

Adrián Balseca, Suspensión I

Suspensión I forma part d'una sèrie de vídeos que s'inspiren en el tema del joc. En aquest cas, Adrián Balseca va enregistrar la darrera comunitat humana que viu abans de l'accés al Parc Nacional de Sangay, a la província de Morona Santiago, a l'Equador. Una nena s'enfila per un tronc d'arbre escapçat d'on pengen els «trofeus» del progrés. Són recipients de plàstic que contenen combustibles fòssils de la zona, com benzina o dièsel, entre d'altres. Una escena de joc on ressona el quadre de Goya, *La cucaña*, de 1786. El pintor hi va retratar uns nens enfilant-se per un pal per agafar els regals penjats al capdamunt mentre la gent els animava, segons el joc popular de la *cucaña* o *palo ensebado*, ja que sovint s'untava amb greix. Un joc que va arribar a Amèrica amb els colonitzadors. Balseca aborda així l'imaginari colonial d'una terra suposadament exuberant –en el món medieval, el País de la Cucanya era un lloc mitològic d'abundància on no calia treballar– i un sistema abusiu d'extracció econòmica que ha acabat contaminant l'horitzó aspiracional del mateix Equador.

Suspensión I forma parte de una serie de vídeos que se inspiran en el tema del juego. En este caso, Adrián Balseca filmó a la última comunidad humana que vive antes de acceder al Parque Nacional de Sangay, en la provincia de Morona Santiago, en Ecuador. Una niña trepa por un tronco de árbol desmochado del que «cuelgan» los trofeos del progreso. Son recipientes de plástico que contienen combustibles fósiles, como gasolina o diésel, entre otros. Una escena de juego en la que resuena el cuadro de Goya *La cucaña*, de 1786. En él se ve a unos niños trepando por un palo para alcanzar los regalos colgados en lo alto mientras la gente les anima, según el popular juego de la *cucaña* o *palo ensebado*, ya que a menudo se untaba con sebo. Un juego que desembarcó en América con los colonizadores. Balseca aborda así el imaginario colonial de una tierra supuestamente exuberante –en el mundo medieval, el País de la Cucaña designaba un lugar mitológico de abundancia donde no era necesario trabajar– y un sistema abusivo de extracción económica que ha acabado por contaminar el propio horizonte aspiracional de Ecuador.

Suspensión I is part of a series of videos around the subject of play. Adrián Balseca recorded the last group of people living in the Sangay National Park, in the province of Morona Santiago, Ecuador. A young girl climbs a cut-down tree trunk from which hang the 'trophies' of modern progress. These are plastic recipients containing local fossil fuels, such as petrol and diesel, among others. A playful scene reminiscent of Goya's painting *La cucaña* (*The Greasy Pole*, 1786), a popular game in which boys climb a greased pole in an attempt to win the food prizes suspended from the top, cheered on by a watching crowd. Introduced to the Americas by the colonisers, Balseca uses it here to recreate the colonial imaginary of a supposedly exuberant land – in the Middle Ages, the País de la Cucaña, or Land of the Cockaigne, was a mythical land of plenty where nobody had to work – and the abusive system of economic extraction that has ultimately contaminated a country like Ecuador.

Ángela de la Cruz, Half Clutter

Àngela de la Cruz va arribar Anglaterra a finals del thatcherisme. La indignació vital i la impotència social van fer que un dia llancés una tela de grans dimensions fins a encastar-la, literalment, contra la paret del seu estudi. Des de llavors, practica l'autodestrucció de la pintura com un veritable acte pictòric. De la Cruz deforma bastidors, trenca superfícies i esquinça els seus llenços predominantment monocroms per incorporar-ne el resultat com l'efecte d'una batalla. A més de conjurar el seu desacord amb el món, revisa així, des de la materialitat més pura, la tradició de la pintura d'Occident. Acostumada a treballar en sèries, *Clutter* [Desastre] (2003-2005) reuneix residus i materials sobrants com fragments de teles i d'armaris amb els quals compon elements nous. Més que testimoniar un abús o un accident, són pintures objecte que descansen després de la lluita. Donen fe de la indignació i visceralitat, però també de l'humor i la ironia que impregnen el treball d'aquesta artista.

Ángela de la Cruz llegó a Inglaterra a finales del thatcherismo. La indignación vital y la impotencia social que sentía era tanta que un día lanzó una tela de grandes dimensiones contra la pared de su estudio. Desde entonces practica la autodestrucción de la pintura como un verdadero acto pictórico. De la Cruz deforma bastidores, rasga sus lienzos predominantemente monocromos y presenta el resultado de todo ello como el efecto de una batalla. Además de conjurar su desacuerdo con el mundo, revisa así, desde la materialidad más pura, la tradición pictórica occidental. Acostumbrada a trabajar en series, *Clutter* (Desastre, 2003-2005) reúne residuos y materiales sobrantes como fragmentos de telas y de armarios con los que compone nuevos elementos. Más que el testimonio de un abuso o un accidente, son pinturas objeto que descansan después de la batalla. Dan fe de su indignación y visceralidad, pero también del humor y la ironía que tiñen el trabajo de esta artista.

Ángela de la Cruz moved to England towards the end of the Thatcher years. One day, her feelings of indignation and social impotence drove her to throw a large canvas against the wall of her studio. Since then, she has developed a practice in which the destruction of the painting becomes a pictorial act in itself. De la Cruz destroys stretchers, tears the surfaces of her predominantly monochrome canvases and presents the results as the aftermath of a struggle. Besides allowing her to express her unease about the world, such actions are a critique of the contemporary position of Western painting, using purely material means. *Clutter* (2003-05) features waste materials and fragments of canvases and wardrobes with which De la Cruz creates new elements. More than witnesses to an abuse or accident, these are painting-objects at rest after the battle. However indignant and visceral they may appear, the works nevertheless reflect the humour and irony characteristic of this artist.

Harun Farocki, Arbeiter verlassen die Fabrik

El 1895, els germans Louis i Auguste Lumière enregistraven els treballadors i les treballadores sortint de la seva fàbrica de productes fotogràfics a Lió. Van rodar tres versions de la seqüència, cadascuna d'uns 45 segons de durada. *La Sortie de l'usine Lumière à Lyon* va ser el primer film de la història del cinema que es va projectar en públic. Partint d'aquesta seqüència mítica, Harun Farocki construeix un assaig documental a través de la història del cinema sobre l'espai social i polític de la fàbrica. Farocki uneix amb gran habilitat múltiples escenes d'obriers sortint de la feina extretes de pel·lícules. *Modern Times* de Charles Chaplin, *Metròpolis* de Fritz Lang o *Accattone* de Pier Paolo Pasolini, entre moltes altres, li serveixen per construir una subtil anàlisi visual que posa de manifest fins a quin punt la seqüència dels germans Lumière ja porta en si mateixa l'embrió d'un desenvolupament social previsible: la desaparició d'aquesta forma de treball industrial.

En 1895, los hermanos Louis y Auguste Lumière filmaron a los trabajadores y trabajadoras saliendo de su fábrica de productos fotográficos en Lyon. Rodaron tres versiones de la secuencia, cada una de ellas de una duración aproximada de 45 segundos. *La Sortie de l'usine Lumière à Lyon* fue la primera película de la historia del cine que se proyectó en público. A partir de esta mítica secuencia, Harun Farocki construye en ensayo documental a través de la historia del cine sobre el espacio social y político de la fábrica. Farocki une con gran habilidad múltiples escenas de obreros saliendo del trabajo extraídas de películas. *Modern Times* de Charles Chaplin, *Metrópolis* de Fritz Lang o *Accattone* de Pier Paolo Pasolini, entre muchas otras, le sirven para construir un sutil análisis visual que pone en evidencia hasta qué punto la secuencia de los hermanos Lumière lleva consigo el embrión de un desarrollo social previsible: la desaparición de esta forma de trabajo industrial.

In 1895, the brothers Louis and Auguste Lumière filmed workers leaving their photographic products factory in Lyon. Three versions of the sequence were made, each single take lasting around 45 seconds. *Workers Leaving the Lumière Factory in Lyon* was the first film in cinema history to be screened in public. Starting with this mythical sequence, Harun Farocki constructs a documentary essay about the socio-political space of the factory in the history of cinema, skillfully linking together multiple scenes of workers leaving the factory from films such as Charlie Chaplin's *Modern Times*, Fritz Lang's *Metropolis* and Pier Paolo Pasolini's *Accattone*, among others. The result is a subtle cinematographic analysis showing to what extent the Lumière brothers' sequence already carries the embryo of a predictable social development: the inevitable disappearance of this form of industrial work.

Kristina Kostadinova, Pantheon Buzludja I. Series: «Amnesia»

Pantheon Buzludja II. Series «Amnesia»

El 1961, per commemorar els 70 anys de la fundació del Partit dels Treballadors Socialdemòcrates de Bulgària a la zona muntanyosa de Buzludja, es van projectar quatre monuments. Tres es van inaugurar aquell mateix any. El quart, de l'arquitecte Georgi Stoilov, es va edificar entre 1974 i 1981. Construït per més de sis mil persones, havia de disposar d'un gran espai interior per a esdeveniments especials i, sobretot, havia de lloar el partit. Stoilov va projectar un cos alçat en forma de plat –la forma circular simbolitzava l'infinit, la glòria eterna a la qual aspirava el comunisme– amb una torre al costat acabada amb una estrella. Aquest és un dels 150 monuments construïts entre 1945 i 1989 pel Partit Comunista de Bulgària, avui abandonats i sense cap manteniment, documentats per la fotògrafa Kristina Kostadinova a la sèrie Amnèsia. La majestuositat, les dimensions i la solidesa dels materials no impedeixen la seva invisibilitat. Allò que abans era una imatge del monolitisme d'un poder únic, avui és un espectre a la deriva sense cap projecció de futur.

En 1961, para conmemorar el 70 aniversario de la fundación del Partido de los Trabajadores Socialdemócratas de Bulgaria en la zona montañosa de Buzludja, se proyectaron cuatro monumentos. Tres se inauguraron ese mismo año. El cuarto, del arquitecto Georgi Stoilov, se edificó entre 1974 y 1981. Construido por más de seis mil personas, debía disponer de un gran espacio interior destinado a eventos especiales y, sobre todo, debía enaltecer al partido. Stoilov proyectó un cuerpo alzado en forma de plato –la forma circular simbolizaba el infinito, la gloria eterna a la que aspiraba el comunismo– junto a una torre terminada en una estrella. Este es uno de los 150 monumentos promovidos entre 1945 y 1989 por el Partido Comunista búlgaro, hoy abandonados y sin mantenimiento alguno, que ha documentado la fotógrafa Kristina Kostadinova en su serie Amnesia. Su majestuosidad, sus dimensiones y la solidez de los materiales no impiden su invisibilidad. Lo que antes era una imagen del monolitismo de un poder único, hoy es un espectro en un paraje inhóspito y sin proyección de futuro.

In 1961, to commemorate the 70th anniversary of the founding of the Social Democratic Workers' Party of Bulgaria, four monuments were commissioned in the mountainous area of Buzludja. Three of them were inaugurated that same year. The fourth, by the architect Georgi Stoilov, was built, with the participation of 6,000 people, between 1974 and 1981. It needed to incorporate a large interior space for special events and, above all, it had to celebrate the party. Stoilov projected a raised body in the form of a plate – the circular shape symbolising infinity, the eternal glory for which communism strove – with a tower on the side topped with a star. It is one of the 150 monuments documented by photographer Kristina Kostadinova in the Amnesia series that were built between 1945 and 1989 by the Communist Party of Bulgaria, and which today are abandoned and unmaintained. The majesty, dimensions and solidity of the materials offer no protection against invisibility. What was once the image of a monolithic power, today is a lost, soulless spectre without any future.

Deimantas Narkevičius, Scena

Deimantas Narkevičius enregistra l'edifici del Centre d'Art Contemporani de Vílnius, a Lituània. En línia amb altres treballs en què interpel·la el pas d'una societat soviètica a un Estat democràtic, l'artista mostra la història com una construcció de mites sovint allunyada dels fets i com un exercici de contramemòria. A *Scena*, el protagonisme se l'endú un edifici relacionat amb la modernitat constructiva i funcional dels anys seixanta. Es va dissenyar per albergar el pavelló del 50è aniversari de la Revolució d'Octubre. Conegut com el Palau de les Exposicions, s'hi feien les mostres d'art oficial fins a començament dels noranta, quan es va convertir en un centre d'art contemporani. Narkevičius celebra la seva programació independent, única al país, i el fet que s'hagi alliberat de la imposició de les xifres i de l'objectiu d'arribar a les masses. Aquesta llibertat, segons l'artista, està vinculada amb la seva arquitectura. L'espai obert, les dimensions i una estètica minimalista d'arquitectura pública social l'han convertit en un lloc catalitzador per a les noves generacions d'artistes.

Deimantas Narkevičius filma el edifici del Centro de Arte Contemporáneo de Vilna, en Lituania. En línea con otros trabajos en los que interpela el paso de una sociedad soviética a un Estado democrático, el artista muestra la historia como un procedimiento de construcción de mitos a menudo alejado de los hechos y como un ejercicio de contramemoria. El protagonista de *Scena* es un edificio relacionado con la modernidad constructiva y funcional de los años sesenta. Se diseñó para albergar el pabellón del cincuentenario de la Revolución de Octubre. Conocido como Palacio de las Exposiciones, acogió muestras de arte oficial hasta principios de los noventa, cuando se convirtió en un centro de arte contemporáneo. Narkevičius celebra su programación independiente, única en el país, y también que se haya liberado de la imposición de las cifras y del objetivo de llegar a las masas. Esta libertad, según el artista, tiene relación con su arquitectura. El espacio abierto, sus dimensiones y una estética minimalista de arquitectura pública social lo han convertido en un lugar catalizador para las nuevas generaciones de artistas.

Deimantas Narkevičius' celebration of the Contemporary Art Centre in Vilnius, Lithuania, is in line with other works in which he records the transition of a Soviet society into a democratic state, while revealing history as a construction of myths often far removed from the facts and as an exercise in counter-memory. In *Scena*, a building extolling the 1960s constructive and functional modernity takes centre stage. It was designed to house the pavilion for the 50th anniversary of the October Revolution. Originally known as the Arts Exhibition Palace, official art exhibitions were held there until the early nineties, when it became a centre for contemporary art. Narkevičius celebrates its independent programming, unprecedented in Lithuania, and its disregard for the tyranny of visitor numbers and the goal of reaching the masses. A sense of freedom, according to the artist, linked to its architecture. The open space, the dimensions and a minimalist aesthetic of social public architecture have turned it into a catalyst for new generations of artists.

Daniela Ortiz, Espanyol, ¿este es el oro que comes?

En un dibuix del segle XVII realitzat pel cronista peruà Felipe Guamán Poma de Ayala, un dels fundadors de la civilització inca, Capac Inca, pregunta a un colonitzador espanyol: *Cay coritacho micunqui?* (És aquest l'or que menges?). I l'invasor respon: «Aquest or mengem». Daniela Ortiz va partir d'aquesta pregunta en una acció performativa plantejada com un banquet. En una taula llarga amb un grup de comensals de nacionalitat espanyola, l'artista va «servir» una sèrie de plats pertinentment il·lustrats mentre es feia una lectura anticolonial de la gastronomia espanyola. Respecte a l'acció i la sèrie de plats, Ortiz escriu: «És el mateix or que menjaven els clients de la boutique espanyola de xocolata on vaig treballar l'any 2010, on se servia or de 24 quirats com a decoració dels pastissos i dolços elaborats amb xocolata Guanaja, un altre producte extret dels territoris envaïts. La mateixa denominació, Guanaja, es refereix a l'illa on Cristòfor Colom va obtenir els primers grans de cacau l'any 1502.» Sense oblidar el racisme històric, Ortiz posa el focus en l'ordre colonial actual, reproduït en les formes de producció, distribució i consum alimentari.

En un dibujo del siglo XVII realizado por el cronista peruano Felipe Guamán Poma de Ayala, uno de los fundadores de la civilización inca, Capac Inca, pregunta a un colonizador español: *¿Cay coritacho micunqui?* (¿Este es el oro que comes?) Y el invasor responde: «Este oro comemos.» Daniela Ortiz partió de esta pregunta en una acción performativa planteada como un banquete. En una mesa larga con un grupo de comensales de nacionalidad española, la artista «sirvió» una serie de platos pertinentemente ilustrados mientras se llevaba a cabo una lectura anticolonial de la gastronomía española. Sobre la acción y la serie de platos, Ortiz escribe: «Este oro es el mismo que comían los clientes de la boutique española de chocolates en la que trabajé en el año 2010, y en el que se servía oro de 24 kilates como decoración de los pasteles y dulces elaboradas con chocolate Guanaja, otro producto extraído de los territorios invadidos cuya denominación específica, Guanaja, se refiere a la isla en la que Cristóbal Colón obtuvo los primeros granos de cacao en el año 1502.» Sin olvidar el racismo histórico, Ortiz centra su atención en el orden colonial actual, reproducido en las formas de producción, distribución y consumo alimentario.

In a seventeenth-century drawing made by the Peruvian chronicler Felipe Guamán Poma de Ayala, one of the founders of the Inca civilisation, Capac Inca, asks a Spanish coloniser: *Cay coritacho micunqui?* (Do you eat this gold?). And the invader replies: 'We eat this gold.' Daniela Ortiz took this as a starting point for a performative action set up as a banquet. With a group of Spanish diners seated at a long table, the artist 'served' a series of appropriately illustrated dishes while an anti-colonial reading of Spanish gastronomy was made. Regarding the action and the series of dishes, Ortiz writes: 'This is the same gold that was eaten by the customers of the chocolate boutique in which I worked in 2010, where 24-carat gold was served as decoration on the cakes made of Guanaja chocolate, another product extracted from the invaded territories whose specific denomination, Guanaja, refers to the island in which Christopher Columbus obtained the first cocoa beans in the year 1502.' Without forgetting historical racism, Ortiz focuses on the current colonial order, reproduced in the forms of food production, distribution and consumption.

Enrique Ramírez, Cruzar un muro

«Tota persona té dret a sortir de qualsevol país, fins i tot el propi, i a retornar-hi.» Partint de l'article 13 de la Declaració Universal dels Drets Humans, Enrique Ramírez construeix un relat fílmic amb tres personatges que s'esperen en una oficina d'immigració d'una geografia indeterminada. En aquest escenari on convergeixen bona part de les aspiracions humanes del nostre temps, a mesura que evoluciona el film, el relat hi enllaça, d'una manera tan subtil com metafòrica, realitat i ficció, fets i introspecció. Mentrestant, una veu en off llegeix fragments de la carta que el cap indi Seattle va adreçar al president dels Estats Units el 1855 en resposta a l'oferta per part d'aquest d'una compra de terres. Nacions com espera, convicció, anheli, dret, viatge, frontera i origen són evocades amb una gran força poètica i política. *Cruzar un muro* va ser enregistrat a la Laguna de Aculeo, al Paine, Xile, l'any 2012.

«Toda persona tiene derecho a salir de cualquier país, incluso del propio, y a regresar a su país.» Partiendo del artículo 13 de la Declaración Universal de los Derechos Humanos, Enrique Ramírez construye un relato fílmico con tres personajes que están esperando en una oficina de inmigración de un lugar indeterminado. En este escenario donde convergen tantas aspiraciones humanas de nuestro tiempo, el relato enlaza, de forma sutil y metafórica, realidad y ficción, hechos e introspección. Mientras avanza el filme, una voz en off lee fragmentos de la carta que el jefe indio Seattle dirigió al presidente de Estados Unidos en 1855, en respuesta a la oferta de una compra de tierras por parte de este último. Nocións como espera, convicción, anhelo, derecho, viaje, frontera y origen son evocadas con gran fuerza poética y política. *Cruzar un muro* se filmó en la Laguna de Aculeo, el Paine, Chile, en 2012.

'Everyone has the right to leave any country, including his own, and to return to his country.' Based on article 13 of the Universal Declaration of Human Rights, Enrique Ramírez constructs a filmic story with three characters waiting in an immigration office at an unspecified location. Portraying a situation where so many human aspirations converge in this day and age, as the film evolves, the story links reality and fiction, facts and introspection, in a way that is as subtle as it is metaphorical. Meanwhile, a voiceover reads excerpts from Native American Chief Seattle's 1855 letter to the President of the United States in response to the latter's offer of a land purchase. Notions such as expectation, conviction, longing, rights, journey, border and origin are articulated with great poetic and political force. *Cruzar un muro* was recorded in Laguna de Aculeo, in Paine, Chile, in 2012.

Oriol Vilanova, Forjadors de imperio

Forjadors de imperio va ser una sèrie de trenta postals publicada després de la Guerra Civil espanyola. Ángel Hilario García de Jalón, fotògraf de celebritats del Madrid dels anys quaranta, va retratar, per complet i en plena guerra, el dictador Francisco Franco i el seu equip de comandaments més proper. Publicada l'any 1939 i distribuïda de manera massiva, la sèrie fa evident el vincle entre propaganda i escriptura de la història. Si bé només un dels retratats mostra una arma, la presència de medalles, uniformes, barrets, capes, banderes i crucifixos dona pistes que invaliden la suposada asèpsia del retrat. Autoproclamats salvadors de la pàtria i de la moral, la teatralitat de les imatges reforça l'exaltació de la ideologia triomfant i el fet que es presentessin com a forjadors d'una nova utopia. Oriol Vilanova compon el mosaic dels guanyadors de la guerra amb un format d'orla, tan utilitzat en l'àmbit acadèmic com a retrat col·lectiu d'una promoció. És un gest subtil que reclama la revisió de la representació de l'èxit i la victòria.

Forjadors de imperio fue una serie de treinta postales publicadas tras la Guerra Civil española. Ángel Hilario García de Jalón, fotógrafo de celebridades del Madrid de los años cuarenta, retrató, al completo y en plena guerra, al dictador Francisco Franco y a su equipo de mando más próximo. Publicada en 1939 y distribuida masivamente, la serie evidencia el vínculo entre propaganda y escritura de la historia. Aunque solo en uno de los retratos se ve un arma, la presencia de medallas, uniformes, gorras y sombreros, capas, banderas y crucifijos proporciona pistas que invalidan la supuesta asepsia del retrato. La teatralidad de las imágenes refuerza la exaltación de la ideología triunfante y el hecho de que los autoproclamados salvadores de la patria y de la moral se presentaran como forjadors de una nueva utopía. Oriol Vilanova compone el mosaico de los vencedores de la guerra en formato de orla, tan utilizado en el ámbito académico como retrato colectivo de una promoción. Es un gesto sutil que reclama la revisión de la representación del éxito y la victoria.

Forjadors de imperio was a series of 30 postcards published in 1939, immediately after the Spanish Civil War. In it, Ángel Hilario García de Jalón, photographer of Madrid celebrities in the 1940s, portrayed dictator Francisco Franco and his closest cohorts in the midst of the war. The widely distributed series makes clear the link between propaganda and the writing of history. Although only one of the portraits includes a weapon, the presence of medals, uniforms, hats, cloaks, flags and crucifixes gives clues that invalidate the supposed aseptic nature of the portrait. Self-proclaimed saviours of the homeland and morality, the theatricality of the images reinforces the exaltation of their triumphant ideology and the fact that they presented themselves as forgers of a new utopia. Oriol Vilanova chose to compose this mosaic of the victors in the format of a graduation photo, frequently used in academia as a collective portrait of an entire class. A subtle gesture that calls for the revision of the representation of success and victory.

Katarina Zdjelar, Don't Do It Wrong

Des de fa un centenar d'anys, a les escoles de Turquia, durant els primers cinc anys d'educació primària, les classes comencen cada dia amb una cerimònia militar de càntics mentre s'hissa la bandera. Un ritual per afirmar una essència nacional construïda i fomentada des del poder a l'entorn del sentiment de pertinença i una certa idea del «nosaltres». Katarina Zdjelar segueix la cerimònia en una escola primària d'Istanbul, un ritual dirigit pel director de l'escola i els professors. La seva càmera enregistra com, tot i que sembla que portar la bandera sigui un privilegi, físicament és massa pesat per a aquestes edats i una nena té un atac de pànic. Un cop al seu lloc, els alumnes canten, com si no hagués passat res, l'himne nacional turc i reciten un jurament de fidelitat a Atatürk, fundador de la pàtria, a qui prometen mantenir viu el seu llegat i estimar el seu país més que a ells mateixos. Com es construeixen les identitats col·lectives? Com s'imposa i exerceix el poder? Fins i tot en la seva condició estrictament descriptiva, les imatges de Zdjelar obren interrogants pertinents.

Desde hace un centenar de años, en las escuelas de Turquía, durante los primeros cinco años de educación primaria, las clases empiezan cada día con una ceremonia militar de cánticos mientras se iza la bandera. Un ritual para afirmar una esencia nacional construida y alentada desde el poder en torno al sentimiento de pertenencia y una cierta idea del «nosotros». Katarina Zdjelar sigue la ceremonia en una escuela primaria de Estambul, un ritual dirigido por el director del colegio y los profesores. Su cámara filma cómo una niña tiene un ataque de pánico porque cargar la bandera, pese a considerarse una tarea privilegiada, resulta físicamente demasiado pesada para esas edades. Una vez situados en su lugar, los alumnos cantan, como si nada hubiera sucedido, el himno nacional turco y recitan un juramento de fidelidad a Atatürk, fundador de la patria, a quien prometen mantener vivo su legado y amar a su pueblo más que a uno mismo. ¿Cómo se construyen las identidades colectivas? ¿Cómo se impone y se ejerce el poder? Incluso en su condición estrictamente descriptiva, las imágenes de Zdjelar abren interrogantes pertinentes.

For the past one hundred years, Turkish schools, during the first five years of primary education, have begun each day with a military ceremony of pledging allegiance and flag raising. The ritual affirms a national essence that builds upon and is encouraged by a sense of belonging: a certain idea of 'us'. Katarina Zdjelar records the ceremony at a primary school in Istanbul, a ritual led by the school's headmaster and teachers. Her camera reveals how, although carrying the flag seems to be a privilege, it is physically too heavy for a child of this age and a girl has a panic attack. Once in place, the pupils, oblivious to what has happened, sing the Turkish national anthem and recite an oath of allegiance to Atatürk, the nation's founder, promising to keep his legacy alive and love their country more than themselves. How are collective identities formed? How is power imposed and exercised? Even though they are purely descriptive, Zdjelar's images raise relevant questions.

José Antonio Vega Macotela, Time divisa (fragment)

L'artista mexicà José Antonio Vega Macotela treballa amb col·lectius homogenis com soldats, miners o presos. És el cas de *Time divisa*, que documenta 365 «intercanvis de temps» que el mateix artista va dur a terme amb reclusos del centre Santa Martha Acatitla de Mèxic D.F. Vega Macotela va oferir als interns la possibilitat d'intercanviar accions que voldrien fer però que la seva situació d'internament els ho impedia. Ell les realitzaria per ells. A canvi, els interns havien de dur a terme les accions que l'artista els demanava. Acordaven un dia i una hora per executar-les simultàniament. Així, Vega Macotela va anar a veure els primers passos d'un fill, va buscar pel·lícules de culte, va ballar amb una mare o va visitar bordells, entre d'altres accions. Mentrestant, els reclusos comptaven els batecs del cor i les respiracions, perforaven una superfície o marcaven els passos que feien mentre escoltaven una cançó, entre d'altres actes. El projecte, que va durar quatre anys, presenta un sistema radicalment diferent d'intercanvi. En lloc de canviar temps per diners, com és habitual, explora la possibilitat d'intercanviar accions o fragments de vida.

El artista mexicano José Antonio Vega Macotela trabaja con colectivos homogéneos como soldados, mineros o presos. Es el caso de *Time divisa*, que documenta 365 «intercambios de tiempo» que el propio artista llevó a cabo con reclusos del centro Santa Martha Acatitla de México D.F. Vega Macotela ofreció a los internos la posibilidad de intercambiar acciones que querían hacer, pero que no podían realizar a causa de su internamiento. Él las haría por ellos. A cambio, los presos tenían que llevar a cabo las acciones que el artista les pedía. Acordaban un día y una hora para ejecutarlas simultáneamente. Así, Vega Macotela presenció los primeros pasos de un hijo, buscó películas de culto, bailó con una madre o visitó prostíbulos, entre otras acciones. Mientras, los reclusos contaban los latidos de su corazón y sus respiraciones, perforaban una superficie o marcaban los pasos que daban mientras escuchaban una canción, entre otros actos. El proyecto, que se prolongó durante cuatro años, presenta un sistema radicalmente distinto de intercambio. En lugar de cambiar tiempo por dinero, como suele hacerse, explora la posibilidad de intercambiar acciones o fragmentos de vida.

The Mexican artist José Antonio Vega Macotela works with homogeneous groups, such as soldiers, miners and prisoners. With *Time divisa* he has documented 365 'time exchanges' with prisoners in the Santa Martha Acatitla penitentiary in Mexico City where he offered them the possibility of exchanging actions. He asked them what they would like to do, but were unable to because of their incarceration, and offered to do it himself. In exchange, the prisoners were to carry out the actions the artist requested. They then agreed on a day and a time when they would fulfil their respective commitments simultaneously. Vega Macotela was therefore able to see the first steps of a child, look for cult movies, dance with a mother and go to brothels, among other actions. Meanwhile, the prisoners counted their heartbeats and noted their breathing rates, perforated a surface, or recorded the tempo of the steps they took as they listened to a song, and so on. The project, which lasted four years, presents a radically singular time-exchange system. Instead of the usual form of trading time for money, it explores the possibility of exchanging actions or fragments of life.