

WE START

Fundació Joan Miró

Espai 13

FROM

Espai 13

THE END

Mireia c. Saladrígues

IS WHERE

Daniela Ortiz

WE START

Mariona Moncunill

FROM

Alex Reynolds

THE END

Mireia Sallarès

IS WHERE

30.09.11/08.07.12

WE START

WE START

Fundació Joan Miró

FROM

El final és el lloc des d'on comencem,

THE END

cicle d'exposicions a l'Espai 13, a cura de Karin Campbell

IS WHERE

El fin es de donde partimos,

WE START

ciclo de exposiciones en el Espai 13, comisariado por Karin Campbell

FROM

The End Is Where We Start From,

THE END

exhibition programme at Espai 13, curated by Karin Campbell

IS WHERE

30.09.11/08.07.12

WE START

ROSA MARIA MALET	Presentació	5
	Presentación	6
	Foreword	7
KARIN CAMPBELL	El final és el lloc des d'on comencem	8
	El fin es de donde partimos	12
	The End Is Where We Start From	16
MIREIA C. SALADRIGUES	El seu museu	20
	Su museo	26
	Her Museum	30
DANIELA ORTIZ	Recursos humans	36
	Recursos humanos	42
	Human Resources	48
MARIONA MONCUNILL	Menjadors	52
	Comedores	58
	Dining Rooms	64
ALEX REYNOLDS	Spinario	68
	Spinario	74
	Spinario	79
MIREIA SALLARÈS	S'escapà nua. Un projecte sobre la veritat (Caracas 2011-2012)	84
	Se escapó desnuda. Un proyecto sobre la verdad (Caracas 2011-2012)	90
	She Escaped Naked. A Project on the Truth (Caracas 2011-2012)	96

PRESENTACIÓ

L'any 2008, en plantejar-nos la programació de l'Espai 13 per al curs 2011-2012, volíem respectar la posició oberta i de projecció internacional que sempre hem procurat mantenir, centrant-nos, però, en el panorama emergent de la nostra ciutat.

Bona coneixedora dels protagonistes d'aquesta escena i de les seves obres, Martina Millà, cap de Programació i Projectes de la Fundació, va proposar de contactar amb Maria Lind, que aleshores dirigia el Center for Curatorial Studies del Bard College. Així ho vam fer, per tal d'explorar la possibilitat de treballar amb algun dels estudiants d'aquest centre especialitzat en la formació de comissaris d'art.

Karin Campbell ha estat la persona que buscàvem per copsar, amb la mirada i l'ull crític del qui ve de fora, l'impuls de la creació local.

En un temps rècord, la nostra jove comissària va establir una xarxa de contactes amb altres comissaris i amb una colla d'artistes que esperem que continuï viva més enllà del cicle que ha preparat per a l'Espai 13.

Aquest cicle, que pren el títol d'un suggeridor vers de T. S. Eliot, «El final és el lloc des d'on comencem», se centra en una cadena d'operacions narratives a càrrec de cinc artistes que han recorregut a estratègies expositives de tota mena. Un cop més, han fet de l'Espai 13 l'escenari de les propostes artístiques més innovadores de la nostra ciutat.

En les pàgines que segueixen, la comissària explica amb detall en què han consistit aquestes cinc intervencions, ajudada per textos de les mateixes artistes.

Aquesta publicació serveix de final obert, seguint l'esperit del cicle, que confiem porti les artistes i la seva obra més enllà del que és estrictament l'Espai 13.

Rosa Maria Malet

Directora de la Fundació Joan Miró

PRESENTACIÓN

En el año 2008, al plantearnos la programación del Espai 13 para el curso 2011-2012, nuestra voluntad fue respetar la posición abierta y de proyección internacional que siempre hemos procurado mantener, centrándonos, sin embargo, en el panorama emergente de nuestra ciudad.

Buena conocedora de los protagonistas de esta escena y de sus obras, Martina Millà, directora de Programación y Proyectos de la Fundación, propuso contactar con Maria Lind, que entonces dirigía el Center for Curatorial Studies en el Bard College. Así lo hicimos, para explorar la posibilidad de trabajar con alguno de los estudiantes de este centro especializado en la formación de comisarios de arte.

Karin Campbell ha sido la persona que buscábamos para captar, con la mirada y el ojo crítico de quien viene de fuera, el impulso de la creación local.

En un tiempo récord, nuestra joven comisaria estableció una red de contactos con otros comisarios y con un buen número de artistas que esperamos que siga viva más allá del ciclo que ha preparado para el Espai 13.

Este ciclo, que toma el título de un sugerente verso de T. S. Eliot, «El fin es de donde partimos», se centra en una cadena de operaciones narrativas a cargo de cinco artistas que han recorrido a estrategias expositivas de todo tipo. Una vez más, han convertido el Espai 13 en el escenario de las propuestas artísticas más innovadoras de nuestra ciudad.

En las páginas que siguen, la comisaria explica con detalle en qué han consistido estas cinco intervenciones, ayudada por textos de las mismas artistas.

Esta publicación sirve de final abierto, siguiendo el espíritu del ciclo, que confiamos que lleve a las artistas y a su obra más allá de lo que es estrictamente el Espai 13.

Rosa Maria Malet

Directora de la Fundació Joan Miró

FOREWORD

In 2008, when we considered our Espai 13 programming for the 2011-2012 season, we decided to follow our long-standing open, international approach, but giving it a special focus on new art emerging in Barcelona.

With her in-depth knowledge of this scene and its production, Martina Millà, the head of Programming and Projects at the Fundació, suggested that we contact Maria Lind, who at the time was directing the Center for Curatorial Studies at Bard College. That is what we did, inquiring about the possibility of working with one of the students from the center.

Karin Campbell turned out to be just the person we needed to capture our city's creative energy with the critical eye of an outsider.

In record time, our young curator set up a network of contacts with other curators and with a group of artists that we hope will remain active beyond the series it has prepared for Espai 13.

This series, with a title based on an evocative line by T. S. Eliott, "The end is where we start from," focuses on a succession of narrative ventures by five artists who have made use of all sorts of different exhibition strategies. Once again, they have turned Espai 13 into the stage for the most innovative art statements in our city.

In the following pages, Karin Campbell provides a detailed explanation of what these five pieces involved, with the help of texts written by the artists themselves.

This publication will serve as an open ending, following the spirit of the series, which we trust will take the artists and their works far beyond the boundaries of Espai 13.

Rosa Maria Malet

Director of the Fundació Joan Miró

DES D'ON
COMENCEM

Karin Campbell, comissària

EL FINAL
ÉS EL LLOC
DES D'ON
COMENCEM

*EL FINAL
ÉS EL LLOC
DES D'ON*

«El narrador pren el que conta de l'experiència; de la pròpia o de la referida. I a la vegada ho converteix en experiència d'aquells que escolten la seva història.»

—Walter Benjamin¹

Els relats, explicats a través de paraules, imatges o gests, són possiblement la forma de comunicació més perdurable que coneixen els éssers humans. L'historiador Hayden White suggereix que les històries no estan limitades per barreres com la llengua, la diversitat cultural, la geografia o una època, sinó que més aviat són processos de traducció on s'entrecreuen experiències personals i col·lectives, i on els esdeveniments, ja siguin presents o històrics, reals o ficticis, adquireixen significat.² El cicle 2011-2012 a l'Espai 13, titulat *El final és el lloc des d'on comencem*, va presentar cinc artistes l'obra recent de les quals reflecteix un impuls per explorar les múltiples manifestacions que pot adoptar la narrativa en la pràctica de l'art visual. Amb diferents mitjans i processos de treball, Mireia c. Saladrígues, Daniela Ortiz, Mariona Moncunill, Alex Reynolds i Mireia Sallarès van desenvolupar una manera excepcional, i de vegades poc convencional, d'explicar un relat.

* * *

Mireia c. Saladrígues entén la seva pràctica artística com un marc definit per la seva metodologia creativa, les condicions d'un context particular i la presència activa dels espectadors. La participació del públic és sovint fonamental per portar a terme els seus projectes. *El seu museu* és un projecte realitzat al llarg dels anys que sorgeix a partir de la relació de l'artista amb una dona anomenada Montserrat, exvigilant de seguretat d'un museu de Barcelona, que comparteix les seves experiències quotidianes amb l'artista. A mitjan 2010, Montserrat va començar a enregistrar aquestes anècdotes, que posteriorment Saladrígues ha transcrit i compilat en un llibre en edició limitada que ofereix un retrat íntim d'una dona amb un relat vital intrínsecament lligat a la seva feina i profundament influït per la diversitat de persones, la majoria desconeguts, que visiten «el seu museu». A l'Espai 13, aquesta narració va prosseguir; quan els visitants entraven a la sala d'exposicions, trobaven un exemplar del llibre sobre la taula i una invitació tàcita per iniciar una conversa amb Montserrat, mentre ella es feia càrrec d'una tasca completament nova: protegir quelcom que ella mateixa havia creat.

1. Benjamin, Walter. «El narrador: Reflexions sobre l'obra de Nicolai Leskov». *Assaigs de literatura contemporània*. Ignacio Echevarria (ed.). Pilar Esterlich (trad.). Barcelona: Columna, 2001, pàg. 154.

2. White, Hayden. *The Content of the Form: Narrative Discourse and Historical Representation*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1987.

Daniela Ortiz identifica dos impulsos diferenciats en la seva pràctica: l'impuls de reacció, o una urgència per respondre a un tema determinat; i l'impuls arxivístic, inspirat pel desig d'investigar exhaustivament un problema. Els seus projectes solen unir experiències viscudes amb narratives sociopolítiques i històriques més àmplies. En el cas de *Recursos humans*, Ortiz, que es va instal·lar a Barcelona des del seu Perú natal per cursar estudis universitaris, adreça una mirada crítica als conflictes econòmics, l'atur i la controvèrsia xenòfoba que ha envoltat la immigració a Espanya des de l'inici de la crisi l'any 2008. En establir una connexió entre aquestes circumstàncies i el tens clima polític del Perú, el projecte qüestiona com la condició de ser «altre» defineix la participació de cadascú en la infraestructura socioeconòmica mentre que convida els espectadors a qüestionar-se el seu paper, implícit o explícit, a l'hora de perpetuar l'estatu quo.

La pràctica específica del lloc de **Mariona Moncunill** gira al voltant de la dinàmica social que sorgeix en determinats contextos, com també de la funció i el valor d'ús de l'espai físic. Amb *Menjadors*, enllaça el seu interès actual per les intervencions espacials i la pràctica col·laborativa amb un nou element de la seva producció: els objectes concrets i independents.

Després de treballar en el servei d'atenció al client d'un museu, Moncunill volia plantejar com els treballadors i els visitants perceben les operacions entre bastidors de les institucions artístiques que pertanyen a articketBCN. Alhora, esperava obrir la porta perquè els treballadors d'aquestes institucions reconeguessin la seva connexió amb la xarxa cultural de la ciutat. Aquest projecte se centra en els menjadors del personal —un espai on solen produir-se les interaccions socials en el lloc de treball— com a comú denominador que uneix els museus d'articketBCN. Amb unes impecables fotografies arquitectòniques i una revista de gran qualitat, aquest projecte ofereix una visió sorprenent del sector de la producció i la gestió cultural de Barcelona.

L'obra d'**Alex Reynolds** aborda l'aspecte experiencial de la confrontació amb l'art i la manera com els espectadors se situen en relació amb les narratives. *Spinario*, un curtmetratge de 16 mm, representa el retorn de l'artista a la imatge en moviment després de dos anys en què s'ha dedicat a interrogar elements essencials del cinema a través de mitjans com ara el so i la performance. Aquest projecte arranca de l'interès de Reynolds en la manera com les persones canalitzen altres individus i què significa «encarnar» un ésser humà fent servir el gest i l'expressió oral. En quin moment el procés d'esbrinar de quina manera es pot o s'ha d'expressar alguna cosa esdevé més important que la mateixa idea que es vol comunicar? A *Spinario* això succeeix una i altra vegada, complicant la narració de la pel·lícula però alhora fent-la més penetrable, en quedar-se els espectadors sols davant de les seves preguntes i les seves pròpies respostes.

Prenent la sociologia i l'antropologia com a punt de partida, els projectes d'investigació de **Mireia Sallarès** examinen les normes socials, les forces polítiques i els sistemes de creences que afecten la biografia de les persones. A partir d'aquestes narratives, l'artista ha desenvolupat una obra heterogènia amb diferents mitjans. A l'Espai 13,

Sallarès presenta *S'escapà nua. Un projecte sobre la veritat* (Caracas 2011-2012) realitzat al llarg de dues estades a la capital veneçolana. Influïda per la seva obra documental, l'artista emmarca aquest projecte com una contraproposta a la posició postmoderna que considera la futilitat de representar acuradament la «veritat» analitzant com els individus amb experiències vitals dispars es relacionen i defineixen aquest concepte complex. Mitjançant entrevistes amb residents de Caracas i una sèrie d'intervencions que implicava la col·locació de plaques de marbre amb la inscripció del títol del projecte en diversos espais de la ciutat, Sallarès pretenia aclarir la relació entre la realitat, que segons ella conté necessàriament elements de veritat, i la ficció.

* * *

El títol d'aquest cicle prové d'un poema de T. S. Eliot, anomenat «Little Gidding», escrit el 1942.³ Als últims versos, Eliot defensa el potencial generatiu d'un final:

El que diem començament és tot sovint el final
I arribar al final és arribar a un començament.
El final és el lloc des d'on comencem.

Presentar una obra d'art és ja per si mateix un «final», que representa la decisió de l'artista de compartir quelcom —un objecte, el resultat d'una investigació, una proposició teòrica, una metodologia— amb altres persones. Les obres d'aquest cicle plantegen qüestions sobre la intersecció entre l'art i el seu públic, i com les històries dels espectadors afecten l'art. Quin paper poden interpretar els espectadors en una exposició de museu i de quina manera el públic contribueix a modelar o incidir en la vida present o futura d'un projecte artístic? Com es relacionen les accions, les creences i les històries de cada visitant amb les que es presenten en una exposició i en les seves obres d'art? De quina manera la relació d'un mateix amb l'art pot anar més enllà del simple acte de mirar? Els projectes que es van presentar a *El final és el lloc des d'on comencem* van ser tots, d'alguna manera, producte de les experiències personals de les artistes, però tanmateix dins de cada obra d'art hi havia la possibilitat, fins i tot la necessitat, que el públic visitant tracés nous inicis a partir del final que plantejava cada relat.

3. Eliot, T. S. «Little Gidding», *Four Quartets*.
Nova York: Harcourt, Brace & Company, 1943.

DONDE PARTIMOS

Karin Campbell, comisaria

**EL FIN
ES DE
DONDE
PARTIMOS**

**EL FIN
ES DE
DONDE**

«El narrador extrae siempre de la experiencia aquello que narra; de su propia experiencia o bien de aquella que le han contado. Y a su vez, lo convierte en experiencia de quienes escuchan sus historias.»

—Walter Benjamin¹

Los relatos, explicados a través de palabras, imágenes o gestos, son posiblemente la forma de comunicación más perdurable que conocen los seres humanos. El historiador Hayden White sugiere que las historias no están limitadas por barreras como la lengua, la diversidad cultural, la geografía o una época, sino que más bien son procesos de traducción donde se entrecruzan experiencias personales y colectivas, y donde los acontecimientos, ya sean presentes o históricos, reales o ficticios, adquieren significado.² El ciclo 2011-2012 en el Espai 13, titulado *El fin es de donde partimos*, presentó cinco artistas cuya obra reciente refleja un impulso para explorar las múltiples manifestaciones que puede adoptar la narrativa en la práctica del arte visual. Con distintos medios y procesos de trabajo, Mireia c. Saladrigues, Daniela Ortiz, Mariona Moncunill, Alex Reynolds y Mireia Sallarès desarrollaron una forma excepcional, y a veces poco convencional, de explicar un relato.

* * *

Mireia c. Saladrigues entiende su práctica artística como un marco definido por su metodología creativa, las condiciones de un contexto particular y la presencia activa de los espectadores. La participación del público es a menudo fundamental para llevar a término sus proyectos. *Su museo* es un proyecto realizado a lo largo de los años que surge a partir de la relación de la artista con una mujer llamada Montserrat, ex vigilante de seguridad de un museo de Barcelona, que comparte sus experiencias cotidianas con la artista. A mediados de 2010, Montserrat empezó a registrar estas anécdotas, que posteriormente Saladrigues ha transcrito y compilado en un libro en edición limitada que ofrece un retrato íntimo de una mujer cuyo relato vital está intrínsecamente ligado a su trabajo y profundamente influido por la diversidad de personas, la mayoría desconocidos, que visitan «su museo». En el Espai 13, esta narración prosiguió; cuando los visitantes entraban a la sala de exposiciones, encontraban un ejemplar del libro sobre la mesa y una invitación tácita para entablar una conversación con Montserrat, mientras ellas se encargaba de una tarea completamente nueva: proteger algo que ella misma había creado.

1. Benjamin, Walter «El narrador. Consideraciones sobre la obra de Nicolai Leskov» en *Obras*, libro II, vol. 2. Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenhäuser (ed.). Edición española a cargo de Juan Barja, Félix Duque y Fernando Guerrero. Jorge Navarro Pérez (trad.). Madrid: Abada editores, 2007, p. 45.

2. White, Hayden. *The Content of the Form: Narrative Discourse and Historical Representation*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1987.

Daniela Ortiz identifica dos impulsos diferenciados en su práctica: el impulso de reacción, o una urgencia para responder a un tema determinado; y el impulso archivístico, inspirado en el deseo de investigar exhaustivamente un problema. Sus proyectos suelen unir experiencias vividas con narraciones sociopolíticas e históricas más amplias. En el caso de *Recursos humanos*, Ortiz, que se instaló en Barcelona procedente de su Perú natal para cursar estudios universitarios, dirige una mirada crítica a los conflictos económicos, el paro y la controversia xenófoba que ha rodeado a la inmigración en España desde el inicio de la crisis en 2008. Al establecer una conexión entre estas circunstancias y el tenso clima político del Perú, el proyecto cuestiona cómo la condición de ser «otro» define la participación de cada uno en la infraestructura socioeconómica mientras invita a los espectadores a cuestionarse su papel, implícito o explícito, para perpetuar el statu quo.

La práctica específica del lugar de **Mariona Moncunill** gira alrededor de la dinámica social que surge en determinados contextos, así como de la función y el valor de uso del espacio físico. Con *Comedores*, enlaza su actual interés por las intervenciones espaciales y la práctica colaborativa con un nuevo elemento de su producción: los objetos concretos e independientes. Tras haber trabajado en el servicio de atención al cliente de un museo, Moncunill quería plantear cómo los trabajadores y los visitantes perciben las operaciones entre bastidores de las instituciones artísticas que pertenecen a articketBCN. Al mismo tiempo, esperaba abrir la puerta para que los trabajadores de estas instituciones reconocieran su conexión con la red cultural de la ciudad. Este proyecto se centra en los comedores del personal —un espacio en el que suelen producirse las interacciones sociales en el lugar de trabajo— como común denominador que une los museos de articketBCN. Con unas impecables fotografías arquitectónicas y una revista de gran calidad, este proyecto ofrece una visión sorprendente del sector de la producción y la gestión cultural de Barcelona.

La obra de **Alex Reynolds** aborda el aspecto experiencial de la confrontación con el arte y cómo los espectadores se sitúan con relación a las narraciones. *Spinario*, un cortometraje de 16 mm, representa el retorno de la artista a la imagen en movimiento tras dos años en los que se ha dedicado a interrogar elementos esenciales del cine a través de medios como el sonido y la performance. Este proyecto arranca del interés de Reynolds en cómo las personas canalizamos otros individuos y qué significa «encarnar» un ser humano utilizando el gesto y la expresión oral. ¿En qué momento el proceso de averiguar cómo algo se puede o debe expresar adquiere mayor importancia que la propia idea que se quiere comunicar? En *Spinario* esto sucede una y otra vez, complicando la narración de la película pero a la vez haciéndola más penetrable, al quedarse los espectadores solos frente a sus preguntas y sus propias respuestas.

Tomando la sociología y la antropología como punto de partida, los proyectos de investigación de **Mireia Sallarès** examinan las normas sociales, las fuerzas políticas y los sistemas de creencias que afectan a la biografía de las personas. A partir de estos relatos, la artista ha desarrollado una obra heterogénea con distintos medios. En el Espai 13, Sallarès presenta *Se escapó desnuda. Un proyecto sobre la verdad*

(Caracas 2011-2012) realizado a lo largo de dos estancias en la capital venezolana. Influida por su obra documental, la artista enmarca este proyecto como contrapropuesta a la posición posmoderna que considera la futilidad de representar cuidadosamente la «verdad» analizando cómo los individuos con experiencias vitales dispares se relacionan y definen este complejo concepto. Mediante entrevistas con residentes de Caracas y una serie de intervenciones que implicaba la colocación de placas de mármol con la inscripción del título del proyecto en varios espacios de la ciudad, Sallarès pretendía aclarar la relación entre la realidad, que según ella contiene necesariamente elementos de verdad, y la ficción.

* * *

El título de este ciclo procede de un poema de T. S. Eliot, llamado «Little Gidding», escrito en 1942.³ En los últimos versos, Eliot defiende el potencial generativo de un final:

Lo que llamamos principio es a menudo el final
Y llegar al final es empezar.
El fin es de donde partimos

Presentar una obra de arte es de por sí un «final», que representa la decisión del artista de compartir algo —un objeto, el resultado de una investigación, una proposición teórica, una metodología— con otras personas. Las obras de este ciclo plantean cuestiones sobre la intersección entre el arte y su público, y cómo las historias de los espectadores afectan al arte. ¿Qué papel pueden interpretar los espectadores en una exposición de museo y de qué manera el público contribuye a modelar o incidir en la vida presente o futura de un proyecto artístico? ¿Cómo se relacionan las acciones, creencias e historias de cada visitante con las que se presentan en una exposición y en sus obras de arte? ¿De qué forma la relación de uno mismo con el arte puede ir más allá del simple acto de mirar? Todos los proyectos que se presentaron en *El fin es de donde partimos* fueron, de algún modo, producto de las experiencias personales de las artistas, pero aún así dentro de cada obra de arte existió la posibilidad, incluso la necesidad, de que el público visitante trazara nuevos inicios a partir del final que planteaba cada relato.

3. Eliot, T. S. «Little Gidding», *Four Quartets*. Nueva York: Harcourt, Brace & Company, 1943.

WE START
FROM

Karin Campbell, curator

THE END
IS WHERE
WE START
FROM

THE END
IS WHERE
WE START

"The storyteller takes what he tells from experience — his own or that reported by others. And he in turn makes it the experience of those who are listening to his tale."

—Walter Benjamin¹

Stories, told through words, pictures, or gestures, may be the most enduring form of communication known to humans. Historian Hayden White suggests that stories are not restricted by barriers of language, cultural diversity, geography, or time period, but rather are processes of translation in which personal and collective experiences intersect, and events, whether current or historical, factual or fictional, are given meaning.² The 2011-2012 Espai 13 cycle, titled *The End Is Where We Start From*, featured five artists whose recent work reflects an impulse to explore the many manifestations narrative may take in visual art practice. Engaging a broad range of media and working processes, Mireia c. Saladrígues, Daniela Ortiz, Mariona Moncunill, Alex Reynolds, and Mireia Sallarès have each developed unique, and at times unconventional, approaches to conveying stories.

* * *

Mireia c. Saladrígues understands her artistic practice as a framework defined by her creative methodologies, the conditions of a given context, and the active presence of spectators. Public participation is often essential to the realization of her projects. *Her Museum* is a project several years in the making that stems from Saladrígues' relationship with a woman named Montserrat, a former security guard at a Barcelona museum who would often share stories with the artist about her workday experiences. In mid-2010, Montserrat began recording these anecdotes, which Saladrígues then compiled into a limited edition book that offers an intimate portrait of a woman whose life story is inseparable from her job and profoundly impacted by the variety of people, mostly strangers, who visited "her museum." In Espai 13, this narrative continued: as people entered the gallery, they encountered a single copy of the book lying on a table and an unspoken invitation to engage Montserrat in conversation while she undertook the entirely new endeavor of protecting something she created.

Daniela Ortiz identifies two distinct impulses in her practice: the reactionary, or an urgency to respond to an issue; and the archival, inspired by a desire to thoroughly research a problem. Her projects often unite lived experiences with broader sociopolitical

1. Benjamin, Walter. "The Storyteller: Observations of the Works of Nicolai Leskov." *The Novel: An Anthology of Criticism and Theory 1900-2000*. Ed. Dorothy J. Hale. Malden, MA: Blackwell Publishing, 2006, p. 364.

2. White, Hayden. *The Content of the Form: Narrative Discourse and Historical Representation*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1987.

and historical narratives. For *Human Resources*, Ortiz, who relocated to Barcelona from her native Peru to attend university, turns a critical eye toward the financial strife, unemployment, and racially-driven immigration controversy that have plagued Spain since 2008. Drawing a connection between these circumstances and the tense political climate in Peru, the project questions how the condition of being “other” defines one’s participation in a society’s socioeconomic infrastructure while compelling viewers to question their roles, implicit or explicit, in perpetuating the status quo.

Mariona Moncunill’s site-specific practice revolves around the social dynamics found within certain contexts, as well as the function and use-value of physical space. With *Dining Rooms*, she marries her ongoing interest in spatial interventions and collaborative practice with an element new to her work: concrete, stand-alone objects. Having worked in museum customer service, Moncunill wanted to return to lingering questions regarding how both workers and visitors perceive the behind-the-scenes operations in the arts organizations included on articketBCN. At the same time, she hoped to open the door for employees at those institutions to recognize their connection to the city’s cultural network. *Dining Rooms* takes the staff canteen – a space that is often the locus of social interaction within the workplace – as the common denominator that links together the articketBCN museums. Featuring immaculate architectural photographs and a sleek design magazine, this project offers an unexpected perspective on the business of cultural production and management in Barcelona.

Alex Reynolds’ work is concerned with the experiential aspect of encountering art and the ways in which viewers position themselves in relation to narratives. *Spinario*, a 16mm short film, represents the artist’s return to the moving image after two years spent interrogating the basic elements of filmmaking through time-based media, including sound and performance. Work on this project grew from Reynolds’ interest in how people channel other individuals and what it means to “enact” a human being using gesture and the spoken word. At what point does the process of figuring out how something can or should be expressed become more important than the idea one seeks to communicate? In *Spinario*, this occurs repeatedly, complicating the film’s narrative but also making it more penetrable, as viewers are left to both ask questions and seek out their own answers.

Drawing on sociology and cultural anthropology, **Mireia Sallarès’** research-based practice looks at the social norms, political forces, and belief systems that impact peoples’ life stories. From these narratives, the artist has developed a diverse oeuvre that spans media. In Espai 13, Sallarès presented *She Escaped Naked. A Project on the Truth (Caracas 2011-2012)*, which was produced over the course of two extended stays in the Venezuelan capital. Motivated by her work in documentary, she frames this project as a counter-proposal to the postmodernist position that accurately representing “truth” may be futile by looking at how individuals with disparate life experiences relate to and define this challenging concept. Through interviews with many Caracas residents and a series of interventions that entailed placing marble plates engraved with the project’s title in public sites throughout the city, Sallarès seeks to shed light on the relationship between reality, which she believes necessarily contains elements of truth, and fiction.

The title of this cycle is taken from a T.S. Eliot poem written in 1942 called “Little Gidding.”³ In the poem’s final section, Eliot makes a case for the generative potential of an ending:

What we call the beginning is often the end
And to make an end is to make a beginning.
The end is where we start from.

Presenting an artwork is itself a kind of “end,” representing an artist’s decision to share something — an object, research findings, a theoretical proposition, a methodology — with other people. Work on this series began with questions about the intersection between art and its publics and how viewers’ own stories impact art. What are the roles that audiences can play within a museum exhibition and how might the public affect or shape the life and afterlife of an art project? How do visitors’ actions, beliefs, and histories relate to those brought forward in an exhibition and its constituent artworks? In what ways can one’s relationship with art extend beyond just the act of looking? The commissioned projects showcased in *The End Is Where We Start From* were all, in some way, the products of the artists’ personal life experiences, yet within each artwork rested the possibility, even the necessity, for the visiting public to chart new beginnings from each narrative’s end.

3. Eliot, T. S. “Little Gidding”. *Four Quartets*. Nueva York: Harcourt, Brace & Company, 1943.

**MIREIA C.
SALADRIGUES**

**MIREIA C.
SALADRIGUES**

El seu museu

**MIREIA C.
SALADRIGUES**

Su museo

**MIREIA C.
SALADRIGUES**

Her Museum

**MIREIA C.
SALADRIGUES**

MIREIA C.

«Mi libro, el de *Mi museo*»

Un cop finalitzada l'exposició, conversem amb Mireia c. Saladrígues (McS), Montserrat Saló (MS), Jorge Luis Marzo (JLM) i Oriol Fontdevila (OF). Mentre que amb el llibre *Mi museo* es recollia l'experiència de Montserrat Saló com a guarda jurada d'un museu d'art de Barcelona, en aquest cas s'indaguen les vivències que es van generar a la Fundació Joan Miró, on la mateixa Montserrat es va encarregar de la custòdia dels exemplars del seu llibre i de la vigilància de l'exposició. Un d'aquells llibres, exposat al damunt d'una taula, servia de detonant per a la interacció que s'establí entre els visitants i la Montserrat, quan la guarda jurada els prohibia tocar-lo com a objecte artístic.

McS: A mi una de les situacions que m'ha sorprès més és la reacció d'una directora de museu.

MS: Es va posar a tocar el llibre i jo: «no, no»... Cada cop més alt: «No, no, no... NO!!!». I ella: «es que soy una directora de museo». I jo: «¿Y a mí qué me importa? He dicho "No"», «Pero es que...», «¡Es que nada! Ni que venga el rey, es NO para todo el mundo. Es más, siendo directora de un museo, tendría que saber usted que no se tocan las cosas. ¡Está dando muy mal ejemplo!».

McS: Al públic primer de tot, tu els foties la cleca. Però després iniciaves amb ells una interacció, fins que descobrien la teva relació amb la fotografia que hi havia a l'exposició. A partir d'aquí havien d'endevinar que eres l'escriptora del llibre. Només als que travessaven totes aquestes fronteres els n'acabaves regalant un exemplar.

MS: Sí, sempre em feia *un poco la dura*, la remolona. Però després intentava ser més flexible. També em podia posar a cantar, els donava pistes, feia «chechechechê, clink!», com si fos una màquina d'escriure...

JLM: En el llibre *El amor al arte* el sociòleg Pierre Bourdieu recollia a finals dels anys seixanta una anàlisi del públic als museus de França. Assenyalava

Mireia c. Saladrígues és

llicenciada en Belles Arts i DEA per la Universitat de Barcelona, i alumna del PEI (MACBA). Ha centrat la seva pràctica artística en l'estudi del públic, les vies de recepció i les condicions a què s'exposa l'espectador. Recentment ha realitzat mostres individuals a l'Espai Cultural Caja Madrid (Barcelona) i a l'Espai Guinovart (Agramunt). El seu treball s'ha exposat a La Capella, Centre d'Art la Panera, Videonale.13, Loop, Museu Nacional de Fotografia de Copenhaguen, DIA Art Foundation, Capella de Sant Roc, Homesession, EspaiDos de la Sala Muncunill, Sala d'Art Jove, Museu d'Art de Pori i Kiasma. Forma part de la galeria Àngels Barcelona.

que el públic que acostuma a anar als museus és el que ha tingut una educació de més llarga durada, així com que la gent que no té estudis és el grup que, quan hi va, acostuma a tocar més les peces d'art. La teva experiència com a vigilant ho corroboraria?

MS: *Per res.* Jo m'he trobat amb gent que precisament diu: «Ay, es que yo estoy acostumbrada a ir a museos y hay sitios en los que te dejan tocar».

JLM: I quin és el tipus de gent que et diu: «Vostè què m'ha de dir a mi?»?

MS: Una em va dir «franquista!». I jo, aixecant la mà dreta «Cara al sol...». Preveig l'actitud que tindrà cada persona tot just quan entra per la porta. Al museu on vaig treballar, quan algú es veia una mica *quinqui* ens ho dèiem. Encara que en aquesta exposició era una constant que s'acostessin al llibre, contínuament els ho havia de recordar: «No es que sea por el hecho de ser un libro, es el lugar en el que está. Esto puede ser un cacahuete. ¡Un cacahuete! Pero está en medio de una sala de un museo y es una obra. Y las obras no se tocan».

JLM: Però ara una pregunta més frontal: tu t'ho creus això o no?

MS: *Yo me lo creo porque me lo hicieron creer donde trabajé.*

OF: Les vostres postures respecte al tema de la seguretat no coincideixen. És a dir, amb aquest projecte la Mireia precisament busca qüestionar el sistema normatiu del museu, mentre que tu, Montse, esdevens la seva còmplice però hi ets per reforçar-lo.

McS: Però tampoc estic a favor de desactivar el sistema normatiu; amb els projectes senzillament busco altres maneres en què podria funcionar el museu i qüestiono la seva autoritat, així com la manera de disciplinar als seus visitants...

MS: *Lo siento, yo no cambio. Yo sigo con lo mismo... És que no sabem tocar! [...] Algú va intentar robar el llibre de la taula i el vaig perseguir escales amunt. Quan el vaig pillar: «Perdón, mi libro». «¿Cómo?, ¿qué libro?». «Mi libro, el de Mi museo. Ábrase la chaqueta». «No tengo porqué». «Lo haré yo pues». I clar, *aquello se puso de gente...* i li deuria fer vergonya. «Era una broma». «Pues yo no bromeo, isinvergüenza!». I li vaig dir: «Esto hoy, porque yo estoy aquí como con la obra, pero tú imagínate que estoy en un museo trabajando... A mí se me cae el pelo. A mí por culpa tuya me sancionan diez días, y sin cobrar. Y en mi casa, mis hijos comen».*







Mireia c. Saladrígues es licenciada en Bellas Artes y DEA por la Universidad de Barcelona, y alumna del PEI (Macba). Ha centrado su práctica artística en el estudio del público, las vías de recepción y las condiciones a las que se expone el espectador. Recientemente ha realizado muestras individuales en el Espai Cultural Caja Madrid (Barcelona) y el Espai Guinovart (Agramunt). Su trabajo se ha visto en La Capella, Centre d'Art la Panera, Videonale.13, Loop, Museo Nacional de Fotografía de Copenhague, DIA Art Foundation, Capella de Sant Roc, Homesession, EspaiDos de la Sala Muncunill, Sala d'Art Jove, Museo de Arte de Pori y Kiasma. Forma parte de la galería Àngels Barcelona.

«Mi libro, el de *Mi museo*»

Una vez finalizada la exposición, conversamos con Mireia C. Saladrígues (McS), Montserrat Saló (MS), Jorge Luis Marzo (JLM) y Oriol Fontdevila (OF). Mientras que con el libro *Mi museo* se recogía la experiencia de Montserrat Saló como guarda jurado de un museo de arte de Barcelona, en este caso se indagan las vivencias que se generaron en la Fundació Joan Miró, donde la propia Montserrat se encargó de la custodia de los ejemplares de su libro y de la vigilancia de la exposición. Uno de esos libros, expuesto encima de una mesa, servía de detonante para la interacción que se establecía entre los visitantes y Montserrat, cuando la guarda jurado les prohibía tocarlo en tanto que objeto artístico.

McS: A mí una de las situaciones que más me sorprendió fue la reacción de una directora de museo.

MS: Se puso a tocar el libro y yo: «no, no»... Cada vez más alto: «No, no, no... ¡¡¡NO!!!». Y ella: «es que soy una directora de museo». Y yo: «¿Y a mí qué me importa? He dicho "No"», «Pero es que...», «¡Es que nada! Ni que venga el rey, es NO para todo el mundo. Es más, siendo directora de un museo, tendría que saber usted que no se tocan las cosas. ¡Está dando muy mal ejemplo!».

McS: Al público primero tú le arreabas un sopapo. Pero luego iniciabas con ellos una interacción, hasta que descubrían tu relación con la fotografía que había en la exposición. A partir de ahí, tenían que adivinar que eras la escritora del libro. Solo a los que atravesaban todas esas fronteras les acababas regalando un ejemplar.

MS: Sí, siempre me hacía un poco la dura, la remolona. Pero luego intentaba ser más flexible. También me podía poner a cantar, les daba pistas, hacía «chechechechê, clink!», como si fuera una máquina de escribir...

JLM: En el libro *El amor al arte*, el sociólogo Pierre Bourdieu recogía a finales de los años sesenta un análisis del público en los museos de Francia. Apuntaba

que el público que suele ir a los museos es el que ha tenido una educación de mayor duración, así como que la gente que no tiene estudios es el grupo que, cuando va, acostumbra a tocar más las piezas de arte. ¿Tu experiencia como vigilante lo corroboraría?

MS: Para nada. Me he encontrado con gente que precisamente dice: «Ay, es que yo estoy acostumbrada a ir a museos y hay sitios en los que te dejan tocar».

JLM: ¿Y qué tipo de gente es la que te dice: «¿Vd. qué tiene que decirme a mí?»?

MS: Una me dijo «ifranquista!». Y yo alzando la mano derecha «Cara al sol...». Preveo la actitud que tendrá cada persona así que entra por la puerta. En el museo donde trabajé, cuando alguien se veía un poco quinqui nos lo decíamos. Aunque en esta exposición era una constante que fueran hacia el libro, continuamente tenía que recordarlo: «No es que sea por el hecho de ser un libro, es el lugar en el que está. Esto puede ser un cacahuete. ¡Un cacahuete! Pero está en medio de una sala de un museo y es una obra. Y las obras no se tocan».

JLM: Pero ahora una pregunta más frontal: ¿tú te los crees o no?

MS: Yo me lo creo porque me lo hicieron creer donde trabajé.

OF: Vuestras posturas respecto al tema de la seguridad no coinciden. Es decir, con este proyecto Mireia busca precisamente cuestionar el sistema normativo del museo, mientras que tú, Montse, te conviertes en su cómplice pero estás por reforzarlo.

McS: Pero tampoco estoy a favor de desactivar el sistema normativo; con mis proyectos sencillamente busco otras maneras en que podría funcionar el museo y cuestiono su autoridad, así como la forma de disciplinar a sus visitantes...

MS: Lo siento, yo no cambio. Yo sigo con lo mismo... ¡Es que no sabemos tocar! [...] Alguien intentó robar el libro de la mesa y lo perseguí hasta lo alto de las escaleras. Cuando lo pillé: «Perdón, mi libro». «¿Cómo?, ¿qué libro?»». «Mi libro, el de *Mi museo*. Ábrase la chaqueta». «No tengo porqué». «Lo haré yo pues». Y claro, aquello se puso de gente... y debió avergonzarse. «Era una broma». «Pues yo no bromeo, ¡sinvergüenza!». Y le dije: «Esto hoy, porque yo estoy aquí como con la obra, pero tú imagínate que estoy en un museo trabajando... A mí se me cae el pelo. A mí por culpa tuya me sancionan diez días, y sin cobrar. Y en mi casa, mis hijos comen».





Mireia c. Saladrígues holds an undergraduate degree in fine arts and a master's degree in research from the University of Barcelona, and completed the MACBA Independent Studies Program (PEI). Her practice of art has focused on studying audiences, channels of reception, and the conditions that viewers have to face. She has recently held solo shows at the Espai Cultural Caja Madrid (Barcelona) and the Espai Guinovart (Agramunt). Her work has been shown in solo and group shows at the Centre d'Art La Panera, Videonale.I3, Loop, the National Museum of Photography in Copenhagen, DIA Art Foundation, Capella de Sant Roc de Valls, Homesession, EspaiDos at Sala Muncunill, Sala d'Art Jove, Porin Museum, and Kiasma. She works with Àngels Barcelona gallery.

"My book, the one from *My Museum*"

After the exhibition closed, a conversation took place between Mireia c. Saladrígues (McS), Montserrat Saló (MS), Jorge Luís Marzo (JLM), and Oriol Fontdevila (OF). While the book *My Museum* described Montserrat Saló's experience as a guard in an art museum in Barcelona, in this case we addressed the situations that arose at the Fundació Joan Miró when Montserrat was in charge of watching the copies of her own book and was the guard for the exhibition. One of these copies, displayed on a table, spurred interaction between visitors and Montserrat when she forbade them to touch it given its consideration as a work of art.

McS: One of the situations I found most surprising was the reaction you got from a museum director.

MS: She started touching the book, and I said, "No, no", louder and louder. "No, no, no... NO!!!" And she goes, "Well, I'm a museum director." So I went, "Who cares? I said NO!" "But, but..." "But what? I don't care if the King comes in here. NO goes for everyone. Besides, if you're a museum director, you ought to know that you can't touch the art. You're setting a pretty bad example!"

McS: At first, you gave all the visitors a hard time. But then you started interacting with them until they realized what your relationship with the photograph in the show was. From then on, they had to figure out that you had actually written the book. You only gave copies to the people who managed to get past all those hurdles.

MS: Yeah, I always kind of played hard to get. But then I tried to be a bit more flexible. I'd also start singing and give them clues, like going "chet-chet-chet-chet-chet. Clink!" as if I were a typewriter.

JLM: In his book *The Love of Art*, sociologist Pierre Bourdieu analyzed visitors to French museums in the late 1960s. He pointed out that the more educated people tended to be more frequent museum visitors, and that the least educated were more likely to

touch the works of art when they went to a museum. Based on your experience as a museum guard, would you agree with this?

MS: Absolutely not. I've actually come across people who say, "You see, I've been to a lot of museums, and in some of them they let you touch the works of art."

JLM: And what kind of people say, "Who are you to tell me what to do?"

MS: One woman called me a *Franquista*, a fascist. So I raised my right arm and sang the fascist anthem, the *Cara al sol*. I anticipate people's attitudes the minute they walk in the door. In the museum where I worked, we'd warn each other when someone looked like trouble. But in this show, everyone headed for the book. I kept on having to remind them, "It's not because it's a book. The issue is where it is. It could be a peanut. A peanut! But it's in the middle of a room in a museum, and it's a piece of art. And you're not supposed to touch the art."

JLM: Okay, but let me ask you-frankly, do you really believe that?

MS: I believe it because it's what I was taught where I worked.

OF: You have different views about security. In this project, Mireia actually seeks to challenge the notion of museum rules, whereas you, Montse, become her accomplice, yet you're in favor of enforcing them.

McS: Well, I'm not for getting rid of the museum rule system altogether. What I do in my projects is just to think of other ways in which a museum could operate and to question its authority, as well as its disciplinary role with the visitors...

MS: Sorry, but I'm not changing my position. That's how I see it. We don't know how to touch things! [...] One guy tried to steal the book right off the table, and I chased him up the stairs. When I caught him, I said, "Excuse me, that's my book." "What? What book?" "My book. The one from *My Museum*. Open up your jacket." "Why should I?" "Okay, then I'll do it." More and more people had gathered around, staring at us... he must have been embarrassed. "It was just a joke." "Well, I don't think it's funny, buddy!" And I said, "Today is one thing, because I'm sort of here with the work, but just imagine if I were working in a museum and this happened. I'd be in big trouble. For your fault, I'd get ten days with no pay, and I've got kids to feed back home."

MUSEO

El museo, escrito por Montserrat Saló y editado por Mireia C. Saladríguez





me very angry when visitors don't respect the rules or the works that the artists exhibit. My colleagues sometimes laugh at me and tell me to relax, they say that no matter how seriously I take it, I'm never going to inherit the museum. I look forward to going to work more and more each day, because I've already learnt many things there. I think it's very important to be in a museum, because you gradually enrich your inner self. When you are in contact with the artists and the works, they transmit their great sensibility to you in one way or another, and they show you attitudes that you weren't even aware existed. And you gradually become your inner self tuning into their sensibility, until you end up feeling that it is something that belongs to you, or at least something very familiar and intimate.

And by now I also know how to treat visitors. You can't treat all visitors the same, because they don't all act the same. With visitors who are respectful, you even end up looking over them; it comes naturally. And with visitors who don't follow the rules right from the start, you slowly circle in on them, patrolling nearby, giving them long looks and trying to read their gaze or stopping whenever they do, and finally you go for the kill more or less like a tiger sneaking in on his prey, giving little warnings that an attack is imminent.

enriqueciendo tu interior. Al tener contacto con los artistas y las obras, de un modo u otro te transmiten su gran sensibilidad y te enseñan ciertas actitudes que hasta ese momento desconocías. Y vas percibiendo que tu interior se afina con su sensibilidad, hasta que llegas a sentir que es algo tuyo, o al menos lo sientes familiar y cercano.



como los que pasan rápidamente sin los que ya saben de qué va la obra y se dirigen directamente a ella. Como los que no entienden, que están



**DANIELA
ORTIZ**

**DANIELA
ORTIZ**

Recursos humanos

**DANIELA
ORTIZ**

Recursos humanos

**DANIELA
ORTIZ**

Human Resources

**DANIELA
ORTIZ**

DANIELA

«A la terra on els déus s'han convertit en muntanyes, els fills del Sol es vesteixen amb or, i mortals amb mans de tisores dansen dies sencers. De les seves aigües emergeixen dofins rosats. Més enllà, s'eleva una gegantina ciutat de fang i quilomètriques figures ancestrals es dibuixen en el desert. Aquest lloc existeix, pots veure'l, sentir-lo. Perú: viu la llegenda» ens xiuxiueja amb to misteriós una veu com a part de l'estratègia comercial de la Comissió de Promoció del Perú per a l'exportació i el turisme. Quan aquesta campanya ja estava traduïda a idiomes com l'alemany i el japonès, el president de la nació, Alan García, va oferir unes declaracions que no van tenir la mateixa difusió: «Les societats sempre demanen ordre als estats, i ja està bé. Aquestes persones no tenen corona. Aquestes persones no són ciutadans de primera classe; 400.000 nadius no poden dir a 28 milions de peruans, tu no tens el dret de venir per aquí, de cap manera, això és un error gravíssim i qui pensi així vol portar-nos a la irracionalitat i al retrocés primitiu en el passat». Les declaracions de García es referien al conflicte de Bagua, on van morir 34 persones entre nadius i policies a causa de l'aprovació d'una llei que, en nom del progrés, no respectava els territoris, els recursos i els costums de les comunitats natives.

Els mateixos personatges que apareixen a la campanya publicitària que vol afavorir el creixement econòmic del país són moltes de les persones incloses en la xifra de 195 morts i 2.300 ferits en conflictes socials durant els darrers 5 anys. L'indígena és citat de dues maneres oposades per l'Estat peruà: a les campanyes publicitàries com una figura ancestral que emet respecte i misteri, i en el terreny polític com un grup de subjectes que pretén frenar el progrés del país.

Aquest ordre social té les seves arrels en el conflicte generat durant la colonització i mantingut per les elits peruanes amb les diferents modalitats de colonialitat del poder, del saber i de l'ésser, que es poden reconèixer de manera clara en les Lleis d'Índies. Aquestes lleis, expedides per la corona espanyola el 1680 per controlar

Daniela Ortiz (Perú, 1985) viu i treballa a Barcelona. Ha participat en diverses mostres col·lectives a Espanya i als Estats Units. Recentment ha presentat les exposicions individuals *Àfrica blanca* al Museu Abelló (Mollet del Vallès), *Arma blanca* a la Sala Muncunill (Terrassa) i el projecte *Inversió* a la Galeria Àngels (Barcelona).

El 2010 va rebre una beca de la Sala d'Art Jove per la publicació del llibre *97 empleades domèstiques*.

Actualment, treballa en els projectes *Habitació del servei*, amb una beca de la Fundació Guasch Coranty, i *Distinction* per a la Fundació Cisneros Fontanals de Miami. Alhora està autoproduint el web independent de notícies *Antigonia.com* en col·laboració amb Xose Quiroga.

els territoris de les seves colònies, estableixen que l'indígena no ha de ser castigat amb la mort, sinó mantingut viu com a força de treball. Les lleis promouen la generació d'una nova classe treballadora que, per una qüestió gairebé natural, ha d'assumir la seva condició. Els drets que protegeixen l'indígena es proposen assegurar que aquest tingui el mínim per poder sobreviure i servir.

L'actual Llei d'estrangeria espanyola delimita els drets de l'immigrant d'una manera molt similar. És gairebé impossible obtenir un permís de residència si l'estranger no compta amb un contracte de treball; altrament, ha d'abandonar el país. En cas que no ho faci, corre el risc de ser identificat per la policia i detingut en un centre d'internament per a estrangers per després ser deportat al seu país d'origen. El text de l'actual Llei d'estrangeria referent a les deportacions no dista del que s'estableix en les Lleis d'Índies, on s'aclareix que la casa de contractació de Sevilla ha de ser l'encarregada de sufragar el viatge de retorn de l'indígena que estigui al Regne d'Espanya. Recentment, el Govern espanyol ha decidit invertir 25 milions d'euros en els programes de deportació d'immigrants mentre que paral·lelament s'han suprimit tots els pressupostos destinats a programes d'integració social en matèria d'immigració.

Al seu torn, la població espanyola, dins d'un altre ordre de precarietat i exclusió social, es troba que la figura de l'home blanc i espanyol ja no és sinònim de seguretat econòmica i laboral. Ara aquests subjectes passen a formar part d'una xifra: 5.600.000 aturats.

Espanya ja no exporta la imatge d'atractiu turístic o de progrés econòmic, i aquesta situació ha comportat un increment del rebuig social cap a aquells immigrants que van ser símbol del progrés del país en els anys de la bombolla immobiliària. Associar la situació de crisi econòmica amb la població immigrant no solament és una proposta dels governants, forma part també de l'imaginari dels ciutadans. La lògica inscrita en la *colonialitat de l'Ésser* és notòria i creixent, com es pot veure en el vergonyós suport de gran nombre d'espanyols a la restricció dels drets dels immigrants per part del Govern. Els ciutadans s'aferren a aquelles característiques que abans els protegien: ser espanyol i blanc.

PÀGINES 39, 40, 41, 45

400 rèpliques de retrats huacos llançats contra un dels murs de l'espai expositiu. Els retrats huacos són atuells ceràmics amb forma de cap humà utilitzats amb finalitat religiosa i cerimonials al Perú precolombí. En l'actualitat, les rèpliques d'aquests objectes són articles de consum per als turistes. Les 400 rèpliques es van exportar des de Perú fins a Espanya.

PÀGINES 44, 46, 47

10 tapissos fets a mà per dones peruanes analfabetes. Els tapissos contenen fragments de l'actual Llei d'estrangeria espanyola i es contraposen a fragments de les Lleis d'Índies, instituïdes per la corona espanyola durant el segle xv per controlar la població nadiua de les colònies llatinoamericanes.

PÀGINES 50, 51

3 homes espanyols aturats contractats per trencar les ceràmiques.







Daniela Ortiz (Perú, 1985) vive y trabaja en Barcelona. Ha participado en varias muestras colectivas en España y Estados Unidos. Recientemente ha presentado las exposiciones individuales *África blanca* en el Museu Abelló (Mollet del Vallès), *Arma blanca* en la Sala Muncunill (Terrassa) y el proyecto *Inversión* en la Galeria Àngels (Barcelona).

En 2010 obtuvo una beca de la Sala d'Art Jove por la publicación del libro *97 empleadas domésticas*.

Actualmente, trabaja en los proyectos *Habitación del servicio*, con una beca de la Fundación Guasch Coranty, y *Distinction* para la Fundación Cisneros Fontanals de Miami. Al mismo tiempo produce de manera autogestionada el nexo informativo *Antigonia.com* en colaboración con Xose Quiroga.

«En la tierra donde los dioses se han convertido en montañas, los hijos del Sol se visten con oro, y mortales con manos de tijeras danzan días enteros. De sus aguas delfines rosados emergen. Mas allá, una gigantesca ciudad de barro se eleva y quilométricas figuras ancestrales se dibujan en el desierto. Este lugar existe, puedes verlo, sentirlo. Perú: vive la leyenda» nos susurra con tono misterioso una voz como parte de la estrategia comercial de la Comisión de Promoción del Perú para la exportación y el turismo. Cuando esta campaña publicitaria ya estaba traducida a idiomas como el alemán y el japonés, el presidente de la nación, Alan García, ofreció unas declaraciones que no tuvieron la misma difusión: «Las sociedades piden siempre a los estados orden, y ya está bueno. Estas personas no tienen corona. Estas personas no son ciudadanos de primera clase; 400.000 nativos no pueden decir a 28 millones de peruanos, tú no tienes derecho de venir por aquí, de ninguna manera, eso es un error gravísimo y quien piense de esa manera quiere llevarnos a la irracionalidad y al retroceso primitivo en el pasado». Las declaraciones de García se referían al conflicto de Bagua, en donde murieron 34 personas entre nativos y policías debido a la aprobación de una ley que, en nombre del progreso, no respetaba los territorios, recursos y costumbres de las comunidades nativas.

Los mismos personajes que aparecen en la campaña publicitaria que quiere favorecer el crecimiento económico del país son muchas de las personas incluidas en la cifra de 195 muertos y 2.300 heridos en conflictos sociales durante los últimos cinco años. El indígena es citado de dos maneras opuestas por el Estado peruano: en las campañas publicitarias como una figura ancestral que emite respeto y misterio, y en el terreno político como un grupo de sujetos que pretende frenar el progreso del país.

Este orden social tiene sus raíces en el conflicto generado durante la colonización y mantenido por las élites peruanas con los distintos modos de colonialidad del poder, del saber y del ser, reconocibles de manera clara en las Leyes de Indias. Estas leyes expedidas por la corona española

en 1680 para controlar los territorios de sus colonias, establecen que el indígena no debe ser castigado con la muerte, sino mantenido vivo como fuerza de trabajo. Las leyes promueven la generación de una nueva clase trabajadora que, por una cuestión casi natural, debe asumir su condición. Los derechos que protegen al indígena se proponen asegurar que éste tenga lo mínimo para poder sobrevivir y servir.

La actual Ley de extranjería española delimita los derechos del migrante de una manera muy similar. Es casi imposible obtener un permiso de residencia si el extranjero no cuenta con un contrato de trabajo, de lo contrario debe abandonar el país. En caso de que no lo haga, corre el riesgo de ser identificado por la policía y detenido en un centro de internamiento para extranjeros para luego ser deportado a su país de origen. El texto de la actual Ley de extranjería referente a las deportaciones no dista de lo establecido en las Leyes de Indias, donde se aclara que la casa de contratación de Sevilla debe ser la encargada de fletar el viaje de retorno del indígena que esté en el Reino de España. Recientemente el Gobierno español decidió invertir 25 millones de euros en los programas de deportación de inmigrantes mientras que paralelamente se suprimieron todos los presupuestos destinados a programas de integración social en materia de inmigración.

A su vez la población española, dentro de otro orden de precarización y exclusión social, se encuentra con que la figura del hombre blanco y español ya no es sinónimo de seguridad económica y laboral. Ahora estos sujetos pasan a formar parte de una cifra: 5.600.000 desempleados.

España ya no exporta la imagen de atractivo turístico o de progreso económico, y esta situación ha traído consigo un incremento del rechazo social hacia aquellos migrantes que fueron símbolo del progreso del país en los años de la burbuja inmobiliaria. Asociar la situación de crisis económica a la población inmigrante no solamente es una propuesta de los gobernantes, forma parte también del imaginario de los ciudadanos. La lógica inscrita en la *colonialidad del Ser* es notoria y creciente, como se puede ver en el vergonzoso apoyo de gran número de españoles a la restricción de los derechos de los migrantes por parte del Gobierno. Los ciudadanos se aferran a aquellas características que antes los protegían: ser español y blanco.

PÁGINAS 39, 40, 41, 45

400 réplicas de huaco retratos lanzados contra uno de los muros del espacio expositivo. Los huaco retratos son vasijas de cerámica con forma de cabeza humana utilizados con finalidades religiosas y ceremoniales en el Perú precolombino. En la actualidad, las réplicas de estos objetos son artículos de consumo para los turistas. Las 400 réplicas fueron exportadas desde Perú hasta España.

PÁGINAS 44, 46, 47

10 textiles realizados a mano por mujeres peruanas analfabetas. Los textiles contienen fragmentos de la actual Ley de extranjería española y se contraponen con fragmentos de las Leyes de Indias, instituidas por la corona española durante el siglo XVII para controlar a la población nativa de las colonias latinoamericanas.

PÁGINAS 50, 51

3 hombres españoles desempleados contratados para romper las cerámicas.





RECOPILACIÓN DE LEYES DE LOS REYNOS DE LAS INDIAS

LIBRO VI. TÍTULO XV. LEY XX. QUE LOS REYNOS NO SE DESACORDEN CON ENCOMENDAS POR VOLUNTARIOS.

EL TERROR QUE PROCEDE LOS CAUTIVOS DE DESACORDAR LOS REYNOS DE MUY GRACIA, Y DE SU CONTINUACIÓN RESULTA INFERIOR, Y POR DONDE VIENTOS VOLUNTARIOS, SE QUE MANEJO DE LOS REYNOS DE LA PASAD, ORIENTADO, QUE SE DESACORDAN CON INDIOS, ANTES DE SUEREN NACIDA DE LA VOLUNTAD, COMO CON INDIOS, O CON OTRO CAUSAS DE CANTA, Y ASÍ LO ENCOMENDADO A LOS VIENTOS, Y PUNTO, QUE TENDRAN PROTECCIÓN, COMO EN LA PREVENCIÓN, Y ENCOMENDAS, QUE SE HAN, Y CUMPLA EN CANTO PARA POSIBLE, Y ASÍ EN CONVENIR EL REY EN BENEFICIO, SEGURIDAD, ALIENOS, Y FOMENTO DE LA TENDRAN DE FORMA, QUE POR ESTA CAUSA LESE EL DEFECTO, Y LABOR DE LOS REYNOS.

LEY ORCHÁNEN 4/2000. SOBRE DERECHOS Y LIBERTADES DE LOS EXTRANJEROS EN ESPAÑA Y SU INTEGRACIÓN SOCIAL.

ARTÍCULO 10. AUTORIZACIÓN DE RESIDENCIA Y TRABAJO POR CUENTA AJENA.

PARA LA CONCESIÓN SOCIAL DE LA AUTORIZACIÓN DE RESIDENCIA Y TRABAJO DE TRABAJO EN CUENTA LA SITUACIÓN SOCIAL DE LOS EXTRANJEROS POR EL SERVICIO SOCIAL DE EMPLEO SOCIAL, PLAZA EN EL CANTO DE RESIDENCIA EN ESPAÑA.

LIBERTAD.

LOS CANTOS CANTARÁN POR RELACIÓN DE EMPLEO EXCEPTO DE LOS CANTOS EN TRABAJO DE LA CONSTRUCCIÓN Y TENDRAN EN TRABAJO.

RECOPILACIÓN DE LEYES DE LOS REYNOS DE LAS INDIAS

LIBRO VI. TÍTULO XX. LEY XX. QUE LOS REYNOS NO SE DESACORDEN CON ENCOMENDAS POR VOLUNTARIOS.

EL TERROR QUE PROCEDE LOS CAUTIVOS DE DESACORDAR LOS REYNOS DE MUY GRACIA, Y DE SU CONTINUACIÓN RESULTA INFERIOR, Y POR DONDE VIENTOS VOLUNTARIOS, SE QUE MANEJO DE LOS REYNOS DE LA PASAD, ORIENTADO, QUE SE DESACORDAN CON INDIOS, ANTES DE SUEREN NACIDA DE LA VOLUNTAD, COMO CON INDIOS, O CON OTRO CAUSAS DE CANTA, Y ASÍ LO ENCOMENDADO A LOS VIENTOS, Y PUNTO, QUE TENDRAN PROTECCIÓN, COMO EN LA PREVENCIÓN, Y ENCOMENDAS, QUE SE HAN, Y CUMPLA EN CANTO PARA POSIBLE, Y ASÍ EN CONVENIR EL REY EN BENEFICIO, SEGURIDAD, ALIENOS, Y FOMENTO DE LA TENDRAN DE FORMA, QUE POR ESTA CAUSA LESE EL DEFECTO, Y LABOR DE LOS REYNOS.

LEY ORCHÁNEN 4/2000. SOBRE DERECHOS Y LIBERTADES DE LOS EXTRANJEROS EN ESPAÑA Y SU INTEGRACIÓN SOCIAL.

ARTÍCULO 10. AUTORIZACIÓN DE RESIDENCIA Y TRABAJO POR CUENTA AJENA.

PARA LA CONCESIÓN SOCIAL DE LA AUTORIZACIÓN DE RESIDENCIA Y TRABAJO DE TRABAJO EN CUENTA LA SITUACIÓN SOCIAL DE LOS EXTRANJEROS POR EL SERVICIO SOCIAL DE EMPLEO SOCIAL, PLAZA EN EL CANTO DE RESIDENCIA EN ESPAÑA.

LIBERTAD.

LOS CANTOS CANTARÁN POR RELACIÓN DE EMPLEO EXCEPTO DE LOS CANTOS EN TRABAJO DE LA CONSTRUCCIÓN Y TENDRAN EN TRABAJO.



RESPONDIAMO AI TEMI DI UN MONDO IN CAMBIO

Il mondo è in continua trasformazione e noi, come artisti, abbiamo il dovere di rispondere a questa realtà. In questa sezione, presentiamo una serie di opere che riflettono sui temi più attuali e urgenti della nostra società. Le opere sono state realizzate da una serie di artisti italiani e stranieri, che hanno utilizzato diverse tecniche e materiali per esprimere i loro pensieri e sentimenti.

IL MONDO È IN CAMBIO E NOI, ARTISTI, ABBIAMO IL Dovere DI RISPONDERE

Il mondo è in continua trasformazione e noi, come artisti, abbiamo il dovere di rispondere a questa realtà. In questa sezione, presentiamo una serie di opere che riflettono sui temi più attuali e urgenti della nostra società. Le opere sono state realizzate da una serie di artisti italiani e stranieri, che hanno utilizzato diverse tecniche e materiali per esprimere i loro pensieri e sentimenti.

IL MONDO È IN CAMBIO E NOI, ARTISTI, ABBIAMO IL Dovere DI RISPONDERE

Il mondo è in continua trasformazione e noi, come artisti, abbiamo il dovere di rispondere a questa realtà. In questa sezione, presentiamo una serie di opere che riflettono sui temi più attuali e urgenti della nostra società. Le opere sono state realizzate da una serie di artisti italiani e stranieri, che hanno utilizzato diverse tecniche e materiali per esprimere i loro pensieri e sentimenti.

IL MONDO È IN CAMBIO E NOI, ARTISTI, ABBIAMO IL Dovere DI RISPONDERE

Il mondo è in continua trasformazione e noi, come artisti, abbiamo il dovere di rispondere a questa realtà. In questa sezione, presentiamo una serie di opere che riflettono sui temi più attuali e urgenti della nostra società. Le opere sono state realizzate da una serie di artisti italiani e stranieri, che hanno utilizzato diverse tecniche e materiali per esprimere i loro pensieri e sentimenti.

IL MONDO È IN CAMBIO E NOI, ARTISTI, ABBIAMO IL Dovere DI RISPONDERE

Il mondo è in continua trasformazione e noi, come artisti, abbiamo il dovere di rispondere a questa realtà. In questa sezione, presentiamo una serie di opere che riflettono sui temi più attuali e urgenti della nostra società. Le opere sono state realizzate da una serie di artisti italiani e stranieri, che hanno utilizzato diverse tecniche e materiali per esprimere i loro pensieri e sentimenti.

IL MONDO È IN CAMBIO E NOI, ARTISTI, ABBIAMO IL Dovere DI RISPONDERE

Il mondo è in continua trasformazione e noi, come artisti, abbiamo il dovere di rispondere a questa realtà. In questa sezione, presentiamo una serie di opere che riflettono sui temi più attuali e urgenti della nostra società. Le opere sono state realizzate da una serie di artisti italiani e stranieri, che hanno utilizzato diverse tecniche e materiali per esprimere i loro pensieri e sentimenti.

Daniela Ortiz (Peru, 1985) lives and works in Barcelona. She has participated in several group exhibitions in Spain, Peru, and the United States. She has recently held the solo shows *África blanca* at the Abelló Museum (Mollet del Vallès, Spain) and *Arma Blanca* at the Sala Muncunill (Terrassa, Spain), and *Inversión*, at the Àngels Gallery, also in Barcelona.

Daniela Ortiz was awarded a grant in 2010 by the Art Jove exhibition space for the publication of her book *97 empleadas domésticas*.

She is currently working on *Habitación del servicio*, a project funded by a grant from the Guasch Coranty Foundation in Barcelona, and the *Distinction* project, for the Cisneros Fontanals Foundation in Miami. She is also in the process of producing the independent news site *Antigonia.com*, in collaboration with Xose Quiroga.

“In a land where gods have turned into mountains, the siblings of the sun dress in gold and scissor-handed mortals dance for days on end. Pink dolphins emerge from the water. In the distance, we can see a magnificent city made entirely of mud and ancestral figures stretch for miles across the desert. This place exists. See it, feel it. Peru: live the legend,” a mysterious voice whispers as part of a marketing strategy developed by the Commission on the Promotion of Peru for Export and Tourism. After this advertising campaign had been translated into several languages, including German and Japanese, Peruvian President Alan García made a statement that got far less coverage: “Societies always ask their governments for order, and that is good. These people have no crown. These people are not first-class citizens. 400,000 natives cannot tell 28 million Peruvians that they have no right to be here. It can’t be. It’s a serious mistake and whoever supports that view wants to drag us into a senseless, primitive return to the past.” García’s statement referred to the conflict in Bagua, where there were 34 dead, including indigenous people and policemen, after a law was passed in the name of progress that disregarded the territories, resources, and traditions of the indigenous communities.

The same people who appear in the advertising campaign to foster the country’s economic growth are many of the people included among the 195 dead and 2,300 wounded in social conflicts over the past five years. Natives are portrayed in two opposing ways by the Peruvian government: in its advertising campaigns, as ancestral figures eliciting respect and mystery; and in the political arena, as a group of subjects who are intent on hindering the country’s progress.

This social order stems from the conflict that emerged during colonization, and it was maintained by the Peruvian elite with the different forms of colonialism concerning power, knowledge, and being that are clearly identifiable in the Laws of the Indies. These laws, issued by the Spanish Crown in 1680 to control its colonial

territories, establish that natives should not be punished with death, but rather be kept alive as a workforce. These laws promote creating a new working class that is supposed to accept its condition almost as a natural occurrence. The rights granted to indigenous populations are aimed at ensuring that they will be kept at the bare minimum necessary for them to survive and to work.

Current Spanish immigration law restricts migrants' rights in a very similar way. It is almost impossible for foreigners to get residence permits unless they have a work contract; otherwise, they must leave the country. If they don't do so, they risk being identified by the police and detained in an Immigrant Detention Center to then be deported to their countries of origin. The text of the current immigration law concerning deportations is not that different from that of the Laws of the Indies, which specified that the Casa de Contratación (House of Trade) in Seville was responsible for providing the return trip for indigenous people who were in the Kingdom of Spain. Recently the Spanish government decided to invest 25 million Euros in immigrant deportation programs, while simultaneously withdrawing funding for social integration programs aimed at immigrants.

Meanwhile, the Spanish population, experiencing precarious employment and growing social exclusion, is realizing that being a white Spanish male is no longer any guarantee of economic or labor security. Now these people have joined a rank: 5,600,000 unemployed.

Spain no longer exports the appealing image for tourism or for economic progress, and this situation has brought about a rise in social rejection of those migrants who symbolized the country's ascent during the years of the real estate bubble. Associating the economic crisis with the immigrant population is not only an item on the Spanish Government's agenda; it's also part of the citizens' social imaginary. The logic behind the *colonization of the Being* is notorious and increasing, as we can see in the shameful support that many Spaniards are giving to the Government's restriction of migrants' rights. Spaniards are clinging to the characteristics that used to protect them: being Spanish and being white.

PAGES 39, 40, 41, 45

Four hundred replicas of huaco portraits thrown against one of the walls in the exhibition space. Huaco portraits are ceramic vessels in the shape of human heads that were used for religious and ceremonial purposes in pre-Columbian Peru. Replicas of these vessels are now sold as souvenirs for tourists. The 400 replicas were exported from Peru to Spain.

PAGES 44, 46, 47

Ten textile pieces handwoven by illiterate Peruvian women. The textiles contain excerpts from the current Spanish immigration law, counterposed with excerpts from the Laws of the Indies issued by the Spanish Crown in the 17th century to control the native population in Latin American colonies.

PAGES 50, 51

Three unemployed Spanish men were hired to break the ceramic vessels.





MARIONA
MONCUNILL

MARIONA
MONCUNILL

Menjadors

MARIONA
MONCUNILL

Comedores

MARIONA
MONCUNILL

Dining Rooms

MARIONA
MONCUNILL

MARIONA

El projecte *Menjadors* se centra en els menjadors, cuines o cantines per a treballadors d'alguns museus i institucions culturals de Barcelona.

Les set institucions escollides són les que formen part d'articketBCN, un sistema d'entrada combinada als museus més visitats de la ciutat. La pertinença a articketBCN ha estat el criteri d'elecció per dos motius. En primer lloc, es tracta d'un vincle previ i visible entre totes aquestes institucions i la Fundació Joan Miró, que és el punt de partida del projecte. En segon lloc, una part important de les persones que accedeixen a l'Espai 13 i a l'exposició entren a la Fundació Joan Miró utilitzant o bé comprant l'articketBCN. Aquest fet les converteix en públic potencial de les altres sis institucions o, com a mínim, en coneixedores de la seva existència. Així, es traça un vincle, tot i que indirecte, llunyà i probablement inconscient, entre els menjadors on dinen i esmorzen els treballadors d'aquestes institucions i l'usuari de l'entrada combinada.

La totalitat del projecte compta amb dos puntals: una intervenció als menjadors i una publicació. La intervenció, que porta per títol *El menjador dins del menjador*, consisteix en la instal·lació d'una fotografia d'un menjador en el menjador d'una altra institució. Es forma així una cadena de petites finestres fotogràfiques que uneixen en el pla simbòlic els dinars dels treballadors de diferents institucions creant un hipotètic macromenjador. La publicació *Set menjadors* inclou un reportatge de cada menjador seguint l'estil de les revistes de disseny d'interiors i un article sobre el paper d'aquests espais dins de les organitzacions.

Per què immiscir-se en els menjadors dels treballadors? Per assenyalar la importància que tenen aquests espais dins de qualsevol organització. A més, treure el cap als menjadors ens pot fer intuir unes estructures i un capital humà que molt sovint passen desapercebuts

Mariona Moncunill (Tarragona, 1984) viu i treballa a Barcelona. És llicenciada en Belles Arts i màster en Gestió Cultural per la Universitat de Barcelona. Entre les seves exposicions individuals destaquen *Especialització de la biblioteca* (Espai Cultural Caja Madrid, Barcelona, 2010), *Requalificació del cub* (La Capella, Barcelona, 2009) i *Institut d'Estadística Alternativa de Valls* (Capella de Sant Roc, Valls, 2007).

Ha participat en exposicions col·lectives a Vic, Cambrils, Barcelona i altres ciutats, entre les quals destaquen *A Library Project* (Midway Contemporary Art, Minneapolis, 2010), *Trobades fortuïtes* (Centre Cívic Sant Andreu, Barcelona, 2009), *4 x 12 i el gat* (Galeria Palma Dotze, Vilafranca del Penedès, 2007). Ha rebut premis i beques com la Beca Ramón Acín d'Arts Visuals (2011), la Beca a la Creació Artística de la Fundació Guasch Coranty (2010) i el Premi Miquel Casablanques (2008), entre d'altres.

rere les parets dels espais expositius. És a dir, recordar que algú està movent els fils per damunt del teló perquè es faci la màgia de l'espectacle. O el que és el mateix, que els ninots no parlen sense ventrílocs.

Els set menjadors ens permeten entreveure les persones que els habiten, les organitzacions de què formen part i les prioritats de qui les gestionen, però també les diferències de pressupost, el pas del temps i la intensitat d'ús, i ens deixen intuir, finalment, que algunes històries només pertanyen als seus usuaris.

El projecte ha comptat amb la col·laboració del fotògraf Néstor Marchador, l'estudi de disseny gràfic ferranElOtro, l'experta en recursos humans Maite Inglés y García de la Calera i l'interiorista Lester Barreto.







Mariona Moncunill (Tarragona, 1984) vive y trabaja en Barcelona. Es licenciada en Bellas Artes i máster en Gestión Cultural por la Universidad de Barcelona.

Entre sus exposiciones individuales destacan *Especialización de la biblioteca* (Espacio Cultural Caja Madrid, Barcelona, 2010), *Recalificación del cubo* (La Capella, Barcelona, 2009) e *Instituto de Estadística Alternativa de Valls* (Capella de Sant Roc, Valls, 2007).

Ha participado en exposiciones colectivas en Vic, Cambrils, Barcelona y otras ciudades, entre las que destacan *A Library Project* (Midway Contemporary Art, Minneapolis, 2010), *Encuentros fortuitos* (Centre Cívic Sant Andreu, Barcelona, 2009), *4 x 12 y el gato* (Galería Palma Dotze, Vilafranca del Penedès, 2007). Ha recibido premios y becas como la Beca Ramón Acín de Artes Visuales (2011), la Beca a la Creación Artística de la Fundació Guasch Corantý (2010) y el Premio Miquel Casablanca (2008), entre otros.

El proyecto *Comedores* se centra en los comedores, cocinas o cantinas para trabajadores de algunos museos e instituciones culturales de Barcelona.

Las siete instituciones escogidas son las que forman parte de articketBCN, un sistema de entrada combinada a los museos más visitados de la ciudad. Su pertinencia a articketBCN ha sido el criterio de elección por dos motivos. En primer lugar, se trata de un vínculo previo y visible entre todas estas instituciones y la Fundació Joan Miró, que es el punto de partida del proyecto. En segundo lugar, una parte importante de las personas que acceden al Espai 13 y a la exposición entran a la Fundació Joan Miró utilizando o bien comprando dicha entrada. Esto las convierte en público potencial de las otras seis instituciones o, como mínimo, en conocedoras de su existencia. Así, se traza un vínculo, aunque indirecto, lejano y probablemente inconsciente, entre los comedores donde desayunan y almuerzan los trabajadores de estas instituciones y el usuario de la entrada combinada.

La totalidad del proyecto cuenta con dos pilares: una intervención en los comedores y una publicación. La intervención, que lleva por título *El comedor dentro del comedor*, consiste en la instalación de una fotografía de un comedor en el comedor de otra institución. Se forma así una cadena de pequeñas ventanas fotográficas que unen en el plano simbólico el almuerzo de los trabajadores de distintas instituciones creando un hipotético macrocomedor. La publicación *Siete comedores* incluye un reportaje de cada comedor siguiendo el estilo de las revistas de diseño de interiores y un artículo sobre el papel de estos espacios dentro de las organizaciones.

¿Por qué inmiscuirse en los comedores de los trabajadores? Para señalar la importancia que tienen estos espacios dentro de cualquier organización. Además, asomarse a los comedores puede hacernos intuir unas estructuras y un capital humano que muy a menudo pasan desapercibidos detrás de las paredes de los espacios expositivos. Es decir, recordar que alguien está moviendo los hilos encima del telón para que se haga la magia del espectáculo. O lo que es lo mismo, que los muñecos no hablan sin ventrílocuos.

Los siete comedores nos permiten entrever las personas que los habitan, las organizaciones de que forman parte y las prioridades de quien los gestionan, pero también las diferencias de presupuesto, el paso del tiempo y la intensidad de uso, y nos dejan intuir, finalmente, que algunas historias solo pertenecen a sus usuarios.

El proyecto ha contado con la colaboración del fotógrafo Néstor Marchador, el estudio de diseño gráfico ferranElOtro, la experta en recursos humanos Maite Inglés y García de la Calera y el interiorista Lester Barreto.



El menjador dins del menjador / El comedor dentro del comedor / The Dining Room Within the Dining Room
Fundació Joan Miró / Museu Nacional d'Art de Catalunya



El menjador dins del menjador / El comedor dentro del comedor / The Dining Room Within the Dining Room
Centre de Cultura Contemporània de Barcelona / Fundació Antoni Tàpies



El menjador dins del menjador / El comedor dentro del comedor / The Dining Room Within the Dining Room
CX La Pedrera / Museu Picasso



El menjador dins del menjador / El comedor dentro del comedor / The Dining Room Within the Dining Room
Museu d'Art Contemporani de Barcelona

Mariona Moncunill

(Tarragona, 1984) lives and works in Barcelona. She holds an undergraduate degree in fine arts and a master's degree in cultural management from the University of Barcelona.

Moncunill's solo exhibitions include *Library Specialization* (Espai Cultural Caja Madrid, Barcelona, 2010), *Requalification of the Cube* (La Capella, Barcelona, 2009), and *Institute of Alternative Statistics of Valls* (Capella de Sant Roc, Valls, 2007).

Mariona Moncunill has shown in Vic, Cambrils, Barcelona, and other cities in group shows such as *A Library Project* (Midway Contemporary Art, Minneapolis, 2010), *Chance Encounters* (Centre Cívic Sant Andreu, Barcelona, 2009), and *4 x 12 and the Cat* (Galeria Palma Dotze, Vilafranca del Penedès, 2007). She has received awards and grants such as the Ramón Acín grant for visual arts (2011), the Fundació Guasch Coranty grant for creative arts (2010), and the Miquel Casablanças award (2008).

The *Dining Rooms* project focuses on the workers' canteens, kitchens, or dining rooms of some museums and cultural institutions in the city of Barcelona.

The seven institutions selected for this are those included in the articketBCN, a season ticket for the most visited museums of the city. This selection criterion has been chosen for two reasons. First of all, because it is an existing, visible link between all these institutions and the Fundació Joan Miró, which is the starting point for the project. Secondly, because a large amount of the people who enter the Espai 13 and see the exhibition do so by using, or buying, this ticket. This turns them into a potential audience for the other six institutions, or, at least, makes them aware of their existence. In this way, a link is made, even if an indirect, remote, and probably unconscious one, between the canteens where the workers of these institutions have breakfast and lunch, and the users of the ticket.

The totality of the project is supported by two pillars: an intervention in the dining rooms, and a publication. The intervention, which is titled *The Dining Room Within the Dining Room*, consists in the installation of a photograph of one canteen within the canteen of another institution. A chain of small photographic windows that symbolically join the lunch of the workers from different institutions is thus formed, creating a hypothetical macro-canteen. The publication *Seven Dining Rooms* includes a feature on each canteen in the style of interior design magazines, and an article on the role these spaces play within the organisations.

Why meddle in the workers' dining rooms? To point out the importance that these spaces have within any organisation. Furthermore, to peek into the canteens can make us get a sense of the structures and human capital that often go unnoticed behind

the walls of the exhibition spaces. That is, to remember that someone is pulling the strings above the curtain to create the magic of the show. Or, in other words, that dolls cannot speak without their ventriloquists.

The seven dining rooms allow us to make out the people who inhabit them, the organisations they belong to, and the priorities of those managing them, but also their differences in terms of budget, time, and intensity of use. And finally, they allow us to sense that some stories only belong to those using the space.

The project has included the collaboration of the photographer Néstor Marchador, ferranElOtro graphic design studio, the expert in human resources Maite Inglés y García de la Calera and the interior designer Lester Barreto.

Revised June 2001

A row of black folding chairs is positioned in a room with green walls. A framed picture hangs on the wall in the background.

and values of these appliances are left out in the open. The turbine air mouth up of five long white metal "beams" is set in the wall not too tall, and a cloud of nicotine mist hangs behind them up on the rafters. The black, solid, more than, as to their characteristics, most appropriate for multi-hundred years or temporary structures. The kitchen is a long, low, white, Formica floor. The sensitive use of the space is helped by the windows on the coral terrace, and in the west and east of the terrace.

The innovative use of the space is increased by the windows on the roof flooring, and in the meat and tea of the kitchen.



The wall colour combination reduces the feeling of fatigue

Keywords: *Self-esteem, self-esteem threat, self-esteem threat, self-esteem threat, self-esteem threat*

El local ocupa una superfície de 400 m² i està dividit per un passadís general en dos seccions, un d'elles amb separadors de vidre i dos finestres que permeten veure el passatge de l'aigua natural cap



Selecció del mobiliari destaca pel tipus de convivència que estableix amb els elements històrics existents.

PROYECTO DE LA FERIA DE ARQUITECTURA
 PROYECTO DE LA FERIA DE ARQUITECTURA
 PROYECTO DE LA FERIA DE ARQUITECTURA
 PROYECTO DE LA FERIA DE ARQUITECTURA

Engrais et produits phytosanitaires
 L'Europe a été submergée
 d'at-de la Neta Opa. La Suisse
 subventionne aussi, mais à moindre

[illegible]

En l'apogeu de la Troisième République, les députés socialistes de la Seine (1892-1902) ont été les premiers à proposer la création d'un service de protection de l'enfance. Cette initiative a été reprise par le député radical-socialiste de la Seine, Louis Dubouché, en 1903. Le service de protection de l'enfance a été créé en 1904, sous l'impulsion du préfet de la Seine, Louis Dubouché, et du député radical-socialiste de la Seine, Louis Dubouché.



Un espace typus loft

Georg von Hoffmann
Landesbibliothek des Saarlandes

El Anadol is a large water reservoir built in 1966, just after the planned independence of the country. It is a small reservoir just to the south of the main reservoir. It is a small reservoir just to the south of the main reservoir. It is a small reservoir just to the south of the main reservoir.

[illegible]

coarse. La zona del municipio se sitúa en un lugar en forma de Y, en el que se componen de varias cañales en distribución de forma abanico. La zona se rega por el

El mobiliario utilizado es ligero y se caracteriza por la forma ovalada. Los techos de marcapiso son cuadrados con la parte superior de forma ovalada en su centro y los vitrales de las estancias de forma ovalada. En la zona

«L'ordine si ha solo attraverso il lavoro e l'investigazione: noi intellettuali del Portugal che viviamo oggi, non vogliamo nemmeno l'indifferenza, un po' meglio che l'indifferenza siamo io, sono anche altri di aver l'incoscienza di coscienza individuali e un po' di aver che gli altri pensino a lei, pensano, e la cosa, quando ci sono la paura

Un exemplu, este compozitia pentru violoncel de muzicanta (de 18 ani) gineza, studenta de muzicanta la coltarul dintr-o scoala dintr-o zona rurala.

Polifonia del Centre de Cultura Contemporània de Barcelona, fruit de la col·laboració que van dur a terme els arquitectes Helio Piñón i Albert Viaplana de l'Espai Casa de la Caritat, projecte que va obtenir el Premi EDAE i el Premi Centat de Barcelona en la modalitat d'arquitectura.



Espíntu
industrial
sobre
teselas de
madera

biochemical ground. There is

El otro sector es el comercio, especialmente en la ciudad de Antigua, Tiquis, aunque solo se ha colonizado Montañas y Simoes. El comercio, sobre todo graneros de maicunera, Uchi, Montañas y Simoes, se concentra entre 1980 y 1985 y fue uno de los primeros colapsos del Ecuavento, tras la llegada de la oligarquía y la economía industrial. Entre 1985 y 1990 la caída de la producción de Antigua fue un colapso por los graneros. Uchi, Montañas y Simoes y Simoes.

El libro nos ofrece una visión realmente muy interesante del edificio. El autor describe con claridad y precisión los detalles de la estructura, la forma y el espacio. El autor también nos ofrece una visión muy interesante de la historia del edificio, desde su construcción hasta el presente. El libro es una obra muy interesante y útil para todos aquellos que se interesen por la arquitectura y la historia del edificio.

[illegible]

Ad esempio se si utilizza il database
esistente, escludendo, tra gli
utenti di accesso, lo *user* per
gestione dei file e i *superusers*,
la *baseline* di recupero



*ALEX
REYNOLDS*

*ALEX
REYNOLDS*

Spinario

*ALEX
REYNOLDS*

Spinario

*ALEX
REYNOLDS*

Spinario

*ALEX
REYNOLDS*

ALEX

Fa tres anys vaig llegir per primer cop el relat inèdit «Second Winter» de Vanessa Able. Em va impressionar, però no va ser fins aquest any, durant els preparatius de *Spinario*, quan les imatges i escenes que tenia al cap es van alinear de nou amb la història, ajudant-me a ordenar-les, convertint-se en una pel·lícula que s'allunyava de nou del relat, tot i alimentar-se'n.

* * *

15 de gener

Les darreres setmanes he pogut llegir el diari sense la interferència de l'Elisa. El lúgubre contingut de les pàgines de mida tabloide em produeix un efecte cada cop menys nociu, en part pel període de treva en els horripilants esdeveniments mundials, que semblen trets d'un serial, i en part per la meua sensibilitat debilitada.

L'enèrgica revisió que porta a terme l'Elisa de cada retall d'informació que creua el llindar de la nostra porta és menys insistent; ja no es passa hores a la taula de la cuina, arrancant pàgines senceres dels diaris, revisant la portada, les planes del mig i del final, buscant petits anuncis, fullets, pamflets, material promocional i suplementos ocults que puguin elevar el meu circòmetre més enllà del nivell crític de 80cplc.

He pensat molts cops a abandonar del tot el projecte de lectura de notícies, però la meua necessitat d'estar connectat en certa mesura amb el món és massa forta. No tenim televisió, ni ordinador, ni telèfon; vivim a dues milles del veí més proper. L'únic ésser humà que veig cada dia és el repartidor que arriba amb bicicleta cada matí a les 6.25. Li vaig donar instruccions de dipositar el paquet embolicat amb plàstic amb diaris i cartes a la bústia de fusta al final del camí, que és

Alex Reynolds (Bilbao, 1978) viu i treballa a Berlín. En els darrers anys ha fet una sèrie de projectes en els quals aborda l'aspecte experiencial de l'obra i com l'espectador se situa en relació amb diferents formats narratius.

Entre les seves exposicions individuals destaquen *But They Are Not You*, MAP, Estocolm (2012); *Te oímos beber*, Bcn Producció '11, Barcelona (2011); i *Clara*, ECCM, Barcelona (2010). Ha participat en exposicions col·lectives com *A Trip to the Moon. Before and After Film*, Bonniers Konsthall, Estocolm (2012); *Texto de sala*, Galerie Crèvecœur, París (2012); *Antes que todo*, CA2M, Madrid (2010); *La Història no és res més que coses petites en un cert desordre*, Instituto Cervantes, Estocolm, i Espai Zero1, Olot (2009); i en festivals i mostres itinerants de vídeo com *Caras B. Historia del video arte en España*, (2011-2012) o *Pre-Historique, Les Reencontres Internationales, Jeu de Paume*, París; MNCARS, Madrid (2010).

a 20 metres de la finestra de la meua habitació; suficientment lluny perquè no m'afecti, però prou a prop perquè pugui albirar la seva carn viva en la penombra des de darrere de la cortina.

Les cartes són un salvavides, però gairebé mai no em proporcionen informació concreta sobre el món, a part de les torturades al·lucinacions de la ment dels homes. Malgrat la meua manca de sensibilitat, l'Elisa les continua filtrant, les classifica segons la seva intensitat i després me les administra per lots. Ens continua fent por una sobreexposició accidental, tot i que fa sis mesos que no n'hem tingut cap episodi. L'Elisa no aparta el seus ulls de l'inx del cirgòmetre que porto enganxat al braç. Roman a l'habitació quan llegeixo les cartes observant-me amb atenció mentre classifica el correu entrant.

Rebem unes deu cartes al dia. Aquest és el meu pla de jubilació. Als 59, quan les teves capacitats com a STOP comencen a disminuir i es van desintegrant juntament amb la resta de les cèl·lules, et reclamen des del quarter general per negociar un tracte sobre el futur que et queda.

Aquell dia, al despatx del director, em vaig empassar un acord confidencial en forma de petita píndola blava i vaig firmar un document que assegurava que marxaria el dia que fes 60 anys. M'assignarien una ubicació i una ajudant, una dona U-NIK que havia entrat al Recinte feia quatre anys després d'un accident de cotxe que li havia danyat les xarxes neuronals i suposo que l'havia castrada emocionalment. No hauria de fer cap feina de contacte, però m'estaria els propers cinc anys processant torrents de cirgs a un nivell secundari, a través del mitjà més dúctil de la paraula escrita.

Els STOPS no estan autoritzats a abandonar el Recinte sense abans passar quatre setmanes en una cambra de descompressió. Cada dia en què hi vaig estar tancat, un U-NIK em va administrar tres injeccions per desactivar-me els cirgosensors i erosionar les dades dels meus bancs de memòria, un procés la finalitat del qual era compensar-nos almenys amb una mica de normalitat en els darrers anys de la nostra vida. Al final d'aquest període de quatre setmanes, un vehicle amb vidres foscos que ens impedia veure l'exterior ens va recollir a l'Elisa i a mi i vam viatjar durant quatre hores fins arribar a aquí, al nostre refugi en plena naturalesa.

Els primers dies al nostre nou domicili van ser un somni. Sense el trauma que suposaven les meves obligacions diàries al Recinte, la ment em va tornar al cos, i se'm van desvetllar de nou les percepcions més bàsiques. Durant les dues primeres setmanes no vaig rebre ni una sola carta i em vaig dedicar a passejar entre els arbres del bosc que ens envoltava, sentint l'aire gèlid a les galtes, seguint-lo minuciosament quan em baixava pel nas, em descendia per l'esòfag i se m'introduïa als pulmons. Les branquetes i les fulles

s'esquerdaven sota el pes de les meves botes, els ocells volaven alt retallant-se contra el cel gris i posant-se al damunt de les branques estèrils sobre el meu cap, mentre que els fruits vermells com la sang, empalats en els dits espinosos de les mates silvestres, em sortien a trobar, provocant-me un èxtasi de sensacions.

Fou un renaixement, un retorn a la infantesa, un primer amor. Mai no vaig prendre a la lleugera la decisió d'entrar al Recinte, i per descomptat, durant els 35 anys que hi vaig treballar, estava convençut que feia un servei a la humanitat. Tanmateix, les primeres setmanes de la meua jubilació em vaig sentir aclaparat per la bellesa de la simple existència. En l'entorn sense cirgs del bosc, en companyia d'arbres, maduixes i ocells, vaig poder comprovar la recuperació dels meus sentiments, que tornaven a la vida després del ritual de tala i crema d'emocions que havia estat un requisit de la meua rutina com a STOP.

SPINARIO

23 min 40 s

16mm transferit a HD

Clara

Tuixén Benet

Ell

Tomás Aragay

Direcció i guió

Director de fotografia

So

Editor de so

Muntatge

Producció

Ajudant de producció

Música

Laboratori

Alex Reynolds

Tim Sidell

Benet Román

Sven Jensen-Brakelman

Alex Reynolds

Alicia Reginato

Miguel Fernández

Mursego, Don the Tiger, Planningtorock

Image Films; Motion Picture Films





Alex Reynolds (Bilbao, 1978) vive y trabaja en Berlín. En los últimos años ha realizado una serie de proyectos abordando el aspecto experiencial de la obra y cómo el espectador se sitúa con relación a distintos formatos narrativos.

Entre sus exposiciones individuales destacan *But They Are Not You*, MAP, Estocolmo (2012); *Tè oímos beber*, Bcn Producció '11, Barcelona (2011); y *Clara*, ECCM, Barcelona (2010). Ha participado en exposiciones colectivas como *A Trip to the Moon. Before and After Film*, Bonniers Konsthall, Estocolmo (2012); *Texto de sala*, Galerie Crèvecoeur, París (2012); *Antes que todo*, CA2M, Madrid (2010); *La historia no es más que cosas pequeñas en cierto desorden*, Instituto Cervantes, Estocolmo, y Espai Zero1, Olot (2009); y en festivales y muestras itinerantes de vídeo como *Caras B. Historia del video arte en España*, (2011-2012) o *Pre-Historique, Les Reencontres Internationales, Jeu de Paume*, París; MNCARS, Madrid (2010).

Hace tres años leí por primera vez el relato inédito «Second Winter» de Vanessa Able. Me impresionó, pero no fue hasta este año, durante los preparativos de *Spinario*, cuando las imágenes y escenas que tenía en mi cabeza se alinearon de nuevo con la historia, ayudándome a ordenarlas, convirtiéndose en una película que se alejaba de nuevo del relato, pero se alimentaba de él.

* * *

15 de enero

En las últimas semanas, he podido leer el periódico sin la interferencia de Elisa. El lúgubre contenido de las páginas de tamaño tabloide me produce un efecto cada vez menos dañino, en parte por el período de tregua en los horripilantes acontecimientos mundiales, que parecen sacados de un culebrón, y en parte por mi sensibilidad debilitada.

La enérgica revisión que lleva a cabo Elisa de cada retazo de información que cruza el umbral de nuestra puerta es menos apremiante; ya no se pasa horas en la mesa de la cocina, arrancando páginas enteras de los periódicos, revisando la portada, las planas del medio y del final, buscando pequeños anuncios, folletos, panfletos, material promocional y suplementos ocultos que puedan elevar mi circómetro más allá del nivel crítico de 80cplc.

He pensado muchas veces en abandonar por completo el proyecto de lectura de noticias, pero mi necesidad de estar conectado en cierta medida con el mundo es demasiado fuerte. No tenemos televisión, ni ordenador, ni teléfono; vivimos a dos millas del vecino más

cercano. El único ser humano que veo a diario es el repartidor que llega en bicicleta cada mañana a las 6:25. Le di instrucciones de depositar su paquete envuelto en plástico con periódicos y cartas en el buzón de madera al final del camino, que está a 20 metros de la ventana de mi habitación; lo suficientemente lejos para que no me afecte, pero lo bastante cerca para que pueda vislumbrar su carne viva en la penumbra desde detrás de la cortina.

Las cartas son un salvavidas, pero casi nunca me proporcionan información concreta sobre el mundo, a parte de las torturadas alucinaciones de la mente de los hombres. Pese a mi falta de sensibilidad, Elisa las sigue filtrando, las clasifica según su intensidad y luego me las administra por lotes. Nos sigue dando miedo una sobreexposición accidental, aunque ya hace seis meses que no hemos tenido ningún episodio. Elisa no aparta sus ojos de lince del cirgómetro que llevo sujeto al brazo. Permanece en la habitación cuando leo las cartas, observándome con atención mientras clasifica el correo entrante.

Recibimos unas diez cartas al día. Este es mi plan de jubilación. A los 59, cuando tus capacidades como STOP empiezan a disminuir y van desintegrándose junto con el resto de tus células, te reclaman desde el cuartel general para negociar un trato sobre el futuro que te queda.

Aquel día, en el despacho del director, me tragué un acuerdo confidencial en forma de pequeña píldora azul y firmé en un documento que aseguraba que me iría el día que cumpliera 60 años. Me asignarían una ubicación y una ayudante, una mujer U-NIK que había entrado en el Recinto cuatro años antes tras un accidente de coche que le había dañado las redes neuronales y supongo que la había castrado emocionalmente. No tendría que realizar ningún trabajo de contacto, pero pasaría los próximos cinco años procesando torrentes de cirgos a un nivel secundario, a través del medio más dúctil de la palabra escrita.

Los STOPS no están autorizados a abandonar el Recinto sin antes pasar cuatro semanas en una cámara de descompresión. Cada día de reclusión que pasé allí, un U-NIK me administró tres inyecciones para desactivar mis cirgosensores y erosionar los datos de mis bancos de memoria, un proceso cuya finalidad era compensarnos por lo menos con una pizca de normalidad en los últimos años de nuestra vida. Al final de este período de cuatro semanas, un vehículo con cristales oscuros que nos impedían ver el exterior nos recogió a Elisa y a mí y viajamos durante cuatro horas hasta llegar aquí, a nuestro refugio en plena naturaleza.

Los primeros días en nuestra nueva morada fueron un sueño. Sin el trauma que suponían mis obligaciones diarias en el Recinto, mi mente volvió a mi cuerpo, despertando de

nuevo mis percepciones más básicas. Durante las dos primeras semanas no recibí ni una sola carta y me dediqué a pasear entre los árboles del bosque que nos rodeaba, sintiendo el aire gélido en mis mejillas, siguiéndolo minuciosamente cuando bajaba por mi nariz, descendía por mi esófago y se introducía en mis pulmones. Las ramitas y las hojas se resquebrajaban bajo el peso de mis botas, los pájaros volaban en lo alto recortándose contra el cielo gris y posándose en las ramas estériles sobre mi cabeza, mientras que los frutos rojo sangre empalados en los espinosos dedos de las matas silvestres me salían al encuentro, provocando en mí un éxtasis de sensaciones.

Fue un renacimiento, un regreso a la infancia, un primer amor. Nunca tomé mi decisión de entrar en el Recinto con ligereza, y por supuesto, durante los 35 años en que duró mi empleo, estaba convencido de que hacía un servicio a la humanidad. Sin embargo, en las primeras semanas de mi jubilación me sentí abrumado por la belleza de la simple existencia. En el entorno sin cirgos del bosque, en compañía de árboles, fresas y pájaros, pude comprobar la recuperación de mis sentimientos, volviendo a la vida tras el ritual de tala y quema de emociones que había sido un requisito de mi rutina como STOP.

SPINARIO

23 min 40 s

16mm transferido a HD

Clara

Tuixén Benet

El

Tomás Aragay

Dirección y guión

Director de fotografía

Sonido

Editor de sonido

Montaje

Producción

Ayudante de producción

Música

Laboratorio

Alex Reynolds

Tim Sidell

Benet Román

Sven Jensen-Brakelman

Alex Reynolds

Alicia Reginato

Miguel Fernández

Mursego, Don the Tiger, Planningtorock

Image Films; Motion Picture Films





Three years ago I read the story “Second Winter”, by Vanessa Able, for the first time. I was impressed and moved by it, but it wasn’t until this year that, during the preparations for *Spinario*, the images and scenes I had in my head aligned themselves with the story again, helping me organize them and finally becoming a film that once again grew away from the story, though stemming from it.

* * *

January 15th

During the past few weeks I’ve been able to read the newspaper without Elisa’s intervention. The dreary contents of its now tabloid-sized pages are proving less and less harmful to me, partly due to a period of respite in the gruesome soap opera of world events and partly as a result of my fading sensitivities.

Elisa’s vigorous editing of every scrap of information crossing our doorstep has diminished in urgency; no longer does she spend hours at the kitchen table, ripping out entire pages from the papers, checking the front, middle and back spreads, small ads, leaflets, pamphlets, promotional bumpf and hidden supplements for material that might send my circogometer over the critical 80cphb.

I have often thought of abandoning the project of news reading altogether, but my need to be connected to the world in some capacity is too strong. We have no television, no computer, no telephone; we live two miles from our nearest neighbour. The only other human being I see on a daily basis is the post boy who cycles by at 6:25 each morning. I have him

Alex Reynolds (Bilbao, 1978) lives and works in Berlin. In recent years she has produced a series of time-based projects, concerned with the experiential aspect of encountering art and how a viewer positions him or herself in relation to narratives.

Reynolds’ solo shows include *But They Are Not You*, MAP, Stockholm (2012), *Te oímos beber*, BcnProducció ’11, Barcelona (2011), and *Clara*, ECCM, Barcelona (2010). He has participated in group exhibitions, such as *A Trip to the Moon. Before and After Film*, Bonniers Konsthall, Stockholm (2012), *Texto de Sala*, Galerie Crèvecoeur, Paris (2012), *Before Everything*, CA2M, Madrid (2010), *History is nothing more than a number of small things arranged in a particular disorder*, Instituto Cervantes, Stockholm, and Espai Zero1, Olot (2009), and in video festivals and traveling screenings such as *B Sides of the History of Video Art in Spain*, (2011-2012), *Pre-Historique, Les Reencontres Internationales*, Jeu de Paume, Paris; and *MNCARS*, Madrid (2010).

deposit his plastic-bound package of newspaper and letters in the wooden box at the end of our driveway, which is 20 metres from my bedroom window; it's far enough that he won't affect me, but close enough that I can catch a glimpse of his living flesh in the half-light from behind my curtain.

The letters are a lifeline, but they rarely provide me with any concrete information about the world apart from the tortured hallucinations inside the minds of men. Despite my lapse in sensitivity, Elisa still screens them, grades them by intensity, then administers them to me in batches. We still fear accidental over-exposure, though we haven't had an episode for six months now. Elisa keeps her hawk eye on the circogometer strapped to my arm. She stays in the room while I read the letters, carefully watching over me while screening the inbox.

We get about 10 letters a day. That's my retirement plan. At 59, your STOP capacities begin to recede and decompose along with the rest of your cells and you are called in to HQ to broker a deal on what's left of your future.

In the director's office that day, I swallowed a secrecy agreement which came in the form of a little blue pill, and put my signature on a document that guaranteed I would leave on my 60th birthday. I would be assigned a location and an assistant, a U-NIK female that had joined the Compound following a car accident four years ago that had damaged her neural networks and, I suppose, castrated her emotionally. I would no longer be required for contact work, but would instead spend the next five years processing cirge-torrents at a secondary level, through the softer medium of the written word.

STOPs are not permitted to leave the Compound without first spending four weeks inside a decompression chamber. For each day of my confinement there, I was administered three injections by a U-NIK to help deactivate my cirge sensors and erode the details of my memory banks, a process intended to reward us with at least a modicum of normalcy for the last few years of our lives. At the end of the four-week tenure, a blacked-out vehicle came to collect Elisa and myself and drove us for four hours out here to our refuge in the wilderness.

My first days at our new abode were a dream. Freed from the obligation of daily trauma that was my work at the Compound, my mind returned into my body and my most base perceptions came alive. For the first two weeks I didn't receive one single letter, and I spent my days walking among the trees of the forest that surrounded us, feeling the cold air on my cheeks, following it minutely as it travelled through my nose, down my oesophagus and into my lungs; twigs and leaves cracked under the weight of my boots, birds flew high against the grey sky in the barren branches above my head, while

the blood-red berries impaled on the thorny fingers of bushes in the woodland jumped out at me in an ecstasy of sensation.

It was a rebirth, a return to childhood, a first love all over again. I never took my decision to enter the compound lightly, and indeed for all 35 years of my employment, I was carried by the conviction that I was performing a service for humanity. And yet, the first few weeks of my retirement knocked me over with the sensation of the beauty of sheer existence. In the cirge-free environment of the forest, in the company of trees, berries and birds, I was able to witness my own tentative sentiments returning to me, budding back into life after the ritual emotional slash and burn that was the requisite of my routine as a STOP.

SPINARIO

23' 40"

16mm transferred to HD

Clara

Tuixén Benet

Him

Tomás Aragay

Director and Script Alex Reynolds

Director of Photography Tim Sidell

Sound Benet Román

Sound Mixing Sven Jensen-Brakelman

Editor Alex Reynolds

Producer Alicia Reginato

Production Assistant Miguel Fernández

Music Mursego, Don the Tiger, Planningtorock

Lab Image Films; Motion Picture Films





MIREIA
SALLARÈS

MIREIA
SALLARÈS

S'escapà nua. Un projecte sobre la veritat (Caracas 2011-2012)

MIREIA
SALLARÈS

Se escapó desnuda. Un proyecto sobre la verdad (Caracas 2011-2012)

MIREIA
SALLARÈS

She Escaped Naked. A Project on the Truth (Caracas 2011-2012)

MIREIA
SALLARÈS

MIREIA

Fragments d'A modo de Editorial*

Són dotze plaques de marbre blanc de Carrara, comprat al Cementiri General del Sud de Caracas, mesuren 45 x 45 cm i tenen una inscripció gravada digitalment. Es van col·locar de manera il·legal al paviment de l'espai públic, però no es tracta d'una intervenció de caràcter efímer. No, la intenció és que perdurin. Tant com un monument oficial, i tan perdurable com pugui arribar a ser quelcom col·locat sense permís de cap autoritat legal, a l'espai públic, de la que és considerada una de les ciutats més perilloses del món. [...] Parlar de la veritat és trepitjar un terreny minat. Crec que aquestes plaques, col·locades gairebé totes tapant forats del paviment en mal estat i que recorden una làpida (com si la veritat hagués mort i li haguessin retut un homenatge pels favors concedits o les batalles guanyades), es podrien entendre com una manera de *minar el terreny*.

[...]

Un cop vaig entrevistar l'artista català Antoni Miralda i em va dir: «El paper de l'artista és ficar-se on no el demanen». Aquest projecte parteix d'aquesta concepció. Des de petita he escoltat dir al meu pare: «Qui busca la veritat es mereix el càstig de trobar-la», que curiosament també és una frase que s'atribueix a un artista català, Santiago Rusiñol. Així que admeto que vaig anar on no em demanaven a aplicar-me una mena d'«autocàstig» en indagar sobre un tema que avui dia no té bona premsa. Però quan tot està perdut, qualsevol cosa és un guany.

[...]

La meua voluntat de voler treballar sobre la veritat sorgeix quan després de més de deu anys treballant amb la documentació i la narració de la realitat, com a eines d'investigació social i de denúncia, em vaig adonar, meravellada, que en un món on la ficció i el que és virtual han ocupat la major part de la realitat,

Mireia Sallarès (Barcelona 1973), realitzadora audiovisual independent, és llicenciada en Belles Arts per la Universitat de Barcelona, amb estudis cinematogràfics a la New School University i la Film & Video Arts de Nova York; viu en trànsit entre Barcelona, Mèxic DF i altres ciutats estrangeres en les quals desenvolupa els seus projectes.

Els seus projectes més recents són *Las muertas chiquitas* (2006-2009) i *Las 7 cabronas e invisibles de Tepito*, 2009. Entre altres espais, ha exposat els seus últims treballs al Museo Carrillo Gil de Mèxic, el Centro Cultural Montehermoso de Vitòria, l'OK Centrum de Linz (Àustria), l'Americas Society de Nova York, la Galleri Image d'Aarhus (Dinamarca) i el Lanzia Contemporary Art Center de Gdansk (Polònia).

PÀGINES 87-89

Intervencions a l'espai públic de Caracas.

PÀGINES 92-93

Projecció de la sèrie fotogràfica de les intervencions, publicació que acompanyava el projecte (2.000 exemplars) i sèrie fotogràfica amb l'àudio de les entrevistes realitzades a Caracas.

PÀGINES 98-99

Mapa de Caracas amb la ubicació de les intervencions.

la gent encara (o encara més) es commou davant d'allò que reconeix com a autèntic, honest i veritable. El meu interès per la veritat va arribar per decantació i després de la meva obsessió per la realitat.

[...]

El meu interès de partir d'aquesta idea és saber si els homes i les dones de la contemporaneïtat han renunciat, o no, a la veritat, i si els que ho van fer es consideren, i en quin sentit, més lliures i emancipats.

[...]

El públic, els altres, l'altre, són també indispensables en els meus projectes. Per aquest motiu treballo en col·laboració a partir de trobades, converses, tot documentant històries de vida (les històries de tots els altres són les nostres històries i crec que la Unesco hauria de declarar patrimoni de la humanitat el que cadascú ha fet, amb allò que la vida li ha donat i li ha tret i crear un arxiu¹). Per aquest motiu també treballo al carrer on la gent transita i es troba, en l'anomenat espai públic.

Una intervenció artística en l'espai públic és o es pot convertir en un accident i nodrir-se o adquirir sentit per via seva. D'aquesta manera, allò accidental ha estat un element indispensable en aquest projecte. La idea mateixa del que és accidental vinculada amb la veritat també em sembla essencial.

[...]

Vaig escollir Caracas perquè és la capital d'un país que viu un moment social i polític complex, que vaig creure que enriquiria enormement la investigació de la veritat; però la revolució no va ser un concepte que jo volgués treballar allí, a priori i vinculat a la veritat. Simplement va ser una cosa amb la qual em vaig trobar. [...] No sé si l'art és el lloc per afrontar-los [revolució i veritat]. El que sí que crec és que sovint els artistes som (en paraules del poeta Armando Rojas Guardia) «aquells enfebrats buscadors / del que no se'ns ha perdut, / els perpetus perplexos davant del que és real».

*A modo de Editorial és el text introductori de *Se escapó desnuda. Un proyecto sobre la verdad* (Caracas 2011-2012), una publicació que acompanyava l'exposició del projecte a l'Espai 13. La pròpia artista va escriure el text, les notes les va redactar Helena Braunštajn. La publicació incloïa articles de Leo Felipe Campos, Hugo Prieto i Willy McKey.

1. I sí, existeix, si no com a patrimoni de la humanitat, almenys en la imaginació desbordant de Danilo Kiš en la seva *Enciclopèdia dels morts*, on cada individu adquireix un lloc per a la seva biografia: «per descomptat, objectiva i imparcial, tot el que és possible anotar sobre aquells que han finalitzat la seva estada a la terra i han iniciat el camí cap a la vida eterna [...] amb el propòsit democràtic de corregir la injustícia humana i de concedir a totes les criatures de Déu un mateix lloc en l'eternitat».



A LA VERDAD
(SE ESCAPÓ DESNUDA)
MONUMENTO FRAGMENTADO
CARACAS 2011





Mireia Sallarès (Barcelona 1973), realizadora audiovisual independiente, es licenciada en Bellas Artes por la Universidad de Barcelona, con estudios cinematográficos en la New School University y en la Film & Video Arts de Nueva York; vive en tránsito entre Barcelona, México DF y otras ciudades extranjeras en las que desarrolla sus proyectos.

Sus proyectos más recientes son *Las muertes chiquitas* (2006-2009) y *Las 7 cabronas e invisibles de Tepito* (2009). Entre otros espacios, ha expuesto sus últimos trabajos en el Museo Carrillo Gil de México, el Centro Cultural Montehermoso de Vitoria, el OK Centrum de Linz (Austria), el Americas Society de Nueva York, la Galleri Image de Aarhus (Dinamarca) y el Lanzia Contemporary Art Center de Gdansk (Polonia).

PÁGINAS 87-89

Intervenciones en el espacio público de Caracas.

PÁGINAS 92-93

Proyección de la serie fotográfica de las intervenciones, publicación que acompañaba el proyecto (2.000 ejemplares) y serie fotográfica con el audio de las entrevistas realizadas en Caracas.

PÁGINAS 98-99

Mapa de Caracas con la ubicación de las intervenciones.

Fragmentos de *A modo de Editorial**

Son doce placas de mármol blanco de Carrara, comprado en el Cementerio General del Sur de Caracas, miden 45 x 45 cm y tienen una inscripción gravada digitalmente. Fueron colocadas de manera ilegal en el pavimento del espacio público, pero no se trata de ninguna intervención de carácter efímero. No, la intención es que perduren. Tanto como un monumento oficial, y todo lo perdurable que pueda llegar a ser algo colocado sin permiso de ninguna autoridad legal, en el espacio público, de la que es considerada una de las ciudades más peligrosas del mundo. [...] Hablar de la verdad es pisar un terreno minado. Creo que estas placas, colocadas en su mayoría tapando huecos del pavimento en mal estado y que recuerdan a una lápida (como si la verdad se hubiera muerto y le hubieran rendido un homenaje por los favores concedidos o las batallas ganadas), podrían entenderse como un modo de *minar el terreno*.

[...]

Una vez entrevisté al artista catalán Antoni Miralda y me dijo: «El papel del artista es meterse donde no le llaman». Este proyecto parte de esa concepción. Desde niña he escuchado a mi padre decir: «Quien busca la verdad merece el castigo de encontrarla», que curiosamente también es una frase que se atribuye a un artista catalán, Santiago Rusiñol. Así que, admito que fui a donde no me llamaron a aplicarme una especie de «autocastigo» al indagar sobre un tema que no goza de buena prensa hoy en día. Pero donde todo está perdido, cualquier cosa es ganancia.

[...]

Mi voluntad de querer trabajar sobre la verdad surge cuando después de más de diez años trabajando con la documentación y narración de la realidad, como herramientas de investigación social y de denuncia, me di cuenta, maravillada, que en un mundo donde la ficción y lo virtual han tomado la mayor parte de la

realidad, la gente todavía (o todavía más) se conmueve frente aquello que reconoce como auténtico, honesto y verdadero. Mi interés por la verdad llegó por decantación y después de mi obsesión por la realidad.

[...]

Mi interés a partir de esta idea, es entonces el de saber si los hombres y las mujeres de la contemporaneidad han renunciado, o no, a la verdad, y si los que lo hicieron se consideran, y en qué sentido, más libres y emancipados.

[...]

El público, los demás, el otro, también son indispensables en mis proyectos. Por eso trabajo en colaboración, a partir de encuentros, conversaciones y documentando historias de vida (las historias de todos los demás son nuestras historias y creo que la Unesco debería declarar lo que cada uno ha hecho, con lo que la vida le ha dado y le ha quitado, patrimonio de la humanidad y crear un archivo¹). Por eso mismo también, trabajo en la calle, donde la gente transita y se encuentra, en el llamado espacio público.

Una intervención artística en el espacio público es o puede convertirse en un accidente y nutrirse o adquirir sentido por vía de él. En este sentido, lo accidental ha sido un elemento indispensable en este proyecto. La idea misma de lo accidental vinculada a la verdad también me parece esencial.

[...]

Elegí Caracas porque es la capital de un país que vive un momento social y político complejo, que creí que enriquecería enormemente la investigación sobre la verdad; pero la revolución no fue un concepto que yo quisiera trabajar allí, a priori y vinculado a la verdad. Simplemente fue algo con lo que me encontré. [...] No sé si el arte sea el lugar para afrontarlos [revolución y verdad]. Lo que sí creo es que a menudo los artistas somos (usando palabras del poeta Armando Rojas Guardia) «aquellos afiebrados buscadores / de lo que no se nos ha perdido, / los perpetuos perplejos ante lo real».

*A modo de Editorial es el texto introductorio de *Se escapó desnuda. Un proyecto sobre la verdad* (Caracas 2011-2012), una publicación que acompañaba la exposición del proyecto en el Espai 13. El texto está escrito por la propia artista, las notas por Helena Braunštajn. La publicación incluyó artículos de Leo Felipe Campos, Hugo Prieto y Willy McKey.

1. Y, sí existe, si no como patrimonio de la humanidad, por lo menos en la imaginación desbordante de Danilo Kiš en su *Enciclopedia de los muertos*, donde cada individuo adquiere un lugar para su biografía: «desde luego, objetiva e imparcial, todo lo que es posible anotar sobre aquellos cuya estancia en la tierra ha finalizado y que se han puesto en camino hacia la vida eterna [...] con el propósito democrático de corregir la injusticia humana y de conceder a todas las criaturas de dios un mismo lugar en la eternidad».









Mireia Sallarès (Barcelona 1973), an independent video and filmmaker, holds an undergraduate degree in fine arts from the University of Barcelona, and studied film at the New School and at Film/Video Arts in New York. She splits her time between Barcelona, Mexico City, and other cities where she carries out her projects.

Her most recent projects are *Las muertas chiquitas* (2006-2009) and *Las 7 cabronas e invisibles de Tepito* (2009). She has shown her work in venues such as the Museo de Arte Carrillo Gil in Mexico City, the Centro Cultural Montehermoso in Vitoria (Spain), the OK Centrum in Linz (Austria), the Americas Society in New York, the Galleri Image in Aarhus (Denmark) and the Lanzia Contemporary Art Center in Gdansk (Poland).

Excerpts from *By Way of an Editorial**

There are twelve slabs of white Carrara marble, purchased at the Cementerio General del Sur cemetery in Caracas: each measures 45 x 45 cm and has a digitally engraved inscription. They were placed illegally on the pavement of the public space, but this is no ephemeral intervention. No, the intention is that they remain there. Just like an official memorial, and as permanent as anything can be that is set up without the permission of any legal authority in the public space of what is considered one of the most dangerous cities in the world...To speak about the truth is to walk through a minefield. I think these slabs, most of which are set over holes in the poorly maintained pavement and are reminiscent of tombstones (as if the truth had died and tribute had been paid to it for favours conferred or battles won), may be understood as a way
of mining the ground.

[...]

I once interviewed the Catalan artist Antoni Miralda and he said to me: 'The role of artists is to put themselves where they haven't been invited.' This project is based on that concept. As a child I heard my father say 'Whoever seeks the truth deserves the punishment of finding it': a phrase that, curiously, is also attributed to the Catalan artist Santiago Rusiñol. So, I admit that I went where I hadn't been invited in order to subject myself to a kind of 'self-punishment' by investigating a subject does not get much good press these days. But where all is lost, the smallest thing is a gain.

[...]

The feeling that I needed to work on the truth came to me when — after more than ten years work on the documenting and narrating reality as tools of social research and speaking out — I realized, with wonder, that in a world in which fiction and the virtual have taken over most of reality, people are still — or more than ever — moved by what they recognize to be

PAGES 87-89

Art interventions in several public spaces in Caracas.

PAGES 92-93

Projection of the photo series based on the interventions, publication for the project (2,000 copies), and photo series with an audio track of the interviews held in Caracas.

PAGES 98-99

Map of Caracas with the locations of the interventions.

authentic, honest and true. My interest in the truth came by decantation and in the wake of my obsession with reality...[and] I am interested in discovering whether men and women today have given up on the truth or not, and if those who have done so consider themselves freer and more emancipated, and in what sense.

[...]

The public, other people...is also indispensable in my projects. That is why I work in collaboration, by way of meetings and conversations, documenting life stories (everyone else's stories are our stories and I think that UNESCO should accord what each of us has done with what life has given and taken from us a World Heritage status and create an archive¹). For the same reason, I work on the street, where people pass and meet, in the so-called public space.

An art intervention in the public space is or can become an accident and feed off or derive meaning from that fact. In this sense, the accidental has been an indispensable element in this project. The very idea of the accidental as linked to the truth seems to me to be essential.

[...]

I chose Caracas because it is the capital of a country that is experiencing a complex social and political moment, which would enormously enrich the investigation into the truth, but the revolution was not a concept I wanted to work on there, a priori and linked to the truth. It was just something that I found. I am not sure if art is the place to address [revolution and truth], but I do believe that often we artists (in the words of the poet Armando Rojas Guardia) are 'those feverish seekers / of what has not been lost to us, / the perpetually perplexed by the real'.

**By Way of an Editorial is the text introducing She Escaped Naked. A Project About the Truth (Caracas 2011-2012), published as part of the project exhibition at Espai 13. The text was written by the artist, with footnotes by Helena Braunštajn. The publication also included articles by Leo Felipe Campos, Hugo Prieto and Willy McKey.*

1. And it actually exists, if not as a World Heritage site, then at least in the boundless imagination of Danilo Kiš in *The Encyclopedia of the Dead*, where each individual acquires a place for his or her biography, 'in what is doubtless an objective and impartial manner — everything that can be recorded concerning those who have completed their earthly journey and set off on the eternal one [...] and aims at redressing human injustices and granting all of God's creatures an equal place in eternity'.

LA VERDAD EN LA CIUDAD DE CARACAS

FRAGMENTS FROM THE MONUMENT

TO THE TRUTH IN THE CITY OF CARACAS

METRO DE CARACAS - RED BASICA



ACAS



AGRAÏMENTS / AGRADECIMIENTOS / ACKNOWLEDGEMENTS

Mireia c. Saladrígues

Àlex Brahim
Diego Bustamante
Jordi Canudas
José Antonio Delgado
Eduard Escoffet
Elisenda Fontarnau
Oriol Fontdevila
Homesession
Karlos Martínez
Jorge Luis Marzo
Núria Rodríguez
Montserrat Saló
Ariadna Serrahima
Todojuntó

Daniela Ortiz

Xose Quiroga
Giuseppe de Bernardi
Claudia Bazan
Nilda Callañaupa
Maria Eugenia de Aliaga
Mario Ortiz de Zevallos
Sergio Jorquera
Rafa Marcos
Jaume Ferrete
Núria Güell
Oriol Fontdevila
Domènec
Luisa Puma Taipe
Mariana Ortiz de Zevallos
Miguel Lopez

Mariona Moncunill

Martí Anson
Manel Baena
Karin Campbell
Mirari Echavarri
ferranElOtro
Joan Ivern
Alexandra Laudo
Martí Manen
Irene Minovas
Tere Pérez
PonsPuig Arquitectura, Sabadell
Patricia Prats
Xavier Ristol
Manuel Segade
Sis, Sabadell
Elisabet Surís
Silver Traat
Marga Viza

Alex Reynolds

Adrián de Alfonso
Sofía Asencio
Vanessa Able
Maite Arroitauregi
Margherita Bergamo
Xesc Cabot
Yolima Correa
Stella Correa
Ana García Pineda
Daniel Granados
Hugo Finlay
Kikol Grau
Timm Häneke
Pau Julià
Eli Lloveras
Rubén Martínez
Marta Millet
Amanda de Pablo
Ester Pino
Dirk Praller
Alicia Reginato
Enrique Romero "El Molestoso"
Janine Ronson
Sarah Schmidt
Andrea Valdés
Manolo Vázquez
Stijn Verhoeff
Marc Vives
Discoteca Antilla
Ama tu salud
Zzzinc
Hangar.org
Joe and Katie at Bang On

Mireia Sallarès

Nelson Garrido
Organización Nelson Garrido
Leo Felipe Campos
Hugo Prieto
Willy McKey
Rosley Labrador
Gerardo Rojas
Gala Garrido
Sebastian Berns
Helena Braunštajn

Karin Campbell

Mireia Saladrígues
Daniela Ortiz
Mariona Moncunill
Alex Reynolds
Mireia Sallarès
Alex Gifreu
Martina Millà
Rosa Maria Malet
Jordi Juncosa
Ester Rabert
Magda Anglès
Enric Gili
Pere Pratdesaba
Mariana Canepa Luna
Max Andrews
Alex Brahim
Manuel Segade

FUNDACIÓ JOAN MIRÓ

PATRONAT

President emèrit
Eduard Castellet Díaz de Cossío

President
Jaume Freixa Janariz

Vicepresident
Joaquim de Nadal Caparà

Secretari
Josep M. Coronas Guinart

Membres del Patronat
Frederic Amat Noguera
Jaume Ciurana Llevadot
Marta Clari Padrós
Josep Colomer Maronas
Jacques Dupin
Lola Fernández Jiménez
Emili Fernández Miró
Joan Gardy Artigas
Kazumasa Katsuta
Daniel Lelong
Alfonso Muñoz Cosme
Pilar Parcerisas Colomer
Perejaume
Joan Pluma Vilanova
Eva Prats Güerre
Joan Punyet Miró
Carles Usandizaga Lleonart
Francesc Vicens Giral
Carles Viladàs Jené

Patronat emèrit
Oriol Bohigas Guardiola
Josep Maria Mestres Quadreny

THE END IS WHERE WE START FROM

EXPOSICIÓ

Direcció
Rosa Maria Malet

Comissariat
Karin Campbell

Coordinació
Martina Millà

Producció i registre
Jordi Juncosa
Ester Rabert
Susana Carnicero
Imma Carballés

Muntatge
Enric Gili
Matias Costa

Audiovisuals
Pere Pratdesaba

Comunicació
Elena Damià
Anna Noëlle
Mercè Sabartés
Bea Abbad

Patrocini
Cristina Pallàs

CATÀLEG

Concepció
Karin Campbell

Coordinació
Magda Anglès

Traducció i correcció
Glòria Bohigas (català i castellà)
Deborah Bonner (anglès)

Biblioteca
Teresa Martí
Cristina Pérez

Disseny
bisdixit.com

Fotografia
Nelson Garrido: pp. 88-89
Néstor Marchador: pp. 60-63
Pere Pratdesaba: pp. 23-33, 50-57, 92-96
Xose Quiroga: pp. 39-51
Gerardo Rojas: p. 87
Mireia c. Saladríguez: pp. 34-35
Rafael Serrano: p. 88 (superior)

Impressió
Gràfiques Trema

© 2012 Fundació Joan Miró
Parc de Montjuïc
08038 Barcelona
www.fundaciomiro-bcn.org
© dels textos: els seus autors

ISBN
978-84-938981-4-4

Dipòsit legal
GI-982-2012

Amb la col·laboració de

AC/E
ACCION CULTURAL
ESPANOLA

 **el Periódico**



HANGAR.
ORG

 **Screen from**
Barcelona

dh
la chula productions

BE PART



 **Generalitat**
de Catalunya

Co NC A
Conseil National
de la Culture i de les Arts

El final és el lloc des d'on comencem,
cicle d'exposicions a l'Espai 13, a cura de Karin Campbell

Els relats, explicats a través de paraules, imatges o gests, són possiblement la forma de comunicació més perdurable que coneixen els éssers humans. Sense les limitacions que imposen les barreres de llenguatge, la diversitat cultural, la geografia o una època, els relats permeten entrellçar experiències personals i col·lectives, i dotar de sentit els esdeveniments, ja siguin actuals o històrics, reals o ficticis. El cicle 2011-2012 de l'Espai 13 presenta cinc artistes –Mireia c. Saladrígues, Daniela Ortiz, Mariona Moncunill, Alex Reynolds i Mireia Sallarès– l'obra recent de les quals reflecteix l'impuls d'abordar, de manera excepcional, la construcció d'un relat a través de la pràctica artística.

El fin es de donde partimos,
ciclo de exposiciones en el Espai 13, comisariado por Karin Campbell

Los relatos, explicados a través de palabras, imágenes o gestos, son quizá la forma de comunicación más perdurable que conocen los seres humanos. Sin las limitaciones que imponen las barreras de lenguaje, diversidad cultural, geografía o de una época, los relatos permiten entrelazar experiencias personales y colectivas, y dotar de sentido a los acontecimientos, ya sean actuales o históricos, reales o ficticios. El ciclo 2011-2012 del Espai 13 presenta cinco artistas –Mireia c. Saladrígues, Daniela Ortiz, Mariona Moncunill, Alex Reynolds y Mireia Sallarès– cuya obra reciente refleja el impulso de abordar, de manera excepcional, la construcción de un relato a través de la práctica artística.

The End Is Where We Start From,
exhibition programme at Espai 13, curated by Karin Campbell

Stories, told through words, pictures, or gestures, may be the most enduring form of communication known to humans. Unrestricted by barriers of language, cultural diversity, geography, or time period, narratives allow personal and collective experiences to intersect, and events, whether current or historical, factual or fictional, to be given meaning. The 2011-2012 cycle of Espai 13 featured five artists – Mireia c. Saladrígues, Daniela Ortiz, Mariona Moncunill, Alex Reynolds, and Mireia Sallarès – whose recent work reflects an impulse to develop unique approaches to creating stories through art practice.

Fundació Joan Miró Barcelona

