

## Concha Jerez, Textos autocensurados

En plena Transició espanyola, just després de la mort del dictador, Concha Jerez construeix la seva sèrie de textos autocensurats. Aquesta pionera de l'art conceptual a Espanya agafa papers blancs i hi escriu textos il·legibles. Sense renunciar a la seva configuració lingüística (el nostre ull els reconeix com a textos), han perdut allò que els és propi: la capacitat de paraula. Com explica la mateixa artista, són «escrits il·legibles autocensurats a partir de situacions concretes viscudes per l'autora durant el franquisme». Jerez explora així un paisatge personal i social fet de límits, silencis, conflictes i exclusions. Amb una gran capacitat poètica, transforma papers en volums alhora que en veta la condició comunicativa. En aquesta peça, mentre que el paper en format pla manté la tipologia lineal de l'escriptura, en el paper en posició vertical, allà on hi hauria el text, la tinta negra ha ocupat tot l'espai i l'ha convertit en una superfície opaca i cega.

Concha Jerez realiza su serie de textos autocensurados en plena Transición española, muy poco después de la muerte del dictador. Esta pionera del arte conceptual en España coge papeles en blanco y escribe en ellos textos ilegibles. Sin renunciar a su configuración lingüística (nuestra vista los reconoce como textos), han perdido lo que constituye su esencia: la capacidad de palabra. Como explica la propia artista, son «escritos ilegibles autocensurados a partir de situaciones concretas vividas por la autora durante el franquismo». Jerez explora así un paisaje personal y social hecho de límites, silencios, conflictos y exclusiones. Con gran capacidad poética, transforma papeles en volúmenes al tiempo que veta su condición comunicativa. En esta pieza, mientras que el papel en formato plano mantiene la tipología lineal de la escritura, en el papel en posición vertical la tinta negra ha ocupado el espacio correspondiente al texto, convirtiéndolo en una superficie opaca y ciega.

Concha Jerez made her series of self-censored texts during the period known as the Spanish Transition, which followed the death of the dictator. This pioneering, Spanish Conceptual art artist wrote her illegible texts on plain, white paper. Without renouncing their linguistic configuration (we still recognise them as texts), they have lost their inherent ability to communicate. As she herself explains, they are 'illegible, self-censored writings based on concrete situations experienced by the author during the Franco regime'. Jerez explores a personal and social landscape made up of limits, silences, conflicts and exclusions. With a powerful poetic sense, she builds single sheets of paper into volumes, while denying their communicative properties. In this particular piece, while the paper lying flat maintains the linear typology of the writing, on the paper in the vertical position the black ink has redacted the entire space, turning it into an opaque and blind surface.

## Iván Argote, *Activissimme*

*Activissimme* és un cicle de tallers reivindicatius per a infants de 4 a 8 anys que intenta desenvolupar nocions de pensament crític mitjançant jocs de llenguatge i demostracions lúdiques. Des de l'any 2011 en més de trenta espais de diferents geografies, Iván Argote dona eines als nens i nenes per aprendre a expressar les seves pròpies opinions. L'artista recupera així la figura del seu pare, mestre d'escola i sindicalista colombià que, a les seves classes, ensenyava els alumnes a manifestar-se. El títol de l'obra, neologisme inventat per l'artista, condensa l'impuls i l'acció que animaven aquestes classes, un *Activissimme* duplicador de lletres i d'intensitat. La lona fotogràfica *Huelga estudiantil* mostra una imatge d'una de les «classes de protesta» paternes dutes a terme als anys setanta. Aquesta projecció documenta el taller realitzat per Argote al Musée d'art contemporain du Val-de-Marne, al sud de París, amb nens de 4 a 7 anys. Argote reproduïx, en àudio, la conversa telefònica amb la seva mare en què li explica el projecte.

*Activissimme* es un ciclo de talleres reivindicativos para niños y niñas de 4 a 8 años que intenta desarrollar nociones de pensamiento crítico mediante juegos de lenguaje y demostraciones lúdicas. Llevado a cabo desde 2011 en más de treinta espacios de distintas geografías, Iván Argote facilita herramientas a los niños y niñas para aprender a expresar sus propias opiniones. El artista recupera así la figura de su padre, maestro de escuela y sindicalista colombiano que, en sus clases, enseñaba a sus alumnos a manifestarse. El título de la obra, neologismo inventado por el artista, condensa el impulso y la acción que animaban esas clases, un *Activissimme* duplicador de letras e intensidad. La lona fotográfica *Huelga infantil* muestra una imagen de una de las «clases de protesta» paternas llevadas a cabo en los años setenta. Esta proyección documenta un taller realizado por Argote en el Musée d'art contemporain du Val-de-Marne, al sur de París, con niños de 4 a 7 años. El artista reproduce en audio la conversación con su madre en la que le cuenta el proyecto.

*Activissimme* is a series of workshops for children aged 4 to 8 that tries to develop notions of critical thinking through language games and playful situations. Taking place in over thirty locations since 2011, Iván Argote provides children with the tools to learn how to express their own opinions. The artist thus recaptures the figure of his father, a Colombian school teacher and trade unionist who, in his classes, also taught his students how to protest. The title, a neologism invented by the artist, combines elements of the impulse and activism behind these classes, an *Activissimme* that duplicates letters and intensity. In the photographic canvas *Huelga estudiantil* (Student Strike) we see an image of one of his father's 'protest classes' from the seventies. This screening documents the workshop held by Iván Argote at the Musée d'art contemporain du Val-de-Marne, south of Paris, with children aged 4 to 7, while the sound track is a recording of a telephone conversation between Argote and his mother in which he explains the project to her.

## Laia Estruch, Moat-1

L'arquitectura dels parcs infantils del anys seixanta i setanta li serveix a Laia Estruch per desplegar una pràctica experimental escènica a l'entorn del cos, el moviment propi i la veu. A partir de diferents estructures i formes tipològiques de mobiliari urbà infantil dissenyades per l'artista –que evocuen la circularitat, la noció de bola i l'estructura de barres en forma d'arc típica dels parcs d'aquells anys–, construeix la sèrie *Moat*, que pren el nom del fossat que envoltava els castells o fortificacions. L'artista activa la seva estructura de ferro a través d'una veritable exploració d'exercicis i trajectòries corporals i vocals que li permeten indagar comportaments, gestos i cossos en les arquitectures de lleure infantil del segle passat. Una estructura transitable que, com apunta Estruch, «actua al mateix temps com a escenari, partitura i arxiu».

La arquitectura de los parques infantiles de los años sesenta y setenta le sirve a Laia Estruch para desplegar una práctica experimental escénica en torno al cuerpo, el movimiento y la voz. A partir de varias estructuras y formas tipológicas de mobiliario urbano infantil diseñadas por la artista –que evocan la circularidad, la noción de bola y la estructura de barras en forma de arco típica de los parques de esa época–, construye la serie *Moat*, que toma el nombre del foso que rodeaba los castillos o fortificaciones. La artista activa su estructura de hierro, literalmente, mediante una exploración de ejercicios y trayectorias corporales y vocales que le permiten indagar comportamientos, gestos y cuerpos en las arquitecturas de ocio infantil del siglo pasado. Una estructura transitable que, como apunta Estruch, «actúa al mismo tiempo como escenario, partitura y archivo».

Laia Estruch uses children's playground structures from the 1960s and 1970s to deploy an experimental performative practice around the body, her own movement and the voice. The *Moat* series, named after the water course surrounding castles and fortifications, is based on the different structures and typological forms of children's playground equipment designed by the artist herself; forms that evoke circularity, the notion of a ball and the type of climbing frame found in playgrounds at the time. The artist activates her iron structures, literally, through an exploration of exercises involving corporal and vocal acts that allow her to explore the behaviour, gestures and body movements in the playground architecture of the twentieth century. A flexible structure which, as Estruch points out, 'acts at the same time as stage, score and archive'.

## Ângela Ferreira, Talk Tower for Forough Farrokhzad

Ângela Ferreira va començar les seves *Talk Towers* l'any 2008. Recollia una tradició del seu país d'origen, Moçambic, on els habitants de les zones rurals construïen «ràdios comunals», unes torres amb altaveus per emetre programes de ràdio. Partia també dels quioscos multimèdia d'agitprop de Gustav Klutssis i la torre de ràdio de Vladímir Xúkhov a la Rússia revolucionària. Si en altres instal·lacions, Ferreira ha homenatjat figures com el pintor mexicà Diego Rivera o la poeta sud-africana Ingrid Jonker, aquesta vegada manlleva la veu de Forough Farrokhzad (1934-1967), poeta i cineasta iraniana que va escollir la llibertat com a forma de vida. Durament censurada als anys seixanta i setanta, Farrokhzad s'ha convertit en un símbol del feminisme a l'Iran d'avui. Per a l'estructura de la construcció, Ferreira s'ha inspirat en la Torre Milad de Teheran, una de les més altes el món, i en un segell emès el 1966 que celebra la finalització dels projectes de comunicació CENTO, recolzats pels governs iranià i nord-americà. Dissenyada per a la difusió de la poesia i amb una clara intenció política, la torre projecta la veu de Farrokhzad llegint el seu poema *Another Birth*.

Ângela Ferreira empezó sus *Talk Towers* en el año 2008. Se hacía eco de una tradición de su país de origen, Mozambique, donde los habitantes de las zonas rurales construían «radios comunales», torres con altavoces para emitir programas de radio. Partía también de los quioscos multimedia de agitprop de Gustav Klutssis y de la torre de radio de Vladímir Shújov en la Rusia revolucionaria. Si, en otras instalaciones, Ferreira rinde homenaje a figuras como el pintor mexicano Diego Rivera o la poeta sudafricana Ingrid Jonker, esta vez toma prestada la voz de Forough Farrokhzad (1934-1967), poeta y cineasta iraní que optó por la libertad como forma de vida. Duramente censurada durante los años sesenta y setenta, Farrokhzad se ha convertido en un símbolo del feminismo en el Irán de hoy. Para la estructura de la construcción, Ferreira se ha inspirado en la Torre Milad de Teherán, una de las más altas del mundo, y en un sello emitido en 1966 para celebrar la finalización de los proyectos de comunicación CENTO, apoyados por los gobiernos iraní y norteamericano. Diseñada para la difusión de la poesía y con clara intenció política, la torre proyecta la voz de Farrokhzad leyendo su poema *Another Birth*.

Ângela Ferreira began making her *Talk Towers* in 2008, initially picking up on a tradition from her native country, Mozambique, where the inhabitants of rural areas built 'communal radios', towers with speakers to broadcast their radio programmes. Two further influences were Gustav Klutssis' agitprop multimedia kiosks and Vladimir Shukhov's radio tower in revolutionary Russia. While in other installations Ferreira pays tribute to figures such as the Mexican painter Diego Rivera and the South African poet Ingrid Jonker, here she borrows the voice of Forough Farrokhzad (1934-1967), an Iranian poet and filmmaker who championed freedom as a way of life. Harshly censored in the sixties and seventies, Farrokhzad has become a symbol of feminism in today's Iran. For the tower's structure, Ferreira began with the Milad Tower in Tehran, one of the tallest in the world, and from a stamp issued in 1966 celebrating the completion of the CENTO telecommunication project, supported by the Iranian and North American governments. Designed for the dissemination of poetry and with a clear political agenda, the tower broadcasts Farrokhzad's voice reading her poem *Another Birth*.

## Fito Conesa, Helicon

A l'antiga Grècia, Helicó era la muntanya on vivia Pegàs, el cavall alat. Una muntanya tortuosa, ja que *helikós* volia dir, literalment, «sinuós». La mateixa forma que té l'instrument de vent i de metall conegut com helicó, semblant a la tuba i predecessor de l'actual sousàfon. A partir d'aquesta filiació etimològica, Fito Conesa va convocar una petita banda d'instruments de vent i de metall a la Serra Minera de Cartagena – La Unión, a Múrcia. Aprofitant el llac creat amb els anys pels residus de les activitats mineres i el seu aspecte apocalíptic –una zona d'òxids contaminants i alhora d'una gran bellesa–, hi situa set músics de diverses edats i els demana que interpretin una melodia per veure si la terra respon i comença així la fi del món (i amb ella, la renovació). Un gest sonor que invoca l'inici de l'Apocalipsi, amb les set trompetes mítiques del relat bíblic. El dron que enregistra l'escena inicial situa l'espectador en els ulls de Pegàs. L'aparent contradicció entre la bellesa d'un escenari tòxic i l'absurditat del gest sonor actua com un assaig visual del futur immediat.

En la antigua Grecia, Helicón era la montaña donde vivía el caballo alado Pegaso. Una montaña tortuosa, ya que *helikós* significaba, literalmente, «sinuoso». La misma forma que posee el instrumento de viento y metal conocido como helicón, parecido a la tuba y predecesor del actual sousáfono. A partir de esta filiación etimológica, Fito Conesa convocó a una pequeña banda de instrumentos de viento y de metal en la Sierra Minera de Cartagena – La Unión, en Murcia. Aprovechando el lago creado por los residuos de las actividades mineras y su aspecto apocalíptico – una zona de óxidos contaminantes, paradójicamente de gran belleza–, sitúa allí a siete músicos de distintas edades y les pide que interpreten una melodía para ver si la tierra responde y comienza así el fin del mundo (y con él, su renovación). Un gesto sonoro que invoca el principio del Apocalipsis con las siete trompetas míticas del relato bíblico. El dron que graba la escena inicial sitúa al espectador en el lugar de Pegaso. La aparente contradicción entre la belleza de un escenario tóxico y lo absurdo del gesto sonoro actúa como un ensayo visual del futuro inmediato.

In ancient Greece, Mount Helicon was the home of Pegasus, the winged horse. A tortuous mountain, its name literally derives from the word for 'helix', or 'spiral', from which we also derive the name of the wind and brass musical instrument known as a helicon, similar to the tuba and predecessor of the modern sousaphone. Starting from this etymological affiliation, Fito Conesa convened a small band of wind and brass instruments in the Sierra Minera de Cartagena-La Unión, in Murcia. Taking advantage of the apocalyptic aspect of the lake created by the waste from mining activities – an area polluted by oxides and yet of great beauty –, Conesa introduced seven musicians of various ages and asked them to play a melody to see if the earth, in response, would detonate the end of the world (and with it, its renewal). A sonic gesture invoking the biblical account of the Apocalypse with its seven mythical trumpets. The drone that records the opening scene places the viewer in the position of Pegasus. The apparent contradiction between the beauty of a toxic scene and the absurdity of the sonic gesture acts as a visual essay on our imminent future.

## Regina Giménez, Geo-gràfics

Partint d'antics mapes de geografia i llibres d'astronomia, Regina Giménez en desplaça la literalitat i en reordena el sentit. En les seves pintures sobre tela i en els collages tèxtils, s'allibera de la capacitat simbòlica dels elements sígnics per convertir-los en una exploració lliure sobre la geometria i el color. És així com, en lloc de muntanyes, rius o constel·lacions, la composició es construeix com un diàleg formal entre elements mínims. La seva sèrie *Geo-gràfics* investiga en aquesta direcció. Prenent el teixit com a suport i ocupant l'espai a la manera dels antics estendards, formes bàsiques i colors essencials esdevenen els protagonistes. El conjunt i el fragment, el cromatisme i l'absència de color, la serialitat i la individualitat adquireixen la categoria de subjecte. Giménez se serveix de grans superfícies i d'una verticalitat plenament aèria per intervenir i transformar l'espai. El seu treball constitueix una revisió contemporània i en clau tèxtil de la tradició d'abstracció pictòrica del segle XX.

Regina Giménez desplaza la literalidad y reordena el sentido de antiguos mapas de geografía y libros de astronomía. En sus pinturas sobre tela y sus collages textiles, se desprende de la capacidad simbólica de los elementos sígnicos y se dedica a explorar libremente la geometría y el color. De este modo, en lugar de montañas, ríos o constelaciones, la composición se construye como un diálogo formal entre elementos mínimos. Su serie *Geo-gráficos* investiga en esta dirección. Tomando el tejido como soporte y ocupando el espacio como lo hacían los antiguos estandartes, formas básicas y colores esenciales pasan a ser protagonistas. El conjunto y el fragmento, el cromatismo y la ausencia de color, el serialismo y la individualidad adquieren la categoría de sujeto. Giménez se sirve de grandes superficies y de una verticalidad plenamente aérea para intervenir y transformar el espacio. Su trabajo constituye una revisión contemporánea y en clave textil de la tradición de abstracción pictórica del siglo XX.

Using old geography maps and astronomy books, Regina Giménez displaces their literalness and rearranges their meaning. In her paintings on canvas and textile collages, she frees signs of their symbolic capacity, turning them into a free exploration of geometry and colour. Rather than mountains, rivers and constellations, the composition becomes a formal dialogue between minimal elements. In this way, her *Geo-gràfics* series takes textiles as a support, occupying the space in the manner of old standards or banners, with basic shapes and essential colours as the protagonists, while the whole and the fragment, chromatics and the absence of colour, seriality and individuality take on the role of subject. Giménez uses large surfaces and a strictly aerial verticality to intervene and transform the space. Her work constitutes a contemporary review of the tradition of pictorial abstraction in the twentieth century through the medium of textiles.

## Pep Duran, Updated

Constructor d'espais il·lusoris, Pep Duran aposta per la provisionalitat. Com és habitual en el seu treball, sobretot als anys noranta, la superposició d'elements i el caràcter serial donen cos a les seves instal·lacions. Evoca així la capacitat narrativa d'objectes i materials, de vestigis i restes que l'artista ha anat aplegant amb el temps. *Updated*, de 1997, funciona com un compendi de fragments que es reordenen i es resignifiquen en el mateix espai de representació. Són fragments i objectes que apel·len a presències anteriors i que configuren un escenari inacabat on es desplega un relat biogràfic en curs. Com explicava el mateix artista en un text de 1997: «Hi ha present el sentit de fusió de totes les experiències fins al moment. (...) Són objectes que confirmen i constaten l'existència. Són històries petrificades, moments solidificats.»

Constructor de espacios ilusorios, Pep Duran apuesta por la provisionalidad. Como es habitual en su trabajo, especialmente en los años noventa, la superposición de elementos y el carácter serial dan cuerpo a sus instalaciones. Evoca así la capacidad narrativa de objetos y materiales, de vestigios y restos que el artista ha ido recopilando con el tiempo. *Updated*, de 1997, funciona como un compendio de elementos que se reordenan y se resignifican en el propio espacio de representación. Son fragmentos y objetos que apelan a presencias anteriores y que configuran un escenario inacabado donde se despliega un relato biográfico en curso. Como comentaba el propio artista en un texto de 1997: «Está presente el sentido de fusión de todas las experiencias hasta el momento. (...) Son objetos que confirman y constatan la existencia. Son historias petrificadas, momentos solidificados.»

Pep Duran's illusory spaces are marked by their provisional character. As usual in his work, especially during the nineties, an overlapping of elements and their serial nature imbue his installations with life, evoking the narrative capacity of objects and materials, vestiges and remnants that the artist has collected over time. *Updated*, from 1997, functions as a compendium of fragments that are rearranged and re-signified in the exhibition space. These fragments and objects appeal to previous presences, creating an unfinished stage upon which an ongoing biographical story unfolds. As the artist himself explained in a text from 1997: 'There is the meaning of the fusion of all the experiences until now. (...) They are objects that confirm and record existence. They are petrified stories, solidified moments.'

## Sandra Gamarra, Conjunt Vitrina I / Vitrina II / Vitrina VII

Indígena, amerindi, andí, inferior, salvatge, arcaic, tribal, bàrbar, rogenic, comuner, camperol, comunista, d'esquerres, estranger... Les figures de Sandra Gamarra porten indicadors semàntics. Per a les peces, l'artista ha replicat pictòricament obres de col·leccions precolombines de diversos museus d'Espanya. Per als qualificatius amb què les ha designat, ha partit dels termes amb què històricament es definia la figura de l'«altre». Un «altre» construït per l'etnocentrisme europeu, que vincula tot habitant de geografies no occidentals al salvatgisme i, per tant, a la possibilitat d'organitzar, desenvolupar, fer progressar, aprofitar, explotar. Un «altre» de pell rogenca que l'imaginari europeu sovint associa, de manera totalment fal·laç, a la tradició marxista i al pensament de l'esquerra occidental. Reproduint l'asèpsia suposadament neutra de les vitrines d'un museu, Gamarra posa la mirada en una concepció del món imposada com a única i superior que fonamenta, encara avui, les polítiques de migració, l'organització del treball, l'ús dels recursos naturals i també algunes lògiques expositives de l'art.

Indígena, amerindio, andino, inferior, salvaje, arcaico, tribal, bárbaro, cobrizo, comunero, campesino, comunista, de izquierdas, extranjero... Las figuras de Sandra Gamarra llevan consigo indicadores semánticos. Para sus piezas, la artista ha replicado pictóricamente obras de colecciones precolombinas de varios museos españoles. Para los calificativos con los que las ha designado, ha partido de los términos con los que históricamente se definía la figura del «otro». Un «otro» construido por el etnocentrismo europeo, que vincula a todo habitante de geografías no occidentales al salvajismo y, en consecuencia, lo ve como un sujeto que hay que organizar, desarrollar, hacer progresar, aprovechar, explotar. Un «otro» de piel cobriza que el imaginario europeo asocia a menudo, de manera absolutamente falaz, a la tradición marxista y al pensamiento de izquierdas occidental. Reproduciendo la –supuestamente neutra– asepsia de las vitrinas de un museo, Gamarra critica una concepción del mundo impuesta como única y superior, que fundamenta, todavía hoy, las políticas de migración, la organización del trabajo, el uso de los recursos naturales y también algunas lógicas expositivas del arte.

All of Sandra Gamarra's figures carry semantic indicators, such as indigenous, Amerindian, Andean, inferior, savage, archaic, tribal, barbarian, coloured, commoner, peasant, communist, leftist, foreigner.... In making her pieces, the artist pictorially replicates works from pre-Columbian collections in various Spanish museums. For the qualifying terms she assigns to each object, she plunders the descriptions by which the figure of the 'other' has been historically defined. An 'other' constructed by European ethnocentrism, which sees every inhabitant of non-Western geographies as a savage and, therefore, susceptible to being organised, developed, made to progress, taken advantage of and exploited. An 'other' with reddish skin that the European imaginary often associates, totally fallaciously, with the Marxist tradition and the thinking of the Western left. Reproducing the supposedly neutral sterility of the museum showcase, Gamarra critiques a conception of the world that has been imposed as being unique and superior, and which still underpins migration policies, the organisation of work, the use of natural resources and some art exhibitions criteria.

## Lúa Coderch, Estil Internacional (Mur d'ònix)

El Pavelló Mies van der Rohe va ser construït per a l'Exposició Internacional de Barcelona de 1929 a Montjuïc. Dissenyat per Mies van der Rohe i Lilly Reich com a pavelló d'Alemanya per acollir-hi la recepció oficial presidida per Alfons XIII i les autoritats alemanyes, va ser enderrocat després de l'Exposició. Amb el temps, aquesta obra icònica del modernisme arquitectònic es va convertir en un mite i, als anys vuitanta, Barcelona el va reconstruir. Com que els plànols de l'edifici havien estat destruïts durant la Segona Guerra Mundial, es va refer segons fotografies i dibuixos de l'època. Lúa Coderch fa evident la posada en escena i la impostura que va suposar la reconstrucció del pavelló reproduint-ne el mur d'ònix amb un material mal-leable com un inflable de plàstic. L'artista explica: «Mies van der Rohe va concebre tot el projecte al voltant d'aquest mur central: representa el cor de tot plegat. Per tant, la paret té un gran pes simbòlic. Pel que fa al mur inflable, per a mi representa molt bé la ironia, la complexitat i la insinceritat de tota aquesta història.»

El Pabellón Mies van der Rohe fue construido para la Exposición Internacional de Barcelona de 1929 en Montjuïc. Diseñado por Mies van der Rohe y Lilly Reich como pabellón de Alemania para albergar la recepción oficial presidida por Alfonso XIII y las autoridades alemanas, fue derribado una vez terminada la Exposición. Con el tiempo, esa icónica obra del modernismo arquitectónico se convirtió en un mito y, en los años ochenta, Barcelona lo reconstruyó. Lo hizo basándose en fotografías y dibujos de la época, puesto que los planos del edificio habían sido destruidos durante la Segunda Guerra Mundial. Lúa Coderch evidencia la puesta en escena y la impostura que supuso la reconstrucción del pabellón reproduciendo su muro de ónix con un material maleable como es un hinchable de plástico. La artista explica: «Mies van der Rohe concibió todo el proyecto en torno a este muro central: representa el corazón de todo. Por lo tanto, la pared tiene un gran peso simbólico. En cuanto al muro hinchable, para mí representa muy bien la ironía, la complejidad y la insinceridad de toda esta historia.»

The Mies van der Rohe Pavilion was built for the 1929 Barcelona International Exposition in Montjuïc. Designed by Mies van der Rohe and Lilly Reich as the German Pavilion to host the official reception presided over by Alfonso XIII and the German authorities, it was demolished once the Exposition closed. Over time, this iconic work of architectural modernism assumed mythical status, and, in the eighties, Barcelona rebuilt it. Since the original plans had been destroyed during the Second World War, the reconstruction was based on contemporaneous photographs and drawings. Lúa Coderch exposes the staging and the imposture inherent in this reconstruction by reproducing the onyx wall as an inflatable sculpture using a malleable plastic material. As the artist explains: 'Mies van der Rohe conceived his entire plans around this central wall – it represents the heart of it all. So the wall carries a lot of symbolic weight. As for the inflatable wall, for me it best represents the irony, the complexity and insincerity of that whole story.'

## Mona Hatoum, Mobile Home

La impossibilitat de fixar un lloc de residència, l'exili i el desplaçament geogràfic imposat centren l'atenció de Mona Hatoum. Amb un títol que denota una paradoxa –si bé entenem la casa com un lloc fix de residència, aquí es mostra com un espai inestable no adscrit a un territori concret–, aquesta artista palestino-britànica fa servir tanques metàl·liques urbanes com les que s'utilitzen per impedir el pas, com a elements configuradors de llar. Els objectes quotidians propis de l'àmbit domèstic ens indiquen que, tot i la seva exhibició pública, es tracta d'un espai d'intimitat. L'obra revisa en clau crítica i política les relacions entre resiliència i vulnerabilitat, violència i opressió, expatriació i pertinença. Hatoum ens recorda que la llar no és sols un espai definit pels seus límits físics i la seva condició de privacitat, sinó també un espai socialment i políticament acotat.

La imposibilidad de fijar un lugar de residencia, el exilio y el desplazamiento geográfico impuesto centran la atención de Mona Hatoum. Con un título que denota una paradoja –aunque por «hogar» se entienda un lugar fijo de residencia, aquí se muestra como un espacio inestable no adscrito a ningún territorio concreto– esta artista palestino-británica se sirve de las típicas vallas metálicas urbanas utilizadas para impedir el paso como elementos configuradores de hogar. Los objetos cotidianos propios del ámbito doméstico nos indican que, a pesar de su exhibición pública, se trata de un espacio de intimidad. La obra revisa en clave crítica y política las relaciones entre resiliencia y vulnerabilidad, violencia y opresión, expatriación y pertenencia. Hatoum nos recuerda que el hogar no es solo un espacio definido por sus límites físicos y su condición de privacidad, sino también un espacio social y políticamente acotado.

The impossibility of a permanent place of residence, exile and imposed geographical displacement lie at the heart of Mona Hatoum's work. With a title that denotes a paradox – while the idea of a house suggests a permanent residence, here it is shown as an unstable space not attached to a specific territory –, this Palestinian-British artist uses urban safety barriers, typically used to prevent passage, as elements configuring a home. Typical everyday domestic objects indicate that, despite their public display, what is contained within the barriers is an intimate space. The work politically critiques the relationships between resilience and vulnerability, violence and oppression, expatriation and belonging. Hatoum reminds us that the home is not only a space defined by its physical limits and private nature, but is also socially and politically confined.

## Octavi Comeron, Trilogia postfordista II. Blue-collar Suite No. 2: Lear's Song

Als anys cinquanta, l'antropòleg i biòleg Gregory Bateson va articular el concepte de doble vincle (*double bind*). Descrivia una situació de conflicte entre dues parts de solució impossible. Aquest concepte li serveix a Octavi Comeron per construir la seva *Trilogia postfordista*, una reflexió sobre les formes de treball en el capitalisme avançat. Dins d'aquesta trilogia, *Trilogia postfordista II. Blue-collar Suite No. 2: Lear's Song* acumula diverses capes de significat. Comeron va partir d'un procés de deslocalització que es va produir l'any 2002, amb un gran ressò mediàtic, a la seu de la multinacional americana Lear Corporation situada a Cervera, a la Segarra. L'empresa, que fabricava components per a automòbil, va traslladar la fàbrica a Polònia, va tancar la planta catalana i va acomiadar 1.280 treballadors. Comeron incorpora el blau de la granota de l'obrer. Al·ludint a la identificació entre temps de vida i temps productiu, un comptador que s'activa a cada nova presentació de la instal·lació va sumant segons tant de dia com de nit.

En los años cincuenta, el antropólogo y biólogo Gregory Bateson articuló el concepto de doble vínculo (*double bind*). Describía una situación de conflicto entre dos partes de imposible solución. A partir de este concepto, Octavi Comeron construye su *Trilogía postfordista*, una reflexión sobre las formas de trabajo en el capitalismo avanzado. Dentro de esta trilogía, *Trilogía postfordista II. Blue-collar Suite No. 2: Lear's Song* acumula varias capas de significado. Comeron partió de un proceso de deslocalización que se produjo en 2002, con gran eco mediático, en la sede de la multinacional americana Lear Corporation situada en Cervera, en la provincia de Lleida. La empresa, que fabricaba componentes para automóvil, trasladó la fábrica a Polonia, cerró la planta catalana y despidió a 1.280 trabajadores. Comeron incorpora el azul del mono del obrero. Aludiendo a la identificación entre tiempo de vida y tiempo productivo, un contador que se activa en cada nueva presentación de la instalación va sumando segundos tanto de día como de noche.

In the 1950s, the anthropologist and biologist Gregory Bateson articulated the concept of the double bind, a situation of conflict between two parties that cannot be resolved. From this concept, Octavi Comeron created his *Trilogia postfordista*, a reflection on the forms of work in advanced capitalism. *Trilogia postfordista II. Blue-collar Suite No. 2: Lear's Song* contains several layers of meaning. Here, Comeron's starting point was the relocation of the headquarters of the American multinational Lear Corporation located in Cervera, in La Segarra (Lleida), that took place in 2002 to extensive media coverage. The company, which manufactured components for automobiles, moved the factory to Poland, closing the Catalan plant with the loss of 1,280 jobs. Comeron incorporates the blue of the workers' overalls. Alluding to the identification between life time and productive time, an electronic counter that is activated with each new presentation of the installation adds seconds both night and day.

## Anne-Lise Coste, There

L'hivern del 2010, Anne-Lise Coste es va tancar durant cinc dies per evocar els cinc anys d'adolescència en què havia estat sotmesa a un tractament clínic. Un exorcisme personal destil·lat en una sèrie de dibuixos que despleguen de manera obsessiva un mateix tema: l'arquitectura hospitalària i l'atmosfera de clausura conservada en la memòria personal de l'artista. Com es gestiona la malaltia? Quines vivències emocionals imposen els espais clínics tancats? El títol condensa el component emotiu de les imatges: *Allà*. Tanmateix, en lloc d'oferir una reconstrucció biogràfica, l'accent recau en la reproducció d'una experiència a l'espai. L'habitació, el llit, les creus, l'ambient carcerari i la torre exterior amb la xemeneia de totxo... La lectura personal no esgota l'obra. L'autoretrat és un exercici de memòria personal que conté alhora una visió crítica del tractament social de la malaltia.

En invierno de 2010, Anne-Lise Coste se encerró durante cinco días para evocar los cinco años de adolescencia en los que vivió sometida a un tratamiento clínico. Un exorcismo personal destilado en una serie de dibujos que despliegan obsesivamente un mismo tema: la arquitectura hospitalaria y el ambiente de clausura conservado en la memoria personal de la artista. ¿Cómo se gestiona la enfermedad? ¿Qué vivencias emocionales imponen los espacios clínicos cerrados? El título condensa el componente emotivo de las imágenes: *Allí*. Sin embargo, en lugar de ofrecer una reconstrucción biográfica, el acento recae en la reproducción de una experiencia en el espacio. La habitación, la cama, las cruces, el ambiente carcelario y la torre exterior con la chimenea de ladrillo... La lectura personal no agota la obra: el autorretrato es un ejercicio de memoria personal que contiene al mismo tiempo una visión crítica del tratamiento social de la enfermedad.

In the winter of 2010, Anne-Lise Coste locked herself away for five days in order to evoke the five years she spent undergoing medical treatment during her adolescence. The result of this personal exorcism was a series of works that obsessively return to a single theme: the hospital architecture and cloistered atmosphere that remain rooted in the artist's memory. How is illness managed? What emotional experiences are imposed by closed clinical spaces? The title condenses the emotional component of the images: *There*. However, instead of offering a biographical reconstruction, the emphasis is on the reproduction of a spatial experience: the room, the bed, the crucifixes, the prison-like atmosphere and the exterior tower with the brick chimney... The work is not exhausted by a personal reading. The self-portrait is an exercise in personal memory that also contains a social critique of the management of illness.

## Peter Friedl, Playgrounds

Amsterdam, Barcelona, Berlín, Damasc, Johannesburg, Nova York, Soweto... En què s'assemblen els parcs infantils públics de les ciutats d'arreu del món? Quin àmbit de relació proposen? Quines construccions del subjecte impulsen? Peter Friedl obre interrogants a l'entorn d'un dels grans temes oblidats per la tradició artística: la infància. *Playgrounds* recull imatges de parcs infantils preses durant més de deu anys, entre 1995 i 2006, a diverses geografies del món. Realitzades en un format apaïsat o de paisatge, es projecten aproximadament a l'alçada d'un nen. S'han disposat en un asèptic ordre alfabètic segons els llocs on han estat preses. Tot i la diversitat de formes de vida a què corresponen, documenten espais semblants amb tipologies i dissenys recurrents. Friedl aconsegueix descriure el món a través de l'espai que es destina als nens. El mateix artista s'hi referia com un exercici de fotografia documental i «un projecte antropològic».

Ámsterdam, Barcelona, Berlín, Damasco, Johannesburgo, Nueva York, Soweto... ¿En qué se asemejan los parques infantiles públicos de las ciudades de todo el mundo? ¿Qué ámbito de relación proponen? ¿Qué construcciones del sujeto impulsan? Peter Friedl abre interrogantes en torno a uno de los grandes temas olvidados por la tradición artística: la infancia. *Playgrounds* recopila imágenes de parques infantiles tomadas durante más de diez años, entre 1995 y 2006, en varias geografías del mundo. Realizadas en formato apaisado o de paisaje, se proyectan aproximadamente a la altura de un niño. Se han dispuesto en un aséptico orden alfabético según los lugares en los que han sido tomadas. Pese a las distintas formas de vida a las que corresponden, documentan espacios similares, con tipologías y diseños recurrentes. Friedl logra describir el mundo a través del espacio destinado a los niños. El propio artista se refería a su proyecto como un ejercicio de fotografía documental y «un proyecto antropológico».

Amsterdam, Barcelona, Berlin, Damascus, Johannesburg, New York, Soweto... What similarities exist between public playgrounds in cities around the world? What type of relationship do they encourage? What subjective constructions do they engender? Peter Friedl formulates such questions around one of the most neglected subjects in the artistic canon: childhood. *Playgrounds* is a collection of photographic images of children's play areas taken between 1995 and 2006, in various locations around the world. Framed in a landscape format, they are screened approximately at a child's height and appear in an aseptic alphabetical order determined by the places in which they were taken. Despite the diversity of lifestyles in each location, they document similar spaces with recurring typologies and designs, with Friedl managing to encapsulate the world through spaces intended for children. The artist himself referred to it as an exercise in documentary photography and 'an anthropological project'.

## Núria Güell, Ayuda humanitaria

«En aquell moment (2008), l'única opció que tenien els cubans de sortir del país legalment era enamorant un o una turista i casant-se amb ell o ella. L'amor s'havia convertit en una mena de passaport cap a la llibertat –o cap a la il·lusió de llibertat– (...).

»La idea era seguir el mateix patró. Em casaria amb un cubà, li facilitaria els mitjans per obtenir els anhelats papers i permisos per sortir del país a canvi de fer-lo servir en una obra d'art. Utilitzaria l'amor com a mitjà per enganyar la burocràcia cubana i espanyola. Així va néixer el projecte Ajuda humanitària.

»Amb aquesta intenció vaig convocar una mena de concurs públic en què m'oferia com a esposa al cubà que m'escrivís “la carta d'amor més bonica del món”. Un jurat format per tres prostitutes cubanes s'encarregaria d'escollir la carta guanyadora. (...) Un cop adquirida la nacionalitat, ens divorciaríem, tal com dictaven les bases del concurs. En cas de venda de l'obra, farem repartició de béns dividint-nos els guanys a parts iguals.»

Núria Güell, del projecte Ajuda humanitària

Després de rebre més de trenta cartes, Núria Güell i Yordanis es casaven civilment a l'Havana el 2009, abans de viatjar cap a Espanya.

«Por aquel entonces (2008), la única opción que tenían los cubanos de salir del país legalmente era enamorando a un o una turista y casándose con él o ella. El amor se había convertido en una especie de pasaporte hacia la libertad –o hacia la ilusión de libertad– (...).

»La idea era seguir el mismo patrón. Me casaría con un cubano, le facilitaría los medios para obtener los ansiados papeles y permisos para salir del país a cambio de utilizarlo en una obra de arte. Utilizaría el amor como medio para engañar a la burocracia cubana y española. Así nació el proyecto Ayuda humanitaria.

»Con esa intención convoqué una especie de concurso público en el que me ofrecía como esposa al cubano que me escribiera “la carta de amor más bonita del mundo”. Un jurado compuesto por tres prostitutas cubanas se encargaría de elegir a la carta ganadora. (...) Una vez adquirida la nacionalidad, nos divorciaríamos, tal y como dictaban las bases del concurso. En el caso de venta de la obra, haremos repartición de bienes dividiéndonos las ganancias a partes iguales.»

Núria Güell, del proyecto Ayuda humanitaria

Tras recibir más de treinta cartas, Núria Güell y Yordanis se casaron civilmente en la Habana en 2009, antes de viajar a España.

‘At the time (2008), the only option Cubans had to leave the country legally was to make a tourist man or woman fall in love with them and marry him or her. Love had become a kind of passport to freedom – or to the illusion of freedom. (...)

My plan was to follow the same pattern. I would marry a Cuban man; I would give him the means to obtain the coveted papers and permits to leave the country in exchange for being able to use him as a work of art. I would use love to fool Cuban and Spanish bureaucracy. This is how the Humanitarian Aid project was born.

With that in mind, I organised a kind of public competition in which I offered to marry the Cuban man who wrote me “the most beautiful love letter in the world” [...] A jury made up of three Cuban prostitutes would pick the winning letter. [...] Once he acquired Spanish nationality, we would divorce in accordance with the agreed terms and conditions. In the event of the work being sold, the profits would be divided equally.’

Núria Güell, from the Humanitarian Aid project

After receiving more than 30 letters, Núria Güell and Yordanis married in a civil ceremony in Havana in 2009, before travelling to Spain.

## Magdalena Jitrik, Edificio Letra Templo El fin, el principio

Magdalena Jitrik inscriu la seva pintura en la tradició sorgida de les avantguardes russes i l'abstracció llatinoamericana. Reivindica així l'element d'utopia social que les impulsava i els combats artístics i polítics que les animaven. La geometria és el vehicle universal que li permet sumar tradicions suposadament tan distants com les avantguardes europees i les cultures autòctones americanes. Jitrik sovint incorpora als seus edificis pintats missatges de la tradició revolucionària moderna. Mentre que, a *El fin, el principio*, aquesta inscripció corona un edifici amb forma de torre que podria correspondre a una distopia o una ciutat del futur, a *Templo* evoca una arquitectura religiosa que recorda els temples de l'Amèrica precolombina, una civilització que l'artista sempre ha posat en valor. A *Edificio Letra*, en canvi, Jitrik hi reproduïx la seva biblioteca domèstica, embrió del seu interès per la militància, la història i la lluita constant per la memòria.

Magdalena Jitrik inscribe su pintura en la tradición surgida de las vanguardias rusas y la abstracción latinoamericana. Reivindica así el elemento de utopía social que las impulsaba y los combates artísticos y políticos que las animaban. La geometría es el vehículo universal que le permite sumar tradiciones supuestamente tan distantes como las vanguardias europeas y las culturas autóctonas americanas. Jitrik incorpora a menudo en sus edificios pintados mensajes de la tradición revolucionaria moderna. Mientras que, en *El fin, el principio*, esta inscripción corona un edificio en forma de torre que podría corresponder a una distopía o una ciudad del futuro, en *Templo*, evoca una arquitectura religiosa que recuerda los templos de la América precolombina, una civilización que la artista siempre ha puesto en valor. En *Edificio Letra*, en cambio, Jitrik reproduce su biblioteca doméstica, embrión de su interés por la militancia, la historia y la constante lucha por la memoria.

Magdalena Jitrik's painting derives from the tradition of the Russian avant-gardes and Latin American abstraction, thus claiming the element of social utopia that motivated those earlier artists, together with their artistic and political struggles. Geometry is the universal vehicle that allows her to bring together traditions that are supposedly poles apart, such as the European avant-gardes and Native American cultures. Jitrik often incorporates messages from the modern revolutionary tradition into her painted buildings. While in *El fin, el principio*, this inscription crowns a tower-shaped building that could be part of a dystopia or a futuristic city, in *Templo* she evokes a religious architecture reminiscent of the temples of pre-Columbian America, a civilisation the artist has long admired. *Edificio Letra*, on the other hand, is based on the artist's own private library, the embryo of her interest in militancy, history and the constant struggle for memory.

## Aníbal López, Testimonio

«Necesito a alguien que despeje la calle... Alguien que me cuide la espalda... Ganamos hasta 15.000 quetzales, pero hay que pagarle a los que me ayudaron, trabajamos en grupo.»

Aníbal López va entrevistar un sicari del seu país d'origen, Guatemala, perquè li parlés de la seva feina com assassí a sou. Ho va fer dos dies abans de la inauguració de la Documenta de Kassel, a Alemanya, l'any 2012, en el que es coneix com a Professional Preview. El públic, persones vinculades al món de l'art que assistien a l'entrevista, li va poder adreçar algunes preguntes. Mentre que les respostes –un reflex de la violència social en contextos llatinoamericans– semblen normalitzar o naturalitzar l'assassinat, les preguntes del públic denoten una visió de la criminalitat i la pobresa simplificada i del tot mediatitzada pels mitjans. Extirpat del seu context i de la seva condició de classe, és ell qui és percebut com a criminal, encara que els seus caps tinguin la seva vida a les mans. Plantejada com una performance, l'entrevista es va projectar en un espai expositiu de la Documenta quan aquesta es va inaugurar.

«Necesito a alguien que despeje la calle... Alguien que me cuide la espalda... Ganamos hasta 15.000 quetzales, pero hay que pagarle a los que me ayudaron, trabajamos en grupo.»

Aníbal López entrevistó a un sicario de su país de origen, Guatemala, para que le hablara de su trabajo como asesino a sueldo. Lo hizo dos días antes de la inauguración de la Documenta de Kassel, en Alemania, en 2012, en lo que se conoce como Professional Preview. El público, personas vinculadas al mundo del arte que asistían a la entrevista, pudo dirigirle algunas preguntas. Mientras que las respuestas –un reflejo de la violencia social en contextos latinoamericanos– parecen normalizar o naturalizar el asesinato, las preguntas del público denotan una visión de la pobreza y la criminalidad simplificada y completamente mediatizada por los medios. Extirpado de su contexto y de su condición de clase, es él quien es percibido como criminal, aunque sus jefes tengan su vida en sus manos. Planteada como una performance, la entrevista se proyectó en un espacio expositivo de la Documenta cuando esta se inauguró.

'I need someone to clear the street... Someone to watch my back... We earn up to 15,000 quetzals, but those who help me have to be paid, we work as a team.'

Aníbal López interviewed a hitman from his native country, Guatemala, about his job as a contract killer. The interview was conducted two days before the opening of Documenta 13, in Kassel, Germany, in 2012, in what is known as the Professional Preview. The audience, people connected to the art world, were invited to ask questions. While the answers – a reflection on social violence in the context of Latin America – seem to normalise or naturalise the act of murder, the questions from the audience suggest a simplified view of poverty and criminality that has been completely manipulated by the media. Removed from his context and social position, the hitman is seen as a criminal even though his life is in the hands of his bosses. Conceived as a performance, a recording of the interview was exhibited as part of Documenta.

## Joan Morey, COS SOCIAL

La lliçó d'anatomia és un lloc comú a la pintura barroca, resultat del nou paradigma de coneixement empíric i racionalista del món modern. A Barcelona, l'any 1762 es va construir l'amfiteatre anatòmic de la Reial Acadèmia de Medicina de Catalunya, on es feien les classes d'anatomia amb dissecció. Un espai que li serveix a Joan Morey per examinar la construcció social i política del cos en la cultura contemporània. En aquest amfiteatre, un cos és examinat per un al·legòric personal mèdic mentre s'escolten fragments de l'assaig de Félix Guattari i Gilles Deleuze *L'Antiedip. Capitalisme i esquizofrènia*, de 1972, i del manifest *Cinema-ull* i altres textos dels anys vint de Dziga Vertov. Com Morey indica en el títol, *COS SOCIAL*. *Lliçó d'anatomia* ens recorda allò que tenen en comú el cos físic i tangible d'un individu i el cos social, aquest conjunt d'individus observats, disseccionats, manipulats i objectualitzats pels dispositius del poder.

La lección de anatomía es un lugar común en la pintura barroca, resultado del nuevo paradigma de conocimiento empírico y racionalista del mundo moderno. En 1762 se construyó en Barcelona el anfiteatro anatómico de la Reial Acadèmia de Medicina de Catalunya, donde se impartían las clases de anatomía con disección. Un espacio que le sirve a Joan Morey para examinar la construcción social y política del cuerpo en la cultura contemporánea. En este anfiteatro, un cuerpo es examinado por un alegórico personal médico mientras se escuchan fragmentos del ensayo de Félix Guattari y Gilles Deleuze *El Antiedipo. Capitalismo y esquizofrenia*, de 1972, y del manifiesto *Cine-ojo* y otros textos de los años veinte de Dziga Vertov. Como Morey indica en el título, *CUERPO SOCIAL*. *Lección de anatomía* nos recuerda lo que tienen en común el cuerpo físico y tangible de un individuo y el cuerpo social, ese conjunto de individuos observados, diseccionados, manipulados y objetualizados por los dispositivos del poder.

The anatomy lesson is a commonplace subject in Baroque painting that pictorially reflected the new paradigm of empirical and scientific knowledge of modern rationalism. Built in Barcelona in 1762, the anatomical amphitheatre of the Royal Academy of Medicine of Catalonia was where anatomy classes featuring dissections were held. Joan Morey uses this space to examine the social and political construct of the body in contemporary culture. A body is examined by an 'allegorical' medical team, while fragments of Félix Guattari and Gilles Deleuze's essay *Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia* (1972) are heard, together with extracts from the *Cine-Eye* manifesto and other writings from the 1920s by Dziga Vertov. As Morey indicates in the title, *COS SOCIAL*. *Lliçó d'anatomia* reminds us of the commonalities shared by the physical and tangible body of an individual and the social body, the group of individuals that are observed, dissected, manipulated and objectified by the mechanisms of power.

## Aurèlia Muñoz, Ens místic

Experimentadora incansable, Aurèlia Muñoz va aprendre el punt de macramé arran d'una convalescència. Aviat va fer d'aquesta tècnica de nusos ancestral l'eina que necessitava per alliberar l'art tèxtil de la frontalitat i convertir-lo en un veritable diàleg amb el volum i l'espai. Amb obres a cavall entre l'objecte escultòric i arquitectònic, és especialment coneguda la seva sèrie d'éssers alats, ocells i veles que ella anomenava «éssers» o «ens». Alguns de clarament aeris i d'altres amb reminiscències de formes humanes, són peces per ser penjades o per sostenir-se dretes elles mateixes. N'hi ha que sembla que no tinguin gravetat. Tenyides per la mateixa artista amb colors terrosos i naturals, són objectes d'una gran qualitat tàctil que experimenten amb la torsió, els plans i les formes a l'espai. *Ens místic*, de 1977, remet a d'altres obres de finals dels anys setanta com *Ens comunitari* i *Ens social*. Com podem parlar, a través de l'art tèxtil, de la condició humana? Muñoz va desenvolupar una habilitat única per pensar amb les mans.

Experimentadora incansable, Aurèlia Muñoz aprendió punto de macramé a raíz de una convalecencia. Pronto hizo de esta técnica de nudos ancestral la herramienta necesaria para liberar el arte textil de la frontalidad y convertirlo en un verdadero diálogo con el volumen y el espacio. Con obras a caballo entre el objeto escultórico y arquitectónico, es especialmente conocida su serie de seres alados, pájaros y velas, que ella denominaba «seres» o «entes». Algunos son claramente aéreos y otros poseen reminiscencias de formas humanas, de modo que las piezas pueden ser colgadas o bien sostenerse ellas mismas en pie. Incluso las hay que parecen no estar sujetas a la gravedad. Teñidas por la propia artista con colores terrosos y naturales, son objetos de gran cualidad táctil que experimentan con la torsión, los planos y las formas en el espacio. *Ente místico*, de 1977, remite a otras obras de finales de los años setenta como *Ente comunitario* y *Ente social*. ¿Cómo hablar, a través del arte textil, de la condición humana? Muñoz desarrolló una habilidad única para pensar con sus manos

A tireless experimenter, Aurèlia Muñoz learned how to macramé during a period of convalescence. She soon turned this ancestral knotting technique into a tool to liberate textile art from frontality, creating a true dialogue with volume and space. With works that straddle the sculptural and architectural object, her series of winged creatures, birds and sails that she called 'beings' are among her best-known works. Designed to be hung or free-standing, some are clearly aerial, while others are reminiscent of human forms, or appear to be floating. Dyed by the artist herself with earth and natural pigments, these tactile objects experiment with the torsion of planes and shapes in space. *Ens místic*, from 1977, refers to other works from the late seventies such as *Ens comunitari* (Communal Being) and *Ens social* (Social Being). Commenting on the human condition through textile art, Muñoz developed a unique ability to think with her hands.

## **Lasurt, Lola, Exercici de ritme (sobre el monument a Francesc Layret)**

Carrer de Balmes núm. 26, l. Del projecte Exercici de ritme (sobre el monument a Francesc Layret)  
Exercici de ritme (sobre el monument a Francesc Layret), Storyboard

El polític i advocat laboralista Francesc Layret va ser assassinat l'any 1920 quan sortia de casa seva a Barcelona per un grup de pistolers pagats per la patronal catalana. El 1936, es va construir un monument a la seva figura signat per Frederic Marès i sufragat per subscripció popular. Després de la guerra, el govern franquista de la ciutat en va ordenar la destrucció, però un arquitecte el va guardar desmuntat en un magatzem municipal. Anys més tard, el primer Ajuntament democràtic el va retornar al seu lloc d'origen, l'actual plaça de Goya de Barcelona. Partint d'aquesta obra, Lola Lasurt construeix una història d'amor i desamor entre les figures que conformen el grup escultòric: un camperol, una dona treballadora amb un nen a coll, un obrer i una al·legoria de la República. Lasurt presenta imatges del projecte i el guió visual amb el qual va compondre una peça fílmica a la manera d'una *stop-motion*.

El político y abogado laboralista Francesc Layret fue asesinado en 1920 cuando salía de su casa en Barcelona por un grupo de pistoleros pagados por la patronal catalana. En 1936, se construyó un monumento a su figura firmado por Frederic Marès y sufragado por suscripción popular. Tras la guerra, el gobierno franquista de la ciudad ordenó su destrucción, pero un arquitecto lo guardó desmontado en un almacén municipal. Años más tarde, el primer Ayuntamiento democrático lo devolvió a su lugar de origen, la actual plaza de Goya de Barcelona. Partiendo de esta obra, Lola Lasurt construye una historia de amor y desamor entre las figuras que conforman el grupo escultórico: un campesino, una mujer trabajadora con un niño en brazos, un obrero y una alegoría de la República. Lasurt presenta imágenes del proyecto y el guion visual con el que compuso una pieza fílmica al modo de una *stop-motion*.

The politician and labour lawyer Francesc Layret was shot dead in 1920 as he was leaving his home in Barcelona, by gunmen hired by the syndicate of Catalan employers. In 1936, a monument made by Frederic Marès and paid for by popular subscription was erected in his memory. After the Civil War, the city's Francoist government ordered its destruction, but an architect preserved the disassembled parts in a municipal warehouse. Years later, the first democratic city council returned it to its original place, the current Plaça de Goya, in Barcelona. Taking this as her starting point, Lola Lasurt constructs a story of love and heartbreak between the figures that make up the sculptural group: a peasant, a woman with a child in her arms, a worker and an allegory of the Republic. Lasurt's images of the monument form the basis of the visual script with which she composed a filmic piece using the stop-motion technique.