

Joan Jonas, Lines in the Sand

En aquesta obra Joan Jonas revisita el mite del rapte d'Helena. La instal·lació està basada en el poema de Hilda Doolittle (coneguda com a H. D.) *Helen in Egypt* (1951-1955), que qüestiona la versió d'Homer a *La Ilíada*, quan sosté que la causa de la guerra entre Atenes i Troia va ser la infidelitat d'Helena. Per a H. D., el motiu real va ser la rivalitat comercial entre aqueus i troians per accedir al mar Negre.

Com acostuma a fer, Joan Jonas compon capes de significat amb una gran diversitat d'elements. En una pantalla gran hi presenta imatges de l'Hotel Luxor de Las Vegas –un edifici piramidal de 36 pisos amb una rèplica de l'Esfinx al davant– i fotografies d'un viatge a Egipte fet per l'àvia de l'artista el 1910. Projectat en una caixa negra, evoca l'antic poema irlandès *The Tain*, on un rei i una reina discuteixen absurdament sobre qui té més possessions. Jonas incorpora els dibuixos amb guix i les línies a la sorra traçades a la performance que va dur a terme a la Documenta de Kassel el 2002. Inclou també passatges projectats de *Tribute to Freud* d'H. D., que rememora quan Sigmund Freud va psicoanalitzar-la, al costat d'un sofà que recorda l'antic estil egipci i alhora un divan de psicoanàlisi.

En esta obra Joan Jonas revisita el mito del rapto de Helena. La instalación está basada en el poema de Hilda Doolittle (conocida como H. D.) *Helena en Egipto* (1951-1955), que cuestiona la versión de Homero en la *Ilíada*, según la cual la causa de la guerra entre Atenas y Troya fue la infidelidad de Helena. Para H. D., el motivo real fue la rivalidad comercial entre aqueos y troyanos para acceder al mar Negro.

Como suele hacerlo, Joan Jonas compone capas de significado con gran diversidad de elementos. En una gran pantalla presenta imágenes del Hotel Luxor de Las Vegas –un edificio piramidal de 36 pisos con una réplica de la Esfinge en el exterior– y fotografías de un viaje a Egipto realizado por la abuela de la artista en 1910. Proyectado en una caja negra, evoca el antiguo poema irlandés *The Train*, en el que un rey y una reina discuten absurdamente sobre quién de ellos tiene más posesiones. Jonas incorpora los dibujos con tiza y las líneas en la arena trazadas en la performance que llevó a cabo en la Documenta de Kassel en 2002. Incluye también pasajes proyectados de *Tributo a Freud* de H.D., que rememora cuando Sigmund Freud psicoanalizó a la poeta, junto a un sofá que recuerda el antiguo estilo egipcio y al mismo tiempo un diván de psicoanalista.

In this work Joan Jonas revisits the myth of Helen of Troy's abduction. The installation is based on the poem *Helen in Egypt* (1951–55) by Hilda Doolittle (known as H. D.), which questions Homer's claim in the *Iliad* that the cause of the war between Athens and Troy was Helen's infidelity. For H. D., the real reason was the commercial rivalry between the Achaeans and the Trojans for access to the Black Sea.

As in most of her work, Jonas evokes layers of meaning using a great diversity of elements. A large screen features images of the Luxor Hotel in Las Vegas, a 36-storey pyramidal building with a replica of the Sphinx in front, and photographs of a trip to Egypt taken by the artist's grandmother in 1910. Projected in a black box, it evokes the old Irish poem *The Tain*, where a king and queen absurdly argue over who has more possessions. Jonas incorporates the chalk drawings and lines drawn in the sand created during her performance at Documenta, Kassel, in 2002. Also included are projected passages from H. D.'s *Tribute to Freud*, which recall when Sigmund Freud psychoanalysed the poet, next to a sofa resembling an ancient Egyptian divan or a psychoanalytic couch.

Zoe Leonard, I want a president

L'any 1992, la poetessa i activista queer Eileen Myles va anunciar que es presentava a la cursa presidencial dels Estats Units com a candidata independent contra George H. Bush i Bill Clinton; una decisió significativa per ampliar la capacitat de representació i per implementar polítiques realment inclusives per a col·lectius feministes i LGTB+. Com a resposta, Zoe Leonard va escriure el poema *I want a president*. Es tracta d'un text-manifest que es va publicar en una revista LGTB i que, en un moment en què encara no existien les xarxes socials, va ser fotocopiats, distribuït i compartit per col·lectius feministes i grups de suport a les persones afectades per la sida. Més endavant, el 2016, el raper i activista Mykki Blanco el va llegir en públic i el poema va tornar a circular amb força. Uns dies abans de les eleccions presidencials d'aquell any, el High Line Art el va reproduir en un dels pilars que sostenen The Standard Hotel, al High Line, el parc elevat de Manhattan. Aquest fet es va fer viral a les xarxes i va convertir el poema en una crida a l'acció.

En 1992, la poeta y activista queer Eileen Myles anuncio que se presentaba a la carrera presidencial de Estados Unidos como candidata independiente contra George H. Bush y Bill Clinton; una decisión significativa para ampliar la capacidad de representación y para implementar políticas realmente inclusivas para colectivos feministas y LGTB+. Como respuesta, Zoe Leonard escribió el poema *I want a president*. Se trata de un texto-manifiesto que se publicó en una revista LGTB y que, en un momento en el que todavía no existían las redes sociales, fue fotocopiado, distribuido y compartido por colectivos feministas y grupos de apoyo a las personas afectadas por el sida. Más adelante, en 2016, el rapero y activista Mykki Blanco lo leyó en público y el poema volvió a circular masivamente. Unos días antes de las elecciones presidenciales de ese año, el High Line Art lo reprodujo en uno de los pilares que sostienen The Strand Hotel, en el High Line, el parque elevado de Manhattan. Este acontecimiento se hizo viral en las redes y convirtió el poema en un llamamiento a la acción.

In 1992, poet and queer activist Eileen Myles announced that she was running for the presidency of the United States as an independent candidate against George H. Bush and Bill Clinton. The decision proved significant in expanding the capacity for representation and implementation of truly inclusive policies for feminist and LGTB+ groups. In response, Zoe Leonard wrote the poem *I want a president*. Published as a text-manifesto in an LGTB magazine at a time when social networks did not yet exist, the poem was photocopied, distributed and shared by feminist groups and support groups for people affected by AIDS. In 2016, after the rapper and activist Mykki Blanco read it in public, it began to circulate widely again. A few days before the presidential elections of that year, High Line Art reproduced it on one of the pillars that support The Standard Hotel, on the High Line, the elevated park in Manhattan: a fact that went viral on the networks, turning the poem into a call to action.

Mircea Cantor, Chaplet

Chaplet és una instal·lació efímera elaborada amb les empremtes dactilars de l'artista. Evocant els controls biomètrics de fronteres en un món obsessionat pel control de la població, Mircea Cantor ha submergit els dits en tinta negra per imprimir una línia directament a la paret, afegint-hi, de tant en tant, una pua. La referència visual al filferro espinós és immediata, així com als desplaçaments humans massius imposats per les lleis feudals d'una economia global. Si bé el títol de l'obra sembla al·ludir a una corona, una garlanda o un rosari, la disposició de les empremtes a l'espai revoca qualsevol possibilitat de diàleg. Crescut a la Romania de l'òrbita soviètica, Cantor no renuncia a repensar, amb una estètica pobra i amb una gran economia de mitjans, el món d'avui. Com el mateix artista ha manifestat en més d'una ocasió, es tracta de «parlar de poètica a través de la política».

Chaplet es una instalación efímera elaborada con las huellas dactilares del artista. Evocando los controles biométricos de fronteras en un mundo obsesionado por el control de la población, Mircea Cantor sumergió sus dedos en tinta negra para imprimir una línea directamente sobre la pared, añadiéndole, de vez en cuando, una púa. La referencia visual al alambre de espino es inmediata, así como a los desplazamientos humanos masivos impuestos por las leyes feudales de una economía global. Aunque el título de la obra parece aludir a una corona, una guirnalda o un rosario, la disposición de las huellas en el espacio revoca cualquier posibilidad de diálogo. Educado en la Rumanía de la órbita soviética, Cantor no renuncia a repensar, con una estética pobre y gran economía de medios, el mundo de hoy. Como el propio artista ha manifestado en más de una ocasión, se trata de «hablar de poética a través de la política».

Chaplet is an ephemeral installation made with the artist's fingerprints. Evoking biometric border controls in a world obsessed with population control, Mircea Cantor dipped his fingers in black ink to print a line directly on the wall, to which he occasionally draws a cross or barb. The reference to barbed wire is immediately obvious, as is the allusion to the massive human displacement imposed by the feudal laws of a global economy. While the title of the work seems to allude to a crown, garland or rosary, the arrangement of the fingerprints in the space refutes any possibility of dialogue. Raised in Romania during Soviet times, Cantor's proposals continue to address today's world, through the use of a 'poor' aesthetic and economy of means. As he has repeated on more than one occasion, it is about 'talking about poetry through politics'.

Ignasi Aballí, Vitrines CMYK

Si acostumen a fer de suport, aquí són el contingut. Si habitualment «mostren», aquesta vegada «demostren». Les vitrines cromàtiques d'Ignasi Aballí no tenen cap contingut objectual, però sí immaterial. En lloc d'objectes, els adjudica un color: els quatre colors imprescindibles en el sistema d'impressió estàndard de quadricromia conegut amb les sigles CMYK (*cyan, magenta, yellow, key*). Però les vitrines també incorporen un element habitual en l'artista com és el llenguatge. Cadascuna conté informació sobre el color en qüestió i un llistat dels seus diferents sistemes d'ordenació utilitzats des d'Aristòtil fins avui. A més d'una reflexió sobre el color que reverbera en tota l'obra d'Aballí, *Vitrines CMYK* interroga també les condicions de l'espai expositiu: el que es mostra i el que es diu, la transparència i l'opacitat, allò que s'exposa i les condicions que fan possible el fet d'exposar.

Aunque su función suele ser de apoyo, aquí son el contenido. Aunque habitualmente «muestran», en esta ocasión «demuestran». Las vitrinas cromáticas de Ignasi Aballí no tienen ningún contenido objetual, pero sí inmaterial. En lugar de objetos, les adjudica un color: los cuatro colores imprescindibles en el sistema de impresión estándar de cuatricromía conocido con las siglas CMYK (*cyan, magenta, yellow, key*). Pero las vitrinas también incorporan un elemento recurrente en el artista como es el lenguaje. Cada una de ellas contiene información sobre el color en cuestión y un listado de sus distintos sistemas de ordenación utilizados desde Aristóteles hasta hoy. Además de una reflexión sobre el color que reverbera en toda la obra de Aballí, *Vitrines CMYK* interroga las condiciones del espacio expositivo: lo que se muestra y lo que se dice, la transparencia y la opacidad, lo que se expone y las condiciones que posibilitan el hecho de exponer.

While vitrines are usually a support or showcase, here they are the content. If they usually 'show', this time they 'are shown'. The content of Ignasi Aballí's chromatic display cases is purely immaterial. Instead of objects, he assigns them a colour: the four essential colours in the standard four-colour printing system known as CMYK (*cyan, magenta, yellow, key*). But the vitrines also incorporate a common element: the artist's interest in language. Each contains information about the colour in question and a list of its different ordering systems used from Aristotle until today. In addition to a reflection on colour that reverberates throughout the artist's work, *Vitrines CMYK* also questions the conditions of the exhibition space, what is shown and what is said, transparency and opacity, what is exhibited and the conditions that make that exhibition possible.

Etel Adnan, Sans titre

L'artista, poeta i assagista d'origen libanès Etel Adnan no va viure el reconeixement internacional de la seva obra pictòrica fins als 87 anys, quan va participar en la Documenta de Kassel de 2012. Des de llavors, la seva abstracció lluminosa ha estat àmpliament reconeguda. Amb un llenguatge colorista i esquemàtic, Adnan articula l'espai en petites zones cromàtiques. Sovint plantejades a l'entorn d'una línia d'horitzó, construeix panoràmiques de paisatge en petit format, com variacions sobre un mateix tema, qui sap si el seu amor a la natura. Mantinent la puresa de l'abstracció, l'artista evoca sovint paisatges viscuts i estimats com la muntanya Tamalpais, al comtat de Marin, Califòrnia, o la costa de Beirut. «Podríeu pensar que l'amor a la natura és inofensiu, però cap amor ho és. Pot comprometre tota l'existència i de fet, ho fa», va escriure l'artista amb motiu de la seva participació en la Documenta de 2012.

La artista, poeta y ensayista de origen libanés Etel Adnan no fue objeto de un reconocimiento internacional por su obra pictórica hasta los 87 años, cuando participó en la Documenta de Kassel de 2012. Desde entonces, su abstracción luminosa ha sido ampliamente reconocida. Con un lenguaje colorista y esquemático, Adnan articula el espacio en pequeñas zonas cromáticas. A menudo planteadas en torno a una línea de horizonte, construye panorámicas de paisajes en pequeño formato, con variaciones sobre un mismo tema, quién sabe si su amor a la naturaleza. Manteniendo la pureza de la abstracción, la artista evoca paisajes vividos y amados como la montaña Tamalpais, en el condado de Marin, California, o la costa de Beirut. «Podría pensarse que el amor a la naturaleza es inofensivo, pero ningún amor lo es. Puede comprometer la totalidad de la existencia, y en realidad lo hace.», escribió la artista con motivo de su participación en Documenta en 2012.

The Franco-Lebanese American artist, poet and essayist Etel Adnan did not receive international recognition for her pictorial work until 2012, when she took part in Documenta, Kassel, at the age of 87. Since then, her luminous abstraction has been widely recognised. With a colourful and schematic language, Adnan articulates the space in small chromatic zones. Often composed around a horizon line, she creates small format landscape panoramas, like variations on the same theme, probably her love of nature. Maintaining the purity of abstraction, the artist often evokes landscapes she knows intimately, such as Mount Tamalpais, in Marin County, California, or the Beirut coastline. 'You might think that love of nature is harmless, but no love is harmless. It can compromise the whole of existence and indeed it does', wrote the artist on the occasion of her participation in Documenta in 2012.

Antoni Llena, Sèrie: «SOS: senyals de fum des d'un subsòl»

SOS: senyals de fum des d'un subsòl és una sèrie d'Antoni Llena iniciada el 2005 i que s'ha anat estenent amb els anys fins arribar als dibuixos diaris realitzats durant el confinament domèstic imposat per la pandèmia de l'any 2020. Els dibuixos de la Col·lecció MACBA corresponen a l'any 2018. Concebut com pàgines d'un llibre, són resultat de la pràctica diària amb el dibuix, una manera d'utilitzar-lo com un registre del pensament, una escriptura de les sensacions i un dietari visual per combatre la fugacitat del temps. Condensen la visió que té Llena de la vida i de l'art, tràgica, còmica i amb un acusat erotisme, i també el seu reconeixement d'artistes referents com Antoni Tàpies, Joan Miró, Goya, Balthus, Paolo Morandi, Philip Guston o Lucio Fontana. Un gran mosaic que funciona com a testimoni vital o cal·ligrafia del pensament.

SOS: senyals de fum des d'un subsòl es una serie de Antoni Llena iniciada en 2005 y que se ha ido prolongando con los años hasta llegar a los dibujos diarios realizados durante el confinamiento doméstico impuesto por la pandemia en 2020. Los dibujos de la Colección MACBA corresponden al año 2018. Concebidos como páginas de un libro, son el resultado de la práctica diaria con el dibujo, utilizado como si fuera un registro del pensamiento, una escriptura de las sensaciones o un dietario visual para combatir la fugacidad del tiempo. Condensan la visión que tiene Llena de la vida y del arte, trágica, cómica y con un acusado erotismo, y también su reconocimiento a artistas referentes como Antoni Tàpies, Joan Miró, Goya, Balthus, Paolo Morandi, Philip Guston o Lucio Fontana. Un gran mosaico que funciona como testimonio vital o caligrafía del pensamiento.

“SOS: senyals de fum des d'un subsòl” is a series that began in 2005 and grew over the years to include the daily drawings made during the lockdown imposed by the pandemic in 2020. The drawings in the MACBA Collection date from 2018. Conceived as pages of a book, they are the result of the daily practice of drawing, a way of using it to record thoughts, write one's feelings or as a visual calendar to combat the transience of time. They condense the artist's view of life and art, both tragic and comic at the same time, often erotic, and with more or less explicit references to some of the artists who have influenced Llena, such as Tàpies, Miró, Goya, Balthus, Paolo Morandi, Philip Guston or Lucio Fontana. A large mosaic that functions as a vital witness or as a calligraphy of thought.

Jonathas de Andrade, Jogos dirigidos (Directed games)


Jogos dirigidos presenta una experiència lingüística. Va ser enregistrada a Várzea Queimada, un poble de 900 habitants a l'estat del Piauí, al nord-est del Brasil, amb un índex inusualment alt de persones sordmudes. En una zona àrida i aïllada, amb dificultats per accedir a l'aigua potable, escasses inversions públiques i un nivell d'escolarització baix, la comunitat ha acabat generant un llenguatge gestual propi. Jonathas de Andrade va convidar un grup de divuit persones a fer jocs i exercicis corporals i de parla improvisats mentre els enregistrava. Inspirat en el Teatro do Oprimido d'Augusto Boal, no hi ha ningú que dirigeixi les activitats. Tot i que Andrade va titular l'obra *Jogos dirigidos* –agafant el títol d'un dels llibres escrits per la seva mare, educadora i mestra–, no queda clar qui ensenya ni què s'ensenya. Els participants vinculen gestos i paraules sistematitzant el seu lèxic gestual i reflectint un univers propi. Com en gran part de l'obra d'Andrade, la ficció i la no ficció es barregen fins a culminar en un gest final, quan es mostra la càmera i l'acte de filmar queda al descobert.

Jogos dirigidos presenta una experiencia lingüística. Se filmó en Várzea Queimada, un pueblo de 900 habitantes del estado de Piauí, en el nordeste de Brasil, que posee un índice inusualmente alto de personas sordomudas. En una zona àrida y aislada, con dificultades para acceder al agua potable, escasas inversiones públicas y bajo nivel de escolarización, la comunidad ha acabado creando un lenguaje gestual propio. Jonathas de Andrade invitó a un grupo de dieciocho personas a realizar juegos y ejercicios corporales y de habla improvisados mientras él los iba grabando. La propuesta, inspirada en el Teatro do Oprimido de Augusto Boal, no cuenta con nadie que dirija las actividades. Aunque Andrade tituló la obra *Jogos dirigidos* –tomando el título de uno de los libros escritos por su madre, educadora y maestra–, no queda claro quién enseña y qué se enseña. Los participantes vinculan gestos y palabras sistematizando su léxico gestual y reflejando un universo propio. Como en gran parte de la obra de Andrade, ficción y no ficción se mezclan hasta culminar en un gesto final, cuando, al mostrar la cámara, el acto de filmar queda al descubierto.

Jogos dirigidos presents a linguistic experience. It was recorded in Várzea Queimada, a town of 900 inhabitants in the state of Piauí, in north-eastern Brazil, with an unusually high rate of deaf and mute people. An arid and isolated area with limited access to drinking water, scarce public investment and a low level of schooling, the community has ended up generating its own sign language. Jonathas de Andrade invited a group of eighteen people to perform impromptu body and speech games and exercises while he recorded them. Inspired by Augusto Boal's Teatro do Oprimido, the activities were not directed. Although Andrade titled the work *Jogos dirigidos*, taking the title of an educational book written by his mother, an educator and teacher, it is not clear who is teaching whom or what is being taught. The participants link gestures and words by systematising their gestural lexicon and reflecting their own universe. As in much of Andrade's work, fiction and non-fiction are mixed culminating in a final gesture, when the camera is revealed and the act of filming is exposed

Bernat Daviu, STANZA



Bernat Daviu col·labora sovint amb altres creadors procedents de la dansa, el cinema o d'altres àmbits per potenciar desplaçaments de significat. Daviu entén l'obra com a resultat d'una activació, sovint en clau irònica, i les referències a l'art modern són recurrents en les seves propostes. Una d'elles és l'acció performàtica que va realitzar en el context de l'exposició *La pintura. Un repte permanent*, presentada a CaixaForum Madrid l'any 2019. Partint del fenomen adolescent de ballar a l'espai públic, al davant de superfícies reflectants d'edificis moderns, l'artista proposava utilitzar les obres de l'exposició com a mirall per afinar una coreografia. En col·laboració amb un grup de ballarins coreografiats per Mar Aguiló, quatre intèrprets vestits amb les tele-granotes que configuren Overall Paintings  Daviu (que formava part de la mateixa mostra) van ballar davant les pintures d'Ettore Spalletti, Robert Ryman, Gerhard Richter i Sean Scully. L'acció es va projectar a temps real en quatre pantalles de telèfon mòbil a l'Arts Santa Mònica de Barcelona.

Bernat Daviu colabora a menudo con otros creadores procedentes de la danza, el cine u otros ámbitos, para potenciar desplazamientos de significado. Daviu entiende la obra como resultado de una activación, muchas veces en clave irónica, y las referencias al arte moderno son recurrentes en sus propuestas. Una de ellas es la acción performativa que realizó en el contexto de la exposición *La pintura. Un reto permanente*, presentada en CaixaForum Madrid en 2019. Partiendo del fenómeno adolescente de bailar en el espacio público, ante las superficies reflectantes de los edificios modernos, el artista proponía utilizar las obras de la exposición como espejo para afinar una coreografía. En colaboración con un grupo de bailarines coreografiados por Mar Aguiló, cuatro intérpretes vestidos con los tele-monos que configuran Overall Paintings de Daviu (que formaban parte de la misma muestra) bailaron ante las pinturas de Ettore Spalletti, Robert Ryman, Gerhard Richter y Sean Scully. La acción se proyectó en tiempo real en cuatro pantallas de teléfono móvil en el Arts Santa Mònica de Barcelona.

Bernat Daviu often collaborates with other creators from dance, cinema and other fields to explore displacements of meaning. His work is the result of an activation, often ironic, and frequently references modern art. One example is the performative action he carried out in the context of the exhibition *Painting. A Permanent Challenge*, at CaixaForum Madrid in 2019. Picking up on the current trend among teenagers of dancing outdoors in front of modern buildings with reflective surfaces, Daviu proposed using the works in the exhibition as a mirror to fine-tune the choreography. Dressed in the overalls that make up Daviu's work Overall Paintings (which was also part of the same exhibition), and under the direction of Mar Aguiló, four performers danced in front of paintings by Ettore Spalletti, Robert Ryman, Gerhard Richter and Sean Scully. The action was projected in real time on four mobile phone screens at Arts Santa Mònica in Barcelona.

Robbins / Becher, *The Americans of Samaná*

Els fotògrafs Andrea Robbins i Max Becher donen testimoni i veu a la comunitat de Samaná, una península al nord-est de la República Dominicana on viuen els descendents dels esclaus afroamericans alliberats. L'any 1824 hi van arribar unes trenta-quatre famílies procedents d'Haití, que acabava d'aconseguir la independència, animades pel nou president i per la Societat Americana de Colonització, que, per motius suposadament humanitaris, promovia l'expulsió dels esclaus alliberats. Tot i que viuen en un país caribeny de parla espanyola, els vuit mil descendents actuals han conservat la parla anglesa del segle XIX, la música, els costums, la gastronomia i la religió protestant. Malgrat el seu aïllament lingüístic i religiós (una successió de governs dictatorials els ha prohibit l'anglès), han mantingut la identitat de grup. Exclosos del desenvolupament econòmic i condemnats a la pobresa, n'hi ha molts que encara s'identifiquen com a nord-americans i esperen la repatriació o poder-se retrobar amb branques de les seves famílies als Estats Units.

Los fotógrafos Andrea Robbins y Max Becher dan voz y testimonio a la comunidad de Samaná, una península al nordeste de la República Dominicana donde viven los descendientes de los esclavos afroamericanos liberados. En 1824 llegaron allí unas treinta y cuatro familias procedentes de Haití, que acababa de conseguir la independencia, animadas por el nuevo presidente y por la Sociedad Americana de Colonización que, por razones supuestamente humanitarias, promovía la expulsión de los esclavos liberados. Aun viviendo en un país caribeño de habla española, los ocho mil descendientes actuales han conservado el habla inglesa del siglo XIX, la música, las costumbres, la gastronomía y la religión protestante. A pesar de su aislamiento lingüístico y religioso (una sucesión de gobiernos dictatoriales les ha prohibido el inglés), han mantenido su identidad de grupo. Excluidos del desarrollo económico y condenados a la pobreza, muchos de ellos se siguen identificando como norteamericanos y esperan la repatriación o poderse reencontrar con ramas de sus familias en Estados Unidos.

Photographers Andrea Robbins and Max Becher give visibility and voice to the community of Samaná, a peninsula in the northeast of the Dominican Republic, and home to the descendants of freed African-American slaves. In 1824, some 34 families arrived there from Haiti, which had recently achieved independence, encouraged by Haiti's new president and the American Colonisation Society, which, for supposedly humanitarian reasons, promoted the expulsion of freed slaves. Although they live in a Spanish-speaking Caribbean country, today's 8,000 descendants have preserved the English language of the nineteenth century, together with the music, customs, gastronomy and the Protestant religion. A succession of dictatorial governments has banned English, but despite their linguistic and religious isolation, they continue to maintain their group identity. Excluded from economic development and condemned to poverty, many still identify as Americans and wait for repatriation or to be reunited with branches of their families in the United States.

The Otolith Group, I See Infinite Distance Between Any Point and Another

El 2012, la poetessa i artista francolibanesa americana Etel Adnan (1925-2021) va publicar *Sea and Fog* (Mar i boira), un poema èpic que evoca aquests dos elements físics com a metàfores del poder i del pas del temps. Partint d'aquest text, Anjalika Sagar i Kodwo Eshun, coneguts com The Otolith Group, duen a terme una lectura del primer capítol, *Sea*. Enregistrat en gran part a l'apartament parisenc d'Etel Adnan, la veu suau de l'autora i el soroll ambiental, silenciosos però presents, creen una atmosfera poderosa i meditativa. En el seu poema, Adnan constata el moviment de l'oceà i la mutació contínua de la matèria. El text transita des del sublim a la violència, des de la vall de Yosemite fins al jeep d'un soldat al desert, des de Dostoievski fins a Leslie Scalapino. Un llibre de salms poètics que The Otolith Group converteix en un experiment de concentració i un estudi dels gestos, el llenguatge i l'oceà. El film forma part de la trilogia produïda per aquest grup l'any 2012 entorn de la geopolítica i la història humana associades al mar.

En 2012, la poeta y artista francolibanesa americana Etel Adnan (1925-2021) publicó *Sea and Fog* (Mar y niebla), un poema épico que evoca estos dos elementos físicos como metáforas del poder y del paso del tiempo. Partiendo de este texto, Anjalika Sagar i Kodwo Eshun, conocidos como The Otolith Group, llevan a cabo una lectura del primer capítulo, *Sea*. Grabado en gran parte en el apartamento parisiense de Etel Adnan, la voz suave de la autora y el ruido ambiental, silencioso pero presente, crean un ambiente poderoso y meditativo. En su poema, Adnan constata el movimiento del océano y la continua mutación de la materia. El texto transita de lo sublime a la violencia, de Yosemite al jeep de un soldado en el desierto, de Dostoievski a Leslie Scalapino. Un libro de salmos poéticos que The Otolith Group convierte en un experimento de concentración y un estudio de los gestos, el lenguaje y el océano. El filme forma parte de la trilogía producida por este grupo en 2012 en torno a la geopolítica y la historia humana asociadas al mar.

In 2012, the Franco-Lebanese American poet and artist Etel Adnan (1925-2021) published *Sea and Fog*, an epic poem that evokes these two physical elements as metaphors for power and the passage of time. Using this text, Anjalika Sagar and Kodwo Eshun, known as The Otolith Group, perform a reading of the first chapter, *Sea*. Recorded largely in Etel Adnan's Parisian apartment, the author's soft voice together with the ambient noise, quiet but present, create a powerful and meditative atmosphere. In her poem, Adnan notes the movement of the ocean and the continuous mutation of matter. The text moves from the sublime to violence, from Yosemite Valley to a soldier's jeep in the desert, from Dostoevsky to Leslie Scalapino: a book of poetic psalms that The Otolith Group turns into an experiment in concentration and a study of gestures, language and the ocean. The film is part of the trilogy produced by this group in 2012 around geopolitics and human history associated with the sea.

Ignacio Uriarte, The History of the Typewriter recited by Michael Winslow

Ignacio Uriarte va escoltar el so de les tecles de tres mil màquines d'escriure del Deutsches Technikmuseum de Berlín i del Museo delle Macchine da Scrivere de Parcines, a Itàlia. Després de gravar digitalment seixanta-vuit models de diferents èpoques i tecnologies, va proposar a l'actor Michael Winslow que els reproduís amb la seva veu. Winslow és conegut com l'«home dels deu mil efectes de so» per la seva habilitat per reproduir sons reals amb la veu, però només en va poder executar trenta-dos, que es poden escoltar a *La història de la màquina d'escriure recitada per Michael Winslow*. Ordenats cronològicament, recuperen màquines produïdes des de la dècada de 1870 fins al 1980, quan van arribar les màquines elèctriques i els ordinadors. La tensió de Winslow intentant emetre el teclejar mecànic mostra els límits de la veu humana i qüestiona alhora el paper de la màquina en la societat moderna. Aquesta reflexió posa de manifest l'interès d'Uriarte per tot allò que té a veure amb l'oficina i el treball reiteratiu i monòton del Sísif modern.

Ignacio Uriarte escuchó el sonido de las teclas de tres mil máquinas de escribir del Deutsches Technikmuseum de Berlín y del Museo delle Macchine da Scrivere de Parcines, en Italia. Tras grabar digitalmente sesenta y ocho modelos de distintas épocas y tecnologías, propuso al actor Michael Winslow que los reprodujera con su voz. Winslow es conocido como «el hombre de los diez mil efectos de sonido» por su habilidad en reproducir sonidos reales con la voz, pero solo pudo ejecutar treinta y dos, que pueden escucharse en *La historia de la máquina de escribir recitada por Michael Winslow*. Ordenados cronológicamente, recuperan máquinas producidas desde la década de 1870 hasta 1980, cuando empezaron a llegar las máquinas eléctricas y los ordenadores. La tensión de Winslow intentando emitir el teclear mecánico muestra los límites de la voz humana y cuestiona, al mismo tiempo, el papel de la máquina en la sociedad moderna. Esta reflexión pone de manifiesto el interés de Uriarte por todo lo que tenga que ver con la oficina y el reiterativo y monótono trabajo del Sísifo moderno.

Ignacio Uriarte listened to the sound of the keys of 3,000 typewriters in the Deutsches Technikmuseum in Berlin and the Museo delle Macchine da Scrivere in Parcines, Italy. After digitally recording the sounds of sixty-eight models from different eras and technologies, he asked the actor Michael Winslow to reproduce them with his voice. Winslow is known as the 'Man of 10,000 Sound Effects' for his ability to reproduce real sounds with his voice. In the end, Winslow was only able to reproduce thirty-two of them, which can be heard in *The History of the Typewriter recited by Michael Winslow*. Arranged chronologically, they recall machines produced between the 1870s and the 1980s, when electric machines and computers took over. Winslow's tension in trying to reproduce the sound of the mechanical keyboard shows the limits of the human voice, while simultaneously questioning the role of the machine in modern society. A reflection linked to Uriarte's interest in anything associated with the office, and the repetitive and monotonous work of the modern Sisyphus.

Amalia Pica, Procesi3n de ocho

La llibertat de reuni3n i les formes alternatives de col·laboraci3n es troben darrere bona part de les propostes d'Amalia Pica, una artista que va cr3ixer a l'Argentina de la dictadura militar i que va apostar per l'art com a pr3ctica alliberadora i pol3tica. Pica uneix h3bilment la capacitat de festa amb la de protesta, l'alegria d'estar junts amb la lluita per una utopia possible. Les seves propostes incorporen banderoles, paper de confeti i llums de colors; per3 tamb3 pancartes, meg3fons i cassoles. Com a *Procesi3n de ocho*, en qu3, en lloc dels missatges que esperar3em trobar a les pancartes d'una manifestaci3n, hi trobem l'element crom3tic i festiu de les banderoles de colors. Pica vincula aix3 la idea de queixa i la de celebraci3n, dos moments de l'espai social amb una gran capacitat de crear comunitat i experi3ncia compartida.

La libertad de reuni3n y las formas alternativas de colaboraci3n son el germen de muchas de las propuestas de Amalia Pica, una artista que creci3 en la Argentina de la dictadura militar y que apost3 por el arte como pr3ctica pol3tica de liberaci3n. Pica une h3bilmente la capacidad de fiesta con la de protesta, la alegr3a de estar juntos con la lucha por una utop3a posible. Sus propuestas incorporan banderolas, papel de confeti y luces de colores; pero tambi3n pancartas, meg3fonos y cacerolas. Un ejemplo de ello es *Procesi3n de ocho*, en la que, en lugar de los mensajes que esperar3amos encontrar en las pancartas de una manifestaci3n, encontramos el elemento crom3tico y festivo de las banderolas de colores. Pica vincula as3 la idea de queja con la de celebraci3n, dos momentos del espacio social con gran capacidad de crear comunidad y experiencia compartida.

Freedom of assembly and alternative forms of collaboration are behind much of the work of Amalia Pica, an artist who grew up in Argentina during the military dictatorship and who turned to art as a liberating and political practice. Pica skilfully combines the ability to party with the ability to protest, the joy of being together with the struggle for a possible utopia. Her work includes bunting, confetti and coloured lights; but also banners, megaphones and saucepans. In *Procesi3n de ocho*, instead of the messages we would expect to see on demonstration placards, we find them festooned with chromatic and festive elements. Pica thus links the idea of protest to that of celebration, two moments in the social space with a great capacity to create a communal and shared experience.

Dora García, Frases d'or (Ella té molts noms) 2020

Amb lletres escrites amb pa d'or a la paret o impreses en samarretes, Dora García va iniciar, l'any 2001, la seva llarga sèrie Frases d'or. Tot i que el color daurat els atorga un cert preciosisme material, són frases sempre vinculades al sentit comú. Algunes provenen de personatges coneguts com Albert Einstein, però la majoria han estat proposades per l'artista. Eficazment ambigües, n'hi ha de poètiques, de críptiques, iròniques, burletes, ocurrents o provocadores; sempre admeten més d'una lectura i sovint inciten a l'acció. Plantejades com a truïsmes i mai com a citacions, actuen com a potencials o activadors de pensament. Les *Frases d'or* encapsulen la noció i l'actitud de Dora García respecte a la cultura, ja que l'artista no separa el registre intel·lectual de la cultura de base. Més que una interpretació unívoca i una semàntica tancada, prefereix la llibertat de lectura.

Con letras escritas con pan de oro en la pared o bien impresas en camisetas, Dora García inició, en 2001, su larga serie Frases de oro. Aunque el color dorado les otorga cierto preciosismo material, son frases siempre vinculadas al sentido común. Algunas proceden de personajes conocidos como Albert Einstein, pero la mayoría responden a propuestas de la artista. Eficazmente ambiguas, hay frases poéticas, otras crípticas, irónicas, burlonas, ocurrentes o provocadoras; siempre admiten más de una lectura y a menudo incitan a la acción. Planteadas como truïsmos y nunca como citas, actúan como potenciales o activadores del pensamiento. Las *Frases de oro* encapsulan la noción y la actitud de Dora García con respecto a la cultura, ya que la artista no separa el registro intelectual de la cultura de base. Más que una interpretación unívoca y una semántica cerrada, prefiere la libertad de lectura.

In 2001, Dora García began her long series Frases de oro using letters inscribed with gold leaf on walls or printed on T-shirts. While the golden colour gives the phrases a certain material preciousness, the themes are always linked to common sense. Although some are taken from well-known figures such as Albert Einstein, most have been proposed by the artist. Effectively ambiguous, some are poetic, others cryptic, ironic, mocking, witty or provocative, yet they all offer more than one reading and often incite action. Presented as truïsmes and never as quotations, they act as potentials or activators of thought. *Frases de oro* encapsulates Dora García's attitude toward culture, one that does not value the intellectual register over the popular. Rather than a univocal interpretation and a closed semantics, she prefers the freedom of an open reading.

Mar Arza, Nada reiterada

Amb una gran habilitat per intervenir llibres i convertir-los en instal·lacions i objectes escultòrics, Mar Arza se centra en aquesta ocasió en un exemplar de la novel·la *Nada* de Carmen Laforet, un text que descriu l'ofec social i cultural de la postguerra espanyola. Guardonat amb el Premi Nadal de 1944 i publicat l'any següent, tot i el seu reconeixement immediat, va quedar oblidat fins entrats els anys dos mil, quan es va tornar a posar en valor. En una gran composició de paret, Arza ha retallat i buidat el text imprès de les 87 pàgines de la novel·la deixant algunes paraules estratègiques a la vista. Amb els fulls fixats amb agulles, aconseguix una acusada sensació aèria. El joc de buits i d'ombres a la paret, la sensació de ferida i de talls subtils, reforcen la contundència i la poètica de les poques frases i paraules que l'artista ha decidit mantenir. El no-res invocat per *Nada reiterada* apunta en més d'una direcció: al buit del dia a dia de la postguerra, al silenci posterior que va patir la novel·la i als forats narratius que l'artista aplica al text.

Con gran habilidad para intervenir libros y convertirlos en instalaciones y objetos escultóricos, Mar Arza se centra en esta ocasión en un ejemplar de la novela *Nada* de Carmen Laforet, un texto que describe la opresión social y cultural de la posguerra española. Galardonado con el Premio Nadal de 1944 y publicado al año siguiente, quedó olvidado, pese a su reconocimiento inmediato, hasta los años dos mil, cuando se volvió a poner en valor. En una gran composición de pared, Arza ha recortado y vaciado el texto impreso de las 87 páginas de la novela dejando algunas palabras estratégicas a la vista. Con las hojas sujetas con alfileres, consigue una acusada sensación aérea. El juego de vacíos y sombras en la pared, así como la sensación de herida y de sutiles cortes, reafirman la contundencia y la poética de las pocas frases y palabras que la artista ha decidido mantener. La nada invocada por *Nada reiterada* apunta en más de una dirección: el vacío del día a día de la posguerra, al silencio posterior que sufrió la novela, y a los agujeros narrativos que la artista ha abierto en el texto.

Known for her interventions in books, which she turns into installations and sculptural objects, here Mar Arza begins with a copy of the novel *Nada* (Nothingness) by Carmen Laforet, a text that describes the social and cultural oppressiveness of the Spanish post-war period. Awarded the Nadal Prize in 1944 and published the following year, despite its initial success, the book was largely forgotten until the 2000s, when it was re-published to popular acclaim. In a large wall composition, Arza cut out and redacted the printed text of the novel's eighty-seven pages, leaving some strategic words exposed. Fixed to the wall with pins, it creates an ethereal sensation of great visual efficiency. The play between the gaps separating paper and wall, the shadows, and the feeling of wounds and subtle cuts, and the blank spaces corresponding to each of the missing words emphasise the forcefulness and poetics of the few phrases that the artist has decided to keep. The nothingness invoked by *Nada reiterada* points in more than one direction: the emptiness of post-war daily life, the oblivion subsequently suffered by the novel and the narrative gaps that the artist opens in the text.