

stanley brouwn, 1 pas 1:10 en 1 m

Deu passos

Bona part de les obres d' stanley brouwn consisteix en el registre dels seus singulars amidaments i les mesures subjectives amb què calculava les distàncies. Posant el seu cos com a referent, utilitzava diferents extremitats com a unitats de mesura: el «peu sb» (*sb-foot*), el «pas sb» (*sb-step*)... A més de recórrer trajectes i anotar-los en unitats d'un sistema propi, brouwn convertia el seu enregistrament en una peça artística. Com a *Deu passos*, de 1975, una llibreta-registre on cada pàgina té deu blocs de text separats per la distància d'un pas, marcat en vermell; i a *1 pas 1:10 en 1 m*, de 1976, en què calcula i descriu la distància d'un metre en relació amb distàncies que van d'un quilòmetre a un mil·límetre. brouwn anotava meticulosament els seus càlculs en fitxes, arxivadors i taules amb unes mesures també determinades per ell. Enfront de les convencions de la cartografia i la topografia, i d'un món on l'estandardització ha acabat imposant un buit de sentit, apostava per l'experiència subjectiva i una relació vivencial amb l'espai.

Gran parte de las obras de stanley brouwn consiste en el registro de sus singulares mediciones y las medidas subjetivas con las que calculaba las distancias. Sirviéndose de su propio cuerpo como referente, utilizaba distintas extremidades como unidades de medida: el «pie sb» (*sb-foot*), el «paso sb» (*sb-step*)... Además de recorrer trayectos y anotarlos en unidades de un sistema propio, brouwn convertía este proceso en una pieza artística. Como en *Diez pasos*, de 1975, una libreta-registro en la que cada página tiene diez bloques de texto separados por la distancia de un paso, marcado en rojo; y en *1 paso 1:10 en 1 m*, de 1976, en la que calcula y describe la distancia de un metro en relación con distancias que van de un kilómetro a un milímetro. brouwn anotaba meticulosamente sus cálculos en fichas, archivadores y tablas con unas medidas también determinadas por él. Frente a las convenciones de la cartografía y la topografía, y de un mundo en el que la estandarización ha acabado imponiendo un vacío de sentido, apostaba por la experiencia subjetiva y una relación vivencial con el espacio.

Much of stanley brouwn's work consists of the recording of his own measurements and the subjective measurements with which he calculates distances. Using his body as a reference, he used different limbs as units of measurement: the 'sb-foot', the 'sb-step'. As well as noting the dimensions of set itineraries in units of his own devising, brouwn turned his recording into artworks. Dating from 1975, *10 steps* comprises a notebook-record where each page has 10 blocks of text separated by the distance of one step, marked in red. In *1 step 1:10 in 1m*, from 1976, he calculated and described the measure of 1 metre in relation to distances ranging from 1 km to 1 mm. brouwn meticulously recorded his calculations using filing cards, card index boxes and tables, employing measurements also determined by him. Contrary to the conventions of cartography and topography in a world where standardisation has resulted in a vacuum of meaning, he supported subjective experience and a living relationship with space.

Mirtha Dermisache, Sin título (Carta) TRES OBRES AMB AQUEST TÍTOL



Texto

Untitled

Libro nº 3

Libro nº 2

Tot i que no s'articuli cap missatge ni es designi cap realitat, l'obra de Mirtha Dermisache està concebuda com una escriptura. Va ser Roland Barthes qui la va incloure dins la categoria d'«escriptures il·legibles». Amb una gran llibertat i esperit de recerca i de joc, Dermisache confecciona un llenguatge expressiu absolutament singular que es rebel·la contra el logos o la paraula reflexionada. Tot i donar als seus grafismes un format que la ment reconeix com a «llegible» –i que ella reforça amb els títols *Texto, Libro i Sin título (Carta)*–, la seva escriptura asemàntica planteja el repte d'un «desaprenentatge» o una deconstrucció del llenguatge. Sovint qualificat de poesia visual, l'univers sígnic de Dermisache aconsegueix plantejar, d'una manera no racional, l'essència o la mateixa idea de l'escriptura.

Pese a no articular mensaje alguno ni designar ninguna realidad, la obra de Mirtha Dermisache está concebida como una escriptura. Fue Roland Barthes quien la incluyó en la categoría de «escrituras ilegibles». Con gran libertad y espíritu lúdico, Dermisache confecciona un lenguaje expresivo absolutamente singular que se rebela contra el logos o la palabra reflexionada. Aunque sus grafismos presentan un formato que la mente reconoce como «legible» –y que ella refuerza con los títulos *Texto, Libro y Sin título (Carta)*–, su escriptura asemántica plantea el reto de un «desaprendizaje» o una deconstrucción del lenguaje. A menudo calificado de poesía visual, el universo sígnico de Dermisache consigue plantear, de forma no racional, la esencia o la idea misma de la escriptura.

While no message is articulated or reality alluded to, Mirtha Dermisache's work is conceived as writing. It was Roland Barthes who included it in the category of 'illegible writings'. With an open and original approach, Dermisache created an expressive language that rebels against the logo or word. Although she gave her graphisms a format that the mind recognises as 'readable' – reinforced by the titles *Texto, Libro and Sin título (Letter)* –, her asemantic writing raises the challenge of 'unlearning' or the deconstruction of language. Frequently described as visual poetry, Dermisache's symbolic universe manages to raise, in a non-rational way, the essence or the very idea of writing.

Teresa Estapé, Valor refugi II

Teresa Estapé posa en qüestió el sentit del valor imposat per la lògica del mercat. Una lògica que ha fet de l'or i el paper –entès com a paper moneda– elements simbòlics i objectes de desig més enllà del seu valor material. Estapé pren aquests dos elements sobrevalorats i els sotmet a un procés invers: en minimitza el valor convertint-los en mercaderies diferents del que estipula el mercat. És així com els posa a recer (o a refugi) de les imposicions del capital. *Valor refugi II* es presenta com una composició de folis blancs estàndard disposats al damunt d'una paret blanca. Un d'ells amaga un full d'or de 18 quilrats que l'artista ha intervingut (camuflat) sota l'aparença d'un full blanc. Al damunt de la successió de folis (i també de la làmina d'or intervinguda), l'artista hi ha escrit una frase sense tinta: Show me the money. Un eslògan popularitzat a la pel·lícula Jerry Maguire, de 1996, quan el capitalisme, tot i que ja es mostrava fallit, va esdevenir un sistema únic a nivell global. Cal recuperar el valor de les coses, insinua Estapé, posant-les a recer del capital.

Teresa Estapé pone en cuestión el sentido del valor impuesto por la lógica del mercado. Una lógica que ha convertido el oro y el papel –entendido como papel moneda– en elementos simbólicos y objetos de deseo más allá de su valor material. Estapé toma estos dos elementos sobrevalorados y los somete a un proceso inverso: minimiza su valor convirtiéndolos en mercancías distintas a lo estipulado por el mercado. De este modo los pone a salvo (o les da refugio) de las imposiciones del capital. *Valor refugio II* es una composición de folios blancos estándar dispuesta sobre una pared blanca. Uno de ellos oculta una hoja de oro de 18 quilates que la artista ha intervenido (camuflado) bajo la apariencia de una hoja blanca. Sobre la sucesión de folios (y también de la lámina de oro intervenida), la artista ha escrito una frase sin tinta: *Show me the money*. Un eslogan popularizado en la película *Jerry Maguire*, de 1996, cuando el capitalismo, aunque ya se mostraba fallido, se convirtió en un sistema único a nivel global. Hay que recuperar el valor de las cosas, insinúa Estapé, poniéndolas al abrigo del capital.

Teresa Estapé questions the value imposed by a market logic that has turned gold and paper – paper money – into symbolic elements and objects of desire beyond their material value. Estapé takes these two overvalued elements and subjects them to a reverse process, minimising their value by turning them into commodities different from that stipulated by the markets, thus putting them under cover (or refuge) from the impositions of capital. *Valor refugi II* is a composition of standard white sheets displayed on a white wall. One hides an 18-carat gold sheet that has been intervened (camouflaged) by the artist under the appearance of a white sheet. On top of the layers of sheets and the intervened gold leaf, the artist has written a sentence without using ink: Show me the money. This slogan was popularised in the 1996 film *Jerry Maguire*, at a time when capitalism – already failing – became global. We must recover the value of things, suggests Estapé, give them refuge to protect them from capital.

Marine Hugonnier, Un Coup de Dés Jamais N'abolira le Hasard - L'Espace Social N2

Marine Hugonnier revisita el mític poema de Stéphane Mallarmé, *Un cop de daus mai no abolirà l'atzar*, el darrer que va escriure el 1897 i el més experimental. Deixant que el text es construeixi visualment, Mallarmé proposava una lectura no lineal dels versos basada en la noció d'hipertext. Des de llavors, el poema no ha deixat d'interpel·lar totes les avantguardes. Com va dir Marcel Broodthaers del poeta: «Sense voler-ho, es va inventar l'espai modern.»

El 2007, Hugonnier construeix una trilogia amb el poema de Mallarmé. Amb el títol *The Bedside Book Project* [Proyecto llibre de capçalera], modifica tres edicions del poema adjudicant un subtítol a cadascuna: *L'Espace Social* (Richard Hamilton), *La forme du mystère* (Odilon Redon) i *Altération* (Kurt Schwitters). En el cas de *L'Espace Social*, com explica la mateixa artista: «El llibre de capçalera Richard Hamilton ha estat robat i els seus intersticis s'han omplert d'imatges que, durant una nit, en modifiquen la lectura.»

Marine Hugonnier revisita el mític poema de Stéphane Mallarmé, *Un lance de dados jamás abolirá el azar*, el último que escribió en 1897 y el más experimental. Dejando que el texto se construyera visualmente, Mallarmé proponía una lectura no lineal de los versos basada en la noción de hipertexto. Desde entonces, el poema no ha dejado de interpelar a todas las vanguardias. Como dijo Marcel Broodthaers a propósito del poeta: «Sin quererlo, inventó el espacio moderno.»

En 2007, Hugonnier construye una trilogía con el poema de Mallarmé. Con el título *The Bedside Book Project* [Proyecto libro de cabecera], modifica tres ediciones del poema adjudicándole un subtítulo a cada una: *L'Espace Social* (Richard Hamilton), *La forme du mystère* (Odilon Redon) y *Altération* (Kurt Schwitters). En el caso de *L'Espace Social*, como explica la propia artista: «El libro de cabecera Richard Hamilton ha sido robado y sus intersticios se han llenado de imágenes que, durante una noche, modifican su lectura.»

Marine Hugonnier revisits Stéphane Mallarmé's legendary poem, *A throw of the dice will never abolish chance*, his last work written in 1897 and his most experimental. Allowing the text to be constructed visually, Mallarmé suggested a non-linear reading of the verses based on the notion of hypertext. Since then, the poem has continually appealed to avant-garde artists. As Marcel Broodthaers said of the poet: 'He unconsciously invented modern space.'

Hugonnier builds a trilogy with Mallarmé's poem. Under the title *The Bedside Book Project*, from 2007, it modifies three editions of the poem assigning a subtitle to each: *L'Espace Social* (Richard Hamilton), *La forme du mystère* (Odilon Redon) and *Altération* (Kurt Schwitters). In the case of *L'Espace Social*, as the artist herself explains: 'Richard Hamilton's bedside book has been stolen and its interstices have been filled with images changing its reading for one night.'

Josep Maria Mestres Quadreny, Quartet de Catroc

Suite bufa

Tres cànonns en homenatge a Galileu

Tres peces per a violoncel i piano

Quadre

Variacions essencials

Doble Concert  er a Ones Martenot

Aronada

Espai sonor V

Josep Maria Mestres Quadreny va tractar les seves partitures com una obra plàstica. Sense renunciar a la bellesa formal i amb una gran capacitat conceptual i experimental, les ha anomenat «músiques visuals». És el cas d'*Aronada* (1971) –paraula que prové del sànscrit i que es refereix al «cercle dels sons audibles»–, una partitura-diana que pot ser interpretada per qualsevol instrument amb una durada de temps indefinit. I també de *Suite bufa* (1966), una acció teatral de seqüències encadenades entre un piano, una soprano i una ballarina escrita per l'amic Joan Brossa. A *Quartet de Catroc* (1962) –el títol és de Brossa–, una partitura gràfica amb tres moviments pot ser interpretada amb tempos diferents escollits a l'atzar pels mateixos músics, de manera que es genera una infinita combinació de textures sonores. *Tres cànonns en homenatge a Galileu* (1965) ja utilitza mitjans electrònics en viu: l'intèrpret toca una peça que és gravada per magnetòfons que la reproduïxen amb diferents retards, i així es crea un cànon perfecte a tres veus. I *Doble Concert per a Ones Martenot* (1970) és la primera obra escrita íntegrament per ordinador a Espanya i una de les primeres del món.

Josep Maria Mestres Quadreny trató sus partituras como una obra plàstica. Sin renunciar a la belleza formal y con gran capacidad conceptual y experimental, las ha llamado «músicas visuales». Es el caso de *Aronada* (1971) –palabra que proviene del sánscrito y que se refiere al «círculo de los sonidos audibles»–, una partitura-diana que puede ser interpretada por cualquier instrumento con una duración de tiempo indefinido. Y también de *Suite bufa* (1966), una acción teatral de secuencias encadenadas entre un piano, una soprano y una bailarina, escrita por su amigo Joan Brossa. En *Quartet de Catroc* (1962) –el títol es de Brossa–, una partitura gràfica con tres movimientos puede ser interpretada con tempos distintos escogidos al azar por los propios músicos, generando una infinita combinación de texturas sonoras. *Tres cànonns en homenatge a Galileu* (1965) ya utiliza medios electrónicos en vivo: el intèrprete toca una pieza que es grabada por magnetófonos que la reproducen sucesivamente empezando en distintos momentos, creando un canon perfecto a tres voces. Y *Doble Concert per a Ones Martenot* (1970) constituye la primera obra escrita íntegramente por ordenador en España y una de las primeras del mundo.

Josep Maria Mestres Quadreny treated his scores as a work of art. Retaining their formal beauty and highly conceptual and experimental nature, they were referred to as 'visual music'. Such is the case with *Aronada* (1971) – a word derived from Sanskrit and referring to the 'circle of audible sounds' –, a target-shaped score that can be played by any instrument for an indefinite length of time. Written by his friend Joan Brossa, *Suite bufa* (1966) is a theatrical action of linked sequences between a piano, a soprano and a dancer. In *Quartet de Catroc* (1962) – the title is again by Brossa –, a graphic score in three movements can be played at different tempos chosen at random by the musicians, thus providing an infinite combination of sound textures. *Tres cànonns en homenatge a Galileu* (1965) uses live electronic media, in which the performer plays a piece that is recorded on tape, and which is then played back introducing different delays, so creating a perfect three-voice canon. *Doble Concert per a Ones Martenot* (1970) is the first work in Spain – and one of the first in the world – to be written entirely by computer.

John Cage, Notations / by John Cage 1969

John Cage, un des grans renovadors de la música al segle XX, va compilar i editar *Notations* l'any 1969, juntament amb Alison Knowles. Cage va enviar cartes a compositors, artistes visuals i escriptors sol·licitant manuscrits per incloure'ls en un llibre en benefici de la Foundation for Contemporary Performance Arts de Nova York. Alguns van enviar creacions recents i d'altres obres més antigues. Cage va seleccionar prop de 270 compositors. Si bé les partitures abasten des del 1884 fins al 1978, bona part del material és dels anys seixanta. Reproduint el manuscrit original, es presenten des de pentagrames estàndard fins a partitures gràfiques i facsímils d'holografies, en una col·lecció que ofereix una visió única de les pràctiques de notació desenvolupades durant gairebé cent anys. El material està ordenat alfabèticament i amb el mateix espai destinat a cada partitura, de manera que l'editor té la mateixa autoritat que el lector a l'hora d'assignar valor a les diverses obres. Una de les *Notations* està dedicada al compositor català Josep Maria Mestres Quadreny i a la seva peça de 1962 *Quartet de Catroc*.

John Cage, uno de los grandes renovadores de la música en el siglo XX, compiló y editó *Notations* en 1969, junto con Alison Knowles. Cage envió cartas a compositores, artistas visuales y escritores solicitando manuscritos para incluirlos en un libro en beneficio de la Foundation for Contemporary Performance Arts de Nueva York. Algunos mandaron creaciones recientes y otros, obras más antiguas. Cage seleccionó a cerca de 270 compositores. Aunque las partituras abarcan desde 1884 hasta 1978, gran parte del material corresponde a los años sesenta. Reproduciendo el manuscrito original, se presentan desde pentagramas estándar hasta partituras gráficas y facsímiles de holografías, en una colección que ofrece una visión única de las prácticas de notación desarrolladas durante casi cien años. El material está ordenado alfabéticamente y a cada partitura se le dedica el mismo espacio, de modo que el editor tiene la misma autoridad que el lector para asignar valor a las distintas obras. Una de las *Notations* está dedicada al compositor catalán Josep Maria Mestres Quadreny y a su pieza de 1962 *Quartet de Catroc*.

One of the great innovators of music in the twentieth century, John Cage compiled and edited *Notations*, along with Alison Knowles, in 1969. Cage sent letters to composers, visual artists and writers requesting manuscripts for inclusion in a book to support the Foundation for Contemporary Performance Arts in New York. Some submitted recent creations and others older works. Cage selected almost 270 composers. Although the scores span from 1884 to 1978, much of the material is from the 1960s. Reproducing the original manuscript, they range from standard staves to graphic scores and facsimiles of holographs in a collection that offers a unique insight into notational practices developed over nearly one hundred years. Presented in strict alphabetical order and devoting the same space to each score, the editor has the same authority as the reader when assigning value to the different works. One of the *Notations* is dedicated to the Catalan composer Josep Maria Mestres Quadreny and his piece from 1962: *Quartet de Catroc*.

Emily Jacir, From Paris to Riyadh (Drawings for my Mother) – Février 1992

1999-2001

En la seva condició de palestina que va créixer a l'Aràbia Saudita, França, Itàlia i els Estats Units, Emily Jacir coneix realitats socials molt diverses. Les seves propostes despleguen conceptes com desplaçament, transformació, resistència i moviment, com és el cas d'aquesta instal·lació construïda en diferents composicions entre 1999 i 2001: *From Paris to Riyadh (Drawings for my Mother)*. «Aquestes peces parteixen dels meus records de viatges dins i fora de l'Aràbia Saudita. A l'avió que anava a l'Aràbia Saudita, la meua mare acostumava a tapar amb un rotolador totes les parts exposades dels cossos femenins de la revista Vogue per poder-la entrar al país. Vaig recopilar antics números de Vogue dels anys que vam viure a l'Aràbia Saudita i vaig recuperar l'acció de la meua mare. Extraient les seccions “il·legals” de cada revista, l'obra parla de recórrer l'espai entre dues maneres extremes de reprimir la dona: un espai on la imatge de la dona és mercantilitzada i un espai on és prohibida.» Si bé es podria interpretar com una crítica al context social islàmic, Jacir deixa molt clar que la repressió, malgrat que sigui d'un signe diferent, es produeix en un context i en l'altre.

En su condición de palestina formada en Arabia Saudí, Francia, Italia y Estados Unidos, Emily Jacir conoce realidades sociales muy distintas. Sus propuestas despliegan conceptos como desplazamiento, transformación, resistencia y movimiento. Este es el caso de *From Paris to Riyadh (Drawings for my Mother)*, una instalación construida en diferentes composiciones entre 1999 y 2001. «Estas piezas parten de mis recuerdos de viajes dentro y fuera de Arabia Saudí. Cuando volaba a Arabia Saudí, mi madre solía tapar con un rotulador todas las partes expuestas de los cuerpos femeninos de la revista Vogue para poder entrarla en el país. Recopilé antiguos números de Vogue de los años en que vivimos en Arabia Saudí y recuperé la acción de mi madre. Extrayendo las secciones “ilegales” de cada revista, la obra habla de recorrer el espacio entre dos formas extremas de represión sobre la mujer: un espacio en el que la imagen de la mujer está mercantilitzada y otro espacio en el que está prohibida.» Si bien podría interpretarse como una crítica al contexto social islámico, Jacir deja muy claro que la represión, aunque sea de distinto signo, se produce en ambos contextos.

As a Palestinian who grew up in Saudi Arabia, France, Italy and the United States, Emily Jacir is familiar with a wide variety of different social contexts. Her works deploy concepts of displacement, transformation, resistance and movement, as is the case with the installation *From Paris to Riyadh (Drawings for my Mother)*, displayed in a variety of different compositions between 1999 and 2001. 'These pieces are based on my memories of travelling in and out of Saudi Arabia. On the airplane flying into Saudi Arabia, my mother would black out with a marker all the exposed parts of female bodies from the latest Vogue magazines in order to bring them into the country. I collected old Vogue magazines from the years we lived in Saudi Arabia and retraced my mother's action. Extracting the “illegal” sections from each magazine, the work speaks about traversing the space in between two extreme forms of repressing women; a space in which the image of women is commodified and a space in which the image of women is banned.' Although it could be interpreted as a criticism of the Islamic social context, Jacir makes it clear that, although imposed differently, repression is found in many different contexts.

Elena del Rivero, Letters to the Mother 1995-2021

L'any 1919, Franz Kafka va enviar al seu pare una llarga carta on li retreia la conducta abusiva i autoritària que havia tingut amb ell. Publicada com a *Carta al pare*, Elena del Rivero la pren com a punt de partida per reivindicar la figura de la mare. Des de 1991 fins a 2021, va anar configurant un conjunt ingent de cartes a la mare en el qual inclou, a més de text, dibuix, pintura, collage i brodats. Una llarga sèrie –en aquesta instal·lació se'n presenta una part significativa– que es val de recursos diversos per mostrar, d'una manera molt física, la impossibilitat de la comunicació; ja sigui perquè ajunta i superposa les lletres convertint-les en una superfície il·legible, perquè repeteix una i altra vegada un punt de brodat o perquè traça marques repetitives per transmetre el tedi de l'eterna espera. L'artista du a terme una exploració obsessiva entorn el format de la carta com un element de comunicació personal i alhora universal. I és que, si bé la qualitat íntima de la carta es fa ressò d'un sentiment personal, les referències i metàfores són universals.

En 1919, Franz Kafka le envió a su padre una larga carta donde le reprochaba la conducta abusiva y autoritaria que había tenido con él. Publicada como *Carta al padre*, Elena del Rivero la toma como punto de partida para reivindicar la figura de la madre. De 1991 a 2021, fue configurando un ingente conjunto de cartas a su madre en el que incluye, además de texto, dibujo, pintura, collage y bordados. Una larga serie –en esta instalación se presenta una parte significativa de la misma– que se vale de distintos recursos para mostrar, de forma muy física, la imposibilidad de la comunicación; ya sea porque junta y superpone las letras convirtiéndolas en una superficie ilegible; porque repite una y otra vez un punto de bordado, o porque traza marcas repetitivas para transmitir el tedio de la eterna espera. La artista lleva a cabo una exploración obsesiva en torno al formato de la carta como elemento de comunicación personal y al mismo tiempo universal. Porque, si bien el carácter íntimo de la carta se hace eco de un sentimiento personal, las referencias y metáforas son universales.

In 1919, Franz Kafka sent his father a long letter in which he reproached him for his abusive and authoritarian behaviour. Published as *Letter to His Father*, Elena del Rivero takes it as a starting point to claim the figure of the mother. From 1991 to 2021, she created a large number of letters to her mother, incorporating text together with drawing, painting, collage and embroidery. A long series, a significant part of which is presented in this installation, it uses different resources to demonstrate, in a particularly physical way, the impossibility of communication. Thus, she compresses and overlaps the letters, rendering the surface unreadable; she repeats an embroidery stitch over and over again; or she traces repetitive marks to convey the tedium of eternal waiting. An obsessive exploration of the format of the letter as an element of personal and at the same time universal communication, since, while the intimate quality of the letter echoes a personal feeling, the references and metaphors are universal.

Mona Hatoum, Measures of Distance

Nascuda a Beirut de pares palestins i formada a Gran Bretanya, on es va instal·lar a causa de la guerra del Líban, Mona Hatoum té una habilitat extrema per mostrar el difícil diàleg entre cultures, com aquest treball en vídeo fa evident. L'artista sobreposa a la pantalla les cartes en àrab que la seva mare li enviava a Londres des de Beirut, mentre les llegeix en anglès. De fons, projecta les diapositives de la mare nua a la dutxa preses per Hatoum durant una visita al Líban. La veu de Hatoum llegint les cartes es barreja amb converses enregistrades en àrab amb la mare. Li parla obertament sobre els seus sentiments, la sexualitat i la relació amb el marit. Mentre es trenquen tabús al voltant del cos matern i l'estereotip de la dona àrab com a passiva, s'intensifica el vincle entre mare i filla. L'escriptura a la pantalla sura sobre les imatges com un vel o un filferro de pues, impeding l'accés visual a tota la imatge. D'altra banda, ja que les parts en àrab i en anglès de la banda sonora han rebut el mateix èmfasi, l'espectador occidental s'ha d'esforçar a seguir el relat i experimenta una poc habitual situació alienadora.

Nacida en Beirut de padres palestinos y formada en Gran Bretaña, donde se instaló a causa de la guerra del Líbano, Mona Hatoum posee una extrema habilidad para mostrar el difícil diálogo entre culturas, como evidencia este trabajo en vídeo. La artista superpone en la pantalla las cartas en árabe que su madre le mandaba a Londres desde Beirut, mientras las lee en inglés. De fondo, proyecta las diapositivas de su madre desnuda en la ducha, tomadas por Hatoum durante una visita al Líbano. La voz de Hatoum leyendo las cartas se mezcla con conversaciones grabadas en árabe con su madre. Le habla abiertamente sobre sus sentimientos, la sexualidad y la relación con su marido. Mientras se rompen tabúes en relación con el cuerpo materno y el estereotipo de la mujer árabe como pasiva, se intensifica el vínculo entre madre e hija. La escritura en la pantalla flota sobre las imágenes como un velo o un alambre de púas, impidiendo el acceso visual completo a las mismas. Por otra parte, como los audios en árabe y en inglés de la banda sonora han sido tratados con el mismo énfasis, el espectador occidental debe esforzarse para seguir el relato y experimenta una situación enajenante a la que no está acostumbrado.

Born in Beirut to Palestinian parents, and settled in Britain following the outbreak of the Lebanese Civil War, Mona Hatoum explores and exposes the difficult dialogue between cultures, as this video makes clear. Letters written by Hatoum's mother in Beirut to her daughter in London appear as Arabic text moving over the screen and are read aloud in English by Hatoum. The background images are slides of the mother in the shower, taken by the artist during a visit to Lebanon. Hatoum's voice reading the letters is mixed with recorded conversations in Arabic with her mother. She talks to her openly about her feelings, sexuality and relationship with her husband. While taboos surrounding the maternal body and the stereotype of the Arab woman as passive are broken, a strong bond between mother and daughter is evoked. The writing on the screen floats over the images like a veil or barbed wire preventing visual access to the entire image. On the other hand, since the Arabic and English parts of the soundtrack receive the same emphasis, the Western viewer must make an effort to follow the story, while experiencing an inevitable sense of alienation.

Ignasi Aballí, Desaparicions II

Desaparicions II (2005) pren el títol de la novel·la més famosa de Georges Perec, *La disparition* (1969), en la qual l'autor, al llarg de 300 pàgines, no utilitza cap paraula amb la lletra més freqüent en francès, la e. Partint d'aquest llibre, Ignasi Aballí elabora vint-i-quatre cartells de pel·lícules amb els títols de guions cinematogràfics de Perec, una faceta poc coneguda de l'escriptor. Algunes es van realitzar i d'altres, la majoria, no es van arribar a produir. Però l'artista no ens desvela quines no van passar de l'estadi de projecte. Si el cartell de cinema sempre remet a una altra cosa –a la mateixa pel·lícula–, en aquest cas queda orfe, constata una desaparició. D'altra banda, les imatges que utilitza Aballí en els cartells al·ludeixen totes a desaparicions, com un llibre sense text, un cartell caigut, una pantalla en blanc o un puzle sense imatges. En aquesta suma de desaparicions que convoca l'obra, de fons hi ressona també l'extermini del poble jueu, ja que el cognom Perec (que només té la vocal e) és la versió francesa d'un cognom en ídix, l'estratègia que va adoptar la família de l'escriptor per protegir-se dels nazis. El cognom originari no conté cap vocal, ja que l'alfabet hebreu utilitza una escriptura consonàntica.

Desapariciones II (2005) toma el título de la novela más famosa de Georges Perec, *La disparition* (1969), en la que el autor, a lo largo de 300 páginas, no utiliza ni una sola palabra con la letra más frecuente en francés, la e. Inspirándose en este libro, Ignasi Aballí elabora veinticuatro carteles de películas con los títulos de guiones cinematográficos de Perec, una faceta poco conocida del escritor. Algunas se realizaron y otras, la mayoría, no llegaron a producirse. Pero el artista no nos desvela cuáles no pasaron del estadio de proyecto. Si el cartel de cine siempre remite a otra cosa –a la propia película–, en ese caso queda huérfano, constata una desaparición. Por otra parte, todas las imágenes que utiliza Aballí en los carteles aluden a desapariciones, como un libro sin texto, un cartel caído, una pantalla en blanco o un puzle sin imágenes. En esta suma de desapariciones que convoca la obra, resuena de fondo el exterminio del pueblo judío, ya que el apellido Perec (que solo tiene la vocal e) es la versión francesa de un apellido en yidis, la estrategia que adoptó la familia del escritor para protegerse de los nazis. El apellido originario

Desaparicions II (2005) takes its title from the famous novel by the writer Georges Perec, *La disparition* (1969), which, throughout its three-hundred pages, avoids using any word with an 'e', the most frequently used letter in the French language. Inspired by the book, Ignasi Aballí created a display of twenty-four movie posters with the titles of Perec's screenplays, a little-known aspect of the writer's career. Some were actually produced, while the majority did not reach the screen, although the artist does not reveal which are which. If the cinema poster always refers to something else – to the film –, in this case it remains an orphan, testifying to an absence. On the other hand, the images Aballí uses in the posters all allude to disappearances, such as a book without text, a fallen poster, a blank screen or a jigsaw puzzle without an image. Resonating through this sum of disappearances evoked by the work is the extermination of the Jews in the Holocaust, since the surname Perec (which only has the vowel 'e') was the French version of a Yiddish surname, a strategy adopted by the writer's family to protect themselves from the Nazis. There are no vowels in the original surname, since the Hebrew alphabet contains only consonants.

Pep Agut, Monocrom

Monocrom, de 1996, desplega una relació enigmàtica i inquietant amb el llenguatge. Com en altres obres d'aquests anys, Pep Agut practica l'escriptura en tiretes de *dymo*, aquest sistema que permet estampar missatges o gravar paraules en relleu al damunt de plàstic adhesiu. Ubicades en l'espai pictòric, les paraules renunciem a la linealitat de l'escriptura i actuen com a sediments físics, com a estrats o capes que ja no mostren cap intenció narrativa ni cap voluntat nominativa. Un camp fragmentat i simultani, escampat a sobre de l'espai de la representació. Quin és el mecanisme de producció del significat? Quines són les estructures profundes de la llengua? Agut deixa l'escriptura a la intempèrie. Més que una semàntica concreta, el procés de sobreescritura plàstica elaborat per l'artista sembla al·ludir al fons profund del discurs i a aquesta estranya matèria que és el llenguatge.

Monocrom, de 1996, despliega una relación enigmática e inquietante con el lenguaje. Como en otras obras de esos años, Pep Agut practica la escritura en tiras de *dymo*, ese sistema que permite estampar mensajes o grabar palabras en relieve sobre plástico adhesivo. Ubicadas en el espacio pictórico, las palabras renuncian a la linealidad de la escritura y actúan como sedimentos físicos, como estratos o capas que ya no muestran intención narrativa ni voluntad nominativa alguna. Un campo fragmentado y simultáneo, diseminado sobre el espacio de la representación. ¿Cuál es el mecanismo de producción del significado? ¿Cuáles son las estructuras profundas de la lengua? Agut deja la escritura a la intemperie. Más que una semántica concreta, el proceso de sobreescritura plástica elaborado por el artista parece aludir al fondo profundo del discurso y a esa extraña materia que es el lenguaje.

Monocrom, from 1996, unfolds an enigmatic and disturbing relationship with language. As in other works from this period, Pep Agut writes using the Dymo label maker, a system for stamping letters in relief on a strip of adhesive plastic. Placed in the pictorial space, the words renounce the linearity of writing and act as physical sediments, as strata or layers without any narrative intention or nominative function. A fragmented, yet simultaneous field, scattered over the surface of the representation. What is the mechanism for producing meaning? What are the deep structures of language? Agut's writing leaves the questions open. More than a specific semantics, the plastic writing process elaborated by the artist seems to allude to the deepest essence of the discourse and to this strange matter that is language.

Richard Artschwager, Quotation Marks

Corner Piece

Corner Exclamation Point

L'any 1966, Richard Artschwager va construir la primera d'una llarga sèrie d'escultures que reproduïxen, en volum, signes de puntuació del llenguatge escrit. Algunes tenen una escala humana, d'altres són ubicades damunt peanyes i d'altres es plantegen com relleus escultòrics situats a la paret. Realitzades en fusta o en fòrmica, un material industrial molt usat per l'artista, dialoguen amb l'art conceptual, el minimalisme, el surrealisme i el pop art. Artschwager selecciona signes associats a la funció emotiva del llenguatge. En clau d'humor i amb certa sensualitat, puntuen l'espai expositiu. Tot i haver esdevingut un objecte físic, tot i trobar-se totalment al marge del seu context lingüístic, no han perdut la seva càrrega exclamativa. És així com l'artista converteix l'espai en una veu anònima que, d'alguna manera, ens interpel·la a tots els que hi transitem.

En 1966, Richard Artschwager construyó la primera de una larga serie de esculturas que reproducen, en volumen, signos de puntuación del lenguaje escrito. Algunas poseen escala humana, otras están ubicadas sobre peanas y otras se plantean como relieves escultóricos situados en la pared. Realizadas en madera o en fòrmica, un material industrial muy usado por el artista, dialogan con el arte conceptual, el minimalismo, el surrealismo y el pop art. Artschwager selecciona signos asociados a la función emotiva del lenguaje. En clave de humor y con cierta sensualidad, puntúan el espacio expositivo. Pese a haberse convertido en un objeto físico, pese a hallarse totalmente al margen de su contexto lingüístico, no han perdido su carga exclamativa. El artista convierte así el espacio en una voz anónima que, de algún modo, nos interpela a todos quienes transitamos por él.

In 1966, Richard Artschwager made the first of a long series of sculptures that reproduce, in three-dimensions, punctuation marks borrowed from written language. Some are on a human scale, others are placed on pedestals and still others take the form of sculptural reliefs on the wall. Made from wood or Formica, an industrial material frequently used by the artist, they combine elements of Conceptual art, Minimalism, Surrealism and Pop. Artschwager selects signs associated with the emotional role of language. Humorous, and with a certain sensuality, they literally punctuate the exhibition space. Despite being transformed into physical objects that are totally removed from their original linguistic context, they have not lost their exclamatory power. In this way the artist turns the space into an anonymous voice that, somehow, implicates everyone.

Tres, El País vaciado – 29 días de junio de 2005 vaciados

Mallarmé – Le Silence, le mystère précipité

Borrador

Tijeras para cortar el silencio

L'any 1985, en un concert homenatge al dadaïsta Cabaret Voltaire, un músic multidisciplinari de qui no es coneix el nom i que signa com a Tres (és el dia que va néixer), va decidir dedicar tot el seu treball a les poètiques del silenci. Des de llavors, en performances sonores, objectes intervinguts i instal·lacions de guerrilla s'ha abocat al silenci com a absència, com a protesta i com a llenguatge. Amb referents visuals com James Lee Byars i Joseph Beuys, sonors com John Cage, poètics com William S. Burroughs i Stéphane Mallarmé, i teòrics com Susan Sontag, Tres deixa constància del silenci. Entre les seves accions íntimes, buida de contingut exemplars d'un diari perforant-ne les pàgines amb forats diminuts; estampa una lletra muda amb un segell d'impremta; converteix unes tisores en una eina per tallar el silenci, o escriu amb braille un vers del poema de Mallarmé *Un cop de daus mai no abolirà l'atzar* damunt del retrat del poeta. «En una societat verbalment incontinent, no hi ha espai per al silenci», argumentava Tres.

En 1985, en un concierto homenaje al dadaísta Cabaret Voltaire, un músico multidisciplinar de quien se desconoce el nombre y que firma como Tres (es el día en que nació), decidió dedicar todo su trabajo a las poéticas del silencio. Desde entonces, en performances sonoras, objetos intervenidos e instalaciones de guerrilla, se ha volcado en el silencio como ausencia, como protesta y como lenguaje. Con referentes visuales como James Lee Byars y Joseph Beuys, sonoros como John Cage, poéticos como William S. Burroughs y Stéphane Mallarmé, y teóricos como Susan Sontag, Tres deja constancia del silencio. Entre sus acciones íntimas, vacía de contenido ejemplares de un periódico perforando sus páginas con agujeros diminutos; estampa una letra muda con un sello de imprenta; convierte unas tijeras en una herramienta para cortar el silencio, o escribe en braille un verso del poema de Mallarmé *Un lance de dados jamás abolirá el azar* sobre el retrato del poeta. «En una sociedad verbalmente incontinent, no hay espacios para el silencio», argumentaba Tres.

In 1985, in a tribute concert to the Dadaist Cabaret Voltaire, a multidisciplinary musician whose name is unknown and goes by the handle of Tres (three, being the date of his birth), decided to dedicate all his work to the poetics of silence. Since then, in sound performances, manipulated objects and guerrilla installations, silence has been used as absence, as protest and as language. With references such as visual artists James Lee Byars and Joseph Beuys, musicians such as John Cage, poets such as William S. Burroughs and Stéphane Mallarmé, and theorists such as Susan Sontag, Tres creates silence. Among his more intimate actions, he emptied copies of a newspaper by piercing its pages with tiny holes, printed an H (a silent letter in Spanish) with an ink stamp, turned a pair of scissors into a tool to cut the silence, and wrote in Braille a verse from Mallarmé's poem *A throw of the dice will never abolish chance* on a portrait of the poet. 'In a verbally incontinent society, there is no room for silence', argues Tres.

Isidoro Valcárcel Medina, El libro transparente

Referent clau de l'art conceptual espanyol, Isidoro Valcárcel Medina ha partit sempre d'una acusada consciència del llenguatge i d'altres formes de representació, com es fa evident en molts dels seus treballs. Mentre que a *El libro transparente* (1970) construeix un text amb paraules corrents i d'altres de pròpies imprès al damunt de fulles de plàstic transparent, a *La celosía* (1972) es val d'una pantalla per projectar la transcripció literal de la novel·la homònima de l'escriptor i cineasta francès Alain Robbe-Grillet, impulsor del *nouveau roman*. A *Relojos* (1973), l'objecte d'estudi és el pas del temps. Valcárcel Medina va fotografiar, durant 365 dies, diversos rellotges-calendari del mobiliari urbà de Madrid. Cada fotografia va ser feta un dia diferent fins a completar el calendari d'un any. Més endavant, el 1991, converteix un artefacte escolar tan bàsic i universal com una xuleta en un dispositiu de reflexió sobre l'acte creatiu. «L'obra d'art ha de ser tan fidel al seu moment que sigui el moment mateix», escriu l'artista a *La chuleta*.

Referente clave del arte conceptual español, Isidoro Valcárcel Medina ha partido siempre de una profunda conciencia del lenguaje y de otras formas de representación, como se hace evidente en muchos de sus trabajos. Mientras que en *El libro transparente* (1970) construye un texto con palabras corrientes y palabras propias impreso sobre hojas de plástico transparente, en *La celosía* (1972) se vale de una pantalla para proyectar la transcripción literal de la novela homónima del escritor y cineasta francés Alain Robbe-Grillet, impulsor del *nouveau roman*. En *Relojos* (1973), el objeto de estudio es el paso del tiempo. Valcárcel Medina fotografió, durante 365 días, varios relojes-calendario del mobiliario urbano de Madrid. Cada fotografía fue tomada en un día distinto hasta completar el calendario de un año. Posteriormente, en 1991, convierte un artefacto escolar tan básico y universal como una chuleta en un dispositivo de reflexión sobre el acto creativo. «La obra de arte debe ser tan fiel a su momento que sea el momento mismo», escribe el artista en *La chuleta*.

A key figure in Spanish Conceptual art, Isidoro Valcárcel Medina is informed by a keen awareness of language and other forms of representation, as reflected in much of his work. While in *El libro transparente* (1970) he constructs a text on sheets of transparent plastic with words in common use and others of his own devising, in *La celosía* (Jealousy, 1972) he uses a screen to project the literal transcription of *La Jalousie*, a novel by the French writer and filmmaker Alain Robbe-Grillet, a leading member of the *Nouveau Roman* movement. In *Relojos* (Clocks, 1973), the object of study is the passage of time. For 365 days, Valcárcel Medina photographed different calendar-clocks that were part of the urban furniture of Madrid. Each photograph was taken on a different day thus establishing the calendar for a year. Along similar lines, in 1991 he turned a school practice as basic and universal as a cheat sheet into a device for reflection on the creative act. 'An artwork must be so faithful to its moment in time as to become the moment itself', writes the artist in *La chuleta*.

Pep Duran, Updated

Documentació de l'obra

Dibuixos preparatoris de la instal·lació.

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.

Photographers Andrea Robbins and Max Becher give visibility and voice to the community of Samaná, a peninsula in the northeast of the Dominican Republic, where the descendants of freed African-American slaves live. In 1824, around thirty-four families arrived from Haiti, which had just achieved independence, on the initiative of President Pierre Boyer and the American Colonisation Society, which, under the pretence of humanitarian purposes, was promoting the expulsion of freed slaves. Although living in a Spanish-speaking Caribbean country, about 8,000 descendants still speak an American-English from the nineteenth century and have preserved their music, customs, gastronomy and Protestant religion. Despite their linguistic and religious isolation (a succession of dictatorial governments forbade the use of English), they have maintained their group identity. Excluded from the country's economic development and condemned to poverty, many still identify themselves as Americans and hope for repatriation, or at least some reunion with branches of their families in the United States.

Ursula Biemann, Performing to the border

Ursula Biemann documenta el treball feminitzat a Ciudad Juárez, ciutat fronterera on arriben, des del centre de Mèxic, moltes adolescents amb l'esperança de creuar la frontera amb els Estats Units i arribar fins a El Paso, a Texas. Atrapades com a mà d'obra barata a les nombroses empreses *maquiladoras*, moltes completen els ingressos amb la prostitució. Aquestes indústries nord-americanes on es munten equips electrònics i digitals s'han situat en llocs fronterers amb Mèxic aprofitant-se al decret de Maquila, que els permet produir sense pagar impostos a Mèxic, treballar amb mà d'obra molt més barata que la que pagarien als Estats Units i emportar-se la producció sense aranzels fronterers. Biemann exposa els perills, els abusos i la fragilitat en què viuen aquestes dones atrapades entre el treball a les fàbriques de la societat de la informació i la vida als barris marginals. Aborda la frontera com una construcció discursiva articulada a través de l'encreuament de persones i la relació de poder de dues nacions. Biemann aborda també els assassinats i violacions en sèrie de dones joves a Ciudad Juárez, que segueixen un mateix patró des de 1993.

Ursula Biemann documenta el trabajo feminizado en Ciudad Juárez, ciudad fronteriza a la que llegan, desde el centro de México, muchas adolescentes con la esperanza de cruzar la frontera con Estados Unidos y llegar hasta El Paso, en Texas. Atrapadas como mano de obra barata en las numerosas empresas maquiladoras, muchas de ellas completan sus ingresos con la prostitución. Estas industrias estadounidenses donde se montan equipos electrónicos y digitales se han situado en puestos fronterizos con México acogándose al decreto de Maquila, que les permite producir sin pagar impuestos en México, trabajar con mano de obra mucho más barata que la que pagarían en Estados Unidos y llevarse la producción sin aranceles fronterizos. Biemann expone los peligros, abusos y fragilidad que amenazan a estas mujeres atrapadas entre el trabajo en fábricas de la sociedad de la información y la vida en los barrios marginales. Aborda la frontera como una construcción discursiva articulada a través del cruce de personas y la relación de poder de dos naciones. Biemann aborda también los asesinatos y violaciones en serie de mujeres jóvenes en Ciudad Juárez, que siguen un mismo patrón desde 1993.

Ursula Biemann documents female labour issues in Ciudad Juárez, a border city that attracts many teenage girls from central Mexico hoping to cross the border into the adjoining city of El Paso, in the U.S. state of Texas. Trapped, and forced to work as cheap labour in the numerous *maquiladoras* companies, many supplement their income with prostitution. Assembling electronic and digital equipment, these American industries are located in Mexico adjacent to the border with the U.S. to take advantage of the Maquila decree, which allows them to avoid paying taxes in Mexico, employ cheaper labour than in the United States and to export their products without border tariffs. Biemann exposes the dangers, abuses and fragility in which these women live, caught between factory work in the IT industry and life in the slums. For the artist, the border is a discursive construction articulated through the border crossing and the power relationship between the two nations. Biemann also addresses the serial murder and rape of young women in Ciudad Juárez that has been ongoing since 1993.

Fikret Atay, Lalo's Story

Fikret Atay viu a Batman, ciutat on va néixer, situada al sud-est d'Anatòlia. Aquesta regió fronterera entre Turquia i l'Iraq, amb nombroses minories ètniques, fa dècades que pateix la presència militar, l'opressió política i la pobresa. Atay utilitza el vídeo per documentar aquesta realitat i també el diàleg inevitable d'una cultura tradicional amb les influències occidentals. *Lalo's Story* mostra un amic interpretant un *dengbej* per a l'avi de l'artista. El *dengbej* és una manera d'explicar històries típica d'aquella zona: inclou cançons i relat parlat sobre l'amor i la guerra. Si bé habitualment és la generació més gran qui fa de narradora, ja que és la que ha acumulat més saviesa i experiència, el vídeo d'Atay introdueix una ruptura amb els valors tradicionals i capgira els rols entre el narrador i l'espectador, a més de canviar la llengua kurda per l'anglès.

Fikret Atay vive en Batman, ciudad donde nació, situada en el sureste de Anatolia. Esta región fronteriza entre Turquía e Irak, con numerosas minorías étnicas, sufre desde hace décadas la presencia militar, la opresión política y la pobreza. Atay utiliza el vídeo para documentar esta realidad y también el diálogo inevitable de una cultura tradicional con las influencias occidentales. *Lalo's Story* muestra a un amigo interpretando un *dengbej* para el abuelo del artista. El *dengbej* es una forma de contar historias típica de esa zona: incluye canciones y relato hablado sobre el amor y la guerra. Aunque habitualmente la narración corre a cargo de las personas de más edad, que han acumulado más sabiduría y experiencia, el vídeo de Atay introduce una ruptura con los valores tradicionales e invierte los roles entre el narrador y el espectador, además de cambiar la lengua kurda por el inglés.

Fikret Atay lives in Batman, the city where he was born, located in southeast Anatolia. This border region between Turkey and Iraq, with many ethnic minorities, has suffered decades of military presence, political oppression and poverty. Atay uses video to document this situation and the inevitable dialogue between traditional culture and Western influences. *Lalo's Story* portrays a friend interpreting a *dengbêj* for the grandfather of the artist. The *dengbêj* is a typical way of telling stories in that region and includes songs and narration about love and war. Although the story is usually told by older people, who have accumulated more wisdom and experience, in the video Atay introduces a break with traditional values and reverses the roles between narrator and audience, in addition to substituting English for the Kurdish language.