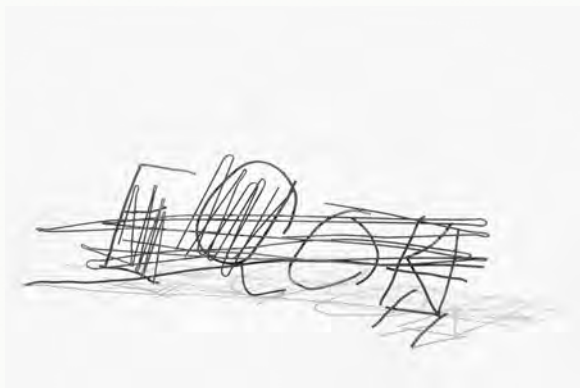


NORMOPATÍAS

14.06.2024–12.01.2025



OBRAS DE
LA COLECCIÓN
ES BALUARD
MUSEU

Artistas participantes: Helena Almeida, Toni Amengual, Mercedes Azpilicueta, Erwin Bechtold, Irma Blank, Miriam Cahn, Helmut Dorner, Vicente Escudero, Will Faber, Mounir Fatmi, Jean Fautrier, Lara Fluxà, Alberto García-Alix, Susy Gómez, Núria Güell, Petrit Halilaj, Peter Halley, Lawrence Abu Hamdan, Richard Long, Ibrahim Mahama, André Masson, Joan Morey, Tim Noble & Sue Webster, Lydia Ourahmane, Javier Peñafiel, Perejaume, Walid Raad / The Atlas Group, Antoni Tàpies, Juan Uslé, Eulàlia Valldosera y Wols.

Petrit Halilaj, *Abetare (Fook)*, 2015. Acero, 60 x 180 x 20 cm.
Es Baluard Museu d'Art Contemporani de Palma, depósito colección
Juan Bonet

NORMOPATÍAS. LA HIPÓTESIS DE UN MUNDO SIN ESCRITURA

Carles Guerra

La normopatía es, sin más preámbulos, la norma convertida en un comportamiento patológico. El psiquiatra Francesc Tosquelles (Reus, 1912 – Granges-sur-Lot, 1994) explicaba que la descubrió cuando tenía siete años. En una entrevista grabada en 1987 recordaba haber asistido a un partido de fútbol entre pacientes y personal médico del Institut Pere Mata, una institución dedicada desde principios del siglo XX a acoger a enfermos mentales y donde trabajó cuando terminó sus estudios de medicina a mediados de los años 1930. El joven Tosquelles había quedado impresionado por el hecho de que el árbitro pitara faltas y parara el juego cada vez que estaba a punto de producirse un contacto entre pacientes y médicos. Años más tarde, cuando Tosquelles es ya uno de los psiquiatras contratados por la institución, se dirige con una pregunta a quien había ejercido de árbitro. Pasado el tiempo, ese médico se había convertido en el director del hospital y Tosquelles le exige que explique por qué detenía el juego constantemente cuando ni siquiera había habido contacto físico. La respuesta del facultativo le descubrió lo arraigada y poco consciente que puede llegar a ser la normopatía. El miedo a la violencia de los pacientes dictaba la ley, como decía Tosquelles, una ley contrafóbica. De lo que se trataba, tal y como le confesó el director del establecimiento, era de evitar el contacto con aquellos pacientes entonces tachados de locos. Así interpretaba Tosquelles la misión de la institución psiquiátrica. Mantener tan efectivamente como fuera posible la segregación entre unos y otros.

Esta escena que se sitúa en el campo de fútbol adyacente al hospital psiquiátrico es una de las muchas formas en que puede definirse la normopatía. El olvido de una parte de la humanidad que, como recordaba Tosquelles, ni siquiera tiene acceso a la ley. El efecto de esta segregación es como una onda expansiva que se reproduce en otros muchos ámbitos. Cuando en 2015 entrevisté al antropólogo británico Jack Goody (Hammersmith, 1919 – Cambridge, 2015) hablamos, sobre todo, de su libro *La lógica de la escritura y la organización de la sociedad* (1986). Goody confesaba que su motivación para determinadas sociedades no disponer de la técnica de la escritura. La hipótesis de un mundo sin escritura le empujaba a sospechar que en la medida en que no hubiera registros del pasado, estas sociedades no formarían parte de la historia en mayúsculas. En otro de sus libros, a eso le llamaría el *robo de la historia* (*The Theft of History*, 2006). Del mismo modo en que hay personas neurodivergentes, podríamos decir que existe una historia divergente, apartada de los relatos hegemónicos, un mundo a la sombra de la escritura.

No existe, sin embargo, un lugar más fructífero para desvelar los efectos de normopatías múltiples que una colección de arte donde la propia noción de historia se remite a un conjunto de objetos. Estos objetos a menudo se instalan en el umbral de lo que en cada momento consideraremos arte. Son objetos con un estatuto contingente. Lo que explican no siempre es evidente. Durante largos periodos de tiempo algunos de estos objetos caen fuera de toda comprensión. Su resistencia a significar no merma su valor como obra de arte, sino que a veces lo refuerza. La colección es, en definitiva, el espacio donde se puede poner en escena una reunión de objetos que será necesario arbitrar o, haciendo todo lo contrario de lo que hacía ese psiquiatra de quien hablaba Tosquelles, dejar que entren en contacto. La sospecha de que las obras se presentan bien segregadas o bien asociadas por una visión

a todas luces sesgada, y pese a todo inconsciente, indica que no solo los psiquiatras han de curar su propia normopatía. En el seno de una colección también vamos a encontrar los síntomas que delatan normopatías, en esta ocasión referidas a las leyes no escritas que permiten poner o no unas obras junto a las otras.

A finales de los años 1990, la artista Eulàlia Valldosera (Vilafranca del Penedès, 1963) realizó una serie de obras que sorprendieron por su radicalidad y, sobre todo, por su carácter terapéutico. Mientras hacía un esfuerzo por dejar de fumar, Valldosera recogía las colillas que llenaban el cenicero. Con estas cenizas repartidas sobre una tela extendida en el suelo, la artista las barría hasta dibujar composiciones que sugerían la forma de un abdomen y su ombligo. Más que performático, el proceso de la obra sugería un comportamiento expiatorio. Si la obra en sí misma es un trabajo, el tipo de trabajo que esta acción producía debía contribuir a curar una adicción. La virtud de *El melic del món #3. El cul de la terra* [El ombligo del mundo #3. El culo de la tierra] (1990-2001) residía en el hecho de desplegarse de manera situada. El sitio lo determinaba el cuerpo de la artista. Valldosera hacía de esta acción un gesto de señalamiento y dirigía la mirada sobre el propio cuerpo, un cuerpo que muy pronto sería indistinguible de un cuerpo más vasto, como la tierra. Esta conexión abría la puerta a lo que se ha llamado ecofeminismo. En este caso, la patología debía considerarse como un mal que emparentaba cuerpos diferentes, de un orden humano y más-que-humano.

Estas conexiones, sin embargo, solo se pueden llevar a cabo en un espacio que suspende temporalmente las separaciones normativas. La práctica del arte o el museo como institución que debe garantizar la coexistencia de objetos procedentes de diferentes mundos marcan el lugar para deshacer diferencias, asimiladas a su vez como normopatías. Núria Güell (Vidreres, 1981) a menudo se identifica como una artista que fabrica proyectos políticos para instituciones que

deberían sentirse incómodas con sus intervenciones, como si estos proyectos fueran una modalidad crítica establecida de antemano, a prueba de todos los intentos de neutralización que a menudo realizan las instituciones. Sin embargo, Núria Güell ha entendido que para no decepcionar esta expectativa crítica es necesario darle la vuelta como a un calcetín al museo o al centro de arte. Cuando realizó *La feria de las flores* (2015-2016) para el Museo de Antioquia de Medellín organizó las visitas guiadas de un grupo de niñas menores de edad, entre 12 y 17 años, que habían sido víctimas de explotación sexual. Estas niñas comentaron algunas de las obras donadas al museo por el artista Fernando Botero. Aquí cabe recordar que el nombre de Botero es objeto de una monumentalización que iconiza a Medellín, una ciudad que aspira a librarse de la larga historia de violencia y a identificarse como un nuevo destino cultural. Pero lejos de este objetivo, Núria Güell revela la continuidad perversa entre una política cultural que recurre al arte para construir una marca de ciudad y la violencia implícita en este proceso. Allí donde el desinterés estético debería desactivar toda forma de política, Núria Güell hace un hueco a las voces que pueden expresar una conexión obscena entre cultura y violencia sexual.

Ahora bien, el aspecto crítico e innovador de Núria Güell no está en el acto de la denuncia más evidente, sino en la capacidad de reasignar competencias a estas personas que han padecido abusos en el contexto de una nueva economía urbana que, entre otras cosas, se caracteriza por la capacidad de mercantilizar aspectos inmateriales. Ellas pueden comentar el arte del museo y ejercer de intérpretes en un marco en el que lo más normal es que hubieran sido objeto de una representación crítica y, en el mejor de los casos, compasiva; a continuación, la artista garantiza que la remuneración no sea simbólica. Porque esta es la trampa más habitual de este tipo de instituciones. Esto es lo que, entre otras cosas, nos ha sido instruido por las instituciones culturales: que existe una sa-

tisfacción que no es equiparable a una economía de intercambio o que se escapa a cualquier intento de cuantificarlo. Estas niñas cobrarán por hacer de mediadoras mientras explican y dan a conocer el negocio de la explotación de menores que han sufrido. Ellas hacen que las pinturas de Fernando Botero hablen, pero desde un cuerpo y una voz que el artista muy probablemente no había previsto.

Otra pintura de la artista suiza Miriam Cahn (Basilea, 1949) incorpora a la obra la mirada que reclaman las niñas del vídeo de Núria Güell. Miriam Cahn es conocida por unas obras que destilan incomodidad, aunque el tratamiento pictórico es muy a menudo virtuoso. *Schauen 07.03.2018* [Mirar 07.03.2018] (2018) es un ejemplo de pinturas que la artista exige colgar de modo que la altura de los ojos de las figuras pintadas coincida con la altura de la mirada de los espectadores. El hecho de que otras versiones de *Schauen 07.03.2018* se titulen *Le milieu du monde schaut zurück* [La mitad del mundo mira hacia atrás] (2017) insiste en la voluntad de que una conocida pintura como *L'Origine du monde* [El origen del mundo] (1866) de Courbet resulte todavía, hoy en día, un encuadre inadmisibles. A la posibilidad de observar los genitales femeninos ahora se añade un rostro que, literalmente, devuelve la mirada. El hecho de que este tipo de feminismo que plantea una demanda tan básica siga desconcertando a muchos espectadores nos indica que queda mucho camino por recorrer. Es más, que esta pintura que muestra una réplica del cuadro de Courbet vaya seguida de una fecha cercana demuestra, como dice la artista, que lo que le preocupa no es una idea abstracta del origen, sino una cuestión muy contemporánea. El cuerpo del que habla Miriam Cahn es el cuerpo que sufre, entre muchas otras cosas, los estragos de la normopatía.

Durante la entrevista que mantuvimos con Jack Goody en 2015 este decía que era necesaria una buena dosis de especulación para imaginar cómo podía ser un mundo sin escritura.

Sin embargo, el trabajo del antropólogo a menudo lo sitúa en el umbral de sistemas culturales desde donde se puede realizar un ejercicio comparativo. Jack Goody decía que había observado sociedades antes de que la escuela divulgara las formas de alfabetización que introducirían la escritura. Esto era lo que, tomando prestadas sus palabras, le permitía «comparar poblaciones». Las obras reunidas en una colección no son ni mucho menos equiparables a «una población», pero sí que son representativas de sistemas culturales, algunos de vida muy corta y otros tan integrados en la historia del arte que se convierten en lugares comunes de nuestro pensamiento. Pero allí es donde justamente la tendencia a la normopatía se hace más evidente. A su vez, este es el espacio idóneo para poner a prueba cuál es el efecto que producirán una serie de obras que, a pesar de haber sido integradas en la Colección Es Baluard Museu, evocan procedencias y mundos heterogéneos. Extraer sentido de las diferencias y, en la medida de lo posible, deshacernos de categorías heredadas sería una forma de iniciar la crítica a la normopatía. En otra entrevista que Tosquelles mantuvo en 1977 decía que «el psiquiatra tendría que poder deshacerse de las normas culturales en uso. Al fin y al cabo –añadía en un tono contundente– debería curar su propia normopatía».



Eulàlia Valldosera, *El melic del món #3. El cul de la terra*
[El ombligo del mundo #3. El culo de la tierra], 1990-2001.
Instalación en progreso. Lona de cuatro metros, escoba de
jardín, texto expuesto en una caja de luz, vídeo documental y
conjunto de seis fotografías. Medidas variables. Edición: 1/3.
Es Baluard Museu d'Art Contemporani de Palma, donación
Nueva Colección Pilar Citoler



Miriam Cahn, *Schauen 07.03.2018* [Mirar 07.03.2018], 2018.
Óleo sobre lienzo, 160 x 180 cm. Es Baluard Museu d'Art
Contemporani de Palma, depósito colección Juan Bonet



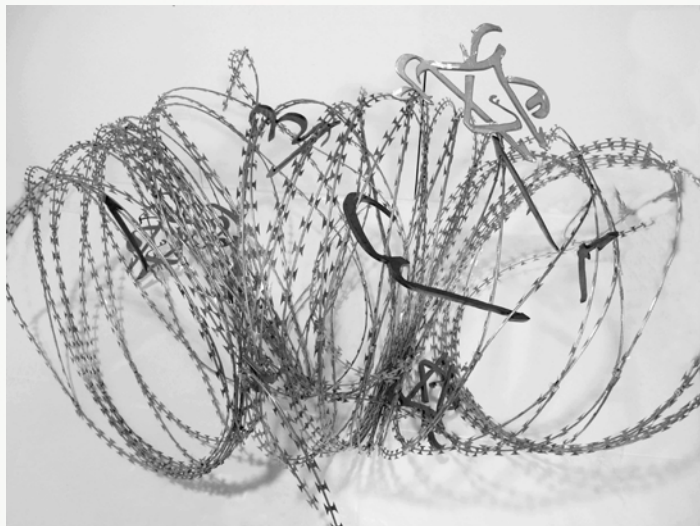
Nuria Güell, *La feria de las flores*, 2015-2016 (fotograma del vídeo).
Vídeo, monocanal, color, sonido. Edición: 3/3. Duración: 42' 51".
Es Baluard Museu d'Art Contemporani de Palma



Ibrahim Mahama, *AMD. Product Of Ghana* [AMD. Producto de Ghana], 2015. Sacos de carbón sobre sacos teñidos con marcas, 217 x 254 cm. Es Baluard Museu d'Art Contemporani de Palma, depósito colección Juan Bonet



Wols, *Sin título*, 1940. Acuarela sobre papel, 25,3 x 32 cm. Es Baluard Museu d'Art Contemporani de Palma, depósito Colección Serra



Mounir Fatmi, *All that I lost* [Todo lo que perdí], 2019.
Alambre de espino y caligrafías metálicas, medidas variables. Edición: 1/5. Es Baluard Museu d'Art Contemporani de Palma, depósito colección del artista



Juan Uslé, *Soñé que revelabas IV*, 2000. Vinílico, dispersión y pigmentos sobre lienzo, 274 x 203 cm. Es Baluard Museu d'Art Contemporani de Palma



Jack Goody, Ghana, ca. 1960. Cortesía familia Goody

JACK GOODY Y LA LÓGICA DE LA ESCRITURA

Una conversación con Jack Goody conducida, grabada y editada por Carles Guerra, Xavier Ribas y Mary Goody. Cambridge, Reino Unido, 2015

Jack R. Goody (Hammersmith, 1919 - Cambridge, 2015) no es un intelectual *à la mode*. Pero sí ha sido uno de los antropólogos más influyentes de la segunda mitad del siglo xx. Su investigación profundizó especialmente en el impacto social y cognitivo que tiene la escritura en la formación de una sociedad. Desde una perspectiva antropológica, histórica y lingüística, Goody expuso las dinámicas de los cambios en la historia y el surgimiento de las nuevas formas de poder que catalizaría la escritura, camuflada de tecnología.

Obsesionado por este pensador del que tanto he aprendido, en 2015 fui a Cambridge para entrevistarlo. Durante la conversación, que duró una hora, me acompañaron su hija, Mary Goody, y Xavier Ribas, su yerno. Yo hacía las preguntas, Xavier lo grababa todo en vídeo y Mary editó luego la transcripción. Lamentablemente, aquella fue la última entrevista de Jack Goody, que poco después falleció a los 95 años.

^{CG:} ¿Puede hablarnos de sus motivaciones cuando, en 1986, escribió el libro *La lógica de la escritura y la organización de la sociedad*?

^{JRG:} Bueno, a mí siempre me había interesado la escritura, tal vez porque estudié Literatura Inglesa. Además, tenía un buen amigo, llamado Ian Watt, que escribió sobre el impacto de la escritura en Europa, y especialmente sobre la novela. Cuando me fui a África, me interesó mucho ver qué podían hacer allí sin escritura, así como el impacto de la escritura en culturas locales que no habían dispuesto de ella previamente.

Yo pertenecía a la primera generación que asistió a la instauración de las escuelas. Trabajaba en una zona donde apenas empezaban a fundarse escuelas, por lo que era muy consciente de qué podía y qué no podía hacer la escritura.

Realmente fue eso lo que me llevó a escribir el libro. Además, tenía la impresión de que la mayoría de europeos no tenían ni idea de qué podía hacerse sin escritura. Ni de lo que la escritura había hecho por ellos. Ese fue mi estímulo.

Pero fue sobre todo el hecho de haber estudiado Literaturas Europea e Inglesa antes de pasarme a Antropología lo que me hizo muy consciente del impacto de la escritura. Siempre me pareció que los europeos daban la escritura por sentada sin entender qué podían hacer con ella (por ejemplo editarla) ni cómo eran las cosas antes de la escritura, pues hacía ya mucho tiempo que disponían de ella.

^{CG:} Jack, una de las cosas que más me impresionaron de este libro es que consideras los intercambios comunicativos más importantes que la producción o incluso que las nuevas modalidades de trabajo.

^{JRG:} Así es.

^{CG:} Eso es bastante revolucionario. Me impresionó el paso de ver los medios de producción como un signo de progreso a considerar que las técnicas de escritura son más cruciales para la evolución de las sociedades.

^{JRG:} Sí, yo estaba convencido de que no había gran diferencia entre los medios de producción del mundo romano, por ejemplo, y los del medieval. De que tal vez lo más importante era la evolución de la escritura, el uso de la escritura. O era más importante, o igual de importante. Pensaba que los economistas, y especialmente los marxistas, se habían concentrado en los cambios de los medios de producción dejando de lado los medios de reproducción de la escritura.

Y sigo pensando que quizá se puso demasiado énfasis en los cambios de producción en comparación con los cambios de reproducción, de la escritura. Eso me parecía muy importante, especialmente en África. Porque allí conocí a muchas personas que eran igual de inteligentes que tú o que yo, pero que no podían hacer el mismo tipo de cosas porque no disponían de la escritura. Me puse a pensar en cuántas cosas podíamos hacer debido a la escritura y eran muchísimas, como el hecho poder organizar a distancia un encuentro como este. A mi parecer, eran varias las cosas como esta que los economistas habían menospreciado, y tendrían que haber prestado más atención a los cambios en los medios de comunicación.

No estoy diciendo que el trabajo en torno a los medios de producción no me pareciera muy importante, pero sí que se infravaloraron los cambios en los medios de reproducción de la palabra, del texto. Y el cambio que supuso el texto escrito lo considero de gran importancia. Por eso cambié un poco de orientación, para pensar sobre ello.

Así que ya estaba previamente interesado en ello cuando fui a África, donde conocía a personas que, al carecer de escritura, no podían dejar nada registrado ni construir sobre lo que otras personas habían hecho, tal como podemos hacer nosotros. Gran parte de nuestra propia sociedad se construyó sobre lo que habían hecho otros anteriormente, por lo que pensé que, realmente, este hecho había sido ignorado.

^{CG:} Es muy significativo que, al describir esta transición en la Antigüedad, arrojaras luz sobre las economías capitalistas contemporáneas, y es que a finales de los setenta y principios de los ochenta pasamos, en efecto, a un capitalismo más cognitivo basado en los intercambios comunicativos.

^{JRG:} Pues sí, pero a mí siempre me había impresionado que, hasta que no se introdujo la escolarización obligatoria en el siglo XIX, la mayoría de la población de Inglaterra (y otros países

capitalistas e industriales desarrollados) no fuese capaz de comunicarse escribiendo. Eran analfabetos. Me impresionaba que la alfabetización hubiera derivado de los cambios económicos en lugar de causarlos. La alfabetización no tuvo lugar en Inglaterra, un país capitalista desarrollado, hasta finales del siglo XIX, pongamos 1880 o 1890.

CG: Jack, quisiera preguntarle cómo se consiguen pruebas materiales de la Antigüedad (del antiguo Egipto, por ejemplo) que tengan la misma importancia que la escritura.

JRG: Es difícil, pues no hace falta decir que las pruebas de antes de que se introdujera la escritura, son limitadas, pero puedes lograrlo fijándote en las sociedades contemporáneas. Es decir, podías ir a África como hice yo y ver sociedades nucleares donde la escritura apenas se estaba introduciendo, y tratar de ver qué efectos tenía. Ahí trabajé con una población que carecía totalmente de escritura, y pude ver qué ocurría al llegar la escritura y hablar sobre ello con la gente. Pienso que aquello era parecido a lo que debió de ocurrir en Egipto. De lo contrario, tendría que pensar qué era lógicamente posible con la escritura que no pudieras hacer sin ella. Y eso, de nuevo, podías verlo en África, donde había complejos reinos que carecían de escritura y también había pueblos culturizados.

En Egipto, incluso cuando había escritura había muchas personas que no disponían de ella. De modo que puedes comparar a los dos tipos de población en cuanto a lo que podían hacer. Pero una parte de mi trabajo tenía que ser especulativo, porque uno de mis argumentos era que, cuando en una población analfabeta hay cierta cantidad de personas que conocen la escritura, el efecto de la escritura es importante incluso entre la población analfabeta.

Y pensaba principalmente en escritores del período medieval que eran como Shakespeare, capaces de influir con sus ideas en la parte analfabeta de la población. Pero esas ideas,

creía yo, procedían de la alfabetización y no eran posibles sin la alfabetización.

CG: ¿Puede hablarnos de su libro *El robo de la historia*, que publicó en 2006?

JRG: Me fascinaba hasta qué punto los europeos se habían adueñado del mundo después de la Revolución Industrial, y habían olvidado lo que ocurría antes de dicha revolución en otras partes del mundo. Con «el robo de la historia» me refería a que Europa se apoderó de la historia que empezó mucho antes, en Oriente Medio, con Egipto, pero incluso antes de eso. Y consideraba que gran parte de la historia del universo se había concentrado en Europa, o en Europa y América, e ignoraba lo sucedido en Oriente Medio y China. Y todo en conexión con la escritura, puesto que la escritura sin duda pasó de Oriente Medio a China.

En este sentido, todas las culturas escritas del mundo son una, o al menos descendieron de una original, la cual no estaba en Europa, sino en Oriente Medio, desde donde se propagó. Nuestros orígenes no empezaron en Grecia y Roma, como a muchos nos enseñaron a creer desde la escuela, sino mucho antes, en Egipto y Mesopotamia, y estuvieron influidos por esas culturas en una fase temprana. Pero en Europa eso se omitió y se consideró a Grecia como la cuna de la civilización. Eso no es cierto. Las culturas de Egipto, Sumeria y demás contribuyeron muchísimo al crecimiento de la sociedad moderna. Pero eso lo omitimos; fingimos que Oriente Medio era algo totalmente distinto a Europa.

Y no era así: fue allí donde empezó todo. Por ejemplo, el alfabeto, en el que tanto hacemos hincapié, se inventó con toda seguridad en Oriente Medio, en Palestina, probablemente cerca de allí. Sin embargo, los europeos dijeron más o menos que la escritura había empezado con ellos, con Grecia y Roma.

Así que intenté escapar de esa idea tan eurocéntrica de que nosotros lo hicimos todo. Es evidente que no. Es evidente que

no inventamos la escritura. La escritura surgió en Oriente Medio y se propagó hacia Europa, China e India. Ese fue el origen de la vida civilizada, por así decirlo, el cual nosotros nos atribuimos. Aun así, en cierto sentido hay una jerarquía; nosotros construimos una jerarquía a partir de ahí.

Desde luego, nosotros aportamos algo posteriormente, con la Revolución Industrial, pero la principal revolución en la escritura tuvo lugar en Oriente Medio sin lugar a dudas y ahí es donde comenzó la Historia, en la medida en que está vinculada a la escritura. No en Europa. De hecho, Grecia y Roma, a las que consideramos las civilizaciones de la Antigüedad clásica, surgieron en gran medida de Oriente Medio. Está muy claro con Grecia y también con Roma. Allí es donde se escindieron.

Así pues, cuando dije que nosotros habíamos “robado la historia”, es porque a mi parecer la historia comenzó con la escritura, ya que esta te permite mirar hacia atrás, a otras crónicas.

Normopatías. Obras de la Colección Es Baluard Museu

Del 14 de junio de 2024
al 12 de enero de 2025

Organización

Es Baluard Museu d'Art Contemporani de Palma

Director

David Barro

Comisariado

Carles Guerra

Coordinación exposición

Jackie Herbst
Solange Artiles

Registro

Soad Houman
Rosa Espinosa

Montaje

Art Life
Es Baluard Museu

Seguros

Correduría Howden R.S.

Maquetación

Marta Juan

Textos

Carles Guerra
Mary Goody (transcripción de la conversación con Jack R. Goody)

Corrección y Traducción

Àngels Àlvarez
la correccional

Impresión

Esment Impremta

© de la presente edición,
Fundació Es Baluard Museu d'Art Contemporani de Palma, 2024
© de los textos, los autores
© de las obras, Mounir Fatmi, Juan Uslé, Eulàlia Valldosera, Wols, VEGAP, Illes Balears, 2024
© de las obras, Miriam Cahn, Núria Güell, Ibrahim Mahama, 2024

Créditos fotográficos

David Bonet, 9, 10, 12
Joan Ramon Bonet, p. 13
Joan Ramon Bonet / David Bonet, p. 15
Mounir Fatmi. Cortesía del artista, p. 14
Archivo familia Goody, p. 16

Agradecimientos

Jack Goody
Esther Goody
Mary Goody
Xavier Ribas
Imma Prieto
A todo el equipo de Es Baluard Museu d'Art Contemporani de Palma
A todas las artistas incluidas en la exposición y a las coleccionistas

ISBN 978-84-18803-99-4
DL PM 00444-2024
Ejemplar gratuito
Prohibida su venta

#IMAGINAELFUTUR
#NORMOPATIESESBALUARD
@ESBALUARDMUSEU



WWW.ESBALUARD.ORG

ESBALUARD MUSEU 20ANYS

PLAÇA PORTA SANTA CATALINA, 10
07012 PALMA
T. (+34) 971 908 200

HORARIO: DE MARTES A SÁBADO DE 10 A 20 H
DOMINGO DE 10 A 15 H



Ajuntament  de Palma



Fundació d'Art Serra