carrera contra el tiempo y eso me angustia.
Mi médico me pide paciencia pero mientras busco la paciencia el tiempo pasa y mis posibilidades son menos, mis óvulos más viejos.

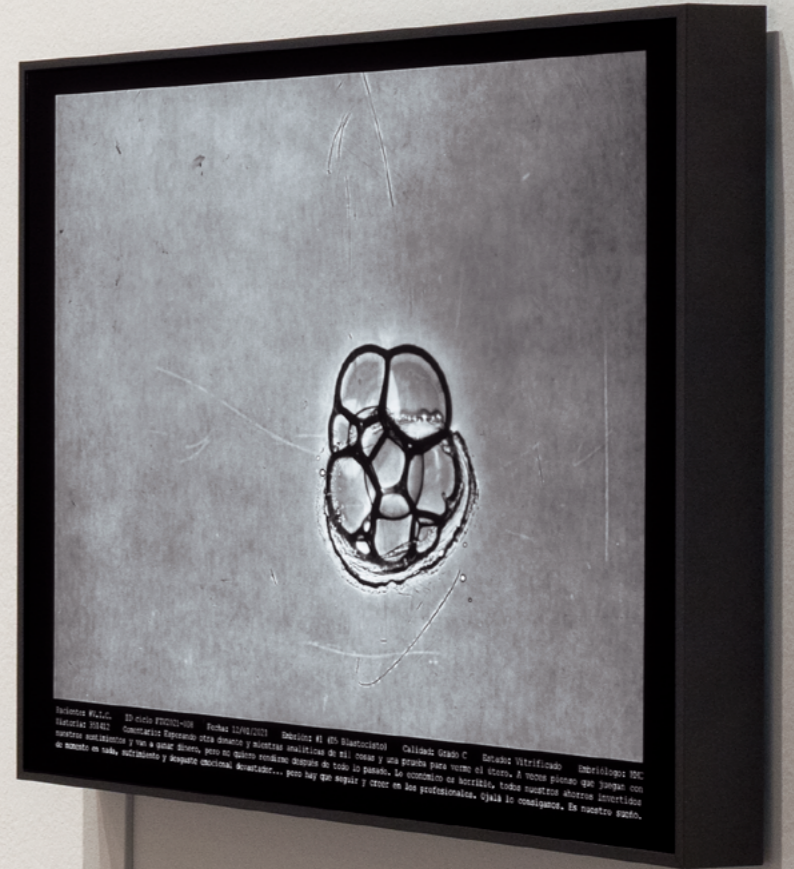
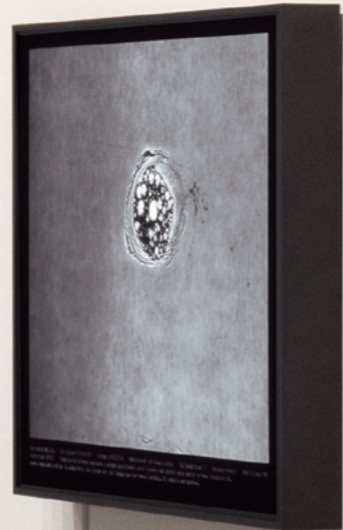
Pacient: #D.E.N. **ID cicle:** FIV2023-006 **Data:** 23/10/23 **Embrió:** #3 (D3 Blastocist) **Qualitat:** Grau B **Estat:** Vitrificat **Embrióloga:** MMC
Història: 221486 **Comentari:** Una de les pors més grans en aquest tema és l'edat. Sento que corro una cursa contra el temps i això m'angoixa. El metge em demana paciència però mentre busco aquesta paciència el temps passa i les meves possibilitats són menors, els meus òvuls més vells.



Pacient: #B.I.B. **ID cicle:** FIV2023-007 **Data:** 27/06/23 **Embrió:** #1 (D3 Blastocist) **Qualitat:** Grau C **Estat:** Congelat **Embrióloga:** MMC
Història: 896512 **Comentari:** Des dels 25 que em faig proves i fa 6 anys que estic amb tractaments de reproducció. Ara en faré 40. Sempre he volgut ser mare. N'estic farta, enrabada, trista i decebuda i molt cansada de punxades, ecos, visites a metges... Sé que me'n penediré si no ho intentem una vegada més. Ja no ens queden més embrions.



Pacient: #V.I.C. **ID cicle:** FIV2021-008 **Data:** 12/01/2021 **Embrió:** #1 (D5 Blastocist) **Qualitat:** Grau C **Estat:** Vitricat **Embrióloga:** MMC
Història: 351412 **Comentari:** Esperant una altra donant i, mentrestant, analítiques de mil coses i una prova per mirar-me l'úter. A vegades penso que juguen amb els nostres sentiments i que guanyaran diners, però no vull rendir-me després de tot el que hem passat. L'economia és terrible. Tots els nostres estalvis invertits de moment en res, sofriment i desgast emocional devastador..., però cal continuar i creure en els professionals. Tant de bo ho aconseguim. És el nostre somni.



Instituto VITAC. El ciclo FOTOSÍNTESIS. Fotosíntesis. División # 01. El ciclo FOTOSÍNTESIS. Calles de Guadalupe C. Estado de Veracruz. México.

Historia del ciclo FOTOSÍNTESIS. El ciclo FOTOSÍNTESIS. Fotosíntesis. División # 01. El ciclo FOTOSÍNTESIS. Calles de Guadalupe C. Estado de Veracruz. México.

El ciclo FOTOSÍNTESIS. El ciclo FOTOSÍNTESIS. Fotosíntesis. División # 01. El ciclo FOTOSÍNTESIS. Calles de Guadalupe C. Estado de Veracruz. México.

El ciclo FOTOSÍNTESIS. El ciclo FOTOSÍNTESIS. Fotosíntesis. División # 01. El ciclo FOTOSÍNTESIS. Calles de Guadalupe C. Estado de Veracruz. México.







#babyisborn
CELEBRATING

#babyisborn
OBSTETRIC

#babyisborn
VIOLENCE

Series of framed images showing the development of a fetus from a zygote to a full-term fetus.

Els efectes de la pandèmia: un malestar que interroga la fragilitat del present

Mireia Plans

Partint dels diaris personals, escrits des de la pandèmia fins a l'actualitat, es presenten dues peces: *Un aïllament gairebé impossible* (2024) i *Paisatge després de la tempesta* (2025), que exploren el malestar íntim i col·lectiu d'aquests anys. En primer lloc, un fotollibre recull, en tres llibretes, els textos i les imatges creades entre el confinament i les onades successives. Seguidament, una instal·lació fotogràfica articula el projecte com una narrativa expandida que desplaça el relat del fotollibre cap a l'espai expositiu i interroga què queda d'aquella experiència. A través del collage, la fotografia i l'escriptura, les peces assenyalen violències subtils i silencioses, i reflexionen sobre la fragilitat del present.

La peça *Un aïllament gairebé impossible* (2024) és la maqueta del fotollibre concebut a manera de diari personal durant el període de la COVID-19. L'obra reuneix collages, fragments de premsa i imatges documentals recopilades al llarg dels mesos de confinament i de les diferents onades de la pandèmia, i s'estructura en tres volums que segueixen un recorregut cronològic. Lluny de construir un relat lineal o explicatiu, el projecte es desplega com un espai de registre íntim travessat per un malestar compartit, on l'experiència individual s'entrellaça amb una dimensió col·lectiva persistent.

L'aïllament forçat viscut durant la pandèmia va posar en evidència certes desigualtats socials ja existents i va generar una sensació d'incertesa sostinguda que va afectar de manera desigual els cossos, les relacions i les formes de vida. La piulada del poeta Enric Casasses (2020) «Des que estem tancats a casa s'ha aguditzat la sensació d'estar a la intempèrie» ressona com a síntesi d'una experiència marcada per la pèrdua de seguretat i protecció.

En aquest context, la creació d'aquests collages va aparèixer com una necessitat gairebé física, com una estratègia de registre i processament íntim d'un malestar compartit. El fotollibre recull moments colpidors que van marcar aquell temps: l'anonimat davant la mort, la impossibilitat de l'acompanyament, la confusió sobre el que realment estava succeint i la dificultat de construir esperança enmig del dolor. Els tres volums funcionen, així, com un testimoni visual d'un passat recent i, alhora, com un recordatori de la fragilitat que encara travessa el present.

Més enllà de la reconfiguració dels límits entre l'àmbit privat i el públic — accentuada per fenòmens contemporanis com l'extimitat digital —, durant la pandèmia aquesta separació es va tornar porosa fins a esdevenir una frontera gairebé inexistente. Aïllats a casa, vam haver de construir una nova intimitat pública vehiculada per la tecnologia, que va ampliar les interaccions però també va reforçar l'aïllament a través de la pantalla (Pié, 2024). Aquest desplaçament va intensificar la noció d'extimitat i va convertir les càmeres en dispositius d'exhibició, vigilància i control (Plagen, 2016), fet que ha alterat profundament la nostra relació amb el món i la mirada dels altres.

La intimitat i la privacitat no són espais fixos ni naturals, sinó construccions culturals i polítiques, els límits de les quals varien segons el context històric (Hispano i Fontcuberta, 2020). En aquest marc, tal com assenyala l'antropòleg Manuel Delgado, la societat contemporània ha tendit a sacrilitzar el món intern, on entén que es preserva la veritat personal, mentre desacredita la vida comunitària i l'espai públic, sovint percebut com un territori inhòspit (Olivares, 2000, p.23). La pandèmia va posar en crisi aquesta divisió aparent entre interior i exterior, i va mostrar fins a quin punt els esquemes de dominació i les violències estructurals travessen també els espais més íntims. Aquesta fractura ja havia estat anticipada per la comissària Rosa Olivares (2000), quan reivindicava el poder de la fotografia per confrontar la intimitat amb realitats sovint doloroses i restablir el vincle entre allò individual i allò col·lectiu.

És des del contacte amb la incertesa viscuda en aquest període, i en l'intent de reconstruir una nova normalitat, quan apareix *Paisatge després de la tempesta* (2025), una peça que desplaça el malestar heretat de la pandèmia cap al present per explorar què n'ha quedat. La peça s'endinsa en un dolor subtil i persistent, que encara es manifesta en forma d'angoixa difusa, cansament emocional i confusió davant del moment actual.

El projecte creat en el marc de la residència artística a Roca Umbert proposa una versió expandida i actualitzada del fotollibre *Un aïllament gairebé impossible*, que es presenta en format d'instal·lació fotogràfica. A través de collages i imatges personals, l'obra reassignifica els diaris íntims per fer visible

un dolor individual i col·lectiu que ha quedat latent i, sovint, invisibilitzat; un dolor que ja no es presenta de manera explícita, però que s'infiltra en els gestos quotidians, les rutines i les formes d'habitar els espais i de relacionar-nos. La narrativa visual de la instal·lació es construeix a partir de la combinació de pàgines extretes del fotollibre amb d'altres d'inèdites dels diaris personals, generant un relat fragmentari que dialoga constantment entre passat i present.

Per la seva banda, *Paisatge després de la tempesta* indaga també en com la violència política es tradueix en formes de violència subtils i estructurals que acaben filtrant-se en els cossos i en els teixits més íntims de la vida quotidiana (Petrus, 2019). Aquesta violència no sempre és visible ni espectacular, però es manifesta a través de l'ansietat persistent, la sensació de desempament i la dificultat de projectar futurs possibles. La intimitat apareix aquí com un espai desprotegit, constantment interferit per la mirada pública i per les exigències de l'exposició permanent.

En aquest context, l'obra es pregunta si encara existeix algun reducte on preservar la privacitat o si, per contra, aquesta s'ha convertit definitivament en un espectacle. La necessitat de posar-se en escena i d'obtenir validació immediata esdevé una condició de supervivència simbòlica.

Davant d'aquesta crisi que sembla no acabar, *Paisatge després de la tempesta* no ofereix respostes concloents. En lloc d'això, planteja una sèrie de preguntes obertes: quins gestos mínims poden permetre una transformació real?, és possible sortir transformats d'una experiència col·lectiva de dolor?, o potser el desig de millora no és més que una ficció necessària per sostenir la manca de sentit del present?

Entre la fragilitat i la resistència, l'obra proposa un espai de pausa i de mirada, on el passat recent no es tanca, sinó que continua interpel·lant el present i obrint fissures des d'on imaginar altres formes d'habitar el món.

Mireia Plans

Artista visual llicenciada en Belles Arts per la Universitat de Barcelona i graduada en Fotografia per l'Institut d'Estudis Fotogràfics de Catalunya. La seva pràctica se situa en la intersecció entre la creació artística, la docència i la mediació cultural, amb un interès sostingut pels processos col·lectius i per la fotografia entesa com a eina de recerca, expressió i transformació personal.

Treballa com a fotògrafa freelance i docent, especialitzada en la creació i l'acompanyament de processos artístics que incorporen la imatge fotogràfica com a dispositiu crític i pedagògic. Desenvolupa una activitat docent continuada en diversos contextos acadèmics i és professora a la Facultat de Belles Arts de la Universitat de Barcelona (UB), al grau en Animació i Art Digital del Centre de la Imatge i la Tecnologia Multimèdia (Universitat Politècnica de Catalunya), al màster en Mediació Artística (UB), al postgrau en Pedagogia Visual (Instituto 8-UB) i al postgrau en Cos i Art d'Alas, Artes en Movimiento.

Des de l'any 2004 col·labora amb la Fundació Photographic Social Vision, on codirigeix i faci-

ta projectes de fotografia participativa adreçats a persones que viuen situacions de vulnerabilitat social. Entre aquests destaca el projecte *Material sensible* (2017-2025), orientat a l'acompanyament de persones que han viscut abusos sexuals durant la infància. Des de l'àrea d'Acció Social i Educació Visual de la Fundació, ha coordinat exposicions i tallers d'educació visual en col·laboració amb institucions culturals i festivals nacionals i internacionals com World Press Photo, Arts Santa Mònica, DocField Barcelona o el Perugia Social Photo Fest.

El seu treball fotogràfic personal s'ha presentat en exposicions individuals i col·lectives en espais com la Cidade da Cultura de Santiago de Compostel·la, la Biennal d'Arquitectura de Venècia, el Col·legi d'Arquitectes de Girona, el MUA, Museu de la Universitat d'Alacant o la Galeria Valid Foto de Barcelona. Actualment està finalitzant el doctorat en Estudis Avançats en Produccions Artístiques a la Universitat de Barcelona, amb una recerca centrada en l'art i la creació fotogràfica individual i col·lectiva.

Un aïllament gairebé impossible

2024
Fotollibre
21x15 cm i 29x21 cm

Paisatge després de la tempesta

2025
Instal·lació fotogràfica a partir
de collages
21 x 29,7 cm.

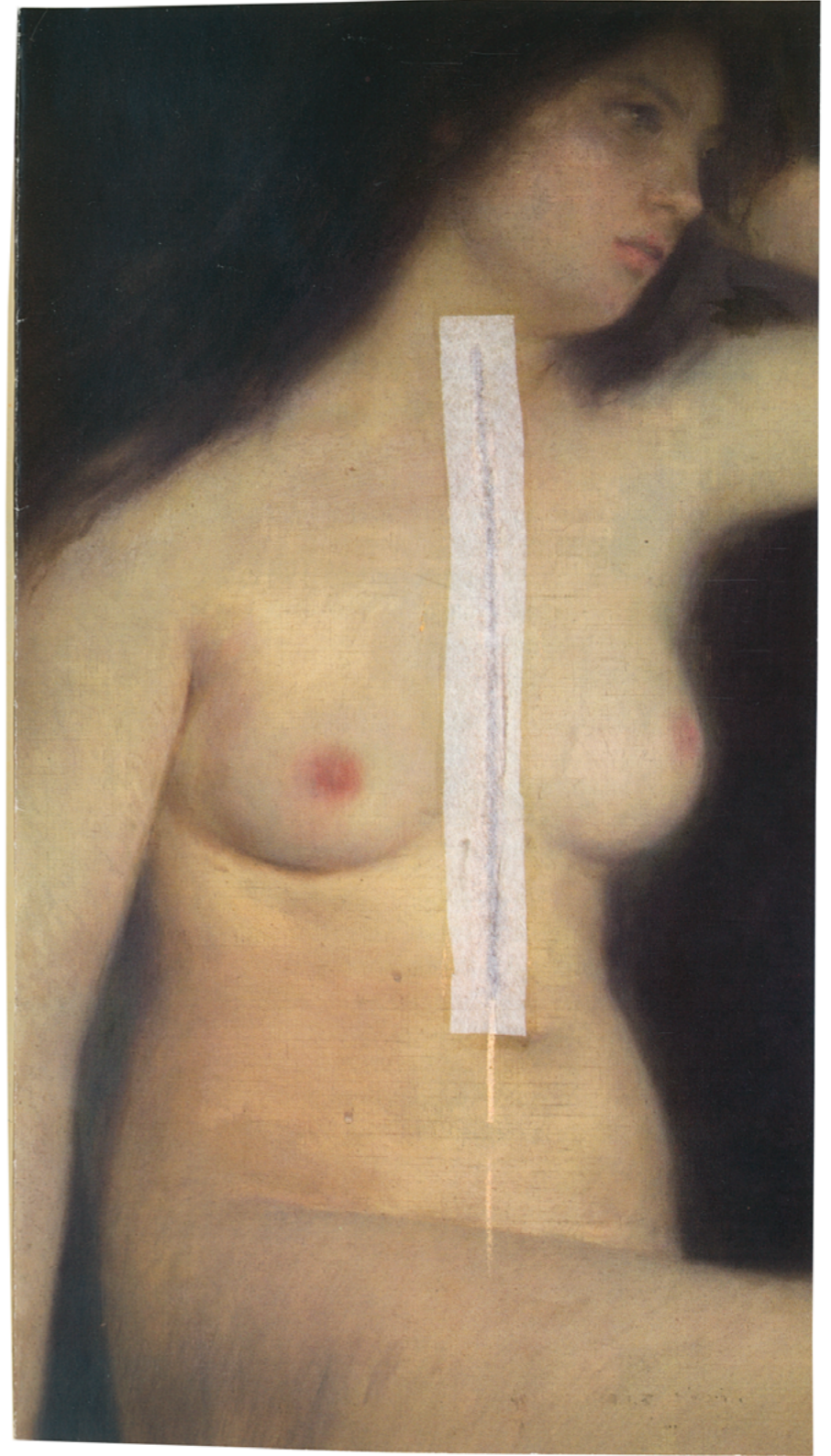
Jo em quedo a casa



La sensibilitat i el coratge



Adentro tampoco hay luz.



S O L







Adentro tampoco hay luz.

investigar-los. Les ferides emocionals d'aquests fets, inquantificables, han condicionat, d'una manera o altra, les vides de tres generacions posteriors. Una veritat que sovint costa de reconèixer perquè quan parlem de conflicte polític aquest vesant intangible de les persones, el seu benestar emocional, queda eclipsat pel discurs polític i la lluita pel poder.



ASINSA SERVICIOS SANITARIOS S.L.P.

Numancia, 47-49, Entlo. 1º
Teléfono 93 405 17 88 / Fax 93 405 35 68
08029 BARCELONA

URGENCIAS: 617 - 495 - 495

Dp/.

Paracetamol 6

Buscapina 10 w

Omeprazol 20

Almax dent.

Prunpercen 10mg 1/6h L.M.V

Ant. Amox

26/03



Caduca a los 10 días

17 de 8 de 19

Malestar i pressió estètica en l'ecosistema visual d'Internet

Raquel Luaces

Feed ME to the Algorithm és una instal·lació que consta de diverses peces, la principal de les quals és un espai virtual interactiu desenvolupat en Unity que submergeix l'usuari en un bucle, on la sensació de desorientació s'intensifica amb el pas dels segons en pantalla. En un entorn en primera persona, el jugador camina per un espai que sembla oferir la possibilitat d'avançar, però en realitat l'atrapa, expulsant-lo, movent-lo i desorientant-lo cada vegada més. L'espai virtual es transforma en una experiència carregada d'estímuls visuals i sonors, construint una atmosfera de saturació, a través d'una invasió d'imatges i vídeos que aborden la representació de la dona en les xarxes socials i les expectatives de bellesa i «cura personal» que se'ls presenten. Imatges de dones extrems de Pinterest, vídeos amb discursos sobre feminitat, mems irònics sobre la *clean girl* (Browning, 2024), una estètica minimalista que idealitza hàbits «saludables» i una feminitat discreta, i àudios de TikTok es van acumulant en capes superposades, generant una sensació de sobrecàrrega i opressió.

L'obra funciona com una crítica a la pressió social que recau sobre les dones joves i adolescents a Internet i els seus efectes sobre la salut mental. El que en un principi es presenta com a contingut inspirador i aparentment inofensiu, aviat es revela com una construcció inassolible que exigeix un esforç constant per mantenir-se dins dels límits de l'estètica i la identitat imposades. En lloc d'oferir una narrativa tradicional amb un desenllaç clar, l'obra empeny l'usuari a experimentar directament la repetició i l'esgotament que genera la cerca d'una validació externa que mai és suficient, a través d'una espècie d'algoritme hiperaccelerat.

La instal·lació física recrea un escenari d'habitació *clean girl* al mateix temps que transmet la idea de *bed rotting*, pràctica de passar llargues hores al llit sense produir ni socialitzar, associada tant a l'«autocura» irònica com a l'esgotament emocional. La interacció amb l'espai virtual ocorre des d'un portàtil mentre el cos jeu al llit en una postura incòmoda, envoltada d'objectes acumulats de consum ràpid i bellesa artificial. L'escena evoca l'experiència de fer *scroll* durant hores a TikTok o navegar sense sentit per xarxes socials, en la inèrcia que imposa l'algoritme, que atrapa i paralitza alhora. Al voltant, els objectes recomanats per *influencers* per a un dia de calma i benestar, disponibles en botigues com Shein o Temu, de consum ràpid i barat: estranyes màscares amb llum, artefactes de tota mena per despertar perfectament pentinada, coixins i tasses de Hello Kitty, llums creats només per fer-se bones *selfies*... componen un quadre de comoditat artificial.

En els últims anys, l'ecosistema visual d'Internet s'ha vist travessat per una acceleració cada vegada més extrema en la producció i circulació d'imatges. L'expansió de la intel·ligència artificial generativa, sumada a les lògiques algorítmiques de les plataformes, ha donat lloc a un flux constant d'imatges absurdes i de consum gairebé instantani, dissenyades per funcionar a gran velocitat i desaparèixer amb la mateixa rapidesa. Un exemple paradigmàtic d'aquest fenomen és l'anomenat *Italian Brainrot*: mems creats amb IA que presenten personatges caricaturescos i sense cap ancoratge narratiu, l'única finalitat del qual sembla ser la repetició, la saturació i l'estímul immediat. Aquestes imatges, que neixen com a contingut viral, han arribat fins i tot a materialitzar-se en productes comercials com a figures, joguines i cartes col·leccionables, evidenciant fins a quin punt l'acceleració virtual pot convertir-se en mercaderia sense necessitat de passar per processos d'elaboració simbòlica més complexos.

Enfront d'aquesta lògica de sobreproducció i desgast visual, les *Estètiques d'Internet* (Berghman, Giolo, 2023) poden entendre's com una forma de resistència o, almenys, com un fre parcial a aquesta acceleració. Moltes d'aquestes estètiques recuperen imatges deliberadament «lletges», de baixa resolució, pixelades, mal retallades o construïdes a partir del *collage* i la reutilització de materials preexistents, reprenent una forma de postfotografia (Fontcuberta, 2016) de plataformes. A més, algunes de les categories han funcionat com a llenguatges visuals capaços d'articular experiències de dol, trauma i malestar col·lectiu. Estètiques com el *weirdcore*, el *doomerwave* o el *traumacore* recorren a imatges distorsionades, resolucions baixes i combinacions inquietants per representar el patiment, allunyant-se de narratives clares o consoladores i apostant per la incomoditat com a forma de reconeixement afectiu i com a manera d'expressar la percepció d'un futur perdut o cancel·lat (Fisher, 2014). Per la seva banda, els *liminal spaces* reivindiquen

l'inquietant a través del familiar, transformant espais quotidians buits en escenaris carregats d'estranyesa, que han mobilitzat comunitats amb més d'un milió d'usuaris. La seva ambigüitat ha permès, a més, l'aparició de múltiples estètiques derivades (Luaces, 2025), i els ha consolidat com un dels marcs visuals més fèrtils de l'imaginari digital recent.

No obstant això, en la intersecció entre l'acceleració visual i les Estètiques d'Internet emergeixen fenòmens particularment ambigus i problemàtics. Sota la mateixa etiqueta proliferen imaginaris com el de la *clean girl*, com també discursos visuals i tendències associades a la figura de la *trad wife* (Proctor, 2022), que idealitzen la dona com a mestressa de casa tradicional, centrada en el domèstic, el normatiu i els rols de gènere conservadors. Aquestes propostes construeixen universos extremament polits, lluminosos i aparentment inofensius. Mitjançant imatges acuradament blanquejades per resultar atractives, dolces i *cute*, es generen sovint dispositius de normalització que oculten dinàmiques de control, exclusió i violència. En aquests casos, la imatge funciona com una capa visual que embelleix i despolititza imaginaris profundament conservadors. *Feed ME to the Algorithm* posa en fricció tots dos llenguatges: pren l'univers *clean girl* i l'insereix en un recorregut virtual de passadissos *liminals*, on conviu amb imatges *weirdcore* i materials visuals que parlen de tedi, malestar i salut mental. A través d'aquesta confrontació, l'obra fa explícit el que sol quedar ocult en les comunitats *clean girl*: el cansament, la pressió i la precarietat que hi ha darrere d'aquestes promeses de calma i bellesa, que evidencien com l'adorable pot tornar-se profundament inquietant.

Raquel Luaces

Artista i investigadora. Va estudiar el grau en Belles Arts (2019) i el grau en Disseny (2021) a la Universitat de Barcelona, on també va cursar el màster en Producció i Recerca Artística (2021), per al qual va obtenir una beca de col·laboració en el marc del Programa Màster+UB de captació d'estudiants per cursar un màster universitari i incentivar vocacions científiques en el si d'un grup de recerca. Actualment treballa en el seu doctorat amb dedicació completa gràcies a un contracte FPI concedit des de 2024 en el projecte «Representaciones contemporáneas del duelo y el dolor: visibilización, agencia y transformación social a través de la imagen» (Projectes de generació de coneixement 2022, Ministeri de Ciència, Innovació i Universitats, IP: Montse Morcate Casera, PID2022-137176OA-I00). En el marc d'aquest

contracte ha dut a terme una estada nacional de tres mesos al Centro de Inteligencia Artificial (AIC) de la Universidad de Oviedo (2024) i una estada internacional de tres mesos al Institute of Network Cultures (INC) de la Amsterdam University of Applied Sciences (2025). Forma part de la residència artística sota el títol «Matriu en flames: narratives invisibles de dol, patiment i violència» (2025-2026) a Roca Umbert Fàbrica de les Arts.

Els seus interessos s'articulen entorn de les Estètiques d'Internet i les comunitats en línia, especialment en la seva relació amb el dol, la tristesa i la nostàlgia. La seva pràctica artística se centra en la imatge, abordada des de la post-fotografia, l'ús d'eines d'intel·ligència artificial i el desenvolupament de videojocs experimentals, i la majoria dels seus projectes es formalitzen en l'àmbit de la instal·lació.

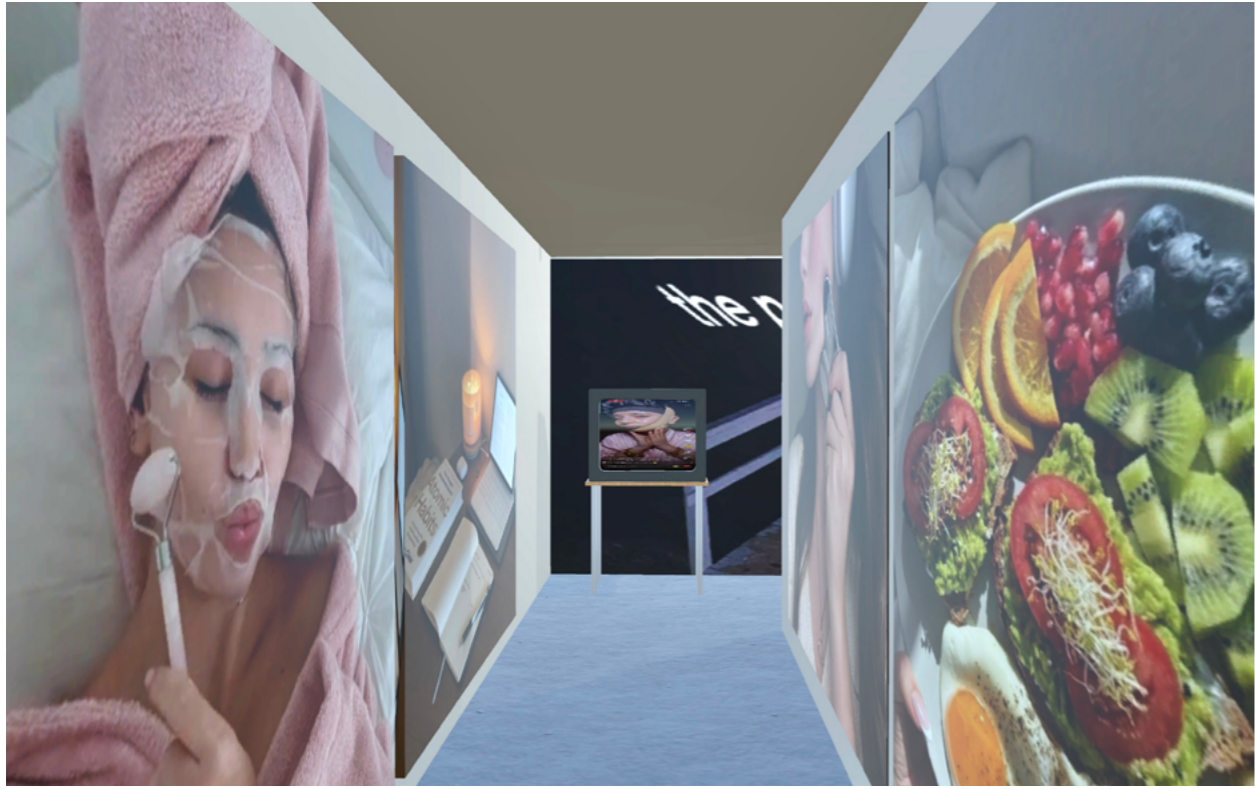
Feed ME to the Algorithm

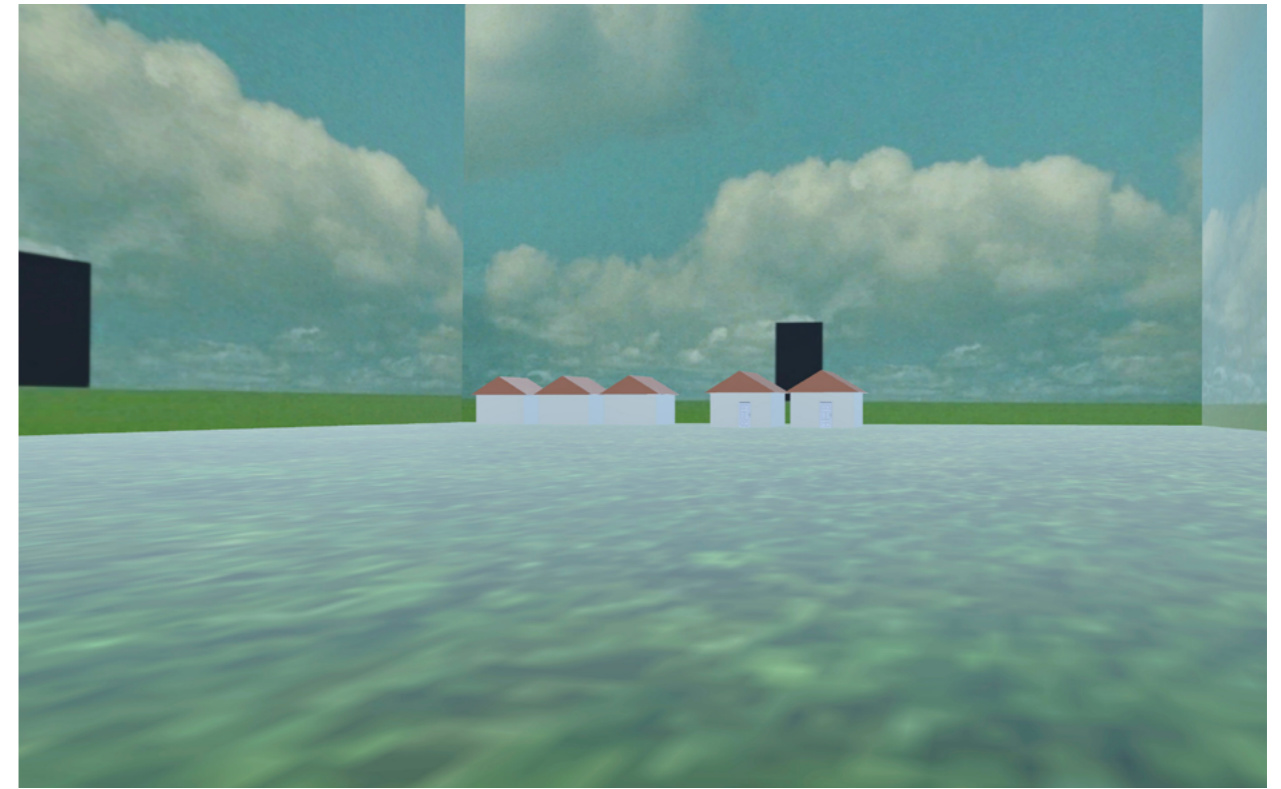
2025

Instal·lació i videojoc experimental

Mides variables













Quan els noms arriben tard: dones, altes capacitats i subversió de l'esborrament simbòlic

Rebeca Pardo

A confrafil és una sèrie de sis retrats de dones amb altes capacitats identificades en l'edat adulta, entre les quals em trobo. L'obra explora les limitacions de la fotografia per representar experiències vinculades a una cosa tan invisible com la ment. En aquest cas, els perfils remetent a processos d'identificació propis de la cultura visual —com l'antropometria, la fotografia antropològica del segle XIX i la fotografia de les fitxes policials—, incapaços de recollir totes aquestes vivències, que han de ser incorporades en forma d'abradió, brodat i exposició a contrallum per visibilitzar allò que habitualment no s'anomena.

Són diversos els estudis que han mostrat en els últims anys que l'esborrament simbòlic del talent femení comença abans fins i tot que qualsevol procés de reconeixement formal. Bian, Leslie i Cimpian (2017) demostren que, als sis anys, moltes nenes deixen ja d'associar la intel·ligència excepcional amb el seu gènere, i interioritzen un imaginari que vincula la brillantor amb el masculí i afavoreix l'autoexclusió primerenca del concepte de la intel·ligència. Aquest desplaçament es reforça mitjançant sistemes de legitimació que continuen contribuint a una infrarepresentació femenina, encara que no existeixin diferències cognitives reals entre sexes (Petersen, 2013). El resultat és estadístic i experiencial: anys de desajust, dubtes i desgast viscuts sense llenguatge per anomenar-se tenen un impacte profund en les nostres vides. En aquest context, *A confrafil* aborda el tema no com un esdeveniment puntual, sinó com una experiència acumulativa produïda per la falta d'autoreconeixement i de legitimació externa.

Cada retrat, transferit sobre tela, desgastat i brodat, s'exposa pel seu revés. No veiem la part polida del cosit ni el rostre amb claredat, sinó els nusos, les

esquerdes, les costures i els fils tibats que normalment s'oculten. El revers i el desgast en els rostres que intuïm a l'altre costat no remetent a una identitat fallida, sinó a l'efecte d'un procés prolongat d'invisibilització. Per aquest motiu, les obres es presenten en bastidors i les teles estan retallades de manera imperfecta, romanent intencionadament inacabades, sense reforços que n'assegurin el contorn.

Aquestes decisions formals, al costat d'una retroil·luminació que ens situa davant una posada en escena íntima, desplacen l'atenció del resultat al procés. Seguint la tradició de comunicar a través del brodat allò que importa, cada peça intenta representar de manera simbòlica un pensament no lineal, arborescent i complex que desborda els límits del bastidor.

Roca Umbert, antiga fàbrica tèxtil, és el marc perfecte per a una obra que recull el llegat d'un art tradicionalment femení per representar l'experiència del *masking* o emmascarament i el patiment per no encaixar, en dones amb una manera de processar el món que ha estat percebuda, amb freqüència, com a excés o desajust.

La complexitat del revers del brodat ha estat potenciada intencionalment i és el primer que veu qui observa els retrats. D'aquesta manera, un embull de fils s'interposa per simbolitzar l'estranyament social i la dificultat d'aquests perfils per encaixar en estructures que premien allò normatiu. Pensar d'una altra manera no sempre és un avantatge, sinó que pot convertir-se en una font de fricció i silenciament. La representació de les connexions mentals diferents parteix de les il·lustracions sobre el mapatge dels mecanismes cognitius del cervell creatiu de Beaty, Seli i Schacter (2019). Per materialitzar l'impacte vital, els retrats han estat danyats deliberadament amb espart o acetona, elements relacionats amb rols tradicionals de gènere —com la neteja o els rituals de bellesa— que han allunyat tantes dones de l'aprofitament de les seves capacitats i talents intel·lectuals.

El desgast de la tela i els fils trencats representen els anys viscuts sense poder anomenar la diferència intuïda. El sofriment no és individual, sinó estructural: prové de la negació sistemàtica de la diferència. El brodat es converteix aquí —seguint Rozsika Parker (2019)— en un acte subversiu i polític. Brodar no és decorar; és visibilitzar, sostenir temps, atenció i memòria. És una pràctica de resistència enfront de l'exigència de productivitat constant i una forma d'homenatge a les dones amb una vida intel·lectual que ha estat minimitzada.

Cada retrat incorpora una etiqueta que indica el nom i l'edat d'identificació. En el meu autoretrat s'inclou també la dislèxia, detectada igualment sent adulta. Això completa un perfil de doble excepcionalitat, que es dona quan

les altes capacitats conviuen amb una neurodivergència o una discapacitat que sol emmascarar-les i complicar encara més l'experiència. Encara que les etiquetes no ens defineixen, posar nom al que ocorre resulta imprescindible per ordenar l'experiència i deixar d'interpretar-nos com un error.

Per a Goffman (2006), l'estigma és la situació de l'individu inhabilitat per a una plena acceptació social i apareix en el que denomina contactes mixtos entre els qui es consideren «normals» i aquells als qui s'estigmatitza. Potser per això, formar part de grups que comparteixen allò que habitualment ens diferencia pot donar inici a processos significatius de reconeixement i pertinença. En aquest cas, totes les retratades formen part de Mensa —associació internacional de persones amb alt quocient intel·lectual— a Catalunya i comparteixen l'experiència d'haver estat identificades sent adultes.

A Espanya, en el curs 2023-2024, a pesar que no hi ha evidències biològiques que justifiquin aquesta desproporció, les dones van representar només un 35 % dels estudiants identificats amb altes capacitats (Ministerio de Educación, Formación Profesional y Deportes, s. f.). Aquest desequilibri es consolida en la maduresa, quan moltes dones arriben a la identificació tard, sovint després de la detecció en els seus fills o arran de problemes laborals o personals.

Aquest reconeixement tardà comporta un cost emocional alt. Dissimular les diferències —*el masking*— genera un desgast sostingut que afecta la salut mental, l'autoestima i l'autopercepció, i contribueix a la síndrome de la impostora.

A confrafil no ofereix respostes tancades. Planteja preguntes sobre els cossos i les ments que queden fora dels sistemes d'identificació habituals. En situar els retrats del revés, l'obra convida a mirar d'una altra manera: a reconèixer que allò viscut com a defecte pot ser una forma legítima, encara que incòmoda, d'estar en el món.

Rebeca Pardo

Artista, professora i investigadora, amb experiència com a fotoperiodista. La seva obra s'ha exposat a Espanya, Itàlia i Regne Unit. Actualment és professora titular a la Universidad Internacional de La Rioja (UNIR) i consellera del Consell de la Informació de Catalunya.

Forma part de la residència de creació «Matriu en flames: narratives invisibles de dol, patiment i violència» (2025-2026) a Roca Umbert Fàbrica de les Arts i del projecte de recerca «Representaciones contemporáneas del duelo y el dolor: visibilización, agencia y transformación social a través de la imagen» (2023-2026).

La seva pràctica artística i investigadora se centra en les narratives —especialment les auto-referencials—, la representació visual del dolor, la diversitat i els processos d'estigmatització. Amb una trajectòria focalitzada des de 2012 en la malaltia, la mort i el dol, a partir de la identificació de la seva doble excepcionalitat (altes capacitats i dislèxia) l'any 2023 incorpora al seu treball altres experiències vinculades a la salut, la identitat i el patiment, com les neurodivergències.

En l'àmbit de la creació, li interessen els processos híbrids que integren la imatge en formats vinculats a allò tàctil, íntim i quotidià, i incorpora l'escriptura com a contrapunt al relat visual per expandir la narrativa. Habitualment treballa amb materialitzacions fetes de manera artesanal mitjançant tècniques de fotografia, enquadernació i costura, com ara llibres d'artista, llibres objecte i fotografia brodada.

És doctora en Belles Arts, màster en Antropologia (Universitat de Barcelona) i llicenciada en Comunicació Audiovisual (Universidad de Navarra). Ha fet estades de recerca a la Institució Milà i Fontanals i a l'Institut d'Història (Consejo Superior de Investigaciones Científicas), al Centre d'Estudis i Documentació del MACBA, a Harvard University i University of Brighton.

És autora del blog *En la retaguardia* (Premio Ariel Mejores Blogueros Jóvenes de Ensayo 2012), coeditora de *La imagen desvelada* (Sans Soleil, 2019, 2024) i va ser finalista del I Concurs Internacional de Llibre d'Artista en Homenatge a Joan Brossa (2016).

A contrafil

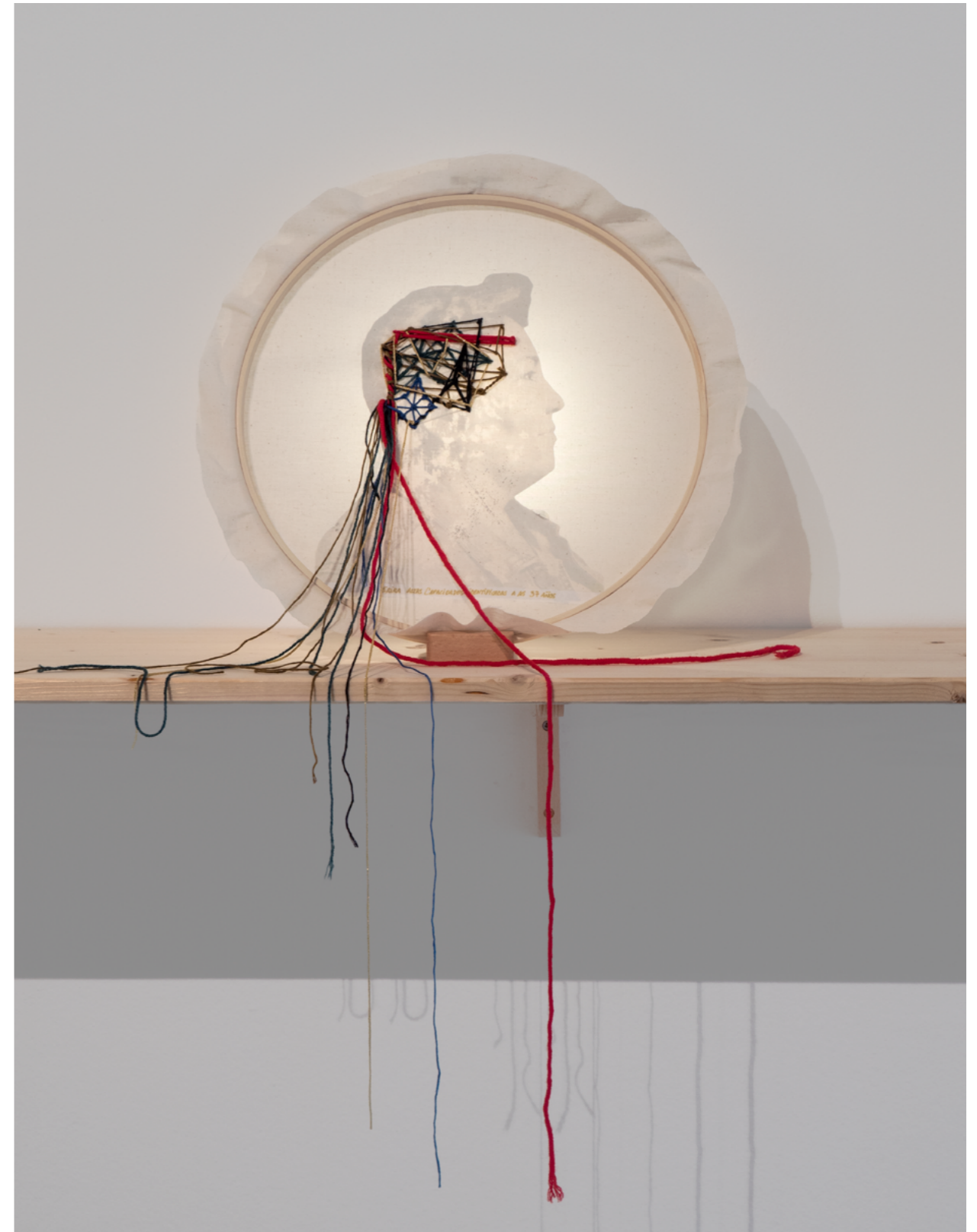
2026

Instal·lació tèxtil de sis fotografies transferides sobre tela i brodades a mà. Sis peces de 34 x 35 cm.

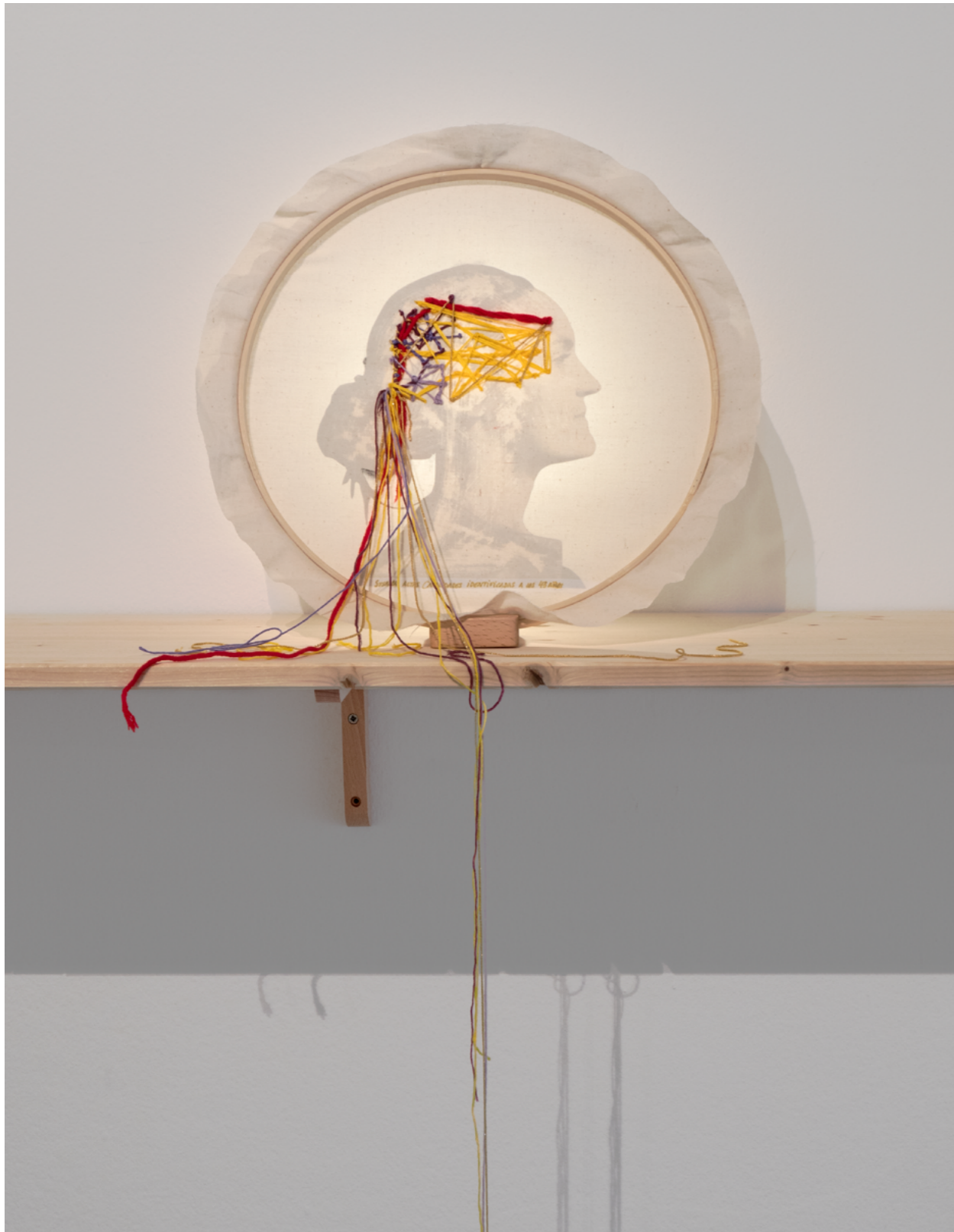




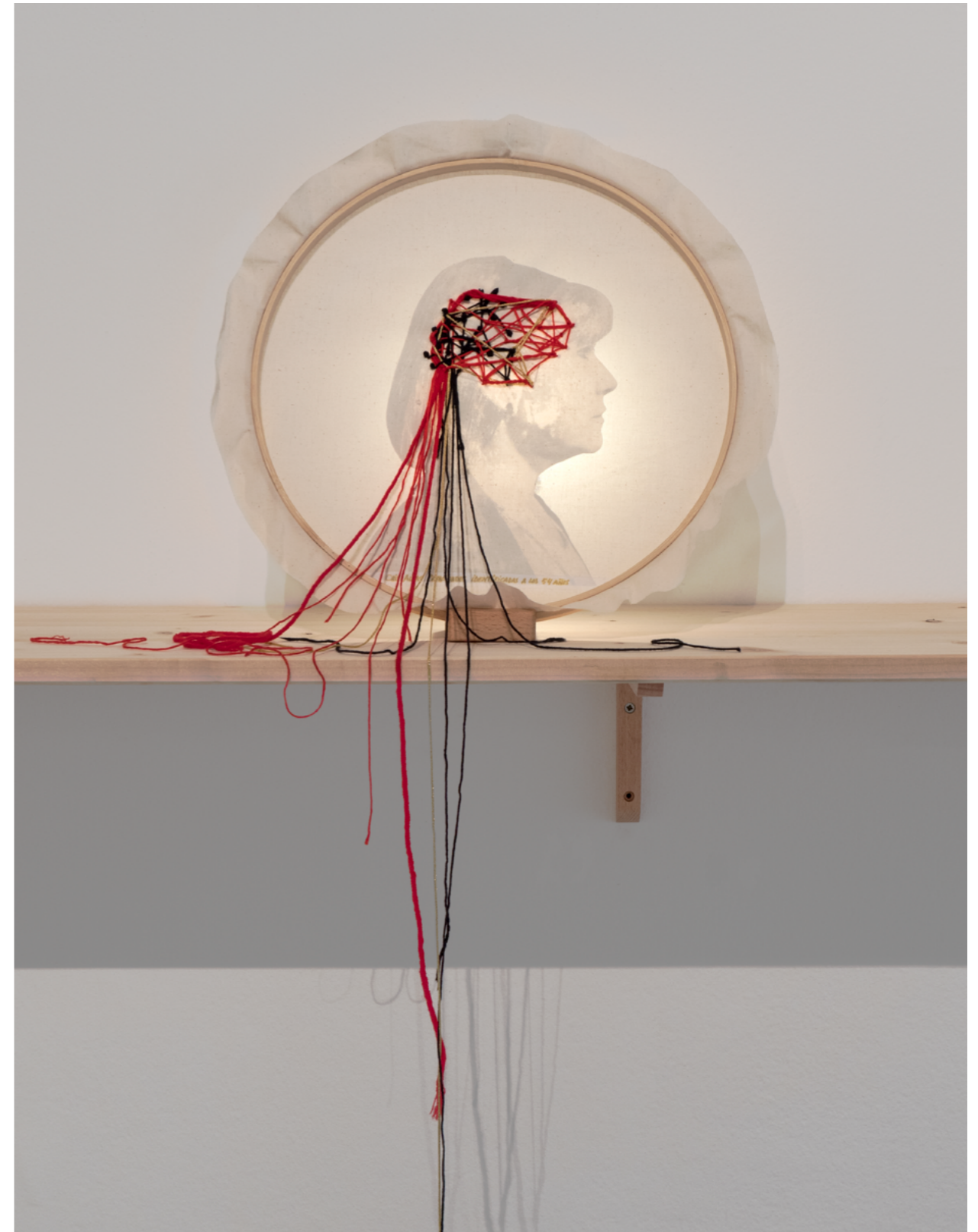
Laia. Altes capacitats identificades als 51 anys.



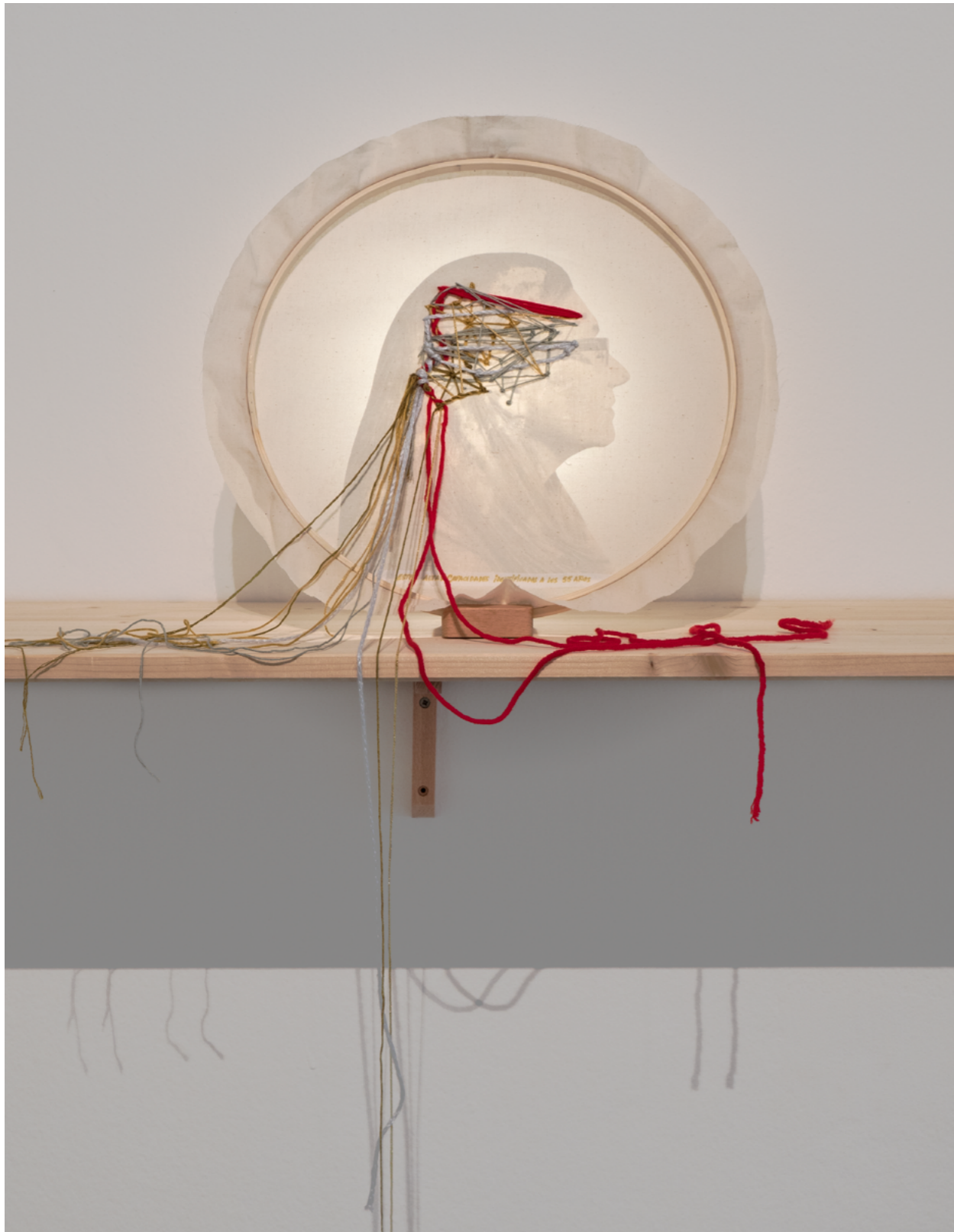
Erika. Altes capacitats identificades als 37 anys.



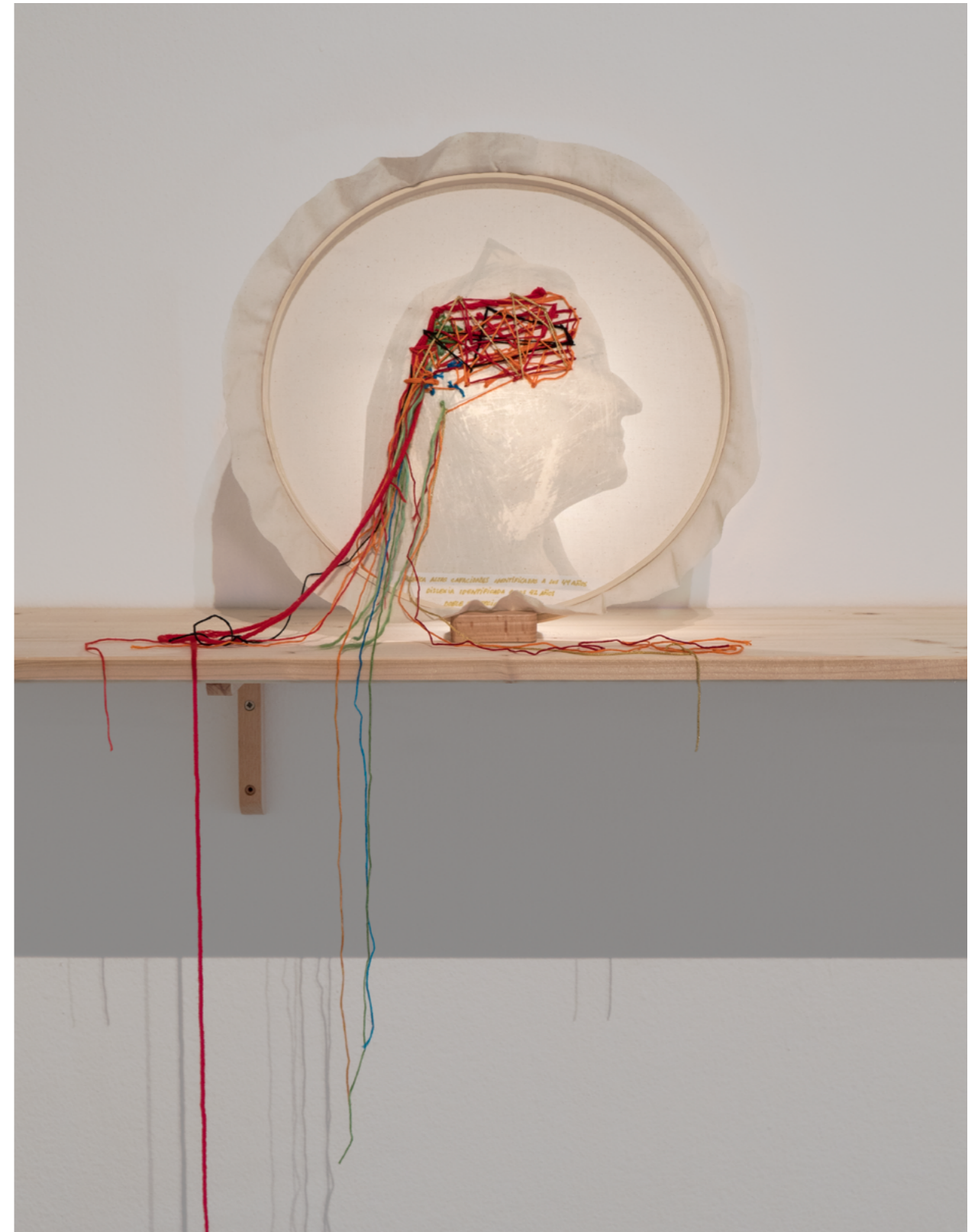
Susana. Altes capacitats identificades als 43 anys.



Cris. Altes capacitats identificades als 54 anys.



Ester. Altes capacitats identificades als 55 anys.



Rebeca. Altes capacitats identificades als 49 anys. Dislèxia identificada als 42 anys. Doble excepcionalitat.







Lo que no se nombra: sostener el proceso

Raquel Morcillo, responsable de Artes Visuales de Roca Umbert Fàbrica de les Arts

Toda exposición es el resultado visible de un proceso que, en gran medida, permanece fuera de campo para el público. Es también un encuadre posible —entre muchos—, un marco inevitablemente fragmentario de algo que desborda por su complejidad e intensidad: el proceso de creación. Un trabajo continuo de investigación que se reformula constantemente a sí mismo a partir de la apertura, la duda y la discusión. Como centro de creación, es en el marco de las residencias artísticas en el que Roca Umbert acoge y sostiene —no sin dificultades— estos procesos, tan frágiles como necesarios, situando como prioridad tanto el tiempo como las condiciones materiales para el ensayo, la experimentación y el contacto con la comunidad artística y el sector cultural.

Fue a lo largo de su residencia de larga duración, durante 2025, cuando las artistas Montse Morcate, Mireia Plans, Rebeca Pardo y Raquel Luaces siguieron profundizando en una línea de trabajo previa centrada en las narrativas visuales del sufrimiento y el dolor, especialmente de aquel que queda sumergido o directamente silenciado por las violencias cotidianas y sistémicas.

Tras doce meses de trabajo, estas investigaciones cristalizan y cobran presencia en la sala de exposiciones, donde se abren al público a través de la muestra «Lo que no se nombra: entre las expectativas y el sufrimiento», y reverberan más allá de las paredes de la sala gracias a la cocreación con asociaciones, los vínculos con profesionales relacionadas con las líneas de investigación de la exposición o el proceso de mediación en colaboración con el Servicio de Igualdad del Ayuntamiento de Granollers, entre otras actividades del programa público.

«Lo que no se nombra», sin embargo, no se plantea como un punto de llegada, sino como un momento del proceso desde el cual compartir algunos de los resultados cultivados durante la residencia, con sus límites y preguntas abiertas. Es, por tanto, un contexto de posibilidad para el pensamiento colectivo en torno a los límites de la imagen y del relato, que continúa interrogándonos sobre cómo representamos y hablamos de aquello que permanece invisibilizado.

Lo que no se nombra: entre las expectativas y el sufrimiento

Nerea Campo

Las obras que conforman la exposición «Lo que no se nombra: entre las expectativas y el sufrimiento» parten de una atención compartida hacia aquello que habitualmente queda fuera de campo: gestos menores pero significativos, imágenes aparentemente inocuas, experiencias inscritas en el ámbito privado o datos que, aunque puedan parecer insignificantes, concentran una gran carga de sentido. Como en la vida, estas obras no son tanto lo que son como lo que revelan: hacen emerger lo que permanece oculto y, al mismo tiempo, nos ocultan —precisamente por su proximidad— su apariencia.

Lejos de buscar una imagen concluyente o un relato cerrado, las prácticas de Montse Morcate, Mireia Plans, Raquel Luaces y Rebeca Pardo se articulan como dispositivos de visibilización de un sufrimiento que a menudo permanece silenciado, normalizado o directamente invisibilizado. Con un gesto cercano y una formalización honesta, las obras invitan a mirar más allá del primer vistazo, a través del reverso, el matiz y la transparencia, desde un espacio de lectura más lento y atento.

En este sentido, «Lo que no se nombra» permite identificar algunos de los mecanismos que hacen posible que el sufrimiento se cronifique, se privatice o se traduzca en culpa individual. Una exposición es, entre muchas otras cosas, un espacio de potencialidades, ya que propicia un acercamiento a cuestiones que difícilmente aparecen en la conversación cotidiana. Las obras de Luaces, Pardo, Morcate y Plans abren un espacio de diálogo y generan las condiciones para que aquello que no ha sido dicho —o que no ha podido ser dicho— pueda empezar a ser reconocido, articulado y sostenido colectivamente.

En *A contrahilo*, Rebeca Pardo trabaja con el bordado —una práctica históricamente asociada al ámbito doméstico y feminizado— como artefacto crítico. Lejos del ornamento, el hilo se convierte en una herramienta de pensamiento corporal y reparador. Bordar implica tiempo, repetición y atención; implica practicar un gesto que no es productivo en términos capitalistas, pero que es profundamente significativo en términos afectivos. Bordar es a la vez un gesto subversivo: ocupar un lugar que el canon de las bellas artes ha situado como menor, una tradición femenina menospreciada. En sintonía con la lectura feminista de Rozsika Parker, Pardo se inscribe en una genealogía que reivindica el bordado como lenguaje artístico y político, como una forma de presencia y de voz propia con plena legitimidad artística.

La obra parte de seis retratos de mujeres con altas capacidades intelectuales identificadas en la edad adulta, vinculadas a Mensa, una asociación internacional de personas con alto cociente intelectual (CI). Estos retratos, creados mediante técnicas de transferencia de imagen, se muestran por el reverso y han sido deliberadamente dañados. Al mostrar la parte posterior, la artista hace visibles nudos, costuras e hilos con frecuencia ocultos, poniendo en crisis una identificación aparentemente positiva.

Los materiales con los que Pardo interviene en los retratos forman parte de un imaginario femenino atravesado por el machismo: acetona para borrar el esmalte de uñas y estropajos de aluminio, productos asociados a la limpieza del hogar y

a la corrección del cuerpo. Estos elementos son reapropiados para señalar el estigma, el desplazamiento y el coste emocional que implica el sesgo de género en la identificación de las altas capacidades. Aquello que ha servido para borrar, corregir o limpiar se convierte aquí en una herramienta para hacer visible el daño.

Los hilos desbordan los bastidores y evocan el pensamiento arbóreo, no lineal, propio de muchas personas con altas capacidades (AACC): una complejidad que a menudo conduce al extrañamiento social. La identificación tardía conlleva años de desajuste, *masking* y una dificultad persistente para ser nombradas, alimentada por un sesgo de género estructural. La propia artista se incluye en uno de los retratos, visibilizando su doble excepcionalidad (2e) —dislexia y altas capacidades—, una condición que dificulta aún más el reconocimiento.

La presencia de una etiqueta física en la obra —que permite conocer el nombre, la identificación y la edad de la tratada— no responde a una voluntad clasificatoria, sino a una exigencia política: nombrar, poner nombre a lo que ha sido sistemáticamente silenciado y, así, reclamar un espacio de reconocimiento para las mujeres con altas capacidades en toda su singularidad.

En 1991, en el texto *Feminismo cultural versus posestructuralismo*, la teórica feminista Linda Alcoff señala que, sea «esencialmente afectuosa y benévola (a la manera de Kant) o inmoral e irracional (a la manera de Schopenhauer) [...], la mujer es siempre Objeto: un conjunto de atributos que pueden predecirse y controlarse». Predecir y controlar: tal como operan los algoritmos del internet actual.

Las sucesivas olas del feminismo han convivido con la expansión de las mal llamadas redes sociales —hoy plataformas de contenido— en un contexto que ha propiciado nuevas formas de reobjetivación del sujeto femenino. En este ecosistema digital emergen figuras ambiguas que, desde un gesto aparentemente contracultural y empoderador, refuerzan y hacen circular determinadas esencias de género. Son ejemplo de ello imaginarios como la *bimbo* o tendencias como *solo soy una chica*, que operan entre la afirmación de la agencia y la reproducción de roles previsibles y gobernables.

Es en este contexto en el que Raquel Luaces construye *Feed ME to the Algorithm*, una instalación que combina un entorno virtual interactivo con una escenografía que materializa la idea de una habitación propia. Lo que para Woolf había sido pensado como un espacio de emancipación y autonomía se convierte aquí en un ámbito colonizado por el algoritmo: un lugar de autoexigencia y control.

Espejos y artilugios baratos de belleza —máscaras de luz ultravioleta, herramientas de masaje facial tipo *gua sha* (una imitación de jade habitualmente fabricada en plástico) o frascos de vidrio para infusiones *detox*— configuran un escenario de confort aparente. Cada objeto va acompañado de una etiqueta que indica su nombre comercial y el número de ventas en plataformas de bajo coste como AliExpress, Temu o Shein. Esta información, aparentemente descriptiva, revela el funcionamiento de un sistema perverso que transforma el cuerpo en proyecto de optimización.

Mediante un videojuego en primera persona desarrollado con Unity, el usuario queda atrapado en un bucle de desorientación y saturación. El recorrido no conduce a ningún sitio: imágenes de Pinterest, videos de TikTok y discursos de autocuidado mercantilizado se acumulan sin jerarquía. Los discursos y las voces se superponen —belleza, gimnasio, relaciones, consejos, músicas que se solapan— hasta construir un paisaje sonoro asfixiante. La experiencia reproduce la lógica del *scroll* infinito, una temporalidad acelerada que promete bienestar mientras genera agotamiento. El videojuego nos introduce, irónicamente, en habitaciones laberínticas, pasillos y espacios liminales que, como una matrioska —una habitación dentro de otra, es decir, una metahabitación—, intensifican la sensación de encierro y angustia.

La estética *clean girl* funciona como una máscara de una realidad de tristeza y aislamiento: la del *bed rotting*, la práctica de pasar horas en la cama en un estado de apatía productiva alimentada por el capitalismo de plataformas. En este sentido, la habitación propia se convierte en un espacio de encierro y de captura del deseo, donde el sujeto es a la vez consumidor y producto.

El diario íntimo ha sido históricamente considerado un género literario menor, no tanto por sus posibilidades formales como por el tipo de sujeto que tradicionalmente lo ha practicado. Asociado al ámbito privado y emocional, se ha vinculado a la experiencia femenina y desplazado fuera del canon literario dominante, que ha privilegiado los géneros heroicos (la epopeya y la epopeya moderna, la novela).

Hijo de la confesión, el diario emerge —como señala María Zambrano— en momentos de confusión no solo individuales, sino históricos. Escribir un diario implica suspender la realidad inmediata y, al mismo tiempo, buscar algo que nos sostenga. Este doble gesto estructura la obra de Mireia Plans.

En *Un aislamiento casi imposible*, Plans utiliza el diario como herramienta de comprensión durante la pandemia de la COVID-19. A través de recortes de prensa y materiales personales, construye una voz íntima que recorre la huella de la ansiedad latente de los cuerpos confinados y cuestiona la expectativa fallida de un aprendizaje colectivo. En esta obra aparecen reflexiones, fotografías y recortes de periódico —que ponen en tensión una voz pública con una privada—, así como una etiqueta: la de un ingreso en urgencias, que golpea al visitante con el recuerdo material del colapso emocional y sanitario.

Paisaje después de la tormenta se articula más allá del confinamiento e integra nuevos materiales que dan forma a los malestares latentes del tiempo pospandémico hasta la actualidad, ya incorporados al cuerpo como un molde invisible. Los pliegues marcados en el papel confieren una materialidad que remite al encierro y a los límites de un tiempo vivido entre cuatro paredes. Con sus montañas y valles, este paisaje de papel se convierte en la colectivización de un dolor individual que es también la individualización de un dolor colectivo.

En *F.I.V.*, Montse Morcate aborda la invisibilización del sufrimiento y del duelo vinculados a la infertilidad y la reproducción asistida, un espacio donde expectativa, negocio y silencio se entrecruzan. A partir de la imagen frágil, redonda y absoluta del embrión, la obra pone en relación la frialdad del lenguaje clínico —y, con él, la manera en que son tratadas las mujeres que acuden a clínicas de reproducción asistida— con el dolor de las experiencias compartidas.

Las cajas de luz que acogen estos embriones ficcionados, creados a partir de jabón, remiten a las cajas médicas utilizadas para observar radiografías. Asistimos, así, sin bata blanca, a un juicio implícito sobre la «validez» del cuerpo materno

para llevar a término ese embrión. Morcate investiga y se apropia del etiquetado de las clínicas, utilizado para catalogar los embriones. Informaciones como el tipo de embrión o su estado técnico funcionan como imagen especular de las observaciones; en el espacio donde aparentemente debería decir «embrión apto», aparecen relatos que la artista ha recogido de foros de internet donde estas mujeres comparten su sufrimiento. Frases como «quiero saber cuándo parar» revelan la persistencia obsesiva y la profunda huella en la salud mental que imprimen estos procesos.

Entre consideraciones de embriones congelados, vitrificados o frescos, emerge otra idea: la de la carrera contra el tiempo. El combate contra la biología para llegar a ser madre en un mundo que exige, previamente, estabilidad laboral, formación y realización social resuena con el combate contra el reloj en la obsesión por el cuerpo y la belleza que aparece en la obra de Luaces.

En *Babyisborn, babyishere*, Morcate disecciona quirúrgicamente la aparente nitidez de las imágenes compartidas en Instagram. En este tríptico de primeras fotografías después del parto, detrás de los *hashtags*, se esconde el peso de los datos: una de cada tres mujeres es consciente de haber sufrido violencia obstétrica. En este ritual de presentación oficial se borran las episiotomías, la maniobra de Kristeller, las inducciones con oxitocina sintética, los tactos vaginales reiterados, el silencio sobre los procedimientos médicos, la minimización del dolor, la vulneración de la intimidad y la invalidación de las necesidades de la madre. Todo esto queda oculto tras la imagen de una familia blanca, heterosexual y sonriente.

El dispositivo visual con el que se construye la obra —que exige distancia y dificulta un acceso inmediato— intensifica este juego entre ver y no ver, propio de una sociedad gobernada por las apariencias. Esta pugna entre lo visible y lo oculto reproduce la lógica de la violencia obstétrica misma: real y frecuente, pero desautorizada, diluida o negada en el relato público.

Desde la teoría de los actos de habla, se considera performativa aquella práctica que produce lo que nombra. El deseo de «Lo que no se nombra» es, justamente, invertir este mecanismo: que el gesto de nombrar no produzca, sino que desactive. Que poner nombre a los sufrimientos y a las expectativas que los generan sirva para desplazar el silencio, sostener el malestar y abrir la posibilidad de una transformación compartida.

Introducción

Montse Morcate, Mireia Plans, Raquel Luaces i Rebeca Pardo

Mireia Plans, Raquel Luaces y Montse Morcate, 2024. "Lo que no se nombra: entre las expectativas y el sufrimiento".

«Lo que no se nombra: entre las expectativas y el sufrimiento» expone algunos malestares y violencias normalizadas, duelos no reconocidos y otros tipos de dolor que, pese a ser comunes, suelen permanecer invisibilizados. La creación se entiende aquí como un espacio desde el que señalar estas experiencias y abrir formas de reconocimiento y de agencia compartida.

La exposición muestra parte de la investigación en creación desarrollada en el marco de una residencia de un año en el Espai d'Arts de Roca Umbert Fàbrica de les Arts, y vinculada al proyecto de investigación «Representaciones contemporáneas del duelo y el dolor: visibilización, agencia y transformación social a través de la imagen» (financiado por el Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades y FEDER).

Esta línea de trabajo conecta con otra más amplia y de largo recorrido, atravesada por distintos proyectos de investigación y creación, que se inicia con la voluntad de reflexionar acerca de las imágenes que abordan temas especialmente sensibles como la enfermedad, la muerte, el duelo y el sufrimiento. Históricamente, estas fotografías han atravesado periodos alternos de aceptación y rechazo, en función de las distintas actitudes hacia la vida y la muerte. En muchos casos, también han contribuido a estigmatizar y a consolidar estereotipos en torno a determinadas enfermedades y a colectivos en situación de vulnerabilidad (Morcate, Pardo, 2019).

El impacto de las narrativas visuales en este ámbito, así como el papel que pueden desempeñar para visibilizar, desestigmatizar y ofrecer relatos más complejos que sirvan de referencia a las personas afectadas, junto con la constatación de que se trata de un campo poco estudiado y con un alto potencial social, ha impulsado la necesidad de ampliar la investigación hacia otros contextos. De este modo, el interés se expande más allá de la muerte y la enfermedad para abordar otras cuestiones de cultura visual vinculadas a la salud, como determinadas condiciones médicas, la salud mental (Pardo, 2017), la ginecología y la obstetricia (Morcate, 2024), la presión social sobre el cuerpo o la neurodivergencia o los efectos de una pandemia (Morcate, Pardo, 2022; Pardo, Morcate, 2022; Plans, 2024), entre otras.

La investigación desarrollada constata la relevancia de las imágenes y de las prácticas fotográficas en un contexto en el que la cultura visual constituye una parte fundamental de la comunicación social. En este sentido, la visibilización de aspectos vinculados a la salud, así como de las experiencias vividas por personas y colectivos, se convierte en una herramienta significativa de agencia social. Las imágenes tienen la capacidad de transformar percepciones, denunciar violencias o situaciones de abuso y contribuir a la elaboración de narrativas más plurales y participativas, que incorporen las perspectivas y experiencias de las personas afectadas.

El carácter interdisciplinar y transversal de la imagen hace que esta toma de conciencia y de acción se extienda a distintos ámbitos, como el fotoperiodismo, la imagen médica, las prácticas visuales compartidas por personas vinculadas o afectadas a través de las redes sociales o el trabajo de artistas mediante propuestas de creación y mediación.

Mireia Plans, Raquel Luaces y Montse Morcate, 2024. "Lo que no se nombra: entre las expectativas y el sufrimiento".

Desde esta vocación por la investigación en la creación con impacto social se articula la línea conceptual y creativa de esta exposición. Una muestra que busca, a través de las obras presentadas, identificar aquellas formas visuales que permiten nombrar y debatir las distintas violencias y sufrimientos atravesados por la condición de género, tan frecuentes que acaban siendo naturalizados y asimilados.

En este contexto de investigación y creación compartida se inscribe el trabajo de las cuatro artistas participantes en la exposición: Montse Morcate, Mireia Plans, Raquel Luaces y Rebeca Pardo. «Lo que no se nombra: entre las expectativas y el sufrimiento» nace también —o sobre todo— del encuentro entre prácticas y miradas diversas, unidas por una preocupación común en torno a las expectativas, el sufrimiento y el cuidado, así como a las formas en que estos son vividos, representados o silenciados cuando habitan nuestros cuerpos y mentes.

La residencia en Roca Umbert, con el título «Matriz en Llamas: Narrativas invisibles de duelo, sufrimiento y violencia», ha sido un espacio de reflexión, creación y encuentro que ha permitido profundizar en procesos de trabajo situados y, a menudo, atravesados por experiencias personales. Lejos de una aproximación distante o meramente descriptiva, las obras de esta exposición parten de una implicación personal con los temas que abordan, entendiendo la práctica artística como una forma de investigación encarnada y como un lugar desde el que pensar y crear de manera individual y colectiva.

Desde lenguajes y formatos diversos —instalación, fotografía, bordado, fotolibro, narrativa expandida o videojuego—, las propuestas comparten una atención común hacia aquello que habitualmente queda fuera del relato dominante: experiencias de dolor y violencia normalizadas, procesos de duelo no reconocidos o formas de sufrimiento que a menudo permanecen ocultas bajo expectativas sociales de adaptación, resignación, enmascaramiento y silencio.

El trabajo colectivo ha permitido poner en relación estos relatos no para unificarlos, sino para generar un espacio de diálogo en el que las diferencias formales, conceptuales y de fondo se mantienen y se hacen visibles. En este sentido, la exposición no propone una lectura única ni pretende poner un solo nombre a todo aquello que no se nombra, sino mostrar de forma coral un conjunto de voces que, al hablar del sufrimiento, se entrelazan y se tensan, se vinculan o se repliegan en la intimidad, mostrando la complejidad y diversidad de los procesos que abordan.

Finalmente, «Lo que no se nombra» entiende la creación artística no solo como representación, sino también como una herramienta de visibilización, agencia y cuidado, capaz de abrir espacios de reconocimiento, acompañamiento e interpelación colectiva frente a aquellos sufrimientos que, pese a ser estructurales, continúan siendo poco escuchados y nombrados.

Sufrimiento, duelo y violencia en torno a la maternidad

Montse Morcate

Las obras *F.I.V.* y *Babyisborn, babyishere* abordan los procesos de duelo, sufrimiento y violencias invisibilizadas en dos contextos vinculados a la maternidad: la búsqueda de un embarazo y el parto. Estos dos trabajos se sitúan al inicio y al final de un proceso de gestación, y resultan especialmente útiles para exponer algunos de los sufrimientos y abusos que se producen de manera frecuente y estructural en un contexto mucho más amplio vinculado a la ginecología, la obstetricia y la maternidad, y que a menudo se ocultan para cumplir con las expectativas personales y sociales.

Asimismo, ambas obras reflexionan sobre el papel complejo y ambivalente que tienen la imagen y las prácticas fotográficas, como agentes de representación y constatación, pero también de ocultación y negación de realidades.

La serie *F.I.V.* se adentra en el deseo de maternidad y los procesos de sufrimiento, duelo y expectativas vinculados a la infertilidad y a las técnicas de reproducción asistida.

Los embriones imaginarios, realizados con fotogramas y utilizando jabón para su creación, sirven como metáfora de la fragilidad y la condición única de cada embrión anhelado. Una imagen donde se concentran anhelos y proyectos de vida todavía en potencia, que permanecen latentes y sin garantías, como la propia condición de la fotografía que los representa, y que pueden estallar y desaparecer en cualquier momento. Cada uno de estos embriones se encuentra insertado en una caja de luz que evoca el contexto sanitario, junto con una serie de datos médicos utilizados para su etiquetado. Un lenguaje frío y distante que se quiebra incorporando en cada embrión relatos de mujeres anónimas que comparten sus complejas experiencias en internet. Foros creados alrededor de estos procesos, donde se encuentra un espacio de escucha entre iguales en tiempos de desasosiego y sufrimiento, a la espera de un resultado o de la toma de decisiones.

Así, con las piezas se exponen múltiples aspectos y factores vinculados a la infertilidad y al deseo de tener una criatura, como el miedo a los tratamientos, la presión social, el coste personal y económico, la pérdida, el duelo, la salud física y mental o la incompreensión del entorno, y, en muchos casos, la aceptación final de la no maternidad.

La obra *F.I.V.* expone algunas de las problemáticas vinculadas a la mercantilización y medicalización de los procesos reproductivos, situando en el centro el impacto personal y social que comportan la infertilidad y la expansión de las tecnologías de reproducción asistida. Procesos que, aunque en muchos casos consiguen el deseado embarazo y permiten plantear modelos de maternidad y familiares diversos, presentan a la vez numerosos retos éticos, sociales y económicos (Lafuente, 2021; Forné et al., 2025).

En este sentido, con esta serie se quiere poner el foco en algunos de los aspectos vinculados a la reproducción asistida, cada vez más habitual en nuestra sociedad, pero aún muy invisibilizada. Procesos que suelen esconder mucho sufrimiento, fomentado por las falsas expectativas de éxito por parte del mercado reproductivo y el desconocimiento sobre la fertilidad y los mecanismos biológicos, pero también como consecuencia del retraso en la maternidad, debido, entre otros factores, a la precariedad y las transformaciones de las

perspectivas vitales. Un proceso que acostumbra a compararse y conocerse solo cuando las expectativas de maternidad finalmente se cumplen.

Babyisborn, babyishere aborda la invisibilización de la violencia obstétrica (VO) a través de retratos después del parto compartidos en línea, para explorar cuáles son los posibles mecanismos de representación que contribuyen a exponer este tipo de violencia.

La realidad de la violencia obstétrica, denunciada por numerosas mujeres y colectivos y también por una parte del sector sanitario, continúa omnipresente con distinta intensidad y gravedad en todos los países del mundo. Este tipo de violencia tan frecuente se sigue asumiendo y asimilando como parte indisociable e intrínseca de la gestación, el parto y el posparto (también del aborto) y se ejerce sobre los cuerpos y los procesos reproductivos por parte del personal sanitario. Incluye numerosos elementos, como el abuso físico y psicológico, la infantilización, la patologización o el exceso de medicalización (Giberna-Tricas, Boladeras, 2018). Una realidad de naturaleza interseccional, donde la condición social, de género y sexual, la edad, la salud mental, el capacitismo o las tecnologías de reproducción asistida, son elementos que intervienen y condicionan la posibilidad de sufrir violencia obstétrica y que es necesario detectar y exponer para eliminarla (Mena, 2024).

Así, más de un tercio de las mujeres han tenido percepción de VO, mientras que son muchas más las que la han sufrido sin su conocimiento. En este sentido, *Babyisborn, babyishere* busca la primera fotografía compartida después del parto en las redes con la voluntad de hacer tangible la ocultación de este sufrimiento y de estas violencias evitables que, estadísticamente, afectan como mínimo a una de las mujeres que se muestran en cámara. Este retrato se convierte en un ritual fotográfico de paso en el que, detrás de un patrón normativo de familia mediante el que los progenitores miran sonrientes a cámara mostrando al bebé dentro del marco de la cama de la habitación del hospital, cualquier signo de sufrimiento vivido se niega y oculta por el bien de la fotografía y con el objetivo de mostrar un parto idealizado con final feliz. Una fotografía que, en el momento de ser compartida, se convierte en un acto de pasar página, de cierre, donde quien ha sido protagonista durante los últimos meses da paso al inicio de una nueva etapa en la que el bebé está en el centro, dejando atrás de un plumazo el sufrimiento recién vivido y sin tiempo para denunciarlo sin que arruine el momento más esperado. Esta es otra realidad de la violencia obstétrica: la falta de imágenes que hablen y expongan de manera directa su realidad y la necesidad de producirlas (Morcate, 2024).

Con las impresiones de gran formato, *Babyisborn, babyishere* juega, por un lado, con el hecho estadístico y la elevada incidencia de casos de VO que evoca el tríptico. Y, por otro, muestra la dificultad de hacer visible esta violencia, a través de la trama que conforma las imágenes y que pierde definición a corta distancia. Una obra en la que los retratos, conjugados con un mensaje contradictorio y agresivo, se transforman en un comentario directo sobre la realidad de la violencia obstétrica.

Los efectos de la pandemia: un malestar que interroga la fragilidad del presente

Mireia Plans

Partiendo de los diarios personales, escritos desde la pandemia hasta la actualidad, se presentan dos piezas, *Un aislamiento casi imposible* (2024) y *Paisaje después de la tormenta* (2025), que exploran el malestar íntimo y colectivo de estos años. En primer lugar, un fotolibro recoge, en tres cuadernos, los textos y las imágenes creadas entre el confinamiento y las sucesivas olas. Seguidamente, una instalación fotográfica articula el proyecto como una narrativa expandida que desplaza el relato del fotolibro hacia el espacio expositivo e interroga qué queda de aquella experiencia. A través del *collage*, la fotografía y la escritura, las piezas señalan violencias sutiles y silenciosas, y reflexionan sobre la fragilidad del presente.

La pieza *Un aislamiento casi imposible* (2024) es la maqueta del fotolibro concebido a modo de diario personal durante el periodo de la COVID-19. La obra reúne *collages*, fragmentos de prensa e imágenes documentales recopiladas a lo largo de los meses de confinamiento y de las distintas olas de la pandemia, y se estructura en tres volúmenes que siguen un recorrido cronológico. Lejos de construir un relato lineal o explicativo, el proyecto se despliega como un espacio de registro íntimo atravesado por un malestar compartido, donde la experiencia individual se entrelaza con una dimensión colectiva persistente.

El aislamiento forzado vivido durante la pandemia puso en evidencia ciertas desigualdades sociales ya existentes y generó una sensación de incertidumbre sostenida que afectó de manera desigual a los cuerpos, las relaciones y las formas de vida. El tuit del poeta Enric Casasses (2020) «Desde que estamos encerrados en casa se ha agudizado la sensación de estar a la intemperie» resuena como síntesis de una experiencia marcada por la pérdida de seguridad y protección. En este contexto, la creación de estos *collages* apareció como una necesidad casi física, como una estrategia de registro y de procesamiento íntimo de un malestar compartido. El fotolibro recoge momentos conmovedores que marcaron aquel tiempo: el anonimato frente a la muerte, la imposibilidad del acompañamiento, la confusión sobre lo que realmente estaba sucediendo y la dificultad de construir esperanza en medio del dolor. Los tres volúmenes funcionan, así, como un testimonio visual de un pasado reciente y, al mismo tiempo, como un recordatorio de la fragilidad que aún atraviesa el presente.

Más allá de la reconfiguración de los límites entre el ámbito privado y el público —acentuada por fenómenos contemporáneos como la extimidad digital—, durante la pandemia esta separación se volvió porosa hasta convertirse en una frontera casi inexistente. Aislados en casa, tuvimos que construir una nueva intimidad pública mediada por la tecnología, que amplió las interacciones, pero también reforzó el aislamiento a través de la pantalla (Pié, 2024). Este desplazamiento intensificó la noción de extimidad y convirtió las cámaras en dispositivos de exhibición, vigilancia y control (Paglen, 2016), hecho que ha alterado profundamente nuestra relación con el mundo y con la mirada de los otros.

La intimidad y la privacidad no son espacios fijos ni naturales, sino construcciones culturales y políticas, cuyos límites varían según el contexto histórico (Hispano y Fontcuberta, 2020). En este marco, tal como señala el antropólogo Manuel Delgado, la sociedad contemporánea ha tendido a sacralizar el

mundo interno, entendido como el lugar donde se preserva la verdad personal, mientras desacredita la vida comunitaria y el espacio público, a menudo percibido como un territorio inhóspito (Olivares, 2000, p.23). La pandemia puso en crisis esta división aparente entre interior y exterior, evidenciando hasta qué punto los esquemas de dominación y las violencias estructurales atraviesan también los espacios más íntimos. Esta fractura ya había sido anticipada por la comisaria Rosa Olivares (2000), cuando reivindicaba el poder de la fotografía para confrontar la intimidad con realidades a menudo dolorosas y restablecer el vínculo entre lo individual y lo colectivo.

Es desde el contacto con la incertidumbre vivida en este periodo, y en el intento de reconstruir una nueva normalidad, cuando aparece *Paisaje después de la tormenta* (2025), una pieza que desplaza el malestar heredado de la pandemia hacia el presente para explorar qué ha quedado de él. La obra se adentra en un dolor sutil y persistente, que todavía se manifiesta en forma de angustia difusa, cansancio emocional y confusión ante el momento actual.

El proyecto, creado en el marco de la residencia artística en Roca Umbert, propone una versión expandida y actualizada del fotolibro *Un aislamiento casi imposible*, que se presenta en formato de instalación fotográfica. A través de *collages* e imágenes personales, la obra resignifica los diarios íntimos para hacer visible un dolor individual y colectivo que ha quedado latente y, a menudo, invisibilizado. Un dolor que ya no se presenta de manera explícita, pero que se filtra en los gestos cotidianos, las rutinas y las formas de habitar los espacios y de relacionarnos. La narrativa visual de la instalación se construye a partir de la combinación de páginas extraídas del fotolibro con otras inéditas de los diarios personales, generando un relato fragmentario que dialoga constantemente entre pasado y presente.

Paisaje después de la tormenta indaga también en cómo la violencia política se traduce en formas de violencia sutiles y estructurales que acaban filtrándose en los cuerpos y en los tejidos más íntimos de la vida cotidiana (Petrus, 2019). Esta violencia no siempre es visible ni espectacular, pero se manifiesta a través de la ansiedad persistente, la sensación de desamparo y la dificultad para proyectar futuros posibles. La intimidad aparece aquí como un espacio desprotegido, constantemente interferido por la mirada pública y por las exigencias de la exposición permanente.

En este contexto, la obra se pregunta si todavía existe algún reducto donde preservar la privacidad o si, por el contrario, esta se ha convertido definitivamente en un espectáculo. La necesidad de ponerse en escena y de obtener validación inmediata se convierte en una condición de supervivencia simbólica.

Ante esta crisis que parece no terminar, *Paisaje después de la tormenta* no ofrece respuestas concluyentes. En lugar de ello, plantea una serie de preguntas abiertas: ¿qué gestos mínimos pueden permitir una transformación real? ¿Es posible salir transformados de una experiencia colectiva de dolor, o el deseo de mejora no es más que una ficción necesaria para sostener el sinsentido del presente? Entre la fragilidad y la resistencia, la obra propone un espacio de pausa y de mirada, donde el pasado reciente no se cierra, sino que continúa interpelando el presente y abriendo fisuras desde las que imaginar otras formas de habitar el mundo.

Malestar y presión estética en el ecosistema visual de Internet

Raquel Luaces

Feed ME to the Algorithm es una instalación que consta de varias piezas, siendo la principal un espacio virtual interactivo desarrollado en Unity que sumerge al usuario en un bucle, donde la sensación de desorientación se intensifica con el paso de los segundos en pantalla. En un entorno en primera persona, el jugador camina por un espacio que parece ofrecer la posibilidad de avanzar, pero en realidad lo atrapa, expulsándolo, moviéndolo y desorientándolo cada vez más. El espacio virtual se transforma en una experiencia cargada de estímulos visuales y sonoros, construyendo una atmósfera de saturación, a través de una invasión de imágenes y vídeos que abordan la representación de la mujer en las redes sociales y las expectativas de belleza y «cuidado personal» que se les presentan. Imágenes de mujeres extraídas de Pinterest, vídeos con discursos sobre feminidad, memes irónicos sobre la *clean girl* (Browning, 2024), una estética minimalista que idealiza hábitos «saludables» y una feminidad discreta, y audios de TikTok se van acumulando en capas superpuestas, generando una sensación de sobrecarga y opresión.

La obra funciona como una crítica a la presión social que recae sobre las mujeres jóvenes y adolescentes en Internet y sus efectos en la salud mental. Lo que en un principio se presenta como contenido inspirador y aparentemente inofensivo, pronto se revela como una construcción inalcanzable que exige un esfuerzo constante para mantenerse dentro de los límites de la estética y la identidad impuestas. En lugar de ofrecer una narrativa tradicional con un desenlace claro, la obra empuja al usuario a experimentar directamente la repetición y el agotamiento que genera la búsqueda de una validación externa que nunca es suficiente, a través de una especie de algoritmo hiperacelerado.

La instalación física recrea un escenario de habitación *clean girl*, a la vez que transmite la idea de *bed rotting*, práctica de pasar largas horas en la cama sin producir ni socializar, ligada tanto al «autocuidado» irónico como al agotamiento emocional. La interacción con el espacio virtual ocurre desde un portátil mientras el cuerpo yace en la cama en una postura incómoda, rodeado de objetos acumulados de consumo rápido y belleza artificial. La escena evoca la experiencia de hacer *scroll* durante horas en TikTok o navegar sin sentido por redes sociales, en la inercia que impone el algoritmo, que atrapa y paraliza a la vez. Alrededor, los objetos recomendados por *influencers* para un día de calma y bienestar, disponibles en tiendas como Shein o Temu, de consumo rápido y barato: extrañas máscaras con luz, artilugios de todo tipo para despertarse perfectamente peinada, cojines y tazas de Hello Kitty, luces creadas solo para hacerse buenas *selfies*..., componiendo un cuadro de comodidad artificial.

En los últimos años, el ecosistema visual de Internet se ha visto atravesado por una aceleración cada vez más extrema en la producción y circulación de imágenes. La expansión de la inteligencia artificial generativa, sumada a las lógicas algorítmicas de las plataformas, ha dado lugar a un flujo constante de imágenes absurdas y de consumo casi instantáneo, diseñadas para funcionar a gran velocidad y desaparecer con la misma rapidez. Un ejemplo paradigmático de este fenómeno es el llamado *Italian Brainrot*: memes creados con IA que

presentan personajes caricaturescos y sin anclaje narrativo alguno, cuya única finalidad parece ser la repetición, la saturación y el estímulo inmediato. Estas imágenes, que nacen como contenido viral, han llegado incluso a materializarse en productos comerciales como figuras, juguetes y cartas coleccionables, evidenciando hasta qué punto la aceleración virtual puede convertirse en mercancía sin necesidad de pasar por procesos de elaboración simbólica más complejos.

Frente a esta lógica de sobreproducción y desgaste visual, las *Estéticas de Internet* (Berghman y Giolo, 2023) pueden entenderse como una forma de resistencia o, al menos, como un freno parcial a dicha aceleración. Muchas de estas estéticas recuperan imágenes deliberadamente «feas», de baja resolución, pixeladas, mal recortadas o construidas a partir del *collage* y la reutilización de materiales preexistentes, retomando una forma de postfotografía (Fontcuberta, 2016) de plataformas. Además, algunas de las categorías han funcionado como lenguajes visuales capaces de articular experiencias de duelo, trauma y malestar colectivo. Estéticas como el *weirdcore*, el *doomerwave* o el *traumacore* recurren a imágenes distorsionadas, resoluciones bajas y combinaciones inquietantes para representar el dolor, alejándose de narrativas claras o consoladoras y apostando por la incomodidad como forma de reconocimiento afectivo y como manera de expresar la percepción de un futuro perdido o cancelado (Fisher, 2014). Por su parte, los *espacios liminales* reivindican lo inquietante a través de lo familiar, transformando lugares cotidianos vacíos en escenarios cargados de extrañeza, que han movilizado comunidades con más de un millón de usuarios. Su ambigüedad ha permitido, además, la aparición de múltiples estéticas derivadas (Luaces, 2025), consolidándolos como uno de los marcos visuales más fértiles del imaginario digital reciente.

Sin embargo, en la intersección entre la aceleración visual y las Estéticas de Internet emergen fenómenos particularmente ambiguos y problemáticos. Bajo la misma etiqueta proliferan imaginarios como el de la *clean girl*, así como discursos visuales y tendencias asociadas a la figura de la *trad wife* (Proctor, 2022), que idealizan a la mujer como ama de casa tradicional, centrada en lo doméstico, lo normativo y los roles de género conservadores. Estas propuestas construyen universos extremadamente pulidos, luminosos y aparentemente inofensivos. Mediante imágenes cuidadosamente blanqueadas para resultar atractivas, dulces y *cute*, se generan a menudo dispositivos de normalización que ocultan dinámicas de control, exclusión y violencia. En estos casos, la imagen funciona como una capa visual que embellece y despolitiza imaginarios profundamente conservadores. *Feed ME to the Algorithm* pone en fricción ambos lenguajes: toma el universo *clean girl* y lo inserta en un recorrido virtual de pasillos *liminales*, donde convive con imágenes *weirdcore* y materiales visuales que hablan de hastío, malestar y salud mental. A través de esa confrontación, la obra hace explícito lo que suele quedar oculto en las comunidades *clean girl*: el cansancio, la presión y la precariedad que subyacen en esas promesas de calma y belleza, evidenciando cómo lo adorable puede volverse profundamente inquietante.

Cuando los nombres llegan tarde: mujeres, altas capacidades y subversión del borrado simbólico

Rebeca Pardo

A contrahilo es una serie de seis retratos de mujeres con altas capacidades identificadas en la edad adulta, entre las que me encuentro. La obra explora las limitaciones de la fotografía para representar experiencias vinculadas a algo tan invisible como la mente. En este caso, los perfiles remiten a procesos de identificación propios de la cultura visual —como la antropometría, la fotografía antropológica del siglo XIX y la fotografía de las fichas policiales—, incapaces de recoger todas estas vivencias, que deben ser incorporadas en forma de abrasión, bordado y exposición al contraluz para visibilizar lo que habitualmente no se nombra.

Son varios los estudios que han mostrado en los últimos años que el borrado simbólico del talento femenino comienza antes incluso que cualquier proceso de reconocimiento formal. Bian, Leslie y Cimpian (2017) demuestran que, a los seis años, muchas niñas dejan ya de asociar la inteligencia excepcional con su propio género, interiorizando un imaginario que vincula la brillantez con lo masculino y favorece la autoexclusión temprana del concepto de la inteligencia. Este desplazamiento se refuerza mediante sistemas de legitimación que siguen contribuyendo a una infrarrepresentación femenina, aunque no existan diferencias cognitivas reales entre sexos (Petersen, 2013). El resultado es estadístico y experiencial: años de desajuste, duda y desgaste vividos sin lenguaje para nombrarse tienen un impacto profundo en nuestras vidas. En este contexto, *A contrahilo* aborda el tema no como un acontecimiento puntual, sino como una experiencia acumulativa producida por la falta de autorreconocimiento y de legitimación externa.

Cada retrato, transferido sobre tela, desgastado y bordado, se expone por su reverso. No vemos la parte pulida del cosido ni el rostro con claridad, sino los nudos, las grietas, las costuras y los hilos tensados que normalmente se ocultan. El reverso y el desgaste en los rostros que intuimos al otro lado no remiten a una identidad fallida, sino a los efectos de un proceso prolongado de invisibilización. Por este motivo, las obras se presentan en bastidores y las telas están cortadas de forma imperfecta, permaneciendo intencionadamente inacabadas, sin refuerzos que aseguren su contorno.

Estas decisiones formales, junto a una retroiluminación que nos sitúa ante una puesta en escena íntima, desplazan la atención del resultado al proceso. Siguiendo la tradición de comunicar a través del bordado aquello que importa, cada pieza intenta representar de forma simbólica un pensamiento no lineal, arborescente y complejo que desborda los límites del bastidor. Roca Umbert, antigua fábrica textil, es el marco perfecto para una obra que recoge el legado de un arte tradicionalmente femenino para representar la experiencia del *masking* o enmascaramiento y el sufrimiento por no encajar, en mujeres cuya forma de procesar el mundo ha sido percibida, con frecuencia, como exceso o desajuste.

La complejidad del reverso del bordado ha sido potenciada intencionalmente y es lo primero que ve quien observa los retratos. De este modo, una maraña de hilos se interpone para simbolizar el extrañamiento social y la dificultad de estos perfiles para encajar en estructuras que premian lo normativo. Pensar de otro modo no siempre es una ventaja, sino que puede convertirse en una fuente de fricción y silenciamiento.

La representación de las conexiones mentales diferentes parte de las ilustraciones sobre el mapeo de los mecanismos cognitivos del cerebro creativo de Beaty, Seli y Schacter (2019). Para materializar el impacto vital, los retratos han sido dañados deliberadamente con esparto o acetona, elementos relacionados con roles tradicionales de género —como la limpieza o los rituales de belleza— que han alejado a tantas mujeres del aprovechamiento de sus capacidades y talentos intelectuales.

El desgaste de la tela y los hilos rotos representan los años vividos sin poder nombrar la diferencia intuida. El sufrimiento no es individual, sino estructural: proviene de la negación sistemática de la diferencia. El bordado se convierte aquí —siguiendo a Rozsika Parker (2019)— en un acto subversivo y político. Bordar no es decorar; es visibilizar, sostener tiempo, atención y memoria. Es una práctica de resistencia frente a la exigencia de productividad constante y una forma de homenaje a las mujeres cuya vida intelectual ha sido minimizada.

Cada retrato incorpora una etiqueta que indica el nombre y la edad de identificación. En mi autorretrato se incluye también la dislexia, detectada igualmente siendo adulta. Esto completa un perfil de doble excepcionalidad, que se da cuando las altas capacidades conviven con una neurodivergencia o una discapacidad que suele enmascararlas y complicar aún más la experiencia. Aunque las etiquetas no nos definen, poner nombre a lo que ocurre resulta imprescindible para ordenar la experiencia y dejar de interpretarnos como un error.

Para Goffman (2006), el estigma es la situación del individuo inhabilitado para una plena aceptación social, y aparece en lo que denomina contactos mixtos entre quienes se consideran «normales» y aquellos a los que se estigmatiza. Quizás, por ello, formar parte de grupos que comparten lo que habitualmente nos diferencia puede dar inicio a procesos significativos de reconocimiento y pertenencia. En este caso, todas las retratadas forman parte de Mensa —asociación internacional de personas con alto cociente intelectual— en Cataluña y comparten la experiencia de haber sido identificadas siendo adultas.

En España, en el curso 2023-2024, a pesar de que no hay evidencias biológicas que justifiquen esta desproporción, las mujeres representaron solo un 35 % de los estudiantes identificados con altas capacidades (Ministerio de Educación, Formación Profesional y Deportes, s. f.). Este desequilibrio se consolida en la madurez, cuando muchas mujeres llegan a la identificación tarde, a menudo tras la detección en sus hijos o a raíz de problemas laborales o personales.

Este reconocimiento tardío conlleva un alto coste emocional. Disimular las diferencias —el *masking*— genera un desgaste sostenido que afecta a la salud mental, la autoestima y la autopercepción, contribuyendo al síndrome de la impostora.

A contrahilo no ofrece respuestas cerradas. Plantea preguntas sobre los cuerpos y las mentes que quedan fuera de los sistemas de identificación habituales. Al situar los retratos del revés, la obra invita a mirar de otro modo: a reconocer que aquello vivido como defecto puede ser una forma legítima, aunque incómoda, de estar en el mundo.

Montse Morcate

Artista, investigadora y profesora agregada del Departamento de Artes Visuales y Diseño de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Barcelona. Su obra de creación e investigación parte del estudio de la representación visual de la muerte, la enfermedad y el duelo, y atraviesa diversas disciplinas como la fotografía, la antropología visual, el arte contemporáneo, las humanidades digitales, las humanidades médicas o el fotoperiodismo, abordando ámbitos como la memoria, la memoria histórica, la identidad, el dolor y el sufrimiento, la preservación y las colecciones científicas, entre otros.

Ha sido investigadora en numerosos proyectos de investigación. Actualmente lidera el proyecto «Representaciones contemporáneas del duelo y el dolor: visibilización, agencia y transformación social a través de la imagen» (Proyectos de Generación de Conocimiento 2022, Ministerio de Ciencia e Innovación, 2023-2025) y, recientemente, el proyecto de investigación en creación «Dolidas: exploraciones visuales del sufrimiento entre la práctica artística y la salud mental» (2023-2024, UB).

Formada en Bellas Artes en la Universidad de Barcelona, en la Massachusetts School of Art y el MIT (Estados Unidos) y en la Nottingham Trent University (Reino Unido), entre otros, en los últimos años ha realizado diversas estancias de investigación posdoctoral, como en el Anthropology Department de Columbia University (Nueva York), en el Morbid Anatomy Museum (Nueva York), en el Departamento de Historia de la Ciencia del CSIC (Madrid) y en el CED MACBA (Barcelona). Paralelamente a su trayectoria docente, académica y de creación, desarrolla una amplia experiencia profesional vinculada a la fotografía mediante la organización de actividades, formación, exposiciones, jornadas, encargos y publicaciones.

Montse Morcate desarrolla su propio trabajo de creación con propuestas multidisciplinares y de carácter proyectual, con el medio fotográfico en el centro pero que incluyen, entre otros, el vídeo o la instalación, y lo concibe como parte de su investigación académica. Ha presentado y expuesto su trabajo a nivel nacional e internacional, en los Estados Unidos, Puerto Rico, Colombia, México y el Reino Unido. Con la residencia en el Espai d'Arts de Roca Umbert ha desarrollado parte de su proyecto «Matriz en Llamas: Narrativas invisibles de duelo, sufrimiento y violencia».

Mireia Plans

Artista visual licenciada en Bellas Artes por la Universidad de Barcelona y graduada en Fotografía por el Institut d'Estudis Fotogràfics de Catalunya. Su práctica se sitúa en la intersección entre la creación artística, la docencia y la mediación cultural, con un interés sostenido en los procesos colectivos y en la fotografía entendida como herramienta de investigación, expresión y transformación personal.

Trabaja como fotógrafa *freelance* y docente, especializada en la creación y el acompañamiento de procesos artísticos que incorporan la imagen fotográfica como dispositivo crítico y pedagógico. Desarrolla una actividad docente continuada en diversos contextos académicos y es profesora en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Barcelona, en el grado en Animación y Arte Digital del Centre de la Imatge i la Tecnologia Multimèdia (UPC), en el máster en Mediación Artística (UB), en el posgrado en Pedagogía Visual y Terapéutica de la Imagen (Instituto 8-UB) y en el posgrado en Cuerpo y Arte (ALAS Artes en Movimiento).

Desde el año 2004 colabora con la Fundación Photographic Social Vision, donde codirige y facilita proyectos de fotografía participativa dirigidos a personas que viven situaciones de vulnerabilidad social. Entre ellos destaca el proyecto Material sensible (2017-2025), orientado al acompañamiento de personas que han vivido abusos sexuales durante la infancia. Desde el área de Acción Social y Educación Visual de la fundación, ha coordinado exposiciones y talleres de educación visual en colaboración con instituciones culturales y festivales nacionales e internacionales como World Press Photo, Arts Santa Mònica, DocField Barcelona o el Perugia Social Photo Fest.

Su trabajo fotográfico personal se ha presentado en exposiciones individuales y colectivas en espacios como la Cidade da Cultura de Santiago de Compostela, la Bienal de Arquitectura de Venecia, el Colegio de Arquitectos de Gerona o la galería Valid Foto de Barcelona. Actualmente está finalizando el doctorado en Estudios Avanzados en Producciones Artísticas en la Universidad de Barcelona, con una investigación centrada en el arte y la creación fotográfica individual y colectiva.

Raquel Luaces

Artista e investigadora. Estudió el grado en Bellas Artes (2019) y el grado en Diseño (2021) en la Universidad de Barcelona, donde también cursó el máster en Producción e Investigación Artística (2021), contando con una beca de colaboración mediante el «Programa Máster+UB de captación de estudiantes para cursar un máster universitario e incentivar vocaciones científicas en el seno de un grupo de investigación». Actualmente realiza su doctorado con dedicación completa gracias a un contrato FPI concedido desde 2024 en el proyecto «Representaciones contemporáneas del duelo y el dolor: Visibilización, agencia y transformación social a través de la imagen» (Proyectos de Generación de Conocimiento 2022, Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades, IP: Montse Morcate Casera, PID2022-137176OA-I00). En el marco de este contrato ha realizado una estancia nacional de tres meses en el Centro de Inteligencia Artificial de la Universidad de Oviedo (2024) y una estancia internacional de tres meses en el Institute of Network Cultures de la Amsterdam University of Applied Sciences (2025). Forma parte de la residencia artística con el título «Matriu en Flames: Narratives invisibles de dol, patiment i violència» (2025-2026) en Roca Umbert Fàbrica de les Arts.

Sus intereses se articulan en torno a las *Estéticas de Internet* y las comunidades en línea, especialmente en su relación con el duelo, la tristeza y la nostalgia. Su práctica artística se centra en la imagen, abordada desde la postfotografía, el uso de herramientas de inteligencia artificial y el desarrollo de videojuegos experimentales, formalizando la mayoría de sus proyectos en el ámbito de la instalación.

Rebeca Pardo

Artista, profesora e investigadora, con experiencia como fotoperiodista. Su obra se ha expuesto en España, Italia y el Reino Unido. Actualmente es profesora titular en la Universidad Internacional de La Rioja (UNIR) y consejera del Consejo de la Información de Cataluña.

Forma parte de la residencia de creación «Matriz en Llamas: Narrativas invisibles de duelo, sufrimiento y violencia» (2025-2026) en Roca Umbert Fàbrica de les Arts y del proyecto de investigación «Representaciones contemporáneas del duelo y el dolor: visibilización, agencia y transformación social a través de la imagen» (2023-2026).

Su práctica artística e investigadora se centra en las narrativas (especialmente autorreferenciales), la representación visual del dolor, la diversidad y los procesos de estigmatización. Focalizada desde 2012 en la enfermedad, la muerte y el duelo, tras la identificación de su doble excepcionalidad (altas capacidades y dislexia) en 2023 incluye en su trabajo otras experiencias vinculadas a la salud, la identidad y el sufrimiento como las neurodivergencias.

En la creación, le interesan los procesos híbridos que integran la imagen en formatos vinculados a lo táctil, íntimo y cotidiano, incorporando la escritura como contrapunto al relato visual para expandir la narrativa. Habitualmente trabaja con materializaciones que elabora de forma artesanal mediante técnicas de fotografía, encuadernación y costura, como libros de artista, libros objeto y fotografía bordada.

Es doctora en Bellas Artes, máster en Antropología (Universitat de Barcelona) y licenciada en Comunicación Audiovisual (Universidad de Navarra). Ha hecho estancias de investigación en la Institución Milà i Fontanals y el Instituto de Historia (CSIC), el Centro de Estudios y Documentación del MACBA y las universidades de Harvard y Brighton.

Es autora del blog En la retaguardia (Premio Ariel Jóvenes Blogueros de Ensayo, 2012), coeditora de *La imagen desvelada* (Sans Soleil, 2019, 2024), y fue finalista del I Concurso Internacional de Libro de Artista en Homenaje a Joan Brossa (2016).

What is not named: Sustaining the process

Raquel Morcillo, manager of Visual Arts at Roca Umbert
Fàbrica de les Arts

Every exhibition is the visible result of a process that largely remains off-screen for the public. It is also one possible framing among many – an inevitably fragmentary frame of something that overflows in its complexity and intensity, that is, the creative process. This exhibition reflects a continuous research effort that is reformulated constantly through openness, doubt and discussion. As a centre for creation, it is associated with the artist residencies that Roca Umbert hosts and supports – not without difficulties. These processes, as fragile as they are necessary, prioritize both the time and the material conditions required to practice, experiment and form links with the artistic community and the cultural sector.

It was during their long-term residency in 2025 that artists Montse Morcate, Mireia Plans, Rebeca Pardo and Raquel Luaces further developed a line of work focused on the visual narratives of suffering and pain, especially that which remains submerged or directly silenced by every day and systemic violence.

After twelve months of work, these research projects have taken shape in the exhibition hall, where they are presented to the public through the show *What is not named: Between expectations and suffering*. The work also has an impact beyond the exhibition hall's walls through co-creation with associations, connections with professionals related to the exhibition's research lines, and the mediation process carried out in collaboration with the Equality Service of Granollers City Council, among other activities of the public programme.

However, *What is not named* is not conceived as an endpoint, but as a point within the process from which to share some of the results generated during the residency, with their limits and open questions. It is, therefore, a space of possibility for collective reflection on the limits of the image and of narrative. It continues to prompt us to reflect on how we represent and speak of what is invisibilized.

What is not named: Between expectations and suffering

Nerea Campo

The works that make up the exhibition *What is not named: Between expectations and suffering* stem from a shared focus on what usually remains out of frame: small yet significant gestures, seemingly innocuous images, experiences rooted in the private sphere or data that is apparently insignificant but holds a great deal of meaning. As in life, these works are not so much what they are as what they reveal: they bring to the surface what remains hidden and, at the same time, conceal their own appearance through their very proximity.

Far from seeking a conclusive image or a closed narrative, the practices of Montse Morcate, Mireia Plans, Raquel Luaces and Rebeca Pardo act as devices for making visible a form of suffering that often remains silenced, normalized or rendered invisible. With an intimate gesture and honest formalization, the works invite us to look beyond the first glance, through the reverse side, nuance and transparency, from a slower and more attentive space of interpretation.

In this sense, *What is not named* allows us to identify some of the mechanisms that enable suffering to become chronic, privatized or translated into individual guilt. An exhibition is, among many other things, a space of potential, as it raises questions that rarely surface in everyday conversation. The works of Luaces, Pardo, Morcate and Plans open a space for dialogue and create the conditions so that what has not been said or could not be said can to begin to be recognized, articulated and collectively sustained.

In *Against the Grain*, Rebeca Pardo works with embroidery — a practice historically associated with the domestic and feminized sphere — as a critical artefact. Far from ornament, thread becomes a tool for embodied and reparative thought. Embroidery involves time, repetition and attention; it requires performing a gesture that is not productive in capitalist terms but is deeply meaningful in affective terms. Embroidering is also a subversive gesture: occupying a place that the canon of fine arts has deemed minor, a disparaged feminine tradition. In line with Rozsika Parker's feminist reading, Pardo delves into a genealogy that vindicates embroidery as an artistic and political language, as a form of presence and one's own voice with full artistic legitimacy.

The work begins with six portraits of women with high intellectual abilities identified in adulthood, all linked to Mensa, an international association of people with a high IQ. These portraits, created using image transfer techniques, are displayed from the reverse side and deliberately damaged. By showing the back of the works, the artist reveals knots, seams and threads that are usually hidden, thus undermining an apparently positive identification.

The materials that Pardo uses to erode the portraits belong to a feminine imaginary shaped by sexism: acetone for removing nail polish and aluminium scouring pads, products associated with household cleaning and body enhancement. These elements are reappropriated to highlight the stigma, displacement and emotional cost of gender bias in the identification of high abilities. What once served to erase, correct or clean becomes here a tool to make damage visible.

The threads overflow the frames and evoke arboreal, non-linear thinking, which is characteristic of many people with high abilities: a complexity that often leads to social estrangement. Late identification entails years of misalignment, masking and persistent difficulty in being named, fuelled by a structural gender bias. The artist includes herself in one of the portraits, making visible her twice-exceptional profile (2e) — dyslexia and high abilities — an additional condition that further complicates recognition.

The presence of a physical label on the work, giving the name, identification and age of the portrayed woman, does not reflect a classificatory intention, but a political demand: to be named. Naming what has been systematically silenced to claim a space of recognition for women with high abilities in all their singularity.

In 1991, in the text *Cultural Feminism versus Poststructuralism*, feminist theorist Linda Alcoff notes that whether “essentially affectionate and benevolent (in the Kantian sense) or immoral and irrational (in the Schopenhauerian sense) [...], woman is always an Object: a set of attributes that can be predicted and controlled.” Predict and control: this is just how the algorithms of today's internet operate.

The successive waves of feminism have coexisted with the expansion of social networks — now known as content *platforms — in a context that has fostered new forms of re-objectification of the female subject. In this digital ecosystem, ambiguous figures emerge that, through gestures that appear countercultural and empowering, reinforce and circulate certain gender essences. Examples include imaginaries like the bimbo or trends such as *solo soy una chica* (I'm just a girl), which oscillate between the affirmation of agency and the reproduction of predictable and governable roles.

It is within this context that Raquel Luaces has constructed *Feed ME to the Algorithm*, an installation combining an interactive virtual environment with a scenography that materializes the idea of a room of one's own. What for Woolf was conceived as a space of emancipation and autonomy becomes here a realm colonized by the algorithm: a place of self-imposition and control.

Mirrors and cheap beauty gadgets — ultraviolet light masks, facial massage tools such as the gua sha (a jade simulacrum often made of plastic), or glass jars for detox infusions — create a stage of apparent comfort. Each object is accompanied by a label indicating its commercial name and the number of sales on low-cost platforms such as AliExpress, Temu or Shein. This information, seemingly descriptive, reveals the functioning of a perverse system that turns the body into a project of optimization.

Through a first-person videogame developed in Unity, the user becomes trapped in a disorienting, saturating loop. The path leads nowhere: Pinterest images, TikTok videos and discourses of commodified self-care accumulate without hierarchy. Discourses and voices overlap—beauty, the gym, relationships, advice, with overlapping music

tracks—until they create a suffocating soundscape. The experience reproduces the logic of infinite scroll, an accelerated temporality that promises well-being while producing exhaustion. The videogame ironically leads us into labyrinthine rooms, corridors and liminal spaces that, like a matryoshka — a room within a room, a meta-room — intensify the sense of enclosure and anxiety.

The clean girl aesthetic functions as a mask for a reality of sadness and isolation: that of bed rotting, the practice of staying in bed for hours in a state of productive apathy fuelled by platform capitalism. In this sense, the room of one’s own becomes a space of confinement and desire capture, where the subject is both consumer and product.

The intimate diary has historically been regarded as a minor literary genre, not so much because of its formal possibilities but because of the type of subject traditionally associated with it. Linked to the private and emotional sphere, it has been connected to feminine experience and displaced from the dominant literary canon, which has privileged heroic genres (the epic and the modern epic, the novel).

Born of confession, the diary emerges — as María Zambrano points out — in moments of confusion, which are not only individual but also historical. Writing a diary implies suspending immediate reality and at the same time searching for something to sustain us. This double gesture structures the work of Mireia Plans.

In *An Almost Impossible Isolation*, Plans uses the diary as a tool for understanding during the Covid-19 pandemic. Through press clippings and personal materials, she constructs an intimate voice tracing the imprint of the latent anxiety of confined bodies and questioning the failed expectation of collective learning. The work brings together reflections, photographs and newspaper fragments —placing a public voice in tension with a private one — alongside a label: that of an emergency admission, striking the visitor with the material memory of emotional and healthcare collapse.

Landscape After the Storm unfolds beyond confinement and integrates new materials that give shape to the latent discomfort of the post-pandemic period up to the present, which is already incorporated into the body as an invisible mould. The creases marked on the paper offer a materiality that evokes enclosure and the limits of time lived within four walls. With its mountains and valleys, this paper landscape becomes the collectivization of individual pain that is also the individualization of collective pain.

In *I.V.F.*, Montse Morcate addresses the invisibilization of suffering and grief linked to infertility and assisted reproduction, an environment where expectation, commerce and silence intersect. Drawing from the fragile, round and absolute image of the embryo, the work connects the coldness of clinical language and, with it, the way women are treated when they turn to fertility clinics, with the pain of shared experiences.

The light boxes holding these fictional embryos, created from soap, recall the medical boxes used to view X-rays. We witness, without a white coat, an implicit judgment about the “validity” of the maternal body to carry that embryo to term. Morcate researches and reappropriates clinic labelling systems used to categorize embryos. Information such as embryo type or technical status functions as a mirror image of clinical assessments. In the space where one might expect “viable embryo”, the artist inserts narratives collected from

online forums where women share their suffering. Phrases such as “I want to know when to stop” reveal the obsessive persistence and deep mental health imprint left by these processes.

Among references to frozen, vitrified or fresh embryos, another idea emerges: the race against time. The struggle against biology to become a mother in a world that first demands job stability, education and social fulfilment resonates with the race against the clock present in Luaces’ work on bodily and aesthetic obsession.

In *Babyisborn, babyishere*, Morcate surgically dissects the apparent sharpness of images shared on Instagram. In this triptych of first postpartum photographs, behind the hashtags lies the weight of data: one in three women is aware of having experienced obstetric violence. In this ritual of official presentation, episiotomies, the Kristeller manoeuvre, induction with synthetic oxytocin, repeated vaginal examinations, silence about procedures, minimization of pain, violations of intimacy and the invalidation of the mother’s needs are erased. All of this remains concealed behind the image of a smiling, white, heterosexual family.

The visual device used in the work, which requires distance and hinders immediate access, intensifies this play between seeing and not seeing, characteristic of a society governed by appearances. This tension between the visible and the hidden mirrors the very logic of obstetric violence: real and frequent, yet disavowed, diluted or denied in public discourse.

From the theory of speech acts, a performative practice is one that produces what it names. The aspiration of *What is not named* is precisely to invert this mechanism: that the act of naming does not produce, but rather deactivate. That naming the forms of suffering and the expectations that generate them may help displace silence, support discomfort and open the possibility of a shared transformation.

Introduction

Montse Morcate, Mireia Plans, Raquel Luaces i Rebeca Pardo

What is not named: Between expectations and suffering brings to light normalized forms of pain and violence, unacknowledged processes of grief and other types of distress that, despite being widespread, often remain invisible. Artistic creation is understood here as a space from which to point to these experiences and to open up forms of shared recognition and agency.

The exhibition presents part of the art-based research developed during a one-year residency at the Espai d’Arts of Roca Umbert Fàbrica de les Arts, and is linked to the research project *Representaciones contemporáneas del duelo y el dolor: visibilización, agencia y transformación social a través de la imagen* (Contemporary representations of grief and pain: Visibility, agency and social transformation through the image; funded by the Spanish Ministry of Science, Innovation and Universities and the European Regional Development Fund – ERDF).

This line of work connects with a broader, long-term trajectory articulated through research and creative projects, initially driven by a desire to reflect on images that address sensitive subjects such as illness, death, grief and suffering. Historically, such photographs have been through periods of acceptance or rejection, depending on prevailing attitudes towards life and death. In many cases, they have also contributed to the stigmatization and reinforcement of stereotypes surrounding certain illnesses and groups in situations of vulnerability (Morcate, Pardo, 2019).

The research has been expanded into other contexts in response to the impact of visual narratives in this field and their potential to make experiences visible, counter stigmatization and offer more complex accounts that may serve as points of reference for those affected, as well as the recognition that this remains an underexplored field with significant social potential. As a result, the focus extends beyond death and illness to address other visual culture issues related to health, such as specific medical conditions, mental health (Pardo, 2017), gynaecology and obstetrics (Morcate, 2024), social pressure on the body, neurodivergence and the effects of a pandemic (Morcate, Pardo, 2022; Pardo, Morcate, 2022; Plans, 2024), among others.

The research highlights the relevance of images and photographic practices in a context in which visual culture plays a fundamental role in social communication. In this sense, increasing the visibility of aspects related to health and the lived experiences of individuals and communities is a significant tool for social agency. Images have the capacity to transform perceptions, denounce violence or situations of abuse, and contribute to the construction of more plural and participatory narratives that incorporate the perspectives and experiences of those affected.

The interdisciplinary and cross-cutting nature of the image allows this awareness and action to expand across fields. These include photojournalism, medical imaging, visual practices shared by individuals and communities through social media, and the work of artists through creative and mediation practices.

The conceptual and creative framework of the exhibition is articulated from this commitment to art-based research with a social impact. Through the works that are presented, the exhibition seeks to identify visual forms capable of naming and debating forms of violence and suffering shaped by gendered conditions that are so prevalent that they have become naturalized and assimilated.

Within this context of shared research and creation, the work of the four artists participating in the exhibition takes shape: Montse Morcate, Mireia Plans, Raquel Luaces and Rebeca Pardo. *Allò que no s’anomena: entre les expectatives i el patiment* (What is not named: Between expectations and suffering) also – perhaps above all – emerges from the encounter between diverse practices and perspectives, brought together by a shared concern with expectations, suffering and care, and the ways in which these are experienced, represented or silenced when they inhabit our bodies and minds.

The residency at Roca Umbert, under the title *Matriu en Flames: Narratives invisibles de dol, patiment i violència* (Matrix in flames: Invisible narratives of grief, suffering and violence), provided a space for reflection, creation and encounter that enabled in-depth, situated working processes, often shaped by personal experience. Far from a distant or merely descriptive approach, the works presented in this exhibition stem from personal engagement with the issues they address, understanding artistic practice as a form of embodied research and as a place from which to think and create individually and collectively.

Across languages and formats – installation, photography, embroidery, photobook, expanded narrative or video game – the proposals share a common focus on what usually remains outside dominant narratives: normalized experiences of pain and violence, unacknowledged processes of grief, or forms of suffering that are often concealed beneath social expectations of adaptation, resignation, masking and silence.

The collective nature of the work has made it possible to establish relations between these narratives, not to unify them, but to generate a space of dialogue in which formal, conceptual and substantive differences are maintained and made visible. In this sense, the exhibition does not propose a single reading, nor does it seek to impose one name on everything that is not named. Instead, it presents a polyphonic constellation of voices that, in speaking about suffering, intertwine and put pressure on one another, connect or withdraw into intimacy, revealing the complexity and diversity of the processes they address.

Finally, *Allò que no s’anomena* considers that artistic creation is not only representation, but also a tool for visibility, agency and care. It can open spaces for recognition, support and collective engagement in the face of forms of suffering that, despite being structural, are still scarcely heard or named.

Suffering, grief and violence in relation to motherhood

Montse Morcate

The works *F.I.V. (IFV)* and *Babyisborn, Babyishere* address the processes of grief, suffering and invisible forms of violence in two contexts linked to motherhood: the search for pregnancy, and childbirth. These two projects are situated at the beginning and the end of a gestational process and are particularly useful for revealing some of the suffering and abuses that occur frequently and structurally within a much broader context related to gynecology, obstetrics and motherhood – realities that are often concealed to meet personal and social expectations.

Both works also reflect on the complex and ambivalent role of images and photographic practices as agents of representation and evidence, but also of concealment and denial of realities.

The *F.I.V.* series delves into the desire for motherhood and the processes of suffering, grief and expectation associated with infertility and assisted reproductive technologies.

The imaginary embryos, created by photograms using soap, serve as a metaphor for the fragility and uniqueness of each hoped-for embryo. In these images, desires and potential life projects come together, still latent and without guarantees, just like the photographic medium that represents them, which is always at the risk of bursting and disappearing. Each embryo is placed inside a light box that evokes a clinical setting and accompanied by medical data used for its labelling. This cold, distant language is disrupted by incorporating narratives from anonymous women who share their complex experiences online. Forums have been created in relation to these processes. They provide a space for peer listening during times of restlessness and suffering, while awaiting results or making decisions.

The pieces thus reveal multiple aspects and factors related to infertility and the desire to have a child, such as fear of treatments, social pressure, personal and economic costs, loss, grief, physical and mental health, lack of understanding from one's surroundings, and in many cases, the eventual acceptance of non-motherhood.

The *F.I.V.* work explores some of the issues that are tied to the commodification and medicalization of reproductive processes, centring on the personal and social impacts of infertility and the expansion of assisted reproduction technologies. These processes often achieve the desired pregnancy and enable diverse models of motherhood and family, but they also present numerous ethical, social and economic challenges (Lafuente, 2021; Forné et al., 2025).

In this respect, the series aims to highlight aspects of assisted reproduction, which is increasingly common in our society yet still largely invisible. These processes often involve deep suffering, fuelled by false expectations of success from the reproductive market and widespread lack of knowledge about fertility and biological mechanisms, as well as by delayed motherhood influenced, among other factors, by precarity and shifting life perspectives. This process is usually shared and discussed only when the expectations of motherhood are finally fulfilled.

Babyisborn, babyishere addresses the invisibilization of obstetric violence (OV) through postpartum portraits shared online, exploring the possible representational mechanisms that can help expose this form of violence.

The reality of OV, reported by numerous women, collectives and also part of the healthcare sector, remains widespread to varying degrees and severities across all countries. This form of violence continues to be accepted and assimilated as an intrinsic and inseparable part of pregnancy, childbirth and postpartum (as well as abortion). It is exerted on bodies and reproductive processes by healthcare professionals. It encompasses many elements, such as physical and psychological abuse, infantilization, pathologization or excessive medicalization (Giberna-Tricas, Boladeras, 2018). It is an intersectional reality in which social status, gender and sexual identities, age, mental health, ableism and assisted reproduction technologies, among others, intervene and influence the likelihood of experiencing obstetric violence. Detecting and exposing these factors is essential to eliminating it (Mena, 2024).

Thus, more than one third of women have perceived OV, while many more have experienced it without being aware of it. In this sense, *Babyisborn, babyishere* searches for the first photograph shared online after childbirth, aiming to make tangible the concealment of suffering and avoidable forms of violence that statistically affect at least one of the women shown in the frame. This portrait becomes a photographic rite of passage in which, behind the normative pattern of a smiling family looking at the camera while holding the baby on the hospital bed, any sign of suffering is denied and concealed for the sake of the photograph and to present an idealized childbirth with a happy ending. The moment the photo is shared, it becomes an act of turning the page, closure, in which the central character of the past months gives way to a new phase focused on the baby. The suffering just experienced is instantly left behind and there is no time to condemn it without “ruining” the long-awaited moment. This reflects another aspect of obstetric violence: the absence of images that directly speak of and expose it, and the need to produce them (Morcate, 2024).

With the large-format prints, *Babyisborn, babyishere* plays with the statistics and the high incidence of OV cases evoked by the triptych. It also reveals the difficulty of making this violence visible through the mesh that shapes the images and loses definition at close range. In this work, the portraits, combined with a contradictory and aggressive message, become a direct commentary on the reality of obstetric violence.

The effects of the pandemic: Unease that questions the fragility of the present

Mireia Plans

Drawing on personal diaries written from the pandemic to the present, *An Almost Impossible Isolation* (2024) and *Landscape After the Storm* (2025) are two works that explore the personal and collective unease of these years. First, a photobook gathers, across three notebooks, texts and images created between lockdown and the successive waves of the pandemic. Subsequently, a photographic installation articulates the project as an expanded narrative that shifts the photobook's account into the exhibition space and questions what remains of that experience. Through collage, photography and writing, the works point to subtle and silent forms of violence and reflect on the fragility of the present.

The piece *An Almost Impossible Isolation* is conceived as a personal diary during the period of Covid-19. The work brings together collages, press fragments and documentary images collected in the months of lockdown and the waves of the pandemic, and is structured in three volumes that follow a chronological sequence. Far from constructing a linear or explanatory narrative, the project unfolds as a space of intimate records permeated by a shared unease, where individual experience is intertwined with a persistent collective dimension.

The forced isolation experienced during the pandemic highlighted certain social inequalities and generated a feeling of sustained uncertainty that affected bodies, relationships and ways of life in different ways. A tweet by poet Enric Casasses (2020) “Since we have been locked up at home, the feeling of being exposed to the elements has intensified” resonates as a summary of an experience marked by the loss of safety and protection. In this context, the creation of these collages appeared as an almost physical necessity, as a strategy for recording and processing, in intimate terms, a shared discomfort. The photobook captures moving moments that marked that time: anonymity in the face of death, the impossibility of accompaniment, confusion about what was really happening and the difficulty of building hope in the midst of pain. The three volumes thus function as a visual testimony to the recent past and, at the same time, as a reminder of the fragility that still pervades the present.

During the pandemic, the boundaries between the private and public spheres were reconfigured and accentuated by contemporary phenomena such as digital extimacy. The separation between these spheres became increasingly porous, until it reached an almost non-existent frontier. Isolated at home, we had to construct a new public intimacy mediated by technology, which expanded interactions but also reinforced isolation through the screen (Pié, 2024). This shift intensified the notion of extimacy and turned cameras into devices for exhibition, surveillance and control (Paglen, 2016), a fact that has profoundly altered our relationship with the world and with the gaze of others.

Intimacy and privacy are not fixed or natural spaces, but rather cultural and political constructs whose boundaries vary according to historical context (Hispano and Fontcuberta, 2020). Within this framework, as anthropologist Manuel Delgado points out,

contemporary society has tended to sacralize the inner world, considered the place where personal truth is preserved, while discrediting community life and public space, which is often perceived as inhospitable territory Olivares, 2000, p.23). The pandemic has thrown this apparent division between interior and exterior into crisis, revealing the extent to which patterns of domination and structural violence also permeate the most intimate spaces. This fracture was anticipated by curator Rosa Olivares (2000) when she noted the power of photography to confront private life with often painful realities and reestablish the link between the individual and the collective.

It is from the contact with the uncertainty experienced during this period, and in an attempt to rebuild a new normality, that *Landscape after the Storm emerged*. This piece shifts the unease inherited from the pandemic to the present, to explore what remains of it. It delves into a subtle and persistent pain, which still manifests itself in the form of diffuse anxiety, emotional exhaustion and confusion in the face of the current moment.

The project, created as part of the artist residency at Roca Umbert, proposes an expanded and updated version of the photobook *An Almost Impossible Isolation*, presented in the form of a photographic installation. Through collages and personal images, the work reinterprets personal diaries to reveal an individual and collective pain that has remained latent and often invisible. This pain is no longer explicitly present, but permeates everyday gestures, routines and the ways we inhabit spaces and relate to each other. The visual narrative of the installation is constructed from a combination of pages taken from the photobook and other unpublished pages from personal diaries, to generate a fragmentary story that constantly moves between past and present.

Landscape After the Storm also explores how political violence translates into subtle and structural forms of violence that end up seeping into the bodies and most intimate fabric of everyday life (Petrus, 2019). This violence is not always visible or dramatic, but manifests itself through persistent anxiety, feelings of helplessness, and difficulty in envisioning possible futures. Intimacy appears here as an unprotected space, constantly interfered with by the public gaze and the demands of permanent exposure.

In this context, the work asks whether there is still any refuge where privacy can be preserved or whether, on the contrary, private life has become a spectacle. The need to put oneself on display and obtain immediate validation has become a condition for symbolic survival.

Faced with this seemingly endless crisis, *Landscape After the Storm* offers no conclusive answers. Instead, it poses a series of open questions: what small gestures can bring about real change? Is it possible to emerge transformed from a collective experience of pain or is the desire for improvement nothing more than a fiction necessary to sustain the meaninglessness of the present? Between fragility and resistance, the work proposes a space for pause and reflection, where the recent past is not closed off, but continues to challenge the present and open up fissures from which to imagine other ways of inhabiting the world.

Unease and aesthetic pressure in the visual ecosystem of the Internet

Raquel Luaces Fernández

Feed ME to the Algorithm is an installation composed of several elements, the main one being an interactive virtual space developed in Unity that immerses the user in a loop in which the sense of disorientation intensifies with every second spent on screen. In a first-person environment, the player walks through a space that appears to offer the possibility of progression, but in reality traps them, repeatedly expelling, shifting and disorienting them. The virtual space becomes an experience charged with overlapping visual and sound elements, which create a sensation of saturation through a flood of images and videos addressing representations of women on social media and the expectations of beauty and “self-care” imposed on them. Images of women sourced from Pinterest, videos featuring discourses on femininity, ironic memes about the *clean girl* (Browning, 2024) – a minimalist aesthetic that idealizes “healthy” habits and discreet femininity – and TikTok audio clips accumulate in overlapping layers, generating a feeling of overload and oppression.

The work functions as a critique of the social pressure placed on young women and adolescent girls on the Internet and its effects on mental health. What initially seems to be inspiring and seemingly harmless content soon reveals itself as an unattainable construct that demands constant effort to remain within the boundaries of an imposed aesthetic and identity. Rather than offering a traditional narrative with a clear resolution, the work pushes the user to directly experience the repetition and exhaustion produced by the pursuit of external validation that is never sufficient, through a kind of hyper-accelerated algorithm.

The physical installation recreates a *clean girl* bedroom scene while simultaneously conveying the idea of *bed rotting*, the practice of spending long hours in bed without doing anything or socializing, associated with ironic “self-care” and emotional burnout. Interaction with the virtual space takes place via a laptop while the body lies on the bed in an uncomfortable position, surrounded by accumulated fast consumption and artificial beauty objects. The scene evokes the experience of scrolling for hours on TikTok or aimlessly browsing social media, caught in the inertia imposed by the algorithm, which both traps and paralyzes. Around the viewer, objects recommended by influencers for a calm, wellness-oriented day – available from fast and cheap retailers such as Shein or Temu – appear: strange light masks, gadgets designed so that you wake up perfectly groomed, Hello Kitty cushions and mugs and lights created solely to take good selfies, all composing a tableau of artificial comfort.

In recent years, the visual ecosystem of the Internet has been marked by increasingly extreme acceleration in the production and circulation of images. The expansion of generative artificial intelligence, combined with the algorithmic logic of platforms, has produced a constant flow of absurd images designed for near-instant consumption, meant to function at high speed and disappear just as quickly. A paradigmatic example of this phenomenon is what is known as *Italian Brainrot*:

AI-generated memes featuring caricatured characters with no narrative anchoring whatsoever, whose only apparent purpose is repetition, saturation and immediate stimulation. These images, which emerged as viral content, have even materialized as commercial products such as figurines, toys and collectible cards. This shows the extent to which virtual acceleration can be transformed into merchandise without passing through more complex processes of symbolic elaboration.

In the face of this logic of overproduction and visual exhaustion, *Internet Aesthetics* (Berghman & Giolo, 2023) can be understood as a form of resistance or, at the very least, as a partial brake on such acceleration. Many of the aesthetics reclaim deliberately “ugly” images (low-resolution, pixelated, poorly cropped or constructed through collage and the reuse of pre-existing materials) and thus revisit a platform-based form of post-photography (Fontcuberta, 2016). Moreover, some categories function as visual languages that express experiences of grief, trauma and collective unease. Aesthetics such as *weirdcore*, *doomerwave* or *traumacore* rely on distorted images, low resolutions and unsettling combinations to represent pain. They are distant from clear or consoling narratives and instead embrace discomfort as a mode of affective recognition and a way of expressing the perception of a lost or cancelled future (Fisher, 2014). *Liminal spaces* reclaim the uncanny through the familiar, transforming empty everyday environments into scenes charged with strangeness that have mobilized communities of over one million users. Their ambiguity has also enabled the emergence of multiple derivative aesthetics (Luaces, 2025), which establishes them as one of the most fertile visual frameworks within recent digital imaginary.

However, at the intersection of visual acceleration and Internet Aesthetics, ambiguous and problematic phenomena emerge. Under the same label, imaginaries such as the *clean girl* coexist with visual discourses and trends associated with the figure of the *trad wife* (Proctor, 2022), which idealize women as traditional housewives focused on domesticity, normativity and conservative gender roles. These proposals construct highly polished, luminous and seemingly harmless universes. Through images carefully whitened to make them appealing, sweet and cute, they often operate as mechanisms of normalization that conceal dynamics of control, exclusion and violence. In such cases, the image functions as a visual layer that beautifies and depoliticizes deeply conservative imaginaries. *Feed ME to the Algorithm* contrasts these two languages: it takes the *clean girl* universe and inserts it into a virtual journey through *liminal* corridors, where it coexists with *weirdcore* imagery and visual materials that reflect exhaustion, discomfort and mental health. Through this confrontation, the work makes explicit what often remains hidden within *clean girl* communities – the fatigue, pressure and precarity underlying these promises of calm and beauty – revealing how the adorable can become profoundly unsettling.

When names arrive late: Women, high intellectual abilities and the subversion of symbolic erasure

Rebeca Pardo

Against the Grain is a series of six portraits of women, including myself, who have high intellectual abilities that were identified in adulthood. The work explores the limitations of photography when it comes to representing experiences linked to something as invisible as the mind. In this case, the profiles draw on identification processes rooted in visual culture, such as anthropometry, nineteenth-century anthropological photography and police identification imagery, which cannot encompass lived experiences. What cannot be contained by these visual regimes is therefore incorporated through abrasion, embroidery and backlighting, to render visible what is usually not named.

Recent studies have shown that the symbolic erasure of female talent begins even before any formal process of recognition. Bian, Leslie and Cimpian (2017) found that by the age of six many girls have already ceased to associate exceptional intelligence with their own gender, internalising an imaginary that links giftedness to masculinity and encourages early self-exclusion from the very notion of intelligence. This displacement is reinforced by systems of legitimation that continue to underrepresent women, despite the absence of real cognitive differences between sexes (Petersen, 2013). The consequences are both statistical and experiential: years of mismatch, doubt and exhaustion experienced without the language to name yourself have a profound impact on women’s lives. In this context, *Against the Grain* approaches the issue not as an isolated event, but as a cumulative experience generated by the lack of self-recognition and external validation.

Each portrait, transferred onto fabric, worn and embroidered, is displayed from its reverse side. Rather than polished surfaces or clearly legible faces, we encounter knots, fissures, seams and taut threads – elements that are usually concealed. The reverse side and the visible wear on the faces we intuit on the other side do not point to a failed identity, but to the effects of a prolonged process of invisibilization. For this reason, the works are mounted on stretcher frames and the fabrics are cut imperfectly and intentionally left unfinished, without reinforcements securing their edges.

These formal decisions, together with backlighting that situates the viewer within an intimate *mise-en-scène*, shift attention away from outcome and towards process. Drawing on the tradition of embroidery as a means of communicating what matters, each piece seeks to symbolically represent a non-linear, branching and complex mode of thought that exceeds the limits of the frame. Roca Umbert, a former textile factory, provides a resonant context for a work that reclaims a traditionally feminised practice to articulate experiences of masking, not fitting in, and the suffering endured by women whose ways of processing the world have often been perceived as excessive or deviant.

The complexity of the reverse side of the embroidery has been deliberately intensified and is the first element encountered by the viewer. A dense tangle of threads intervenes in the gaze, symbolising social estrangement and the difficulty these profiles face in conforming to structures that privilege normative models. Thinking differently is not always an advantage;

in many contexts it becomes a source of friction and silencing. The visual articulation of these divergent mental connections draws on illustrations mapping the cognitive mechanisms of the creative brain by Beaty, Seli and Schacter (2019). To materialise the impact of these experiences, the portraits have been deliberately damaged using esparto grass or acetone, materials associated with traditional gendered roles, such as cleaning or beauty rituals, that have distanced many women from the full development of their intellectual abilities and talents.

The worn fabric and broken threads represent the years lived without the possibility of naming an intuited difference. This suffering is not individual, but structural: it stems from the systematic denial of difference. Here, embroidery becomes a subversive and political act, following Rozsika Parker (2019). To embroider is not to decorate; it is to make visible, to hold time, attention and memory. It functions as a practice of resistance against the demand for constant productivity and as a form of homage to women whose intellectual lives have been minimized.

Each portrait includes a label indicating the subject’s name and the age at which their high intellectual abilities were identified. My self-portrait includes dyslexia, which was also identified in adulthood. This completes a twice-exceptional profile, that arises when high intellectual abilities coexist with neurodivergence or disability that often masks them and further complicates lived experience. While labels do not define us, naming is essential to organise experience and stop interpreting oneself as an error.

For Goffman (2006), stigma describes the condition of an individual who is disqualified from full social acceptance. It emerges in what he terms “mixed contacts” between those considered “normal” and those who are stigmatised. For this reason, belonging to groups that share what usually sets one apart can initiate significant processes of recognition and belonging. In this case, all the women portrayed are members of Mensa – the international association for people with high IQ – in Catalonia and share the experience of having been identified in adulthood.

In Spain, during the 2023–2024 academic year, despite the lack of biological evidence to justify an imbalance, women accounted for only 35% of those identified as having high intellectual abilities (Ministerio de Educación, Formación Profesional y Deportes, n.d.). This imbalance becomes entrenched in adulthood, as many women are identified late, often following the identification of their children or as a result of work-related or personal crises.

Such late recognition carries a high emotional cost. Concealing difference – *masking* – produces sustained strain that affects mental health, self-esteem and self-perception, and contributes to impostor syndrome.

Against the Grain does not offer definitive answers. Instead, it raises questions about the bodies and minds that remain excluded from dominant systems of identification. By presenting the portraits from their reverse side, the work invites a different way of looking: recognising that what has been experienced as a defect may in fact constitute a legitimate, if uncomfortable, way of being in the world.

Montse Morcate

Artist, researcher, and Associate Professor in the Department of Visual Arts and Design (Faculty of Fine Arts, University of Barcelona). Her creative and research work is based on the study of the visual representation of death, illness and grief, and it spans various disciplines such as photography, visual anthropology, contemporary art, digital humanities, medical humanities and photojournalism. She addresses topics including memory, historical memory, identity, pain and suffering, preservation and scientific collections, among others.

She has participated as a researcher in numerous research projects. She is currently leading the project *Contemporary representations of grief and pain: Visibility, agency and social transformation through the image* (Knowledge Generation Projects 2022 – Ministry of Science and Innovation, 2023–2025) and, more recently, the research-creation project *Dolidas: Visual explorations of suffering between artistic practice and mental health* (2023–2024, UB).

Trained in Fine Arts at the Universitat de Barcelona, the Massachusetts School of Art and MIT (USA), and Nottingham Trent University (UK), among other places, she has undertaken various postdoctoral research stays in recent years, including at the Anthropology Department of Columbia University (New York), the Morbid Anatomy Museum (New York), the History of Science Department at CSIC (Madrid) and CED MACBA (Barcelona). Alongside her academic and artistic career, she has developed extensive professional experience linked to photography through the organization of activities, training courses, exhibitions, seminars, commissions and publications.

Montse Morcate develops her own creative work through multidisciplinary and project-based proposals, with photography at the centre, but also including video, installations and other media, conceived as part of her academic research. She has presented and exhibited nationally and internationally in the United States, Puerto Rico, Colombia, Mexico and the United Kingdom. Through her art residency at the Roca Umbert Espai d'Arts, she developed part of her project *Matrix in flames: Invisible narratives of grief, suffering and violence*.

Mireia Plans

Visual artist with a bachelor's degree in Fine Arts from the University of Barcelona and a degree in Photography from the Institut d'Estudis Fotogràfics de Catalunya. Her practice sits at the intersection of artistic creation, teaching and cultural mediation, with a sustained interest in collective processes and in photography as a tool for research, expression and personal transformation.

She works as a photographer and educator, specializing in creating and facilitating artistic processes that incorporate the photographic image as a critical and pedagogical device. She teaches in various academic settings and is a lecturer in the UB Faculty of Fine Arts, the Design, Animation and Digital Art degree at the Centre de la Imatge i la Tecnologia Multimèdia (CITM, UPC), the UB master's degree in Artistic Mediation, the postgraduate programme in Visual Pedagogy at Instituto 8-UB, and the postgraduate programme in Body and Art at Alas Artes en Movimiento.

Since 2004, she has collaborated with the Photographic Social Vision Foundation, where she co-directs and facilitates participatory photography projects aimed at people living in situations of social vulnerability. These include the project *Material sensible* (2017–2025), which focuses on supporting people who have experienced sexual abuse during childhood. From the foundation's Social Action and Visual Education department, she has coordinated exhibitions and visual education workshops in collaboration with cultural institutions and national and international festivals such as World Press Photo, Arts Santa Mònica, DocField Barcelona and the Perugia Social Photo Fest.

Her personal photographic work has been presented in solo and group exhibitions at venues such as the Cidade da Cultura in Santiago de Compostela, the Venice Architecture Biennale, the Girona College of Architects and the Valid Foto Gallery in Barcelona. She is currently completing a doctorate in Advanced Studies in Artistic Productions at the UB, with research focused on individual and collective photographic art and creation.

Raquel Luaces

Artist and researcher. She earned a bachelor's degree in Fine Arts (2019) and a bachelor's degree in Design (2021) at the University of Barcelona, where she also completed a master's degree in Artistic Production and Research (2021), supported by a collaboration scholarship as part of the Màster+UB Programme to attract students to pursue university master's studies and foster scientific vocations in a research group. She is currently undertaking her doctorate full-time through a research personnel training (FPI) contract awarded in 2024 as part of the project *Contemporary representations of grief and pain: Visibilization, agency and social transformation through the image* (Knowledge Generation Projects 2022, Ministry of Science, Innovation and Universities, principal investigator: Montse Morcate Casera, PID2022-137176OA-I00). Within this contract, she completed a three-month research stay at the Artificial Intelligence Center of the University of Oviedo (2024) and a three-month international research stay at the Institute of Network Cultures at the Amsterdam University of Applied Sciences (2025). She has participated in the artist residency *Matriu en Flames: Narratives invisibles de dol, patiment i violència* (2025–2026) at Roca Umbert Fàbrica de les Arts.

Her interests revolve around *Internet Aesthetics* and online communities, particularly in relation to grief, sadness and nostalgia. Her artistic practice focuses on the image, approached through post-photography, the use of artificial intelligence tools and the development of experimental video games, with most of her projects taking shape as installations.

Rebeca Pardo

Artist, Associate Professor and researcher, with previous experience as a photojournalist. Her work has been exhibited in Spain, Italy and the United Kingdom. She is currently an Associate Professor at the International University of La Rioja (UNIR) and a counselor of the Catalan Press Council.

She is part of the artist residency *Matrix in flames: Invisible narratives of grief, suffering and violence* (2025–2026) at Roca Umbert Fàbrica de les Arts, as well as the research project *Contemporary representations of grief and pain: Visibility, agency and social transformation through the image* (2023–2026).

Her artistic and research practice focuses on narrative strategies, particularly autobiographical ones, visual representations of pain, diversity and processes of stigmatisation. Since 2012, her work has addressed illness, death and grief. Following the identification of her twice-exceptional profile (high intellectual abilities and dyslexia) in 2023, she has expanded her research to include other experiences related to health, identity and suffering, such as neurodivergence.

In her artistic practice, she is interested in hybrid processes that integrate the image into formats connected to the tactile, the intimate and the everyday, incorporating writing as a counterpoint to visual storytelling to expand the narrative possibilities. She frequently works with material forms produced through artisanal processes, using techniques such as photography, bookbinding and sewing, including artist's books, book objects and embroidered photography.

She holds a PhD in Fine Arts, a master's degree in Anthropology (University of Barcelona) and a degree in Audiovisual Communication (University of Navarra). She has undertaken research residencies at the Milà i Fontanals Institution and the History Institute (CSIC), CED at MACBA, Harvard University and the University of Brighton.

She is the author of the blog *En la retaguardia* (Premio Ariel Jóvenes Blogueros de Ensayo, 2012), co-editor of *La imagen desvelada* (Sans Soleil, 2019, 2024), and was a finalist in the *1st International Artist's Book Competition in Homage to Joan Brossa* (2016).

REFERÈNCIES

- Beaty, Roger E.; Seli, Paul; Schacter, Daniel L. (2019) Network neuroscience of creative cognition: mapping cognitive mechanisms and individual differences in the creative brain, *Current Opinion in Behavioral Sciences*, Volume 27, Pp. 22-30, <https://doi.org/10.1016/j.cobeha.2018.08.013>.
- Berghman, Michaël; Giolo, Guilherme. (2023). The aesthetics of the self: The meaning-making of internet aesthetics. *First Monday*, 28(3).
- Bian, Lin; Leslie, Sarah-Jane y Cimpian, Andrei (2017) Gender stereotypes about intellectual ability emerge early and influence children's interests. *Science*, 355, Pp. 389-391. DOI:10.1126/science.aah6524. <https://www.science.org/doi/10.1126/science.aah6524>
- Browning, Macy. (2024). Digital "girl" culture: Postfeminist sensibilities of social media "girl" trends. *Journal of Student Research*, 13(1). Vanderbilt University.
- Casasses, Enric [@e_casasses] (2020, 6 abril). *Des que estem tancats a casa s'ha aguditzat la sensació d'estar a la intempèrie*. [Tuit]. Twitter. https://x.com/e_casasses/status/1246925766627033088?s=20
- Fisher, Mark. (2014). *Ghosts of my life: Writings on depression, hauntology and lost futures*. Zer0 Books
- Fontcuberta, Joan. (2016) *La furia de las imágenes: Notas sobre la postfotografía*. Galaxia Gutenberg
- Giberna-Tricas, Josefina; Boladeras, Margarita. (Coord.) (2018). «Violencia obstétrica» y el debate actual sobre la atención al nacimiento. Tecnos.
- Goffman, Erving (2006) *Estigma. La identidad deteriorada*. Amorrortu.
- Hispano, Andrés i Fontcuberta, Joan. (2020). *Extimitat. Públic, privat o secret*. [Vídeo]. Granollers: Festival Panoràmic. <https://panoramicgranollers.cat/edicionsanteriors/es/conferencias-y-activitats/>
- Luaces, Raquel. (2025) Escuchar lo Liminal: Convergencia de Imágenes y Sonidos en la Construcción de Atmósferas Compartidas en TikTok. Publicación en Institute of Network Cultures. <https://networkcultures.org/internetcore/2025/07/21/escuchar-lo-liminal/>
- Mena, Desirée. (Ed.) (2024). *Violencia obstétrica e interseccionalidades*. Universitat Jaume I.
- Ministerio de Educación, Formación Profesional y Deportes (s.f.) 1. Alumnado con necesidad específica de apoyo educativo por sexo, tipo de necesidad y enseñanza. Enseñanzas no universitarias /Necesidades de apoyo educativo / curso 2023-2024. https://estadisticas.educacion.gob.es/EducaJaxiPx/Datos.htm?path=/no-universitaria/alumnado/apoyo/2023-2024/resumen/10/&file=resumen_01.px

Morcate, Montse. (2024). La representación de la violencia obstétrica: imágenes para la transformación social. En: Mena, Desirée. (Ed.) *Violencia obstétrica e interseccionalidades*. Pp. 199-212. Universitat Jaume I.

Morcate, Montse; Pardo, Rebeca. (2022). Photographic narratives of Covid-19 during Spain's state of emergency: images of death, dying and grief. *Mortality*, 27(4), Pp. 426-442. <https://doi.org/10.1080/13576275.2022.2141206>

Morcate, Montse; Pardo, Rebeca (Eds.) (2019) *La imagen desvelada. Prácticas fotográficas en la enfermedad, la muerte y el duelo*. Sans Soleil Ediciones

Olivares, Rosa. (Coord.) (2000). *Mirades impúdiques: foto, vídeo, film, websites*. Fundació La Caixa, exposició del 13 d'abril al 25 de juny de 2000. [Catàleg d'exposició]. Barcelona: Centre Cultural Fundació la Caixa.

Paglen, Trevor. (2016, 8 desembre). *Invisible Images (Your Pictures Are Looking at You)*. The New Inquiry. <https://thenewinquiry.com/invisible-images-your-pictures-are-looking-at-you/>

Pardo, Rebeca (2017) Fotografía y enfermedad mental: de las imágenes para la comunicación científica al fotoperiodismo y las redes sociales. En Cuesta Cambra, Ubaldo; Peñafiel Saiz, Carmen; Terrón Blanco, José Luis; Bustamante Ospina, Edilson; y Gaspar Herrero, Sandra (Coord.) *Comunicación y salud*. Pp. 549-562. Dextra Editorial.

Pardo, Rebeca; Morcate, Montse (2022) Photojournalism and Covid-19: Representation and Invisibility During the First Confinement in Spain. *Profesional de la información* 31 (2). <https://doi.org/10.3145/epi.2022.mar.01>

Parker, Rozsika (2019) *The Subversive Stitch: Embroidery and the Making of the Feminine*. Bloomsbury Visual Arts.

Petersen, Jennifer. (2013) Gender differences in identification of gifted youth and in gifted program participation: A meta-analysis, *Contemporary Educational Psychology*, Volume 38, (4), 2013, Pp. 342-348, <https://doi.org/10.1016/j.cedpsych.2013.07.002>

Petrus, Anna. (2019). Violència subtil. *Diari Ara*. https://www.ara.cat/opinio/anna-petrus-violencia-subtil_129_2629338.html

Pié, Marcel. (2024). *Cuerpos conectados: Marcel Pié*. [vídeo] <https://www.ub.edu/cuerposconectados/entrevistas/marcel-pie>

Plans, Mireia (2024). Intimidad y distancia. Escenarios relacionales en la no presencialidad. En Baigorri Ballarín, Laura i Ortuño, Pedro (eds.). *Arte identitario en la no-presencialidad. Cuerpos conectados II*. (P.p.157-172). Dykinson. <https://www.dykinson.com/libros/arte-identitario-en-la-no-presencialidad/9788410707429/>

Proctor, Devin. (2022). The #tradwife persona and the rise of radicalized white domesticity. *Persona Studies*, 8(2). Elon University.

EXPOSICIÓ

Allò que no s'anomena: entre les expectatives i el patiment

Aquello que no se nombra: entre las expectativas y el sufrimiento

What is not named: : Between Expectations and Suffering

Montse Morcate
Mireia Plans
Raquel Luaces
Rebeca Pardo

Organitza:
Espai d'Arts Roca Umbert Fàbrica de les Arts Granollers

Dates de l'exposició
29.01.2026 - 15.03.2026

Inauguració
Dijous 29 de gener a les 19 h

PUBLICACIÓ

Coordinació
Montse Morcate

© dels textos
Raquel Morcillo, Nerea Campo, Montse Morcate, Mireia Plans, Raquel Luaces i Rebeca Pardo

© de les obres
Montse Morcate, Mireia Plans, Raquel Luaces, Rebeca Pardo.

© imatges i textos dels collages de Mireia Plans
Els seus autors

Disseny gràfic
Mireia P. Carbonell

© de les imatges
P. Grimau

Revisió de textos:
Assessorament lingüístic dels Serveis Lingüístics de la Universitat de Barcelona

Impressió
Tecnoart

Dipòsit Legal B 5487-2026
ISBN 978-84-09-83142-5

Barcelona, 2026

Finançat per:



Organitza:



Amb el suport:



Agraïments

En primer lloc, volem agrair a l'Agència Estatal de Investigació (AEI), al Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades (MICIU) i FEDER, UE el finançament i suport en la producció de l'exposició «Allò que no s'anomena: entre les expectatives i el patiment» i del seu catàleg.

A Roca Umbert Fàbrica de les Arts de Granollers i concretament a l'Espai d'Arts i a la seva responsable, Raquel Morcillo, l'oportunitat de dur a terme la residència de llarga durada.

A la Cris, l'Erika, l'Ester, la Laia i la Susana, de Mensa, per la seva disponibilitat i confiança, i per haver donat cos i colors al procés creatiu compartit.

A l'Ana, la Goyi, la Maite, la Maria, la Mari Carmen, la Pepi, la Pilar, la Rosa, la Teresa i la Maria Eugènia del Cercle de Dones Sàvies; a la Glòria i l'Úrsula del Servei d'Igualtat de l'Ajuntament de Granollers, i a Raquel i la Irene de Roca Umbert, per haver format part del projecte de mediació artística impulsat per Mireia Plans.

A l'Esther i al Pere pel seu suport al laboratori.

A la Universitat de Barcelona i a la Universidad Internacional de La Rioja, de les quals formem part, i a les companyes i companys que han donat suport en aquest procés de recerca i creació.

A les nostres famílies, amigues i amics, i a la resta de persones, associacions i grups que ens han acompanyat al llarg d'aquest any.

L'exposició "Allò que no s'anomena: entre l'expectativa i el patiment" i aquest catàleg es part del projecte de I+D+i *Representaciones contemporáneas del duelo y el dolor: visibilización, agencia y transformación social a través de la imagen* (PID2022-137176OA-I00), finançat per MICIU/AEI/10.13039/501100011033/ i FEDER/UE. En el marc de la residència artística *Matriu en Flames: Narratives invisibles de dol, patiment i violència*

