

Antoni Hervàs

What is that called? Pussies on wheels (2017)

Investigar sobre pràctiques culturals marginals, explorar fanzins oblidats, recuperar els rastres d'esdeveniments clandestins passats i treure a la llum documents de la contracultura ocults. Tot això són exercicis que formen la base del treball d'Antoni Hervàs. Així, es pot relacionar la seva pràctica amb la cultura de l'arxiu, ja que els usa, els recupera o els investiga. Però va més enllà: la seva intenció és actualitzar tot tipus d'expressions culturals que l'interessin, bàsicament perquè en aquestes situacions que rescata, amplifica o actualitza es donen elements que tenen a veure amb la llibertat sexual, d'opinió, d'ús del cos, i que es relacionen també amb la festa, el ball, la intensitat musical o la cultura pop.

En aquest sentit, *Figues febles* va sorgir de la trobada casual d'un còmic inèdit de Lluís Miracle que va formar part de la cultura protopunk de Barcelona als setanta i a partir del qual Antoni Hervàs va desenvolupar tot un imaginari sexual. D'altra banda, *El misterio de Caviria* partia d'una investigació sobre el cabaret trans de, també, Barcelona als setanta.

En aquesta ocasió, en la seva proposta més recent, *What is that called? Pussies on wheels*, el procés d'exploració, recuperació i reinterpretació ha partit d'una llarga estada a la ciutat de Los Angeles, on va investigar als ONE Archives, un dels arxius d'LGBTI més grans del món. Allà es va trobar amb informació del col·leccionista Robert Prager sobre el treball gràfic de Chuck Arnett, també membre del club de moters FFA (Fist Fuckers of America). Amb aquests documents i els facsímils de la publicació clandestina *Tale Magazine* va investigar el moviment contracultural lligat al club de moters. A això, hi va sumar una investigació paral·lela entorn de l'escena nocturna californiana, l'aparició de balls de compenetració física com el *vogue* i l'ús de drogues psicodèliques.

Antoni Hervàs interrelaciona totes aquestes referències unides per la consciència alterada per l'ús de drogues, l'ús del cos i el reconeixement del cos de l'altre i la intensitat de l'experiència a través del ball i la música a l'escena *underground*.

Així, mostra un conjunt de dibuixos a partir del treball amb una fotocopiadora (que forma part de la peça) com a referència als sistemes de transmissió d'informació i codis entre la comunitat homosexual. Els dibuixos emboliquen la màquina amb transparències, ja que estan tractats amb Crisco, una mantega d'ús culinari però que també es fa servir per facilitar la lubricació en pràctiques sexuals de *fist fucking*, i amb pintaungles, material que simbolitza la importància de la manicura i la cura de les mans.

David G. Torres

Antoni Hervàs

***What is that called? Pussies on wheels* (2017)**

Investigar sobre prácticas culturales marginales, bucear en fanzines olvidados, recuperar los rastros de eventos clandestinos pasados y sacar a la luz documentos de la contracultura ocultos. Todo ello son ejercicios que forman la base del trabajo de Antoni Hervàs. Así, se puede relacionar su práctica con la cultura del archivo, puesto que los usa, los recupera o los investiga. Pero va más allá: su intención es actualizar todo tipo de expresiones culturales que le interesan, básicamente porque en esas situaciones que rescata, amplifica o actualiza se dan elementos que tienen que ver con la libertad sexual, de opinión, de uso del cuerpo, y se relacionan también con la fiesta, el baile, la intensidad musical o la cultura pop.

En este sentido, *Figues febles* surgió del encuentro casual de un cómic inédito de Lluís Miracle que formó parte de la cultura protopunk de Barcelona en los setenta y a partir del cual Antoni Hervàs desarrolló todo un imaginario sexual. Y *El misterio de Caviria* partía de una investigación sobre el cabaret trans de, también, Barcelona en los setenta.

En esta ocasión, en su propuesta más reciente, *What is that called? Pussies on wheels*, el proceso de buceo, recuperación y reinterpretación ha partido de una larga estancia en la ciudad de Los Ángeles, donde investigó en los ONE Archives, uno de los archivos de LGBTI más grandes del mundo. Allí se encontró con información del coleccionista Robert Prager sobre el trabajo gráfico de Chuck Arnett, también miembro del club de moteros FFA (Fist Fuckers of America). Con esos documentos y los facsimiles de la publicación clandestina *Tale Magazine* investigó el movimiento contracultural ligado al club de moteros. A ello sumó una investigación paralela en torno a la escena nocturna californiana, la aparición de bailes de compenetración física como el *vogue* y el uso de drogas psicodélicas.

Antoni Hervàs interrelaciona todas estas referencias unidas por la conciencia alterada por el uso de drogas, el uso del cuerpo y el reconocimiento del cuerpo del otro y la intensidad de la experiencia a través del baile y la música en la escena *underground*. Así, muestra un conjunto de dibujos a partir del trabajo con una fotocopidora (que forma parte de la pieza) como referencia a los sistemas de transmisión de información y códigos entre la comunidad homosexual. Los dibujos envuelven la máquina en transparencias, ya que están tratados con Crisco, una mantequilla de uso culinario pero que también se usa para facilitar la lubricación en prácticas sexuales de *fist fucking*, y con pintaúñas, material que simboliza la importancia de la manicura y el cuidado de las manos.

David G. Torres

Researching marginal cultural practices, diving among forgotten fanzines, recovering traces of past clandestine events and bringing to light hidden documents of counterculture are exercises that form the basis of Antoni Hervàs's work. His practice can therefore be related to the culture of the archive, given that he uses them, recovers them and researches them. However, he goes further: his intention is to update all sorts of cultural expressions that he finds interesting: basically because in these situations that rescue, amplify or update, elements arise that are related to sexual freedom, opinion, use of the body, and are also related to partying, dance, musical intensity and pop culture.

In this sense, *Figues febles* came about after he stumbled across an unpublished comic by Lluís Miracle that formed part of the protopunk culture of Barcelona in the 1970s, on which Antoni Hervàs developed an entire sexual imaginary. *El misterio de Caviria* was based on a research project about trans cabaret, also from the Barcelona of the 70s.

On this occasion, in his most recent proposal *What is that called? Pussies on wheels*, the diving, recovery and reinterpretation process stems from a long visit to the city of Los Angeles, where he delved into the ONE Archives, one of the largest LGBTI archives in the world. Here he found information by collector Robert Prager about the graphical work of Chuck Arnett, also a member of the FFA (Fist Fuckers of America) bikers club. With these documents and the facsimiles from the secret publication *Tale Magazine*, he researched the countercultural movement connected with the bikers' club. He combined it with a parallel project on the Californian night-scene, the appearance of physical rapport dances such as *vogue* and the use of psychedelic drugs.

Antoni Hervàs interrelates all these references connected through the conscience, altered by the use of drugs, use of the body and recognition of the other's body and the intensity of the experience through the dance and music of the *underground* scene. Thus, he shows a series of drawings based on work with a photocopier (that forms part of the piece) as a reference to the systems of transmission of information and codes among the homosexual community. The drawings wrap the machine in transparencies, as they are treated with Crisco, a shortening used in cooking, which is also used as a lubricant for *fist fucking* sexual practices, and with nail varnish, a material that symbolises the importance of manicures and caring for your hands.

David G. Torres

Materia Prima

8 de noviembre de 2017 - 1 de abril de 2018

Raw Material

November 8, 2017 - April 1, 2018

Antonio Ortega

La Questió de la Comoditat

Under pressure(2014) / **Consell de decoració II** (2016) / **Llac Rorschach I/VI** (2016)

Composició amb nou parells de pupil·les vermelles (2016) / **Decoració reconfortant II** (2016)

Les propostes com a artista d'Antonio Ortega han partit sempre d'una observació peculiar de la realitat. A vegades com un sociòleg o un antropòleg, però sobretot intentant plantejar qüestions específiques sobre els nostres comportaments. S'ha referit de manera metafòrica, a través de plantes i animals, a la nostra capacitat d'adaptació al medi; s'ha preguntat pels conceptes de bondat i de generositat; o ha indagat en els mecanismes que utilitzem per obtenir notorietat. Al mateix temps, com a comissari i teòric ha investigat, fonamentalment, les possibilitats d'autogestió del treball dels artistes com a intents per eliminar la mediació tant del discurs com econòmic.

De fet, les dues facetes estan intrínsecament relacionades. I si com a teòric s'ha interessat per artistes propers i per pràctiques amb les quals identificar les seves propostes artístiques, com a artista ha intentat dur a terme un exercici d'autogestió i control del treball propi. Aquesta autogestió del treball com a artista ha tingut a veure amb el control del discurs, amb el fet d'intentar desenvolupar discursos que no portin a equívocs. És a dir, s'ha situat en el costat contrari del que s'anomena «l'obra oberta» o «l'obertura interpretativa». Ha volgut emanar missatges molt clars i directes que, tot i així, no sempre han estat entesos literalment. De tal manera que en les seves últimes propostes ha optat per una intensa sofisticació discursiva, per emetre missatges que gairebé semblen encriptats.

Antonio Ortega ens té acostumats a propostes poc confortables. De fet, aquest és el subjecte sobre el qual treballa o reflexiona en les seves darreres propostes. En què consisteix el confort? El nostre confort, simplement la comoditat, ¿ha estat una manera de sacrificar els ideals de convivència del moviment modern? Com hem passat de voler estar confortables i còmodes a necessitar seguretat? Quines raons ideològiques s'oculten darrere de tot això?

Per a la sèrie *Llac Rorschach* ha utilitzat paisatges confortables, idíl·lics, que responen a un anhel de descans, dels reflexos de muntanyes en

llacs. I els ha duplicat i invertit. De tal manera que ara semblen imatges del test de Rorschach. Així, els llacs i els seus reflexos ja no són un referent de confort sinó de seguretat, en la mesura que el cèlebre test serveix per diagnosticar les nostres mancances mentals i poder controlar els desviaments, la malaltia, a fi de sentir-nos més segurs.

De manera semblant funciona el confús text que apareix sobreimprès en moviment en una pantalla: «Antonio Ortega ha fet aquesta obra sota pressió.» Sota quin tipus de pressió? Ningú no l'obliga a exposar-se? O sí? No és, potser, una forma de pressió el fet mateix d'estar exposat? L'obra enuncia totes les seves contradiccions: si l'art és també un espai de confort, en què tots gaudim de la cultura sota condicions que apelen a la bondat dels seus recursos, a allò positiu de la seva contribució a la societat, què l'incomoda? És aquesta comoditat la que s'ha convertit en pressió, en una forma de vigilància?

David G. Torres

Antonio Ortega

La Questió de la Comoditat: Under pressure (2014) / **Consell de decoració II** (2016) / **Llac Rorschach I/VI** (2016)
Composició amb nou parells de pupil·les vermelles (2016) / **Decoració reconfortant II** (2016)

Las propuestas como artista de Antonio Ortega han partido siempre de una observación peculiar de la realidad. A veces como un sociólogo o un antropólogo, pero sobre todo intentando plantear cuestiones específicas sobre nuestros comportamientos. Se ha referido de manera metafórica, a través de plantas y animales, a nuestra capacidad de adaptación al medio; se ha preguntado por los conceptos de bondad y de generosidad; o ha indagado en los mecanismos que utilizamos para obtener notoriedad. Al mismo tiempo, como comisario y teórico fundamentalmente ha investigado las posibilidades de autogestión del trabajo de los artistas como intentos para eliminar la mediación tanto del discurso como económica.

De hecho, ambas facetas están intrínsecamente relacionadas. Y si como teórico se ha interesado por artistas próximos y por prácticas con las que identificar sus propuestas artísticas, como artista ha intentado llevar a cabo un ejercicio de autogestión y control del propio trabajo. Esa autogestión del trabajo como artista ha tenido que ver con el control del discurso, con intentar desarrollar discursos que no lleven a equívocos. Es decir, se ha situado en el lado contrario de lo que se denomina «la obra abierta» o «la apertura interpretativa». Ha querido emanar mensajes muy claros y directos que, aun así, no siempre han sido entendidos de manera literal. De tal forma, que en sus últimas propuestas ha optado por una intensa sofisticación discursiva, por emanar mensajes que casi parecen encriptados.

Antonio Ortega nos tiene acostumbrados a propuestas poco confortables. Y, de hecho, ese es el sujeto sobre el que trabaja o reflexiona en sus últimas propuestas. ¿En qué consiste el confort? Nuestro confort, simplemente la comodidad, ¿ha sido una manera de sacrificar los ideales de convivencia del movimiento moderno? ¿Cómo hemos pasado de querer estar confortables y cómodos a necesitar seguridad? ¿Y qué razones ideológicas se ocultan tras todo ello?

Para la serie *Llac Rorschach* ha utilizado los paisajes confortables, idílicos, que responden a un anhelo de descanso, de los reflejos de montañas en lagos. Y los ha duplicado e invertido. De tal forma que ahora parecen imágenes del test de Rorschach. Así, los lagos y sus reflejos ya no son un referente de confort sino de seguridad, en tanto en cuanto el célebre test sirve para diagnosticar nuestras fallas mentales y poder controlar los desvíos, la enfermedad, a fin de sentirnos más seguros.

De parecida forma funciona el confuso texto que aparece sobreimpresionado en movimiento en una pantalla: «Antonio Ortega ha hecho esta obra bajo presión». ¿Bajo qué tipo de presión? ¿Nadie le obliga a exponerse? ¿O sí? ¿Acaso no es una forma de presión el mismo hecho de estar expuesto? La obra enuncia todas sus propias contradicciones: si el arte también es un espacio de confort, en el que todos disfrutamos de la cultura bajo condiciones que apelan a la bondad de sus recursos, a lo positivo de su contribución a la sociedad, ¿qué le incomoda? ¿Es esa comodidad la que se ha convertido en presión, en una forma de vigilancia?

David G. Torres

Antonio Ortega's proposals as an artist have always been based on a peculiar observation of reality. Sometimes like a sociologist or an anthropologist, but above all, trying to pose specific questions about our behaviour. He has referred metaphorically, through plants and animals, to our ability to adapt to the environment; he has questioned the concepts of kindness and generosity; and he has explored the mechanisms we use to obtain notoriety. At the same time, as curator and theorist, he has mainly researched the possibilities of self-managing the work of artists as attempts to eliminate mediation of the discourse and the economy.

In fact, both aspects are intrinsically connected. If as a theorist he has taken an interest in local artists and practices with which he identifies his own artistic proposals, as an artist he has tried to make efforts to self-manage and control his own work. This self-management of his work as an artist is related to the control of the discourse, to developing discourses that are not misleading. In other words, he has put himself at the opposite end of what is called "the open work" or "the interpretive opening". He has tried to emanate very clear and direct messages that, despite this, have not always been understood literally. For this reason, in his latest proposals, he has opted for an intensely sophisticated discourse, emanating messages that almost appear to be encrypted.

Antonio Ortega has accustomed us to relatively uncomfortable proposals. In fact, this is the subject he has worked and reflected on in his latest proposals. What is comfort? Has our comfort, simply being comfortable, been a way of sacrificing co-existence ideals of the modern movement? How have we gone from wanting to be comfortable to needing security? What ideological reasons lie behind all this?

For the *Llac Rorschach* series, he has used comfortable, idyllic landscapes that respond to a longing for rest, for the reflection of mountains in lakes. And he has duplicated and inverted them. Thus, they appear to be images for the Rorschach test. The lakes and their reflections are no longer a reference to comfort, rather to security, to the extent that the famous test serves to diagnose our mental faults and to control its deviations, illnesses, in order to feel more secure.

The confusing text works in a similar way, superimposed and moving across a screen: "Antonio Ortega has created this work under pressure". Under what sort of pressure? Is someone making him participate in the exhibition? Really? Isn't the actual act of exhibiting a form of pressure? The work sets forth all its own contradictions: if art is also a space for comfort where we all enjoy culture under conditions that appeal to the kindness of its resources, to its positive contribution to society, what is making him uncomfortable? Is it this comfort, which has become a sort of pressure in the form of being watched?

David G. Torres

Avelino Sala

1935 (Tabula rasa. Un atlas Mnemosyne diferente) (2017)

Avelino Sala treballa els seus projectes des d'una consciència denunciadora. Sigui cridant l'atenció sobre qüestions econòmiques que marquen la primacia del mercat com a nova ideologia contemporània, mostrant com la configuració dels estats nació europeus respon a règims autoritaris basats en l'explotació del capital i el monopoli en l'ús de la violència o bé denunciant l'ocultament de la memòria com a estratègia de domini polític: en les seves propostes sempre reflecteix temes candents, d'intensa actualitat i que parlen des d'una perspectiva ètica i política de la situació constant de retallada de llibertats. De tal manera que, davant d'aquesta mirada denunciadora, en les propostes d'Avelino Sala s'infereix un rerefons en el qual busca pensar en la posició que prenem com a individus i que ens toca prendre davant de la realitat; o, com escriu Valentín Roma sobre l'artista a «El irresistible encanto de la dialéctica», com si «abans que fer política, tots estiguéssim treballant per a la policia».

Formalment, Avelino Sala recorre tant a estratègies que provenen de l'*objet trouvé* i el *ready-made*, confrontant realitats aparentment diferents i fent que revelin una veritat oculta (elements antiavalots amb escuts de països bombardejats amb pintura), i a potents metàfores en vídeo (un gos devorant la paraula *cultura*) o, de nou, en objectes manipulats (bitllets daurats de diversos països tancats del que sembla petroli), com a investigacions d'arxiu i històriques en les quals rescata documents que mostra amb un significat transcendent, com és el cas de *1935. (Tabula rasa. Un atlas Mnemosyne diferente)*.

Per a *1935. (Tabula rasa. Un atlas Mnemosyne diferente)* va utilitzar i rescatar el llibre *Historia de España* d'Espasa Calpe publicat el 1935, durant l'ocàs de la Segona República, abans de l'inici de la Guerra Civil i després de les revolucions obreres d'Astúries (lloc d'origen d'Avelino Sala) i Catalunya (el seu lloc actual de residència). Després de la guerra i la victòria del feixisme es va intentar esborrar tota la història anterior al 1935. En aquest intent d'esborrament, amb importants repercussions en la nostra

actualitat, en la qual la negació i l'ocultació de la memòria històrica continua, paradoxalment, viva, s'hi ha fixat Avelino Sala. I de manera tant irònica com denunciadora, ha esborrat amb Tipp-Ex tot el volum d'Espasa Calpe. És un esborrament consciencios i laboriós que fa pàgina a pàgina, tal com mostra el vídeo que constitueix un dels elements del projecte. A més, Avelino Sala també presenta les làmines que incorporava el llibre, amb elements com la geografia, la moneda o els símbols, que també han estat tapats. Finalment, el títol es refereix al famós atlas del coneixement de la civilització europea que va proposar l'historiador de l'art Aby Warburg, tot i que l'atles presentat aquí és el d'un intent d'esborrament: en comptes d'un atlas de la memòria és un atlas de l'oblit.

David G. Torres

Avelino Sala

1935 (*Tabula rasa. Un atlas Mnemosyne diferente*) (2017)

Avelino Sala trabaja sus proyectos desde una conciencia denunciativa. Sea llamando la atención sobre cuestiones económicas que marcan la primacía del mercado como nueva ideología contemporánea, mostrando cómo la configuración de los estados nación europeos responde a regímenes autoritarios basados en la explotación del capital y el monopolio en el uso de la violencia o sea denunciando el ocultamiento de la memoria como estrategia de dominio político: en sus propuestas siempre refleja temas candentes, de intensa actualidad y que hablan desde una perspectiva ética y política de la situación constante de recorte de libertades. De tal forma que, frente a esa mirada denunciativa, en las propuestas de Avelino Sala se infiere un trasfondo en el que busca pensar en la posición que tomamos como individuos y que nos toca tomar frente a la realidad; o, como escribe Valentín Roma sobre el artista en «El irresistible encanto de la dialéctica», como si «antes que hacer política, todos estuviésemos trabajando para la policía».

Formalmente, Avelino Sala recurre tanto a estrategias que provienen del *objet trouvé* y el *ready-made*, confrontando realidades aparentemente distintas y haciendo que revelen una verdad oculta (elementos antidisturbios con escudos de países bombardeados con pintura), y a potentes metáforas en vídeo (un perro devorando la palabra *cultura*) o, de nuevo, en objetos manipulados (billetes dorados de diversos países manchados de lo que parece petróleo), como a investigaciones de archivo e históricas en las que rescata documentos que muestra con un significado trascendente, como es el caso de 1935. (*Tabula rasa. Un atlas Mnemosyne diferente*).

Para 1935. (*Tabula rasa. Un atlas Mnemosyne diferente*) utilizó y rescató el libro de *Historia de España* de Espasa Calpe publicado en 1935, durante el ocaso de la Segunda República, antes del inicio de la Guerra Civil y tras las revoluciones obreras de Asturias (lugar de origen de Avelino Sala) y Catalunya (su actual residencia). Tras la guerra y la victoria del fascismo se intentó un borrado de toda la historia anterior al 1935. En ese intento de borrado, con importantes repercusiones en nuestra actualidad, en la que la negación y la ocultación de la memoria histórica continua, paradójicamente, viva, se ha fijado Avelino Sala. Y de manera tanto irónica como denunciativa, ha borrado con Tipp-Ex todo el volumen de la Espasa Calpe. Es un borrado concienzudo y laborioso que va realizando página a página, tal y como muestra el vídeo que constituye uno de los elementos del proyecto. Además, Avelino Sala también presenta las láminas que incorporaba el libro, con elementos como la geografía, la moneda o los símbolos, que también han sido tapados. Finalmente, el título se refiere al famoso atlas del conocimiento de la civilización europea que propuso el historiador del arte Aby Warburg, solo que el atlas presentado aquí es el de un intento de borrado: en lugar de un atlas de la memoria es un atlas del olvido.

David G. Torres

Avelino Sala works on his projects based on a denunciative awareness, either by bringing attention to economic issues that mark the superiority of the market as a new contemporary ideology, by showing how the configuration of European nation states responds to authoritarian regimes based on the exploitation of capital and the monopoly in the use of violence, or by denouncing the concealment of memory as a strategy for political dominance. His proposals always reflect hot topics that are powerfully present and that speak from an ethical and political perspective of the constant situation of the reductions of liberties. So much so that, in the face of this denunciative vision, Avelino Sala's proposals infer an undertone that searches to consider the position we take as individuals, which we must use to face reality; or as Valentín Roma wrote about the artist, "the irresistible charm of the dialectic", as if "before doing politics, we were all working for the police".

With regard to form, Avelino Sala recurs to strategies that stem from the *objet trouvé* and *ready-mades*, confronting apparently different realities and making them reveal a hidden truth (anti-riot elements with the coats of arms of countries bombarded with paint), to powerful metaphors on video (a dog devouring the word *culture*) or again, manipulated objects (golden notes of different countries stained with what looks like oil), and to archive and historic research where he rescues documents that he displays with a transcending significance, as in the case of 1935. (*Tabula rasa. Un atlas Mnemosyne diferente*).

For 1935 (*Tabula rasa. Un atlas Mnemosyne diferente*), he used and salvaged the book *Historia de España* (History of Spain) published by Espasa Calpe in 1935 during the decline of the Second Republic, before the start of the Spanish Civil War and after the workers' revolutions of Asturias (where Avelino Sala is originally from) and Catalonia (his current residence). After the war and the victory of fascism, there was an attempt to erase all history prior to 1935. Avelino Sala has focused on this attempt, which has significant repercussions today, in which the denial and suppression of historic memory paradoxically remains alive. In an ironic and denunciative way, he has erased the volume by Espasa Calpe using Tipp-Ex. This is a thorough and laborious obliteration done page by page, as shown in the video that is one of the project pieces. Furthermore, Avelino Sala presents illustrations from the book that include elements of geography, currency and symbols that have also been covered up. Lastly, the title refers to the famous atlas of the knowledge of European civilisation proposed by art historian Aby Warburg; only that the atlas in this case is one attempting to remove: instead of an atlas of memory, it is an atlas of omission.

David G. Torres

Materia Prima

8 de noviembre de 2017 - 1 de abril de 2018

Raw Material

November 8, 2017 - April 1, 2018

Dani Montlleó

**Pompeu, *The Martian*. - Com deia Rancapino, «*El Flamenco se canta con faltas de ortografía*» (2017)
Goldfinger (versió *Doppelgänger*) (2012)**

El qualificatiu d'*artista* sembla massa encotillat per a algú com Dani Montlleó. I, al mateix temps, les seves pràctiques i actitud responen amb absoluta coherència al que avui dia significa i implica la producció cultural contemporània: una mena de no-productor, de reciclador, de màquina de referències que proposa encreuaments, equívocs i interseccions constants. A Dani Montlleó l'interessen, com a fan o col·leccionista, múltiples moments, situacions, actituds, produccions i creadors que d'alguna manera han configurat l'horitzó de la modernitat: des de Tito, el perruquer i artista dels vuitanta a Barcelona, fins a productors musicals com Malcolm MacLaren, Phil Spector o d'altres, passant per grups musicals com The Who, marques de camises de lleyataires, personatges de ficció com 007, artistes com Yves Klein, arquitectes com Marcel Breuer o Walter Gropius...

Sobre tots ells i molts d'altres ha dut a terme intenses investigacions en les quals es fixa en detalls reveladors i, a partir d'aquí, suma referents i provoca diferents interferències culturals: la camisa de Pete Townshend es converteix en una camisa plena de símbols utilitzats per a la discriminació de grups de persones; els pentinats dels principals representants de l'arquitectura moderna són un exemple de confort, com un ball francès, la casa d'un surfista o l'habitació/búnquer de l'escriptor William Burroughs. El resultat final de la proposta pot ser un vídeo (en el cas del documental sobre Tito, per exemple), dibuixos, petites maquetes o figuretes.

Pompeu, The Martian és una d'aquestes petites figures. És un retrat de Pompeu Fabra caracteritzat com un marcià de visita a la Terra; del cap verd li sobresurten unes antenes. La figura està basada en el retrat que li va fer Ramon Casas, mentre que les antenes i el color verd corresponen a Marvin el Marcià, el personatge de dibuixos animats de Warner. L'escultura de Dani Montlleó és una mena de suma de l'un i l'altre. Com en altres ocasions, sobre aquest Pompeu marcià gravita la qüestió de la identitat i la norma: Pompeu Fabra el Normativitzador del Català és alhora un marcià davant l'ús contemporani de

la llengua i un marcià que arriba amb les regles d'un idioma des d'una espècie de llimbs allunyats, Mart.

D'altra banda, *Doppelgänger Goldfinger* és un vídeo que, juntament amb un altre de més llarg i un llibre, conformen una investigació sobre com Ian Fleming, l'autor de 007, du a terme a les seves novel·les una croada contra l'arquitectura moderna que es reflecteix a les pel·lícules posteriors (i que continuaria després amb la croada contra l'arquitectura moderna de la família reial anglesa). En aquestes, els malvats viuen en cases modernes i tecnològiques que contrasten amb l'ambient anglès tradicional dels acòlits de 007, arribant a l'extrem que el principal adversari de l'agent secret, Goldfinger, deu el seu cognom a un dels arquitectes funcionalistes anglesos més destacats. En el vídeo, Dani Montlleó ha canviat lleugerament la lletra de la pel·lícula sobre el malvat Goldfinger per dedicar-la directament a l'arquitecte anglès.

David G. Torres

Dani Montlleó

**Pompeu, *The Martian*. - Com deia Rancapino, «*El Flamenco se canta con faltas de ortografía*» (2017)
Goldfinger (versió Doppelgänger) (2012)**

El calificativo de *artista* parece demasiado encorsetado para alguien como Dani Montlleó. Y, al mismo tiempo, sus prácticas y actitud responden con absoluta coherencia a lo que hoy en día significa e implica la producción cultural contemporánea: una especie de no-productor, de reciclador, de máquina de referencias que propone constantes cruces, equívocos e intersecciones. A Dani Montlleó le interesan, como fan o coleccionista, múltiples momentos, situaciones, actitudes, producciones y creadores que de alguna manera han configurado el horizonte de la modernidad: desde Tito, el peluquero y artista de los ochenta en Barcelona, hasta productores musicales como Malcolm MacLaren, Phil Spector u otros, pasando por grupos musicales como The Who, marcas de camisetas de leñadores, personajes de ficción como 007, artistas como Yves Klein, arquitectos como Marcel Breuer o Walter Gropius, etcétera.

Sobre todos ellos y muchos otros ha llevado a cabo intensas investigaciones en las que se fija en detalles reveladores y a partir de ahí suma referentes y provoca distintas interferencias culturales: la camiseta de Pete Townshend se convierte en una camiseta llena de símbolos utilizados para la discriminación de grupos de personas; los peinados de los principales representantes de la arquitectura moderna son un ejemplo de confort, como un baile francés, la casa de un surfista o la habitación/búnker del escritor William Burroughs. El resultado final de la propuesta puede ser un vídeo (en el caso del documental sobre Tito, por ejemplo), dibujos, pequeñas maquetas o figuritas.

Pompeu, The Martian es una de esas pequeñas figuras. Es un retrato de Pompeu Fabra caracterizado como un marciano de visita en la Tierra; de la cabeza verde le sobresalen unas antenas. La figura está basada en el retrato que le hizo Ramon Casas, mientras que las antenas y el color verde corresponden al personaje de dibujos animados de Warner, Marvin el Marciano. La escultura de Dani Montlleó es una especie de suma de uno y otro. Como en otras ocasiones, sobre este Pompeu marciano gravita la cuestión de la identidad y la norma: Pompeu Fabra el Normativizador del Catalán es al mismo tiempo un marciano frente al uso contemporáneo de la lengua y un marciano que llega con las reglas de un idioma desde una especie de limbo alejado, Marte.

Por otra parte, *Doppelgänger Goldfinger* es un vídeo que, junto con otro más largo y un libro, conforman una investigación sobre cómo Ian Fleming, el autor de 007, lleva a cabo en sus novelas una cruzada contra la arquitectura moderna que se refleja en las películas posteriores (y que continuaría después con la cruzada contra la arquitectura moderna de la realeza inglesa). En ellas, los malvados viven en casas modernas y tecnológicas que contrastan con el ambiente inglés tradicional de los acólitos de 007, llegando al extremo de que el principal adversario del agente secreto, Goldfinger, debe su apellido a uno de los más destacados arquitectos funcionalistas ingleses. En el vídeo, Dani Montlleó ha cambiado ligeramente la letra de la película sobre el malvado Goldfinger para dedicársela directamente al arquitecto inglés.

David G. Torres

Describing him as an *artist* is far too restricted for someone like Dani Montlleó. At the same time, his practices and attitude are absolutely coherent with what contemporary cultural production currently means and implies: a type of non-producer, recycler, machine of references that suggests constant crossovers, ambiguities and intersections. Dani Montlleó, as a fan or collector, is interested in multiple moments, situations, attitudes, productions and creators who have in some way configured the horizon of modernity: from Tito the 1980s hairdresser and artist from Barcelona, to musical producers like Malcolm MacLaren, Phil Spector and others, as well as groups like The Who, lumberjack shirt brands, fictional characters such as 007, artists like Yves Klein, architects like Marcel Breuer and Walter Gropius and a long etcetera.

He has carried out extensive research projects on them and many others, during which he has focused on revealing details and from there he combines references and provokes different cultural interferences: the shirt of Pete Townshend converted into a shirt full of symbols used to discriminate groups of people; the hairstyles of the principle representatives of modern architecture are an example of comfort, like a French dance, the house of a surfer or the room/bunker of author William Burroughs. The result of the project might be a video (in the case of the documentary on Tito), drawings, small models or figures.

Pompeu, The Martian is one of these small figures. It is a portrait of Pompeu Fabra characterised as a Martian visiting Earth; antennae stick out from its green head. The figure is based on the portrait by Ramon Casas, while the antennae and the colour green correspond to the Warner cartoon character of Marvin the Martian. The sculpture by Dani Montlleó is a sort of combination of both. As on other occasions, the question of identity and rules gravitate around this Pompeu Martian: Pompeu Fabra, the normative reformer of Catalan, is both a Martian in the face of the contemporary use of language and a Martian that arrives with rules of a language from a type of far-off limbo, Mars.

Doppelgänger Goldfinger is a video that, together with another longer one and a book, comprise a project on how Ian Fleming, author of the 007 series, carries out a crusade in his novels against the modern architecture reflected in the subsequent films (and which would continue after with the British Royal family's crusade against modern architecture). In the films, the bad guys live in modern and technological houses that contrast with the traditional British environment of the likes of 007, reaching the extreme that the secret agent's main adversary, Goldfinger, owes his surname to one of the most famous English functionalism architects. In the video, Dani Montlleó has slightly changed the words of the film about the evil Goldfinger to dedicate it directly to the British architect.

David G. Torres

Daniela Ortiz

ABC de la Europa racista (2017)

Els quaderns d'alfabetització sempre oculten, rere la pàtina estrictament pedagògica, uns determinats models de cohesió social i els seus respectius codis d'exclusió. No hi ha manera d'instruir en l'enunciació sense la utilització d'una mena de predicats inevitablement ideologitzats. *ABC de la Europa racista* és un abecedari –inspirat en vells quaderns infantils que, amb sarcasme, joguinejaven amb l'esperit de l'imperialisme britànic– que exerceix sense embuts la facultat de concedir a cada lletra la potestat de construir relats sense cap neutralitat. En aquesta tessitura, el desplegament alfabètic que ara proposa Daniela Ortiz aborda dues funcions paral·leles. D'una banda, l'instrument d'alfabetització es construeix (vegeu amb especial atenció les entrades *E, I, O, W, Y i Z*) com una eina d'apoderament per a les comunitats racialitzades des de la perspectiva euroblanca dominant, incapaç de corregir la seva supèrbia moral i el seu gen colonial. D'altra banda, i en el revers d'aquesta primera funció, el mateix alfabet opera també com a oportunitat per construir els primers balbuceigs que permetin, ja no desaprendre el discurs racista i classista que sustenta els valors de l'aclamat esperit europeu, sinó desmuntar els enormes desajustos, miopies i hipocresies que travessen el relat elaborat per la mateixa esquerra europea davant les comunitats migrants no europees. Aquesta segona perspectiva, pel seu desenvolupament subtil, potser només queda a l'abast dels alumnes més avantatjats; així doncs, no desaprotarem l'oportunitat d'amplificar aquesta alfabetització per a un públic tan vast com sigui possible.

La posició dominant gaudeix de tots els privilegis, cosa que és una bajanada; però passa inadvertit que el privilegi també es pot construir gràcies a una sofisticada narrativa contra els valors dominants. Així, per exemple, l'apologia d'aquells processos d'integració que suposadament combaten l'exclusió lamina i processa la diferència en comptes de preservar-la amb les seves estranyeses, de tal manera que, en culminar la integració, aquests mateixos processos no fan més que consolidar el mateix

model de pau social i de cohesió de classes que estigmatitza la diferència. Només des d'una posició de centralitat hegemònica s'administren els processos de reeducació que filtren aquelles diferències susceptibles d'integració. Un altre exemple: enfront de les estructures racistes europees que faciliten la conversió de les comunitats migrants no europees en una classe treballadora extremament precaritzada –si no en una mera massa de gent abandonada a la seva sort a les portes o dins d'Europa–, la rèplica es redueix a una defensa dels sacrosants drets humans bàsics que haurien de garantir un sostre i una ingesta, eludint que el veritable dret no rau a concedir a la vida la seva possibilitat biològica sinó a possibilitar-la en la seva dimensió política. La llibertat de trànsit i la igualtat d'oportunitats no es poden subordinar a la concessió d'almoines –per a uns, benintencionades, i per a molts, gestionades com un rendible mercat– que només consoliden la condició privilegiada dels donants. Podríem afegir més exemples d'aquests curtcircuits ideològics que denoten la perdurabilitat d'un colonialisme tou d'efectes tan contraproductius com els que van quedar prescrits en els llibres negres. En tot cas, del que es tracta és d'obrir de bat a bat les possibilitats d'enunciació que sembla aquesta eina pedagògica heterodoxa, construïda amb bocins del relat dominant que ara es recomponen per assajar, a contratemps, el seu imprescindible naufragi.

Martí Peran

Daniela Ortiz
ABC de la Europa racista (2017)

Los cuadernos de alfabetización siempre ocultan, tras la pátina estrictamente pedagógica, unos determinados modelos de cohesión social y sus respectivos códigos de exclusión. No hay modo de instruir en la enunciación sin la utilización de una suerte de predicados inevitablemente ideologizados. *ABC de la Europa racista* es un abecedario –inspirado en viejos cuadernos infantiles que con sarcasmo jugueteaban con el espíritu del imperialismo británico– que ejerce sin tapujos la facultad de conceder a cada letra la potestad de construir relatos sin ninguna neutralidad. En esta tesitura, el despliegue alfabético que ahora propone Daniela Ortiz aborda dos funciones paralelas. Por una parte, el instrumento de alfabetización se construye (véanse con especial atención las entradas E, I, O, W, Y y Z) como una herramienta de empoderamiento para las comunidades racializadas desde la perspectiva euroblanca dominante, incapaz de corregir su soberbia moral y su gen colonial. Por otra parte, y en el reverso de esa primera función, el mismo alfabeto también opera como oportunidad para construir los primeros baluceos que permitan, ya no desaparecer el discurso racista y clasista que sustenta los valores del aclamado espíritu europeo, sino desmontar los enormes desajustes, miopías e hipocresías que atraviesan el relato elaborado por la propia izquierda europea frente a las comunidades migrantes no europeas. Esta segunda perspectiva, por su desarrollo sutil, quizás solo quede al alcance de los alumnos más aventajados; así que no vamos a desperdiciar la oportunidad de amplificar esta alfabetización para un público tan vasto como sea posible.

La posición dominante disfruta de todos los privilegios, lo cual es una perogrullada; pero pasa inadvertido que el privilegio también puede construirse gracias a una sofisticada narrativa contra los valores dominantes. Así, por ejemplo, la apología de aquellos procesos de integración que supuestamente combaten la exclusión lamina y procesa la diferencia en lugar de preservarla con sus extrañezas, de tal modo que, al culminar la integración, esos mismos procesos no hacen sino consolidar el mismo modelo de paz social y de cohesión de clases que estigmatiza la diferencia. Solo desde una posición de centralidad hegemónica se administran los procesos de reeducación que filtran aquellas diferencias susceptibles de integración. Otro ejemplo: frente a las estructuras racistas europeas que facilitan la conversión de las comunidades migrantes no europeas en una clase trabajadora extremadamente precarizada –cuando no una mera masa de gente abandonada a su suerte a las puertas o dentro de Europa–, la réplica se reduce a una defensa de los sacrosantos derechos humanos básicos que habrían de garantizar un techo y una ingesta, eludiendo que el verdadero derecho no reside en conceder a la vida su posibilidad biológica sino en posibilitarla en su dimensión política. La libertad de tránsito y la igualdad de oportunidades no pueden subordinarse a la concesión de limosnas –para unos, bienintencionadas, y para muchos, gestionadas como un rentable mercado– que solo consolidan la condición privilegiada de los donantes. Podríamos añadir más ejemplos de estos cortocircuitos ideológicos que denotan la perduración de un colonialismo blando de efectos tan contraproducentes como los que quedaron prescritos en los libros negros. En cualquier caso, de lo que se trata es de abrir de par en par las posibilidades de enunciación que siembra esta herramienta pedagógica heterodoxa, construida con pedazos del relato dominante que ahora se recomponen para ensayar, a contra-tiempo, su imprescindible naufragio.

Martí Peran

Behind the strictly pedagogical patina of literacy workbooks, specific models of social cohesion and their respective codes of exclusion always lie. There is no way to instruct in enunciation without using some sort of inevitably ideologically motivated predicate. *ABC de la Europa racista* is an alphabet –inspired by old children's notebooks that played on the spirit of British imperialism in a sarcastic way– that plainly pursues the faculty of conferring each letter with the power to build narratives with absolutely no neutrality. Against this background, Daniela Ortiz's alphabet addresses two parallel functions. On the one hand, the instrument of literacy is created (look especially at E, I, O, W, Y and Z) as a tool for the empowerment of racialised communities from a dominant white European perspective, incapable of correcting its moral arrogance and colonial gene. On the other, and on the back of this first purpose, the alphabet is also an opportunity to build the first utterings that allow no longer to unlearn the racist and classist discourse that sustains the values of the acclaimed European spirit, but to dismantle the enormous imbalances, myopias and hypocrisies that pervade the narrative created by the European left for non-European migrant communities. This second perspective, through its subtle development, perhaps remains only within the reach of the most gifted students; thus, we will not waste the opportunity to expand this literacy for as vast a public as possible.

The dominant position holds all the privileges, which is a truism; but what goes unnoticed is that the privilege can also be built thanks to a sophisticated narrative against the dominant values. Thus, for example, the advocacy of these integration processes that supposedly fight exclusion, laminate and process the difference rather than preserving it with its peculiarities, in such a way that on completion of the integration these same processes do nothing but consolidate the same model of social peace and cohesion of classes that stigmatises the difference. Only from a position of hegemonic centrality are the re-education processes administered that filter these differences susceptible of integration. Another example: when faced with racist European structures that facilitate the conversion of non-European migrant communities into an extremely precarious working class –or even a mere mass of people left to its own fate at the doors of or inside Europe–, the replica is reduced to a defence of the sacrosanct basic human rights that would have guaranteed a roof and food, eluding to the fact that the true rights do not lie in conferring on life its biological possibility but on enabling it in its political dimension. The freedom to move around and the equality of opportunities cannot be subordinated to the granting of charity –for some well intentioned and for many managed as a profitable market–, which only consolidates the privileged condition of the donors. We could add more examples of these ideological short-circuits that underline the persistence of a soft colonialism, the effects of which are just as counter-productive as those prescribed in the black books. Either way, the aim is to throw open the possibilities of enunciation sown by this heterodox pedagogical tool created using pieces of the dominant narrative that have now been rewritten to practice, offbeat, its essential failure.

Martí Peran

David Bestué

Expositor 1 (2016)

El treball de David Bestué (Barcelona, 1980) suposa una aproximació particular a l'escultura. Malgrat allunyar-se de la seva pràctica segons l'ús –aquella que potser relacionariem amb l'acte de modelar, tallar o esculpir amb uns determinats materials–, la seva obra planteja una lectura tan purament formal que acaba derivant en tot un seguit de propostes de caràcter conceptual. En aquest sentit, la seva preocupació per les formes i els materials entronca directament amb la seva manera de comprendre la realitat. I aquí, en aquesta visió d'allò real, és on apareixen components tan genuïns en la seva condició d'escultor com ara la performance, el llenguatge o l'arquitectura. En primer lloc, la performance –present en el seu treball des de l'inici– li permet redimensionar la forma des del cos, i per tant des d'una escala humana, orgànica i accessible. A continuació, el llenguatge li brinda la possibilitat de situar-se en els límits entre allò dit i allò formal; és a dir, entre allò recognoscible a través de la paraula i allò recognoscible des de la seva materialitat. Finalment, el seu interès per l'arquitectura el porta a connectar amb els espais que construïm i habitem, posant un especial èmfasi en l'evolució de l'enginyeria, l'ornamentació i la tècnica.

Seguint aquestes premisses, David Bestué ha anat desenvolupant en els darrers anys diversos projectes centrats en una revisió atípica de la història de l'arquitectura i l'enginyeria a Espanya. Una exploració detallada de certs avanços o tendències constructives en què els materials i les formes assumeixen nous valors i significats imprevistos, potenciant així unes connotacions estètiques i poètiques que en transcendeixen la funció original. A més, i sempre des d'una posició paral·lela, l'artista ha seguit desenvolupant un treball assagístic on l'escriptura i el registre fotogràfic també li serveixen com a eina de reflexió sobre allò formal.

Expositor 1 és una escultura de grans dimensions en la qual el material de treball que interessa a l'artista no és tant la fisicitat dels objectes que la conformen, sinó més aviat la idea de temps que es pot desprendre d'aquest material. D'una manera irò-

nica, la seva estranyesa formal al·ludeix a dues referències estètiques que dialoguen des de l'oposició. D'una banda, l'explotació abusiva del modernisme com a marca de la ciutat de Barcelona, cosa que ha anat generant l'ús indiscriminat d'ornamentacions falses destinades a evocar aquest estil en hotels, comerços i establiments públics. Barcelona s'ha omplert de *fakes* modernistes que funcionen com un reclam turístic, com un motiu del passat inventat sense problema des del present. D'altra banda, Bestué incorpora l'estètica excessiva del *tuning*, que bàsicament proposa canvis formals en el món de l'automòbil a la recerca d'exclusivitat i lluïment. L'artista recopila aquí una sèrie de respiradors ceràmics de la fàbrica modernista Cosme Toda, situada a l'Hospitalet de Llobregat –per tant, peces modernistes originals–, i els combina amb llantes de motocicleta de producció industrial. Aquesta fusió de moments i sensibilitats genera una escultura híbrida i contradictòria, en la qual la noció d'allò artístic es desdibuixa segons possibles criteris de gaudi estètic. Mentre l'estructura ens recorda els expositors de venda de llantes que podem trobar a qualsevol botiga de motos, la peça va ser pensada per ser presentada en un entorn domèstic burgès. Potser una sala ostentosa, fins i tot modernista, on *Expositor 1* conviuria per fricció amb la decoració ornamental del lloc.

David Armengol

David Bestué *Expositor 1* (2016)

El trabajo de David Bestué (Barcelona, 1980) supone una aproximación particular a la escultura. Pese a alejarse de su práctica al uso – aquella que quizás relacionaríamos con el acto de modelar, tallar o esculpir con unos determinados materiales –, su obra plantea una lectura tan puramente formal que acaba derivando en toda una serie de propuestas de orden conceptual. En este sentido, su preocupación por las formas y los materiales entronca directamente con su modo de comprender la realidad. Y ahí, en esa visión de lo real, es donde aparecen componentes tan genuinos en su condición de escultor como son la performance, el lenguaje o la arquitectura. En primer lugar, la performance – presente en su trabajo desde el inicio – le permite redimensionar la forma desde el cuerpo, y por tanto desde una escala humana, orgánica y accesible. A continuación, el lenguaje le brinda la posibilidad de situarse en los límites entre lo dicho y lo formal; es decir, entre aquello reconocible a través de la palabra y aquello reconocible desde su materialidad. Por último, su interés en la arquitectura le lleva a conectar con los espacios que construimos y habitamos, poniendo especial énfasis en la evolución de la ingeniería, la ornamentación y la técnica.

Siguiendo dichas premisas, David Bestué ha ido desarrollando en los últimos años diversos proyectos centrados en una atípica revisión de la historia de la arquitectura y la ingeniería en España. Una exploración detallada de ciertos avances o tendencias constructivas donde los materiales y las formas asumen nuevos valores y significados imprevistos, potenciando así unas connotaciones estéticas y poéticas que trascienden su función original. Además, y siempre desde una posición paralela, el artista ha seguido desarrollando un trabajo ensayístico donde la escritura y el registro fotográfico también le sirven como herramienta de reflexión sobre lo formal.

Expositor 1 es una escultura de grandes dimensiones en la que el material de trabajo que interesa al artista no es tanto la fisicidad de los objetos que la conforman, sino más bien la idea de tiempo que puede desprenderse de dicho material. De un modo irónico, su extrañeza formal alude a dos referencias estéticas que dialogan desde la oposición. Por un lado, la explotación abusiva del modernismo como marca de la ciudad de Barcelona; algo que ha ido generando el uso indiscriminado de ornamentaciones falsas destinadas a evocar dicho estilo en hoteles, comercios y establecimientos públicos. Barcelona se ha llenado de *fakes* modernistas que funcionan como un reclamo turístico, como un motivo del pasado inventado sin problema desde el presente. Por el otro, Bestué incorpora la estética excesiva del *tuning*, que básicamente propone cambios formales en el mundo del automóvil en busca de exclusividad y lucimiento. El artista recopila aquí una serie de respiraderos cerámicos de la fábrica modernista Cosme Toda, situada en L'Hospitalet de Llobregat – por tanto, piezas modernistas originales –, y los combina con llantas de motocicleta de producción industrial. Esta fusión de momentos y sensibilidades genera una escultura híbrida y contradictoria, donde la noción de lo artístico se desdibuja según posibles criterios de goce estético. Mientras la estructura nos recuerda a los expositores de venta de llantas que podemos encontrar en cualquier tienda de motos, la pieza fue pensada para ser presentada en un entorno doméstico burgués. Quizás un salón ostentoso, incluso modernista, donde *Expositor 1* conviviera por fricción con la decoración ornamental del lugar.

David Armengol

The work by David Bestué (Barcelona, 1980) has a particular approach to sculpture. Despite being far-removed from current practice – that which we would perhaps relate to the act of moulding, shaping or sculpting using certain materials –, his work suggests such a purely formal reading that it ends up becoming a whole series of proposals of a conceptual type. In this regard, his concern for forms and materials directly connects with his way of understanding reality. It is in this vision of what is real where truly genuine components of his condition as sculptor, such as performance, language and architecture, appear. Firstly, the performance – present in his work since the beginning – allows him to remodel the form using the body and therefore, on a human, organic and accessible scale. Language then conveys the possibility of situating ourselves between the limits of what is said and the form; in other words, between what is recognisable through word and what is recognisable from its materiality. Finally, his interest in architecture leads him to connect with the spaces we build and inhabit, with particular emphasis on engineering, ornamentation and technique.

According to these premises, David Bestué has developed various projects over the last few years that focus on an unusual revision of the history of architecture and engineering in Spain. A detailed exploration of certain advances or trends in construction where the materials and forms assume new unexpected values and meanings, in this way fostering aesthetic and poetic connotations that transcend their original purpose. Furthermore, and from a parallel position, the artist has continued to develop an essay work where writing and photography also serve as a tool for reflection on form.

Expositor 1 is a large sculpture in which the work material that interests the artist is not so much the physical aspect of the objects that create it, but the idea of time that can emanate from the material. Ironically, its strange shape alludes to two aesthetic references that speak from different points of view. On one hand, the abusive exploitation of modernism as the trademark of Barcelona; something which has led to the indiscriminate use of false ornaments designed to evoke the style in hotels, shops and public places. Barcelona has been filled with modernist *fakes* as a tourist attraction, as a motif of the invented past without problems from the present. On the other hand, Bestué includes the excessive aesthetics of *tuning*, which basically suggests form changes in the automobile world in search of exclusivity and prestige. The artist has gathered a series of ceramic vents from the modernist factory Cosme Toda, located in L'Hospitalet de Llobregat – therefore, original modernist pieces –, and has combined them with industrially produced motorbike wheel hubs. This fusion of moments and sensitivities creates a hybrid and contradictory sculpture where the notion of what is artistic is blurred according to the possible criteria of aesthetic enjoyment. While the sculpture reminds us of a wheel-hub sales stand that we might find in any motorbike shop, the piece was designed to be presented in a domestic bourgeois environment. Perhaps an ostentatious, even a modernist, room where *Expositor 1* could coexist through friction with the ornamental decoration of the place.

David Armengol

Materia Prima

8 de noviembre de 2017 - 1 de abril de 2018

Raw Material

November 8, 2017 - April 1, 2018

Quan les utopies habitacionals derivades de la Carta d'Atenes naufraguen a les perifèries de tot el món, Roland Barthes dicta el curs sobre *Com viure junts!* Al seu parer, l'ideal comunitari descansa en la *idiorítmia*, una «soledat interrompuda de manera regulada» que permet agrupaments entre subjectes que conceben estar junts com un equilibri entre distàncies i proximitats mútues. L'ideal del viure bé no té ara res a veure amb falanges o altres models comunals, sinó que, davant la lògica de l'addicció, aquí es defineix en termes excloents: es tracta de no ser gaire lluny els uns dels altres. Les idees de Barthes expressen la clausura de la prolífica història del propòsit d'estar junts il·luminat per les utopies de massa. La *idiorítmia*, en la mesura que reconeix la seva genealogia en la tradició anacorètica, es desmarca d'aquell gran relat promogut per la modernitat, que identificava el viure junts com una manera d'habitar i estar en comú capaç de reproduir-se industrialment per a tothom i a tot arreu. Les fites d'aquest propòsit es podrien reconèixer en el prototipus del Narkomfin (1928-1932), un bloc ideat per a unes dues-centes persones organitzades per accelerar la transició a la vida socialista, i en la seva projecció explícita sobre la Casa Bloc (1933-1939) o la Unité d'Habitation (1947).

L'esdevenir de l'ideal de la casa comuna va resultar molt escàs. El viratge estalinista a l'URSS va avortar totes les experiències col·lectivistes radicals i va reorientar la funció del Narkomfin per a alts càrrecs de la *Nomenklatura*. El mateix destí va córrer la Casa Bloc quan els feixistes espanyols van modificar-ne el projecte per adequar-lo a les seves noves funcions com a enclavament militar. Per la seva banda, la Unité d'Habitation va triomfar com a prototip habitacional durant la reconstrucció de l'Europa de postguerra, però convertida ja en la llavor que expandirà la distòpia suburbial a escala planetària. La història de l'habitatge social, a partir d'aquell moment, ja no té res a veure amb els experiments comunals sinó que es reorienta cap a la política del crèdit massiu per engreixar l'especulació i el valor propietari. Aquell ideal *idiorítmic* –«l'aporia d'una posada en comú de les distàncies»– sembla, doncs, un anacronisme en la

mesura que no gaudeix de correspondència ni amb el relat històric de la comuna societària ni amb les ruïnes posteriors de la seva mitologia. El mateix Barthes reconeix la impuresa històrica que comporta l'enyorrança d'aquest passat estrany, completament aliè a la lògica d'un temps progressiu; tanmateix, aquest anacronisme el reconeix sota el caràcter d'una *simulació* o d'una *maqueta*. El matis és crucial. En un altre lloc, Barthes assenyala com hem d'interpretar les maquetes: no com a projeccions de futur sinó com a «allò que es presenta com la seva experimentació».² En efecte, l'*obra-maqueta* és l'exemple d'una pràctica en la qual la materialitat del text (el model és literari) se sotmet a prova i s'experimenta a si mateix. La maqueta no és, doncs, un predicat, una enunciació que remet a una cosa externa i encara per arribar, sinó una posada en pràctica instal·lada completament en el ple present. L'*obra-maqueta* no avança un somni, sinó que l'assaja; no és una promesa de l'avenir, sinó la seva primera realització. L'anacrònic pressuposa una falta de correspondència entre un relat i el moment de la seva aparició; la simulació –la maqueta– ja no pateix aquest desajust, atès que sempre s'esdevé.

La maqueta de la Casa Bloc és, així, la reconstrucció de velles promeses a les quals la història a penes va concedir cap oportunitat. És evident que, en instal·lar ara la maqueta en precari equilibri sobre mobles domèstics, es projecta una ombra que evoca els fracassos de l'idealisme modern; però aquesta objetat no sembla que sigui la qüestió fonamental. Si la interpretem d'acord amb Barthes, la maqueta, en comptes de certificar la clausura d'unes utopies habitacionals, el que proposa és l'imperatiu de la seva actualització: la necessitat de tornar a experimentar com viure junts.

Martí Peran

1. BARTHES, Roland. *Cómo vivir juntos. Simulaciones novelescas de algunos espacios cotidianos. Notas de cursos y seminarios en el Collège de France, 1976-1977*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2003.

2. BARTHES, Roland. *La preparación de la novela. Notas de cursos y seminarios en el Collège de France, 1978-1979 y 1979-1980*. Mèxic: Siglo XXI, 2005, p. 233.

Cuando las utopías habitacionales derivadas de la Carta de Atenas naufragan en las periferias de todo el mundo, Roland Barthes dicta el curso sobre *Cómo vivir juntos*. A su parecer, el ideal comunitario descansa en la *idiorritmia*, una «soledad interrumpida de manera regulada» que permite agrupamientos entre sujetos que conciben estar juntos como un equilibrio entre distancias y proximidades mutuas. El ideal del bien vivir nada tiene ahora que ver con falanges u otros modelos comunales, sino que, frente a la lógica de la adición, aquí se define en términos excluyentes: se trata de no estar demasiado lejos los unos de los otros. Las ideas de Barthes expresan el cierre de la prolífica historia del propósito de estar juntos iluminado por las utopías de masa. La *idiorritmia*, en la medida que reconoce su genealogía en la tradición anacorética, se desmarca de aquel gran relato promovido por la modernidad, que identificaba el vivir juntos como un modo de habitar y estar en común capaz de reproducirse industrialmente para todos y por doquier. Los hitos de ese propósito podrían reconocerse en el prototipo del Narkomfin (1928-1932), un bloque ideado para unas docenas de personas organizadas para acelerar la transición a la vida socialista, y en su explícita proyección sobre la Casa Bloc (1933-1939) o la Unité d'Habitation (1947).

El devenir del ideal de la casa comuna resultó muy escaso. El viraje estalinista en la URSS abortó todas las experiencias colectivistas radicales y reorientó la función del Narkomfin para altos cargos de la *Nomenklatura*. El mismo destino corrió la Casa Bloc cuando los fascistas españoles modificaron el proyecto para adecuarlo a sus nuevas funciones como enclave militar. Por su parte, la Unité d'Habitation triunfó como prototipo habitacional durante la reconstrucción de la Europa de posguerra, pero convertida ya en la semilla que expandirá la distopia suburbial a nivel planetario. La historia de la vivienda social, a partir de ese momento, ya nada tiene que ver con los experimentos comunales sino que se reorienta hacia la política del crédito masivo para engordar la especulación y el valor propietario. Aquel ideal *idiorritmico* –«la aporía de una puesta en común de las distancias»– se antoja, pues, como un anacronismo en la medida que no disfruta de correspondencia ni con el relato histórico de la comuna societaria ni con las posteriores ruinas de su mitología. El propio Barthes reconoce la impureza histórica que conlleva la añoranza de este pasado extraño, ajeno por completo a la lógica de un tiempo progresivo; sin embargo, este anacronismo lo reconoce bajo el carácter de una *simulación* o de una *maqueta*. El matiz es crucial. En otro lugar, señala Barthes como debemos interpretar las maquetas: no como proyecciones de futuro sino como «aquello que se presenta como su propia experimentación». En efecto, la *obra-maqueta* es el ejemplo de una práctica en la que la materialidad del texto (el modelo es literario) se somete a prueba y se experimenta a sí mismo. La maqueta no es, pues, un predicado, una enunciación que remite a algo externo y todavía por llegar, sino una puesta en práctica instalada por completo en el presente pleno. La obra-maqueta no avanza un sueño, sino que lo ensaya; no es una promesa del porvenir, sino su primera realización. Lo anacrónico presupone una falta de correspondencia entre un relato y el momento de su aparición; la simulación –la maqueta– ya no padece este desajuste, puesto que siempre acontece.

La maqueta de la Casa Bloc es, así, la reconstrucción de viejas promesas a las que la historia apenas concedió ninguna oportunidad. Es evidente que al instalar ahora la maqueta en precario equilibrio sobre muebles domésticos, se proyecta una sombra que evoca los fracasos del idealismo moderno; pero esta obviedad no parece ser la cuestión fundamental. Si la interpretamos de acuerdo con Barthes, la maqueta, en lugar de certificar el cierre de unas utopías habitacionales, lo que propone es el imperativo de su actualización: la necesidad de volver a experimentar cómo vivir juntos.

Martí Peran

1. BARTHES, Roland. *Cómo vivir juntos. Simulaciones novelescas de algunos espacios cotidianos. Notas de cursos y seminarios en el Collège de France, 1976-1977*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2003.
2. BARTHES, Roland. *La preparación de la novela. Notas de cursos y seminarios en el Collège de France, 1978-1979 y 1979-1980*. México: Siglo XXI, 2005, p. 233.

With the housing utopia derived from the Athens Charter founding in suburbs the world over, Roland Barthes pronounced his course on *How to Live Together*.¹ In his opinion, the community ideal lies in the *idiorhythmic*, a “solitude interrupted in a regulated manner” that allows the grouping together of subjects who conceive being together as a balance between mutual distances and proximities. The ideal of good living no longer has anything to do with falanges or other communal models, but, in the face of the logic of addition, is defined here in excluding terms: one not being too far from the other. Barthes's ideas express the end of the prolific history of the suggestion of being together illuminated by mass utopias. The *idiorhythmic*, insofar as it recognises its genealogy in the anchoritic tradition, differs from the great narrative promoted by modernity, which identified living together as a way of inhabiting and sharing that is capable of being industrially reproduced for everyone and everywhere. The milestones of this proposal could be recognised in the Narkomfin prototype (1928–1932), a building designed for approximately two hundred people, organised to accelerate the transition to socialist living, and in its explicit projection of the Casa Bloc (1933–1939) or Unité d'Habitation (1947).

The evolution of the ideal of the communal house was scarce. The shift to Stalinism in the USSR aborted all radical collectivist experiences and reoriented the function of the Narkomfin Building for senior officials of the *nomenklatura*. The same fate befell Casa Bloc when the Spanish fascists modified the project, adapting it to a new purpose as military enclave. For its part, the Unité d'Habitation triumphed as a housing prototype during the reconstruction of post-war Europe, but became the seed that would sow suburban dystopia at a global level. The history of social housing, from this moment, had nothing to do with the communal experiments, but was reoriented towards the policy of mass credit to fatten speculation and owner value. The *idiorhythmic* ideal –“the aporia of a sharing of distances”– is therefore an anachronism in that it has no correlation with the historic narrative of the societal commune or with the subsequent debris of its mythology. Barthes himself recognises the historic impurity implied by the yearning for this strange past, completely removed from the logic of progressive time; however, this anachronism is recognised in the form of *simulation* or *maquette*. The nuance is crucial. On another occasion, Barthes suggests how we should interpret the maquettes: not as projections of the future, but as something that “presents itself as its own experimentation”.² Indeed, *work-as-maquette* is the example of a practice in which the materiality of the text (the model is literary) is put to the test and experiments itself. The maquette is therefore not an advocate, a statement that refers to something external yet to happen, but an implementation installed entirely in the absolute present. The work-as-maquette does not put forward a dream but tries it out; it is not a promise of the future but its first realisation. The anachronistic assumes there is a lack of correspondence between a narrative and the moment of its emergence; the simulation –the maquette– does not suffer this misalignment, given that it always occurs.

The maquette of Casa Bloc is therefore the reconstruction of old promises that history barely gave a chance. Obviously, by installing the maquette, precariously balanced on domestic furniture, a shadow is cast that evokes the failures of modern idealism; but this truism doesn't appear to be the essential issue. If we interpret it according to Barthes, rather than certifying the end of housing utopias, the maquette suggests the imperative to update it: the necessity to once again experiment how to live together.

Martí Peran

1. BARTHES, Roland. *How to Live Together. Novelistic Simulations of Some Everyday Spaces. Notes for a Lecture Course and Seminar at the Collège de France, 1976-1977*. New York: Columbia University Press, 2012.
2. BARTHES, Roland. *The Preparation of the Novel: Lecture Courses and Seminars at the Collège de France (1978–1979 and 1979–1980)* New York Columbia University Press, 2011, page 170.

Enric Farrés Duran

Refregar-se amb un mort per fer-se invisible (2017)

Confirmación arquitectónica de la diferencia entre ambos / International breaking news

Un olor desplazado / Hogar feliz, tranquilidad y bienestar constante / Coherencia que es contradicción

Refregar-se amb un mort per fer-se invisible són un seguit de propostes d'Enric Farrés per a gossos en el context d'una exposició. És a dir, són obres d'art per a gossos. Però no són obres fetes per als cans seguint els cànons humans, tal com succeeix en nombroses ocasions: quadres de gossos, quadres pintats per gossos, fotos de gossos o peces situades a l'altura dels gossos. En aquest cas ha fet l'esforç de col·locar a l'exposició una sèrie d'objectes i elements per a gaudi dels cans que, tanmateix, els humans a penes podem percebre: un raig d'orina d'humà, de gos i de gossa en zel; més orina de gossa amb certificat de pedigrí barrejada amb perfum; feromona materna exhalada per un humidificador, o trossos de neumàtic espanyol, alemany i francès. Són peces pensades per a la percepció de confortabilitat en els gossos: ensumant pixats, trobant la seguretat de l'olor materna, reconeixent-se davant de companys de raça certificada o buscant neumàtics on orinar.

Tanmateix, els gossos no poden entrar als museus i centres d'art: tret de comptades excepcions, hi tenen l'accés vetat.

El títol de la proposta fa referència a una doble invisibilitat: els gossos que no hi són i les obres que són invisibles per als humans que sí que hi són. Atès que l'olfacte és un sentit molt acusat en els animals, refregar-se amb un mort és una acció normal dels gossos per no ser vistos per altres animals i evitar confrontacions. Aquí, com a última proposta de l'exposició per a gossos, el mort és un gripau col·locat com a petjapapers damunt dels fulls de sala corresponents a la peça.

Com succeeix gairebé sempre amb les propostes d'Enric Farrés, aquesta també es pot resumir en una anècdota: una exposició pensada per a gossos amb les seves coses perquè gaudeixin. Però sota aquesta mena de nivell zero de relat, gairebé naïf, l'artista provoca que es despleguin preguntes més complexes. D'entrada, obliga a preguntar-nos a què respon tant bonisme caní quan finalment els gossos no poden gaudir de tot això, i en tot cas, si poguessin fer-ho, segur que preferirien

l'experiència de qualsevol passeig rutinari pel carrer. Així que, d'entrada, una exposició per a gossos incideix en la qüestió de la naturalitat i l'artificialitat: els gossos poden ser usats com a metàfores perfectes sobre la impossibilitat de la naturalitat; de fet, són animals que només existeixen com a producte humà. I ja posats a fer metàfores, de tot aquest bonisme aplicat als gossos per part d'Enric Farrés, se'n podria fer una translació a la gestió de públics per part dels museus, els centres d'art i, en general, la producció cultural. És a dir, si Enric Farrés prepara un seguit de peces per al confort dels gossos, no serà que en general la cultura es prepara i s'ofereix per al confort dels públics? De fet, el mateix concepte de públics se'ns apareix, a la vista dels gossos d'Enric Farrés, com a profundament paternalista i domesticat.

David G. Torres

Enric Farrés Duran

***Refregar-se amb un mort per fer-se invisible* (2017): Confirmación arquitectónica de la diferencia entre ambos / International breaking news / Un olor desplazado / Hogar feliz, tranquilidad y bienestar constante / Coherencia que es contradicción**

Refregar-se amb un mort per fer-se invisible son una serie de propuestas de Enric Farrés para perros en el contexto de una exposición. Es decir, son obras de arte para perros. Pero no son obras hechas para los canes siguiendo los cánones humanos tal y como sucede en numerosas ocasiones: cuadros de perros, cuadros pintados por perros, fotos de perros o piezas situadas a la altura de los perros. En este caso ha hecho el esfuerzo de colocar en la exposición una serie de objetos y elementos para disfrute de los canes que, sin embargo, los humanos apenas podemos percibir: un chorrito de orina de humano, de perro y de perra en celo; más orina de perra con certificado de pedigrí mezclada con perfume; feromona materna exhalada por un humidificador, o trozos de neumático español, alemán y francés. Son piezas pensadas para la percepción de confortabilidad en los perros: husmeando meados, encontrando la seguridad del olor materno, reconociéndose ante compañeros de raza certificada o buscando neumáticos en los que orinar también.

Y, sin embargo, los perros no pueden entrar en los museos y centros de arte: salvo excepciones contadas, tienen el acceso vetado.

El título de la propuesta hace referencia a una doble invisibilidad: los perros que no están y las obras que son invisibles para los humanos que sí están. Dado que el olfato es un sentido muy acusado en los animales, restregarse con un muerto es una acción normal de los perros para no ser vistos por otros animales y evitar confrontaciones. Aquí, como última propuesta de la exposición para perros, el muerto es un sapo colocado como sujetapapeles encima de las hojas de sala correspondientes a la pieza.

Como casi siempre sucede con las propuestas de Enric Farrés, esta también se puede resumir en una anécdota: una exposición pensada para perros con sus cosas para que disfruten. Pero bajo esa especie de nivel cero de relato, casi naïf, el artista provoca que se desplieguen preguntas más complejas. De entrada, obliga a preguntarnos a qué responde tanto buenismo perruno cuando finalmente no pueden disfrutar de ello, y en todo caso, si pudiesen, seguro que preferirían la experiencia de cualquier paseo rutinario por la calle. Así que, de entrada, una exposición para perros incide en la cuestión de naturalidad y artificialidad: los perros pueden ser usados como metáforas perfectas sobre la imposibilidad de la naturalidad; de hecho, son animales que solo existen como producto humano. Y ya puestos en metáforas, de todo ese buenismo aplicado a los perros por parte de Enric Farrés podría hacerse una traslación a la gestión de públicos por parte de los museos, los centros de arte y, en general, la producción cultural. Es decir, si Enric Farrés prepara una serie de piezas para el confort de los perros, ¿no será que en general la cultura se prepara y se ofrece para el confort de los públicos? Y, de hecho, el mismo concepto de públicos se nos aparece, a la vista de los perros de Enric Farrés, profundamente paternalista y domesticado.

David G. Torres

Refregar-se amb un mort per fer-se invisible are a series of proposals by Enric Farrés for dogs in an exhibition context. In other words, works of art for dogs. However, these pieces are not created for dogs according to human canons, as has been done on numerous occasions: paintings of dogs, paintings by dogs, photos of dogs or pieces positioned at a dog's height. In this case, the artist has placed a series of elements and objects for dogs to enjoy, but that humans are barely able to perceive: a splash of urine from a human, from a dog and from a bitch in heat; more pedigree bitch urine mixed with perfume; maternal pheromones vaporised by a humidifier and pieces of Spanish, German and French tyres. All have been created for the perception of comfort in dogs: sniffing pee, encountering the security of a maternal odour, recognising companions of a certified breed or looking for tyres on which to relieve themselves.

However, dogs aren't allowed in museums and art centres: except for in certain situations, they are banned.

The title of the project refers to a double invisibility: the dogs that aren't there and the artwork, invisible to humans, that is. Given that the sense of smell is extremely acute in animals, rubbing themselves against a corpse is normal behaviour in dogs so as to remain unseen by other animals and to avoid confrontation. Here, as a final proposal for the exhibition for dogs, the corpse is a toad placed like a paperweight on top of the exhibition information sheets for the piece.

As in most cases of the work by Enric Farrés, this can also be summed up in an anecdote: an exhibition created for dogs with things for them to enjoy. However, underlying this almost naïve, zero-level narrative, the artist unleashes more complex questions. To begin with, it makes us question what all this canine do-goodism is about when they can't actually enjoy it, and even if they could, surely they would prefer the experience of just a normal walk outside. Thus, first off, an exhibition for dogs underscores the question of what is natural or artificial: dogs can be used as the perfect metaphor about the impossibility of naturalness; they are in fact animals that only exist as a human product. And now that we're on the subject of metaphors, all this do-goodism applied to dogs by Enric Farrés could be transferred to the management of audiences by museums, art centres and in general, cultural production. In other words, if the artist prepares a series of pieces for the comfort of dogs, doesn't it mean that, in general, culture is created and offered for the comfort of the public? What's more, the same concept of the public appears, in the eyes of Enric Farrés's dogs, profoundly paternalistic and domesticated.

David G. Torres

Erick Beltrán

La part abyssale (2012)

El 1873 Nietzsche va redactar un dels seus assaigs més lúcids: *Sobre veritat i mentida en sentit extramoral*. El dard intempestiu s'exposava allà amb absoluta claredat: qualsevol noció de veritat pertany al mateix dispositiu retòric que la sustenta i la defensa, de manera que, en sentit *extramoral*, no hi ha veritat ni mentida que resisteixin el menor examen crític sense esvaïr-se a la primera bufada. L'investida va prendre lentament i, abans que la postmodernitat la relativitzés per proclamar el grau zero ideològic, es va traduir en aportacions tan brillants com els comiats a la raó i contra el mètode que al seu dia va promulgar Paul Feyerabend.¹ No es tractava d'un gest menor, atès que la mateixa filosofia de la ciència reconeixia sense embuts que la naturalesa del seu discurs ideològic (contribuir a la construcció de determinats sistemes de valor) havia de virar cap a allò estètic (admetre que cada mode de parla conté les seves nocions de valor). Per dir-ho d'una manera parca i planera: així com cada estil artístic persegueix la seva pròpia noció del que és bell, també cada narrativa científica, moral o jurídica persegueix les seves pròpies idees respecte a què seria veritable, bo i just. Amb aquesta operació, qualsevol llenguatge queda desposseït de qualsevol exterioritat; tanmateix, Zoroastre va subestimar el poder de la màscara.

La noció de màscara travessa la majoria dels seminaris lacanians com una mena d'al·legoria expandida d'allò ambigu. Arreu ens aguaiten postissos, semblants, ombres, miralls i fantasmes; però la mascarada central és aquella que construeix de manera sofisticada la idea de la *unitat personal* com a encarnació mateixa de l'ésser. La persona i allò personal –segons diuen el cristianisme, la filosofia clàssica i el dret romà– emergeixen com la gran mascarada que permet salvar una exterioritat sagrada capaç de suportar, fins i tot, les investides de tota crítica extramoral. Pot ser que totes les nocions de valor siguin vulnerables, però sempre es conserva com a resta el principi de l'*un mateix* habilitat com a font de legitimitat. El dispositiu *persona*² s'articula, així, com una mena de punt d'acord que permet dilucidar tot tipus

de qüestions, siguin de caràcter filosòfic, jurídic o polític. N'hi ha prou a recordar que aquest constructe *persona* és el fonament sobre el qual es promulga la mateixa Declaració Universal dels Drets Humans (1948). La qüestió, arribats a aquest punt, consisteix a evocar la facilitat amb què la història ha considerat legítim *despersonalitzar* comunitats senceres en privar-les de tot dret per consolidar la seva pròpia esfera de dret. En altres paraules: si la persona pot desconstruir-se, serà com a conseqüència del fet que es tracta d'un mer constructe.

Desarticular la ideologia de la persona i allò personal s'imposa com una tasca imperativa. L'apologia de l'un mateix com a encarnació mateixa de l'ésser no garanteix protegir la vida sinó que, per contra, es pot convertir en el veritable problema del seu emmascarament. *La part abyssale* no consisteix en una reconstrucció del trajecte cap a les profunditats insondables subjacents en allò personal, sinó que es desplega com un atlas laberíntic de les cites que el produeixen. Al llarg de cadascun dels anells de la piràmide s'alteren els marcs i les cronologies per aixecar un atlas oceànic que assalti la raó i arruïni els mètodes. És així com queda al descobert que la noció de valor que s'amaga en el principi persona no resisteix la seva recontextualització a qualsevol escala ni suporta un examen plantejat des de la història desordenada. És l'únic gest mitjançant el qual fins i tot allò extramoral quedaria en dubte.

Martí Peran

1. Vegeu els treballs de Paul Feyerabend *Adiós a la razón* (Madrid: Tecnos, 2008) i *Contra el método: esquema de una teoría anarquista del conocimiento* (Barcelona: Ariel, 1981).

2. Vegeu Esposito, Roberto. *El dispositivo de la persona*. Buenos Aires: Amorrortu, 2012.

Erick Beltrán
La part abyssale (2012)

En 1873 Nietzsche redactó uno de sus más lúcidos ensayos: *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*. El dardo intempestivo se exponía allí con claridad meridiana: cualquier noción de verdad pertenece al mismo dispositivo retórico que la sustenta y la defiende, de modo que, en sentido *extramoral*, no hay verdad ni mentira que soporten el menor examen crítico sin desvanecerse al primer soplo. La embestida cuajó lentamente y, antes de que la posmodernidad la relativizara para proclamar el grado cero ideológico, se tradujo en aportes tan brillantes como las despedidas a la razón y contra el método que en su día promulgó Paul Feyerabend.¹ No se trataba de un gesto menor, puesto que la propia filosofía de la ciencia reconocía sin tapujos que la naturaleza de su discurso ideológico (contribuir a la construcción de determinados sistemas de valor) debía virar hacia lo estético (admitir que cada modo de habla contiene sus propias nociones de valor). Para decirlo de un modo parco y llano: así como cada estilo artístico persigue su propia noción de lo bello, también cada narrativa científica, moral o jurídica persigue sus propias ideas respecto de qué cosa serían lo verdadero, lo bueno y lo justo. Con esta operación, cualquier lenguaje queda desposeído de cualquier exterioridad; sin embargo, Zoroastro subestimó el poder de la máscara.

La noción de máscara atraviesa la mayor parte de los seminarios lacanianos como una suerte de alegoría expandida de lo ambiguo. Por doquier nos acechan postizos, semblantes, sombras, espejos y fantasmas; pero la mascarada central es aquella que construye de forma sofisticada la idea de la *unidad personal* como encarnación misma del ser. La persona y lo personal –según rezan el cristianismo, la filosofía clásica y el derecho romano– emergen como la gran mascarada que permite salvar una exterioridad sagrada capaz de soportar, incluso, las embestidas de toda crítica extramoral. Puede que todas las nociones de valor sean vulnerables, pero siempre se conserva como resto el principio del *uno mismo* habilitado como fuente de legitimación. El dispositivo *persona*² se articula, así, como una suerte de punto de acuerdo que permite dilucidar todo tipo de cuestiones, ya sean de orden filosófico, jurídico o político. Baste recordar que este constructo *persona* es el fundamento sobre el que se promulga la misma Declaración Universal de los Derechos Humanos (1948). La cuestión, llegados a este punto, consiste en evocar la facilidad con la que la historia ha considerado legítimo *despersonalizar* a comunidades enteras al privarlas de todo derecho para consolidar su propia esfera de derecho. En otras palabras: si la persona puede deconstruirse, será como consecuencia de que se trata de un mero constructo.

Desarticular la ideología de la persona y lo personal se impone como una tarea imperativa. La apología del uno mismo como encarnación misma del ser no garantiza proteger a la vida sino que, por el contrario, puede convertirse en el verdadero problema de su enmascaramiento. *La part abyssale* no consiste en una reconstrucción del trayecto hacia las profundidades insondables que subyacen en lo personal, sino que se despliega como un atlas laberíntico de las citas que lo producen. A lo largo de cada uno de los anillos de la pirámide se alteran los marcos y las cronologías para levantar un atlas oceánico que asalte la razón y arruine los métodos. Es así como queda al descubierto que la noción de valor que se amaga en el principio persona no resiste su recontextualización a cualquier escala ni soporta un examen planteado desde la historia desordenada. Es el único gesto mediante el cual incluso lo extramoral quedaría en entredicho.

Martí Peran

In 1873, Nietzsche wrote one of his most lucid essays, *On Truth and Lies in a Nonmoral Sense*. The untimely arrow was revealed with crystalline clarity: any notion of truth belongs to the rhetorical device that sustains and defends it, in that, in a *nonmoral* sense, there is no truth or lie that can withstand the most minor critical scrutiny without collapsing on the first blow. The onslaught came slowly together and before post-modernity put it into perspective to proclaim the zero-ideological level; it was translated into contributions as brilliant as the farewell to reason and against method that Paul Feyerabend issued in his day. This was not a minor gesture, given that the philosophy of science plainly recognised that the nature of his ideological discourse (contributing to the construction of certain value systems) should steer towards aesthetics (admitting that every mode of speech contains its own notions of value). To put it plain and simple, just as each artistic style pursues its own notion of beauty, so each scientific, moral or juridical narrative pursues its own ideas with regard to what would be true, good and fair. Therefore, any language is divested of any exteriority; however, Zoroaster underestimated the power of the mask.

The notion of mask pervades most of Lacan's seminars as a sort of expanded allegory of the ambiguous. The unnatural, similarities, shadows, mirrors and phantoms lurk everywhere; but the main masquerade is the one that creates the idea of *personal unity* as the sophisticated incarnation of self. The person and the personal –according to Christianity, classic philosophy and Roman law– emerge as the great masquerade that allows a sacred exteriority to be salvaged, which is even capable of withstanding the onslaught of all nonmoral critique. Perhaps all value notions are vulnerable, but the principle of *onself* always remains, enabled as a source of legitimation. The *person* is thus articulated as a type of point of agreement that allows all types of questions, be they philosophical, juridical or political, to be interpreted. One only has to remember that this *person* construct is the basis on which the Universal Declaration of Human Rights (1948) is enacted. The issue, at this point, consists in evoking the ease with which history has considered legitimate the *depersonalisation* of entire communities by depriving them of all rights to consolidate their own sphere of rights. In other words, if the person can be deconstructed, this must be the result of it being a mere construct.

Dismantling the ideology of the person and the personal becomes an imperative task. The vindication of oneself as incarnation of the self does not guarantee the protection of life, but, conversely, it can become the true problem of its masking. *La part abyssale* is not a reconstruction of the trajectory towards the impenetrable depths that underlie the personal, but is displayed as a labyrinthine atlas of the quotes that creates it. On each one of the rings of the pyramid, the frames and chronologies alternate to create an oceanic atlas that assaults reason and ruins the methods. This is how it becomes clear that the notion of value that is hidden in the principle of person does not resist its recontextualisation on any scale or withstand the scrutiny posed from a disordered history. This is the only gesture through which even the nonmoral will remain at stake.

Martí Peran

1. Véanse los trabajos de Paul Feyerabend *Adiós a la razón* (Madrid: Tecnos, 2008) i *Contra el método: esquema de una teoría anarquista del conocimiento* (Barcelona: Ariel, 1981).

2. Véanse ESPOSITO, Roberto. *El dispositivo de la persona*. Buenos Aires: Amorrortu, 2012.

Ester Partegàs

The Passerby (2017)

En nombroses ocasions, el treball d'Ester Partegàs ha explorat els efectes derivats de l'economia global i de l'hiperconsum. La conversió de les ciutats en centres comercials camuflats com a nou espai públic i les contínues deixalles provocades per un consum obsessiu i compulsiu, han operat com els dos eixos principals sobre els quals l'artista ha formulat les seves propostes. *The Passerby* no fa sinó aprofundir en aquestes mateixes qüestions amb un altre pas de rosca. En aquesta ocasió, unes estructures metàl·liques que sostenen unes teles translúcides s'acoblen entre si fins a configurar una mena d'arquitectura de mercat de carrer. El suposat mercat, però, ha reduït la seva oferta de mercaderies a la mateixa presència vaga dels consumidors. En efecte, les teles de resina que tanquen cadascun dels panells –parades de carrer– tradueixen la circulació dels espectadors en figures desdibuixades que volten entorn d'un espai espectral. L'espai social es va fer definitivament transparent en la uniformitat de la transacció comercial. No hi ha més esfera pública que aquesta coreografia del consum protagonitzada per siluetes mobilitzades pel capital a la recerca de qualsevol (cap) mercaderia.

La cultura de la transparència (*Glasskultur*) va representar per a la modernitat una ambiciosa il·lusió per accelerar diferents objectius programàtics. En clau arquitectònica, es tractava d'higienitzar els interiors i, a més, restablir els vincles entre l'espai públic i l'espai privat. En una perspectiva més ambiciosa, la transparència simbolitzava la culminació dels ideals segellats per la raó il·luminista. No obstant això, ben aviat la transparència es va transformar en un pretext pervers per desplegar les seves derives més fosques: incrementar els protocols de vigilància, difondre com a canònics uns determinats models d'existència i, en última instància, diluir els esdeveniments en el marc de la postveritat. D'alguna manera, es podria afirmar que els efectes d'aquest tomb en la idea de transparència representen la cancel·lació definitiva de qualsevol resta de modernitat. Avui la idea de transparència, mitjançant la seva celebració unànime, ha culminat aquest

procés pervers. Sembla que tot s'incorpora ja i sense cap resistència a la lògica d'una visibilitat radical que tot ho iguala. La transparència es va fer imperativa per garantir l'apoteosi de la uniformitat dictada pel capital, la comunicació i la informació. Quan el mateix espai públic es redueix a la senzilla transparència de la transacció comercial, qualsevol anunci de comunitat queda anul·lat en benefici d'una mera optimització de les relacions de producció. Tots mobilitzats sota la consigna del consum i ben exposats per confirmar el felicitat «infern d'allò igual».¹

The Passerby es pot interpretar com una simulació d'aquest espai comercial que sanciona la pobresa de la uniformitat de la transparència; però també podria succeir que no es tractés d'una mera simulació d'un mercat de carrer sinó que, per contra, el seu veritable objectiu fos assenyalar que l'espai de l'art està travessat per les mateixes dinàmiques que reconeixiem a l'espai públic. Les parades de venda es disposen de manera estudiada i meticulosa a l'espai expositiu i les siluetes que es transparenten són les dels espectadors aplicats en la instrucció que garanteix una experiència cultural. Així doncs, potser no es tracta de la reconstrucció d'un mercat sinó d'una mera escultura de tradició minimalista que exigeix ser envoltada tot respectant els protocols ordinaris davant d'un objecte estètic. D'aquesta manera, la mobilització d'espectadors disciplinats no encarna sinó la mateixa inacció social que batega en la bullícia del *shopping* convencional. El sistema de l'art, en efecte, ja no conserva ni garanteix cap promesa d'emancipació. La sospita aguaita.

Martí Peran

1. HAN, Byung-Chul. *La societat de la transparència*. Barcelona: Herder, 2015.

En numerosas ocasiones, el trabajo de Ester Partegàs ha explorado los efectos derivados de la economía global y del hiperconsumo. La conversión de las ciudades en centros comerciales camuflados como nuevo espacio público y los continuos desechos provocados por un consumo obsesivo y compulsivo, han operado como los dos ejes principales sobre los que la artista ha formulado sus propuestas. *The Passerby* no hace sino ahondar en estas mismas cuestiones con una nueva vuelta de tuerca. En esta ocasión, unas estructuras metálicas que sustentan unas telas translúcidas se acoplan entre sí hasta configurar una suerte de arquitectura de mercado callejero. El supuesto mercado, sin embargo, ha reducido su oferta de mercancías a la propia presencia vaga de los consumidores. En efecto, las telas de resina que cierran cada uno de los paneles –puestos callejeros– traducen la circulación de los espectadores en figuras desdibujadas que merodean alrededor de un espacio espectral. El espacio social se hizo definitivamente transparente en la uniformidad de la transacción comercial. No hay más esfera pública que esta coreografía del consumo protagonizada por siluetas movilizadas por el capital a la búsqueda de cualquier (ninguna) mercancía.

La cultura de la transparencia (*Glasskultur*) representó para la modernidad una ambiciosa ilusión para acelerar distintos objetivos programáticos. En clave arquitectónica, se trataba de higienizar los interiores y, además, restablecer los vínculos entre el espacio público y el espacio privado. En una perspectiva más ambiciosa, la transparencia simbolizaba la culminación de los ideales sellados por la razón iluminista. Sin embargo, muy pronto la transparencia mudó en un pretexto perverso para desplegar sus derivas más oscuras: incrementar los protocolos de vigilancia, publicitar como canónicos unos determinados modelos de existencia y, en última instancia, diluir los acontecimientos en el marco de la posverdad. De algún modo, podría afirmarse que los efectos de este vuelco en la idea de la transparencia representan la cancelación definitiva de cualquier resto de modernidad. Hoy la idea de transparencia, mediante su unánime celebración, ha culminado ese proceso perverso. Parece que todo se incorpora ya y sin ninguna resistencia a la lógica de una radical visibilidad que todo lo iguala. La transparencia se hizo imperativa para garantizar la apoteosis de la uniformidad dictada por el capital, la comunicación y la información. Cuando el propio espacio público se reduce a la sencilla transparencia de la transacción comercial, cualquier anuncio de comunidad queda anulado en beneficio de una mera optimización de las relaciones de producción. Todos movilizados bajo la consigna del consumo y bien expuestos para confirmar el feliz «infierno de lo igual».¹

The Passerby puede interpretarse como una simulación de ese espacio comercial que sanciona la pobreza de la uniformidad de la transparencia; pero también pudiera suceder que no se tratara de una mera simulación de un mercado callejero sino que, por el contrario, su verdadero objetivo fuera señalar que el propio espacio del arte está atravesado por las mismas dinámicas que reconocíamos en el espacio público. Los puestos de venta se disponen de forma estudiada y meticulosa en el espacio expositivo y las siluetas que se transparentan son las de los espectadores aplicados en la instrucción que garantiza una experiencia cultural. Así pues, quizás no se trata de la reconstrucción de un mercado sino de una mera escultura de tradición minimalista que exige ser rodeada respetando los protocolos ordinarios frente a un objeto estético. De esta guisa, la movilización de espectadores disciplinados no encarna sino la misma inacción social que late en el bullicio del *shopping* convencional. El sistema del arte, en efecto, ya no conserva ni garantiza ninguna promesa de emancipación. La sospecha acecha.

Martí Peran

On numerous occasions, Ester Partegàs's work has explored the effects derived from the global economy and hyperconsumerism. The conversion of cities into commercial centres camouflaged as new public spaces and the continual waste caused by obsessive compulsive consumerism are the two main pillars on which the artist has formulated her proposals. *The Passerby* delves further into these questions with a new twist of the screw. On this occasion, metal structures supporting translucent materials recreate a sort of street-market architecture. The supposed market, however, has reduced its merchandise to the allusive presence of the consumers. Indeed, the polyurethane tarps that close each of the panels –or street stalls– blur the shape of the observers wandering through the spectral space. The social space becomes definitively transparent in the uniformity of the commercial transaction. There is nothing more public than this choreography of consumption featuring silhouettes mobilised by capital in search of (no) merchandise.

For modernity, the culture of transparency (*Glasskultur*) represented an ambitious illusion for accelerating different programme objectives. In architectural terms, this meant sanitising interiors and re-establishing connections between the public and private space. In a more ambitious perspective, transparency symbolises the culmination of ideals stamped with illuminist reason. However, soon transparency was cast aside in a perverse pretext to reveal its darkest shift: increasing monitoring protocols, advertising certain existence models as standard and ultimately diluting events in the framework of post-truth. In a way, it could be said that the effect of this twist in the idea of transparency represents the definitive cancellation of all traces of modernity. Today the idea of transparency, through its unanimous celebration, has culminated in this perverse process. It seems like everything joins, with no resistance, the logic of radical visibility, making all things equal. Transparency became imperative to guarantee the apotheosis of uniformity dictated by capital, communication and information. When public space itself is reduced to the simple transparency of a commercial transaction, any declaration of community is cancelled out in the interest of pure optimisation of production relationships. Everyone mobilised under the slogan of consumption and well exposed to confirm the blessed “inferno of the same”.¹

The Passerby can be interpreted as a simulation of this commercial space that sanctions the poverty of the uniformity of transparency; it could also be that it is not a mere simulation of a street market but, to the contrary, its true aim is to point out that the actual art space is traversed by the same dynamics we recognised in the public space. The market stalls are meticulously laid out in a studied way in the exhibition space and the silhouettes that become transparent are those of the observers dedicated to the instruction that guarantees a cultural experience. Thus, perhaps this is not the recreation of a market, but a mere sculpture of minimalist tradition that demands to be surrounded, respecting the ordinary protocols of an aesthetic object. This way, the mobilisation of disciplined observers embodies the same social inaction that pulsates in the hustle-bustle of conventional shopping. The art system, essentially, no longer conserves or guarantees promises of emancipation. Suspicions lurk.

Martí Peran

1. HAN, Byung-Chul. *La societat de la transparència*. Barcelona: Herder, 2015.

1. HAN, Byung-Chul. *The Transparency Society*. Stanford UP 2015

Jaume Pitarch

Propiciamos aquello que más tememos como forma de expiación de nuestro propio temor (2017)

A banda dels seus registres de presentació – que engloben des de l'escultura o la instal·lació fins a la pintura, la fotografia, el vídeo o el text –, el treball de Jaume Pitarch (Barcelona, 1953) destil·la una preocupació genuïna que va més enllà de la seva tasca com a artista per incidir de ple en la seva condició d'individu davant d'una societat asfixiant, ansiosa i fins i tot malaltissa. Conscient i sensible davant les nostres dificultats d'adaptació a les mateixes estructures que ens sustenten, la seva pràctica artística busca punts de fuga mitjançant un activisme d'ordre poètic que aposta per dos canals de reflexió. D'una banda, el pensament autocrític com a posada en crisi dels nostres valors; de l'altra, l'empatia i la complicitat amb l'altre com a únic sistema de convivència en societat.

L'artista incorpora en la seva obra temes controvertits, com ara l'extraviament, la inestabilitat, la precarietat, la improductivitat, l'error o el conflicte; un conjunt d'interessos que no només li permeten qüestionar la funció de l'art en els entorns socials, econòmics i polítics en què aquest es produeix, sinó que, a més, i sense donar cap lliçó moral, al·ludeixen al compromís individual d'incidència micro que podem generar davant d'allò que ens envolta. En el seu cas, aquest compromís l'ha portat a una clara economia de mitjans i a unes dinàmiques d'apropiació de materials quotidians –mobles trobats al carrer, productes comercials, monedes, bitllets...– que atorguen a l'objecte recuperat un nou estatus fràgil i inestable on es barreja l'ideològic, l'emocional i l'afectiu.

Propiciamos aquello que más tememos como forma de expiación de nuestro propio temor és una nova producció específica per a *Matèria Primera* en la qual l'artista llança una frase de caràcter apocalíptic mitjançant lletres pertanyents als logos d'infinidat de productes comercials de menjar porqueria, tabac o begudes alcohòliques. La instal·lació es refereix aquí a l'acceleració dels nostres hàbits de consum en uns temps tan frenètics que assumeixen l'ansietat i el desordre psicològic com a conseqüència natural de la productivitat incessant i el pro-

grés econòmic. Una malaltia col·lectiva que es nega a si mateixa pel simple fet de no poder parar. I així, seguint aquest desenfrenament, el mateix sistema crea el fàrmac que la normalitza i l'assumeix sense immutar-se. D'aquesta manera, la frase s'imposa com un acte profètic que ens interpel·la d'una manera ambigua i, com apunta el mateix artista, al·ludeix a una mena de lent suïcidi col·lectiu.

Per acabar, simplement destacar que, malgrat el caràcter objectual i instal·latiu de les obres de Jaume Pitarch, la naturalesa processual del seu treball té més a veure amb el temps que amb l'espai. *Propiciamos aquello que más tememos como forma de expiación de nuestro propio temor* funciona realment quan la llegim i intentem interpretar-la, i això només es pot fer en present.

David Armengol

Jaume Pitarch

Propiciamos aquello que más tememos como forma de expiación de nuestro propio temor (2017)

Al margen de sus registros de presentación –que abarcan desde la escultura o la instalación hasta la pintura, la fotografía, el vídeo o el texto–, el trabajo de Jaume Pitarch (Barcelona, 1953) destila una preocupación genuina que va más allá de su labor como artista para incidir de pleno en su condición de individuo frente a una sociedad asfixiante, ansiosa e incluso enfermiza. Consciente y sensible ante nuestras dificultades de adaptación a las propias estructuras que nos sustentan, su práctica artística busca puntos de fuga mediante un activismo de orden poético que apuesta por dos canales de reflexión. Por un lado, el pensamiento auto-crítico como puesta en crisis de nuestros valores; por el otro, la empatía y complicidad con el otro como único sistema de convivencia en sociedad.

El artista incorpora en su obra temas controvertidos como son el extravío, la inestabilidad, la precariedad, la improductividad, el error o el conflicto; un conjunto de intereses que no solo le permiten cuestionar la función del arte en los entornos sociales, económicos y políticos en los que este se produce, sino que, además, y sin dar ninguna lección moral, aluden al compromiso individual de incidencia micro que podemos generar ante aquello que nos rodea. En su caso, dicho compromiso le ha llevado a una clara economía de medios y a unas dinámicas de apropiación de materiales cotidianos –muebles encontrados en la calle, productos comerciales, monedas, billetes...– que otorgan al objeto recuperado un nuevo estatus frágil e inestable donde se mezcla lo ideológico, lo emocional y lo afectivo.

Propiciamos aquello que más tememos como forma de expiación de nuestro propio temor es una nueva producción específica para *Materia Prima* en la que el artista lanza una frase de carácter apocalíptico mediante letras pertenecientes a los logos de infinidad de productos comerciales de comida basura, tabaco o bebidas alcohólicas. La instalación se refiere aquí a la aceleración de nuestros hábitos de consumo en unos tiempos tan frenéticos que asumen la ansiedad y el desorden psicológico como consecuencia natural de la productividad incesante y el progreso económico. Una enfermedad colectiva que se niega a sí misma por el simple hecho de no poder parar. Y así, siguiendo el mismo desenfreno, el propio sistema crea el fármaco que la normaliza y la asume sin inmutarse. De este modo, la frase se impone como un acto profético que nos interpela de un modo ambiguo y, como apunta el propio artista, alude a una especie de lento suicidio colectivo.

Por último, simplemente destacar que, pese al carácter objetual e instalativo de las obras de Jaume Pitarch, la naturaleza procesual de su trabajo tiene más que ver con el tiempo que con el espacio. Propiciamos aquello que más tememos como forma de expiación de nuestro propio temor funciona realmente cuando la leemos e intentamos interpretarla, y eso solo se puede hacer en presente.

David Armengol

Apart from his forms of presentation –which range from sculpture and installations to painting, photography, video and text–, the work of Jaume Pitarch (Barcelona, 1953) emits a true concern that stretches beyond his work as an artist and completely influences his condition as an individual in an asphyxiating, anxious and even unhealthy society. Aware of and sensitive to our difficulties to adapt to the structures that sustain us, his artistic practice searches for points of escape through a poetic activism that focuses on two channels of reflection. On one hand, self-critical thinking as a way of challenging our values, and empathy and complicity with each other as the only way of coexisting in society.

In his work, the artist includes controversial subjects such as loss, instability, fragility, unproductiveness, error and conflict; a series of interests that not only allow him to question the function of art in the social, economic and political environments in which he works, but also, and with absolutely no moral lesson intended, to allude to the personal commitment of micro-incident that we can generate when dealing with what surrounds us. In his case, this commitment has led him to a clear economy of means and to dynamics of appropriation of daily materials –furniture found on the street, commercial products, coins, notes, etc.– giving the recovered object a new fragile and unstable status where aspects of ideology, emotion and affection mix together.

Propiciamos aquello que más tememos como forma de expiación de nuestro propio temor is a new specific production for *Raw Material* in which the artist launches an apocalyptic phrase using letters taken from an infinity of logos of commercial brands of junk food, tobacco and alcoholic drinks. The installation refers to the acceleration of our consumer habits in such frenetic times that assume the anxiety and psychological disorder as a natural consequence of incessant productivity and economic progress. A collective disease that denies itself through the simple fact of not being able to stop. Following this same frenzy, the system creates the drug to normalise it and assume it, unfazed. This way, the phrase becomes a prophetic act that ambiguously addresses and, as the artist himself points out, alludes to a form of slow collective suicide.

Lastly, it must be pointed out that, despite the object and installation character of Jaume Pitarch's pieces, the procedural nature of his work has more to do with time than with space. *Propiciamos aquello que más tememos como forma de expiación de nuestro propio temor* works when we read it and try to interpret it, and this can only be done in the present.

David Armengol

Materia Prima

8 de noviembre de 2017 - 1 de abril de 2018

Raw Material

November 8, 2017 - April 1, 2018

Javier Peñafiel

Tu extrema higiene (2017)

L'empresa Calico, filial de Google, treballa entestada i amb afany per «resoldre la mort». És l'últim episodi de la dilatada història de la conjuració entre ciència i religió per alimentar la supèrbia de l'humanisme: dominar el món gràcies a la noció de *valor* resetejada periòdicament. La supremacia d'espècie no és tecnològica sinó ideològica; n'hi ha prou a enunciar una sèrie de principis (im)morals i inocular-los en la imaginació comuna. A mesura que aquests principis de valor flauegen en la seva eficàcia política o envelleixen per mera repetició, s'activa de manera immediata una clínica perfecta per a la seva renovació. La versió més recent de l'humanisme posthistòric –una vegada proclamat que el futur es redueix a la catàstrofe o, si ens apliquem, a la millora infinita d'allò conegut gràcies a la genètica i la nanotecnologia– proposa una agenda de felicitat i immortalitat sustentada en l'ordre de la cura d'un mateix: la teva extrema higiene. Tots igualats en la producció d'iguals mínimament diferenciats sota l'espectre d'un narcís democràtic. El paràmetre del desenvolupament humanista i el seu respectiu creixement econòmic ja es xifra mitjançant el FIB (felicitat interior bruta), de manera que l'única revolució en curs només pot tenir un entregat caràcter dentífric. En l'esfera bucal neix la netedat que desxifra el desig.

En l'accidentada *Història del llapis* que va escriure Peter Handke s'adverteix que «a Hieronymus Bosch, si més no tots estan condemnats»!¹ En els nostres dies, i per contra, com si la fortuna hagués deixat de rodar segons el dictat de l'atzar, es promet una redempció immediata i horitzontal, a l'abast de tots i de molt baix cost: no us farà mal. La consigna imperativa perquè es consumi aquesta salvació és, en efecte, del tot innòcua: cuida de tu mateix sense cap objecció d'extremisme. El narcisisme de la teva extrema higiene és la panacea, malgrat que comporti «la insalubritat de tots», per tal com han quedat reduïts a mers espectres de la memòria libidinal. Res no ens pot distreure mentre ens exercitem en la producció de *selfies* autoeròtiques: *Visage du Grand Masturbateur*.

Què fer (*Chto Delat*) quan la vida s'ha posat per complet a treballar amb ella mateixa i només per a ella mateixa? La resposta que més sedueix l'encarna la quietud del cavall torinès. Ja no es tracta de la inacció de Bartleby atès que, al capdavant, consistia en una opció reactiva (*fer res*). Per contra, la resignació equina –primer davant el flagell de l'humanisme i després davant la magnitud de la tempesta– exhibeix un tarannà ben diferent: no té cap funció enunciativa ni cap caràcter opositor. La immobilitat del cavall *ja no* es dirigeix contra els seus amos ni contra qualsevol mena d'adversitat; és el repòs de l'assossec alliberat de tota interlocució. Ser cavall. Un cavall quiet de carrossa fúnebre (*Perfeccionando muerte*, 2016). Arriba, així, «l'hora de deixar la ploma» (Robert Walser, *Jakob von Gunten*) per interrompre la història del llapis de trot desbocat.

Martí Peran

1. HANDKE, Peter. *Història del llapis*. Barcelona: Península, 1991, p. 10.

La empresa Calico, filial de Google, trabaja empecinada y con ahínco para «resolver la muerte». Es el último episodio de la dilatada historia de la conjuración entre ciencia y religión para alimentar la soberbia del Humanismo: dominar el mundo gracias a la noción de *valor* reseteada periódicamente. La supremacía de especie no es tecnológica sino ideológica; basta con enunciar una serie de principios (in)morales e inocularlos en la imaginación común. A medida que esos principios de valor flaquean en su eficacia política o envejecen por mera repetición, se activa de inmediato una clínica perfecta para su renovación. La más reciente versión del humanismo posthistórico –una vez proclamado que el futuro se reduce a la catástrofe o, si nos aplicamos, a la mejora infinita de lo conocido gracias a la genética y la nanotecnología– propone una agenda de felicidad e inmortalidad sustentada en la orden del cuidado de sí: tu extrema higiene. Todos igualados en la producción de iguales mínimamente diferenciados bajo el espectro de un narciso democrático. El parámetro del desarrollo humanista y su respectivo crecimiento económico ya se cifra mediante el FIB (felicidad interior bruta), así que la única revolución en curso solo puede tener un entregado carácter dentífrico. En la esfera bucal nace el aseo que deletrea el deseo.

En la accidentada *Historia del lápiz* que escribió Peter Handke se advierte que «en Hieronymus Bosch por lo menos todos están condenados»: En nuestros días, y por el contrario, como si la fortuna hubiera dejado de rodar según el dictado del azar, se promete una redención inmediata y horizontal, al alcance de todos y de muy bajo coste: no os dolerá. La consigna imperativa para que se consuma esta salvación es, en efecto, inocua por completo: cuida de ti mismo sin ningún reparo de extremismo. El narcisismo de tu extrema higiene es la panacea, a pesar de que comporte «la insalubridad de todos», toda vez que han quedado reducidos a meros espectros de la memoria libidinal. Nada puede distraernos mientras nos ejercitamos en la producción de *selfies* autoeróticas: *Visage du Grand Masturbateur*.

¿Qué hacer (*Chto Delat*) cuando la vida se ha puesto por entero a trabajar consigo misma y solo para sí misma? La respuesta que más seduce la encarna la quietud del caballo turinés. Ya no se trata de la inacción de Bartleby puesto que, a fin de cuentas, consistía en una opción reactiva (*hacer nada*). Por el contrario, la resignación equina –primero frente al azote del humanismo y después frente a la magnitud de la tormenta– exhibe un talante bien distinto: no tiene ninguna función enunciativa ni ningún carácter opositor. La inmovilidad del caballo ya no se dirige contra sus dueños ni contra cualquier suerte de adversidad; es el reposo del sosiego liberado de toda interlocución. Ser caballo. Un caballo quieto de carroza fúnebre (*Perfeccionando muerte*, 2016). Llega, así, «la hora de dejar la pluma» (Robert Walser, *Jakob von Gunten*) para interrumpir la historia del lápiz de trote desbocado.

Martí Peran

1. HANDKE, Peter. *Historia del lápiz*. Barcelona: Península, 1991, p. 10.

The company Calico, subsidiary of Google, persistently and intensively works on “resolving death”. It is the latest chapter in the long history of the conspiracy between science and religion to nourish the arrogance of Humanism: dominating the world thanks to the notion of *value* periodically reset. The supremacy of the species is not technological by ideological; all that is needed is the enunciation of a series of (im)moral principles and to inject them into the common imagination. As these value principles falter in their political efficacy or grow old by repetition, a perfect clinic is immediately activated for their renewal. The most recent version of post-historic humanism –after proclaiming that the future is reduced to catastrophe or, if we apply ourselves, to the infinite improvement of what is known thanks to genetics and nanotechnology– proposes an agenda of happiness and immortality based on the order of caring for oneself: your extreme hygiene. All of us equal in the production of equals minimally differentiated under the spectrum of democratic narcissist. The parameter of humanist development and its respective economic growth is shown in the FIB (*Felicidad Interior Bruta* - Gross Domestic Happiness); therefore, the sole on-going revolution can only refer to a devoted toothpaste character. Within the mouth is born the hygiene that spells out the desire.

In the chequered *History of the Pencil* by Peter Handke, the author warns that “at least *everyone* is condemned in Hieronymus Bosch”¹. Nowadays, and quite to the contrary, as if fortune had stopped turning according to chance, an immediate and horizontal redemption is promised, which is within everyone’s reach for a small price: it won’t hurt. The imperative slogan that consumes this salvation is, in effect, entirely harmless: look after yourself without worrying about being extreme. The narcissism of your extreme hygiene is the panacea; despite the fact that it conveys “the unhealthy condition of us all”, every time we have been reduced to mere spectra of libidinal memory. Nothing can distract us whilst we are taking self-erotic selfies: *Visage du Grand Masturbateur*.

What is to be done (*Chto Delat*) when life has been spent entirely on working with and for oneself? The most seductive answer is embodied in the stillness of the Turin horse. It is no longer Bartleby’s inaction given that, ultimately, it involved a reactive option (*do nothing*). On the contrary, the horse’s resignation –first to the lashes of humanism and then to the magnitude of the storm– shows a very different disposition: it has no illustrative purpose or opposing character. The immobility of the horse is *no longer* aimed at its owner or any other type of adversity; it is the ease of its tranquillity, released from all dialogue. Being a horse. A quiet horse horse (*Perfeccionando muerte*, 2016). Thus the “it’s time I laid down my pen” (Robert Walser, *Jakob von Gunten*) arrives to interrupt the history of the pencil at its runaway trot.

Martí Peran

1. HANDKE, Peter. *Historia del lápiz*. Barcelona: Península, 1991, p. 10.

Joan Morey

Il linguaggio del corpo (2015)

Els projectes de Joan Morey han estat sempre lligats a la performance. Una pràctica feta de referències i en la qual sobreposa capes i capes de lectura. D'entrada, ha buscat una confrontació entre la presentació i l'audiència, alhora que les seves propostes, perfectament orquestrades i planificades, funcionen com una litúrgia en la qual intercala al·lusions a altres mitjans i disciplines, a autors en els qual la performativitat és un subjecte important (pot ser Deleuze, Bataille, Artaud, Foucault o Pasolini), a la tradició barroca, a una revisió actualitzada de comportaments i rituals contemporanis i, finalment, a la sexualitat i les relacions de domini i submissió com un reflex del nexse entre públic i obra.

Per a *Il linguaggio del corpo*, realitzada durant la seva estada a Roma, va aprofitar el Tempietto de Bramante, les sales d'exposició i el saló dels retrats de l'Acadèmia com a emplaçaments d'una performance en tres actes a porta tancada. Cada episodi de la performance, d'una hora de durada, prenia com a referència una selecció d'escultures o grups escultòrics ubicades a la ciutat de Roma que, a través d'una sèrie de rigoroses instruccions i regles, van ser replicades per ballarins, encarregats de donar-los vida i convertir-les en cossos que respiren i suen.

Joan Morey recull de Roma la referència d'una ciutat neoclàssica i barroca, que conjumina el pasat romà amb la sumptuositat de l'Església i la litúrgia papal, que és cerimonial i física alhora: columnes clàssiques, escultures de nus en marbre sobre les quals s'escampa l'aigua de les innombrables fonts; cortinatges barrocs, sobreabundància del gest, trànsit de sotanes negres i alçacolls, blancs impol·luts i daurats, en contrast amb les boques obertes de sants i verges en èxtasi; i també cossos turmentats, sagnants i castigats. Aquesta és també la Roma en què es va fixar Pasolini embastant justament litúrgia, cos i sexualitat.

A partir d'aquí, Joan Morey traça una analogia que traspasa la història de l'art occidental i recupera una reflexió sobre l'ús del cos, com a objecte i subjecte, punt d'inflexió i d'anàlisi. Tots aquests elements característics de Roma es relacionen amb la

seva pràctica habitual: classicisme i barroc com a escenaris; i el cos, en el qual coincideixen la imatge religiosa i l'escultura clàssica, reivindicant la carn enfront del marbre, i el penitent del *bodyart*.

Finalment, el desenvolupament de cadascuna de les tres sessions de la performance es mostra en una pantalla independent i, al mateix temps, els diferents elements relacionats o utilitzats s'exposen de manera asèptica. El conjunt de la presentació es mostra com una escultura o una videoescultura expandida que va més enllà de la simple documentació, i remet tant a estratègies de visualitat de l'art contemporani com a una litúrgia cerimonial davant la qual el cos de l'espectador ha de situar-se.

David G. Torres

Joan Morey
***Il linguaggio del corpo* (2015)**

Los proyectos de Joan Morey han estado siempre ligados a la performance. Una práctica hecha de referencias y en la que superpone capas y capas de lectura. De entrada, ha buscado una confrontación entre la presentación y la audiencia, al mismo tiempo que sus propuestas, perfectamente orquestadas y planificadas, funcionan como una liturgia en la que intercala alusiones a otros medios y disciplinas, a autores en los que la performatividad es un sujeto importante (puede ser Deleuze, Bataille, Artaud, Foucault o Pasolini), a la tradición barroca, a una revisión actualizada de comportamientos y rituales contemporáneos y, finalmente, a la sexualidad y las relaciones de dominio y sumisión como un reflejo del nexo entre público y obra.

Para *Il linguaggio del corpo*, realizada durante su estancia en Roma, aprovechó el Tempietto de Bramante, las salas de exposición y el salón de los retratos de la Academia como emplazamientos de una performance en tres actos a puerta cerrada. Cada episodio de la performance, de una hora de duración, tomaba como referencia una selección de esculturas o grupos escultóricos ubicadas en la ciudad de Roma que, a través de una serie de rigurosas instrucciones y reglas, fueron replicadas por bailarines, encargados de darles vida y convertirlas en cuerpos que respiran y sudan.

Joan Morey recoge de Roma la referencia de una ciudad neoclásica y barroca, que aún el pasado romano con la suntuosidad de la Iglesia y la liturgia papal, que es ceremonial y física al mismo tiempo: columnas clásicas, esculturas de desnudos en mármol sobre las que se desparrama el agua de las innumerables fuentes; y cortinajes barrocos, sobreabundancia del gesto, tránsito de sotanas negras y alzacuellos, blancos impolutos y dorados, en contraste con las bocas abiertas de santos y vírgenes en éxtasis; y también cuerpos atormentados, sangrantes y castigados. Esa es también la Roma en la que se fijó Pasolini hilvanando justamente liturgia, cuerpo y sexualidad.

A partir de ahí, Joan Morey traza una analogía que traspasa la historia del arte occidental y recupera una reflexión sobre el uso del cuerpo, como objeto y sujeto, punto de inflexión y de análisis. Todos esos elementos característicos de Roma se relacionan con su práctica habitual: classicismo y barroco como escenarios; y el cuerpo, en el que se solapan la imaginería religiosa y la escultura clásica, reivindicando la carne frente al mármol, y al penitente del *bodyart*.

Finalmente, el desarrollo de cada una de las tres sesiones de la performance se muestra en una pantalla independiente y, al mismo tiempo, los diferentes elementos relacionados o utilizados se exponen de forma aséptica. El conjunto de la presentación se muestra como una escultura o una videoescultura expandida que va más allá de la simple documentación, y remite tanto a estrategias de visualidad del arte contemporáneo como a una liturgia ceremonial ante la cual el cuerpo del espectador debe situarse.

David G. Torres

Joan Morey's projects have always been linked to performance. A practice made of references, in which readings overlap, layer upon layer. Initially, he looks for confrontation between the presentation and the audience, at the same time that his proposals, perfectly orchestrated and planned, work as a liturgy that intersperses allusions to other media and disciplines, to authors for whom performance is an important subject (Deleuze, Bataille, Artaud, Foucault or Pasolini), to baroque tradition, to an updated review of contemporary behaviours and rituals and, finally, to the sexuality and relationships of dominance and submission as a reflection of the nexus between the audience and the artwork.

For *Il linguaggio del corpo*, created during his time in Rome, he used the Tempietto de Bramante, the exhibition rooms and the portrait salon at the Academy as the stage for a performance in three acts behind closed doors. Each hour-long episode of the performance used a selection or group of sculptures located in the city of Rome as reference and, following a series of strict instructions and rules, these were replicated by dancers who were responsible for bringing them to life and converting them into bodies that breathe and sweat.

Joan Morey adopts Rome's neoclassic and baroque references that combine its Roman past with the opulence of the Church and papal liturgy, which is ceremonial and physical at the same time: classic columns, bare marble statues over which the water of innumerable fountains flow; and baroque drapery, over-abundance of gesture, transit of black cassocks and collars, untainted whites and golds, in contrast with the open mouths of saints and virgins in ecstasy; as well as tormented, bleeding and chastised bodies. This is also the Rome that Pasolini focused on, weaving together liturgy, body and sexuality.

From this, Joan Morey draws an analogy that goes beyond the history of Western art and salvages a reflection on the use of the body as object and subject, a point of inflection and analysis. All these characteristic elements of Rome are related with his usual practice: classicism and baroque as stages; and the body, on which religious imaginary and classic sculpture overlap, vindicating the flesh against the marble and the penitence of *bodyart*.

The development of each one of the three performance sessions is shown on separate screens and at the same time, the different related elements used are exhibited in an aseptic way. The presentation, as a whole, is shown as a sculpture or a large video-sculpture that goes beyond simple documentation and refers to strategies of the visuality of contemporary art as well as a ceremonial liturgy before which the body of the viewer must be placed.

David G. Torres

Joana Cera

Retalls de paper/Peces de porcellana (2015)

Enfonsar els 20 dits a la Terra. Omplir (2015)

Sense títol (2017)

El lliure albir travessa molt mals temps. D'una banda, l'aguaiten les involucions en l'esfera del dret que galopen amb el neoliberalisme; de l'altra, la neurociència assegura que les nostres vides estan dictades per complexes reaccions bioquímiques, susceptibles de traduir-se en algorismes capaços de predir qualsevol de les nostres (re)accions. En aquesta cruïlla sobreviuen diferents derives de la teoria dels afectes, amb l'esperança de fundar amb ells una mena de nous ambients (*Unwelt*) més poderosos que el destí. En qualsevol cas, succeeix que, entre tanta alegria, passa inadvertida l'oportunitat de relativitzar la sacrosanta idea de llibertat des d'una perspectiva ben diferent: reconèixer-la com una mena de fonament tan poc fonamental que afecta igualment el fet de ser home o el de ser pedra.

(A propòsit del paper i la porcellana i dels castells de cartes.) Per construir una ontologia a la contra, sostinguda en fonaments extremament lleugers, s'han utilitzat recursos diferents: des de la *idiotesa* (l'acció sense raó) fins a l'*absolut* (l'existència sense relació ni subjecció); però sembla que la millor fortuna va recaure a la fi sobre la idea de *repetició*: la manera de ser d'allò irrepètible. L'etern retorn no va suggerir mai el retorn feixuc del mateix, sinó tot al contrari: el que retorna en cada ocasió és la força del desordre, sempre productiu, materialitzat amb infinits semblants i inescotable. L'absoluta idiotesa de cadascuna de les coses i individus del món és tan radical que, en el més abismal, tot acaba per convertir-se en mera singularització del mateix: l'eternitat del desordre. La repetició és, així, el veritable esdeveniment: el lloc on s'esdevé *de nou* una nova manera de ser diferent.

Un adagi de Spinoza suggereix que «és propi de la naturalesa de la raó percebre les coses sota una certa mena d'eternitat».¹ Aquesta estranya patina d'eternitat que priva de llibertat tot, en la mesura que ho agrupa, és la repetició. Però l'important ara és reeixir a comprendre que la manera de detectar-la exigeix conservar la desraó del seny. Durant molt de temps es va reservar als ingenus la facultat necessària per desxifrar els enigmes, però la naturalesa

crystal·lina de la repetició trenca qualsevol tipus de jerarquia. Ja no cal disposar d'un sentit extraordinari quan el que irromp són tots els sentits. Sota aquesta sensatesa capaç de preservar allò ignot que desperta el pensament creix la intuïció, el saber que no necessita ser contrastat atès que ja descansa en allò repetit. La prerrogativa de la intuïció no és tal, ja que pertany a tots. El que retorna no es reconeix sinó que s'esdevé, com a novetat, davant nostre; irromp a l'interior de la percepció de manera intuïtiva i condemna la raó a un retard perpetu. La raó sempre s'esdevé amb demora respecte a la percepció, habilitada en qualsevol circumstància per detectar davant d'allò sensible la repetició de la potència de la singularitat. La intuïció detecta i la raó aguaita assedegada per desplegar-se, algunes vegades per desmentir el que ha succeït i, menys vegades, per forjar el mite mateix de l'etern retorn. Quan això últim succeeix, és la raó mateixa la que s'eixampla fins a rumiar «una mena d'eternitat» en la qual ja no importa ser home o ser pedra.

Martí Peran

1. SPINOZA, Baruch. *Ètica demostrada según el orden geométrico*. Mèxic: Fondo de Cultura Económica, 1977, p. 91.

El libre albedrío atraviesa muy malos tiempos. De un lado, lo acechan las involuciones en la esfera del derecho que galopan con el neoliberalismo; por otra parte, la neurociencia asegura que nuestras vidas están dictadas por complejas reacciones bioquímicas, susceptibles de traducirse en algoritmos capaces de predecir cualquiera de nuestras (re) acciones. En esta encrucijada sobreviven distintas derivas de la teoría de los afectos, con la esperanza de fundar con ellos una suerte de nuevos ambientes (*Umwelt*) más poderosos que el destino. En cualquier caso, sucede que, entre tanto alborozo, pasa inadvertida la oportunidad de relativizar la sacrosanta idea de libertad desde una perspectiva bien distinta: reconocerla como una suerte de fundamento tan infundamental que afecta por igual al ser hombre o al ser piedra.

(A propósito del papel y la porcelana y de los castillos de naipes.) Para construir una ontología a la contra, sostenida en fundamentos extremadamente ligeros, se han utilizado recursos distintos: desde la *idiotez* (la acción sin razón) hasta lo *absoluto* (la existencia sin relación ni sujeción); pero parece que la mejor fortuna recayó al fin sobre la idea de *repetición*: el modo de ser de lo irrepitable. El eterno retorno nunca sugirió el regreso plomizo de lo mismo, sino todo lo contrario: lo que retorna en cada ocasión es la fuerza del desorden, siempre productivo, materializado con infinitos semblantes e inagotable. La absoluta idiotez de cada una de las cosas e individuos del mundo es tan radical que, en lo más abisal, todo acaba por convertirse en mera singularización de lo mismo: la eternidad del desorden. La repetición es, así, el verdadero acontecimiento: el lugar en el que acaece *de nuevo* un nuevo modo de ser distinto.

Un adagio de Spinoza sugiere que «es propio de la naturaleza de la razón percibir las cosas bajo cierta especie de eternidad».¹ Esa extraña pátina de eternidad que priva de libertad a todo en la medida que lo agrupa, es la repetición. Pero lo importante ahora es acertar a comprender que el modo de detectarla exige conservar la sinrazón de la cordura. Durante tiempo se reservó a los ingenuos la facultad necesaria para desentrañar los enigmas, pero la naturaleza cristalina de la repetición rompe con cualquier tipo de jerarquía. Ya no es necesario disponer de un sentido extraordinario cuando lo que irrumpe son todos los sentidos. Bajo esta sensatez capaz de preservar lo ignoto que despierta al pensamiento crece la intuición, el saber que no necesita ser contrastado puesto que ya descansa en lo repetido. La prerrogativa de la intuición no es tal, puesto que pertenece a todos. Lo que regresa no se reconoce sino que acontece, como novedad, frente a nosotros; irrumpe en el interior de la percepción de forma intuitiva y condena a la razón a un perpetuo retraso. La razón siempre sucede con demora respecto a la percepción, habilitada en cualquier circunstancia para detectar frente a lo sensible la repetición de la potencia de la singularidad. La intuición detecta y la razón acecha sedienta por desplegarse, unas veces para desmentir lo ocurrido y, las menos, para forjar el propio mito del eterno retorno. Cuando esto último ocurre, es la propia razón quien se ensancha hasta rumiar «una especie de eternidad» en la que ya no importa ser hombre o ser piedra.

Martí Peran

Free will is facing difficult times. It is threatened by involutions in the legal area that are being unleashed with neoliberalism; while neuroscience assures that our lives are dictated by complex biochemical reactions, susceptible of becoming algorithms capable of predicting any of our (re)actions. At this juncture, different derivatives of the theory of affection survive, with the hope of using them to form some sort of new environment (*Umwelt*) more powerful than destiny. Either way, it appears that among so much jubilation the opportunity goes unnoticed to put into perspective the sacrosanct idea of freedom from a very different viewpoint: recognising it as some sort of foundation so un-foundational that it affects being human just as much as being stone.

(Concerning paper and porcelain and houses of cards.) To create an opposite ontology, based on extremely light foundations, different resources have been used: from *stupidity* (action without reason) to *absolute* (existence without relation or subject); although it seems that better fortune fell ultimately on the idea of *repetition*: the way of being of the unrepeatable. The eternal return never suggested the leaden return of the same, quite the opposite: what returns on each occasion is the strength of chaos, always productive, materialised through infinite and endless similarities. The absolute stupidity of each one of the things and individuals in the world is so radical that, in the most abyssal, everything ends up becoming a mere singularisation of the same: the eternity of chaos. Repetition, thus, is the true event: the place where *once again* comes about, a new way of being different.

An adagio by Spinoza suggests that "it is of the nature of reason to perceive things truly".¹ This strange patina of eternity that deprives everything of freedom inasmuch as it gathers it together is repetition. What is important is to get it right when understanding that the way of detecting it requires maintaining the absurdity of reason. For a long time, the necessary faculty to unravel enigmas was reserved for the ingenious. However, the crystalline nature of repetition breaks with any kind of hierarchy. There is no longer a need to have an extraordinary sense when all the senses are drawn in. With this common sense capable of preserving the unknown that awakens thought, intuition grows; the knowing that does not need to be proven as it already rests on what is repeated. There is no longer a prerogative of intuition as it belongs to us all. What returns is not recognised, but comes about as a novelty in front of us; it erupts in the interior of perception in an intuitive way and condones reason to a perpetual delay. Reason always occurs with delay compared to perception, enabled in any situation to detect the repetition of the power of singularity compared to what is sensible. Intuition detects and reason lurks, craving to reveal itself, sometimes to refute what has happened and less often to forge the myth of the eternal return. When the latter occurs, it is reason that expands until it ponders "a certain way eternal" where it no longer matters being human or being stone.

Martí Peran

1. SPINOZA, Baruch. *Ética demostrada según el orden geométrico*. Mèxic: Fondo de Cultura Económica, 1977, p. 91.

1. SPINOZA, Benedictus de. *Ethic Demonstrated in Geometrical Order*. Translated by White, William H. London: Trübner & co, 1883, p. 90 <Consulted at: <https://archive.org/details/ethicdemonstrat01spingooq>>

Jordi Mitjà

Magma (2016)

En els darrers deu anys, el treball de Jordi Mitjà (Figueres, 1970) ha anat evolucionant progressivament cap al material, el volum i l'escultura. Si bé, des dels seus inicis com a artista, la seva pràctica s'ha definit mitjançant incursions contextuais de caràcter etnogràfic, on l'apropiació d'elements de pertinença al lloc sempre hi han tingut un paper destacat, podem dir que han estat precisament aquests mateixos processos de rastrejament del territori els que han potenciat la seva condició d'escultor. I és que la seva obra es nodreix d'aquells contextos vitals en què l'artista opera, tant aquells que ocupa temporalment com aquells que li venen donats biogràficament.

Tanmateix, conscient que les seves investigacions no s'emmarquen dins de l'àmbit de l'etnografia sinó del de les arts visuals, les seves dinàmiques de recollida de materials diversos incorporen un gir conceptual que adreça el seu enfocament a una voluntat metaartística: la revisió crítica de la seva mateixa condició d'artista i, en conseqüència, de la naturalesa genuïna de l'obra d'art; al cap i a la fi, una reivindicació de la potència d'allò ultralocal que troba en la pertinença perifèrica la seva principal estratègia de resistència.

Magma –projecte específic per a Bòlit, Centre d'Art Contemporani de Girona i realitzat el 2016– exhibeix de manera frontal la seva manera d'entendre els vincles entre matèria i territori. En primer lloc, el títol escollit per Mitjà incorpora una lectura tel·lúrica ineludible: la referència a la massa de roques fosques que configura l'interior de la Terra. En segon lloc, de l'evocació simbòlica d'aquest volum essencial, l'artista en genera tota una sèrie de derivacions formals a través de múltiples materials trobats que, un cop descartats, un cop perduda la seva funció original, fantasiegen amb una nova presència i validació dins de l'àmbit flexible de l'art; un àmbit tan imprescindible o tan innecessari com decideixi aquell que el consumeix.

Propera al paisatge fantàstic d'una zona volcànica, on el refredament d'aquest magma –ara lava– va configurar en un passat remot una infinitat

de formes atzaroses i capricioses, la proposta incorpora aquesta idea de temps ancestral, de temps geològic però ara conduït a través de la seva mateixa performativitat matèrica; un procés de recollida, experimentació intuïtiva i formalització escultòrica que es converteix en una autèntica declaració d'intencions. L'art com a experiència directa, i per tant com a procés vital i contextual.

De nou especialment sensible a la noció de lloc, el conjunt escultòric que conforma *Magma* va incorporar, després del seu pas pel taller de l'artista, un segon temps de desenvolupament: el de modificar i transformar l'espai durant el temps de durada de l'exposició, adaptant-lo, a més, com si es tractés d'una partida d'escacs, a les característiques físiques de la sala (en aquest cas les formes regulars de la moqueta de la Rambla). Al seu torn, la presentació de *Magma* a Fabra i Coats - Centre d'Art Contemporani comporta, per tant, una tercera temporalitat expandida: la seva adequació i mutació dins de *Matèria Primera*.

David Armengol

En los últimos diez años, el trabajo de Jordi Mitjà (Figueres, 1970) ha ido evolucionando progresivamente hacia el material, el volumen y la escultura. Si bien, desde sus inicios como artista, su práctica se ha definido mediante incursiones contextuales de corte etnográfico, donde la apropiación de elementos de pertenencia al lugar siempre han jugado un papel destacado, podemos decir que han sido precisamente esos mismos procesos de rastreo del territorio los que han potenciado su condición de escultor. Y es que su obra se nutre de aquellos contextos vitales en los que el artista opera, tanto aquellos que ocupa temporalmente como aquellos que le vienen dados biográficamente.

No obstante, consciente de que sus investigaciones no se enmarcan dentro del ámbito de la etnografía sino del de las artes visuales, sus dinámicas de recolección de materiales diversos incorporan un giro conceptual que dirige su enfoque a una voluntad metaartística: la revisión crítica de su propia condición de artista y, en consecuencia, de la naturaleza genuina de la obra de arte; al fin y al cabo, una reivindicación de la potencia de lo ultralocal que encuentra en la pertenencia periférica su principal estrategia de resistencia.

Magma –proyecto específico para Bòlit, Centre d'Art Contemporani de Girona y realizado en el 2016– exhibe de manera frontal su modo de entender los vínculos entre materia y territorio. En primer lugar, el título escogido por Mitjà incorpora una lectura telúrica ineludible: la referencia a la masa de rocas fundidas que configura el interior de la Tierra. En segundo lugar, de la evocación simbólica de ese volumen esencial, el artista genera toda una serie de derivaciones formales a través de múltiples materiales encontrados que, una vez descartados, una vez perdida su función original, fantasean con una nueva presencia y validación dentro del ámbito flexible del arte; un ámbito tan imprescindible o tan innecesario como decida aquel que lo consume.

Próxima al paisaje fantástico de una zona volcánica, donde el enfriamiento de ese magma –ahora lava– configuró en un pasado remoto un sinfín de formas azarosas y caprichosas, la propuesta incorpora esa idea de tiempo ancestral, de tiempo geológico pero ahora conducido a través de su propia performatividad matérica; un proceso de recolección, experimentación intuitiva y formalización escultórica que se convierte en una auténtica declaración de intenciones. El arte como experiencia directa, y por tanto como proceso vital y contextual.

Y de nuevo especialmente sensible a la noción de lugar, el conjunto escultórico que conforma *Magma* incorporó, tras su paso por el taller del artista, un segundo tiempo de desarrollo: el de modificar y transformar el espacio durante el tiempo de duración de la exposición, adaptándolo, además, como si de una partida de ajedrez se tratase, a las características físicas de la sala (en este caso las formas regulares de la moqueta de La Rambla). A su vez, la presentación de *Magma* en Fabra i Coats - Centre d'Art Contemporani conlleva, por tanto, una tercera temporalidad expandida: su adecuación y mutación dentro de *Materia Prima*.

David Armengol

Over the last ten years, Jordi Mitjà's work (Figueres, 1970) has gradually evolved towards material, volume and sculpture. Although, from the beginning of his career as an artist, his practice has been defined by contextual forays of an ethnographic type where the appropriation of elements that belong to the place have always played a key role, we could say that these same processes of searching through the territory are precisely what have strengthened his condition as sculptor. His work is nourished by the vital contexts in which the artist operates, those that he has occupied temporarily as well as those that have surrounded him throughout his life.

However, aware that his research is not framed within the field of ethnography but of visual arts, his methods of gathering the diverse materials involve a conceptual turn that aims the focus on a meta-artistic desire: the critical revision of his own condition as an artist and as a result, of the genuine nature of the work of art. Ultimately, a vindication of the strength of what is ultra-local that finds in its peripheral belonging its main strategy of resistance.

Magma –a specific project for Bòlit Contemporary Art Centre in Girona and created in 2016– exhibits front-on his way of understanding the connections between matter and territory. The title chosen by Mitjà includes an unavoidably telluric reference: that of the mass of molten rock that comprises the inside of Earth. Furthermore, from the symbolic evocation of this essential volume, the artist creates a whole series of formal derivations through the multiple materials found that, once discarded, having lost their original purpose, fantasise with a new presence and validation within the flexible area of art; an area that is as essential or as unnecessary as the person consuming it decides.

Close to the fantastic landscape of a volcanic area where the cooling of this magma –now lava– in the distant past created a myriad of haphazard and whimsical shapes, the proposal includes this idea of ancient times, of geological times but in this case, taken through its own material performativity; a process of recollection, intuitive experimentation and sculptural formalisation that becomes a true declaration of intentions. Art as a direct experience and therefore as a vital and contextual process.

Once more and particularly sensitive to the idea of place, after passing through the artist's workshop, the sculpture that creates *Magma* incorporated a second period of development: modifying and transforming the space for the duration of the exhibition, adapting it as if it were a game of chess, to the physical characteristics of the exhibition room (in this case the regular forms of the La Rambla carpet). In turn, the presentation of *Magma* at the Fabra i Coats Contemporary Art Centre has involved a third expanded temporariness: its adaptation and mutation within *Raw Material*.

David Armengol

Lúa Coderch

Estil Internacional [Mur d'Ònix]

(2014)

La pràctica artística de Lúa Coderch (Iquitos, Perú, 1982) se situa voluntàriament al marge d'una línia de treball única i, per tant, identificable com a tal. Per contra, la seva manera d'entendre l'art té a veure amb incursions puntuals que dibuixen una trajectòria construïda a còpia de línies d'investigació múltiples i disperses sense un sentit aparent. Una dispersió voluntària, desitjada, que li permet insistir en dues premisses complementàries que sí que ofereixen unes constants clares en la seva obra. D'una banda, un interès per la condició estètica i superficial de les coses, fet que la porta a insistir en la materialitat dels mitjans que utilitza, i per tant a tractar-los com una mena de llenguatge; de l'altra, una voluntat narrativa en què l'experiència directa, la memòria o la projecció de futur es converteixen en possibles relats d'ordre personal o històric.

El 2013, Lúa Coderch va ser convidada per Oriol Fontdevila a participar en el cicle *Arqueologia preventiva* celebrat a l'Espai 13 de la Fundació Joan Miró de Barcelona. Davant la invitació del comissari a treballar sobre continguts historiogràfics, l'artista va decidir analitzar potser la capa més superficial del relat històric: la gestió de l'instant memorable durant el temps en què aquest s'esdevé. Això va donar lloc a *La muntanya màgica*, una exposició en continua transformació basada en la paradoxa del present històric. Com a moment de màxima intensitat, aquest temps desvirtua la vivència del present mitjançant un exercici especulatiu que es projecta com a fita històrica abans que hagi finalitzat. Un temps que, a manera d'expectativa triomfal, viatja cap al futur per tornar al passat com a desig de transcendència. Per a la seva exposició a l'Espai 13, Coderch va plantejar un procés d'intensificació de la noció de present que va generar 72 capítols (un per cada dia de durada de la mostra), amb la qual cosa va deixar en suspens uns continguts que només podien interpretar-se durant un moment concret. En definitiva, una existència fugaç, poc habitual des de l'àmbit expositiu, definida per un temps inhabilitat, intranscendent. La mateixa artista es referia a aquest temps com un «temps estúpid», incapaç de significar-se per si mateix.

Interessada en la història material de la muntanya de Montjuïc –especialment en aquelles situacions, espais o moments que van marcar el present històric de la ciutat de Barcelona–, l'artista va presentar *Estil Internacional (Mur d'Ònix)* durant un dels dies d'exposició. Es tracta d'una escultura inflable a escala real de l'emblemàtic mur de marbre del Pavelló Mies van der Rohe. La rèplica de Coderch obre, d'aquesta manera, tota una sèrie de relats tangencials que conviuen amb la història oficial del Pavelló Alemany, enderrocat el 1930 després de la cloenda de l'Exposició Internacional. Tanmateix, la ciutat de Barcelona va decidir construir-lo de nou a mitjan anys 80 del segle xx per allunyar-se així de la càrrega monumental de l'arquitectura franquista i potenciar, a més, un caràcter internacional i modern. Atès que els plànols de l'edifici van ser destruïts durant la Segona Guerra Mundial, el pavelló es va haver de construir a partir de fotografies i dibuixos de l'època, incorporant així uns processos d'interpretació visual que, en certa manera, suggereixen la posada en escena d'una imatge. En aquest sentit, la mal-leabilitat del material utilitzat per Coderch, així com el seu procés de construcció mitjançant impressió fotogràfica sobre una pell de PVC plena d'aire, incideix directament en aquesta història i en la biografia inestable del pavelló.

David Armengol

Matèria Primera

8 de novembre de 2017 - 1 d'abril de 2018

La práctica artística de Lúa Coderch (Iquitos, Perú, 1982) se sitúa voluntariamente al margen de una línea de trabajo única y por tanto identificable como tal. Al contrario, su modo de entender el arte tiene que ver con incursiones puntuales que dibujan una trayectoria construida a base de múltiples y dispares líneas de investigación sin un sentido aparente. Una dispersión voluntaria, deseada, que le permite insistir en dos premisas complementarias que sí ofrecen unas constantes claras en su obra. Por un lado, un interés por la condición estética y superficial de las cosas, algo que le lleva a insistir en la materialidad de los medios que utiliza, y por tanto en tratarlos como una suerte de lenguaje; por el otro, una voluntad narrativa donde la experiencia directa, la memoria o la proyección de futuro se convierten en posibles relatos de orden personal o histórico.

En el 2013, Lúa Coderch fue invitada por Oriol Fontdevila a participar en el ciclo *Arqueologia preventiva* celebrado en el Espai 13 de la Fundació Joan Miró de Barcelona. Ante la invitación del comisario a trabajar sobre contenidos historiográficos, la artista decidió analizar quizás la capa más superficial del relato histórico: la gestión del instante memorable durante el tiempo en que este acontece. Esto dio lugar a *La montaña mágica*, una exposición en continua transformación basada en la paradoja del presente histórico. Como momento de máxima intensidad, este tiempo desvirtúa la vivencia del presente mediante un ejercicio especulativo que se proyecta como hito histórico antes de que haya finalizado. Un tiempo que, a modo de expectativa triunfal, viaja hacia el futuro para regresar al pasado como deseo de trascendencia. Para su exposición en el Espai 13, Coderch planteó un proceso de intensificación de la noción de presente que generó 72 capítulos (uno por cada día de duración de la muestra), dejando así en suspenso unos contenidos que no podían más que interpretarse durante un momento concreto. En definitiva, una existencia fugaz, poco habitual desde el ámbito expositivo, definida por un tiempo inhabilitado, intrascendente. La propia artista se refería a este tiempo como un «tiempo estúpido», incapaz de significarse por sí mismo.

Interesada en la historia material de la montaña de Montjuïc –especialmente en aquellas situaciones, espacios o momentos que marcaron el presente histórico de la ciudad de Barcelona–, la artista presentó *Estil Internacional (Mur d'Ònix)* durante uno de los días de exposición. Se trata de una escultura inflable a escala real del emblemático muro de mármol del Pabellón Mies van der Rohe. La réplica de Coderch abre, así, toda una serie de relatos tangenciales que conviven con la historia oficial del Pabellón Alemán, demolido en 1930 tras la clausura de la Exposición Internacional. No obstante, la ciudad de Barcelona decidió construirlo de nuevo a mediados de los años 80 del siglo xx para alejarse así de la carga monumental de la arquitectura franquista y potenciar, además, un carácter internacional y moderno. Puesto que los planos del edificio fueron destruidos durante la Segunda Guerra Mundial, el pabellón tuvo que construirse a partir de fotografías y dibujos de la época, incorporando así unos procesos de interpretación visual que, en cierto modo, sugieren la puesta en escena de una imagen. En este sentido, la maleabilidad del material utilizado por Coderch, así como su proceso de construcción mediante impresión fotográfica sobre una piel de PVC llena de aire, incide directamente en dicha historia y en la biografía inestable del pabellón.

David Armengol

The artistic practice of Lúa Coderch (Iquitos, Peru, 1982) is voluntarily placed on the fringes of a unique line of work and therefore is identifiable as such. In contrast, her way of understanding art involves occasional incursions that depict a trajectory that is built based on multiple and disparate lines of research with no apparent direction. A voluntary, desired, dispersion that allows her to insist on two complementary premises that do provide clear constants to her work. On the one hand, an interest in the aesthetic and superficial condition of things, something that leads her to insist in the materiality of the media she uses and therefore treating them as a sort of language; and on the other hand, a narrative intention where the direct experience, the memory or the future projection become possible narratives of a personal or historic type.

In 2013, Lúa Coderch was invited by Oriol Fontdevila to participate in *Arqueologia preventiva*, held at Espai 13 of the Fundació Joan Miró in Barcelona. Faced with the curator's invitation to work on historiographic contents, the artist decided to analyse the most superficial layer of the historic narrative: the management of the memorable instant during the time it happens. This led to *La montaña mágica*, an exhibition that is in constant transformation based on the paradox of historic present. The moment of maximum intensity is when this time undermines the experience of the present through a speculative exercise that is projected as an historical milestone before it has finished. A time that, as a form of triumphant expectation, travels to the future to return to the past as a desire for transcendence. For her exhibition at Espai 13, Coderch created an intensification process of the notion of present that led to 72 chapters (one for each day that the exhibition was held), leaving contents in suspension that could only be interpreted at a specific moment. In short, a fleeting existence, rather uncommon in an exhibition context, defined for an unusable, inconsequential time. The artist herself refers to this time as “stupid time”, incapable of having its own meaning.

Interested in the material history of the Montjuïc mountain –particularly in those situations, spaces and moments that marked the historic present of the city of Barcelona– the artist presented *Estil Internacional (Mur d'Ònix)* on one of the exhibition days. It is a full-sized inflatable sculpture of the emblematic marble wall of the Pavelló Mies van der Rohe. Coderch's replica thus opens a whole series of tangential narratives that coexist with the official history of the German Pavilion, demolished in 1930 after the International Exposition ended. However, the city of Barcelona decided to rebuild it in the 1980s to remove itself from the monumental weight of Franco architecture and to encourage an international and modern character. Given that the plans of the building were destroyed during WWII, the pavilion had to be built based on photographs and drawings from the time, thus involving processes of visual interpretation that, in a way, suggest the staging of an image. In this sense, the malleability of the material used by Coderch, as well as the construction process using photograph prints on a PVC skin full of air, directly influence the history and the unstable biography of the pavilion.

David Armengol

Luis Bisbe

electrodinamització (2017)

electrodinamització consisteix en la instal·lació d'un cable elèctric que, alimentat des de l'exterior, ingressa en el Centre d'Art i recorre les tres plantes per on transita l'exposició *Matèria Primera*. En cadascuna de les plantes, el recorregut del cable és sempre visible i té comportaments de caràcter formal molt explícits (fent voltes aparentment innecessàries, traçant subtils figures i volums, nuant-se en determinats punts que semblen arbitraris...), però, al final del recorregut, es revela que tot aquest aspecte formalista no anul·la en absolut la naturalesa funcional de la instal·lació: el cable acaba per ingressar en un espai visible però tancat al públic, on alimenta una bombeta que resta encesa com una absurda estrella. Sembla que un element de caràcter profà, a mesura que circula per un espai prenyat de densitat simbòlica i s'hi recrea, acaba per conquerir així una capacitat de revelació lluminosa.

El cèlebre treball de Bruce Nauman *The true artist helps the world by revealing mystic truths* (1967) és potser la millor encarnació del concepte benjaminí d'«il·luminació profana»: una mena de desvetllament que no descobreix més veritat que la pura materialitat d'allò que s'exposa. En efecte, Nauman escriu aquest ambiciós panegíric mitjançant un acolorit neó que es tanca sobre si mateix en forma d'espiral. El missatge declina, així, cap a una severitat radical: no hi ha més veritat revelada que el propòsit mateix d'una revelació transcendental reduïda a la seva enunciació obsessiva i retroalimentada en el tancament de la seva repetició. Així de concís és el recorregut místic que pot transitar l'obra d'art: passos allargats que es repleguen sobre si mateixos per desvetllar el precari enigma de l'art mateix. Les voltes i les figures que traça el cable elèctric d'*electrodinamització* perllonguen i dilaten un procés de conducció que, per fi, culmina en un espurneig de llum, malgrat que aquest ja no il·lumina cap altra veritat que la seva potència material i específica. És cert que aquesta potència d'*allò artístic* resta inassolible (la sala no permet l'accés al públic, i el cable, en el seu tram final, sense protecció, esdevé un perill real que obliga a mantenir les distàncies), però aquest

caràcter infranquejable és precisament el que permet que l'espiral de Nauman giri sense parar o que el cable de Bisbe es pugui demorar encara més en els seus recorreguts. La il·luminació final és profana perquè, quan a la fi es revela, ho fa, precisament, com a enigma que resta fora del nostre abast.

electrodinamització, en qualitat de desviació cap a una il·luminació profana, dissol –no pas resol– tota mena de debats sobre el quefer artístic i, fins i tot, sobre les lògiques d'inscripció de les pràctiques museogràfiques. En la primera esfera es posen en joc preceptes tradicionals (la resignificació d'allò banal, la franquesa dels materials, l'ambigüitat d'allò artesanal...) de la retòrica convencional que intenta bregar amb la idea de l'art més enllà de l'objecte auràtic, fins a la seva dissolució definitiva quan tot es redueix a articular un camí cap a una llum inassolible. En la perspectiva del que podríem reconèixer com a crítica institucional, *electrodinamització*, més enllà de comportar-se com una obra a l'espai que també opera com una manera d'obrar a l'espai, no es pot interpretar com un mer gest que posa al descobert les bambolines de l'espai expositiu per desconstruir-ne les metodologies, sinó que, per contra, posa en evidència que la naturalesa de l'art mateix consisteix a restar sempre entre bastidors i fora de les capacitats ordinàries.

Martí Peran

electrodinamització consiste en la instalación de un cable eléctrico que, alimentado desde el exterior, ingresa en el Centro de Arte y recorre las tres plantas por las que discurre la exposición *Materia Prima*. En cada una de las plantas, el recorrido del cable es siempre visible y con comportamientos de carácter formal muy explícitos (dando rodeos de apariencia innecesaria, trazando sutiles figuras y volúmenes, anudándose en determinados puntos que parecen arbitrarios...), pero, al final del recorrido, se revela que todo este aspecto formalista no cancela en absoluto la naturaleza funcional de la instalación: el cable acaba por ingresar en un espacio visible pero cerrado al público, donde alimenta una bombilla que permanece encendida como una absurda estrella. Parece que un elemento de carácter profano, a medida que discurre por un espacio preñado de densidad simbólica y se recrea en él, acaba por conquistar así una capacidad de revelación luminosa.

El célebre trabajo de Bruce Nauman *The true artist helps the world by revealing mystic truths* (1967) quizás sea la mejor encarnación del concepto benjaminiano de «iluminación profana»: una suerte de desvelamiento que no descubre más verdad que la pura materialidad de aquello que se expone. En efecto, Nauman escribe ese ambicioso laudatorio mediante un colorido neón que se encierra sobre sí mismo en forma de espiral. El mensaje declina, así, hacia una radical severidad: no hay más verdad revelada que el propósito mismo de una revelación trascendental reducida a su enunciación obsesiva y retroalimentada en el encierro de su repetición. Así de escueto es el recorrido místico que puede transitar la obra de arte: pasos alargados que se repliegan sobre sí mismos para desvelar el precario enigma del arte mismo. Los rodeos y las figuras que traza el cable eléctrico de *electrodinamització* prolongan y dilatan un proceso de conducción que, por fin, culmina en un destello de luz, a pesar de que este ya no ilumina ninguna otra verdad que su material y específica potencia. Es cierto que esta potencia de *lo artístico* permanece inalcanzable (la sala no permite el acceso al público, y el cable, en su tramo final, sin protección, se convirtió en un peligro real que obliga a mantener las distancias), pero ese carácter infranqueable es precisamente lo que permite que la espiral de Nauman gire sin cesar o que el cable de Bisbe pudiera demorarse aún más en sus recorridos. La iluminación final es profana porque, cuando al fin se revela, lo hace, precisamente, como enigma que permanece fuera de nuestro alcance.

electrodinamització, en calidad de rodeo hacia una iluminación profana, disuelve –que no resuelve– toda suerte de debates sobre el quehacer artístico e, incluso, sobre las lógicas de inscripción de las prácticas museográficas. En la primera esfera se ponen en juego preceptos tradicionales (la resignificación de lo banal, la franqueza de los materiales, la ambigüedad de lo artesanal...) de la retórica convencional que intenta lidiar con la idea del arte más allá del objeto aurático, hasta su definitiva disolución cuando todo se reduce a articular un camino hacia una luz inalcanzable. En la perspectiva de lo que podríamos reconocer como crítica institucional, *electrodinamització*, más allá de comportarse como una obra en el espacio que también opera como un modo de obrar el espacio, no puede interpretarse como un mero gesto que pone al descubierto las bambalinas del espacio expositivo para deconstruir sus metodologías, sino que, por el contrario, pone en evidencia que la naturaleza del arte mismo consiste en permanecer siempre entre bastidores y fuera de los alcances ordinarios.

Martí Peran

electrodinamització is the installation of an electricity cable that, fed from outside, enters the Art Centre and passes through the three floors that the *Raw Material* exhibition covers. On each of the floors, the cable is always visible and follows a very clear path (unnecessarily circling objects, outlining subtle figures and volumes, tied in a knot in places that appear arbitrary), but at the end of it, in no way does this formalist aspect cancel out the functional nature of the installation: the cable enters a visible space that is closed off to the public, where it feeds a bulb that remains switched on like an absurd star. Thus, it seems that a profane element, flowing through a space that is charged with a symbolic density and recreated in it, ends up conquering an ability to reveal light.

The famous work by Bruce Nauman *The True Artist Helps the World by Revealing Mystic Truths* (1967) is perhaps the best incarnation of the Benjamin concept of "profane illumination": a type of unveiling that reveals nothing but the pure materiality of what is being displayed. In fact, Nauman writes this ambitious laudatory in neon, enclosed in a spiral shape. The message therefore inflects towards a radical severity: there is nothing truer revealed than the actual proposal of a transcendental revelation reduced to its obsessive and dependent enunciation in the closure of its repetition. The mystic path that the work of art can travel is that succinct: long steps that double back to reveal the precarious enigma of the art itself. The turns and shapes that the *electrodinamització* power cable outlines, despite prolonging and drawing out a conduction process that ultimately culminates in a beam of light, illuminates nothing more than the truth of its material and specific power. It is true that this *artistic* power remains unreachable (the public is not allowed access to the room and the final section of the cable is unprotected, making it a real danger that cannot be approached), but this insurmountable character is exactly what allows the Nauman spiral to continually turn or Bisbe's cable to delay its path even more. The final illumination is profane because, when revealed it does so precisely as an enigma that remains out of our reach.

electrodinamització, as a detour towards a profane illumination, disperses –in that it does not resolve– all sorts of debate on artistic endeavours and even on the logic of inscription for museographic practices. In the first sphere, traditional precepts (the reorientation of something trivial, the openness of the materials, the ambiguity of something artisanal) of conventional rhetoric are put in play, with the aim of grappling with the idea of art beyond the feel of the object, to its definitive disbandment when everything is reduced to articulating a path towards an unreachable light. From a perspective that we could recognise as institutional critique, *electrodinamització*, beyond being a work in the space that is also a form of working the space, could not be interpreted as a mere gesture that reveals the backstage of an exhibition space to deconstruct its methodologies, but conversely reveals that the nature of the art itself consists in remaining always behind the scenes and out of the reach of ordinary people.

Martí Peran

Luis Guerra

Echocivity of the Unplaceable (2017)

Si Arthur C. Danto afirmava que l'art contemporani, en la seva tendència a intentar autodefinir-se, assumia una condició ontològica, i així estava usurpant el terreny de la filosofia, aquest encreuament entre art i filosofia i plantejament continu per la funció del primer encaixa perfectament en la definició del perfil de Luis Guerra. D'entrada, per la seva formació, tant artista com filòsof. Una de les propostes en què es mostra més explícitament la relació entre tots dos camps és la sèrie de seminaris sobre «la inexistència de l'art» i entorn de la figura del pensador italià Gramsci. Presentats en centres acadèmics i d'art, i mostrats amb una extensa documentació videogràfica o en publicacions, transiten entre l'espai del pensament i de l'art, o més aviat mostren una indiferenciació entre l'un i l'altre. De tot això es desprèn també un qüestionament o, almenys, el plantejament d'un seguit de preguntes sobre la posició de la producció artística com a objecte d'intercanvi (per això les referències a la desaparició de l'art lligades a Gramsci i el seu pensament crític respecte a la propietat de la cultura i, per contra, la seva condició humanista compartida). De fet, com a part del seu *statement*, Luis Guerra declara que el seu objectiu és reflexionar sobre les condicions i el sentit de la pràctica artística.

A *which is absolute errancy* forma part d'una àmplia investigació que Luis Guerra ha dut a terme des del 2015 sobre allò inexistent. Una inexistència que contrasta amb la forta presència d'un cartell pensat per a l'espai públic exterior com un bàner publicitari encaixat a les sales d'exposició. De manera oposada o com una força contrària, la mida del cartell justament n'evidencia el buit, com el pes d'una absència, ja que el seu enunciat, una imatge deformada i a penes recognizable, queda abstret o tan codificat que podria acumular qualsevol farciment. És gairebé com la presència d'un buit propi d'una lectura hermètica. De fet, l'hermenèutica és l'estratègia que ha utilitzat: la imatge borrosa és la d'un tros de la pintura de Leonardo *La Mare de Déu i l'infant amb santa Anna*, en la qual la Mare de Déu ha desaparegut, com una referència al fet que aquest

mateix quadre és el que va utilitzar Freud per desenvolupar la teoria de «la cua del voltor», una teoria basada en una inexistència i en una mala lectura del mateix Freud.

L'estratègia de Luis Guerra és desenvolupar el seu treball en capes, en lectures i jocs de paraules, en desaparicions que se sobreposen a través d'interpretacions hermenèutiques de la mateixa història de l'art. I des d'aquí plantejar un dubte sobre l'espai que ocupa l'obra d'art, la seva mateixa desaparició per excés, portat fins a un límit absurd. Tot destacant que, més enllà del seu valor de mercat i objectual, l'espai de l'art és un espai d'especulació i transmissió del pensament.

David G. Torres

Luis Guerra

Echocivity of the Unplaceable (2017)

Si Arthur C. Danto afirmaba que el arte contemporáneo, en su tendencia a intentar autodefinirse, asumía una condición ontológica, y así estaba usurpando el terreno de la filosofía, ese cruce entre arte y filosofía y continuo planteamiento por la función del primero encaja perfectamente en la definición del perfil de Luis Guerra. De entrada, por su formación, tanto artista como filósofo. Una de las propuestas en la que se muestra más explícitamente la relación entre ambos campos es la serie de seminarios sobre «la inexistencia del arte» y en torno a la figura del pensador italiano Gramsci. Presentados en centros académicos y de arte, y mostrados con una extensa documentación videográfica o en publicaciones, transitan entre el espacio del pensamiento y del arte, o más bien muestran una indiferenciación entre uno y otro. De todo ello se desprende también un cuestionamiento o, por lo menos, el planteamiento de una serie de preguntas sobre la posición de la producción artística como objeto de intercambio (de ahí las referencias a la desaparición del arte ligadas a Gramsci y su pensamiento crítico respecto a la propiedad de la cultura y, por el contrario, su condición humanista compartida). De hecho, como parte de su *statement*, Luis Guerra declara que su objetivo es reflexionar sobre las condiciones y el sentido de la práctica artística.

A *which is absolute errancy* forma parte de una amplia investigación que Luis Guerra ha llevado a cabo desde el 2015 sobre lo inexistente. Una inexistencia que contrasta con la fuerte presencia de un cartel pensado para el espacio público exterior como un banner publicitario encajado en las salas de exposición. De manera opuesta o como una fuerza contraria, el tamaño del cartel justamente evidencia su vacío, como el peso de una ausencia. Ya que su enunciado, una imagen deformada y apenas reconocible, queda abstraído o tan codificado que podría acumular cualquier relleno. Es casi como la presencia de un vacío propio de una lectura hermética. De hecho, la hermenéutica es la estrategia que ha usado: la imagen borrosa es la de un trozo de la pintura de Leonardo *La Virgen, el Niño Jesús y Santa Ana*, en la que la Virgen ha desaparecido, como una referencia a que ese mismo cuadro es el que utilizó Freud para desarrollar la teoría de «la cola del buitre», una teoría basada en una inexistencia y en una mala lectura del propio Freud.

La estrategia de Luis Guerra es desarrollar su trabajo en capas, en lecturas y retruécanos, en desapariciones que se solapan a través de interpretaciones hermenéuticas de la propia historia del arte. Y desde ahí plantear una duda sobre el espacio que ocupa la obra de arte, su propia desaparición por exceso, llevado hasta un límite absurdo. Y destacando que, más allá de su valor de mercado y objetual, el espacio del arte es un espacio de especulación y transmisión del pensamiento.

David G. Torres

If Arthur C. Danto stated that contemporary art, in its attempt to self-define itself, assumed an ontological condition and thus usurped the field of philosophy, this crossover between art and philosophy and the continual approach for the function of the first would fit perfectly in the definition of Luis Guerra's profile. Firstly, due to his education as both an artist and a philosopher. One of the proposals that most explicitly reveals the relationship between the two fields is the series of seminars on "the non-existence of art" based around the figure of Italian philosopher Gramsci. Presented in academic and art centres and shown together with numerous videos and publications, they move between the space of thought and of art, or rather they show a lack of differentiation between one and the other. All of this triggers a reconsideration or, at least, the posing of a series of questions on the position of artistic production as an object of exchange (from this, the references to the disappearance of art connected to Gramsci and his critical thinking regarding the ownership of culture and, in contrast, its shared humanist condition). In fact, as part of his statement, Luis Guerra declares that his objective is to reflect on the conditions and the meaning of artistic practice.

A *which is absolute errancy* forms part of an extensive research project that Luis Guerra has worked on since 2015 regarding non-existence. A non-existence that contrasts with the significant presence of a poster designed for an outdoor public space as an advertising banner fitted into the exhibition room. In opposition and as a contrary note, the size of the poster proves its emptiness, like the weight of an absence. This is because the advertisement, a deformed and barely recognisable image, is left detached or so coded that it could amass any fill. It is almost like the presence of an emptiness typical of a hermetic reading. In fact, hermeneutics is the strategy he has used: the blurred image is a piece of Leonardo's *The Virgin and Child with Saint Anne*, with the Virgin missing, in a reference to the fact that this same painting was used by Freud to develop his theory on "the vulture's tail", a theory based on non-existence and on a poor reading by Freud himself.

Luis Guerra's strategy is to develop his work in layers, in readings and wordplays, in disappearances that overlap through hermeneutic interpretations of the history of art itself. From this point, he poses doubts as to the space that the work of art occupies, its disappearance through excess, carried to an absurd limit. And highlighting that, beyond its market and object value, the space for art is one for speculation and transfer of thought.

David G. Torres

Luz Broto

Proposiciones (2017)

Per la seva neutralitat, pel seu disseny especialment pensat o adaptat per mirar, escoltar o consumir art, la sala d'exposicions és potser l'hàbitat per excel·lència per a la presentació pública de propostes artístiques. Tanmateix, no tot l'art funciona dins dels paràmetres d'allò expositiu, i fins i tot hi ha artistes que, per la naturalesa de les seves propostes –més vinculades a la vivència particular, i per tant alienes a allò neutre–, es resisteixen ideològicament a aquest espai.

Aquest és el cas de Luz Broto (Barcelona, 1982), una artista la trajectòria de la qual no s'avalua a través d'exposicions segons l'ús, sinó mitjançant la construcció de situacions imprevistes capaces d'alterar, durant un temps més o menys llarg, les convencions que regeixen la configuració d'un lloc específic, sigui artístic (una galeria, un museu, un centre d'art, un teatre...) o no (un bosc, una grada, un riu, una capella, un solar...). En aquesta capacitat d'infiltració, a vegades molt mínima, gairebé invisible, hi rau la màxima potència dels seus processos de treball en art; uns processos flexibles, porosos, que depenen de quatre principis bàsics interconnectats. En primer lloc, el context, l'escenari on podria tenir lloc l'esdeveniment. Després, la norma, les regles compartides que determinen i sustenten l'ús d'un possible espai, moment o situació. A continuació, la transformació del present immediat: el desenvolupament vital intervingut, la performance encoberta. Finalment, les possibilitats d'enregistrar el que s'ha esdevingut: el diferit; una cosa que l'artista acostuma a recollir a través de vídeos, fotografies, mapes i, molt especialment, l'ús de l'escriptura.

En aquest sentit, *Proposiciones* és la peça més intangible i més precisa que Luz Broto podia presentar a *Matèria Primera*. Com indica el seu títol, es tracta de la llista completa de proposicions –algunes, literals; d'altres, abreujades o sintetitzades– d'intervenció *site specific* que l'artista ha fet des del 2007 fins a l'actualitat. En definitiva, un compendi de la seva metodologia processual que no només recull intervencions sinó també accions desenvolupades en tallers, conferències o altres registres

de presentació. Un seguit d'idees previstes per ser desenvolupades en diferents espais que, al cap i a la fi, determinen un procés complex i inestable de negociació amb els temps que regeixen aquests llocs; temps que potser obren o tanquen possibilitats, generant així situacions que escapen al control de la mateixa artista.

Precisament, *Proposiciones* no deixa de ser una obra en procés, definida per una temporalitat expandida que engloba el passat i el present del treball de Luz Broto. I si bé la primera pàgina es va presentar el novembre del 2016 en el context d'*Una sala de exposiciones, una capilla, un río, un teatro, un solar, una plaza, una biblioteca*, exposició individual de l'artista a García Galería, la llista s'amplia ara amb una nova pàgina que incorpora les seves darreres proposicions fins avui. Així, la reimpressió de la llista s'erigeix aquí com un gest artístic que no només actualitza les propostes sinó que, a més, les vincula amb el temps de l'exposició en curs, en aquest cas *Matèria Primera*. En aquest sentit, *Proposiciones* funciona com un tot, però també evidencia aquesta resistència expositiva que caracteritza la manera de treballar de Luz Broto. A manera de síntesi, fins i tot de *statement*, la impressió tipogràfica de la llista penjada sobre la paret de la sala llança múltiples interrogants sobre la seva manera d'entendre l'art. Es tracta d'un document que subratlla la immaterialitat de l'obra? O es tracta, en canvi, d'una obra textual –un relat, un poema, un guió– amb autonomia pròpia? I mentre pensem la possible resposta, el treball de Luz Broto ja funciona sense necessitat de trobar-la.

David Armengol

Luz Broto *Proposiciones* (2017)

Por su neutralidad, por su diseño especialmente pensado o adaptado para mirar, escuchar o consumir arte, la sala de exposiciones es quizás el hábitat por excelencia para la presentación pública de propuestas artísticas. No obstante, no todo el arte funciona dentro de los parámetros de lo expositivo, e incluso hay artistas que por la naturaleza de sus propuestas –más vinculadas a la vivencia particular, y por tanto ajenas a lo neutro– se resisten ideológicamente a dicho espacio.

Este es el caso de Luz Broto (Barcelona, 1982), una artista cuya trayectoria no se avala a través de exposiciones al uso, sino mediante la construcción de situaciones imprevistas capaces de alterar, por un tiempo más o menos largo, las convenciones que rigen la configuración de un lugar específico, ya sea este artístico (una galería, un museo, un centro de arte, un teatro...) o no (un bosque, una grada, un río, una capilla, un solar...). En esa capacidad de infiltración, a veces muy mínima, casi invisible, reside la máxima potencia de sus procesos de trabajo en arte; unos procesos flexibles, porosos, que dependen de cuatro principios básicos interconectados. En primer lugar, el contexto, el escenario donde podría tener lugar el suceso. Después, la norma, las reglas compartidas que determinan y sustentan el uso de un posible espacio, momento o situación. A continuación, la transformación del presente inmediato: el desarrollo vital intervenido, la performance encubierta. Por último, las posibilidades de registrar lo acontecido: el diferido; algo que la artista suele recopilar a través de videos, fotografías, mapas y, muy especialmente, el uso de la escritura.

En este sentido, *Proposiciones* es la pieza más intangible y más precisa que Luz Broto podía presentar en *Materia Prima*. Como indica su título, se trata del listado completo de proposiciones –algunas, literales; otras, abreviadas o sintetizadas– de intervención *site specific* que la artista ha realizado desde el 2007 hasta la actualidad. En definitiva, un compendio de su metodología procesual que no solo recoge intervenciones sino también acciones desarrolladas en talleres, conferencias u otros registros de presentación. Una serie de ideas previstas para ser desarrolladas en diferentes espacios que, al fin y al cabo, determinan un complejo e inestable proceso de negociación con los tiempos que rigen dichos lugares; tiempos que quizás abran o cierren posibilidades, generando así situaciones que se escapan al control de la propia artista.

Precisamente, *Proposiciones* no deja de ser una obra en proceso, definida por una temporalidad expandida que abarca el pasado y el presente del trabajo de Luz Broto. Y si bien la primera página se presentó en noviembre del 2016 en el contexto de *Una sala de exposiciones, una capilla, un río, un teatro, un solar, una plaza, una biblioteca*, exposición individual de la artista en García Galería, la lista se amplía ahora con una nueva página que incorpora sus últimas proposiciones hasta la fecha. Así, la reimpresión de la lista se erige aquí como un gesto artístico que no solo actualiza sus propuestas sino que, además, las vincula con el tiempo de la exposición en curso, en este caso *Materia Prima*. En este sentido, *Proposiciones* funciona como un todo, pero también evidencia esa resistencia expositiva que caracteriza su forma de trabajar. A modo de síntesis, incluso de *statement*, la impresión tipográfica del listado colgada sobre la pared de la sala lanza múltiples interrogantes sobre su modo de entender el arte. ¿Se trata de un documento que subraya la inmaterialidad de la obra? ¿O se trata, en cambio, de una obra textual –un relato, un poema, un guion– con autonomía propia? Y mientras estamos pensando la posible respuesta, el trabajo de Luz Broto ya está funcionando sin necesidad de encontrarla.

David Armengol

The exhibition room, due to its neutrality, the design that has been specially created or adapted for looking at, listening to or consuming art, is perhaps the habitat par excellence for the public presentation of artistic proposals. However, not all art can work within the parameters of an exhibition and there are even artists who, due to the nature of their work –more connected to a specific experience and therefore unconnected to neutrality– ideologically resist this space.

This is the case of Luz Broto (Barcelona, 1982), an artist whose trajectory is not substantiated by typical exhibitions, but through the construction of unexpected situations capable of altering for longer or shorter periods of time the conventions that rule the configuration of a specific space, be it artistic (a gallery, museum, art centre, theatre, etc.) or not (a forest, a grandstand, a river, a chapel, a plot of land). In this ability to infiltrate, at times minimal, almost invisible, lies the maximum potential of her work processes in art; flexible, porous processes that depend on four basic interconnected principles. Firstly, the context, the scenario where the event could take place; next the regulations, the shared rules that determine and sustain the use of a possible space, moment or situation; followed by the transformation of the immediate present: the intervened vital development, the concealed performance; and finally, the possibilities of recording the event: the deferral; something that the artist usually records using videos, photographs, maps and particularly, writing.

In this sense, *Proposiciones* is the most intangible and most precise piece that Luz Broto could present at *Raw Material*. As the title suggests, it is a complete list of *site-specific* intervention propositions –some literal, others abbreviated or synthesised–, which the artist has carried out since 2007 to date. In short, a compendium of her processual methodology that not only includes interventions, but also actions developed in workshops, conferences and other presentation registers. A series of ideas intended for development in different spaces which, ultimately, determine a complex and unstable process of negotiation with the times that govern these places; times that perhaps open or close possibilities, thus generating situations that escape the artist's control.

Proposiciones is an on-going work, defined by an expanded temporality that covers the past and the present of the work by Luz Broto. Although the first page was presented in November 2016 in the context of *Una sala de exposiciones, una capilla, un río, un teatro, un solar, una plaza, una biblioteca*, an individual exhibition by the artist at García Galería, the list has been added to with a new page that includes her latest proposals to date. Therefore, the reprint of the list is shown here as an artistic gesture that not only updates her proposals, but also connects them to the time of the current exhibition, in this case *Raw Material*. In this sense, *Proposiciones* works as a whole but is also proof of this exhibition resistance that characterises her way of working. In conclusion, even the *statement*, the type-page of the list hanging on the wall of the room launches multiple questions as to the form of understanding art. Is it a document that underlines the immaterialness of the work? Or is it, conversely a textual work –a story, a poem, a script– with its own autonomy? And while we are thinking of a possible answer, the piece by Luz Broto has set to work without having to be found.

David Armengol

Materia Prima

8 de noviembre de 2017 - 1 de abril de 2018

Raw Material

November 8, 2017 - April 1, 2018

Martí Anson

Mataró: laboratory of Spain (2014-2017)

Molts dels projectes de Martí Anson s'han caracteritzat pel contrast entre l'absurd, fútil o vacu dels seus objectius amb l'aparatositat, l'esforç o el desplegament de l'empresa per dur-los a terme. Es pot tractar de construir un vaixell que no surt per la porta, simular un robatori bastint escenaris que només serveixen per a una foto, viatjar a Londres i per a això convertir l'artista en taxista, reconstruir a Nou Mèxic una antiga fàbrica de Mataró en fase de caure derruïda... Sobre tots aquests projectes ens podríem preguntar lícitament quina finalitat busquen o quin sentit tenen. Al mateix temps, tots suposen una implicació important de Martí Anson, com un treballador incansable. A tot això cal afegir-hi un darrer element característic dels seus projectes, que té a veure amb aquesta implicació: en la majoria s'ha fixat i ha reflexionat sobre elements del seu entorn més proper, Mataró.

Mataró: laboratory of Spain, el 2014 reunia tots els elements característics de les seves propostes. El projecte va sorgir de manera anecdòtica a partir d'un text de Jordi Carrión. En aquest text, l'escriptor també mataroní cridava l'atenció sobre com la crisi hipotecària que va enfonsar la caixa d'estalvis de Mataró, CaixaLaietana, havia tingut un efecte col·lateral: la desaparició del rètol lluminós que anunciava el banc a l'edifici més alt de l'avinguda de costa de Mataró. Aquest rètol s'havia convertit en una icona de la ciutat, com si a falta d'altres elements patrimonials un rètol publicitari fos l'autèntic monument de la ciutat. A partir de la contradicció entre monument ciutadà i icònic i el fet que es tractés de l'anunci d'un banc involucrat a més en la crisi hipotecària, Martí Anson va decidir dur a terme un acte entre reivindicatiu i absurd, que alhora desvetllava les condicions sobre les quals es construeixen les identitats col·lectives en la contemporaneïtat: va reconstruir el rètol a la ciutat de Limerick, a Irlanda, alhora que recuperava i mostrava una col·lecció de postals turístiques de reclam de Mataró on sempre es distingeix el rètol que ara s'ha eliminat.

Com a continuació del projecte, el 2017 va decidir restituir un altre dels llocs on CaixaLaietana ha configurat la imatge de Mataró i que també ha estat

esborrat. Des de fa anys, l'antic tramvia de Mataró ocupa l'espai d'una rotonda, monumentalitzat, com a record històric del transport. Fins a la fallida de CaixaLaietana, el panell superior del tramvia lluïa la publicitat del banc, que formava part del vehicle. Després de la fallida, i tal com va succeir amb el rètol de la carretera, es va eliminar la publicitat i va quedar un panell blanc. Martí Anson ha restituit, durant una nit i sense permisos, el rètol publicitari, convertint un acte vandàlic en la reivindicació d'un banc. En aquest cas, a més, l'absurditat de l'acció queda redoblada pel fet que només en resten unes fotografies com a rastre.

David G. Torres

Martí Anson

Mataró: laboratory of Spain (2014-2017)

Muchos de los proyectos de Martí Anson se han caracterizado por el contraste entre lo absurdo, fútil o vacío de sus objetivos con la aparatosidad, esfuerzo o despliegue de la empresa para llevarlos a cabo. Puede tratarse de construir un barco que no sale por la puerta, simular un robo construyendo escenarios que solo valen para una foto, viajar a Londres y para ello convertir al artista en taxista, reconstruir en Nuevo México una antigua fábrica de Mataró en fase de caer derruida... Sobre todos ellos nos podríamos preguntar lícitamente qué fin buscan o qué sentido tienen. Y al mismo tiempo, todos suponen una implicación importante de Martí Anson, como un incansable trabajador. A todo ello hay que añadir un último elemento característico de sus proyectos, que tiene que ver con esa implicación: en la mayoría se ha fijado y ha reflexionado sobre elementos de su entorno más próximo, Mataró.

Mataró: laboratory of Spain, en el 2014 reunía todos los elementos característicos de sus propuestas. El proyecto surgió de manera anecdótica a partir de un texto de Jordi Carrión. En él, el escritor también matoronés llamaba la atención sobre cómo la crisis hipotecaria que se había llevado por delante a la caja de ahorros de Mataró, CaixaLaietana, había tenido un efecto colateral: la desaparición del cartel luminoso que anunciaba el banco en el edificio más alto de la avenida de costa de Mataró. Ese cartel se había convertido en un icono de la ciudad, como si a falta de otros elementos patrimoniales un cartel publicitario fuese el auténtico monumento de la ciudad. A partir de la contradicción entre monumento ciudadano e icónico y el hecho de que se tratase del anuncio de un banco involucrado además en la crisis hipotecaria, Martí Anson decidió llevar a cabo un acto entre reivindicativo y absurdo, que al mismo tiempo desvelaba las condiciones sobre las que se construyen las identidades colectivas en la contemporaneidad: reconstruyó el cartel en la ciudad de Limerick, en Irlanda, al mismo tiempo que recuperaba y mostraba una colección de postales turísticas de reclamo de Mataró en las que siempre se distingue el cartel que ahora ha sido eliminado.

Como continuación del proyecto, en el 2017 decidió restituir otro de los lugares en los que CaixaLaietana ha configurado la imagen de Mataró y que también ha sido borrado. Desde hace años, el antiguo tranvía de Mataró ocupa el espacio de una rotonda, monumentalizado, como recuerdo histórico del transporte. Hasta la quiebra de CaixaLaietana, el panel superior del tranvía lucía la publicidad del banco, siendo la publicidad parte del vehículo. Tras la quiebra, y como sucedió con el cartel de la carretera, la publicidad fue borrada y quedó un panel blanco. Martí Anson ha restituido, durante una noche y sin permisos, el cartel publicitario: convirtiendo un acto vandálico en la reivindicación de un banco. En este caso, además, la absurdidad de la acción queda redoblada por el hecho de que de él solo quedan unas fotografías como rastro.

David G. Torres

Many of Martí Anson's projects have featured a contrast between the absurd, futile or empty aspects of their objectives with the flamboyancy, effort or development of the company to carry them out. They might involve building a boat that cannot fit through the door, simulating a robbery by building scenarios that are only worth a photo, travelling to London and to do so by converting the artist into taxi driver, reconstructing in New Mexico an old factory from Mataró that is falling down... We can legitimately question the purpose or meaning of each one of them. At the same time, they all entail a significant involvement by Martí Anson as a tireless worker. In addition, there is a final characteristic element of his projects that has to do with this involvement: in the majority of them he has focused or reflected on elements from his closest surroundings, Mataró.

Mataró: laboratory of Spain, in 2014, included all the characteristic elements of his work. The project arose anecdotally from a text by Jordi Carrión. In it, the writer, also from Mataró, drew attention to how the mortgage crisis, which had swept away with it the savings bank of Mataró, CaixaLaietana, had had a collateral effect: the disappearance of the illuminated sign that advertised the bank from the highest building on the coastal avenue in Mataró. This sign had become an icon of the town, as if by lacking in other heritage elements an advertising sign could become a true monument. Based on the contradiction between citizen and iconic monument and the fact that it was an advertisement for a bank involved in the mortgage crisis, Martí Anson decided to create a vindicating and absurd act, which at the same time would reveal the conditions on which collective identities are built in current times: he rebuilt the sign in the city of Limerick, in Ireland, at the same time as recovering and displaying a collection of tourist postcards of Mataró, all showing the sign which has now disappeared.

As a continuation of the project, in 2017 he decided to restore other places where CaixaLaietana had configured the image of Mataró, which have also been removed. For years, the old Mataró tramway has occupied the space on a roundabout, as a monument and historic reminder of this form of transport. Until the collapse of CaixaLaietana, the panel on the top of the tram showed advertising for the bank, becoming part of the vehicle. Following its collapse, and with the same fate as the road sign, the advertising was deleted and the panel left blank. Martí Anson restored the advertising sign one night and without permission: converting an act of vandalism into the vindication of a bank. In this case, what's more, the absurdity of the action is two-fold for the fact that all that remains are some photos.

David Armengol

Mireia Sallarès

Kao malo vode na dlanu

Com una mica d'aigua al palmell de la mà (un projecte sobre l'amor i Sèrbia) (2014-2017)

A causa de les seves incursions en contextos geogràfics i socials específics, el treball de Mireia Sallarès (Barcelona, 1973) genera unes dinàmiques processuals properes a l'antropologia o la sociologia. Tanmateix, els seus projectes mantenen unes premisses que es distancien d'aquestes disciplines per situar-se amb intensitat en l'àmbit de l'art. Els seus mètodes d'investigació incorporen l'experiència en primera persona, tant la seva com la de les persones amb qui es relaciona, i l'entrevista és la seva principal eina de connexió afectiva. En aquest sentit, les seves propostes ens parlen sempre d'històries viscudes per persones que ella ha conegut; històries particulars i individuals que s'erigeixen en possibles vies d'exploració de temes universals.

El 2011, Mireia Sallarès va iniciar la *Trilogia dels conceptes deixalla*, una seqüència progressiva de projectes que li permetria abordar temàtiques crucials però en crisi des de la contemporaneïtat; concretament, la veritat, l'amor i el treball. El capítol dedicat a l'amor es va iniciar el 2014 a través d'un extens projecte d'investigació centrat en Sèrbia, que ha generat diverses estades tant al territori serbi com més enllà de les seves fronteres. Les nocions d'amor i territori s'entrecreuen aquí sense restriccions, sense delimitacions, explorant així tota la seva dimensió col·lectiva i encaminant-se cap a altres conceptes sensibles dins la realitat política dels Balcans, com el treball, la llibertat, el feminisme, la memòria, la propietat o la justícia.

Com una mica d'aigua al palmell de la mà (un projecte sobre l'amor i Sèrbia), títol tant de la investigació global com de la instal·lació particular que Sallarès incorpora a *Matèria Primera*, sorgeix d'una expressió local utilitzada popularment per referir-se a la cura. En definitiva, un gest mínim que defineix a la perfecció la noció d'amor que destil·la tot el projecte: l'amor com a propietat col·lectiva, com a resistència, com a caritat... Dissenyat a manera de sala d'espera, l'espai expositiu recull aquí vuit fotografies de grans dimensions en les quals diferents persones subjecten davant dels seus rostres una sèrie d'objectes o documents que, en termes amorosos, cobren més

rellevància que la seva pròpia identitat. Un gest quasi performatiu que genera noves lectures a través de vivències i moments definits per la incertesa, l'autogestió i la cura.

Les fotografies ens permeten conèixer determinats contextos de resistència amorosa propis del present de Sèrbia; per exemple, associacions que lluiten pels drets dels antics treballadors de les fàbriques de propietat col·lectiva i d'autogestió obrera que van ser privatitzades durant la guerra, o assentaments il·legals de refugiats i voluntaris auto-organitzats segons sistemes de desobediència que resolen necessitats bàsiques com l'alimentació o la redacció de diccionaris bàsics de comunicació. A més, algunes de les imatges exhibeixen situacions més individualitzades, com la vídua d'un escriptor dissident que mostra un poema del seu marit dedicat a les escombraries o la imatge de la mateixa artista subjectant una fotografia podrida retirada de l'exposició memorial sobre el genocidi de Srebrenica del 1995.

Per acabar, la posada en escena incorpora una narració sonora que, seguint la dialèctica tensa d'un interrogatori policial, connecta cadascuna de les històries amb altres aspectes viscuts en primera persona per l'artista durant aquesta llarga investigació. En definitiva, un relat biogràfic que parteix de la sospita com a principal detonant de les seves vivències a Sèrbia. Al cap i a la fi, el treball de Mireia Sallarès sempre manté alguna cosa d'espionatge: extraure informació d'un determinat context sense saber ben bé per a què li servirà o cap a on la portarà. I aquí, en l'incert, en l'imprevisible, és on rau la seva manera de fer art polític.

David Armengol

Mireia Sallarès

Kao malo vode na dlanu

Com una mica d'aigua al palmell de la mà (un projecte sobre l'amor i Sèrbia) (2014-2017)

Debido a sus incursiones en contextos geográficos y sociales específicos, el trabajo de Mireia Sallarès (Barcelona, 1973) genera unas dinámicas procesuales próximas a la antropología o la sociología. No obstante, sus proyectos mantienen unas premisas que se distancian de dichas disciplinas para situarse con intensidad en el ámbito del arte. Sus métodos de investigación incorporan la experiencia en primera persona, tanto la suya como la de las personas con las que trata, siendo la entrevista su principal herramienta de conexión afectiva. En este sentido, sus propuestas nos hablan siempre de historias vividas por personas que ella ha conocido; historias particulares e individuales que se erigen como posibles vías de exploración de temas universales.

En el 2011, Mireia Sallarès inició la *Trilogía de los conceptos-basura*, una secuencia progresiva de proyectos que le iba a permitir abordar temáticas cruciales pero en crisis desde la contemporaneidad; concretamente, la verdad, el amor y el trabajo. El capítulo dedicado al amor empezó en el 2014 a través de un extenso proyecto de investigación centrado en Serbia, que ha generado diversas estancias tanto en territorio serbio como más allá de sus fronteras. Las nociones de amor y territorio se entrecruzan aquí sin restricciones, sin acotaciones, explorando así toda su dimensión colectiva y encaminándose hacia otros conceptos sensibles dentro de la realidad política de los Balcanes, como el trabajo, la libertad, el feminismo, la memoria, la propiedad o la justicia.

Como un poco de agua en la palma de la mano (un proyecto sobre el amor y Serbia), título tanto de la investigación global como de la instalación particular que Sallarès incorpora a *Materia Prima*, surge de una expresión local utilizada popularmente para referirse a los cuidados. En definitiva, un gesto mínimo que define a la perfección la noción de amor que destila todo el proyecto: el amor como propiedad colectiva, como resistencia, como caridad... Diseñado a modo de sala de espera, el espacio expositivo recoge aquí ocho fotografías de gran tamaño en las que diferentes personas sostienen ante sus rostros una serie de objetos o documentos que, en términos amorosos, adquieren más relevancia que su propia identidad. Un gesto casi performativo que genera nuevas lecturas a través de vivencias y momentos definidos por la incertidumbre, la autogestión y el cuidado.

Las fotografías nos permiten conocer determinados contextos de resistencia amorosa propios del presente de Serbia, por ejemplo, asociaciones que luchan por los derechos de los antiguos trabajadores de las fábricas de propiedad colectiva y de autogestión obrera que fueron privatizadas durante la guerra, o asentamientos ilegales de refugiados y voluntarios autoorganizados según sistemas de desobediencia que resuelven necesidades básicas como la alimentación o la redacción de diccionarios básicos de comunicación. Además, algunas de las imágenes exhiben situaciones más individualizadas, como la viuda de un escritor disidente que muestra un poema de su marido dedicado a la basura o la imagen de la propia artista sosteniendo una fotografía podrida retirada de la exposición memorial sobre el genocidio de Srebrenica de 1995.

Por último, la puesta en escena incorpora una narración sonora que, siguiendo la dialéctica tensa de un interrogatorio policial, conecta cada una de las historias con otros aspectos vividos en primera persona por la artista durante esta larga investigación. En definitiva, un relato biográfico que parte de la sospecha como principal detonante de sus vivencias en Serbia. Al fin y al cabo, el trabajo de Mireia Sallarès siempre mantiene algo de espionaje: extraer información de un determinado contexto sin saber muy bien para qué le servirá o hacia dónde le llevará. Y ahí, en lo incierto, en lo imprevisible, es donde reside su modo de hacer arte político.

David Armengol

Given her incursions into specific geographic and social contexts, the work of Mireia Sallarès (Barcelona, 1973) creates processual dynamics that are more related to anthropology or sociology. However, her projects maintain premises that distance them from these disciplines, firmly rooting them in the field of art. Her research methods include first-hand experiences, both hers and of the people she meets, with interviews being the main tool of emotional connection. In this sense, her proposals always tell stories about the people she meets: personal and individual stories that lead to possible lines of exploration on universal subjects.

In 2011, Mireia Sallarès began the *Trilogía de los conceptos-basura*, a progressive sequence of projects that would allow her to cover crucial subjects but in crisis, from a contemporary viewpoint; specifically, truth, love and work. The chapter on love began in 2014 through an extensive research project that focused on Serbia, which led to various periods in the Serbian territory and beyond its borders. The notions of love and territory intertwine here with no restrictions or limitations, exploring the entire collective dimension and leading to other sensitive concepts within the political reality of the Balkans, such as work, freedom, feminism, memory, property and justice.

Com una mica d'aigua al palmell de la mà (un projecte sobre l'amor i Sèrbia), the title of the overall project and the particular installation that Sallarès has included in *Raw Material*, stems from a local expression popularly used to refer to care. In short, a small gesture that perfectly defines the notion of love that radiates from the entire project: love as a collective property, as resistance, as charity. Designed as a waiting room, the exhibition space displays eight large-format photographs showing different people holding a series of objects or documents in front of their faces, which in terms of affection, acquire more relevance than their own identity. An almost performative gesture that creates new readings through the experiences and moments defined by uncertainty, self-management and care.

The photographs allow us to discover certain contexts of affectionate resistance found in present day Serbia, such as associations that fight for the rights of the ex-workers of collectively owned and self-managed factories that were privatised during the war, or illegal refugee and volunteer settlements that are self-organised according to disobedience systems that resolve basic needs such as the food supply, or the creation of dictionaries for basic communication. Some of the exhibited images also show more individual situations, such as the widow of a dissident writer who shows a poem her husband dedicated to rubbish or the image of the artist herself holding a rotting photo taken from the memorial exhibition on the Srebrenica genocide of 1995.

Lastly, the staging includes a sound recording that, following the tense dialectic of a police interrogation, connects each one of the stories to other aspects that the artist experienced first-hand during this long research project. In short, a biographical narrative based on suspicion as the main detonator of her Serbian experiences. Ultimately, Mireia Sallarès's work always has something of espionage about it: extracting information from a specific context without knowing exactly how she will use it or where it will lead her. And there, in the uncertain and the unpredictable is where her form of creating political art lies.

David Armengol

Materia Prima

8 de noviembre de 2017 - 1 de abril de 2018

Raw Material

November 8, 2017 - April 1, 2018

Núria Güell

Crimen y castigo (2017)

El juny del 2017, l'artista Núria Güell va ser convidada a impartir unes xerrades sobre «art polític» al Centro Cultural de España de San José de Costa Rica. A diferència d'altres invitacions des de moltes altres parts del món, en les quals l'estada en qüestió preveia la producció d'un nou treball, en aquesta ocasió només es tractava d'animar unes trobades per xerrar i compartir idees entorn de l'activisme polític i les pràctiques artístiques. La trajectòria de Núria Güell avalava sens dubte l'oportunitat de la convocatòria. L'èxit de la trobada estava assegurat per endavant: diferents agents del món de l'art contemporani en el context *típic* tindrien l'oportunitat de donar curs a les seves consideracions sobre l'artivisme amb una interlocutora sancionada de manera unànime per l'esfera de l'art. Tanmateix, malgrat la garantia de placidesa que oferia aquest context un xic autocomplaent, la trobada es va tancar amb un desviament ideat per clamar allò que les idees dominants ja no són les pròpies de la classe materialment dominant.¹ En efecte, durant l'esdeveniment de cloenda de la residència, i per a sorpresa dels convidats, van irrompre a la festa diversos grups de presidaris per amenitzar la vetllada amb unes acolorides coreografies de ball. Els números musicals no eren improvisats ni formaven part d'una original estratègia de fuga. Molt més banal: es tractava de grups de presos inscrits a programes penitenciaris de reinserció mitjançant «activitats i tallers culturals». Tot en ordre. Només es tractava d'una sorpresa pensada i organitzada per part de l'artista per tancar la trobada sobre art polític. En aquesta situació, la col·lectivitat artística, entre vins i somriures ad hoc, no podia més que celebrar i aplaudir la iniciativa. Però quina iniciativa era en realitat la que produïa aquest beneplàcit general? L'ocurrència de l'artista que permetia tancar el taller amb una il·lustració adequada al guió? La política governamental que certificava la seva aposta per la cultura com a eina de reinserció? O, encara més complex, la immediatesa amb què s'encarnava la paradoxa entre un ideari estètic determinat i el seu correlat en el món real incapaç de transcendir les seves expectatives més enllà d'una vetllada de comunitat artificial?

Els interrogants que es podrien projectar sobre *Crimen y castigo* són nombrosos. Entre aquests, fins i tot ens podríem preguntar de manera legítima si ens trobem davant d'un projecte artístic o si, per contra, només es tracta del document que certifica, ja no una acció, sinó una situació. Poc importa; o molt. Aquesta és la qüestió. Si aprofundim en aquesta tessitura de problemes, se suposa que hem de ser capaços d'embastar idees brillants i riques en matisos sobre la dimensió i l'eficàcia política de l'art, fins a tal grau d'excel·lència que fins i tot podríem ser els convidats a una reedició de la trobada; en comptes d'això, i per contra, si ens estalviem aquest tipus de debats sectorials, la realitat de la situació generada durant la vetllada conserva tota la seva tensió essencial sense enfosquir-se a l'ombra de vel·leitats retòriques, en imposar-se la presència d'uns cossos en reinserció. La situació creada està aleshores condemnada a mantenir sempre obert un revers que comporta un sever revés a qualsevulla que sigui la primera clau d'interpretació que ens proposem. Hi ha volta enrere perquè no hi ha volta enrere. Les idees dominants – el discurs afí a allò políticament correcte – poden ser inequívocament incorrectes perquè resten tancades en aquest cercle que en absolut altera els interessos reals de la classe dominant.

Martí Peran

1. Naturalment, el gir s'aplica a la cèlebre conjectura formulada per Marx i Engels a *La ideologia alemanya* (1846).

Núria Güell
***Crimen y castigo* (2017)**

En junio del 2017 la artista Núria Güell fue invitada a impartir unas charlas sobre «arte político» en el Centro Cultural de España de San José de Costa Rica. A diferencia de otras invitaciones desde tantas otras partes del mundo, en las que la estadia en cuestión contemplaba la producción de un nuevo trabajo, en esta ocasión solo se trataba de animar unos encuentros para platicar y compartir ideas en torno al activismo político y las prácticas artísticas. La trayectoria de Núria Güell avalaba sin ninguna duda la oportunidad de la convocatoria. El éxito del encuentro estaba asegurado de antemano: distintos agentes del mundo del arte contemporáneo en el contexto *tico* tendrían la oportunidad de dar rienda suelta a sus consideraciones sobre el activismo con una interlocutora sancionada de forma unánime por la esfera del arte. Sin embargo, a pesar de la placidez garantizada que ofrecía este contexto un tanto autocomplaciente, el encuentro se cerró mediante un desvío ideado para clamar aquello de que las ideas dominantes ya no son las propias de la clase materialmente dominante.¹ En efecto, durante el evento de clausura de la residencia, y para mayor sorpresa de los invitados, irrumpieron en la fiesta distintos grupos de presidiarios para amenizar la velada con unas coloridas coreografías de baile. Los números musicales no estaban improvisados ni formaban parte de una original estrategia de fuga. Mucho más banal: se trataba de grupos de presos inscritos a programas penitenciarios de reinserción mediante «actividades y talleres culturales». Todo en orden. Solo se trataba de una sorpresa pensada y organizada por parte de la artista para cerrar el encuentro sobre arte político. En esa situación, la colectividad artística, entre vinos y sonrisas ad hoc, no podía más que celebrar y aplaudir la iniciativa. Pero ¿qué iniciativa era en realidad la que producía ese beneplácito general? ¿La ocurrencia de la artista que permitía cerrar el taller con una ilustración adecuada al guion? ¿La política gubernamental que certificaba su apuesta por la cultura como herramienta de reinserción? ¿O, todavía más complejo, la inmediatez con la que se encarnaba la paradoja entre un ideario estético determinado y su correlato en el mundo real incapaz de trascender sus expectativas más allá de una velada de comunión artificial?

Los interrogantes que podrían proyectarse sobre *Crimen y castigo* son numerosos. Entre ellos, incluso cabría preguntarse de forma legítima si nos hallamos frente a un proyecto artístico o si, por el contrario, solo se trata del documento que certifica, ya no una acción, sino una situación. Poco importa; o mucho. Esta es la cuestión. Si nos ahondamos en esta tesitura de problemas, se supone que hemos de ser capaces de hilvanar ideas brillantes y ricas en matices sobre la dimensión y eficacia política del arte, hasta tal grado de excelencia que incluso podríamos ser los invitados a una reedición del encuentro; en su lugar, y por el contrario, si nos ahorramos ese tipo de debates sectoriales, la realidad de la situación generada durante la velada conserva toda su tensión esencial sin oscurecerse a la sombra de veleidades retóricas, al imponerse la presencia de unos cuerpos en reinserción. La situación creada está entonces condenada a mantener siempre abierto un reverso que comporta un severo revés a cualquiera que sea la primera clave de interpretación que nos proponamos. Hay vuelta atrás porque no hay vuelta atrás. Las ideas dominantes –el discurso afín a lo políticamente correcto– pueden ser inequívocamente incorrectas porque permanecen encerradas en este círculo que para nada altera los intereses reales de la clase dominante.

Martí Peran

In June 2017, artist Núria Güell was invited to give a talk on “political art” at the Spanish Cultural Centre in San José, Costa Rica. Unlike other invitations from different corners of the world, where the sojourn in question contemplated the production of a new work, on this occasion it simply involved supporting the conferences to talk and share ideas about political activism and artistic practices. Without a doubt, Núria Güell’s trajectory warranted the opportunity. The success of the meeting was assured in advance: different players from the contemporary art world in the *Tico* context would have the opportunity to unleash their observations on activism with a spokesperson unanimously sanctioned by the art world. However, despite the guaranteed calmness that this slightly complacent context offered, the event concluded with a twist designed to cry out about the fact that dominant ideas no longer belong to the materially dominant class. Indeed, during the closing event, and to the surprise of the guests, different groups of prisoners interrupted the party, livening up the evening with their colourful dance choreographies. The musical performances were not improvised, nor did they form part of a very original escape plan. Much more mundane: the groups were members of various prisoner reinsertion programmes based on “cultural activities and workshops”. All in order. It was a surprise designed and organised by the artist to close the event on political art. In this situation, members of the art world, between wine and ad hoc smiles, could do nothing more than enjoy and applaud the initiative. However, which initiative was it that truly produced this general acquiescence? The artist’s idea to close the conferences with an illustration fitting of the script? The government policy that attested its commitment to culture as a tool for reinsertion? Or, even more complex, the immediacy with which the paradox was incarnated between a determined aesthetic proposal and its correlation in the real world, incapable of transcending its expectations beyond an evening of artificial communion?

The questions that could be projected on *Crimen y castigo* are numerous. Among them, we could legitimately ask whether we are dealing with an artistic project or, to the contrary, a document that certifies not an action but a situation. It matters little... or a lot. That is the issue. If we delve into this complexity of problems, we must be capable of thrashing out brilliant ideas that are full of nuances on the political dimension and efficacy of art, to such a level of excellence that we could even be invited to a re-edition of the event; instead, and to the contrary, if we spare ourselves this type of sector debate, the reality of the situation created during the evening maintains all its essential tension without being overshadowed by rhetorical vagaries, when interrupted by the presence of bodies in reinsertion. The situation created is therefore sentenced to always keeping open a flip-side that entails a major reversal of whatever the first key to interpretation we might suggest. We can go back on ourselves because there is no going back. The dominant ideas –the discourse in line with what is politically correct– could be unequivocally incorrect because they remain enclosed in this circle that in no way alters the real interests of the dominant class.

Martí Peran

1. Naturalmente, el giro se aplica a la célebre conjetura formulada por Marx y Engels en *La ideología alemana* (1846).

Oriol Vilanova

Chiquita (2016)

Voilà (2016)

Dos treballs que a aquestes altures ja poden considerar-se clàssics van sacsejar d'arrel la teologia del secret. Amb *À bruit secret* (1916/1964), Marcel Duchamp va posar contra les cordes la llegibilitat del text com a portador de significacions estables. Un text, semblava dir, no és més que un cabdell de llenguatge. Per la seva banda, el 1961 Robert Morris va construir la seva *Box with the sound of its own making*, una caixa que tenia com a únic contingut el soroll ocasionat per la seva mateixa construcció. El suggeriment també sembla explícit: davant l'objecte estètic no hi ha més fons per desvetllar que el que constitueix la seva mateixa literalitat. La dilatada cultura de la sospita, segons la qual tot ha de ser interpretat una vegada i una altra fins a trobar un fons de veritat, va quedar instal·lada en una suspensió crònica. Segons aquesta equació, en el fons no és tan diferent presentar un arxiu d'imatges al descobert –com va fer Oriol Vilanova a *Domingo* (2017)– com, en comptes d'això, presentar una altra ingent quantitat d'imatges apilades i comprimides de manera que cap no sigui visible per a l'espectador –com també va fer a *Para ser preciso* (2016) i es repeteix a *Chiquita*. En els dos casos assistim, tot i que amb registres diferents, a una presentació de la materialitat de les imatges i no pas a la representació de quelcom que sempre romandria, si no secret, almenys llunyà a perpetuïtat.

Arrossegar les imatges cap a la seva condició material no cancel·la l'esfera dels significats, sinó al contrari. Mentre que els iconoclastes reprimeixen les imatges precisament perquè els reconeixen un únic valor profund que podria alterar allò establert, els iconòlatres són els qui estan millor preparats per fer esclatar la seva adoració cap a la imatge en qualsevol direcció, fins i tot fins a reduir-la a la que deriva de la seva exclusiva materialitat. Oriol Vilanova és un d'ells; un artista drapaire que treballa habitualment amb postals adquirides en diferents mercats de carrer. La seva tasca més habitual consisteix a articular sèries de postals en funció de variants temàtiques molt heterogènies i sense importar-li en absolut la informació que es pugui consignar al dors de

cada postal. En altres ocasions, com ara succeeix a *Chiquita*, les postals resten apinyades a l'interior de les caixes de fruita que s'utilitzen habitualment per transportar-les cap al mercat Jeu de Balle, a Brussel·les. La diferència entre tots dos procediments és escassa. En les dues ocasions es consuma la derrota de l'epifania de qualsevol representació. Les imatges que resten a la vista s'imposen com un cabdell que es pot descabdellar en direccions insospitades, i, alhora, les altres es presenten com una massa compacta incapaç d'emetre més soroll que l'ocasionat per la seva mateixa corporeïtat. En cap cas, i precisament perquè no hi ha secret per desvetllar, es pretén col·lapsar la significació; per contra, aquesta s'obre de bat a bat sobre la saviesa de l'absència de veritat.

Voilà és una escultura que, a primera vista, sembla un simple mur blanc semicircular. En instal·lar-la dins l'espai expositiu, l'escultura en qüestió es confon amb els habituals plafons mòbils que es fan servir en la producció d'exposicions. En la possibilitat d'aquesta confusió rau el sentit de *Voilà*, una obra que pot passar desapercibuda per la seva semblança amb els suports de l'obra. Com succeeix amb la cèlebre copa de Rubin, la llei gestàltica del fons/figura cedeix davant la seva absoluta reversibilitat. Algú hi veurà una escultura, i d'altres un mer plafó per a la distribució espacial. Sembla que assistim a plantejaments diferents dels que posaven en joc les postals; però no és així: és la singularitat material de l'obra i no pas els seus possibles fons de contingut el que permet aquesta doble significació.

Martí Peran

Oriol Vilanova

Chiquita (2016) / *Voilà* (2016)

Dos trabajos que a estas alturas ya pueden considerarse clásicos sacudieron de raíz la teología del secreto. Con *À bruit secret* (1916/1964), Marcel Duchamp puso contra las cuerdas la legibilidad del texto en cuanto portador de significaciones estables. Un texto, parecía decir, no es más que un ovillo de lenguaje. Por su parte, en 1961 Robert Morris construye su *Box with the sound of its own making*, una caja con el único contenido del ruido ocasionado por su misma construcción. La sugerencia también parece explícita: frente al objeto estético no hay más fondo por desvelar que el que constituye su propia literalidad. La dilatada cultura de la sospecha, según la cual todo ha de ser interpretado una y otra vez hasta dar con un fondo de verdad, quedó instalada en una suspensión crónica. Según esta ecuación, en el fondo no es tan distinto presentar un archivo de imágenes al descubierto –como hizo Oriol Vilanova en *Domingo* (2017)– como, en su lugar, presentar otra ingente cantidad de imágenes apiladas y comprimidas de forma que ninguna sea visible para el espectador –como también hizo en *Para ser preciso* (2016) y se repite en *Chiquita*. En ambos casos asistimos, aunque con registros distintos, a una presentación de la materialidad de las imágenes y no a la representación de algo que siempre permanecería, si no secreto, al menos lejano a perpetuidad.

Arrastrar las imágenes hacia su condición material no cancela la esfera de los significados, sino todo lo contrario. Mientras que los iconoclastas reprimen las imágenes precisamente porque les reconocen un único valor profundo que podría alterar lo establecido, los iconólatras son quienes están mejor preparados para hacer estallar su adoración hacia la imagen en cualquier dirección, incluso hasta reducirla a la que deriva de su exclusiva materialidad. Oriol Vilanova es uno de ellos; un artista trapero que trabaja habitualmente con postales adquiridas en distintos mercados callejeros. Su tarea más habitual consiste en articular series de postales en función de variantes temáticas muy heterogéneas y sin importarle en absoluto la información que pudiera consignarse en el dorso de cada postal. En otras ocasiones, como ahora sucede en *Chiquita*, las postales permanecen apiñadas en el interior de las cajas de fruta que habitualmente se utilizan para transportarlas hasta el mercadillo Jeu de Balle en Bruselas. La diferencia entre ambos procedimientos es escasa. En ambas ocasiones se consuma la derrota de la epifanía de cualquier representación. Las imágenes que permanecen a la vista se imponen como un ovillo que puede deshilvanarse en direcciones insospechadas, y, a su vez, las otras se presentan como una masa compacta incapaz de emitir más ruido que el ocasionado por su propia corporeidad. En ningún caso, y precisamente porque no hay secreto por desvelar, se pretende colapsar la significación; por el contrario, esta se abre de par en par sobre la sabiduría de la ausencia de verdad.

Voilà es una escultura que, a simple vista, parece un simple muro blanco semicircular. Al instalarla dentro del espacio expositivo, la escultura en cuestión se confunde con los habituales paneles móviles que se emplean en la producción de exposiciones. En la posibilidad de esta confusión radica el sentido de *Voilà*, una obra que puede pasar desapercibida por su semejanza con los soportes de la obra. Como sucede con el célebre vaso de Rubin, la ley gestáltica del fondo/figura cede ante su absoluta reversibilidad. Alguien verá una escultura, y otros un mero panel para la distribución espacial. Parece que asistimos a planteamientos distintos de los que ponían en juego las postales; pero no es así: es la singularidad material de la obra y no sus posibles fondos de contenido lo que permite esta doble significación.

Martí Peran

Two works that at this stage can be considered classics shook the theology of secrecy to the core. With *À bruit secret* (With Hidden Noise) (1916/1964), Marcel Duchamp jeopardised the readability of text as the conveyor of stable meanings. A text, he seemed to say, is nothing more than a maze of language. In turn, in 1961 Robert Morris created his *Box with the Sound of its Own Making*, a box that contained nothing more than the noise created by its own construction. The suggestion also appears to be explicit: the aesthetic object has nothing further to reveal than what constitutes its own literalism. The expansive culture of suspicion, according to which everything must be interpreted time and again until the fundamental truth has been reached, remained in chronic suspension. According to this equation, ultimately there is not such a difference between presenting a file of uncovered images –as Oriol Vilanova does in *Domingo* (2017)– and presenting an enormous number of images heaped and compressed together so that none are visible to the viewer –as he did in *Para ser preciso* (2016) and repeated in *Chiquita*. In both cases, we attend a presentation, although with different registers, of the materiality of the images and not the representation of something that will always remain, if not secret, at least far from perpetuity.

Dragging the images to their material condition does not cancel the sphere of the meanings, quite the opposite. While iconoclasts suppress images precisely because they recognise a single deep value that could alter settled beliefs, iconolatrists are those who are better prepared for breaking out their adoration of an image in any direction, even reducing it to draw out its exclusive materiality. Oriol Vilanova is one of them; a ragman artist who typically works with postcards he acquires from different street markets. His usual work consists in creating series of postcards according to very heterogeneous theme variants and with an absolute disregard for the information that might appear on the back of each one. On other occasions, such as for *Chiquita*, the postcards remain tucked away in a fruit box that he usually uses to take them to the Jeu de Balle market in Brussels. The difference between the two procedures is scant. On both occasions, the defeat of the epiphany of any representation is absorbed. The images that are visible establish a maze that can tack in unexpected directions and, in turn, others appear to be a compact mass incapable of emitting more noise than that created by their actual corporeality. Under no circumstances, and precisely because there is no secret to unveil is there an intention to collapse the meaning; to the contrary, this is wide open to the wisdom of the absence of truth.

Voilà is a sculpture that, at a glance, appears to be a simple semi-circular white wall. Its installation in the exhibition space confuses the sculpture in question with the usual mobile panels used for exhibitions. The meaning of *Voilà*, a work that could go unnoticed due to its similarity with the elements of the space, lies in the possibility of this confusion. Just like the famous Rubin's vase, the gestalt law of the background/figure gives way to its absolute reversibility. One person will see a sculpture and another just a panel for distributing the space. We appear to be witnessing different approaches to those of the postcards, but this is not so: it is the material singularity of the work and not its possible essence of content that permit this double meaning.

Martí Peran

Patricia Dauder

Groundworks (Phase#1) (2015)

Groundworks (Notebook #1) (2015)

Groundworks (Rearrangement 2017) (2017)

El treball de Patricia Dauder (Barcelona, 1973) es basa en un continu procés d'observació de la realitat que insisteix en la condició física i fenomenològica d'aquesta mateixa realitat. Una premissa que, més enllà de les seves formalitzacions gràfiques, objectuals o filmiques, la porta a intensificar el procés de treball com una temporalitat inherent a la seva manera d'entendre la pràctica artística. En la configuració d'aquest procés, el dibuix sempre hi ha tingut un paper destacat, entès potser com la traducció visual més immediata d'un pensament abstracte però que alhora és capaç de sintetitzar elements tangibles de l'entorn. Potser per aquest motiu els seus dibuixos solen incorporar geometries, esquemes o organigrames que destil·len una idea d'espai. I és que per a l'artista, la forma –en el seu cas, propera a la pintura matèrica, l'escultura minimalista o el cinema experimental– suposa el mitjà d'exploració idoni per comprendre la fisicitat i l'organicitat que defineix allò que ens envolta i, en conseqüència, ens sustenta i ens defineix.

Des dels inicis de la seva trajectòria, el temps de taller –el lloc íntim on l'artista testeja els seus materials– ha marcat l'especificitat de la seva obra. No obstant això, des del 2012, potser per la necessitat contextual d'incidir en un entorn específic, de sortir de l'estudi, d'operar des de la inestabilitat d'allò exterior, Patricia Dauder ha incorporat als seus processos accions d'arrel performativa que incorporen l'experiència in situ com a metodologia processual. I no em refereixo a una performativitat pública –res més lluny de les seves intencions–, sinó a una vivència íntima, solitària, invisible per a l'espectador, que la porta a enterrar i desenterrar un seguit de materials creats o reutilitzats per ella en solars abandonats o ruïnosa. Una acció estesa en el temps, de diversos mesos de durada, que, una vegada desenterrats els objectes i traslladats a la sala d'exposicions, exhibeix una nova capa de memòria: aquella adherida pel deteriorament del seu temps sota terra. Aquí, la noció de jaciment arqueològic, o fins i tot de recinte funerari, genera una lectura ritualitzada que, d'una manera simbòlica, entronca amb aspectes d'ordre sociològic o etnogràfic.

Com bé indica el seu títol, *Groundworks* (2015-2017) suposa la proposta de base que defineix aquest procés de treball. Un projecte que neix el 2015 al solar de la fàbrica tèxtil Trias i Godó de l'Hospitalet de Llobregat, on Dauder va excavar en una superfície d'uns 40 metres quadrats, i que dona lloc a un conjunt de peces vinculades a l'escultura, la fotografia i el dibuix. En primer lloc, *Groundworks (Rearrangement 2017)* proposa una evolució instal·lativa derivada dels primers objectes d'escaiola i fang enterrats per l'artista al solar, ara vinculats intuïtivament amb d'altres que encara no han passat pel subsòl. A continuació, *Groundworks (Phase#1)* és una seqüència fotogràfica en blanc i negre on veiem fragments del procés d'enterrament i desenterrament dels materials; un registre proper al *land art*, on preval el *site specific* però sense reduir-lo a la mera documentació, sinó potenciant les relacions compositives entre lloc i matèria. Finalment, *Groundworks (Notebook #1)* és una sèrie de dibuixos extrets directament de la llibreta de l'artista; una col·lecció de gestos mínims que, al cap i a la fi, marquen un ritme que remet als tres temps que defineixen el projecte: el previ, el durant i el posterior al desenvolupament de l'acció.

David Armengol

Patricia Dauder

Groundworks (Phase#1) (2015) / **Groundworks (Notebook #1)** (2015) / **Groundworks (Rearrangement 2017)** (2017)

El trabajo de Patricia Dauder (Barcelona, 1973) se basa en un continuo proceso de observación de la realidad que insiste en la condición física y fenomenológica de esa misma realidad. Una premisa que, más allá de sus formalizaciones gráficas, objetuales o filmicas, le lleva a intensificar el proceso de trabajo como una temporalidad inherente a su modo de entender la práctica artística. En la configuración de dicho proceso, el dibujo siempre ha desempeñado un papel destacado, entendido quizás como la traducción visual más inmediata de un pensamiento abstracto pero que a su vez es capaz de sintetizar elementos tangibles del entorno. Quizás por este motivo sus dibujos suelen incorporar geometrías, esquemas u organigramas que destilan una idea de espacio. Y es que para la artista, la forma –en su caso, cercana a la pintura matérica, la escultura minimalista o el cine experimental– supone el medio de exploración idóneo para comprender la fisicidad y la organicidad que define aquello que nos rodea y, en consecuencia, nos sustenta y nos define.

Desde los inicios de su trayectoria, el tiempo de taller –el lugar íntimo donde la artista testea sus materiales– ha marcado la especificidad de su obra. No obstante, desde el 2012, quizás por la necesidad contextual de incidir en un entorno específico, de salir del estudio, de operar desde la inestabilidad de lo exterior, Patricia Dauder ha incorporado a sus procesos acciones de raíz performativa que incorporan la experiencia in situ como metodología procesual. Y no me refiero a una performatividad pública –nada más lejos de sus intenciones–, sino a una vivencia íntima, solitaria, invisible para el espectador, que le lleva a enterrar y desenterrar una serie de materiales creados o reutilizados por ella en solares abandonados o ruinosos. Una acción extendida en el tiempo, de varios meses de duración que, una vez desenterrados los objetos y trasladados a la sala de exposiciones, exhibe una nueva capa de memoria: aquella adherida por el deterioro de su tiempo bajo tierra. Aquí, la noción de yacimiento arqueológico, o incluso de recinto funerario, genera una lectura ritualizada que, de un modo simbólico, entronca con aspectos de orden sociológico o etnográfico.

Como bien indica su título, *Groundworks* (2015-2017) supone la propuesta de base que define dicho proceso de trabajo. Un proyecto que nace en el 2015 en el solar de la fábrica textil Trias i Godó de L'Hospitalet de Llobregat, donde Dauder excavó en una superficie de unos 40 metros cuadrados, y que da lugar a un conjunto de piezas vinculadas a la escultura, la fotografía y el dibujo. En primer lugar, *Groundworks (Rearrangement 2017)* propone una evolución instalativa derivada de los primeros objetos de escayola y barro enterrados por la artista en el solar, ahora vinculados intuitivamente con otros que aún no han pasado por el subsuelo. A continuación, *Groundworks (Phase#1)* es una secuencia fotográfica en blanco y negro donde vemos fragmentos del proceso de entierro y desentierro de los materiales; un registro próximo al *land art*, donde prima el *site specific* pero sin reducirlo a la mera documentación, sino potenciando las relaciones compositivas entre lugar y materia. Por último, *Groundworks (Notebook #1)* es una serie de dibujos extraídos directamente de la libreta de la artista; una colección de gestos mínimos que, al fin y al cabo, marcan un ritmo que remite a los tres tiempos que definen el proyecto: el previo, el durante y el posterior al desarrollo de la acción.

David Armengol

The work of Patricia Dauder (Barcelona, 1973) is based on a continual process of observation of the reality that insists in the physical and phenomenological condition of this same reality. A premise that, beyond her graphic, object or film creations, leads her to intensify the work process as an inherent temporariness of her way of understanding the artistic practice. In the configuration of this process, drawing has always played an important role, perhaps as the most immediate visual translation of an abstract thought but which at the same time is able to synthesise tangible elements of the surroundings. Perhaps for this reason, her drawings usually include geometries, diagrams or charts that express an idea of space. For this artist, formalism –in this case, close to matter painting, minimalist sculpture or experimental film– is the ideal exploration medium to understand the physical and organic nature that determines what surrounds us and, as a result, sustains and defines us.

From the beginning of her career, the time in the workshop –the intimate place where the artist tests materials– has marked the specificity of her work. However, since 2012, perhaps for the contextual need to make a difference in a specific environment, to get out of the studio, to operate from the instability of the exterior, Patricia Dauder has included actions of a performative nature in her processes that include the experience in situ as a processual methodology. I don't mean a public performance –nothing could be further from her intentions– but an intimate, solitary, invisible to the spectator experience that leads her to interring and digging up a series of materials created or reused by her in abandoned or derelict plots. An action extended in time lasting several months, and once the objects have been dug up and transferred to the exhibition room, reveals a new layer of memory: that which has adhered to the object through its deterioration while underground. Here, the notion of archaeological site or even a burial ground creates a ritualised reading that, in a symbolic way, has a direct link with aspects of a sociological or ethnographic type.

As the title correctly indicates, *Groundworks* (2015–2017) is a basic proposal that defines the work process. This is a project that began in 2015 on the plot of the Trias i Godó textile factory in L'Hospitalet de Llobregat, where Dauder dug up an area of 40 square metres, resulting in a series of pieces connected to sculpture, photography and drawing. Firstly, *Groundworks (Rearrangement 2017)* suggests an evolution of the installation derived from the first objects of plaster and mud buried by the artist on the plot, now intuitively linked to others that have still not been in the subsoil. *Groundworks (Phase#1)* is a black and white photo sequence that shows fragments of the burying and unearthing process of the materials; a register close to *land art*, in which *site specific* is of importance but without reducing it to a simple documentation, rather fostering the compositional relations between the place and the material. Lastly, *Groundworks (Notebook #1)* is a series of drawings taken directly from the artist's notebook; a collection of minimum gestures that ultimately mark a rhythm that refers to the three times that define the project: the prelude, during and after the development of the action.

David Armengol

Pere Llobera

Podium (2017)

S/T (2017)

Salt d'aigua per entrenar salmons (2017)

Pere Llobera fa molt de temps que s'allibera de la càrrega figurativa i narrativa que, per defecte, o per herència, defineix la seva pintura. Una actitud radical, incompresa, impròpia potser en un pintor del seu nivell tècnic, que, més enllà dels temes que tracta –el paisatge, la biografia, la premonició, el drama latent...–, el porta a entendre el fet pictòric més com una forma de pensament i menys com una disciplina artística. Així, la factura solvent que el caracteritza no s'imposa davant de nosaltres com un gest virtuós sinó més aviat com un acte de resistència i inconformisme conceptual. Per aquest motiu, podem afirmar que la seva obra sembla estar gratament fora del temps, com si pertanyés a una altra època, a una altra manera de fer les coses. La seva pintura destil·la un aire antic mancat de nostàlgia o tribut, i s'erigeix com una ideologia dislocada que no acaba d'encaixar. Precisament és en aquesta estranyesa, en aquesta dificultat d'encaix, on rau la màxima potència de la seva obra.

Tot és recognoscible a la pintura de Pere Llobera, tot i que això no vol dir que la puguem comprendre amb facilitat. De fet, sembla que tot estigui en estat de trànsit; un trànsit que desdibuixa els codis establerts en l'acte de mirar sota una premissa clara, amenaçant i incòmoda: alterar allò que ens semblava segur mitjançant un missatge fragmentat que oscil·la entre l'amabilitat i la tensió. Aquesta fragmentació discursiva ens apropa a la seqüència cinematogràfica, on el detall depèn d'una trama més gran que potser encara no coneixem, i alhora ens allunya de l'aparent autonomia de la representació pictòrica. I aquí sorgeix la inquietud que transmet la seva pintura, en voler saber què va passar abans i què passarà després d'allò que veiem.

A *Matèria Primera*, el pintor presenta tres peces que sintetitzen a la perfecció l'estat actual del seu treball. En primer lloc, *Podium* (2017), una instal·lació de grans dimensions que exhibeix l'escenari de l'èxit i la superació per excel·lència –el pòdium que glorifica els escollits–, confeccionat amb més de 300 pintures pertanyents a diferents moments

de la seva vida (dibuixos de nen, exercicis de facultat i nombroses pintures de la seva etapa professional). En definitiva, un espai legitimador ridiculitzat pel seu mateix material constructiu: els descarts del pintor; i no perquè realment ho siguin, sinó perquè la peça els sacrifica. A continuació, dos olis de grans dimensions tanquen el conjunt. D'una banda, *S/T* (2017), la imatge solitària d'un camp ras on veiem una porteria sobre el mur –realment es tracta d'un pati d'escola, el de la infància de l'artista– i un seguit de grafits en forma de meteorit que sembla que vinguin cap a nosaltres. A manera d'impacte violent, dramàtic, els meteorits simbolitzen els cops inesperats que podem rebre a la vida: potser ens toquen de ple i ens fulminen, potser només ens passen fregant; potser, amb una mica de sort, no ens toquen i ens salvem. D'altra banda, *Salt d'aigua per entrenar salmons* (2017) exhibeix una escena absurda i asfixiant en la qual un grup de salmons s'entrenen en els salts d'aigua d'una màquina tipus gimnàs. Sí, és obvi, nosaltres som els salmons.

David Armengol

Matèria Primera

8 de novembre de 2017 - 1 d'abril de 2018

Pere Llobera

Podium (2017) / **S/T** (2017) / **Salt d'aigua per entrenar salmons** (2017)

Pere Llobera lleva mucho tiempo liberándose de la carga figurativa y narrativa que, por defecto, o por herencia, define su pintura. Una actitud radical, incomprendida, impropia quizás en un pintor de su nivel técnico que, más allá de los temas que trata –el paisaje, la biografía, la premonición, el drama latente...–, le lleva a entender el hecho pictórico más como una forma de pensamiento y menos como una disciplina artística. Así, la solvente factura que le caracteriza no se impone ante nosotros como un gesto virtuoso sino más bien como un acto de resistencia e inconformismo conceptual. Por este motivo, podemos afirmar que su obra parece estar gratamente fuera de tiempo, como si perteneciera a otra época, a otro modo de hacer las cosas. Su pintura destila un aire antiguo carente de nostalgia o tributo, y se erige como una ideología dislocada que no acaba de encajar. Precisamente es en esa extrañeza, en esa dificultad de encaje, donde reside la máxima potencia de su obra.

Todo es reconocible en la pintura de Pere Llobera, aunque eso no quiere decir que podamos comprenderla con facilidad. De hecho, todo parece estar en estado de tránsito; un tránsito que desdibuja los códigos establecidos en el acto de mirar bajo una premisa clara, amenazante e incómoda: alterar aquello que nos parecía seguro mediante un mensaje fragmentado que oscila entre la amabilidad y la tensión. Dicha fragmentación discursiva nos aproxima a la secuencia cinematográfica, donde el detalle depende de una trama mayor que quizás aún no sabemos, y a su vez nos aleja de la aparente autonomía de la representación pictórica. Y ahí surge la inquietud que transmite su pintura, en querer saber qué pasó antes y qué pasará después de aquello que vemos.

En *Materia Prima*, el pintor presenta tres piezas que sintetizan a la perfección el estado actual de su trabajo. En primer lugar, *Podium* (2017), una instalación de grandes dimensiones que exhibe el escenario del éxito y la superación por excelencia –el podium que glorifica a los escogidos– confeccionado a base de más de 300 pinturas pertenecientes a distintos momentos de su vida (dibujos de niño, ejercicios de facultad y numerosas pinturas de su etapa profesional). En definitiva, un espacio legitimador ridiculizado por su propio material constructivo: los descartes del pintor; y no porque realmente lo sean, sino porque la pieza los sacrifica. A continuación, dos óleos de grandes dimensiones cierran el conjunto. Por un lado, *S/T* (2017), la imagen solitaria de un descampado donde vemos una portería sobre el muro –realmente se trata de un patio de escuela, el de la infancia del artista– y una serie de grafitis en forma de meteorito que parecen venir hacia nosotros. A modo de impacto violento, dramático, los meteoritos simbolizan los golpes inesperados que podemos recibir en la vida: quizás nos dan de lleno y nos fulminan, quizás solo nos pasan rozando; quizás, con un poco de suerte, no nos tocan y nos salvamos. Por otro lado, *Salt d'aigua per entrenar salmons* (2017) exhibe una escena absurda y asfixiante en la que un grupo de salmones se entrenan en los saltos de agua de una máquina tipo gimnasio. Sí, es obvio, nosotros somos los salmones.

David Armengol

Pere Llobera has spent a lot of time freeing himself of the figurative and narrative load that, by default or inheritance, defines his paintings. A radical, misunderstood, perhaps inappropriate attitude of an artist with his technical level that, beyond the subjects he addresses –landscape, biography, premonition, latent drama, etc.–, leads him to understand painting to be more of a way of thinking and less of an artistic discipline. Thus, the creditworthy workmanship that distinguishes him is not a virtuous gesture, but more an act of resistance and conceptual nonconformity. For this reason, it could be said that his work appears to be pleasantly out of time, as if it belonged to a different era, a different way of doing things. His art has an ancient air devoid of nostalgia or tribute, and evolves as a dislocated ideology that never quite fits. It is precisely this strangeness, this difficulty in making it fit, where the greatest strength of his work lies.

Everything is recognisable in the work of Pere Llobera, although this does not mean that it is easy to comprehend. In fact, it all appears to be in a state of transit; a transit that blurs the established codes of observation under a clear, threatening and uncomfortable premise: to alter what appeared to be true through a fragmented message that revolves around friendliness and tension. This fragmentation of the discourse brings us closer to a film sequence, where the detail depends on a larger picture that perhaps we are still unaware of, and at the same time, removes us from the obvious autonomy of pictorial representation. This is where the restlessness transmitted by his art lies, in wanting to know what happened before what we see and what will happen after.

For *Raw Material*, the artist presents three pieces that synthesise the current position of his work to perfection. First, *Podium* (2017), a very large installation that presents the scenario of success and triumph par excellence –the podium that glorifies the chosen– created using more than 300 paintings from different periods of his life (childhood pictures, university projects and numerous paintings from his professional period). In short, a legitimising space ridiculed by its own constructive materials: the artist's cast-offs; and not because they are, but because the piece sacrifices them. Two large oil paintings complete the series. The first, *S/T* (2017), is the solitary image of a waste ground with a goal drawn on the wall –it is, in fact, the school playground of the artist's childhood– and a series of graffiti in the shape of a meteorite that looks as though it is coming towards us. Like a violent, dramatic impact, meteorites symbolise the unexpected blows that life deals us: maybe head on destroying us, perhaps just brushing us; possibly, with a little bit of luck, they touch and save us. The second, *Salt d'aigua per entrenar salmons* (2017), shows an absurd and asphyxiating scene where a group of salmon are training on a fish ladder, as if it were a machine at the gym. Yes, obviously, we are the salmon.

David Armengol

Materia Prima

8 de noviembre de 2017 - 1 de abril de 2018

Raw Material

November 8, 2017 - April 1, 2018

Rafel G. Bianchi

Cadira Robinson. Confluència d'arguments (2007)

Hokuspokus (1996)

Una de les característiques que millor defineixen l'obra de Rafel G. Bianchi (Olot, 1967) rau en l'acte disfuncional, és a dir, en la posada en crisi de la practicitat del fet artístic, cosa que en el seu cas té a veure amb un pes conceptual que aposta per allò inútil com a eix discursiu de la seva pràctica artística. Així, l'artista ha desenvolupat un cos d'obra en el qual l'humor, la paròdia i el joc li han permès explorar d'una manera autocrítica i metarefencial la seva mateixa condició d'artista. Sigui des de la pintura, el dibuix o la instal·lació, l'anàlisi minuciosa de la seva tasca creativa el porta al desenvolupament de llargs processos de treball, en què la intensitat de l'obra es troba tant en el temps de dedicació –un temps quasi performatiu– com en la forma final que adquireixen les seves propostes, sempre molt precises, a mig camí entre l'art conceptual i el formalisme vuitcentista.

Malgrat els seus múltiples interessos (la figura del pintor, el paisatgisme, l'èpica del treball en art, allò lúdic, la passió col·leccionista...), els projectes de Bianchi sempre mantenen, més o menys, l'esquema següent: un estímul inicial –a vegades un referent directe, una cita; a vegades una simple idea, un desig– dispara un repte que l'artista assumeix per, sense presses, dur-lo a terme fins a les últimes conseqüències. Un repte conceptual que curiosament posa a prova les seves habilitats tècniques per imitar, copiar o representar durant un temps voluntàriament alentit. D'aquesta manera, Bianchi aconsegueix desdibuixar el valor estètic de les seves obres a còpia de destresa, paciència i compromís.

Cadira Robinson. Confluència d'arguments és l'últim capítol d'un projecte de llarg recorregut que, entre el 2001 i el 2007, va suposar una investigació centrada en la *Table for anteroom to Director's Office*, un escriptori dissenyat per Josef Albers el 1923. Seguint les bases del pensament constructiu que Albers inculcava als seus alumnes de la Bauhaus, Bianchi es va obsessionar per aquest escriptori – en parador desconegut, i només conegut a través d'una fotografia propietat de la Josef and Annie Albers Foundation de Bethany (EUA)– i va decidir generar dues rèpliques de la taula que van derivar en

una sèrie d'assajos formals i ideològics. D'aquesta manera, la taula Albers, tot i que falsa, va passar a ser propietat de Bianchi. Però l'artista, convençut que el disseny d'Albers tenia fissures importants, va iniciar un procés d'alteració del seu ús mitjançant la recerca de noves possibilitats de funció i sentit del material. D'una banda, *La traición del Sr. Albers* (2001) i *La representación de un drama* (2001) en tergiversen la forma original, en qüestionen la comoditat i hi incorporen petites figures de porcellana de voluntat narrativa. D'altra banda, *Mesa florero* (2004) i *Mesa comedor* (2004) sotmeten la suposada perfecció de l'escriptori a usos anodins sense cap tipus de glòria. Finalment, el 2007 el pensament constructiu de Bianchi va trobar la resposta que feia tant de temps que buscava: el millor ús de la taula Albers era convertir-se en la cadira Robinson, una gandula per a la platja.

Finalment, i de manera autònoma, Rafel G. Bianchi incorpora *Hokuspokus* (1998) a *Matèria Primera*. Una subtil intervenció en un dibuix aliè que exhibeix un espectacle de màgia. Un petit detall que desactiva l'acció fent desaparèixer les mans del mag.

David Armengol

Rafel G. Bianchi

Cadira Robinson. Confluència d'arguments (2017) / **Hokuspokus** (1996)

Una de las características que mejor define la obra de Rafel G. Bianchi (Olot, 1967) reside en el acto disfuncional; es decir, en la puesta en crisis de la practicidad del hecho artístico, algo que en su caso tiene que ver con un peso conceptual que apuesta por lo inútil como eje discursivo de su práctica artística. Así, el artista ha desarrollado un cuerpo de obra en el que el humor, la parodia y el juego le han permitido explorar de un modo autocrítico y metareferencial su propia condición de artista. Ya sea desde la pintura, el dibujo o la instalación, el análisis minucioso de su labor creativa le lleva al desarrollo de largos procesos de trabajo, donde la intensidad de la obra se encuentra tanto en el tiempo de dedicación – un tiempo casi performativo – como en la forma final que adquieren sus propuestas, siempre muy precisas, a medio camino entre el arte conceptual y el formalismo decimonónico.

Pese a sus múltiples intereses (la figura del pintor, el paisajismo, la épica del trabajo en arte, lo lúdico, la pasión coleccionista...), los proyectos de Bianchi siempre mantienen, más o menos, el siguiente esquema: un estímulo inicial – a veces un referente directo, una cita, a veces una simple idea, un deseo – dispara un reto que el artista asume para, sin prisas, llevarlo a cabo hasta sus últimas consecuencias. Un reto conceptual que curiosamente pone a prueba sus habilidades técnicas para imitar, copiar o representar durante un tiempo voluntariamente ralentizado. De este modo, Bianchi consigue desdibujar el valor estético de sus obras a base de destreza, paciencia y compromiso.

Silla Robinson es el último capítulo de un proyecto de largo recorrido que, entre 2001 y 2007, supuso una investigación centrada en la *Table for anteroom to Director's Office*, un escritorio diseñado por Josef Albers en 1923. Siguiendo las bases del pensamiento constructivo que Albers inculcaba a sus alumnos de la Bauhaus, Bianchi se obsesionó por dicho escritorio – en paradero desconocido, y solo conocido a través de una fotografía propiedad de la Josef and Annie Albers Foundation de Bethany (USA) – y decidió generar dos réplicas de la mesa que derivaron de todas una serie de ensayos formales e ideológicos. De este modo, la mesa Albers, aunque falsa, pasó a ser propiedad de Bianchi. Pero el artista, convencido que el diseño de Albers tenía importantes fisuras, inició un proceso de alteración de su uso mediante la búsqueda de nuevas posibilidades de función y sentido del material. Por un lado, *La traición del Sr. Albers* (2001) y *La representación de un drama* (2001) tergiversan su forma original, cuestionan su comodidad e incorporan pequeñas figuras de porcelana de voluntad narrativa. Por el otro, *Mesa florero* (2004) y *Mesa comedor* (2004) someten la supuesta perfección del escritorio a usos anodinos sin ningún tipo de gloria. Finalmente, en 2007, el pensamiento constructivo de Bianchi encontró la respuesta que llevaba tanto tiempo buscando: el mejor uso de la Mesa Albers era convertirse en la Silla Robinson, una tumbona para la playa.

Por último, y de manera autónoma, Rafel G. Bianchi incorpora *Hokuspokus* (1998) a *Materia Prima*. Una sutil intervención en un dibujo ajeno que exhibe un espectáculo de magia. Un pequeño detalle que desactiva la acción haciendo desaparecer las manos del mago.

David Armengol

One of the characteristics that best defines the work of Rafel G. Bianchi (Olot, 1967) lies in the dysfunctional act; in other words, in the crisis of practising art, something which in his case is related to a conceptual weight that uses what is useless as the central discourse of his artistic practice. Thus, the artist has developed a series of work where humour, parody and play have enabled him to explore his own condition as artist in a self-critical and meta-referential way. Regardless as to whether his work is a painting, a drawing or an installation, the detailed analysis of his creative task leads him to develop long work processes, where the intensity of the piece can be found in the time dedicated – an almost performative time – and in the final shape of his proposals, which are always very precise, halfway between conceptual art and nineteenth-century formalism.

Despite his many interests (the figure of artist, landscaping, the epic of work in art, pastimes, collector's passion, etc.), Bianchi's projects always follow, more or less, the same pattern: an initial stimulus – sometimes a direct reference, a quote; sometimes a simple idea, a desire – launches a challenge that the artist undertakes to, unhurriedly, develop until its ultimate consequences. A conceptual challenge that curiously tests his technical skills of imitating, copying or representing during a voluntarily slow period. This way, Bianchi manages to dismantle the aesthetic value of his work based on skill, patience and commitment.

Silla Robinson is the last chapter in a long project that, taking place between 2001 and 2007, focused his research on the *Table for Anteroom to Director's Office*, a desk designed by Josef Albers in 1923. Following the foundations of constructive thought that Albers instilled in his students at Bauhaus, Bianchi became obsessed with this desk – whose whereabouts are unknown and which can only be viewed in a photograph belonging to the Josef and Annie Albers Foundation in Bethany (USA) – and decided to create two copies of the table that led to a series of formal and ideological trials. In this way, the Albers Table, although false, became the property of Bianchi. However, the artist, convinced that the Albers design had significant flaws, began an alteration process of its use through the search for new function possibilities and new meanings for the materials. *La traición del Sr. Albers* (2001) and *La representación de un drama* (2001) distorted the original form, questioning its comfort and incorporating small porcelain figures with a narrative intention. There are also *Mesa florero* (2004) and *Mesa comedor* (2004) that subject the supposed perfection of the table to trivial uses with no glory. Finally, in 2007, Bianchi's constructive thought found the answer it had been looking for for such a long time: the best use for the Albers Table was to convert it into *Silla Robinson*, a beach lounge.

Lastly, and of his own accord, Rafel G. Bianchi includes *Hokuspokus* (1998) in *Raw Material*. A subtle intervention in an unrelated drawing showing a magic show. A small detail that defuses the action, making the magician's hands disappear.

David Armengol

Materia Prima

8 de noviembre de 2017 - 1 de abril de 2018

Raw Material

November 8, 2017 - April 1, 2018

Regina Giménez

L'architecture d'aujourd'hui (2015)

Regina Giménez s'ha reivindicat sempre com a pintora. Simplement pintora, com si a vegades l'atribut *artista* li semblés massa gran. Hi ha, d'una banda, una part de modèstia en aquesta reivindicació. Una modèstia lligada al treball, de l'artista pintant al seu estudi, és a dir, treballant. Però n'hi ha una part, no menys important, de reivindicació de la pintura com a espai d'especulació: d'especulació sobre la imatge o les imatges que es poden generar i sobre les quals es pot treballar des de la pràctica de la pintura. La reclamació de l'ofici del pintor pot semblar plena de modèstia, però pot tenir un caire arrogant si es reclama des d'una posició resistent. I pot semblar extemporània, tret si es planteja, com ho fa Regina Giménez, en termes de revisió i relectura de la modernitat com a projecte fracassat.

En el treball de Regina Giménez aquesta resistència de la pràctica pictòrica passaria per dos llocs. Primerament, per treballar des d'un pla d'especulació formal. Al llarg de la seva producció, de més de vint anys, explota una discussió entre abstracció i figuració: podia partir d'una imatge recollint tècniques de les avantguardes com el collage, fins a desdibuixar-la, o ocultar-la, i quasi convertir-la en un valor de signe. De fet, les seves obres es configuren en capes. Capes d'imatges que provoquen capes de lectura: una pintura oferta com a decoració a partir de visitar la idea de decoració, decoració que es converteix en signe nostàlgic d'una modernitat que ja no existeix... D'aquesta manera, en segon lloc, la resistència de la pràctica pictòrica passa per una lectura molt intel·ligent de les claus de la modernitat.

En els darrers anys ha dut a terme una revisió d'icones de la modernitat des de la pintura i l'escultura, passant per la decoració i el disseny. En aquest sentit, per a la sèrie *L'architecture d'aujourd'hui* ha recollit els elements de publicitat de la famosa revista d'arquitectura i disseny moderns i hi ha esborrat totes les referències comercials. Així, els 64 collages que configuren la sèrie es mostren com a quadres abstractes que han perdut el seu referent. Al mateix temps són, ara desproveïts de missatge, decoratius, responent als interessos de la revista. En realitat, la

proposta de Regina Giménez funciona com un joc de miralls: busseja en una revista icònica de la modernitat arquitectònica per recuperar allò que és al marge, la publicitat en aquest cas, i retornar-lo en forma d'objecte abstracte i decoratiu. Com a últim pas de rosca, a partir de l'abstracció d'una de les pàgines d'un número dedicat íntegrament al mobiliari domèstic, no només n'ha fet un collage sinó que ha elaborat una catifa, com a exercici de retorn final de *L'architecture d'aujourd'hui* a un espai domèstic.

David G. Torres

Regina Giménez
L'architecture d'aujourd'hui (2015)

Regina Giménez se ha reivindicado siempre como pintora. Simplemente pintora, como si en ocasiones el atributo *artista* le pareciera demasiado grande. Hay, por un lado, una parte de modestia en esa reivindicación. Una modestia ligada al trabajo, del artista en su estudio pintando, es decir, trabajando. Pero hay una parte, no menos importante, de reivindicación de la pintura como espacio de especulación: de especulación sobre la imagen o las imágenes que se pueden generar y sobre las que se puede trabajar desde la práctica de la pintura. La reclamación del oficio del pintor puede parecer llena de modestia, pero puede tener un giro arrogante si se reclama desde una posición resistente. Y puede parecer extemporánea, salvo si se plantea, como lo hace Regina Giménez, en términos de revisión y relectura de la modernidad como proyecto fracasado.

En el trabajo de Regina Giménez esa resistencia de la práctica pictórica pasaría por dos lugares. En primer lugar, por trabajar desde un plano de especulación formal. A lo largo de su producción, de más de veinte años, explota una discusión entre abstracción y figuración: podía partir de una imagen recogiendo técnicas de las vanguardias como el collage, hasta desdibujarla, u ocultarla, casi convirtiéndola en un valor de signo. De hecho, sus obras se configuran en capas. Capas de imágenes que provocan capas de lectura: una pintura ofrecida como decoración a partir de revisar la idea de decoración, decoración que se convierte en signo nostálgico de una modernidad que ya no existe... Y, de esta manera, en segundo lugar, la resistencia de la práctica pictórica pasa por una lectura muy inteligente de las claves de la modernidad.

En los últimos años ha llevado a cabo una revisión de iconos de la modernidad desde la pintura y la escultura, pasando por la decoración y el diseño. En este sentido, para la serie *L'architecture d'aujourd'hui* ha recogido los elementos de publicidad de la famosa revista de arquitectura y diseño modernos y ha borrado todas las referencias comerciales. Así, los 64 collages que configuran la serie se muestran como cuadros abstractos que han perdido su referente. Al mismo tiempo son, ahora despojados del mensaje, decorativos, respondiendo a los intereses de la revista. En realidad, la propuesta de Regina Giménez funciona como un juego de espejos: bucea en una revista icónica de la modernidad arquitectónica para recuperar aquello que está al margen, la publicidad en este caso, y retornarlo en forma de objeto abstracto y decorativo. Como último giro de tuerca, a partir de la abstracción de una de las páginas de un número dedicado íntegramente al mobiliario doméstico, no solo ha realizado un collage sino que ha elaborado una alfombra a partir de él, como un ejercicio de retorno final de *L'architecture d'aujourd'hui* a un espacio doméstico.

David G. Torres

Regina Giménez has always been a painter. Simply a painter, as if on occasion she feels that the attribute of *artist* was too grand. There is a sense of modesty in this claim. A modesty linked to the work, of the artist painting in his or her studio, in other words, working. But there is also another side to this claim, no less significant, of painting as a space for speculation: speculation about the image or images that could be created and which can be worked on through the practice of painting. The claim of the profession of painter may appear to be full of modesty, but can have an arrogant twist if claimed from a position of resistance. It may appear extemporaneous, unless, as in Regina Giménez's case, it is posed in terms of reviewing and re-reading modernity as a failed project.

In the work of Regina Giménez, this resistance of the pictorial practice is revealed in two areas. The first in her work based on a plane of formal speculation. Throughout her twenty years of production, a discussion develops between abstraction and figuration: it could be based on an image using vanguard techniques such as collage, blurring it or hiding it, almost making it a sign value. In fact, her work is configured in layers. Layers of images that lead to layers of readings: a painting offered as decoration based on revisiting the idea of decoration, decoration that becomes a nostalgic sign of modernity that no longer exists... And, in this way, the second area, the resistance of the pictorial practice leads to a very intelligent reading of the codes of modernity.

In the last few years, a review has been made of the icons of modernity from painting to sculpture, decoration and design. In this sense, for the series *L'architecture d'aujourd'hui*, she has gathered advertising elements from the famous architecture and modern design magazine and has deleted all commercial references. Thus, the 64 collages that make up the series are shown as abstract paintings that have lost their reference. At the same time, having been stripped of their message, they are decorative, responding to the interests of the magazine. In reality, the proposal by Regina Giménez is like a game of mirrors: it delves into an iconic magazine of modern architecture to recover what is on the fringes, in this case the advertising, and reverts it into an abstract and decorative object. As the final twist in the tale, based on the abstraction of one of the pages of an edition dedicated solely to domestic furniture, in addition to creating the collage, she has also made a rug, like a final exercise in returning *L'architecture d'aujourd'hui* to a domestic space.

David G. Torres

Tere Recarens

_Tere Optimiste (2016-2017)

El subjecte del treball com a artista de Tere Recarens sempre ha estat ella mateixa: sobre com viu, què fa, qui coneix, on és, si riu, s'enamora, menja, caga, balla o viatja. I consumeix la seva vida amb considerable intensitat. Davant d'aquesta actitud, als historiadors de l'art ens agrada recordar aquella mena d'anhel mític de les avantguardes d'intentar unir art i vida. Així, podem estar temptats de pensar els treballs de Tere Recarens com una mena de culminació o continuïtat d'aquell principi avantgardista.

Però és així: la seva vida i la seva obra són indissolubles. A la seva vida troba constantment elements que incorporar a les seves obres o les seves obres estan fetes dels episodis de la seva vida. Hi ha projectes que recomponen els seus viatges a través del món: descobrint els llocs on la Tere significa alguna cosa i entrevistant persones que parlen de la Tere. Per a d'altres, aprofita estades a diferents llocs del món per saltar, córrer o arribar a temps. Però, de manera més acusada, «Tere» dona nom a molts dels seus projectes, queda incorporada en el títol, des de *Terremoto* fins a *TereSpain*. O fins als mateixos calendaris que usa com a agenda, que acaben convertint-se en dibuixos que narren la seva vida.

Per a Tere Recarens l'art és un lloc habitable. Un espai d'experiència en el qual relatar les vivències pròpies i que pot ser entès com un últim espai de llibertat, que permet viatjar, transitar al llarg de la vida i el món, i conèixer altres persones a qui la Tere esprem o injecta l'energia de la qual és portadora.

En aquest sentit, les últimes sèries de dibuixos sobre paret substitueixen les càmeres i el registre documental pel gest del dibuix. És a dir, retraten situacions viscudes, algunes de quotidianes o personals, des de partir-se de riure fins a cagar, però estan fets d'una manera immediata, són pur traç ràpid, quasi com una idea o un esbós. Amb la peculiaritat que aquest gest mínim ha estat objectivitzat, convertit en monument, en redimensionar-lo en una paret.

Si l'art és un lloc habitable, també ho és perquè la Tere l'exercita cada dia. Tere Recarens diu que dibuixa diàriament de la mateixa manera que es renta la cara. Dibuixar és un acte que fa quotidianament,

de manera constant, com un diari de notes, de la mateixa manera que fins i tot els seus calendaris són plens de dibuixos. El dibuix és com un quadern de notes on deixar constància d'aquest passar intens per la vida.

David G. Torres

Tere Recarens

Tere Optimiste (2016-2017)

El sujeto del trabajo como artista de Tere Recarens siempre ha sido ella misma: sobre cómo vive, qué hace, a quién conoce, dónde está, si ríe, se enamora, come, caga, baila o viaja. Y consume su vida con considerable intensidad. Frente a esa actitud, a los historiadores del arte nos gusta recordar esa especie de anhelo mítico de las vanguardias del intento de unir arte y vida. Así, podemos estar tentados de pensar los trabajos de Tere Recarens como una suerte de culminación o continuidad de aquel principio vanguardista.

Pero es así: su vida y su obra son indisolubles. En su vida encuentra constantemente elementos que incorporar a sus obras o sus obras están hechas de los episodios de su vida. Hay proyectos que recomponen sus viajes a través del mundo: descubriendo los lugares en los que Tere significa alguna cosa y entrevistando a personas que hablan de Tere. Para otros, aprovecha estancias en diferentes lugares del mundo para saltar, correr o llegar a tiempo. Pero, de manera más acusada, «Tere» da nombre a muchos de sus proyectos, queda incorporada en el título, desde *Terremoto* hasta *TereSpain*. O hasta los propios calendarios que usa como agenda, que acaban convirtiéndose en dibujos que narran su vida.

Para Tere Recarens el arte es un lugar habitable. Un espacio de experiencia, en el que relatar las propias vivencias y que puede ser entendido como un último espacio de libertad, que permite viajar, transitar a lo largo de la vida y el mundo, y conocer a otras personas a las que Tere exprime o inyecta la energía de la que es portadora.

En este sentido, las últimas series de dibujos sobre pared sustituyen a las cámaras y al registro documental por el gesto del dibujo. Es decir, retratan situaciones vividas, algunas cotidianas o personales, desde partirse de risa hasta cagar, pero están realizados de una forma inmediata, son puro trazo rápido, casi como una idea o un esbozo. Con la peculiaridad de que ese gesto mínimo ha sido objetivizado, convertido en monumento, al redimensionarlo en una pared.

Si el arte es un lugar habitable, también lo es porque Tere lo ejercita a diario. Tere Recarens dice que dibuja a diario de la misma forma que se lava la cara. Lo de dibujar es un acto que realiza cotidiano, de manera constante, como un diario de notas, de la misma forma que incluso sus calendarios están llenos de dibujos. El dibujo es como un cuaderno de notas en el que dejar constancia de ese pasar intenso por la vida.

David G. Torres

The object of Tere Recarens's work as an artist has always been herself: how she lives, what she does, who she knows, where she is, if she laughs, falls in love, eats, shits, dances or travels. And it consumes her life with considerable intensity. Considering this attitude, art historians like to remind us of this mythical longing of the vanguards in their attempt to unite art and life. We may be tempted to consider Tere Recarens's work as a sort of culmination or continuity of this vanguard principle.

But, it's just the way it is: her life and her work are inextricable. She constantly finds elements in her life to include in her work or her pieces are made of episodes of her life. There are projects that recompose her travels across the world: discovering places where Tere means something and interviewing people talking about Tere. Others use visits to different places around the world to jump, run or arrive on time. However, even more obvious is the appearance of "Tere" in the titles of many of her projects, from *Terremoto* to *TereSpain*. Even the calendars she uses as a diary end up becoming drawings that narrate her life.

For Tere Recarens, art is a habitable place. A space for experiences, where personal stories can be told and that can be understood as a last space for freedom, that allows travel, moving through life and the world, and meeting other people who Tere squeezes or injects with the energy she carries with her.

In this sense, the latest series of drawings on the wall replace the camera and documents with the gesture of drawing. In other words, they depict situations lived, some daily or personal, from crying with laughter to having a shit, but they are created in an immediate way, with fast strokes, almost like an idea or a sketch. The unusual characteristic is that this small gesture has been objectivised, converted into a monument, by re-sizing it on a wall.

If art is a habitable place, it is also thus because Tere performs it daily. Tere Recarens says she draws every day, just as she washes her face every day. Drawing is a daily act, a constant, like a diary, just as even her calendars are full of drawings. Drawing is like a notebook in which you leave a record of this intense path through life.

David G. Torres

Xavier Arenós

Franja roja y negra (2016)

El 1936, i una vegada iniciada la guerra, la Segona República va afavorir la creació dels instituts obrers per a l'educació integral de les classes populars mitjançant l'experiment d'un batxillerat intensiu. El primer assaig es va inaugurar a València el 1937, quan la ciutat es va convertir en la capital de la re-reguarda. Aviat es van obrir altres instituts obrers a Sabadell, Barcelona i Alcoi, amb una trajectòria efímera. A l'Institut de València, al llarg de dos anys van impartir docència alguns dels més prestigiosos intel·lectuals republicans (Ángel Gaos, León Felipe, Josep Renau, Alberto Sánchez, Antonio Machado...) per a una única promoció d'alumnes. El 1939 l'experiment pedagògic va quedar definitivament avortat. D'aquell episodi queden els testimonis fotogràfics de Walter Reuter. Una de les fotografies reproduceix l'interior d'una aula en plena activitat acadèmica. El perímetre de la sala està decorat amb la pintura d'una sanefa que sembla vermella i negra, d'acord amb la simbologia anarcosindicalista.

Franja roja y negra es compon de dos elements que, tot i que sembla que es complementen, en realitat conformen una tensió, si no irreconciliable, almenys oberta de bat a bat i sense solució dialèctica. D'una banda, després de localitzar l'emplaçament original de la fotografia de Reuter, un registre amb aspecte de documental científic ens presenta la meticulosa tasca d'uns restauradors professionals que fan una cala a les parets de l'antiga aula de l'institut. El propòsit que persegueixen no és altre que trobar alguna resta de la sanefa vermella i negra que certifiqui el clar perfil polític de la petjada cenetista. La tasca resulta estèril, atès que ja no queda cap rastre material d'aquest passat. Juntament amb el documental, el treball d'Arenós es completa mitjançant un gest eloqüent: allà on es presenta *Franja roja y negra* es reproduceix l'esmentada sanefa bicolor al llarg de tot el perímetre de la sala en qüestió. Així com el documental certifica un esborrament de la història, el gest ho desmenteix en fer reverberar el passat sobre la mateixa materialitat del present. La tensió que s'estableix entre tots dos pols adquireix així un caire clarament benjaminià: no és en l'esforç

del present per conservar les promeses de la història on aquestes poden retornar i consumir-se, sinó, per contra, en l'acte intempestiu mitjançant el qual el passat s'encarna novament i modifica el present semblant, de nou, l'avenir. Segons diu el mateix Benjamin: «Articular històricament el passat no significa conèixer-lo "tal com veritablement ha estat". Significa ensenyar-se d'un record tal com fulgura en l'instants d'un perill.»¹

La barrera de precepte, d'acord amb la tradició antropològica, és aquella que delimita un món de vida a l'interior del qual l'experiència i el valor conviuen en perfecta sintonia. Es tracta, doncs, d'una barrera un xic al·legòrica i amb l'única vocació de definir una cultura cristal·lina, de singularitat plena i aliena a qualsevol contratemps que contravingui l'acord harmònic entre una doctrina i els seus quefers. En realitat, com sabem, aquesta puresa no existeix; qualsevol model cultural i social no es pot tancar mai per complet a la porositat que li assegura contaminar-se per múltiples agents exteriors. La reconstrucció de la sanefa anarcosindicalista opera com a una ideal barrera de precepte per la qual, en cada una de les seves reaparicions, funda un espai evocatiu i, alhora, d'un futur prometedor. L'operació pot semblar paradoxal, però un detall ens indica el desenllaç: durant els anys del conflicte, allò que era senyalat per la franja vermella i negra quedava col·lectivitzat i, en conseqüència, obert a qualsevol ús encara per experimentar.

Martí Peran

1. Vegeu la tesi VI a BENJAMIN, Walter. *Tesis de filosofia de la història* (1940).

Xavier Arenós *Franja roja y negra* (2016)

En 1936, y una vez iniciada la guerra, la Segunda República auspició la creación de los Institutos Obreros para la educación integral de las clases populares mediante el experimento de un bachillerato intensivo. El primer ensayo se inauguró en Valencia en 1937, cuando la ciudad se convirtió en la capital de la retaguardia. Pronto se abrieron otros Institutos Obreros en Sabadell, Barcelona y Alcoy, con una efímera trayectoria. En el Instituto de Valencia, a lo largo de dos años impartieron docencia algunos de los más prestigiosos intelectuales republicanos (Ángel Gaos, León Felipe, Josep Renau, Alberto Sánchez, Antonio Machado...) para una única promoción de alumnos. En 1939 el experimento pedagógico quedó definitivamente abortado. De aquel episodio quedan los testimonios fotográficos realizados por Walter Reuter. Una de las fotografías reproduce el interior de un aula en plena actividad académica. El perímetro de la sala está decorado con la pintura de una cenefa que parece roja y negra, acorde con la simbología anarcosindicalista.

Franja roja y negra se compone de dos elementos que, aunque parece que se complementan, en realidad conforman una tensión, si no irreconciliable, al menos abierta de par en par y sin solución dialéctica. Por un lado, tras localizar el emplazamiento original de la fotografía de Reuter, un registro con tintes de documental científico nos presenta la meticulosa labor de unos restauradores profesionales realizando una cata en las paredes de la antigua aula del Instituto. El propósito que persiguen no es otro que encontrar algún resto de la cenefa roja y negra que certifique el claro perfil político de la huella cenetista. La labor resulta baldía, pues ya no queda ningún rastro material de ese pasado. Junto al documental, el trabajo de Arenós se completa mediante un elocuente gesto: allá donde se presenta *Franja roja y negra*, se reproduce la mencionada cenefa bicolor a lo largo de todo el perímetro de la sala en cuestión. Así como el documental certifica un borrado de la historia, el gesto lo desmiente al hacer reverberar el pasado sobre la propia materialidad del presente. La tensión que se establece entre ambos polos adquiere así unos claros tintes benjaminianos: no es en el esfuerzo del presente por conservar las promesas de la historia donde estas pueden regresar y consumarse, sino, por el contrario, en el acto intempestivo mediante el cual el pasado se encarna de nuevo y modifica el presente sembrando, de nuevo, el porvenir. A decir del propio Benjamin: «Articular históricamente lo pasado no significa conocerlo "tal como realmente ha sido"; significa apoderarse de un recuerdo tal y como refulge en el instante de un peligro».¹

La barrera de precepto, de acuerdo con la tradición antropológica, es aquella que delimita un mundo de vida en el interior del cual la experiencia y el valor conviven en perfecta sintonía. Se trata, pues, de una barrera un tanto alegórica y con la única vocación de definir una cultura cristalina, de singularidad plena y ajena a cualquier contratiempo que contravenga el acuerdo armónico entre una doctrina y sus quehaceres. En realidad, como sabemos, esa pureza no existe; cualquier modelo cultural y social nunca puede cerrarse por completo a la porosidad que le asegura contaminarse por múltiples agentes exteriores. La reconstrucción de la cenefa anarcosindicalista opera como una ideal barrera de precepto por la que, en cada una de sus reparaciones, funda un espacio evocativo y, al mismo tiempo, de un futuro prometedor. La operación puede parecer paradójica, pero un detalle nos señala el desenlace: durante los años del conflicto, aquello que era señalado por la franja roja y negra quedaba colectivizado y, en consecuencia, abierto a cualquier uso todavía por experimentar.

Martí Peran

In 1936, and once the war had begun, the Second Republic supported the creation of the Workers' Institutes for the comprehensive education of the working classes through an intensive baccalaureate experiment. The first trial was launched in Valencia in 1937 when the city became the capital of the rear guard. Soon, other Workers' Institutes were opened in Sabadell, Barcelona and Alcoy, with a fleeting trajectory. For two years, at the Valencia Institute, prestigious republican intellectuals (Ángel Gaos, León Felipe, Josep Renau, Alberto Sánchez, Antonio Machado, etc.) gave classes to its only class of students. In 1939 the pedagogical experiment was definitively aborted. Evidence remains of this episode in the form of photographs taken by Walter Reuter. One of the photographs shows the inside of a classroom in full academic activity. The walls of the room are decorated with what looks like a red and black border, consistent with anarcho-syndicalism symbolism.

Franja roja y negra comprises two elements that, despite appearing to be complementary, in truth create a tension that is, if not irreconcilable, at least wide open and with no dialectical solution. After locating the original site of Reuter's photograph, a recording with scientific documentary overtones shows us the meticulous work of a group of professional restorers taking samples from the walls of the Institute's old classroom. Their objective is none other than to find remains of the red and black border that confirms the clear political profile of the CNT footprint. The task appears to be in vain, as there are no material traces of this past. Together with the documentary, Arenós's work is complemented with an eloquent gesture: where *Franja roja y negra* is shown, the two-coloured border is recreated around the walls of the room in question. Thus, while the documentary confirms the erasure of history, this gesture refutes it by reverberating the past on the actual materiality of the present. The tension established between the two poles acquires clear overtones of Benjamin thought: it is not in the efforts of the present to preserve the promises of history where these can regress to and be fulfilled; quite the contrary, it is in the inopportune act through which the past is once more incarnated and thus modifies the present sowing, once again, the future. In Benjamin's words, "Articulating the past historically does not mean recognising it 'the way it really was'". It means appropriating a memory as it flashes up in a moment of danger".¹

The barrier of precept, according to anthropological tradition, is that which delimits a world of life in the interior where experience and bravery coexist in perfect harmony. It is therefore a slightly allegorical barrier, with a single vocation to define a crystal-clear culture of absolute uniqueness, far-removed from any setback that contravenes the harmonious agreement between a doctrine and its endeavours. In truth, as we know, this purity does not exist; no cultural and social model can close itself off completely from the porosity that ensures its contamination by multiple external agents. The reconstruction of the anarcho-syndicalism border forms an ideal barrier of precept and hence, in each of its reappearances, it establishes an evocative space and at the same time, a promising future. The operation could therefore appear to be a paradox but one detail reveals the outcome: during the years of conflict, what was taught by the red and black border remained collectivised and as a result, open to any use that is still to be experimented.

David G. Torres

1. Véase la tesis VI en BENJAMIN, Walter. *Tesis de filosofía de la historia* (1940).

1. See Thesis VI in Benjamin, Walter. *On the Concept of History* (1940).

Yamandú Canosa

Archipiélago (2017)

Detrás del muro (luz) / Horizontes / Europa / Deriva / La costa negra / Salta / El grito Migra / Hay lugar / En la orilla / La isla / Gran Viento

En el primer número de la revista de la Internacional Situacionista, publicada a París el 1958, es defineix la psicogeografia com l'«estudi dels efectes precisos del medi geogràfic, ordenat conscientment o no, en actuar directament sobre el comportament afectiu dels individus». Si traslladem aquesta sentència a la pràctica artística de Yamandú Canosa (Montevideo, 1954), trobem una de les claus que defineixen la seva obra: l'experiència intensa del lloc depèn, conscientment o inconscientment, de la seva relació afectiva amb el territori. Dit d'una altra manera, la seva manera d'entendre el paisatge té a veure amb una naturalesa tel·lúrica que oscil·la emocionalment entre l'Amèrica Llatina i Europa, entre l'Uruguai i Espanya, i, molt especialment, entre les dues ciutats que marquen la seva biografia: Montevideo i Barcelona.

En aquest sentit, l'arxipèlag –el conjunt d'illes, de llocs específics interconnectats entre si– és potser el concepte que defineix amb més precisió el seu pensament cosmogònic. I és que Canosa ja fa molts anys que construeix un món propi, un imaginari particular replet de codis de pertinença, però també d'anhels, desarrelaments i distàncies psicogeogràfiques. Així, els múltiples paisatges i situacions que conformen les seves obres, sovint organitzades a manera d'instal·lació, apunten una mena d'identitat flexible i mudable que sent, es manifesta i es reivindica tant des d'allò propi com des de l'alteritat. Precisament, aquest equilibri empàtic en la manera de sentir el lloc és el que atorga a la seva obra un caràcter tant íntim com col·lectiu, tant individual com universal.

A *Matèria Primera*, i sota el títol-*statement* d'*Archipiélago* (2017), l'artista ens ofereix una selecció de treball recent que inclou dibuixos, pintures i fotografies de formats diversos. Un autèntic arxipèlag visual i conceptual configurat mitjançant fragments que, aliens a allò contemplatiu, ens parlen del paisatge com un exercici d'activació psíquica, sensorial i afectiva que no pot més que entendre el lloc com una vivència. Al cap i a la fi, els paisatges de Canosa no es poden mirar des de fora, només existeixen des de dins.

Finalment, la comparació inicial amb el situacionisme permet abordar una altra de les qualitats de la seva obra: la temporalitat. I no em refereixo només a un temps de reflexió, sinó també a un temps de desenvolupament narratiu que ens apropa a altres mons com la literatura, el cinema o fins i tot la performance. Gairebé podríem pensar en l'existència d'un guió previ del qual l'artista només mostra una petita part. Sigui a través d'una col·lecció de línies d'horitzó, d'un grafisme automàtic, d'un mapa, d'un mur o d'una paraula, són aquests detalls voluntàriament incomplets, inestables, els que ens suggereixen un estimulant joc d'expectatives, desitjos i incerteses. I aquí, en la subjectivitat del recorregut, en les múltiples capes de cada illa, en les seves proximitats i en les seves distàncies, és on les derives de Canosa es troben i es bifurquen sense parar.

David Armengol

Yamandú Canosa

Archipiélago (2017): *Detrás del muro (luz) / Horizontes / Europa / Deriva / La costa negra / Salta / El grito / Migra Haylugar / En la orilla / La isla / Gran Viento*

En el primer número de la revista de la Internacional Situacionista, publicada en París en 1958, se define la psicogeografía como el «estudio de los efectos precisos del medio geográfico, ordenado conscientemente o no, al actuar directamente sobre el comportamiento afectivo de los individuos». Si trasladamos dicha sentencia a la práctica artística de Yamandú Canosa (Montevideo, 1954), encontramos una de las claves que definen su obra: la experiencia intensa del lugar depende, consciente o inconscientemente, de su relación afectiva con el territorio. Dicho de otro modo, su manera de entender el paisaje tiene que ver con una naturaleza telúrica que oscila emocionalmente entre Latinoamérica y Europa, entre Uruguay y España, y, muy especialmente, entre las dos ciudades que marcan su biografía: Montevideo y Barcelona.

En este sentido, el archipiélago –el conjunto de islas, de lugares específicos interconectados entre sí– es quizás el concepto que define con mayor precisión su pensamiento cosmogónico. Y es que Canosa lleva ya muchos años construyendo un mundo propio, un imaginario particular repleto de códigos de pertenencia, pero también de anhelos, desarraigos y distancias psicogeográficas. Así, los múltiples paisajes y situaciones que conforman sus obras, frecuentemente organizadas a modo de instalación, apuntan por tanto a una suerte de identidad flexible y mudable que siente, se manifiesta y se reivindica tanto desde lo propio como desde la otredad. Precisamente, ese equilibrio empático en la manera de sentir el lugar es lo que otorga a su obra un carácter tan íntimo como colectivo, tan individual como universal.

En *Materia Prima*, y bajo el título-statement de *Archipiélago (2017)*, el artista nos ofrece una selección de trabajo reciente que incluye dibujos, pinturas y fotografías de formatos diversos. Un auténtico archipiélago visual y conceptual configurado mediante fragmentos que, ajenos a lo contemplativo, nos hablan del paisaje como un ejercicio de activación psíquica, sensorial y afectiva que no puede más que entender el lugar como una vivencia. Al fin y al cabo, los paisajes de Canosa no se pueden mirar desde fuera, solo existen desde dentro.

Por último, la comparación inicial con el situacionismo permite abordar otra de las cualidades de su obra: la temporalidad. Y no me refiero solo a un tiempo de reflexión, sino también a un tiempo de desarrollo narrativo que nos aproxima a otros mundos tales como la literatura, el cine o incluso la performance. Casi podríamos pensar en la existencia de un guion previo del que el artista solo muestra una pequeña parte. Ya sea a través de una colección de líneas de horizonte, de un grafismo automático, de un mapa, de un muro o de una palabra, son esos detalles voluntariamente incompletos, inestables, los que nos sugieren un estimulante juego de expectativas, deseos e incertidumbres. Y ahí, en la subjetividad del recorrido, en las múltiples capas de cada isla, en sus proximidades y en sus distancias, es donde las derivas de Canosa se encuentran y se bifurcan sin cesar.

David Armengol

The first edition of *Internationale Situationniste*, published in Paris in 1958, defined psycho-geography as “the study of the specific effects of the geographical environment (whether consciously organised or not) on the emotions and behaviour of individuals”. If we transfer this phrase to the artistic practice of Yamandú Canosa (Montevideo, 1954), we will discover one of the elements that defines his work: the intense experience of the place depends, consciously or unconsciously, on the affection for the territory. In other words, his way of understanding the landscape is related to an earthly nature that emotionally shifts between South America and Europe, between Uruguay and Spain and, specifically, between the two cities that mark his life: Montevideo and Barcelona.

In this sense, the archipelago –a series of islands, of specific places that are interconnected– is perhaps the concept that best defines his cosmogonical thinking. Canosa has spent many years creating his own world, a particular imaginary full of codes for belonging, but also of psycho-geographical longings, dislocations and distances. Therefore, the multiple landscapes and situations that comprise his work, often arranged as installations, point to a type of flexible and mutable identity that is felt, expressed and vindicated from the self and from otherness. It is precisely this empathetic balance in the way he feels the place that gives his work an intimate and collective character, both individual and universal.

In *Raw Material* and under the title-statement of *Archipiélago (2017)*, the artist offers us a selection of his recent work that includes drawings, paintings and photographs in different formats. A truly visual and conceptual archipelago using fragments that, unrelated to the contemplative, talks of the landscape as an exercise to activate the psyche, senses and affections that can only understand the place as an experience. Ultimately, Canosa's landscapes cannot be seen from the outside; they only exist inside.

The initial comparison with situationist theory introduces another of the qualities of his work: temporality. This doesn't just mean a time for reflection, but also a time for narrative development that takes us to other worlds such as literature, film and even performance. We could almost believe in the existence of a pre-written script of which the artist only reveals a small part. Whether through a collection of horizontal lines, an automatic image, a map, a wall or a word, these are the voluntarily incomplete and unstable details that suggest a stimulating game of expectations, desires and uncertainties. Here, in the subjectivity of the journey, in the multiple layers of each island, in its surroundings and its distances, is where Canosa's work deviates and endlessly branches out.

David Armengol