

PARATEXT



8	No esperes nada genial. Una conversación editada y sincronizada sobre Paratext Tere Badia, Sergi Botella Juan Canela, Lúa Coderch, Pep Dardanyà i Irina Mutt	20	Paratext #10 22 Lieselotte Fontrodona / 26 Cadine Navarro
18	Artistes residents	30	Paratext #11 32 Cuadrao pero Calvo / 36 Roc Jiménez de Cisneros / 40 Tuba Köymen / 44 Tatiana Muñoz Melo /
19	Paratext	48	Paratext #12 50 Alán Carrasco / 54 Ding Chien-Chung / 58 Oscar Klinkhammer / 62 Stephan Köperl / 66 Diego Paonessa
		70	Paratext #13 72 Mariam Suhail / 76 Anup Mathew Thomas / 80 Grace Tume / 84 Carien Vugts / 88 Sylvia Winkler
		92	Paratext #14 94 Marion Balac / 98 Florian Freier / 102 Michael J. Lyons / 106 Megan Michalak
		110	Paratext #15 112 Patricia Fernández Antón / 116 David Franklin / 120 Quimera Rosa
		124	Paratext #16 126 Eliana Beltrán P. / 130 Rafael Pérez Evans
		134	Paratext #17 136 Lot Amorós / 140 Marcel·lí Antúnez Roca / 144 Carla Boserman / 148 Rubén Patiño / 152 Xose Quiroga
170	Textos en español	156	Paratext featuring Encura #3 158 Jaime y Manuela
216	English texts	162	Paratext featuring Encura #4 164 Maykson Cardoso
268	Crèdits de la publicació		

No esperes nada genial. Una conversación editada y sincronizada sobre Paratext

Paratext comença el 2015. Actualment ja ha celebrat 24 edicions i ha comptat amb la participació d'entre tres i cinc artistes per edició.

El text que llegireu a continuació és una transcripció corresponent a l'àudio enregistrat el dia 3 de novembre del 2017 a Hangar, Barcelona. Correspon a la trobada de la Comissió de Programes d'Hangar, conformada per Lúa Coderch, Irina Mutt, Juan Canela, Pep Dardanyà i Tere Badia (com a directora d'Hangar). També participa en la trobada Sergi Botella, com a coordinador de residències i activitats a Hangar.

Es respecten les llengües originals.

Lúa pregunta.

Tere sale. Vuelve y trae pastas iraníes.

A Juan le gustan las de jengibre.

A Irina no le gustan.

Hablan de política.

Sergi silba.

Juan se marcha.

Llega Pep.

Sobre el format

LÚA CODERCH (LC): El format del **Paratext** és un format molt característic i diferent dels habituals a l'hora d'ensenyar el treball de l'artista: els *studio visit* són estranys, perquè suposen un moment de vulnerabilitat per a l'artista. Un taller no és un espai formalitzat. El taller és un espai d'improvissació molt gran perquè et vénen a veure i et defenses com pots, perquè les normes no són clares. Les coses les ensenyes quan es poden ensenyar, i normalment aquest moment és el de l'exposició, que té una rigidesa pròpia de l'espai formal fins i tot quan pretén no ser-ho. És un punt a part. És l'espai d'allò que és deliberat, tingui una lectura més provisional o no. Fins i tot el dubte en una exposició és un dubte escenificat. El **Paratext** és un format molt interessant, perquè hi ha poques normes però són molt clares: l'espai de la Ricson (una caixa negra), un cop al mes, a les 19 h i 100 euros de producció, i que és una presentació en grup. És un espai una mica més formalitzat que els *studio visit*, amb poques normes i més clares, i això et dona seguretat.

JUAN CANELA (JC): Es el momento público.

LC: Sí, es el momento público, donde se pierde el factor de intimidad que tiene la visita de estudio, pero en el que la dimensión ritual es más evidente, y esto hace que actúes de una forma más clara, intencionada, y no a la espera de las

preguntas del otro. Hay más provisionalidad que en el espacio de la exposición, hay más lugar para un terreno borroso. Se presenta como un momento propicio e incluso fácil para probar cosas, ensayar materiales, etc. Es la virtud más clara que tiene, no es una conferencia, no estás en un contexto académico, no estás ante una presentación de obra en el sentido más conocido, en que hay que enseñar lo hecho los últimos años.

TERE BADIA (TB): No es tanto dar visibilidad sino compartir el proyecto o el momento en el que se está, y compartirlo en un espacio de suspensión, esa caja negra que es la Ricson. Además, tienes toda la atención a la propuesta que se hace, que no es lo mismo que visitarse mutuamente en los estudios, de tú a tú. En **Paratext** sólo tienes que articular una propuesta para compartir. Tampoco tienes que responder a las expectativas que se generan en el *studio visit*, que toma forma a veces violenta de un interrogatorio sobre lo que haces.

IRINA MUTT (IM): Sí, a veces los *studio visits* son situaciones que incomoden, ya que potser alguns visitants no tenen interès per tots els artistes o en van a veure uns concretament. Així, el **Paratext** és un format més ampli de possibilitats que pretén adequar les necessitats de l'artista i el seu treball al tipus de presentació.

SERGI BOTELLA (SB): A diferència dels *studio visits*, mai he detectat algú que no vulgui fer el **Paratext**.

LC: ¿Qué se les dice a los artistas, cómo se les formula el **Paratext**?

TB: Que tienen un espacio de media hora, que es un cierto retorno, no en formato del

producto final sino con la idea de compartir, que tienen un presupuesto de 100 € que pueden utilizar para lo que quieran exceptuando los propios honorarios, que en todas las demás actividades públicas suyas sí que reciben. Pero por lo demás es un formato muy abierto. Dónde ponen ese dinero o cómo se describe el formato no se condiciona previamente, se les deja hacer lo que quieren en el formato que quieren.

JC: Me parecen interesantes los condicionantes de presentación que se escapan de la forma en que se suele presentar la obra: un cubo blanco y tres meses de exposición. Y aquí la sala es negra y tienes media hora, y esas dos cosas cambian completamente lo que vas a hacer con el material. Tener un lugar con esos condicionantes, que te obligan a pensar el trabajo de otra manera, te lleva a hacer cosas también de otra forma quizás de la que estás pensando.

TB: En el **Paratext** lo que se tiende es a rebajar esas expectativas, también por parte del público, que viene a ver lo que se cuece, pero no es un formato expositivo. El hecho que la gente pueda entrar en cualquier momento, tomar una cerveza cuando quiera, etc., hace del **Paratext** un espacio más dúctil, y al tiempo respetuoso con lo que está ocurriendo ahí. Probablemente es más fácil para los residentes que para los que están en residencia corta, porque ahí viene gente con cierta urgencia de presentar cosas en un contexto distinto, y eso nos retorna al formato clásico de presentación como un recorrido sobre la propia obra. No sé si en estos casos tenemos que explicar mejor qué es el **Paratext** o dejar que ocurran también estas presentaciones más clásicas.

JC: A mí, cuando me parece más interesante el **Paratext** es cuando adopta ese formato de atreverse a probar cosas en las que estás trabajando. Saben que el proyecto no está acabado pero existe ese momento de ensayo de las ideas y las formas sobre las que se está trabajando. Y otras veces es un formato menos interesante cuando empiezan a pasar diapositivas, aunque como decías si es alguien que está poco tiempo, viene de otro lugar y presenta cosas que se hacen de otra manera, también puede ser interesante. Para mí lo más destacable del formato es que se encuentra a medio camino entre una cosa y la otra, y en la que juegas en casa. Es como invitar a amigos a cenar.

LC: Tiene un tono muy de Hangar.

TB: También hemos visto algunos fracasos, pero lo que es interesante conseguir es un lugar donde si te equivocas nadie se extraña. Hacen falta esos espacios de riesgo, y no existen. El propio artista se pone en el requerimiento de que cuando tiene que presentar algo, eso tiene que funcionar, por ejemplo, como en una exposición. Aquí se relaja más eso. ¿Pero creéis que ese espacio es necesario? ¿Cómo lleva el artista el hecho de fracasar en abierto?

LC: Por mi experiencia, siempre que he podido hacer una prueba —ese lugar a medio camino entre lo que puedo hacer y lo que no puedo hacer—, esos momentos han sido saltos cualitativos que te llevan a otro lugar. Eso tiene un valor de primer orden, porque se teoriza mucho sobre visibilizar el proceso y el error pero es una patraña: prácticamente en ningún espacio puedes cometer un error o probar cosas.

IM: Comptant que el **Paratext** és per a un públic que és del mateix sector, més enllà d'algun públic del barri etc., l'artista no té per què explicar la seva obra i la pot mostrar d'una manera més crua o directa. O una part de l'obra o de la investigació. No té l'exigència de format expositiu en el sentit que siguin peces o una *performance*, etc., acotades en el *whitecube* o en les temporalitats. Així, dona suficient amplada perquè et puguis sentir còmode en diferents formats i ho puguis fer fins i tot sense explicar. És un format prou ampli que de vegades tant pot servir que t'expliquin més o menys. Sempre és un plus que l'artista estigui allà i t'expliqui o no. Aquest fet de treure-li el rigor d'un guió concret funciona bé, ja que no té unes jerarquies tan definides com en altres llocs. El públic entén ja la dinàmica, perquè és del sector. Aquest format d'horitzontalitat, tot i que no m'agrada la paraula, funciona, encara que puguis o no veure l'obra.

PEP DARDANYÀ (PD): Crec que hi ha tres coses molt bones d'aquesta activitat: una és que dona l'oportunitat al públic i als artistes de conèixer processos de producció. Per a un centre com Hangar això és fonamental. No tan sols veure com treballen els artistes o quins resultats obtenen, sinó també per reflexionar sobre processos de producció. L'altra cosa és que crec que és molt important fer l'esforç de poder comunicar el treball. En els processos de producció contemporanis això és substancial. Hi ha qui deia que l'art contemporani s'ha transformat en megacomunicació, doncs potser sí que és cert. Però llavors anem a buscar les coses positives que té això. Aquest tipus d'activitat crec que ho potencia. I després, en tercer lloc, obliga a buscar nous formats de presentació no només dels processos de

treball, sinó també dels resultats d'aquests treballs. O sigui, buscar nous formats de presentació i també sobretot en relació amb el públic assistent, que és un públic normalment interessat. Jo crec que aquestes tres coses són molt importants per a una activitat d'aquest tipus per a un centre com Hangar.

SB: Mitja hora de presentació per artista, demanem poc i el risc és petit. I s'aprofita força.

JC: A mí me gusta el formato, me gusta que tiene condicionantes que no son habituales, que hace que el artista tenga que dar unas vueltas más para presentarlo allí. Y quizás lo que sí que haría es forzar más a intentar no tenerlos a todos detrás del ordenador, etc.

JC: Y ya hay sitios para contar el trabajo de esa forma, y en cambio no existe un lugar donde puedas ir a probar algo como aquí. Más allá de que me guste más o menos. Me parece que la virtud que tiene este formato es poder ensayarlo, no contarlo. Y por otro lado, el espacio es amigable y el público es el que es, pero quizá ese trabajo más de contexto y de cruzar podría ser un trabajo de la comisión. Y eso también es importante. Quieras o no, el artista quiere poder mostrar eso en otros sitios, y es una buena forma de que pueda ocurrir.

SB: Succeeixen moltes coses dins del **Paratext** a nivell de format. Però ja és la idea que teníem amb la Tere a partir del nom; es refereix a tot allò que té a veure amb el text, però no ho és en sí. I una mica és això, altres maneres d'explicar la feina.

IM: Si a més també remiteix el **Paratext**, és a dir, allò que és pel relat, per al mateix text. El

que estàs explicant i el que fas, sigui pintura o investigació, o *performance*. I és clar, sempre hi ha una part textual o de llenguatge. El **Paratext** és aquest llenguatge obert. Tu què fas? Narres? O fas una *performance* o un vídeo? El llenguatge no està definit.

SB: Els formats són molt diversos, però sobretot decidits pels artistes.

IM: També crec que és una forma de retorn, però per a tots, si no estàs demanant una feina concreta. Els va bé testar les obres. Si serveix com a retorn ja ho tenim molt més equilibrat. Així, el caràcter d'assaig o fase beta té molt de sentit.

SB: Sí, assaig/error, però també un lloc per ordenar el seu treball.

Sobre la institució

LC: En relación con el hecho de que la institución se retire en ese momento, creo que es interesante incidir en la idea de la forma de operar de Hangar, como por ejemplo en las *Polivalentes*, que no necesitan mediación de la institución, ya que son los residentes quienes invitan y ellos deciden cómo se hacen visibles y qué hacen visible.

TB: Deciden lo que hacen visible, y normalmente frente a sus colegas.

JC: Eso iba a decir, que el grupo en los **Paratext** te acompaña de alguna manera: no es un público extraño, sino los mismos residentes y gente que va viniendo, es un espacio amable. Son los interlocutores naturales. Del lado de la institución siempre hay un llevarte hacia las

formalidades muy rígidas. Por ello, sí existen espacios en los que la institución, de manera deliberada, deja que ocurra cualquier cosa y no pase nada, y eso lo saben el artista y el público, eso es importante. Si yo vengo como comisario al **Paratext** no espero nada acabado, sino una parte que tiene que ver con un proceso, y eso viéndolo desde este lado es muy interesante, porque has asistido a la prueba, al proceso, y lo estás viendo, no te lo están contando.

TB: Retomemos una pregunta que ha salido antes y que a veces genera cierta tensión: el hecho de que voluntariamente no haya ninguna presentación por parte institucional de los artistas en el **Paratext**. Creo que genera extrañeza por un lado, pero por el otro evita irrumpir en el espacio íntimo, personal, en el que se quiere que discurra el **Paratext**.

SB: Queda extraño, pero luego se ve el porqué: es menos paternalista. Los artistas internacionales no están acostumbrados, pero forma parte de ese mantra. Ellos se presentan, explican quién son y dónde están. Aun así, presentamos a todas en la hoja de sala.

JC: Allí ya estáis mediando de alguna manera, y por tanto no hace falta más. Cuando uno media de esa manera, repetimos un discurso de lo que se supone que tiene que hacer o decir la gente, cuando el lugar se define desde el “toma el espacio y haz lo que tú quieras”. Eso ya es tomar una posición sobre cómo funciona un proyecto como Hangar.

SB: Per a nosaltres és una manera de fer-ho més familiar. Además, intentamos ser ágiles con el tiempo, ya quitamos la pausa de en medio para no perder a gente, y si tuviéramos que dedicar

15 minutos en cada **Paratext** a presentaciones nos alargaríamos. Pero sí es cierto que hay gente a quien le falta cierto amparo.

TB: Aquesta absència de protocol institucional i la situació oberta de poder-se moure, aixecar-se a pendre una cervesa o marxar quan es vol fa que tothom se senti més còmode.

IM: El fet de no presentar els artistes, no fer preguntes, dóna molt aquesta llibertat, es guanya temps i li treu seriositat, que va molt bé.

PD: A més, es fa el full de sala i ho trobo bé, perquè situes la gent. Alguns ja els coneixes, però fins i tot així és molt útil. Però també heu de valorar el cost d'aquest full.

SB: El fem aquí, i amb paper de color, és molt econòmic.

PD: El full contextualitza, estàs més atent al que es diu i relaciones més. Em sembla bé aquest to més informal, el fet d'oferir una cervesa li dóna un caràcter afable. Ha de tenir la seva rigorositat de treball, entenent la comunicació com una part fonamental dels processos de producció. Però el fet de poder xerrar amb una cerveseta amb gent coneguda i parlar sobre el que estem veient, que hi hagi també aquest traspàs continu entre les presentacions sense parar, també va bé.

SB: Sí, també fa que es perdi la por pels dos costats, per una banda els artistes i per l'altra el públic.

PD: He notat, però, que no hi ha molt debat, però això no és una cosa que només passi a Hangar, passa arreu, costa molt establir debats. Hi ha presentacions, que entenc que

no és imprescindible, però en d'altres sí, però no sé com s'hauria d'incentivar, podria ser un dels objectius.

SB: És clar, alguns d'aquest artistes no els tornarem a veure, i pot ser un bon moment per poder dialogar.

PD: Potser amb quelcom de temps després de les presentacions per poder dialogar, debatre.

SB: Però potser el problema és la pèrdua de capacitat crítica, ens fa falta gent que escrigui.

TB: Totalment d'acord.

PD: Crec que abans anàvem a moltes menys activitats, però hi anàvem de manera molt més activa, més compromesa. Ara hi ha molta activitat, però s'hi va d'una altra manera, i passes amb menys compromís. I tot i que les xarxes socials han incentivat molt el debat, és un debat curt, concret i amb reflexions no pensades. El presencial en obert s'ha perdut.

Sobre la publicació

TB: Para la publicación se les pide un pequeño registro, pero a mí me gustaría que también pudieran entenderse como otro espacio para intentar, y ése sería un paso más. La publicación es un formato interesante porque debería servir también para pensar en documentar un ejercicio que no está pensado como definitivo. Es una contradicción tener una publicación, fijar ese momento, pero también es un registro.

JC: Me cuesta bastante acceder a este formato, me parece que obviamente hay artistas a los

que les sirve mucho, me parece útil como compendio de lo que ha pasado en Hangar en un año. Lo tienes todo aquí y está recogido, y hay un poco de información de cada artista. Pero a nivel de contenido, de la publicación, al final lo que tienes lo puedes encontrar en internet. Este formato catálogo como los que se hacían antes ya no tiene mucho sentido. Igual lo que se puede hacer es pensar qué tipo de publicación se puede hacer.

PD: Bé, potser poder augmentar els diners per a la producció de les presentacions també seria una qüestió a considerar i una bona manera de reinvertir part del pressupost destinat a la publicació. Als artistes se'ls dóna la mateixa dotació econòmica? Si algú no ho fa servir queda en borsa i es poden fer servir per a un altre?

SB: No, no se sumen a altres propostes.

PD: Entenc que és difícil a nivell de gestió, em sembla bé també que no es paguin honoraris. Els artistes tenen obligacions, igual que tenen drets. I em sembla correcte com a retorn.

TB: La publicación fue una propuesta de la Fundació Banc Sabadell, y la tomamos porque la financiaban, y ya que tienes la oportunidad, vamos a hacerla con toda la dignidad posible. Pero es cara.

JC: Así no solo son unas páginas para explicar el trabajo de los artistas, también es un espacio para poder contar de otras formas esos trabajos.

SB: Sí, de hecho es así, también se les invita con varias opciones de más o menos texto y más o menos imágenes. Alex Gifreu propuso

diversas variantes dependiendo de las necesidades. Y fueron los artistas quienes escogieron mediante votación al diseñador.

TB: Pero claro, hay unas normas de edición que acortan las posibilidades. Y es muy difícil salirse de eso.

IM: Clar, és que els catàlegs són això, preguntar-se quin sentit té i per què es fan. I després, en tenir-lo a casa, tampoc els pots guardar tots, així que has de decidir quins et quedes i quins no.

SB: Los textos deben tener relación con el proyecto presentado, pero puede ser algo que no apareciese y que haya evolucionado. Lo que hemos cambiado ya a nivel de documentación es el hecho de no hacer las mismas fotos de los artistas sentados con el fondo negro, que al final quedan y parecen todas iguales.

IM: Així, intentar que sigui útil aquest format de catàleg, per a ells i per al context també, no tenir complexos tenint en compte a qui va dirigit.

SB: Está colgado en internet, y eso hace que quizás no haga falta hacer tantos ejemplares, y que cualquier persona realmente interesada lo puede leer.

IM: Com es fa, com es distribueix i a qui arriba és important.

SB: De fet, l'enviament és quelcom que ja hem revisat, i s'ha de fer per canals més econòmics. És un error gastar tants diners en això.

TB: Son 500 ejemplares que vamos entregando a nuevos artistas, para que conozcan el marco,

y también a todas aquellas visitas que puedan ser de interés.

SB: También se enviaron a otras instituciones. Però entenem que és cara i que això pot ser un problema.

PD: Potser sí que es podría fer una mica d'economia de recursos, respecte a aquest tipus de publicació, el tipus de projectes i processos que es volen representar, potser poden no ser a tot color i es podría fer en blanc i negre, potser més austera, no? Paper més econòmic, més de diari. Però si segueix una mena de línia editorial també entenc que és difícil i és un perill canviar de cop, no faràs una publicació diferent cada any. O bé, si hagués estat plantejat des d'un inici potser sí, però ara això pot ser perjudicial. No sé fins a quin punt. Tampoc sé el cost que té, però imagino que és un cost elevat. A nivell de comunicació està molt bé, crec que és un llibre que guardes, és una tipologia de publicació que funciona i això és important, està equilibrada.

PD: Aquest és el primer, no?

SB: Sí, sí, és la primera edició del primer any. Ara estem preparant el segon.

PD: Clar, així sí que potser podeu canviar l'edició i que cada any sigui diferent. Si no hi ha una línia editorial estem a temps de fer-la diferent cada any. Potser cada any es podría replantejar la publicació i anar fent els canvis corresponents.

Sobre la utilitat

LC: ¿Cuáles son las demandas implícitas, explícitas y qué se les ofrece a los artistas?

SB: No es una obligación hacer el [Paratext](#), no lo vendemos así. Hay tipos de residencias, sobre todo las becas y las estancias cortas de producción, a quienes se les comunica la obligación de hacerlo a modo de retorno. Bajo los límites de media hora, pero sin presupuesto. Pero a los residentes de larga duración no se les especifica en el contrato. Porque si entramos en esas dinámicas dinamitamos un interés que en realidad es el suyo: es un espacio para hacer y experimentar con lo que quieran. Pero todxs lo hacen, hay quien lo hace con más o menos ganas. No se piden niveles de calidad. Y las condiciones son siempre las mismas: media hora, 100 € para lo que quieran: invitar a alguien, pagar una parte de algo que estén haciendo, algo que no han hecho, etc. También puede ser la presentación del conjunto de su trabajo. Pero lo primordial es que se conozcan entre ellos: lo que no puede ser es que alguien llegue aquí y se marche y no sepas cómo se llama o en qué ha estado trabajando contigo los últimos tres meses. Y a partir de ese primer objetivo ya todo se expande al contexto, etc. A veces tiene mayor incidencia y a veces menos.

LC: Sería interesante ver si un [Paratext](#) autoriza a otro [Paratext](#), si alguien se hace una pregunta en relación con el tema del formato y le busca los límites, si tiene repercusiones en el trabajos de los demás o ha llegado a marcar los siguientes [Paratext](#).

TB: Se ha dado en los términos en que lo ha planteado Juan: si experimentas en un

formato y ves que eso te funciona a lo mejor lo incorporas a tus siguientes presentaciones. Pero en relación con el impacto sobre el trabajo de los otros es realmente difícil de valorar, ya que las artistas solo tienen un [Paratext](#) cada una y a lo largo de los dos años solo comparten doce [Paratext](#). Ese encadenamiento pretendido en los talleres de cambiar la mitad de los artistas cada año para no hacer cortes grupales muy fuertes afecta también al [Paratext](#), y eso hace que no se hayan visto todxs. Podemos informar a las artistas de cómo se hicieron algunas cosas antes, pero en realidad no tenemos ninguna herramienta para calibrar ese impacto. Donde realmente falla el [Paratext](#) es cuando nos encontramos con artistas internacionales de estancia corta, porque no saben muy bien qué hacer con ese formato. Nos pasó recientemente que con algunxs artistas internacionales entran directamente a explicar su obra y su trayectoria, y ni siquiera mencionaron lo que estaban haciendo aquí. Al no tener otra escena para presentar su trabajo utilizan el [Paratext](#), y eso tergiversa un poco el sentido del mismo.

SB: La calendarización de [Paratext](#) también es importante. No les obligamos que sea al final de su residencia. Si alguien prefiere hacerlo al mes de entrar no hay problema. Y si quieren hacerlo una vez terminada su residencia dos meses después, porque por alguna razón no les va bien, tampoco hay problema. Aun así, intentamos que no se vayan a otro año, porque para la publicación sería romper la línea del tiempo. És l'activitat que fem aquí a Hangar que en resultat global anual ens costa menys i més gent hi assisteix. Estem parlant d'unes 400 persones anuals que vénen al [Paratext](#), i la

borsa de 100 € per producció molts cops ni es fa servir.

IM: El fet de no demanar gaire temps de preparació ni un rigor concret dóna llibertat i no ho converteix en un simple encàrrec o feina.

TB: Clar, és que si demanes quelcom específic és un encàrrec, i en la precarietat que ens movem no seria just. Així, fes alguna cosa de la qual treguis profit, que sobretot et serveixi a tu com artista.

PD: És molt difícil que una activitat que es planteja des de la diversitat de projectes et doni cobertura total, però pots disposar també de tots els equipaments tècnics.

Sobre el públic

TB: Estàvem parlant també d'intentar ser més específics a l'hora de convidar gent a qui li pugui interessar el [Paratext](#). A part d'una mediació extra d'Hangar, i pensàvem com. Potser quan fem la selecció dels artistes podríem pensar ja en agents sensibles al seu treball per convidar-los. I que des d'Hangar formalment o des de la comissió informalment es convidi específicament persones que podrien estar interessades en el treball de les residents. Jo crec que és una cosa per millorar.

JC: A mí me parece un trabajo importante.

IM: Sí, fins i tot seria interessant convidar no només figures amb poder, sinó també altres artistes als quals els podrien interessar les propostes específiques.

JC: Cualquier persona que pudiera tener que ver con el [Paratext](#) en cuestión. Creo que sí sería interesante intentar convocar a gente específica que se piense que podría estar interesada en el trabajo de determinada artista.

TB: ¿Y creéis que la CP (Comisión de Programas) tiene ahí un papel específico?

LC: Yo creo que sí, la CP es quien tiene mejor conocimiento del trabajo de las residentes. Podrían ser invitaciones espontáneas, o quizás preguntar a los artistas si quieren que se invite a alguien en particular.

JC: Yo creo que eso no es demasiado trabajo, luego que vengan o no vengan es otra cosa.

TB: Pero si le preguntas al artista si quiere invitar a alguien especial, ¿no estás añadiendo de un lado un elemento escenificador que no nos interesa para el [Paratext](#)?

LC: Quizás entonces es la CP quien tiene que hacer esa invitación y que el artista se los encuentre ahí. Es más, quizás esto podría asociarse a las entrevistas, nombres de personas —artistas, comisarios— que podrían estar interesadas en esos artistas para tenerlos en cuenta de cara a invitar a esas personas al [Paratext](#) correspondiente. Si se hace desde CP es mejor.

SB: De media estamos en unas 40 personas, y, a pesar de que no es significativo, porque pueden ser diversos tipos de grupos, nos hemos encontrado turistas, estudiantes, conocidos de los artistas... Pero lo realmente importante es que si vienen cien personas y no vienen residentes, no estamos contentos.

TB: Hasta que no encontramos este formato se habían intentado algunas otras maneras de hacer presentaciones cada vez que entraba un artista, pero la asistencia era muy irregular... Al final el tema de que pase cada mes, pase lo que pase, ayuda. Solo hemos cancelado uno por la huelga y movido otro. La cadencia es importante, por eso insistimos siempre que es a las siete, en miércoles, siempre con el mismo texto en las hojas de presentación. Lo repetimos como un mantra para que ocurra. Significa que sí o sí ocurre. Antes hablábamos del problema de público, pero lo importante es el hecho de poder presentar, haya quien haya.

SB: Esos elementos fijos son muy importantes. Democratizan las posibilidades, porque todo está en el mismo marco.

JC: Al final es tan fácil de entender como que se trata de apropiarse de un espacio no habitual para ver qué puedo hacer con mi trabajo en ese contexto, y a veces uno coge el reto y falla. Los riesgos están ahí. Pero lo que es importante es entender qué es y poder transmitirlo. En el texto está todo descrito, y las decisiones que se tomen a partir de ahí son de cada cual, porque siempre habrá gente que prefiera un pase de diapositivas. También, aunque sea un espacio amigable y amable es un momento público, y si eres un artista de larga duración tienes tiempo y eso te permite trabajar a más meses vista. Con menos tiempo vas a lo seguro. Y al tener artistas también locales va a venir gente que así conocen el trabajo de otras artistas que nadie conoce en Barcelona.

TB: Las residentes suelen venir casi siempre, y muchos de ellos acaban aprehendiendo maneras de hacer las cosas, otras maneras

de enseñarlas. U otras posibilidades de cruzar temáticas...

IM: No cal fer una cosa supersexy o amena per a un públic general. Sabem a qui anirà i així es pot enfocar millor. Si es vol arribar a molt més, sempre sortirà més cara i serà menys concreta.

P17	Lot Amorós	136	P12	Stephan Köperl	62
P17	Marcel·lí Antúnez Roca	140	P11	Tuba Köymen	40
P14	Marion Balac	94	P14	Michael J. Lyons	102
P16	Eliana Beltrán P.	126	P14	Megan Michalak	106
P17	Carla Boserman	144	P11	Tatiana Muñoz Melo	44
E4	Maykson Cardoso	164	P10	Cadine Navarro	26
P12	Alán Carrasco	50	P15	Quimera Rosa	120
P12	Ding Chien-Chung	54	P17	Xose Quiroga	152
P11	Cuadro pero Calvo	32	P12	Diego Paonessa	66
P15	Patricia Fernández Antón	112	P17	Rubén Patiño	148
P10	Lieselotte Fontrodona	22	P16	Rafael Pérez Evans	130
P15	David Franklin	116	P13	Mariam Suhail	72
P14	Florian Freier	98	P13	Anup Mathew Thomas	76
E3	Jaime y Manuela	158	P13	Grace Tume	80
P11	Roc Jiménez de Cisneros	36	P13	Carien Vugts	84
P12	Oskar Klinkhammer	58	P13	Sylvia Winkler	88

Aquest nom, **Paratext**, amaga una programació mensual de presentacions dels i de les artistes residents a Hangar de llarga i curta durada, així com de les residències internacionals, els col·lectius residents i totes les residències d'investigació o producció, sempre en dimecres, de 19 a 21.30 h.

Diversos artistes presenten en diferents formats projectes concrets o parts del seu treball. Les sessions són sempre obertes al públic, amb el propòsit de possibilitar la interacció amb els mateixos artistes.

PARATEXT

10

04.05.2016

Lieselotte Fontrodona

Cadine Navarro

Sala Ricson

Lieselotte Fontrodona

Amsterdam, Holanda, 1976

www.lieselottefontrodona.com

Període de residència: 04.2016

Residència internacional

Lieselotte Fontrodona es va graduar a l'Acadèmia Gerrit Rietveld a Amsterdam el 2016 en el Departament de Belles Arts. Treballa com a artista i és fundadora de Fontrodona Artspace a Amsterdam des de 2013, on mensualment organitza exposicions amb joves artistes o artistes més coneguts amb treballs experimentals.

Treballa de diferents maneres: de vegades un treball es crea per accident, de vegades s'inspira en un somni, de vegades és més conceptual. Les seves obres sovint tenen una profunditat filosòfica i de vegades es diuen "alquimista", "mític" o "religiós". No es fan a propòsit, encara que per a ella la creació d'obres d'art és la seva religió.

En les seves obres es presta especial atenció a la connexió entre els materials. Els que utilitza són naturals: sal marina, cautxú, peces trobades al carrer, pèl de cavall, làtex, fusta, metall, tèxtils, etc. L'ús de cinta adhesiva o cola és absolutament prohibit. Els diferents materials han de connectar-se de forma natural, encara que això sovint és un trencaclosques difícil de realitzar :)

Ha treballat i ha exposat en contextos com *Summerschool* i exposició a Salzburg (Àustria), exposició *Vondelbunker* (Amsterdam), exposició 'Oude Kerk' (Amsterdam) i diverses exposicions a Fontrodona Artspace (Amsterdam). Durant

tres anys ha estat membre del jurat per a l'examen de nous estudiants a la Gerrit Rietveld Academy d'Amsterdam. Ha realitzat diverses exposicions a Si.si.Spex (Amsterdam); artroute 'Kunst in Zuid' (Amsterdam); Gerrit Rietveld Academie exposició final; artroute 'Kunstvlaai' (Amsterdam); 'Ondersteboven' amb Marjolijn Rijks en Fontrodona Artspace (Amsterdam). Entre les seves conferències es troben "Què és l'art?", Kersenboomgaardateliers (Utrecht) o el mateix Paratext a Hangar, Barcelona. Va guanyar el primer premi Projecto GRIT 2016 - projecte: Melkweg Amsterdam (organitzat per ACE: Amsterdam Centre for Entrepreneurship), i ha fet diversos viatges artístics: 2012, Nova York; 2014, Ciutat del Cap; 2015, Tòquio; 2016, Nova York, i 2016, Barcelona.

Durant la seva residència a Hangar.org va finalitzar la seva tesi "L'esperit de la identitat catalana en l'art contemporani" i va realitzar diverses intervencions artístiques. Va contactar amb EINA i va estudiar a diverses biblioteques de Barcelona, va entrevistar diversos estudiants d'últim any de l'acadèmia d'art, així com professors, sobre el que és la identitat cultural en l'art en general i què podria descriure's exactament com la identitat catalana (de forma neutral i sense debat polític sobre aquest tema). Com a mig catalana, aquest viatge va tenir una intensitat especial i em va portar a conclusions sorprenents sobre les quals baso la següent afirmació:

L'essència de tot és Res';

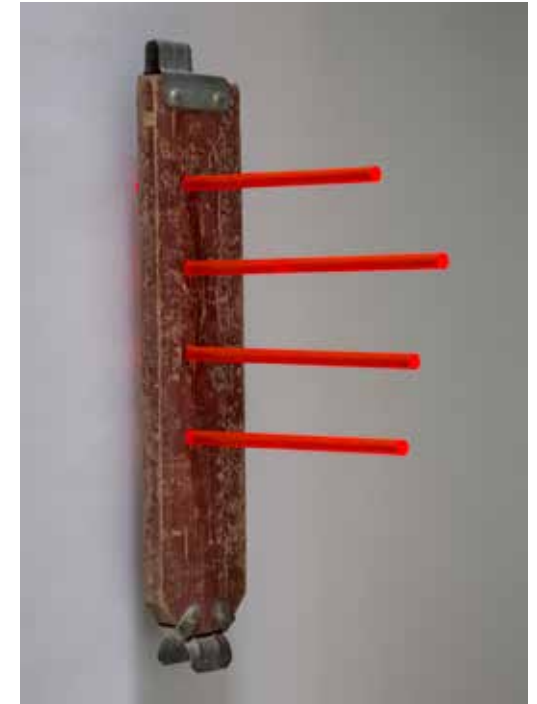
Hi ha una 'Voluntat' en forma d'electricitat;

Nosaltres, com a éssers humans, tenim una antena per capturar aquesta 'Electricitat';

Podem materialitzar aquesta 'Electricitat en idees, paraules, moviments, identificant-nos així, acolorits pel nostre rerefons cultural;

Solament el que es materialitza és capaç de comunicar-se amb el seu entorn;

Transformo i materialitzo el que sento necessita ser identificat amb un enfocament en els límits personals, punts i marques amb les seves relacions intermèdies. L'ús combinat de materials és petulant, refrescant, renovador i de vegades rebel.



Paraules

Algunes lletres formen una paraula, una paraula forma una oració i algunes oracions formen un context, una xerrada, poesia, una història... Tot es tracta de la relació entre lletres, paraules i oracions.

L'esperit d'un pensament s'identifica amb una conversa, una acció o paraules escrites. Una paraula s'identifica, dóna un nom, identifica una decisió i porta la identitat d'un idioma... Després de mirar alguna cosa, de vegades donem una resposta com 'WOW', amb això identifiquem els nostres sentiments sobre el que vam veure, i la forma com ho diem dóna pes a la paraula.



Cadine Navarro

Kobe, Japó, 1977

www.cadinenavarro.com

Cadine Navarro té un màster en Belles Arts de la Universitat Goldsmiths de Londres. Va arribar a Hangar a través d'un intercanvi amb HISK, Gant.

Període de residència: 04.2016 - 05.2016

Intercanvi Hisk - Sala d'Art Jove

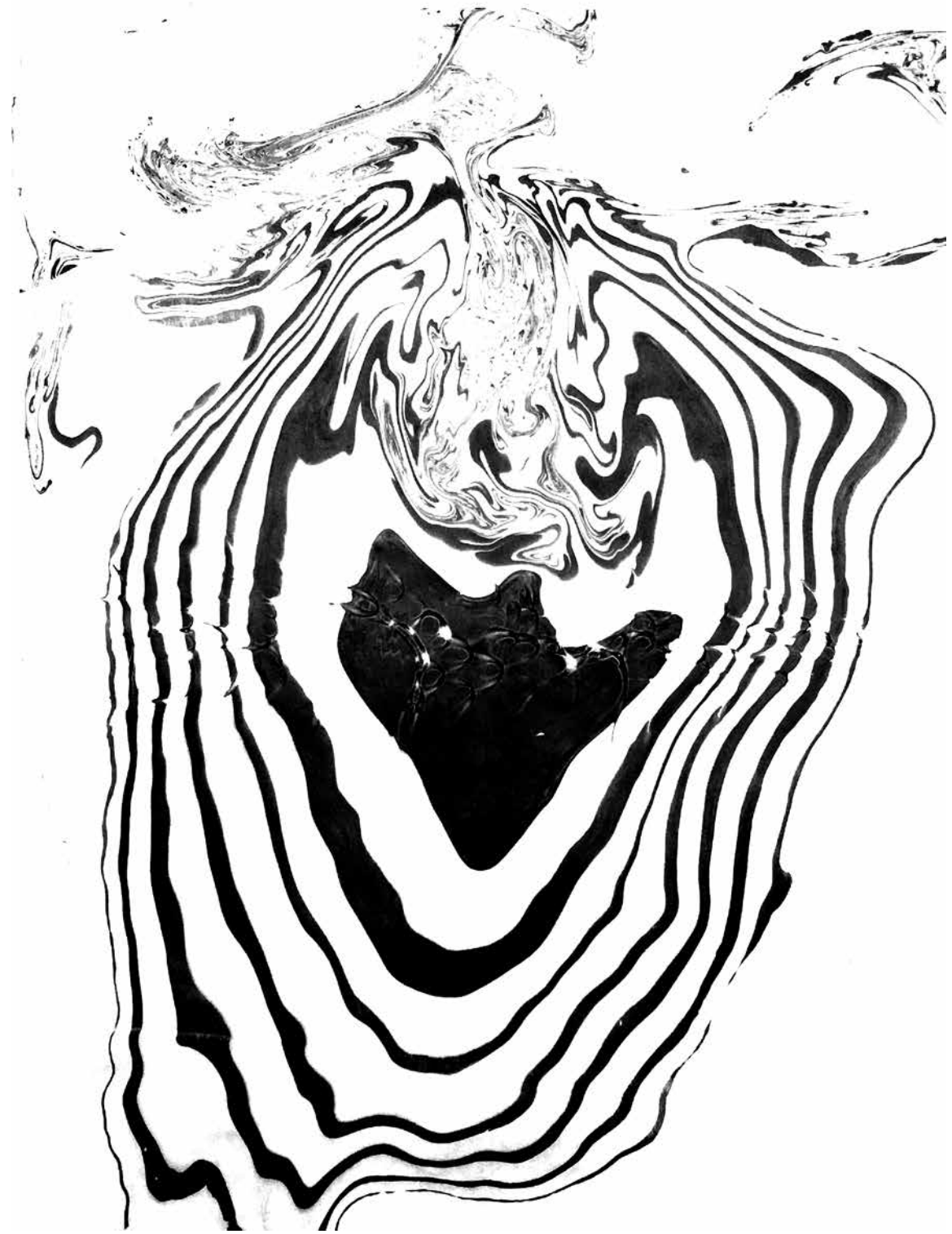
Recol·lectar les experiències de viure en set països i més de tres continents és un recurs per a Navarro. El nucli del seu treball qüestiona com les fronteres entre la naturalesa i la cultura operen amb el temps. Buscant contínuament els gestos, els sons, els símbols i les formes que encarnen les modernes pràctiques frontereres, Navarro sovint utilitza la seva pròpia història com una plataforma per al treball col·laboratiu. Les seves recents recerques sobre diversos codis de comunicació, tant humans com no humans, exploren com els ambients que habitem poden alienar o definir. Està interessada no només en la paraula com a tal, sinó en la forma com els fonemes vibren i ressonen i influeixen en la matèria.

Els sons que recull de les trobades i de la recerca són l'èlan vital de la seva obra. A partir d'aquestes vibracions sonores crea pictogrames visuals. Abans que el so es converteixi en una cosa, està el gest, la veu, la declaració, i és en aquest procés de ressonància on resideix gran part de la seva recerca.

A Hangar, Navarro va poder parlar amb Eduard Escoffet, Jordi Ribas, Joana Hurtado i Frederic Peres, a més de reunir valuoses aportacions d'altres residents i personal d'Hangar.

Corazon / cor, 2016
Tinta sobre paper sumi, 80 x 60 cm
Foto: Andrea Gómez





PARATEXT

27.07.2016

Cuadro pero Calvo

Roc Jiménez de Cisneros

Tuba Köymen

Sala Ricson

Tatiana Muñoz Melo

Cuadro pero Calvo

Judit Cuadros i Sandra Calvo

Barcelona, 1994

instagram.com/cuadroperocalvo
instagram.com/jjuditc
instagram.com/sandymoldavia

Període de residència: 06.2016

Residència escola La Massana - Hangar

Cuadro pero Calvo és un duo artístic format el 2014, en el context de la Escola Massana, per Judit Cuadro i Sandra Calvo. Cansades de pràctiques reglades amb aparença acadèmica on gairebé sempre es pretenen abordar temàtiques massa generalistes, decideixen prendre les incongruències que els ofereix la quotidianitat com a base per desenvolupar narratives visuals. A partir del dibuix, l'acció i de la reciprocitat entre ambdues, creen tot tipus de situacions, a primera vista absurdes però amb una intencionalitat crítica. Exploren els límits de l'espai públic i privat nodrint-se de qualsevol input que els cridi l'atenció, acoblant ficció i realitat. No defineixen un camp d'acció únic, sinó que juguen a moure's entre el que millor respon a allò que volen dir. D'aquesta manera, van del vídeo a la *performance*, passant per la gràfica o per l'organització

d'esdeveniments. Després d'això es deixen anar sense deixar més rastre que la seva orina, restes d'ungles i olor corporal. No mantenen una continuïtat en la formalització dels seus projectes ni busquen esgotar els temes en els quals treballen optant pel salt constant, donant així una sensació de desaparèixer, de no continuïtat. En definitiva, reivindiquen el goig i el plaer com a motors de la seva obra, per tal de donar a llum alguna cosa que sigui honest amb elles mateixes. El 2016 finalitzen els seus estudis a l'Escola Massana, ambdues amb esment en Narració Visual. Actualment formen part del col·lectiu La Modesta, un projecte pedagògic formalitzat en una fanzinoteca ambulant que busca donar lloc i mobilitzar el més precari i experimental de l'autoedició generada en limitis acadèmics.

El *Paratext* que tanca l'estada de Cuadro però Calvo es presenta com un judici en el qual les components del duo artístic són acusades d'haver desaprofitat les instal·lacions del centre, sucumbint assíduament a la procrastinació. Compta amb la participació de David Mateo com a jutge, Mireia González com a fiscal, Sara Álvarez com a secretària i Google Translate com a advocat defensor. A mesura que es desenvolupa l'acció, les proves inculpatòries mostren les incursions del duo en el recinte d'Hangar durant el mes de juny. Després de la lectura de l'escrit d'acusació per part de la secretària, el fiscal presenta la primera prova, una peça audiovisual gravada i editada a Hangar, amb la participació d'Eduardo Vei com a actor principal. Són acusades d'aberració audiovisual i de precarietat laboral en fer signar un fals contracte al subjecte en qüestió que ho qualificava de sicari de Cuadro pero Calvo durant les hores de rodatge. Partint d'una cançó elaborada per les integrants, s'edita el vídeo sobre la base d'una estètica ja recurrent en el duo, una mescla entre imatges random d'Internet i escenes gravades per a l'ocasió. D'altra banda, es qüestiona la productivitat del duo artístic en el recinte, projectant fotos de les integrants dormint en les instal·lacions i ballant en els bucs d'edició de vídeo, material

compartit en el seu compte d'Instagram. La creació d'un compte d'Instagram conjunta s'origina a l'inici de l'estada, sent utilitzada com un diari amb el qual compartir el pas per Hangar. S'estandarditza l'estètica de les publicacions mitjançant una restricció de color i un patró de pujada (tres fotos/tres vídeos). Finalment, es presenta el "Tour poc rellevant", una jornada en la qual es va convidar amics de les acusades a les instal·lacions, fent-los signar un contracte de participació de dubtosa legalitat en accedir al recinte. Es fa un recorregut inventant anècdotes històriques sobre objectes poc rellevants, per tal de construir una dubtosa i ridícula memòria històrica del recinte. Cuadro pero Calvo defensa en tot moment les seves accions sota el concepte de l'art cutremporani, un estat postcontemporani derivat del cutre, que justifica la procrastinació sota el mantell de l'artístic. La conclusió del judici és un acudit dolent, un càstig infantil que ridiculitza la falsa imatge de poder que s'havia intentat establir amb la teatralització del *Paratext*. La formalització d'aquesta presentació busca trencar amb la presentació estàndard, creant una ridícula tensió entre la figura de poder que demana obligacions i la figura del subjecte que treballa a última hora, prenent-se llargs períodes de descans.

Paratext #11



Roc Jiménez de Cisneros

Barcelona, 1975

<http://vivapunani.org>

Període de residència: 01.2016 - 04.2016

Beca de residència Befaco - Orquestra del Caos

Roc Jiménez de Cisneros (Barcelona, 1975) és artista i membre del grup de música per ordinador EVOL al costat de l'escolès Stephen Sharp. El seu treball conjunt gira al voltant de la distorsió del temps i l'espai, la psicodèlia i la deformació de la cultura techno. Els seus treballs han estat publicats per discogràfiques internacionals com Entr'acte, Editions Mego, Diagonal, Prest!?! o ALKU, el segell que codirigeix des de 1997.

La seva obra s'ha exhibit en mostres col·lectives, festivals, museus, clubs i galeries d'Europa, Amèrica del Nord i Àsia. Entre les seves instal·lacions s'inclouen: "Hands in the air, reach for the laser" (a Diapason Gallery, Nova York, 2010); "Continuum Expanded" (a "Sound Proof 4", Londres, 2011); "Sound Spill", la Haia, 2012; "The Experimental Music Yearbook", Los Angeles i Nova York, 2013); "Tetralemma + Tetrafluoroethane" (Graham Foundation for

Advanced Studies in the Fi Arts, Chicago, 2011); "Rara avis" (Cosmocaixa, 2011); "A very short proof of Forester's rigidity result" (amb Mark Fell, estrenada a BIACS, Biennial de Sevilla 2008 i exhibida a la Biennial d'Istanbul 2010, Viena 2011 i ZKM Mitjana Museum, 2012-2013); "Sense Títol" (a "Volum", LCE, Madrid, 2013); "Hyperobject-1" (a "OFF SENSES | FUTURE SENSES, GEMAK", la Haia i Art Brussels, Brussel·les, 2014); "Opus 17a FAT Interval" (a "Interval", Fundació Antoni Tàpies, Barcelona, 2014); "Opus17aSlimeVariation#5" (a Call & Response, Londres, 2015); "Alguna cosa Fluorescent" (Laboral Centre d'Art, Gijón, 2015); "HSOC" (amb Sergi Botella, a "Visceral Blue", Barcelona, 2016); "MOC" (a "Vint Mil Cavalls de Potència", Barcelona, 2016); "Opus17aSlimeVariation#12" (Konrad Fischer Galerie, Berlín, 2017) i "Plec Elàstic" (exposició individual a l'Arts Santa Mònica, Barcelona, 2017).

Al Paratext va presentar el resultat d'una recerca personal al voltant d'alguns claps clàssics de caixes de ritmes icòniques dels anys vuitanta (Roland TR-707-808-909). Part d'aquest procés va consistir en la recreació i modificació d'un clon de clap de TR-909 i de cablatge especial per alterar el metrònom d'un sintetitzador TB-303. Igual que en la majoria dels treballs d'EVOL, el punt de partida d'aquest projecte va ser la imitació. No com a final en si mateixa, sinó com a trampolí cap a la deformació de diversos estàndards, confiant en la idea que en el procés d'imitació apareixen inevitablement mutacions inesperades.

Aquest *modus operandi* es pot interpretar també com un comentari sobre la indústria dels sintetitzadors, majoritàriament ancorada en un cicle de repetició i nostàlgia pel passat. Un dels pioners de la indústria, Dave Smith, declarava el següent en una entrevista amb el Nashville Electronic Music & Synthesizer Group (15/03/2016): "Si bé és graciós recrear l'esperit d'instruments antics, en general preferim construir nous instruments. És més divertit. No estem en això només per guanyar diners. [...] Ens agrada fer alguna cosa nova i que no s'hagi fet mai abans, més que passar-nos tres anys desenvolupant clons. Hi ha coses més interessants per fer".¹

1. Malgrat la seva declaració, en els últims tres anys, la majoria de productes introduïts al mercat per Dave Smith Instruments han estat clons i noves versions de sintetitzadors clàssics i recents.



Tuba Köymen

Ankara, Turquia, 1972

<http://www.tubaoztekin.net>

Tuba Öztekin Köymen es un artista, educadora y diseñadora que vive y trabaja en Dallas / Fort Worth Metroplex. Nació en Turquía y se graduó en 1995 en el Departamento de Diseño Gráfico de la Universidad de Bilkent. En 1999, fue galardonada con un MFA en Fotografía e Imagen Digital por el Maryland Institute College of Art.

El arte de Köymen centra la atención en la naturaleza humana ofreciendo escenas sinceras de la vida cotidiana a través de los medios de la fotografía, los mix media y las instalaciones fotográficas. Su cuerpo de trabajo y práctica aborda los desafíos de la percepción cultural y la interpretación. Está particularmente preocupada por cómo el contexto personal de uno influye en la lectura de texto e imágenes. Por ejemplo, muchas palabras extranjeras no tienen traducción directa al inglés. Al proyectar palabras e imágenes extraídas de contextos distintos de los del espectador, Köymen pretende que el espectador haga conexiones a través de los significados potenciales. Enfoca intencionalmente sus proyectos en torno a conceptos que son difíciles de articular y, sin embargo, resuenan universalidad, como la individualidad y el reconocimiento (desconocimiento) de los demás. Trabajando en toda la gama de procesos fotográficos - de alternativos a digitales - el arte de Köymen se centra en cuestiones que surgen del lugar, la

Període de residència: 07.2016

Residència Internacional

cultura y la interacción social. Su perspectiva es humanista y universalizante. Considera que estas cuestiones son un territorio común para todos los seres humanos.

Köymen ha tenido exposiciones individuales a nivel local e internacional en museos y galerías, incluyendo el Centro de Estudios Documentales de Duke University, Light Factory (Carolina del Norte), Austin College (Sherman, Texas) y el Centro de Museos de Bakú, Azerbaiyán, y Corea. Köymen ha organizado o ayudado en la organización de exposiciones de fotografía y arte -incluyendo la Bienal de Estambul- y ha dirigido y participado en talleres, proyectos colaborativos y exposiciones grupales a nivel nacional e internacional.

Köymen ha enseñado como profesora adjunta durante varios años en la Universidad Cristiana de Texas y ha sido profesora visitante durante la primavera de 2014 en el Austin College en Sherman, Texas. Actualmente trabaja en el Departamento de Educación del Kimbell Art Museum como educadora y facilitadora.

El meu cos de treball i pràctica aborda els desafiaments de la percepció cultural i la interpretació. Estic particularment interessada en com el context personal d'un influeix en la lectura de text i imatges. Per exemple, moltes paraules estrangeres no tenen traducció directa a l'anglès. Mitjançant la projecció de paraules i imatges extretes de contextos diferents als de l'espectador, intento que aquest faci connexions mitjançant els significats potencials. Enfoco intencionadament els meus projectes entorn de conceptes que són difícils d'articular i que no obstant això ressonen amb la universalitat, tals com la individualitat i el reconeixement (desconeixement) dels altres.

La fotografia feta amb càmera Pinhole m'ha estat molt eficaç per a la realització d'alguns projectes. La seva efímera qualitat onírica subratlla la inestabilitat del significat i el treball de la percepció individual. La contingència mateixa del mitjà reflecteix la contingència de la vida i el coneixement. La imatge, encara que no manipulada, és desorientadora a causa de la gairebé infinita profunditat de camp i la llarga exposició. Mostra la superfície de la realitat des d'una altra dimensió.

Les imatges resultants poden ser desorientadores. M'agraden les escenes de persones en espais liminals com a finestres i portes. Doto de més complexitat aquestes imatges mitjançant la seva projecció en cortines transparents que fan que les fotografies tinguin una presència més ombrívola. Les fotografies també canvien d'escala, i l'espectador és convidat a participar en les escenes representades. Les cortines es deixen intencionalment obertes i els espectadors poden inserir-se físicament com a part de la instal·lació. La part d'àudio de la instal·lació presenta relats fragmentats

que són una narració de la memòria, així com moments conscients i inconscients en una vida humana. La instal·lació completa es concep com una experiència sensorial total. També reflecteix la naturalesa transitòria de la memòria i el coneixement cultural i humà.

Si pensem en la fotografia com una extracció i abstracció del temps i de l'espai, estic interessada a crear un nou espai i temps per a la imatge fotogràfica. Vaig aconseguir aquest objectiu en les meves instal·lacions i ara estic explorant aquesta qüestió amb treball multimèdia. Poso una capa de pintura i altres mitjans a una fotografia sense manipular que deixen registrats molts passatges de temps i construeixen un nou context per a la imatge. Fusiono les pràctiques tradicionals de la fotografia amb la impressió i la transformació digital. En aquest nou cos de treball les fotografies són manipulades a mà immediatament després de la impressió mitjançant l'ús d'abrasius, negres, rubor o productes químics polvoritzats per crear diferents superfícies tals com a butllofes, esquerdes o peladures. Estic interessada a desafiar els orígens de la fotografia com un mitjà per "arreglar" la imatge creant imatges que poden ser llegides com a inestables. La impressió que vull generar és la d'un món d'imatges en flux.

També vull provocar la pregunta "què és?". Aquesta pregunta reflecteix els intents de l'espectador d'entendre la naturalesa o qualitat essencial d'alguna cosa, d'establir el que la fa diferent i diferent d'altres coses. En resum, quina és la seva identitat? Aquesta és la pregunta que faig en tot el meu treball. Durant la meua residència a Hangar vaig treballar en un bàner que es va mostrar en l'esdeveniment "Montacargas".

“Montacargas” consistia a elevar-se a través de la creativitat, la innovació, la improvisació i l’humor com a única manera de reiniciar els mecanismes naturals que controlen l’existència humana. Nosaltres, com a artistes, ens preguntem si encara és possible elevar-se a un lloc més alt. Vaig buscar una fórmula per a una energia potencial per entendre el que és una elevació en metafísica.

L’equació per a l’energia potencial presa en compte diversos factors. Una energia potencial és igual al seu punt de partida per a una acció, la seva massa i la seva energia. Volia expressar en el meu treball que el que eleva o deprimeix depèn tot d’on et trobes. Volia expressar que una energia potencial és un punt de vista. Un punt de vista o perspectiva és l’essència d’entendre el món. La forma com mires està informada per qui ets, on ets físicament al moment i també en quin lloc de la vida estàs. De vegades l’art consisteix a canviar la relació d’un amb la resta del món. Per a mi, aquest és el valor més elevat de l’art: una forma de veure una cosa que pot ser transferida a una altra cosa.

Per a aquesta instal·lació específica al lloc vaig fer un bàner de 120 x 240 cm. El meu objectiu era portar l’atenció a la naturalesa humana mitjançant la creació d’un objecte (bàner) que podem o no veure en la nostra vida quotidiana tots els dies. Un bàner com a recordatori, una finestra dins d’una obra artística.

$$U_g = mgh$$

$$E_g / U_g = \text{energia}$$

$$M = \text{massa}$$

G = 9,81 (Representació de l’acceleració deguda a la gravetat. El valor de g varia de lloc a lloc però es pren generalment com 9,81.)

H = altura, sobre el terra o el teu punt de referència.

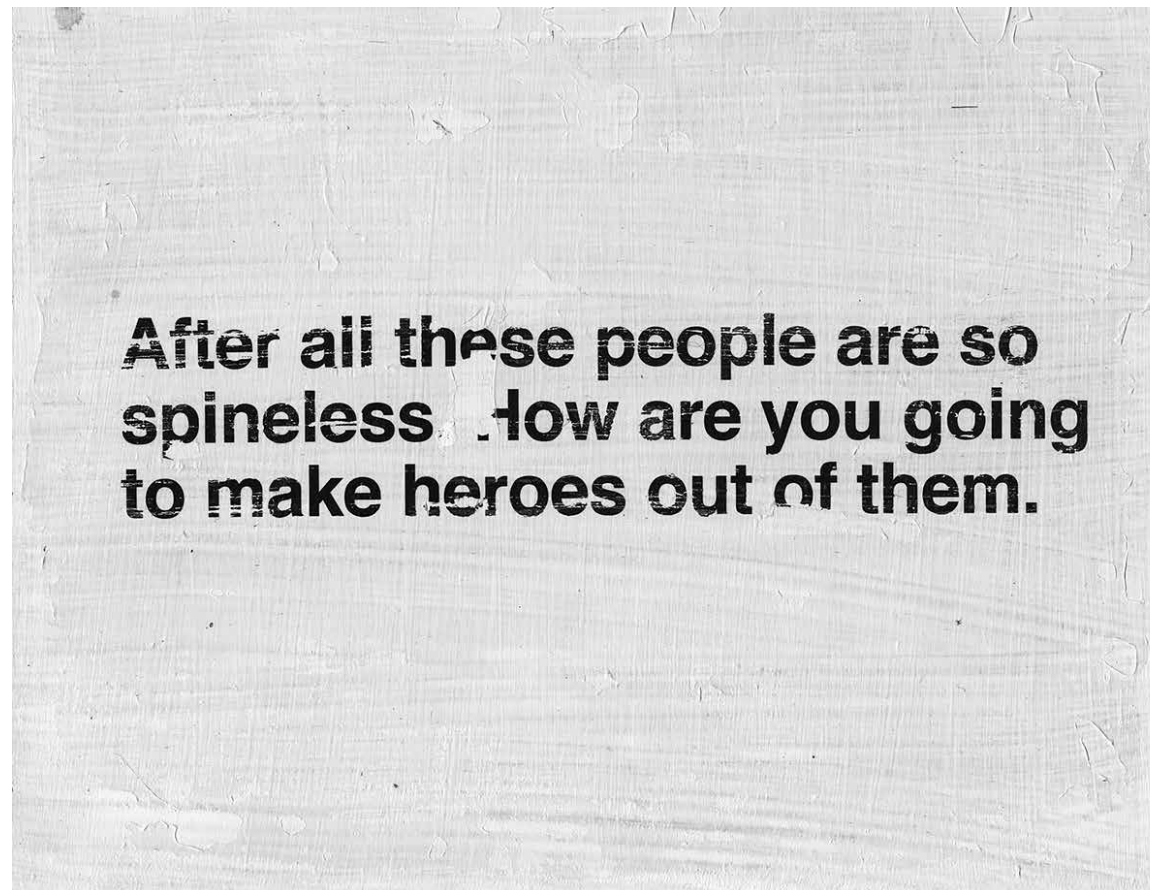
$$U_g = mgh$$

U_g = gravitational potential energy

m = mass (kg)

g = 9.81 m/s² (acceleration due to gravity)

h = height above earth's surface (reference for zero gravitational potential energy)



Tatiana Muñoz Melo

Barcelona, 1993

<https://vimeo.com/206154359>

Període de residència: 05.2016

Residència escola La Massana - Hangar

Llicenciada en Arts i Disseny en la Escola Massana. He volgut aprendre del que em sembla una singularitat de l'escola: els tallers d'artesanía. He après amb les mans, de manera autodidàctica, coneixent i transformant la matèria: fusta, joieria, vitralls, gravat... Però sobretot la ceràmica, amb la qual he desenvolupat un amor i fascinació que segueixo explorant cada dia.

La meva pràctica creativa es basa en l'observació i l'anàlisi del context que m'envolta. Utilitzo el dibuix com a eina. Combino la recerca teòrica, que em serveix com a fonament per generar pensament i reflexió crítica, i la recerca empírica, en la qual aprenc del material. Hi ha sempre una estreta relació entre la mà i el cap.

Des del benestar d'una situació privilegiada en què puc fer i lluitar per allò que m'agrada

i crec, observo al meu voltant. Una societat globalitzada, generalment frívola i individualista en què la relació amb el que som i el món s'està substituint per necessitats supèrflues i banals.

Davant aquesta situació, crec que és en les nostres mans, en els nostres gestos, en les nostres maneres de fer, construir futurs amb el que tenim a l'abast.

Al juliol de 2015 faig la primera residència al Centre d'Art Contemporani de Essaouira, al Marroc.

El 2016, Hangar em concedeix una beca de residència en la Cabanya, on començo a desenvolupar el projecte "De la terra al plat". El 2017, la Sala d'Art Jove em concedeix una beca per seguir desenvolupant el projecte.

Clay transmutation: de la terra al plat

"De la terra al plat" és el projecte que vaig poder començar durant la residència en la Cabanya de Pep Vidal a Hangar i que segueixo desenvolupant actualment amb la beca de la Sala d'Art Jove d'Intervenció en l'àmbit de la Naturalesa i el Paisatge en col·laboració amb El Pati del Delta de l'Ebre.

El punt de partida és el posicionament polític d'escollir, defensar i explorar la ceràmica com a matèria primera. Un material totalment reciclable fins que es cou a altres temperatures, quan canvia la seva estructura molecular per convertir-se en pedra (material de llarga durabilitat). Aquestes i altres propietats de la ceràmica són el motor de la meva recerca en relació amb els objectes que ens envolten.

La idea central del projecte és transformar l'argila (matèria prima) en forns d'argila d'alta temperatura on coure els contenidors on menjar i cuinar, i alhora aprofitar l'energia que el forn està generant per cuinar. Funciona com una màquina autoreplicant: en el forn es couen tots els objectes necessaris per construir o ampliar el forn, per cuinar o menjar (maons, plats, olles, coberts...).

Per a mi, la cuina és l'essència d'habitar, en relació amb el temps i el treball amb les mans. M'interessen les relacions i els rituals que

es generen al voltant del foc i la taula, que tenen a veure amb compartir.

Parteixo de la premissa que allò que ens envolta condiciona les nostres maneres de fer, de la mateixa manera que les nostres maneres de fer transformen i conformen la nostra realitat.

L'objectiu d'aquesta experimentació és, d'una banda, comprovar si les diferents eines o màquines que utilitzem afecten i condicionen les metodologies i els objectes resultants; i per una altra, comprovar si afecta i com afecta conèixer, entendre i construir la meva pròpia màquina posteriorment en utilitzar-la.

En definitiva, es tracta d'una recerca de les propietats de la matèria i de com poder controlar-les i utilitzar-les. Els forns com a font d'energia i laboratori d'experimentació i transformació.

Durant l'estada a la Cabanya de Pep Vidal a Hangar (maig 2016) vaig utilitzar per al projecte només el fang del terra de l'antiga fàbrica de Can Ricart per construir un forn, maons, plats per menjar, olles per cuinar i una xemeneia.

El terreny de Can Ricart, com tants d'altres al Poblenuu durant els últims anys, s'ha volgut

derruir per especular i construir. En els anys 2005, 2007 i 2008, per exemple, van ser derruïdes moltes parts de la fàbrica a causa de l'especulació urbanística del pla del 22@, destruint el patrimoni industrial i eliminant 240 llocs de treball. El desembre de 2015 es va dur a terme un altre enderroc d'amagat en la part privada de Can Ricart.

Les veïnes del barri van aconseguir parar l'enderroc i les màquines van marxar en arribar la Guàrdia Urbana, ja que no tenien permisos per tirar a terra la nau.

Durant l'estada a Hangar vaig poder conèixer molts dels racons de Can Ricart, com la torre del Rellotge o els enderroc de la declarada "zona d'influència" de BCIN (Ben Comuna d'Interès Nacional), actualment en mans privades i en perill de desaparèixer per la deterioració i l'abandó.¹

Trobar que al costat dels enderroc de la fàbrica de Can Ricart hi havia argila, i que la podia utilitzar per construir, cuinar i menjar, va ser una increïble troballa que em va fer prendre la decisió que només utilitzaria aquesta argila. Actualment és molt valuós tant per a les veïnes i els espais de creació del barri com per a les empreses privades.



1. Estudi patrimonial realitzat per Tatjer, Mir, M., Domènech, U., Grup de patrimoni Industrial. (2005). Can Ricart. Estudi patrimonial (síntesi). *Revista Bibliogràfica de Geografia i Ciències Socials*, UB.

PARATEXT

12

05.10.2016

Alán Carrasco

Ding Chien-Chung

Oskar Klinkhammer

Sala Ricson

Stephan Köperl

Diego Paonessa

Alán Carrasco

Burgos, 1986

www.alancarrasco.com

És tècnic superior en Fotografia Artística per la EASD-ADGE, Escola d'Art i Superior de Disseny de Vitòria-Gasteiz, grau en Art i Disseny per la Escola Massana de Barcelona, màster en Estudis Museístics i Teoria Crítica (PEI, Programa d'Estudis Independents) pel Museu d'Art Contemporani de Barcelona i màster en Literatura Comparada: Estudis Literaris i Culturals per la Universitat Autònoma de Barcelona. La seva pràctica artística aborda temes diversos, prestant especial atenció als processos vinculats a la construcció del relat del Poder, la inducció de la memòria col·lectiva, els projectes històrics fallits i els moments de crisi, revolta i violència. Ha rebut diversos reconeixements, com el Premi de l'Associació Catalana de Crítics d'Art per la seva publicació *Situacions*, la Beca Baden-Württemberg-Catalunya o la Beca Agata Baum de Bernis per a Artistes i Gestors Culturals.

Exposicions destacades: "Deus ex machina" (Centre Cultural d'Espanya a Lima, 2017), "Gelatina dura. Històries escamotejades dels 80" (MACBA, Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 2016), "Die Möglichkeiten" (Württembergischer Kunstverein Stuttgart, 2016), "La contrarevolució dels cavalls" (Ca Felipa, 2016), "La història es repeteix més de dues vegades" (SAC, Sant Andreu Contemporani, 2016), "Ne travaillez jamais" (ADN Platform, 2015) i "Pop_up Spaces" (Ch. ACO, Xile Art Contemporani, 2014).

Període de residència: 05.2016

Beca Baden - Württemberg - Catalunya 2016

"Proyecto Supermax: Les xarxes del poder"

A la fi del segle XVIII, el pare de l'utilitarisme Jeremy Bentham, sota ordres de George III, va elaborar una polèmica reforma penitenciària que li portaria a un profund desacord amb el monarca anglès. No obstant això, el sistema que va idear –el panòptic–, es va convertir en una estructura de gran èxit en la construcció de presons, així com presons i fàbriques, a partir de llavors. L'objectiu d'una estructura panòptica tradicional és permetre al seu custodi, parapetat en una torre central, vigilar tots els presoners, reclusos en cel·les individuals al voltant de la torre, sense que aquests puguin saber si són observats.

L'efecte més important aconseguit pel panòptic és induir en el detingut un estat conscient i permanent de visibilitat que garanteix el funcionament automàtic del poder, sense que aquest s'estigui exercint de manera efectiva a cada moment, ja que el presoner no pot saber quan se'l vigila i quan no. És així com es crea un "sentiment d'omnisciència invisible" (*Surveiller et Punir: Naissance de la prison*, 1975, Michel Foucault).

Entre el 1959 i el 1963 es van dur a terme les obres de construcció de la presó de Stammheim, a Stuttgart, que començaria a operar el 1964 com una presó de tipologia *supermax* (supermàxima seguretat). El 1975,

la presó, reconeguda com una de les més segures del món, acolliria diversos membres de la guerrilla de l'Alemanya Occidental Rote Armee Fraktion. El bloc penitenciari va haver de ser modificat, agregant un pavelló especial per als presoners de la RAF, així com una sala de judicis, per evitar el desplaçament dels acusats de la Baader-Meinhof a l'exterior. D'acord amb la versió oficial, Ulrike Meinhof, fundadora de la banda, es va suïcidar el 9 de maig de 1976 en la seva cel·la de Stammheim. El 18 d'octubre, els altres tres dirigents de la RAF, Andreas Baader, Gudrun Ensslin i Jan-Carl Raspe, apareixerien morts a les seves.

Aquest mateix any, durant la dictadura militar brasilera, el cèlebre filòsof Michel Foucault impartiria a la Facultat de Filosofia de la Universitat de Salvador de Badia una conferència titulada "*Els mailles du pouvoir*" ("Les xarxes del poder"). Aquest text, encara avui poc difós, estava íntimament relacionat amb el seu assaig *Surveiller et Punir: Naissance de la prison* ("Vigilar i castigar: el naixement de la presó"), publicat l'any anterior.

Mentre que a *Surveiller et Punir Foucault* explicava el sistema panòptic i com aquest era capaç de garantir el funcionament automàtic del poder, en la seva conferència "*Els mailles du pouvoir*", i especialment en el torn de preguntes posterior, el filòsof es va centrar en la utilitat de la presó contemporània fent esment de la utilitat del propi presoner.

El "Projecte Supermax" es tracta d'un treball de recerca i documentació de llarg recorregut en el qual es fa esment de diversos espais i recintes de tancament i càstig, el context històric i polític del qual es posa en relació amb el text original de la conferència de Foucault



Material visual de la investigació del Proyecto Supermax
© Cortesia de Stiftung Haus der Geschichte

a Brasil. De tal forma, durant la primera fase iniciada durant l'estada en el Württembergischer Kunstverein de Stuttgart, el text es va posar en relació amb el context del Deutscher Herbst de 1977 en una imminent publicació titulada "Projekt Supermax I: Die Maschen der Macht" que serà impresa per reclusos dins de la presó Justizvollzugsanstalt Heimsheim.

En la segona fase, el text acadèmic serà l'eix d'una segona publicació titulada "Projecte Supermax II: L'ordre dels Estats no tolera ja el desordre dels cors", que traça una genealogia de les lluites de la COPEL, Coordinadora de Presos Espanyols en Lluita –inspirat precisament en el Groupe d'information sur les prisons creat el 1971 a França a iniciativa del mateix Michel Foucault– en presons com la de Carabanchel o la Model de Barcelona durant els últims dies del franquisme.

Die Unterdrücker
der Menschheit
bestrafen ist Gnade,
ihnen verzeihen
ist Barbarei.



Instal·lació *Die Unterdrücker der menschheit* [Els opressors de la humanitat] mostrada durant l'exposició *Die Möglichkeiten* [Les possibilitats] al Württembergischer Kunstverein de Stuttgart, produïda com a part de la investigació del *Proyecto Supermax*. Acril·lic sobre mur, 50 impressions en color sobre paper vegetal A3 i 1.000 llambordes de granit

Ding Chien-Chung

Taipei, Taiwan, 1983

www.dingchienchung.com

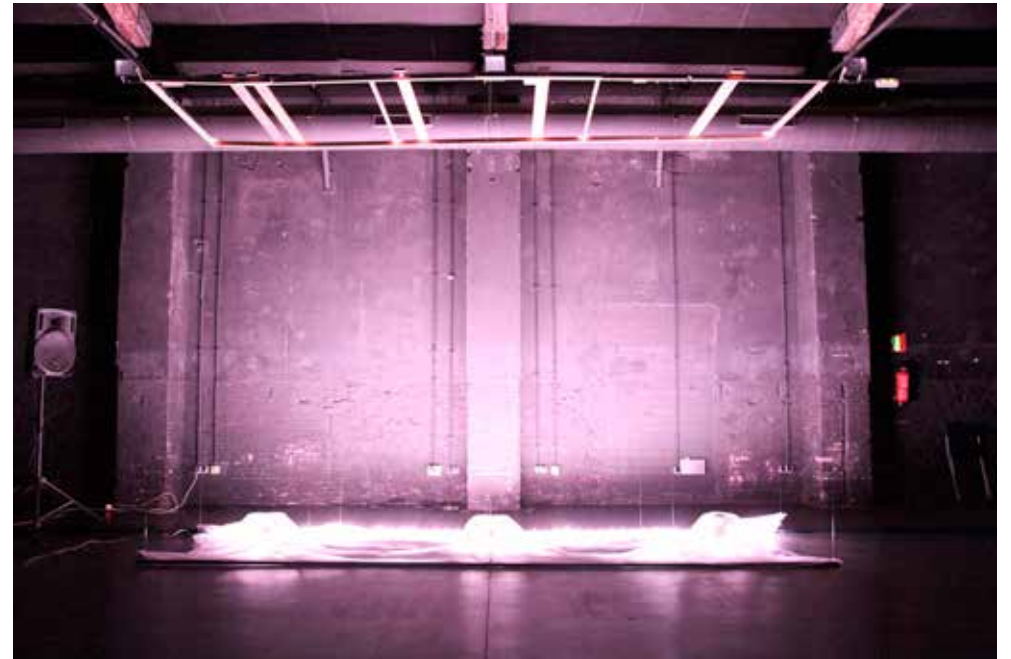
Ding Chien-Chung, nascut a Taipei el 1983, ha cursat cursos d'Animació per Ordinador i Disseny Interactiu a la universitat, i ha acabat el seu grau en el Departament d'Art de Nous Mitjans a la Universitat Nacional de les Arts de Taipei. Els seus primers treballs es refereixen a la relació corresponent entre estructura, rotació i espai. A través dels sons i la llum d'una maquinària ben dissenyada, explora els problemes repetitius entre els mitjans, la poesia inútil en les obres d'art i la falta de familiaritat quotidiana i d'estandardització, oferint al públic una perspectiva diferent d'un sistema viu. Com a material habitual en la seva creació, la llum construeix el context i l'eix de l'obra, corresponent a una relació centrada en el temps i l'espai. En els seus treballs recents, DING intenta retirar la maquinària, fent ressò de l'estat natural de l'espai envolupant. A més, estén la interpretació de la llum a la relació entre el cos de l'espectador i la memòria. Ding Chien-Chung ha estat seleccionat a File 2014 a São Paulo, Brasil Art · Sanya - P Huayu Youth Award a Xina, i Made in Taiwan - Young Artist Discovery Art Taipei. També ha estat homenatjat a Taipei Arts Award a Taiwan i el seu treball ha estat recollit en el projecte de la col·lecció de joves artistes taiwanesos del Museu Nacional de les Belles Arts de Taiwan a Taichung. Quant a residències, ha estat convidat a la Maison Laurentine a Champagne, França, el 2012, i Hangar a Barcelona, Espanya, el 2016.

Període de residència: 09.2016 - 10.2016

Intercanvi Taipei (Taiwan)

A l'estiu de 2016 vaig acabar la meva exposició individual "Beneath Daylight" a Taipei. A causa de la meva preocupació per l'entorn natural, els meus treballs investiguen sovint l'acoblament i la conversa entre llum i energia que recauen en l'entorn, el cos i la memòria. Creada durant la meva estada a Hangar, la presentació de Paratext continua treballant aquesta imatge. Vaig assignar com a tema la naturalesa i l'energia barrejades amb la brisa seca i el mar a Barcelona. Tres jocs de ventiladors controlats per programes bufen tires de plàstic transparent de 6 metres de llarg, amb la llum vessada sobre elles. La instal·lació es troba en una habitació fosca. Les pujades i baixades s'assemblen a les ones de l'oceà, elevant la sorra i les deixalles situades en el fons marí, la qual cosa sembla evocar el fragment de memòria durant un somni profund.

Aquesta instal·lació presenta part del procés de la meva creació. A través de la recerca realitzada en aquesta etapa, vaig acabar el meu proper projecte, que també correspon al meu antic treball "Liquid Scene": escanejar l'escena horitzontalment amb rajos X lineals i registrar la relació entre l'espai i el temps mitjançant fotografia de llarga exposició. La nova creació aplicarà la tecnologia d'escaneig 3D. Mitjançant instal·lacions cinètiques i exploració 3D, presentaré el mar que flueix de Paratext, registrant linealment l'estat de l'espai baix temps comprimit.





Oskar Klinkhammer

Meerbusch, Alemanya, 1985

www.oskarklinkhammer.de

Període de residència: 09.2016 - 10.2016

Beca Baden - Württemberg - Catalunya 2016

Oskar Klinkhammer és un estudiant de postgrau a la Universitat d'Art de Braunschweig (HBK) i té un diploma en Media Art. Va estudiar Història de l'Art a la Universitat Heinrich-Heine-Düsseldorf i Media Art a la Universitat d'Arts i Disseny de Karlsruhe (HfG), a la Universitat de les Arts de Berlín (UdK) i a la Universitat de Kyushu, Fukuoka, Japó.

Klinkhammer treballa en una esfera multidisciplinària i interdisciplinària, però preferiblement ho fa usant l'escultura, la pintura, el vídeo i el cinema. Per a les seves obres utilitza motors elèctrics, objectes oposats, acer, vidre, espiells, càmeres de vigilància i mescladors de vídeo. Klinkhammer porta els espectadors a mirar a petites realitats privades que són simultàniament capaces de reflectir i descriure connexions grans i complexes. En dirigir la mirada amb l'ajuda d'eines de tecnologia de vigilància, no només es revelen i investiguen diversos tipus de jerarquies de la mirada, sinó que també la seva associació, sovint aconseguida amb el panoptisme, apunta a una crítica social de la vigilància. La transmissió del món existent a la realitat intervinguda pot ser entesa com un vincle irònic amb les actituds socials i la propaganda i els intents d'establir la veritat dins d'una societat mòrbida de consum i control. Es revelen la perversió, la compulsió, la neurosi i el fetitxe del patriarcat i els artificis de la vida quotidiana.

Els espectadors veuen imatges de la decadència, de la bellesa de la mort i de l'absència d'energia vital, simbolitzada pels maquinistes que impulsen els espècimens. L'incomprensible és ampliat, vigilat i projectat, proporcionant una visió no tant en un sentit científic o tècnic com en la forma d'una experiència subjectiva. L'acció i les figures no es desxifren; fan referència al seu propi creixement i decadència. Un adéu als fets terrenals.

Alguns espectacles: «El Cercle Cinètic», Anitchambre, Düsseldorf, Alemanya (2016); «Jubiläum», Kunstverein, Radolfzell, Alemanya (2016); «Efecte de Dosi de Relació», Luis Leu, Karlsruhe, Alemanya (2016), «per -bling -inter - fist - forma», Container.jetzt, Düsseldorf, Alemanya (2016); «Let Me Wrap You In My Warm And Tender Love», Sushila Malloy, Karlsruhe, Alemanya (2015); «Gakuten», Tòquio Big Sight, Tòquio, Japó (2014), «ex14», Lunetto, Fukuoka, Japó (2014); «Geisterbahn», Galerie UNK, Landshut, Alemanya (2012); «Bling -bling -ding -ding», Lotte, Stuttgart, Alemanya (2012), «Black Chamber», Tanja Goethe, Düsseldorf, Alemanya (2012), «Young At Art», Raum für junge Kunst, Zuric, Suïssa; «Video Etc.», Centre Nacional d'Art Contemporani, Sant Petersburg, Rússia (2011).

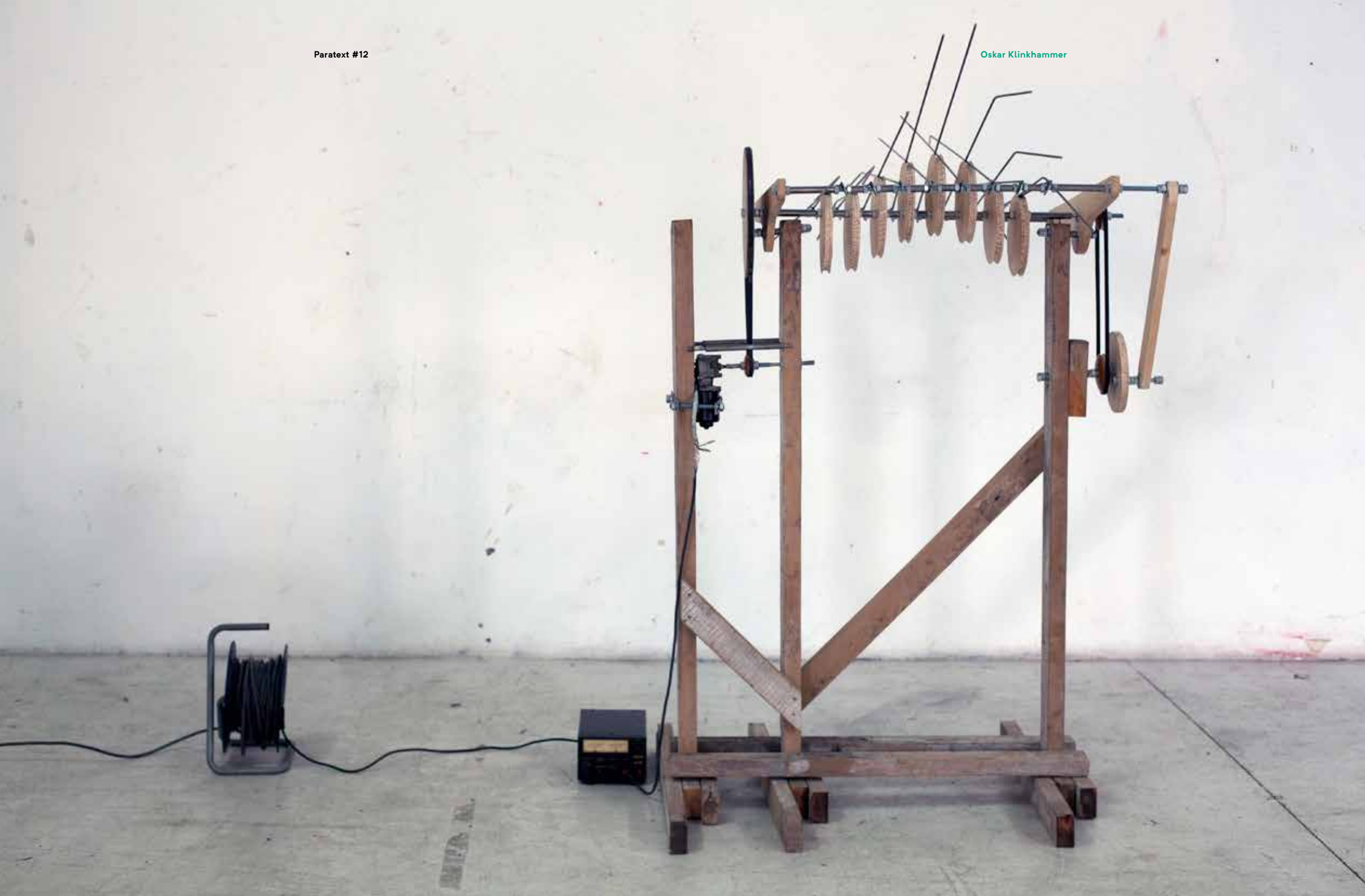
En la meua sol·licitud per a l'intercanvi planejava fer dues coses com a punts de partida per desenvolupar una nova obra. 1. Fer llargs passejos i caminades a la ciutat de Barcelona per recollir impressions, però també objectes d'interès. Objectes capaços d'explicar una història o alguna cosa sobre Barcelona i/o els seus habitants. Aquests objectes serien el material amb el qual pensar i treballar. 2. Seguir el periquito monjo durant aquestes caminades. El periquito monjo hauria d'ajudar-me a trobar rutes per la ciutat fora de les rutes turístiques. A més, hauria d'ajudar-me a trobar un tema, una forma, inspirar-me d'alguna manera, perquè una nova obra pogués evolucionar. Per endavant vaig tenir la idea que el periquito podria ser una imatge dels aspectes positius de la globalització, com aportar més colorit i diversitat a les ciutats europees. El que realment va succeir va ser que em vaig adonar que el periquito monjo viu al centre de la ciutat, a la Rambla, per exemple, just on hi són tots els turistes. A més, quan vaig arribar a Barcelona vaig aprendre que la majoria de la gent aquí consideren el periquito monjo una plaga, perquè són sorollosos i defequen pertot arreu. Així que no pot ser una motivació per no tenir cap aspecte positiu. En realitat es va convertir en una imatge molt més adequada per referir-se al turisme de masses, el qual causa molts problemes en aquesta ciutat.

Bé, després de tres setmanes d'estada a Hangar, vaig decidir començar a treballar en un mecanisme que intenta copiar el moviment de les ales d'un ocell. El pla era construir-lo a partir del material que col·leccionava als carrers, la qual cosa va funcionar fins a cert punt. Vaig tenir la idea que la màquina podria funcionar com un exhibidor per a objectes oposats més petits. Llavors vaig tractar d'adherir fulles de palmera sobre les parts mòbils, ja que la palmera, igual que el periquito monjo, funciona com un símbol d'allò exòtic, suggereix platges agradables i de sorra blanca, el paradís, vacances —l'associació amb el turisme és òbvia. També el seu color verd coincidiria amb el punt de partida per treballar sobre els periquitos, la cotorra.

No obstant això, finalment em va agradar la màquina a seques, en gran part sense res connectat a ella. Les seves barres d'acer que es mouen en una ondulació uniforme, les fustes velles de les quals està feta la construcció, els sons que fa, el seu moviment constant, està parlant de Barcelona, els seus habitants, la seva bellesa i problemes i sobre palmeres i lloros, per descomptat.

Paratext #12

Oskar Klinkhammer



Stephan Köperl

Alemanya de l'Oest, 1966

www.winkler-koepferl.net

Stephan Köperl és un artista amb seu a Stuttgart que treballa en el camp de les intervencions públiques, així com els curtmetratges i els vídeos de baix pressupost.

Es va graduar a la Facultat d'Art de l'Estat de Stuttgart el 1998. Focalitza el seu interès en la *conditio* humana sota la influència de l'entorn virtual i la contemporaneïtat urbana.

Els seus treballs previs, creats gairebé exclusivament en col·laboració amb Sylvia Winkler, es poden trobar a: www.winkler-koepferl.net

Període de residència: 09.2016

Beca Baden - Württemberg - Catalunya 2016

L'objectivació sexual és l'acte de tractar una persona com un instrument de plaer sexual. Objectivació, més àmpliament, significa tractar una persona com una mercaderia o un objecte sense tenir en compte la seva personalitat o dignitat. L'objectificació és més comunament examinada a nivell d'una societat, però també pot referir-se al comportament dels individus.

El concepte d'objectivació sexual i, en particular, l'objectivació de les dones, és una idea important en la teoria feminista i en les teories psicològiques derivades del feminisme. Moltes feministes consideren que l'objectivació sexual és deplorable i exerceix un paper important en la desigualtat de gènere. No obstant això, alguns comentaristes socials sostenen que algunes dones modernes s'objectiven com una expressió del seu apoderament.

https://en.wikipedia.org/wiki/sexual_objectification





Diego Paonessa

Buenos Aires, Argentina, 1970

www.diegopaonessa.net

Llicenciat en Belles arts per l'Institut Universitari Nacional d'Art (Buenos Aires) i DEA (Diploma d'Estudis Avançats) obtingut al programa de doctorat «Pintura en l'era digital» (Universitat de Barcelona). Ha realitzat l'especialització de Disseny d'Interacció i Usabilidad a la UOC. Centra els seus projectes en la recerca de les relacions existents entre producció tècnica i producció artística. Combina aquesta activitat amb projectes de disseny especialitzats en interacció i creació d'interfícies.

El seu treball es desenvolupa dins d'un context caracteritzat per l'ocupació d'eines i procediments que es comprenen com un exercici pas a pas. La tècnica es manifesta formalment com a pràctica i com a tema de l'obra. Prenent com a punt de partida aquesta idea, la seva proposta estableix dues línies de treball: els procediments, processos i mecanismes de producció, i la configuració social d'allò tecnològic i la intervenció i l'ús d'eines i/o aplicacions en relació amb el llenguatge.

Ha rebut la beca de creació artística de la Fundació Guasch Coranty; la Beca Carta Blanca atorgada pel FAD (Foment per a les Arts i el Disseny), on desenvolupa un projecte interdisciplinari de recerca, i la Beca Baden-Württemberg-Catalunya 2016 per a la realització d'una residència artística a Stuttgart. Va participar com a col·laborador a Visualitzar

Període de residència: 05.2014 - 05.2016

Beca Baden - Württemberg - Catalunya 2016

2011 i Interactius 2013 a Medialab-Prado. Va fer residències a Corelabs [New Mitjana Art Production Center] a Beijing, Constant Association for Art and Mitjana a Brussel·les, Hangar.org Centre de Producció i Recerca d'Arts Visuals a Barcelona i Kunststiftung Baden-Württemberg a Stuttgart. Ha treballat i exposat en contextos com el Centre d'Art Santa Mònica (Barcelona), BCN Producció, La Capella (Barcelona), Hangar (Barcelona), Centre Cultural Borges (Buenos Aires), ISEA 2016 (Hong Kong) i WKV Kunstverein (Stuttgart).

Public Domain Energy

És un projecte de recerca que posa en relació dues línies: la producció d'energia sota la idea DIY com a pràctica experimental i la producció de coneixement col·lectiu sobre l'ideal d'energia permanent sota el signe low cost. Es basa en la recollida de videotutorials de Youtube d'usuaris que fan pràctiques i experiències amb energia elèctrica.

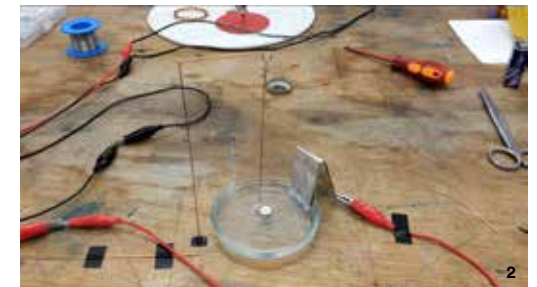
Els vídeos pertanyen a diferents àmbits de desenvolupament i recerca, des del purament domèstic fins a l'experimentació i divulgació acadèmica universitària i industrial. Tot aquest material comparteix una mateixa idea: produir energia de forma permanent i sense cost. És a dir, canviar el paradigma de com es produeix i distribueix l'energia en l'actualitat. El projecte consisteix a prendre aquestes idees com a punt de partida per a la producció de diferents peces, experiències i prototips a petita escala.

El tutorial és entès en aquest cas com una espècie d'algoritme o bucle, una sèrie d'instruccions prèviament elaborades i destinades a ser repetides una vegada i una altra; i s'associa a un interès global sobre la idea de producció i límits entre el que pot ser un producte artístic o un producte tècnic.

Va ser seleccionat per a la beca de residència Baden-Württemberg Catalunya 2016, en la qual participen Hangar, Goethe Institut, Kunststiftung Baden Württemberg i el Kunstverein Stuttgart, i desenvolupat durant els mesos de juny-juliol de 2016 a Stuttgart.



1



2

1. De la sèrie *Magnetic Fields*

2. *Motor simple I* (fotograma)

3. *Motor simple II* (fotograma)



PARATEXT

13

09.11.2016

Mariam Suhail

Anup Mathew Thomas

Grace Tume

Sala Ricson

Carien Vugts

Sylvia Winkler

Mariam Suhail

Rawalpindi, Pakistan, 1979

<http://gallerieske.com/MariamSuhail/index.html>
<http://www.greynoise.org/Artist.aspx?AID=49GN>

Mariam Suhail va néixer el 1979 a Rawalpindi, Pakistan, però va créixer a Islamabad. És llicenciada en Belles Arts per la Indus Valley School of Art and Architecture a Karachi (2001) i va donar classes tant allà com a la School of Visual Arts and Design, Beaconhouse National University a Lahore entre el 2002 i el 2008.

L'obra de Mariam Suhail és producte d'allò fortuït, detalls oblidats de converses, de mitjans de comunicació de masses, de la cultura i del dia a dia. Utilitza el llenguatge derivat d'aquests referents per disseccionar i mostrar el que hi ha en aquests espais d'intercanvi, entre idees, esdeveniments històrics i successos quotidians, donant com a resultat obres en escultura, vídeo, imatges digitals, textos, dibuixos i llibres.

Els seus treballs han estat inclosos a *The Missing One* a The Office for Contemporary Art Norway d'Oslo i el Dacca Art Summit (2016-2017), *All the World's Futures* a la 56a Biennal de Venècia (2015), *Minimal Forms of Reality* a la Bunkier Sztuki Gallery for Contemporary Art de Cracòvia (2015) i *Constructs / Constructions* al KNMA de Nova Delhi (2015). Anteriorment, va participar a la 8a Biennal de Berlín (2014), la *Skoda Prize 2012 Exhibition* a la NGMA de Nova Delhi (2013), una funció triple a la Tilton Gallery de Nova York (2013), i *Sites of Substance* a la National Art Gallery d'Islamabad (2007). Com

Període de residència: 09.2016 - 11.2016

Residència Internacional - Fundació Han Nefkens

a exposicions i projectes individuals inclou *Sweet subjunctive* a la Gallerieske de Nova Delhi (2015-2016), *Accidental Excavations* a la Grey Noise dels Emirats Àrabs Units (2014), *Brooding Protagonist, Discoveries* a l'Art Basel de Hong Kong (2013), *Breakdown of Shorter concerns* (2011) i *fig. 1* (2009) a la Gallerieske de Bangalore. Ha publicat a *Shifter 21-Other Spaces* (2013), a *Excursus* —una publicació de la Biennal de Berlín 8— i *Take on Art, Sculpture issue*, gener del 2014.

Li ha estat atorgat el Sharjah Art Foundation (SAF) Production Programme Grant 2016 per la seva publicació en curs amb *Raking Leaves*. El 2016 va rebre també la beca del programa d'artistes residents de la Han Nefkens Foundation que acull Hangar.

Actualment, viu i treballa a Bangalore, Índia.

Llibres

He anat publicant i mostrant llibres com a part de diversos dels meus projectes des de 2011. No són ni catàlegs ni índexs, sinó obra en si mateixa, on utilitzo i exploro el llibre com a mitjà propi. Mentre que el «llibre d'artista» ha adquirit estatus de prestigi (com a objecte únic que ha de manipular-se amb els guants posats), jo he estat utilitzant el llibre com un objecte exclusivament funcional i ubic que hauria de tractar-se amb certa familiaritat, extraient d'ell tota afectació preciosista, fins i tot en termes metodològics. Si tota peça mostrada en una galeria, entesa per tant com a obra d'art, mostra certa aura que ha d'enlluernar o superar-se, un llibre sobre una taula, disposat com qualsevol altre a deixar-se fullejar i llegir, per contra, distén tota interacció entre espectador i obra. Com a mitjà de treball, una estructura progressiva que discorre pàgina a pàgina permet un marc d'acció on les coses apareixen a poc a poc. L'estructura, en si mateixa, pot ser manipulada de múltiples maneres per activar / desenvolupar / executar / resoldre (o destruir) una idea. La dinàmica imatge a imatge s'assembla molt al vídeo, amb l'excepció que el curs de l'activitat (la seva marxa i pausa) ho decideix el lector.

A causa del seu caràcter seqüencial, sempre que faig presentacions de la meua obra se m'obliden els llibres. Quantes de les seves pàgines he de mostrar per transmetre què significa aquesta experiència al més fidelment possible? Com puc mostrar, en pantalla, allò que hauria de descobrir-se passant pàgines una a una?

Per a la sessió de 20 minuts de [Paratext](#), que se'ns va plantejar completament oberta quant a continguts i propòsits, vaig decidir

aprofitar el moment per mostrar aquesta part de la meua pràctica i veure què passava. Vaig pensar que hauria d'intentar mostrar només llibres perquè, si més no, alguns es poguessin veure en condicions i produïssin una conversa simultània.

No sé si la sessió va anar bé, però jo en vaig obtenir resultats:

Em vaig adonar que «mostrar» un llibre sencer en pantalla comporta més temps del que pensava, de manera que el nombre de llibres que vaig mostrar es va reduir dràsticament.

A diferència del vídeo, en què pot intervenir el so i hi ha més activitat a la pantalla, el moviment pàgina a pàgina dels llibres, juntament amb la meua veu explicant no van produir necessàriament una experiència emocionant. No obstant això, algunes bromes, aquí i allà, van ser molt útils.

La preocupació que «els llibres són per ser consultats en intimitat i personalment i no per a un visionat en grup, a gran escala, a través d'una projecció, així que això no funcionés» era d'esperar. (La seva visualització canvia i l'espectador pot acabar sorprès, encara que sigui mer entreteniment.)

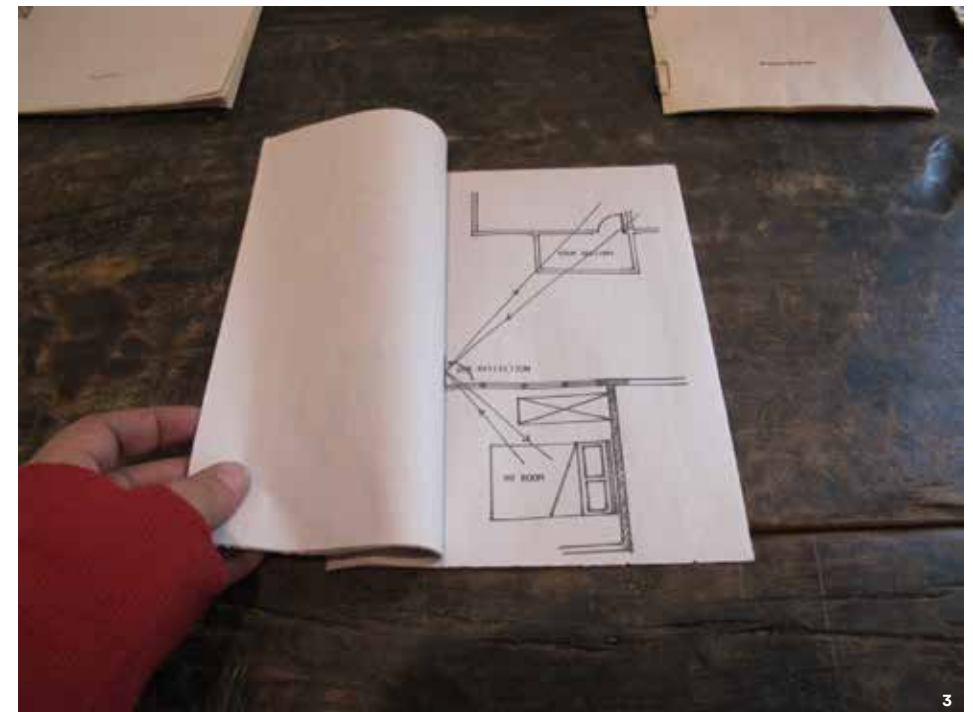
Tot i els meus dubtes sobre l'efectivitat de l'exercici, la resposta que vaig rebre va ser positiva. Algunes persones em van dir que van gaudir dels llibres. D'altres em van indicar que, només mirant uns quants llibres, es van fer una idea clara de la meua obra i el meu enfocament de treball.



1. *Relieving Context*, 2014, vista general de la instal·lació, Biennial de Berlín 8, KW Institute of Contemporary Art, Berlín

2. *Place*, 2011, una pàgina seleccionada de la publicació, retolador permanent sobre paper, mida A5

3. *My Room, Your Balcony, My Window, Our Reflection*, 2013, una pàgina seleccionada de la publicació, impressió a raig de tinta sobre paper, mida A5



Anup Mathew Thomas

Kochi, Índia, 1977

<http://galleryske.com/AnupThomas/index.html>

Treballant principalment amb la fotografia, les obres d'Anup Mathew Thomas involucren ostensiblement narratives locals, introduint les audiències en històries que podrien haver desaparegut de l'arxiu. Durant l'última dècada ha produït una sèrie de projectes que fan referència a la història cultural de la seva Kerala natal. Predominantment treballant en sèries, les seves imatges ofereixen accés a microhistòries i subcultures incrustades en l'aparent quotidianitat. Empra estils narratius tant anecdòtics com fàctics, i el treball sovint culmina en un retrat acuradament escenificat. En explorar els lliscaments entre pràctica documental i artística, l'obra de Thomas està constantment en diàleg amb les complexitats de representació a través de la imatge fotogràfica.

Viu i treballa en Bangalore, Índia. La seva participació en exposicions col·lectives inclou «Revisions Natives», ICA Singapur (2017); «Kochi Muziris Biennale», Kochi (2012); «La Qüestió de Dins», Centro de Yerba Buena para las Artes, San Francisco (2011); «Generació en Transició», Zacheta Galeria Nacional d'Art, Varsòvia i el Centre d'Art Contemporani, Vilni (2011-2012); «L'Ésser i l'Altre», La Virreina Centre de la Imatge, Barcelona, i Artium, Centro-Museo Vasco de Arte Contemporáneo, Vitòria-Gasteiz (2009-2010); «Reflexions de la Índia Contemporània», La Casa Encendida, Madrid (2008) i «Perros Falderos de la Burguesía», Arnolfini, Bristol (2009). Els projectes en solitari

Període de residència: 09.2016 - 11.2016

Residència Internacional - Fundació Han Nefkens

inclouen exposicions a la galeria Gasworks, Londres (2007); The Contemporary Image Collective, el Caire (2010); Lothringer13, Munic (2013) i el Centre d'Art i Cultura de Bangkok, Bangkok (2016).

Ha rebut el premi The Abraj Group Art Prize 2014 i el BACC Award for Contemporary Art 2015 de la Fundació Han Nefkens.

Per al **Paratext**, Thomas va presentar tres treballs realitzats entre 2006 i 2014.

«Metropolitan», «Cabinet» i «Nurses» són sèries independents concebudes juntes com a part d'un compendi que marca el començament dels seus projectes a Kerala. «Metropolitan» inclou 14 imatges de bisbes supremes de diferents denominacions episcopals del cristianisme dins de Kerala. Són fotografiats enfront de les seves residències oficials vestits amb les seves vestimentes. «Cabinet» és una sèrie de 19 diapositives digitals de retrats de ministres del govern del Front Democràtic d'Esquerra de Kerala el 2007. Semblen estar mirant cap a la llunyania en la distància, com si estiguessin en un acte de meditació. «Infermeres» comprèn 48 imatges d'infermeres de Kerala que treballen a tot el món. Es veuen posant en el seu uniforme enmig de paisatges rurals propers al seu lloc de treball.

Aquests tres projectes miren diferents tipologies de treball dins de l'estat. «Metropolitan» revisa el mite fundacional dels orígens del cristianisme dins del subcontinent, l'arribada de l'apòstol Tomàs a Kerala l'any 52. «Cabinet» marca el domini i la contínua presència del partit comunista en la Kerala moderna, on el primer Govern democràticament triat va ser format per aquest partit el 1957. «Infermeres» registra la preponderància de les dones de Kerala en la infermeria, fenomen que ha portat a un increment de les possibilitats per emigrar, i la seva contribució a l'economia de la zona, que rep les remeses estrangeres més altes entre els estats de l'Índia.



1. M Vijaya Kumar
Minister for Law, Sports, Public works
and Parliamentary affairs

2. Most Rev. Cyril Mar Baselius Metropolitan
Supreme Head and Permanent Trustee, Malabar
Independent Syrian Church

3. Ann Mary P Antony
Health Care Assistant, Althorp Private Hospital,
Tauranga, New Zealand
Previously worked in Kochi (India)



Grace Tume

Lima, Perú, 1989

www.gracetume.com

Període de residència: 11.2016 - 12.2016

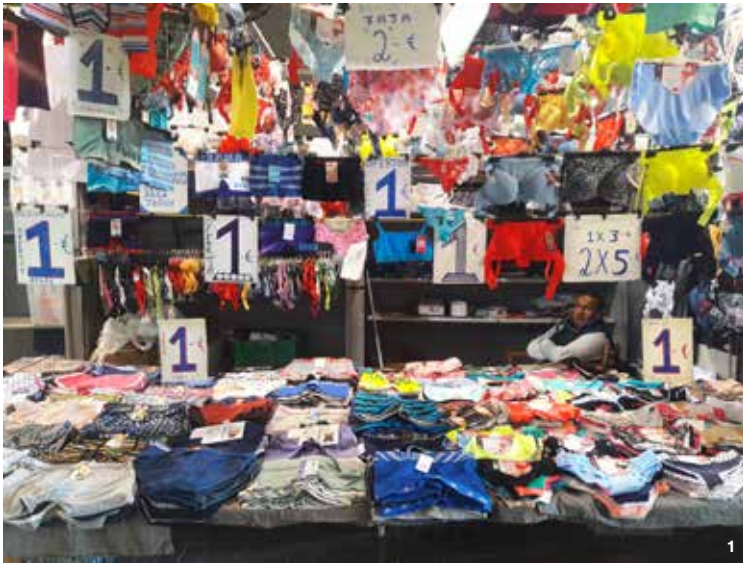
Residència internacional

Nascuda el 1989 a Lima, Perú. Va fer els estudis universitaris a la Pontificia Universidad Católica del Perú, especialitzant-se en escultura i finalitzant el 2013. Els dos últims anys va guanyar el Premi Winternitz al primer lloc de la promoció. Del 2011 al 2012 va fer el programa d'intercanvi a la Universitat de Barcelona. En els anys 2012-2013 va participar en mostres col·lectives organitzades per la PUCP: exhibició anual de l'especialitat d'escultura al Centre Cultural ICPNA La Molina, 2013; exhibició de treballs seleccionats d'egressats en l'especialitat d'escultura al Centre Cultural PUCP. Al juny de 2014 va participar en una residència a l'Espacio de Producción Artística Arte y Desarrollo, Madrid, Espanya, que va tenir com a producte final una presentació en Intermediae Matadero Madrid, Espanya. Va quedar finalista en el Concurs d'Art Jove Contemporani, Miraflores 2014 Lima, Perú. Va participar en la mostra col·lectiva al CC Ricardo Palma Miraflores, Lima. El mateix any va ser finalista i va obtenir l'esment honrosa en el Concurs Lima Verde organitzat per la European Union National Institutes for Culture juntament amb Fernando Arróspide Bermúdez i Sachiko Kobayashi. Al novembre de 2016 va participar com a resident a Hangar Barcelona. Ha acabat fent instal·lacions de recerques a través de processos creatius, dins dels quals recorre a diferents disciplines, interessant-li principalment la recerca.

Vaig tenir l'oportunitat d'iniciar el projecte *La Promesa i un somni* durant la meua residència a Hangar, plantejant la venda a gran escala d'obres d'art fins a arribar al total de 100.000 obres venudes al preu d'1 nou sol. El preu de cadascuna de les obres és posat d'acord amb la unitat inicial de cada moneda; per exemple, a Perú 1 nou sol, a Espanya 1 euro i a Suïssa 1 franc francès. El preu de cadascuna de les obres és igual sense importar el format, la tècnica, el material i el temps d'execució, entre altres estàndards estudiats. L'objectiu d'arribar als 100.000 nous sols és per poder recuperar la suma total del que es va invertir en la meua carrera universitària com a artista plàstica. Només s'està comptabilitzant el cobrament mensual de l'entitat educativa, en aquest cas La Pontificia Universidad Católica del Perú. L'experiència del **Paratext 13** em va donar l'escena per fer la meua primera venda amb to ambulant. Ambulant per ser jo qui hagi de promocionar de manera oral el meu producte artístic a un grup de persones que, durant aquests 20 minuts de *performance*, eren consumidors potents per al meu projecte que en aquest moment era més un negoci. A més de reconèixer la Sala Ricson com un espai públic i obert a presenciar una trobada de consensos i compartir de producció artística, en el meu cas, vaig considerar sobretot això com una potent característica del carrer: persones que es reuneixen, sense necessàriament ser

conscients, per moments, i coincideixen en experiències de consum constant. Es va reproduir un àudio preparat amb un locutor peruà especialitzat en el rubro del comerç ambulant peruà, un *jalador*. Un *jalador* a Perú és reconegut pel rol d'atreure clients amb una retòrica potent per descriure les millors qualitats del local que publicita. Una persona que té la capacitat d'introduir-se de manera informal i atrevida en el recorregut de les persones oferint el bo i millor; a ells se'ls pot veure, però sobretot escoltar. Usen un micròfon, un parlant i comencen a parlar animant les persones a triar i remenar els productes. Aquest àudio per a la presentació exposava la gran oferta de comprar una obra d'art a 1 euro i venia el meu acompliment com a artista, com una promesa de quelcom de què no es penediria el client. Vaig aconseguir vendre, en aquests 20 minuts, la quantitat de 47 obres. Durant la resta de la meua estada a Hangar vaig aconseguir recuperar 157 euros més, la qual cosa dóna un total de 204 obres d'art venudes en quatre setmanes. El **Paratext** va resultar ser gairebé 1/4 de l'èxit de la meua venda. La intenció que va tenir l'acció realitzada va ser principalment compartir una dinàmica natural que m'interessa com a artista, una interacció directa entre les persones, una manera lúdica d'executar el propòsit del meu projecte: comercialitzar i generar interès en el producte. L'objectiu

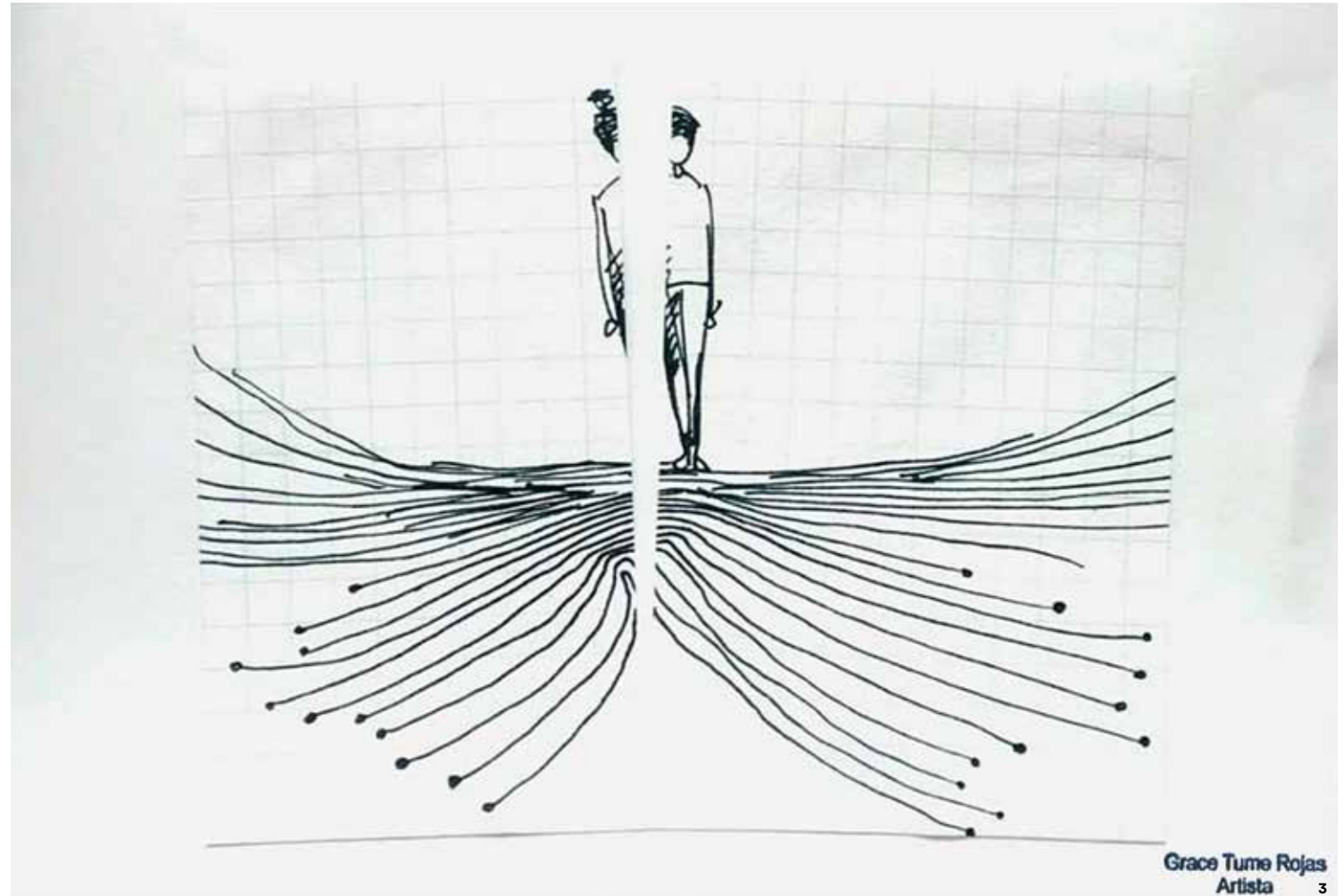
de la venda de tota la meua producció fins al dia d'avui és poder recuperar els diners invertits en la meua carrera com a artista a Lima, Perú. Professió que va costar al voltant de 100.000 nous sols sense sumar despeses de materials, viàtics i despeses extres que se segueixen realitzant, com ara viatges. El projecte no tem mostrar el malestar que es té amb el sistema educatiu, sent aquest malestar el concepte principal del producte: tots són anotacions, dibuixos i escrits que formen part d'algun projecte realitzat o per realitzar. Es ven la intimitat de l'artista. Fins avui s'han venut 1.264 obres, totes úniques. Cap de les obres ha estat signada de puny, només segellades amb el nom i la professió.



1. Registre fotogràfic: Estudi de mercat.
Barcelona, Mercat d'Els Encants, 2016
Fotografia digital. Format variable, 2016

2. Segell de signatura, 2016
Fusta i goma. 6 x 4 x 2 cm

3. Dibuix venut núm. 36, 2016
Tinta sobre paper de 80 g. 21 x 15 cm



Grace Tume Rojas
Artista 3

Carien Vugts

Haaren, Holanda, 1963

www.carienvugts.nl

Període de residència: 10.2016 - 01.2017

Residència Internacional. Intercanvi Hisk - Sala d'Art Jove

Carien Vugts és llicenciada en Belles Arts per l'Academie voor Beeldende Vorming, Tilburg (Holanda) i Màster en Mix Media per la Jan van Eyck Academie, Maastricht (Holanda). Viu i treballa a Utrecht (Holanda).

El treball que Vugts realitza actualment és part d'un univers fictici, un univers cada vegada més específic i que definitivament ha d'imaginar-se. Vugts persegueix el record de llocs de la seva infància que estan encriptats en la seva memòria. No és una memòria objectiva, sinó que està influenciada per sentiments, estats d'ànim i experiències, i encara està subjecta a canvis. Com si hi hagués un altre lloc que hauria de ser mapat i fet accessible per a altres persones també. El seu arxiu visual sorgeix el 1986 i és el cor del seu llenguatge visual. Conté una gran quantitat de formes, estructures i dibuixos derivats de la seva fascinació pels materials de revestiment de parets i motius, tals com guix, revestiments, panells, vores de paper tapís, motius de paper pintat, Delftware, etc. Però també conté fotografies d'interiors i paisatges, així com formes i estructures derivades de paisatges.

A través de dibuixos, escultures de paret i obra *site-specific*, reconstrueix la localització de la seva joventut. Les tres entitats formen part d'un gran conjunt associatiu, i el realment significat resideix en la relació entre les tres.

No es pot veure literalment aquesta zona intermèdia, però es pot experimentar perquè també està animada. Cada obra té la seva pròpia eloqüència, però juntes formen el llenguatge visual amb el qual l'artista vol construir i comunicar. Vugts està creant un món renovat construït a partir d'experiències del passat i reescrivint-ho en un llibret millor que el que va ser escrit en un altre temps.

Carien Vugts ha fet exposicions individuals, entre d'altres, a Elba (Nijmegen), a Principio Erat Verbum (Steyl), De Fabriek (Eindhoven), De Verschijning (Tilburg), Alarm (Beugen) de Nederlandsche Cacaofabriek (Helmond), SubUp (Utrecht), «Plaatsbepaling» i Schoutenstraat 10 (Utrecht). També ha participat en exposicions grupals, entre altres a De Gele Rijder (Arnhem), De Verschijning (Tilburg), «La neboda del diable», Kunstcentrum (Sittard), «La nostra preocupació», De Fabriek (Eindhoven), «Aufenthalt», Haus 10 (Fürstfeldbruck, Alemanya), Museu de Wieger (Deurne), «Llocs i Estructures», Pictura (Dordrecht), «Paisatge desitjat», CBKU (Utrecht), «Habitat», Kunstliefde (Utrecht), «Com una brillant boira platejada», Dapiran Art Project Space, (Utrecht) i Phoebus (Rotterdam). Vugts ha realitzat prèviament residències al Centre Europeu de Treball de Ceràmica ('s-Hertogenbosch), Gueststudio, Daglicht en Beeldenstorm (Eindhoven) i Caesuur (Middelburg).

Per sensibilitzar el públic sobre el meu treball i la recerca que volia fer a Hangar, vaig decidir mostrar part de les obres que vaig fer en els últims 25 anys fins ara.

Així que va haver-hi moltes imatges amb només unes poques paraules:

«...el saló de la casa dels meus pares i com va ser decorat, paper de paret en la part superior de les parets i panells a sota. Porpra fosc, cortines de vellut amb una espècie de flor en relleu. Les cadires amb les potes corbades i un seient convex col·locats en una taula amb una tela pesant, gairebé amb estampat psicodèlic, damunt d'ella. Molins de vent feien voltes a les seves aspes en plats Delftware i una espècie de florers barrocs contenien flors de plàstic. La versió de guix del Sagrat Cor observava tot això i escoltava el silenci mentre mirava les coníferes. Fora hi havia més verd que aquestes coníferes. Hi havia arbustos i arbres amb moltes estructures diferents. La varietat d'una tanca, un caragol, un arbre de nou, un cirerer i una perera amb cinc mussols, blat de moro, un graner en ruïnes i un paller també. I els dimecres passes tota la tarda gatejant de genolls per l'herba sense que ningú noti que ets allà...»

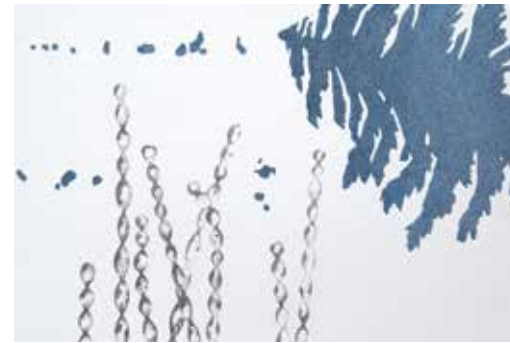
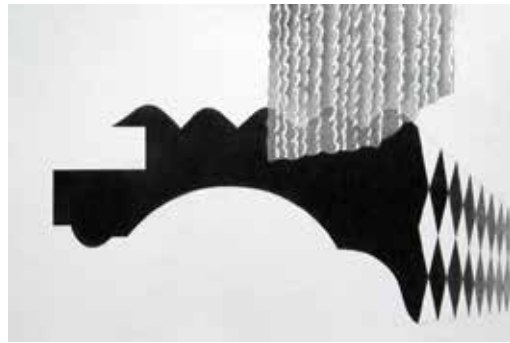
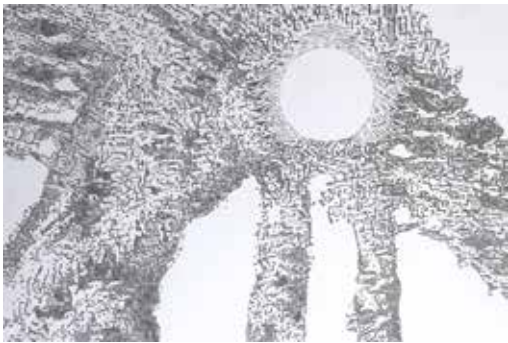
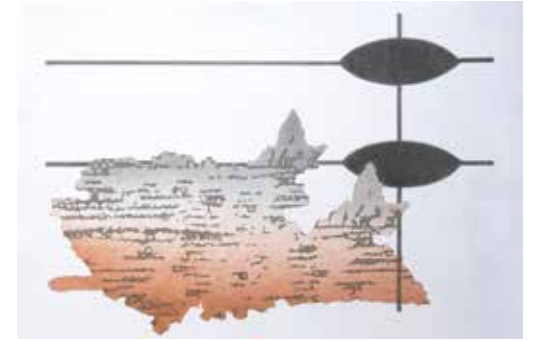
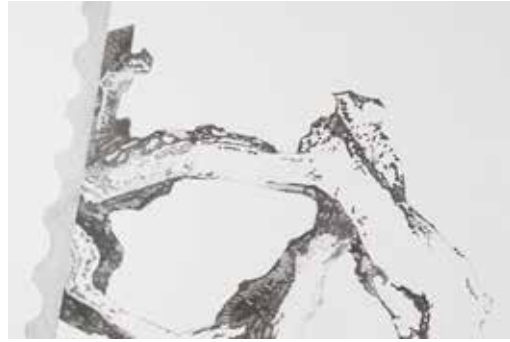
Entremig vaig mostrar unes 55 fotos del meu treball.

Al final vaig explicar el motiu pel qual vaig voler fer la residència en Hangar a Barcelona:

«...la increïble Arquitectura Art Nouveau Catalana: les façanes dels edificis no són planes sinó cobertes amb una pell de formes, colors i materials que entren en conflicte amb les ombres expressives d'una balconada de ferro forjat o un marc de finestra emergent. En el seu conjunt és molt expressiu i viu. Es compon de diverses capes i sobretot es veu com un espectacle capritxós i surrealista...».

Aquest entrellaçament de diferents materials i detalls arquitectònics que vull emfatitzar i entendre per traduir el que veig i sento en el meu propi treball. Com puc descriure els aspectes d'aquesta arquitectura modernista en les meves escultures de paret? Tal vegada aquesta arquitectura em pot portar una nova composició o una nova forma. O una nova forma de bregar amb capes en les meves escultures de paret.

I pot ser, només pot ser, podria portar més color al meu treball.



Sylvia Winkler

Salzburg, Àustria, 1969

www.winkler-koepferl.net

Sylvia Winkler té un diploma de l'Acadèmia Estatal de Belles arts de Stuttgart, Alemanya. Fins al 2016 ha desenvolupat la seva pràctica artística gairebé exclusivament en col·laboració amb Stephan Köperl. Durant estades perllongades en diversos llocs al voltant del món han realitzat principalment intervencions i vídeos específics en cada lloc i situació, basant sempre les seves propostes en una extensa recerca de cada context polític, urbà i històric.

Recentment, Sylvia s'ha centrat en el dibuix per delinear els seus pensaments i recerques sobre les relacions entre ella i el que ocorre entorn en diagrames precisos i omnipresents. Sylvia i Stephan han mostrat el seu treball a nivell internacional, incloent-hi el VII Festival Internacional d'Art Nocturn de Japó; la 3a Biennal Shirjaewo, Samara, Rússia; el Goethe Institut, Cairo i Mont-real; ExTeresa Art Real, Mèxic DF; Mitjana Art Festival, Bangkok; Shang Elements, Museu d'Art Contemporani, Pequín; Galeria Contemporània d'Àsia Oriental de Shanghai, Shangai; Fosa Darling, Mont-real; Galeria Upstairs, Kolkata; The Block, Brisbane; Total Museum, Seoul; Sewon Art Space, Yogyakarta, Indonèsia; MOCA Taipei and Pier 2 Art Center, Kaohsiung, Taiwan, així com en tota Europa.

Període de residència: 10.2016

Beca Baden - Württemberg - Catalunya 2016

Durant la seva residència a Barcelona, Sylvia Winkler va utilitzar una bicicleta com a mitjà per explorar la ciutat, al mateix temps que per elaborar una cartografia de la seva estada d'un mes. Els recorreguts acuradament traçats i els desviaments formen l'entramat bàsic per a una cartografia dels seus pensaments, observacions i lectures.

Com el seu interès especial se centra en qüestions relacionades amb el desenvolupament de la ciutat, un focus de la seva recerca va girar entorn de les zones de Poblenou, el Raval i l'Eixample. La planificació urbana de Cerdà per a aquest últim barri i el seu desenvolupament es va convertir en el tema d'un segon diagrama realitzat més tard.

Els successius governs municipals «progressistes» han justificat la destrucció de milers d'habitatges en nom del benestar dels nous veïns amb major poder econòmic o cultural. D'aquesta manera, han legitimat una política de destrucció que ni tan sols en els temps més foscos de l'oligarquia barcelonina explícitament protegida pel Govern franquista feixista haurien somiat fer: intentar enterrar un barri impenitent, el seu poble, la seva cultura, el record de la seva naturalesa rebel i construir sobre les seves cendres un món nou, perfecte, ideal, de classes mitjanes universals, harmoniosos, homogeni i, sobretot, ansiós de complaure i submís.

Miquel Fernández

L'auge de les ciutats de marca ens porta a generar imatges fantàstiques i a reduir el patrimoni cultural d'un lloc a les paròdies representades en la seva sorra, records i sagnia. Aquestes estratègies són implementades tant per les empreses com per l'ajuntament i la mateixa població, que acaben reproduint valors i comportaments invasius.

Barcelona Mata

La transformació del paisatge rural en paisatge industrial, i del paisatge industrial en paisatge cultural, es converteixen sempre en pròtesis ortopèdiques que afecten de forma molt clara la gent que vivia, viu o viurà al territori on es projecten desitjos de futur.

Francesc Abad

Sempre hi ha una «narrativa legitimadora» que correspon al «projecte de ciutat» que les institucions planifiquen per a un àrea donada que facilita la seva execució.

Stefano Portelli

Però la ciutat en la seva corrupció es va negar a sotmetre's al domini dels cartògrafs, canviant de forma a voluntat i sense previ avís.

Salman Rushdie

L'11% dels habitatges de Barcelona estan buits; en total, 88.000 pisos.

La Vanguardia

Migrants amb carrets de supermercat recollint metall vell. La icona del consumisme i el poder de despesa es converteix en la marca de l'exclusió.

«Confusió, esgotament, avoriment i, sovint, amargor». Entorn dels temes de la precarietat en un present de «crisi» tan ordinari i inscrit en el quotidià; sobre per què sembla tan difícil «instituir» quan no hi ha manera de saber què —o el que— estem instituint.

Alkisti Efthymiou

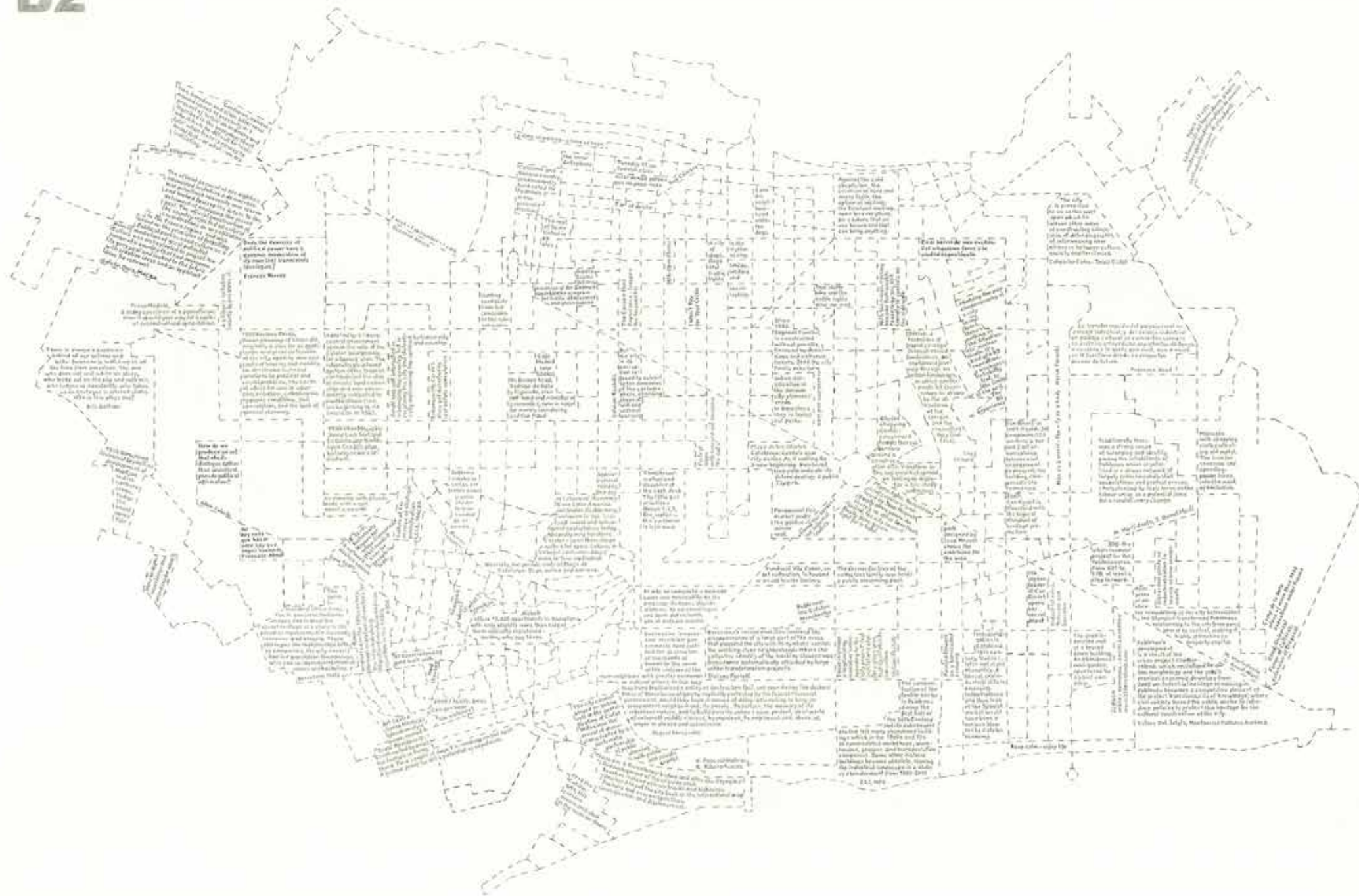
Sempre hi ha una sospita darrere de totes les nostres accions i voluntats. Algú ens està mirant tot el temps des de nosaltres mateixos. El que no descansa mentre dormim, que mira en la relliscada i els reflexos, que ens jutja constantment, que ens pren com a ostatges en estats alterats. Qui és aquest altre?

Erick Beltrán

Contra el fred escepticisme, la creació de fets durs i enutjats, l'opció d'esperar: l'espera vacil·lant, oberta a tot, a un futur que ningú coneix i que no pot aportar res.

En els meus recorreguts no hi ha gens dels passejos sense rumb dels situacionistes. És una espècie d'expedició K2: una prova de fiabilitat de la feblesa, una prova als límits del jo.

L'expedició B2



PARATEXT

14

18.01.2017

Marion Balac

Florian Freier

Michael J. Lyons

Sala Ricson

Megan Michalak

Marion Balac

Aix-en-Provence, França, 1984

www.marionbalac.com

Marion Balac és graduada de l'Escola Superior d'Art de Lió i París 1 Panthéon Sorbonne. El seu treball utilitza diferents mitjans com vídeo, fotografia, dibuix, captures de pantalla i llocs web. Recollint dades, imatges i objectes, elabora noves situacions i ficcions.

Avançant a través de desplaçaments i clics com a turista en línia, viatja dins de dinàmics patis de joc, traient a relluir les seves incongruències i desviant els seus usos a finalitats poètiques o a experiments socials. Els paisatges i els objectes són ordenats i disposats per convertir-se en els punts de partida i llocs del seu treball, dins o fora de la pantalla.

La seva obra ha estat exposada a la Cité Internationale des Arts (París), a la galeria Thaddeus Ropac (Pantin), al Festival de Cinema de Khorshid (Teheran), a Bandits-Mages (Bourges), a l'Espace des Blancs-Manteaux-li-Vieux, a la Galerie Neuf (Nancy), a la Galerie Hectoliter (Brussel·les) i al Musée Saint-Raymond (Tolosa de Llenguadoc). Ha tingut la possibilitat de desenvolupar el seu treball en residències com la Casa Velázquez a Madrid, el Saló Bellefour a Buenos Aires o Hangar a Barcelona.

Període de residència: 12.2016 - 03.2017

Beca del programa d'intercanvi entre Hangar - Casa Velázquez

Els Enfants de Val d'Europe estudia i retrata els joves de Val d'Europe, una nova ciutat situada a 35 quilòmetres de París. Construïda al voltant del parc d'atraccions de Disneyland, en el paisatge distintiu de l'àrea de Val d'Europe habiten els somnis, les esperances i la desil·lusió de cadascun dels seus habitants. El 1987, un acord entre l'Estat francès, les autoritats locals, la RATP i la Walt Disney Company va resultar en una associació publicoprivada de 30 anys. A EuroDisney se li va concedir drets de prioritat per a la compra de terrenys i es va comprometre a desenvolupar barris residencials, oficines i activitats econòmiques, imposant gradualment la seva empremta, postmodernista i sanejada, a la zona denominada Val d'Europe. Disneyland París va obrir les seves portes el 1992, i ara podem parlar amb la primera generació d'adults joves que van créixer a la zona, al costat del parc. Com es viu dia a dia en un lloc que sembla oferir una relació irreal amb el món? Com ha afectat la presència de Disney a la zona la infància i adolescència d'aquests joves? *Els Enfants de Val d'Europe* juxtaposa els paisatges de Val d'Europe amb les paraules dels seus habitants. Les entrevistes amb joves adults que van créixer al voltant de Val d'Europe i el parc d'atraccions de Disneyland París serveixen com a banda sonora augmentada per a un viatge a través de paisatges sovint deserts.



The visit feels less exceptional to us



Florian Freier

Munic/Barcelona, 1979

www.florianfreier.de

Florian Frier explora temes socials, culturals i polítics treballant en la intersecció de la fotografia, la digitalització i la comunicació.

Les obres de Freier han estat exposades en exposicions col·lectives internacionals amb obres, entre d'altres, de Richard Prince, Marcel Duchamp, Cindy Sherman, Hans-Peter Feldmann i Elaine Sturtevant.

El seu recent projecte «Cached Landscapes» ha estat premiat per Trevor Paglen i Frankfurter Kunstverein amb el «Eagle Eye» Photo Award i exposat al llarg de l'exposició individual de Paglen «The Octopus» a Frankfurter Kunstverein a mitjan 2015.

El documental de Freier, *Profile Page*, que contraposa visions de sales d'estar privades amb els perfils personals dels seus habitants, ha estat publicat com un llibre imprès a la carta a les edicions Link, i també està disponible com un e-book gratuït sota llicència CC.

Els treballs de Freier han estat citats en blogs i revistes internacionals, incloent-hi *Monopol-Magazin*, *Fastcompany*, *Wired*, *Vice creatorsproject*, *ilikethisart.net* i *frieze-magazine*.

Període de residència: 05.2016 - 05.2018

Residència llarga durada

Caminant pels carrers de Barcelona durant el primer any de la meua residència, aviat em vaig interessar en les bosses de residus de construcció que es poden trobar en cada cantonada en moltes parts de la ciutat.

Amb la seva acumulació de maons i taulells i de vegades mobles trencats i coses encara més privades, semblaven oferir una mirada secreta dels apartaments i la vida personal de la gent que m'envolta.

A la recerca del canvi que estava passant a la ciutat, vaig començar a buscar a Internet per obtenir més informació per estar vinculat a aquests llocs.

Finalment —prenent una foto de cada bossa en la meua caminada diària i descarregant una foto de l'apartament més proper renovat d'Airbnb al mateix carrer—, la sèrie explora i documenta la transformació d'espais públics i privats a tots dos costats de les parets.

Les omnipresents bosses de desapfitaments de la construcció s'estan convertint en escultures celebrant allò nou, però també monuments per allò vell que, al mateix temps, s'emporten amb ells.

«The Moving City» és un projecte en curs que es publicarà com un proper àlbum fotogràfic amb 100 imatges.





Michael J. Lyons

Thurso, Escòcia, 1962

<http://michaellyons.xyz>

Michael Lyons és un artista, investigador i educador amb seu a Kyoto, Japó. És professor d'Arts i Ciències de la Imatge a la Universitat Ritsumeikan. Va estudiar Física a la Universitat McGill (Mont-real) i a la Universitat de Columbia Britànica (Vancouver) i després va treballar com a investigador i membre de la facultat a l'Institut de Tecnologia de Califòrnia (Pasadena) i la Universitat del Sud de Califòrnia (Los Angeles). Ha viscut a Kyoto des de 1996, treballant primer en Advanced Telecommunications Research Labs en una sèrie de projectes sobre la ciència cognitiva de la comunicació no verbal, interfícies de computadora humana, percepció visual de l'art i arts dels mitjans. El 2007 va ser membre fundador de la Facultat d'Arts i Ciències de la Imatge a la Universitat Ritsumeikan, on imparteix cursos relacionats amb l'art i la tecnologia del so i la imatge i dirigeix un seminari sobre arts multimèdia.

Període de residència: 09.2016 - 11.2016

Beca de residència Befaco - Orquestra del Caos

El 2001 va proposar i cofundar NIME (noves interfícies per a l'expressió musical), que continua com una conferència internacional anual i un esdeveniment artístic. Recentment va coeditar un llibre que examina els primers 15 anys de la conferència. Les seves activitats artístiques actuals inclouen el cinema experimental, la composició generativa de la banda sonora i el rendiment audiovisual en viu. Les seves pel·lícules s'han projectat en festivals i exposicions de tot el món, incloent-hi la Biennal d'Art de WRO 2015, Antimatter, Cinesonika, Contemporary Art Ruhr, Image Forum Festival, Simultan Festival i molts d'altres.

Composició òptica: des de l'arqueologia dels mitjans fins a les comunitats de pràctica

Un dels meus principals interessos a llarg termini es refereix als aspectes humans de la tecnologia. En els últims anys m'ha sorprès la reactivació de tecnologies antiquades, com la realització de pel·lícules fotoquímiques i la síntesi analògica de so modular. Després de dècades de treballar en mitjans digitals, vaig decidir explorar això involucrant-me en les pràctiques de creació de pel·lícules i sintetitzadors fotoquímics. Vaig començar a fer pel·lícules usant càmeres comprades a baix preu, projectors i pel·lícules expirades, i vaig començar a contactar constructors de sintetitzadors modulars, especialment aquells que adoptaven un caràcter DIY distintiu. Les línies d'àudio i visuals d'aquestes recerques es van unir en la creació d'un aparell per unir el so i la imatge «òpticament», amb patrons de llum en les imatges en moviment que influeixen en la síntesi del so. El meu objectiu era crear un sistema per a la composició de banda sonora generativa en temps real causalment vinculada a imatges en moviment. Aquest projecte va col·locar les tecnologies heretades en un context més típic del disseny de la interfície digital, i va prometre una perspectiva sobre com aquestes poden diferir de les pràctiques basades en la tecnologia digital. A continuació descriu alguns detalls necessaris del projecte i conclo amb alguns dels coneixements adquirits fins al moment.

L'aparell òptic Octopus usa resistències dependents de la llum (LDR) fetes amb sulfur de cadmi, que té una resistència que disminueix quan s'exposa a la llum. Els LDR són menys sensibles i més lents que els fotodíodes i fototransistors, però la

sensibilitat aquí no és un factor limitant i la latència de resposta és suficient per a les velocitats de quadre normals, i de fet suavitza els senyals de resposta, la qual cosa pot ser avantatjós. Les LDR també depenen de la temperatura i la història, la qual cosa dona lloc a una indeterminació amb oportunitats de composició. La resistència de cada sensor LDR es converteix en una tensió amb un divisor de voltatge. Els voltatges es poden modificar a les entrades d'un sintetitzador modular i serveixen com a voltatges de control analògics. El sistema òptic original que construïm tenia vuit sensors col·locats en una pantalla de projecció, d'aquí el nom «Octopus», que també es va triar com una metàfora de l'estratègia de composició polimorfa oferta pel dispositiu. Una segona versió va incorporar sis sensors LDR en plexiglàs per ser connectats a la pantalla d'una computadora. Això és més portàtil i més ràpid de configurar i desactivar.

El dispositiu es pot combinar amb qualsevol sintetitzador de so que permeti entrades de control de voltatge, i la complexitat i alta dimensionalitat de les imatges en moviment ofereixen oportunitats riques per experimentar. Els dispositius s'han utilitzat amb una varietat de sintetitzadors per a instal·lacions, presentacions en viu i per crear bandes sonores per a imatges en moviment en col·laboració amb quatre artistes diferents.

Per donar un breu resum del que he après a través d'aquesta activitat, percebo quatre factors principals que influeixen en la reactivació de la síntesi analògica de so modular: qualitat de so, tactilitat, restriccions de composició i factors socials. Aquest breu text no permet la discussió de les meves troballes en el domini del cinema fotoquímic.

No es pot negar que la qualitat del so és un factor important en la renovada popularitat dels sintetitzadors modulars. El so generat directament pels circuits oscil·lants en el sintetitzador posseeix microtextures riques i brillants, mentre que els sistemes digitals simulen la generació de so. Es pot argumentar, no obstant això, que qualsevol cosa pot ser simulada i, sens dubte, en molts casos la simulació passa per so generat físicament. També és irònic que el maquinari de processament de so digital estigui guanyant popularitat entre els entusiastes del sintetitzador modular.

De la mateixa manera, la capacitat física i la tactilitat d'un sintetitzador modular ofereix una experiència bastant diferent de la de fer música electrònica mitjançant programari, teclat i ratolí. La recerca de la interfície musical digital ha fet molt per agregar una major incorporació a la música de computadora, però fins ara la majoria de la tecnologia no s'ha difós àmpliament.

El programari de música per a computadora, per descomptat, ofereix una gran flexibilitat i una àmplia gamma de possibilitats per a la síntesi de so que excedeix el que és possible amb maquinari analògic dedicat. No obstant això, aquesta llibertat pot sufocar la creativitat artística, i les limitacions d'una plataforma modular poden ser un estímul per a la creativitat.

Finalment, he observat factors socials molt forts i positius en el treball en la comunitat de DIY fabricadores de sintetitzadors modulars. Existeix un intercanvi generós d'idees, coneixements i recursos entre els professionals que tenen diversos nivells d'experiència, de manera que

aquesta es pot descriure amb precisió com una comunitat de pràctica discutida pels teòrics de l'aprenentatge situat.

Referències

Jensenius, A. R. i Lyons, M. J. (eds.). (2017). *A NIME Reader: Fifteen Years of New Interfaces for Musical Expression*. Springer.



El dispositiu Octopus Optisonic en ús en l'estudi d'Hangar. Els sensors de llum en la pantalla permeten que els patrons d'una imatge en moviment influeixin en un sintetitzador modular. Foto: M. Lyons

Una comunitat de pràctica: la reunió dels dijous a la tarda d'entusiastes de sintetitzadors modulars DIY en el laboratori de Befaco. Foto: M. Lyons

Megan Michalak

Bloomington, Indiana, EUA, 1971

<https://vimeo.com/meganmichalak>

Megan Michalak és autora i investigadora de moviments socials i artista de pràctiques socials amb base a Barcelona. Entre el 2007-2014 va ser professora adjunta d'estudis viusals en la State University of New York de Buffalo. Va rebre un MFA en Pràctiques de Mitjans Interrelacionats del Massachussets College of Art i un MFA en escultura del Bard College a Nova York. Va passar els seus anys de formació a Nova York, Pittsburgh i al Baltimore de John Waters. Després va situar els inicis de la seva carrera artística en l'escena alternativa *queer* del Lower East de Manhattan. A Estats Units, ha exposat al Museu de les Arts del Bronx, el Museu Aldrich, el Centre de les Arts de Yerba Buena, la Galeria Smack Mellon, l'Espai d'Artistes i el Museu López de Las Filipinas. Entre les seves exposicions internacionals s'inclouen: la Trienal d'Arquitectura de Lisboa (Portugal), la Segona Biennial d'Art Jove de Moscou, Galerie Titanik (Finlàndia), la Galeria Mémoire de l'Avenir, la Cité Internationale des Arts i el Festival Internacional de Coreografia a París, Frac Languedoc-Roussillon (França), i ArtVenice 3 (Itàlia). Ha mostrat els seus films i videos a França, Espanya, Portugal, Mèxic i Brasil. El 2011, es van iniciar diversos projectes d'art multimèdia documentant el renéixer de diversos moviments socials al sud d'Europa seguint els passos de la primavera àrab. L'any 2015, es va instal·lar a Barcelona on continua creant diversos projectes sobre arxius col·lectius de mitjans que revisen el llegat d'una Barcelona revolucionària.

Període de residència: 07.2015 - 07.2017

Residència de llarga durada

La pràctica d'estudi de Megan Michalak és una invitació pública. Ens pregunta: si nosaltres, el públic, mantinguéssim el registre històric segregat, què diria la nota de rescat? Què tornaria a reinserir-? A l'interpel·lar la *performance* de la historiografia des de múltiples registres mediàtics, el seu treball crea llocs alternatius on els ciutadans i immigrants poden donar lloc i qüestionar qualsevol història cultural i de llegat comú. Inspirada per una estirp d'activistes, *hackers*, artistes tàctics de mitjans i cineastes, reescenifica i reinsereix, de manera tàctica, narratives invisibles o oblidades en el discurs públic. Com a tal, la seva pràctica transposa el transfeminista, *queer* i qualsevol altra metodologia descolonitzadora, per així recollir els missatges del públic i enfrontar-se al «comentarista poc fiable» amb encara una altra història.

Aquest desig de revelar les debilitats epistemològiques que operen en diferents cultures, traçant el que és (in)visible, (in)audible i (i)llegible dels discursos públics, ha portat a Megan Michalak a crear múltiples obres d'art que deliberadament deneguen qualsevol «visualitat», per posar el focus en altres modalitats de la sensibilitat i del saber. Aquests projectes inclouen: *Rehearsals For Unfinished Histories*, *Negated News: Histories' Ransom Notes*, *How to Mourn Something Which Does Not Exist*, *Transcriptions For The Blind* i

Nosotros El Futuro // Nos O Futuro // Nous Le Futur. En els seus treballs més recents, s'ha centrat en la funció que té l'escolta en la transmissió de pensament(s) i la particular intimitat que estableix en la trobada aural i performàtic, a explorar l'empatia com a praxi col·lectiva. Guien la seva investigació la convicció generada per l'estudi de moviments socials, ja que l'acte d'escoltar comporta la capacitat de generar empatia i l'empatia crea solidaritat, aquesta amb la qual processos col·lectius poden acabar produint l'agència necessària per a la transformació social.

Per al Paratext 14, una *performance* de 30 minuts de *Nosotros el futuro* es va presentar a l'Hangar, i hi van participar Àngel Faraldo (*no-imput mixer* i micròfons de contacte), Megan Michalak (arxiu sonor i *ghost machine*) i Luis Tabuena (baix i percussió).

Nosotros el futuro (Barcelona, 2014-2017) és un projecte col·lectiu d'arxius d'àudio connectat a una poètica de la memòria, els espais de l'escolta i la transferència de coneixement intergeneracional. A través d'una investigació sonora i de *performances*, *Nosotros el futuro* rememora el coneixement col·lectiu dels moviments socials espanyols, genealogies feministes i sabers oblidats de la Segona República. En resum, és recordar el passat i el present de «Què hauria passat si...?» L'arxiu, especialment, està organitzat sota les següents premisses:

- I. Presència
- II. Segona República
- III. Guerra Civil
- IV. Fantasmes
- V. Moviments Socials
- VI. Empatia

- VII. Xarxes de Suport
- VIII. Genealogia Feministes
- IX. Matrix decolonial

Se li van fer una sèrie d'entrevistes a Lucio Urtubia, 15M, Citizen's Audit of the Debt, Cooperativa Integral Catalana, Associació per la Recuperació de Memòria Històrica de Catalunya i a l'Associació Pro Memòria Immolat per la Llibertat de Catalunya. L'arxiu, específicament a Barcelona, s'ha centrat en una investigació sobre els moviments socials després d'examinar estratègies locals de repartiment col·lectiu de recursos comuns per poder sobreviure les penúries econòmiques de la crisi. A la reaparició dels moviments socials s'observa una reconstrucció d'aquesta esperança col·lectiva que recrea enllaços afectius i xarxes de suport que van desaparèixer durant la guerra civil espanyola. Tal com va dir un entrevistat, «La guerra civil ens va fer desconfiar del que és humà, ja que el teu germà podia acabar sent el teu enemic.»

Juntament amb *Nous Le Futur* i *Nos o Futuro*, *Nosotros El Futuro* forma part d'una sèrie d'etnografies sonores locals que creen retrats sònics articulant la subjectivitat comú de cada lloc. El projecte intenta, en concret, crear espais per a una escolta col·lectiva que ens torna espectres de la història europea del segle xx, anterior a la construcció de la Unió Europea. A França, Michalak ha col·laborat amb participants des de 2011, a Portugal, del 2008 en endavant i, a Catalunya, des del 2014. L'objectiu més important del projecte és la creació d'una plataforma per fomentar l'empatia, unint en el diàleg diferents punts de vista, amb les preocupacions específiques de cada territori mentre pateixen els estralls de la crisi financera europea, les

polítiques d'austeritat, la crisi migratòria i les transformacions socials que s'han donat a la Unió Europea abans del Brexit. Tal com el Comitè Invisible ha escrit «les èpoques cal trobar-les dins de cada situació i dins de cada persona». Michalak ha desenvolupat mètodes d'arxivament d'àudios performàtics centrats en el potencial que els sons tenen per captar les nostres capacitats emotives en relació al context històric i polític de les nostres vides col·lectives.



PARATEXT

15

22.03.2017

Patricia Fernández Antón

David Franklin

Quimera Rosa

Sala Ricson

Patricia Fernández Antón

Barcelona, 1985

www.patriciafernandezanton.com

Període de residència: 05.2016 - 05.2018

Residència de llarga durada

Patricia Fernández Antón subverteix les relacions convencionals entre el llenguatge dels mitjans de comunicació i les seqüències d'imatges mediàtiques: escriu microrelats a partir de la barreja entre el gènere periodístic i la literatura fictícia. Reflexiona sobre la història no lineal i l'atomització desordenada de la història que es propaga per les xarxes socials. Es recolza en l'animació pobre i en la utilització d'eines de gestió de dades massives amb les quals analitza pàgines de mitjans digitals completes, per trobar patrons de repetició amb els quals ressignificar i entendre la història d'una forma molt més propera a com percebem la informació, alterant alguns paradigmes de l'actualitat.

Neix a Barcelona el 1985. Graduada en Disseny Gràfic per ELISAVA Escola Superior de Disseny (Barcelona), es trasllada a Tenerife per fer el Grau en Belles Arts a la Universitat de La Laguna. Ha exposat al cicle d'exposicions d'Àrea 60 (TEA Tenerife Espacio de las Artes), "Una antropologia de la emergència", comissariat per Néstor Delgado; ha format part del projecte expositiu "Fisuras", dins del Festival Sitio (Tenerife); ha exposat a Madrid, a COSA (Centro de Operaciones para Sustancias Artísticas) i ha participat a la residència artística de Major28, Lleida.

A `wordcount.iteritems()`, Patricia fa una cartografia del llenguatge periodístic, descarregant grans quantitats de text —tots els articles que integren les pàgines web d'alguns diaris digitals— per després escriure microrelats més propers al llenguatge de la literatura fictícia.

```
import collections
wordcount = collections.Counter()
with open(«/Users/pfernandez/PARATEXT/
escribir/parse_txt.txt») as file:
    for line in file:
        wordcount.update(line.split())
    for k,v in wordcount.iteritems():
        print k, v
```

Aquestes són, entre altres línies de codi, les peticions que s'escriuen perquè des del terminal l'ordinador processi un document de text i generi automàticament una llista de paraules amb les vegades que es repeteixen cadascuna d'elles. En una doble projecció, a mode de subtítols, es projecten els microrelats generats a partir d'aquestes paraules, acompanyant silenciosament una seqüència d'imatges que especulen sobre la realitat que ens envolta, sobre el flux continu d'imatges digitals que busquen prendre consciència a una escala molt més petita. Aquesta instal·lació és part del treball en curs que fa durant la residència de llarga estada a Hangar.



- ¿Qué te han preguntado?
- Por qué ignoré las advertencias.
- Ya se sabía que el inspector dudaba, no sé por qué no le tomaste en serio.
- ¿Y qué? He dado un pelotazo de 31,6 millones.

Tras un momento de silencio, estallaron los vítores.

Tras el crack del ladrillo, no había entendido nada de lo que le habían dicho en el tribunal. ¿Por qué no podía seguir plantando el césped para sus campos de golf? Cerró los ojos.

–No se puede competir con los chinos –pensó.

Se sentía solo y no podía acceder a los formularios desde la sede electrónica.

Recostado sobre su silla, miró la foto de sus hijos y de repente se quedó a oscuras y empezó a notar que le faltaba el aire.

David Franklin

Dublín, Irlanda, 1979

<http://davidfranklinonline.com>

Període de residència: 06.2016 - 01.2017

Residència de curta durada

David Franklin és un artista visual que treballa principalment amb pintura, dibuix i vídeo. Instal·lat prèviament a Tòquio, actualment viu a Barcelona.

El seu treball actual analitza la intersecció del paisatge i l'ús d'imatges i llenguatge visual en la construcció de la nostra concepció del nostre entorn. En explorar aquests temes, està mirant, entre altres coses: l'art romànic, la influència de la tecnologia en l'art visual i la difusió d'imatges, l'astrobiologia i l'expansió de l'entorn humà, les tècniques d'animació i estètica, la història de plagues, l'art japonès després de la Segona Guerra Mundial i la filosofia de la pintura xinesa.

El seu treball es troba en un punt entre l'abstracció i la representació, i juga amb tots dos extrems, dibuixant des d'aquest lloc i fracturant les regles establertes de comunicació a través d'imatges.

La seva publicació recent, *Empire of Rats*, combina text i fotos per explorar el fenomen de les ruïnes modernes a Japó i Espanya, i les seves connexions amb el mercantilisme, el nacionalisme i la memòria cultural. I ha estat inclòs en els arxius del Museu d'Art Modern (MoMA) a Nova York i al Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA).» El 2017 també realitza una residència de recerca al Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona, i torna a Japó per a una residència al Youkobo Art Space a Tòquio. Les residències anteriors inclouen Hangar i L'Escocesa a Barcelona. Ha rebut subvencions del Departament de Cultura, Govern de Catalunya; l'Institut Ramon Llull, Catalunya, i el Ministeri d'Assumptes Culturals del Japó, entre d'altres.

A més de dirigir tallers, ha comissariat una sèrie de projeccions de pel·lícules underground i cinema experimental, «Projeccions del subsòl», per al qual va produir una sèrie d'assajos crítics. Va ser director d'art i editor d'Art Motile, una plataforma d'informació sobre artistes en programes de residència i mobilitat cultural.

“Welcome, Visitors”

«Welcome, Visitors» va ser una presentació de 23 minuts que explorava algunes de les idees que es troben després del treball desenvolupat durant la meua residència a Hangar, i va presentar una combinació de vídeo i una lectura en viu de text.

En tractar d'evitar el format estàndard de presentacions d'artistes, volia trobar una manera de presentar el meu treball d'una manera dinàmica i provocativa, mentre que al mateix temps crear una rica experiència que atrapés una audiència desprevinguda i em permetés experimentar amb un nou format, combinant el rendiment amb text i vídeo.

El treball explora el tema del paisatge des de diverses perspectives, amb un enfocament en la pintura i l'evolució del llenguatge visual, així com el paper de la tecnologia i la ciència en els desenvolupaments artístics. Començant amb la pintura de paisatge holandès al segle XVII i la seva connexió amb l'expansió filosòfica dels conceptes d'espai, el treball continua: infecció viral, exploració espacial i la possibilitat que els humans sobrevisquin lluny del planeta Terra, conceptes filosòfics del paisatge en la pintura xinesa i com la ment construeix i interpreta el nostre entorn.

Se citen els textos de William S. Burroughs i Arkady i Boris Strugatsky, a més del filòsof francès François Jullien entre d'altres. El vídeo és un muntatge d'imatges de diverses fonts radicalment alterades i tallades.

Es pot veure el treball i trobar-ne més informació i una bibliografia aquí:

<http://davidfranklinonline.com/welcome-visitors/>

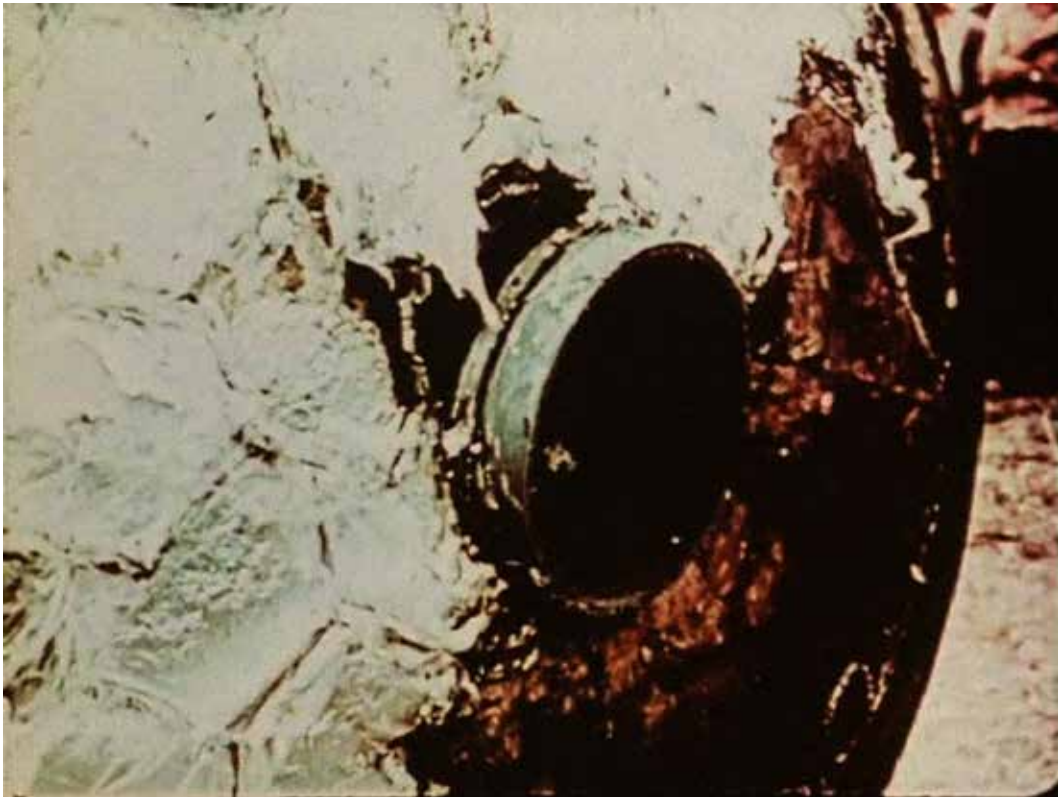
Text escrit i presentat per David Franklin.
Edició de vídeo per David Franklin.

Em vaig donar la volta sense que em veiessin i vaig escopir sobre la meua espatlla. Vaig veure que l'esquadró de rescat havia escalat en el seu helicòpter, els bombers estaven dempeus en atenció per respecte, el tinent a la porta del passatge ens saludava, l'imbècil, i sobretot voletejava l'enorme i descolorida pancarta: “Welcome, Visitors” (*Roadside Picnic*, Arkady and Boris Strugatsky).

Paratext #15



David Franklin



Quimera Rosa

Barcelona, 2008

Partners: DiYBioBarcelona, Parc de Recerca Biomèdica de Barcelona, Pechblenda

Funders: Fundació Daniel i Nina Carasso

Quimera Rosa és un laboratori d'experimentació i recerca sobre identitats, cos i tecnologia. QR s'inspira en la noció de cibernètic desenvolupada per Donna Haraway i des d'una perspectiva transfeminista i postidentitària fa del cos una plataforma d'intervenció pública, amb la finalitat de generar ruptures a la frontera entre allò públic i allò privat. Conceben la sexualitat com una creació artística i tecnològica i busquen experimentar identitats híbrides que desdibuixin les fronteres entre natural/artificial, normal/anormal, home/dona, hetero/homo, humà/animal, animal/planta, art/política, art/ciència, realitat/ficció.

Particularment interessades per l'articulació entre art, ciència i tecnologia, així com en les seves funcions en la producció de subjectivitat, el seu treball se centra actualment en el desenvolupament de *performances* i projectes transdisciplinaris, en l'elaboració de dispositius que funcionen amb l'activitat corporal, i d'experimentacions de bio-hacking. La major part del seu treball es fa de manera col·laborativa i sempre lliure de patents i codis privatis. Han presentat les seves creacions tant en espais institucionals com en okupes i carrers. Per citar-ne alguns: Museo Reina Sofía, MUSAC, MACBA, CCCB i Laboral a la Península, AMOQA Arts Queer Museum Athens, Goldsmith University Londres, Sight & Sound Festival Mont-real, Refrag Glitch Parsons School Paris, LUFF festival Lausanne...

Període de residència: 03.2017 - 04.2017

Residència en el col·laboratori Prototyp_ome - Hangar.org

Projecte "TransPlant: La meua malaltia és una creació artística"

«TransPlant: Green is the new Red» és un projecte transdisciplinari d'hibridació planta/humà/animal/màquina que Quimera Rosa ha iniciat el 2016. Es tracta alhora d'un projecte de bioart basat en l'autoexperimentació com d'un procés transidentitari humà > planta.

Mitjançant diverses pràctiques de *bio-hacking*, *TransPlant* s'inscriu en els debats en curs sobre la noció d'antropocè des d'una perspectiva no basada en «l'excepcionalisme humà i l'individualisme metodològic», sinó que aborda el món i els seus habitants com el producte de processos cibernètic, d'esdevenir amb, de simpoiesi.

El desenvolupament d'aquest projecte està basat en la interacció entre diferents eixos destinats a produir canvis de subjectivitat i deconstruir narratives que presenten el cos com una unitat. Aquests eixos són de moment: hibridació de sang humana amb clorofil·la amb protocol regular d'injeccions per intravenosa, tatuatges de clorofil·la, implantació d'un xip electrònic RFID amb dades del procés, autoexperimentació mèdica sobre *Condylomata acuminata*, constitució d'una base *open-source* dels experiments. Per a aquesta residència desenvolupen «TransPlant: La meua malaltia és una creació

artística»: la part d'autoexperimentació mèdica sobre *Condylomata acuminata*, una infecció de transmissió sexual (ITS) produïda per l'HPV (virus del papil·loma humà) i amb el qual conviu una de les components de QR. Aquest treball es basa en l'elaboració de protocols i eines necessaris per a l'ús de teràpia fotodinàmica (PDT) per tractar condilomes de forma DIY/DIWO. La PDT és una tècnica molt poc invasiva amb grans resultats sobre càncers localitzats i malalties de pell, aplicant un procés de fotosíntesi en el cos humà. Però en tractar-se d'una tècnica recent és encara de difícil accés, quan el seu ús comunitari podria aplicar-se fàcilment en casos externs com el dels condilomes, i així poder avançar a alliberar aquesta tècnica per a malalties més greus.

Els protocols estan ben documentats i són accessibles, i ja hi ha un consens científic que "PDT can be considered a highly effective and safe treatment option for anogenital condylomata acuminata" (<http://www.ijidonline.com/arti>).

Per la qual cosa, el nostre principal objectiu és obrir la caixa negra, com diuen els/les *hackers*, o obrir la píndola, com deien els/les activistes afectats per la sida. Es tracta de replicar i fer accessible els coneixements en una wiki, la qual cosa podria servir per a centres comunitaris de salut i per a persones que es troben excloses del sistema públic, però també per a centres de salut de països del sud on l'HPV està encara més expandit. D'altra banda, volem, des del costat artístic i mitjançant la dimensió performativa de l'autoexperimentació, formar localment una massa crítica de usuàries/expertes (entenen les usuàries com expertes).

Aspirem a la constitució d'un grup plural que faci aparèixer les interseccionalitats en joc en malalties de transmissió sexual com el HPV. I d'eines per no contraposar, o més aviat posar en diàleg creatiu, les cures, la prevenció i el contagi amb sexualitats abjectes i múltiples. Es tracta, també, de generar coneixements que trenquin amb els tabús relacionats amb el cos malalt. Un cos sempre és un cos malalt i, en considerar la malaltia com a part de la vida mateixa, aquesta pot ser utilitzada com a eina creativa per deconstruir els processos de normalització produïts per la noció de cos sa.

Per a la presentació del projecte al [Paratext](#) convidem Rosa Almirall. Feminista, ginecòloga de la sanitat pública i sexòloga que el 2012 va impulsar la creació de Trànsit, un servei que se centra en la promoció de la salut en persones trans. Trànsit és la iniciativa personal i professional d'una ginecòloga i una matrona, que, en sanitat pública, dirigeix el Servei d'Atenció a la Salut Sexual i Reproductiva (ASSIR) de l'Institut Català de la Salut.

Conversem amb ella i busquem, a partir del diàleg i preguntes del públic, pensar possibles mirades no binàries sobre l'HPV. Una conversa sobre l'HPV i els cossos trans.

Link al vídeo de la presentació:

<https://vimeo.com/213344672>

www.quimerarosa.net

<http://quimerarosa.net/transplant/>

http://quimerarosa.net/wiki/index.php/TransPlant_Mi_enfermedad_es_una_creaci%C3%B3n_art%C3%ADstica

<https://gridspinoza.net/projects/transplant-mi-enfermedad-es-una-creaci%C3%B3n-art%C3%ADstica>



PARATEXT

16

26.04.2017

Eliana Beltrán P.

Rafael Pérez Evans

Sala Ricson

Eliana Beltrán P.

Medellín, Colòmbia, 1984

www.elianabeltran.info

Període de residència: 05.2016 - 05.2018

Residència de llarga durada

Màster en art sonor de la Universitat de Barcelona, amb formació en arquitectura a la Universitat Pontifícia Bolivariana de Medellín. Toca la bateria i va ser integrant de projectes musicals de tall experimental de l'escena alternativa nacional colombiana, i va iniciar estudis a l'escola de música de la Universitat Eafit amb èmfasi en percussió simfònica.

Beltrán P. se situa *entre*, en la seva recerca explora el interseccional, estar enmig de categories com a mètode i com a repercussió de la seva formació multidisciplinària, considerant els diferents punts de vista i la ressonància a les zones de conflicte.

Reflexiona des d'àmbits com l'arquitectura, la ficció-i-allò-efímer d'allò audible, el cos i el document, en tensió i/o juxtaposició a altres idees d'allò espacial; el desenvolupament de les seves pràctiques espacials està derivant en la integració de diferents mitjans com la instal·lació escultòrica, accions en viu i escriptura de textos.

Ha mostrat el seu treball en exhibicions col·lectives a Medellín (43.º Saló Nacional de Artistas 2013, entre d'altres) i Barcelona (Festival Zeppelin, organitzat per l'Orquestra del Caos al CCCB 2015, entre d'altres); com a arquitecta, va rebre diversos reconeixements nacionals i internacionals en els seus anys de pràctica professional, com per exemple l'esment d'honor en la categoria de projecte arquitectònic en la XXIII Biennial Nacional de Arquitectura Colombiana 2012.

The Reading Room #3 / El play-writing

«The Reading Room» és un dels projectes que he desenvolupat durant el meu primer any de residència a Hangar. Va partir de l'interès per compartir lectures relatives als temes continguts en el meu treball final de màster, les quals anaven obrint i tancant qüestionaments conceptuals sobre una idea de límit acústic i de límit espacial. El projecte, més que un grup de lectura, el defineixo com una «trobada de lectures» que va canviant de forma, això és, de lloc, participants i manera d'execució. En el títol (*reading room*) està implícita una construcció de sentit que passa per una acció que s'està donant i una alteració d'idea de lloc que passa per allò sonor o específicament per l'audible com a representació i com a ficció.

Per a aquesta tercera sessió vaig seleccionar del llibre *Lacan i els interlocutors muts*, publicat per Slavoj Žižek, el capítol de Miren Bozovic titulat «El cos omniscient», on s'analitza el tema de la veu acusmàtica en la primera novel·la escrita per Diderot, *Les bijoux indiscrets*, i també des de llegendes pitagòriques com a possible origen del terme.

Transformant el document original en un guió, qüestions com la corporització d'un text, la seva interpretació, la relació audiència-lloc-entorn construït, les maneres d'articulació i trobada es posen de manifest en un assemblatge en directe o espai on prenen sentit.

Aquesta acció en viu se situa entre els límits de l'assaig obert, el microteatre, la *performance* i la instal·lació escultòrica. Basada en aquesta sessió, actualment treballa en la construcció d'una versió llarga que serà presentada a La Capella com a projecte seleccionat per BCN Producció 2017 en la categoria de propostes en viu.



THE READING ROOM

#3

presenta el play/writing

*"APARATOS DEL HABLA Y MATERIALISMO
HISTÉRICO"*

Extractos del capítulo *El cuerpo omnisciente* de Miran Bozovic
publicado en el libro:

Lacan y los interlocutores mudos de Slavoj Žižek

PERSONAJES

Pitágoras como La membrana rota

Rocío Campaña como Rocío

Rocío Campaña en la batería como Femme-machina 1

Eliana Beltrán como Eliana

Eliana Beltrán en la batería como Femme-machina 2

Miran Bozovic como El filósofo corporizado

Michel Chion como La voz en el teléfono

Rafael Pérez Evans

Màlaga, 1983

www.rafaelperezevans.com

Període de residència: 05.2016 - 05.2018

Residència de llarga durada

Artista espanyol/gal·lès, Rafael és llicenciat en Belles Arts per la Universitat de Goldsmiths, a Londres. Les seves obres han estat exposades a Mèxic, Rio de Janeiro, São Paulo, els EUA, Londres, Berlín i Madrid.

A través de l'ús de l'etnografia i la recerca, està excavant i desenterrant històries perdudes, gestos, notícies, imatges i rumors locals. Aquests després són reelaborats en instal·lacions que utilitzen performances, imatges i objectes que van recapitulant narratives de microresistències dins d'una nova historiografia fictícia.

Com a "arqueòleg d'Occident", ha estat treballant i vivint en països com Mèxic, els EUA, Cuba i Brasil, on ha excavat des d'una nostàlgia occidental per un passat més nu, extraient material per després reconstruir a Europa, trobant en aquest procés una ansietat postcolonial que ronda a través de la seva pràctica.

De vegades el seu tipus d'arqueologia té com a inquietud el fet de desenterrar històries locals peculiars, on els resultats de les excavacions poden portar algun qüestionament més sobre com ens relacionem amb la jerarquia de la informació, aquelles que rebem en relats, la història i en els rumors.

Rafael va completar l'any 2011 residència a Sassafra, Tennessee, el 2012 va codirigir Romita 26 Art Studios a Mèxic DF i va dirigir Alt Residency en una jungla al centre de Brasil, i també és part dels projectes Despina i Gazua a Rio de Janeiro.

Operació *Free Lemon*

L'artista continua amb la seva cerca, transformació i arqueologia de relats, rumors i notícies peculiars.

Se centra en dos moments en la història d'una llimona a Espanya; d'una banda, als anys noranta, quan agricultors de Màlaga, després d'una greu devaluació del preu de les llimones a causa de la falta de subsidis governamentals per a la producció, protesten i llencen tones del producte, transformant així una cultura i desposseint centenars de famílies de sustent.

D'altra banda, el 2016 el preu de la llimona augmenta de manera absurda i dona lloc al fet que es formi un grup de romanesos a Múrcia que van crear una banda de lladres, llogant cotxes per robar tones de llimones dels camps. La policia va buscar durant molt temps el grup fins que es va apoderar d'ells; la policia va donar el títol de «operació *lemon free*» a l'esdeveniment.

L'artista s'apropia del robatori i del títol de l'operació i la presenta com una instal·lació en moviment, jugant amb la peculiar troballa i observant com les oscil·lacions dels subsidis estatals generen gestos tan oposats com llençar tones d'un ingredient o, al contrari, robant-lo.

La peça introdueix petits gestos performatius agafats del gènere *quinqui* del cinema espanyol, on va haver-hi gran fascinació i homoerotització de molts criminals. Aquesta fascinació crea una possible tensió entre l'atac que el petit delictes genera a la tela del comportament burgès i alhora la romantització que molts directores burgesos fan d'allò precari.

Finalitza la peça amb el públic ingerint la narrativa a través d'una llimonada feta *onsite*.



PARATEXT

17

17.05.2017

Lot Amorós

Marcel·lí Antúnez Roca

Carla Boserman

Rubén Patiño

Xose Quiroga

Sala Ricson

Lot Amorós

Elx, 1982

www.antiart.feenelcaos.org

Període de residència: 09.2015 - 01.2016

Beca Laboratori d'interacció 2016

Sense residència fixa, viu i treballa al voltant del món. Lot Amorós és un enginyer informàtic i artista transdisciplinari espanyol que ha treballat en interfícies de visualització de dades, *performances* en realitat mixta i instruments audiovisuals interactius. Ha treballat amb diverses instal·lacions en residències i certàmens internacionals d'art digital, com els projectes *EVA* a São Paulo i *Augmented Airspace* a El Caire. Al maig de 2012 va desenvolupar en una residència artística a Holanda el seu projecte «Guerrilla Drone», una interfície aèria de projecció d'imatges. Des de llavors els seus projectes se centren en la potència de la robòtica a l'espai aeri a través dels drons.

Ha guanyat els premis *NextThings: NextSpace*, de Telefónica R+D i Centre d'Art Laboral, *Vida Artificial: Inventivos a la producción*.

La seva obra ha estat exposada a la Casa Encendida, Madrid; Azkuna Centra, Bilbao; Festival D-CAF, El Caire; Centre d'Art Laboral, Gijón; Xarxa Bull Station, São Paulo; Festival FACYL, Salamanca; Festival CynetArt, Dresden; Victoria & Albert Museum, Londres i MAAS Museum, Sidney.

Ha estat artista resident en MIS, São Paulo; NP3, Països Baixos; Nuvem, Rio de Janeiro i Laboratori d'Interactius d'Hangar, Barcelona.

Dronism

LEI 2013, l'artista i activista espanyol Lot Amorós va visitar els deserts d'Egipte en el marc de la seva recerca sobre VANT (vehicles aeris no tripulats). Una vegada allí va col·locar cartells per tot el territori informant als seus habitants de com protegir-se dels drons Hebron israelians. Els cartells reproduïen instruccions en àrab preses directament de documents autèntics d'Al-Qaida sobre drons, però suprimint totes les referències militars o violentes, que va substituir per pacífiques instruccions dirigides exclusivament a dotar els civils innocents d'una sèrie d'instruments de protecció enfront dels vehicles aeris no tripulats, consistents en materials quotidians i desaprofitaments, com ara automòbils vells, electrodomèstics espatllats, etc., amb els quals construir dispositius per inhibir freqüències, encegar càmeres, etc. Valent-se de la retòrica de la religió, els cartells d'alguna forma imitaven els deu manaments de Moisés, situant el dron en una posició divina: omnipresent i totpoderós. Durant la seva expedició, Amorós es va dedicar també a recopilar mites i narracions de les persones que viuen sota l'amenaça dels drons per esbossar la idea d'una religió drònica.



Dronecoria

El projecte *Dronecoria* es basa en un projecte de reforestació mitjançant l'ús de drons (vehicles aeris no tripulats) modificats que permeten disparar llavors. Enfront de les tècniques tradicionals que requereixen helicòpter amb gran consum de combustible i alt cost, *Dronecoria* usa el mètode de dispersió per mitjà de boles llavors basat en l'anemocòria, que és un fenomen de dispersió de les llavors per l'acció del vent. El projecte *Dronecoria* rescata mecanismes alternatius provinents de la cibernetica, la robòtica i la fabricació digital per a la dispersió de llavors. La disseminació

mitjançant drons té l'avantatge d'eliminar la competència de la planta mare i de localitzar amb precisió la situació del nou cultiu i així augmentar la seva oportunitat de supervivència. Projectes com *Dronecoria* representen un nou tipus d'espècies simbiòtiques que són producte de processos biològics i tecnològics als quals se'ls afegeix el component sociocultural que permet entendre com aquestes espècies híbrides tenen un impacte sobre temes crítics relacionats al medi ambient com és la reforestació artesanal.

Marcel·lí Antúnez Roca

Moià, 1959

www.marceliantunez.com

Internacionalment conegut per les seves *performances* mecatròniques i les seves instal·lacions robòtiques. Els seus treballs s'han presentat en nombrosos festivals, galeries, museus i teatres de tot el món, com la Villette de París, l'ICA de Londres, el FILE de São Paulo, el DAF de Tòquio, el DOM Cultural Center de Moscou, el DEAF de Rotterdam i el Performing Arts de Seül (Corea), entre d'altres.

Al llarg de més de 30 anys de carrera, Marcel·lí ha desenvolupat un univers particular en el qual han contribuït el seu interès, entre altres coses, pel còmic, l'Art Brut, les avantguardes dels seixanta o les tradicions populars. Un cosmos que el completa la seva inclinació per certs elements de la condició humana tals com l'alimentació, el sexe o la mort.

El treball d'Antúnez té el cos com a element central, es mou en l'esfera de l'art de la instal·lació i la *performance*, i des de fa més de dues dècades està embegut per la tecnologia digital. Durant aquest temps, l'artista ha desenvolupat un procediment que denomina amb el neologisme de la sistematúrgia. El quid d'aquest sistema és la participació de l'usuari. La sistematúrgia, literalment 'dramatúrgia de sistemes informàtics', es divideix en tres àmbits: interfície, gestió informàtica i mitjà.

Període de residència: 09.2015 - 01.2016

Beca Laboratori d'interacció 2016

Marcel·lí ha rebut, entre d'altres, les següents distincions i premis: primer premi en el Festival Étrange, París 1994; Millor *New Media* en el Nouveaux Cinéma/Nouveaux Médias Montreal 1999; Premi Max de nous llenguatges escènics, Espanya 2001; *Honorary Mention* en el Prix Ars Electronica 2003, Premi Ciutat de Barcelona en categoria Multimèdia 2003, Premi Ciutat de Barcelona en la categoria d'Arts Visuals 2014 i l'Art Excellence Award 2015 Japan Media Arts Festival.

Systorgy

El projecte *Systorgy* ha consistit a alliberar eines i dispositius que Marcel·lí Antúnez Roca utilitza des dels anys noranta per fer les seves accions i instal·lacions interactives. Aquestes eines, ara a disposició de qui les necessiti, possibiliten construir estructures interactives temporals complexes.

Normalment, els sistemes interactius contemplen tres àmbits: les interfícies, la gestió computacional i el mitjà representacional. Sobre aquest diagrama, Antúnez ha desenvolupat una metodologia que ell anomena sistematúrgia; literalment, 'dramatúrgia de sistemes computacionals'. El cor d'aquest mètode es el programa POL. Aquesta aplicació només ha estat utilitzada fins avui per Antúnez, i el que es pretén amb *Systorgy* és convertir-la en un *freeware*. El projecte preveu també oferir algunes solucions per construir interfícies i la publicació de la llibreria PIXMAPS basada en el programari lliure d'Open Frameworks. PIXMAPS permet un àmplia gestió del vídeo.

El projecte *Systorgy* pot ser molt útil per a aquelles persones que vulguin iniciar-se en la gestió interactiva de la complexitat, així com per a aquells que en vulguin fer un ús professional.

Podeu visitar el resultat i descarregar-lo a: <https://systorgy.hangar.org/dokuwiki/doku.php>

Fases del projecte:

Octubre 2016, divendres 28 de 16 a 20 hores. Espai Ricson, Hangar, Barcelona
Primer *workshop* a la Sala Ricson amb la demostració de les eines i diferents sensors.

Desembre 2016, dia 19. Espai Ricson, Hangar, Barcelona

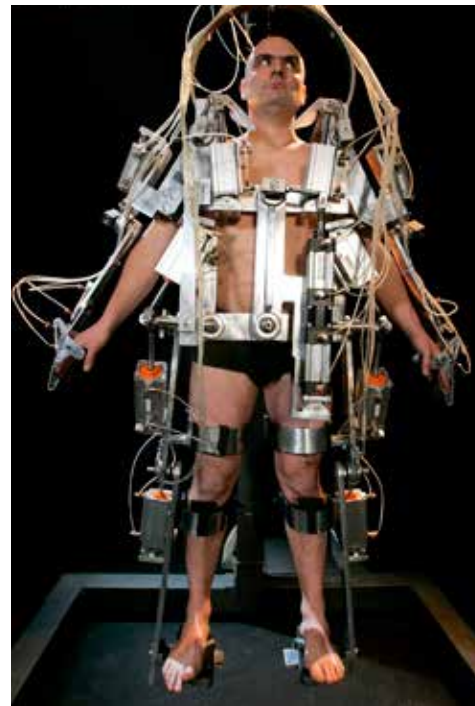
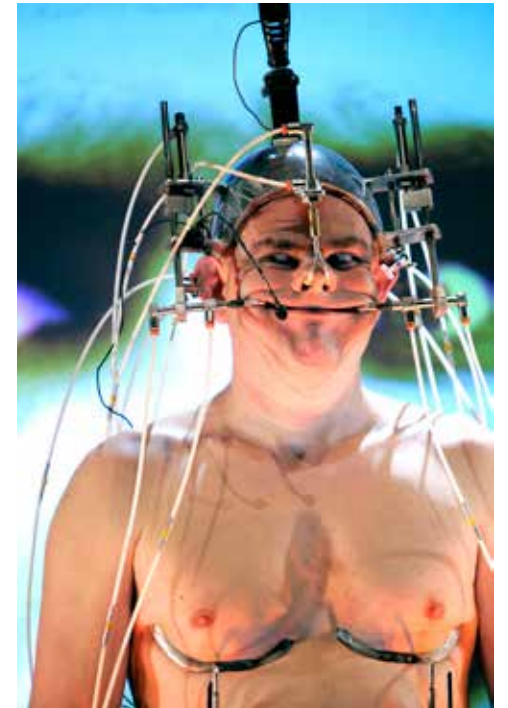
Presentació del projecte i primers materials de *Systorgy* penjats a la wiki d'Hangar.org. En ella hi trobareu les aplicacions per ser descarregades, els manuals d'instal·lació i ús i manuals de fabricació en el cas de les interfícies, així com alguns exemples de tot plegat. Fins a la realització del *workshop* se seguiran afegint continguts a la wiki.

Febrer 2017, 2 i 3 de 16 a 20 hores i 4 tot el dia. Espai Ricson, Hangar, Barcelona
Workshop pràctic per a la utilització de les eines de *Systorgy*. El nombre de participants i els materials que han de portar s'anunciarà el dia de la presentació del projecte.

POL és un gestor de continguts interactius capaç de comunicar una xarxa d'ordinadors, interfícies, i altres dispositius a través de una xarxa d'Ethernet, gràcies a diversos canals, entre d'altres MIDI i OSC (Open Sound Control). POL permet, a més d'organitzar les interaccions, crear diferents parts interactives i organitzar-les en el temps. L'ordinador que fa de *server* de POL funciona de moment només sobre sistema operatiu Windows, però a través dels canals esmentats es pot connectar amb altres sistemes operatius. L'aplicació POL permet disposar d'un programa obert, modelable i reutilitzable en altres treballs. Fins avui POL ha estat utilitzat en les accions "Pol" (2002), "Transpermia" (2004), "Protomebrana" (2006), "Hipermebrana" (2007), "Cotrone" (2010), "PSEUDO" (2012), "Ultraorbism" (2015) i, entre d'altres, en les instal·lacions "Tantal" (2004), "DMD Europa" (2007), "EPIDERMIA" (2008), "HIPNOTOC" (2008), "METAMEMBRANA"

(2009) i "ALSAXY" (2015). També ha estat utilitzat en múltiples *workshops* com el de MITOTICA realitzat el 2011 a Costa Rica. POL va ser escrit per Jesús de la Calle, revisat per ell mateix i per Matteo Sisti Sette i Javier Chávarri.

PIXMAPS permet un *player* vídeo (marques, *loop*, *rewind*, *fast forward*), mosaic de fins a *templates* de 32x15 vídeos, *mirror* tipus calidoscopi de vídeo, transparència de fins a 3 capes simultànies, diferents càmeres, captura en temps real, *mapping* d'animacions i vídeos i reconeixement de rostres i imatges complexes. Aquesta llibreria esta desenvolupada des de 2010 per Sergi Lario i Javier Chávarri.



Carla Boserman

Madrid però Sevilla, 1984

www.carlaboserman.net

www.excelenciasbarbaras.tumblr.com

És llicenciada en Belles arts per la Universitat de Sevilla i Màster en Comunicació, Cultura i Ciutadania Digitals per la Universitat Rey Juan Carlos I de Madrid.

És docent de l'àrea d'art de BAU, Centre Universitari de Disseny de Barcelona, on imparteix un taller permanent d'art contemporani i un altre de mètodes de recerca creativa. Ha format part del projecte *Objetologías* i participa de GREDITS (Grup de Recerca en Disseny i Transformació Social).

En el seu actual projecte de tesi fa una aproximació metodològica a la recerca en art i disseny, atenent a espais experimentals contemporanis i formes de pensament material. Explora les possibilitats del relat gràfic #relatograma com a objecte epistemològic, i des d'aquí ha participat en diversos projectes i espais culturals sensibles a les pràctiques experimentals i col·laboratives, com Medialab Prado i la Red de Arquitecturas Colectivas.

Ha col·laborat en projectes pedagògics en el Museu Vostell Malpartida, MACBA, "L'aventura d'aprendre" i últimament en el CCCBLab amb el projecte #Futurnet.

Període de residència: 02.2016 - 05.2016

Beca d'investigació Fundació Banc de Sabadell

És una de les fundadores de Robocicla.net, un projecte de reciclatge creatiu i cultura lliure, i forma part del comitè científic del SoPA, Congrés internacional sobre educació i socialització del patrimoni. Des de fa algun temps col·labora en un projecte d'arxiu culinari i memòria política del barri de la Barceloneta, escriu, dibuixa tot el que pot i té pendent reprendre la ceràmica.

La recerca doctoral de Carla Boserman té per títol "Cultures experimentals i pensament material: una aproximació metodològica a la recerca en art i disseny". Proposa dos desplaçaments. El primer va del laboratori científic als "nous" laboratoris, dels experiments científics a l'experimentació col·lectiva i de les formes de documentació pròpies de la cultura experimental científica a les formes de registre de l'experimentació col·lectiva.

Un relat que s'acompanya del treball de camp desenvolupat en els últims anys a Medialab Prado (Madrid), en diversos projectes de la Red de Arquitecturas Colectivas i en un projecte d'arxiu culinari i política a la Barceloneta. En aquests projectes, l'aproximació metodològica s'ha plantejat des de l'etnografia experimental, proposant el relat gràfic (relatograma) com a dispositiu de camp en contextos de recerca i creació col·lectiva.

El segon desplaçament busca pensar en com atendre a pràctiques entre l'art i el disseny que succeeixen en "laboratoris" més enllà de les disciplines científiques i de les regulacions acadèmiques.

Espais de recerca i experimentació material, on es desenvolupen prototips, es documenten processos i es creen objectes, donant-se una sèrie de pràctiques que s'aproximen de forma no sempre ortodoxa a la recerca, la qual cosa no significa necessàriament que no hi hagi coneixement en elles.

Durant la residència a Hangar en el marc de la Beca de Recerca Artística Fundació Banc Sabadell-Hangar ha desenvolupat part del seu actual treball de camp, experimentant amb objectes sonda i mantenint converses

amb artistes i investigadors residents a l'espai. Converses que transcriu en forma de relat gràfic i que juntament amb l'estudi Ugly¹ està prototipant i transformant en una sèrie d'objectes per investigar.

Aquest projecte està en procés de compilació en l'arxiu «Excelencias Bárbaras».

«Excelencias Bárbaras» és una zona de coneixement inestable.²

És una contradicció habitable.

Es busquen formes d'excel·lència investigadora en art i disseny, més enllà de l'acadèmia. Excel·lències que són bàrbares, en la seva doble accepció. Bàrbares per foranes, estranyes o tosques. Però també per cridaneres, magnífiques i sorprenents.

És una pregunta sobre les formes de rigor en la recerca creativa, que es mou entre el ritual i la disciplina, entre l'experiment i l'experiència, entre allò singular i allò estandarditzat.

Un arxiu a partir del qual es busca indagar possibles eixamplaments en la recerca en art i disseny, explorant els seus límits i potencialitats.

1. <http://www.uglystudio.es>

2. La noció de "coneixement inestable" és esbossada per la curadora Emily Pethick. És un coneixement que conté diferents punts de vista i zones de conflicte; en paraules de Pethick, un coneixement que "did not rest with a singular viewpoint, but contained many differering, and often conflictual, perspectives" (Pethick, 2009). Pethick, E. (2009). «Interview with Emily Pethick. On the institution as a site for artistic collaboration and production». A Ericson, M., Frostner, M., Keys, Z., Teleman, S., Williamson, J. (eds.), *The Reader: Iaspis forum on design and critical practice* (295-313). Berlín: Sternberg Press.

Es una zona de conocimiento inestable.
 Es una contradicción habitable.
 Se buscan formas de excelencia investigadora en arte y diseño, más allá de la academia. Excelencias que son bárbaras, en su doble acepción. Bárbaras por foráneas, extrañas o toscas. Pero también por llamativas, magníficas y asombrosas.
 Es una pregunta acerca de las formas de rigor en la investigación creativa, que se mueve entre el ritual y la disciplina, entre el experimento y la experiencia, entre lo singular y lo estandarizado.



¹ "La noción de conocimiento inestable" es esbozada por la curadora Emily Pethick. Es un conocimiento que contiene diferentes puntos de vista y zonas de conflicto, en palabras de Pethick un conocimiento que "did not rest with a singular viewpoint, but contained many differering, and often conflictual, perspectives" (Pethick, 2009).

Pethick, E. (2009). Interview with Emily Pethick. On the institution as a site for artistic collaboration and production. In Ericson, M., Frostner, M., Keys, Z., Teleman, S., Williamsson, J. (Eds.), *The Reader: iaspis forum on design and critical practice* (295-313). Berlin: Sternberg Press.

EXCELENCIAS
 BARBARAS

HANGAR.
 ORG

Sabadell
 Fundación

SSSS



Rubén Patiño

Barcelona, 1979

www.patooo.net

www.n-m-o.tk

<https://soundcloud.com/lag-os>

La meua producció artística es troba a mig camí entre la música de club i les pràctiques artístiques contemporànies. En particular, estic interessat en la generació de so per mitjans electrònics i en l'exploració de formats híbrids de presentació en els quals combino la immediatesa de l'actuació en viu amb la transformació física d'un espai específic. Mentre que també treball amb vídeo, gràfica, materials i instal·lació, la major part de la meua producció es presenta com a exercicis de deconstrucció del concert tradicional, on qüestiono les formes estandarditzades de presentació/recepció d'àudio i imatge. Així doncs, la meua pràctica es tracta majoritàriament de propostes que es mouen entre la intervenció, l'acció i la *performance*, la intenció de la qual és transformar la percepció de l'espai i involucrar el públic.

Període de residència: 02.2017 - 04.2019

Residència de llarga durada

Patiño, Patiño, Patiño Again

Acció autopromocional per a tres altaveus i guix.





PATIÑO

PATIÑO

PATIÑO

PATIÑO

PATIÑO

PATIÑO

PATIÑO

PATIÑO

Xose Quiroga

Ourense, 1979

www.imvec.tech

El projecte IMVEC desenvolupa estratègies i mètodes de recerca mediambiental a través d'un programa de formació ECOforense, el prototipatge d'eines de monitoratge i la implantació sobre el terreny d'eines i mètodes de recerca ciutadans.

Període de residència: 09.2015 - 01.2016

Beca Laboratori d'interacció 2016

Durant la primera Beca de Recerca del Laboratori d'Interactius d'Hangar, IMVEC va realitzar el desenvolupament inicial dels prototips Leptos, Teroda i Camioca i es van produir, com a tornada al centre, 80 hores de vídeo del programa formatiu de recerca ECOforense.

Tots els continguts del programa formatiu, així com la documentació dels prototips, està disponible a la web de l'IMVEC, alliberada sota diverses llicències lliures (llicència de producció de parells i CERN Open Hardware License).

Al costat del desenvolupament dels prototips i el programa formatiu, actualment l'IMVEC treballa al costat del Col·lectiu StopCrematori en la recerca de la vila de Sant Adrià com a espai altament contaminat dins de l'àrea metropolitana de la ciutat de Barcelona.

Web

<https://imvec.tech>

Codi

<https://gitlab.com/imvec>

Material didàctic

<https://imvec.tech/formacion>

Social Media

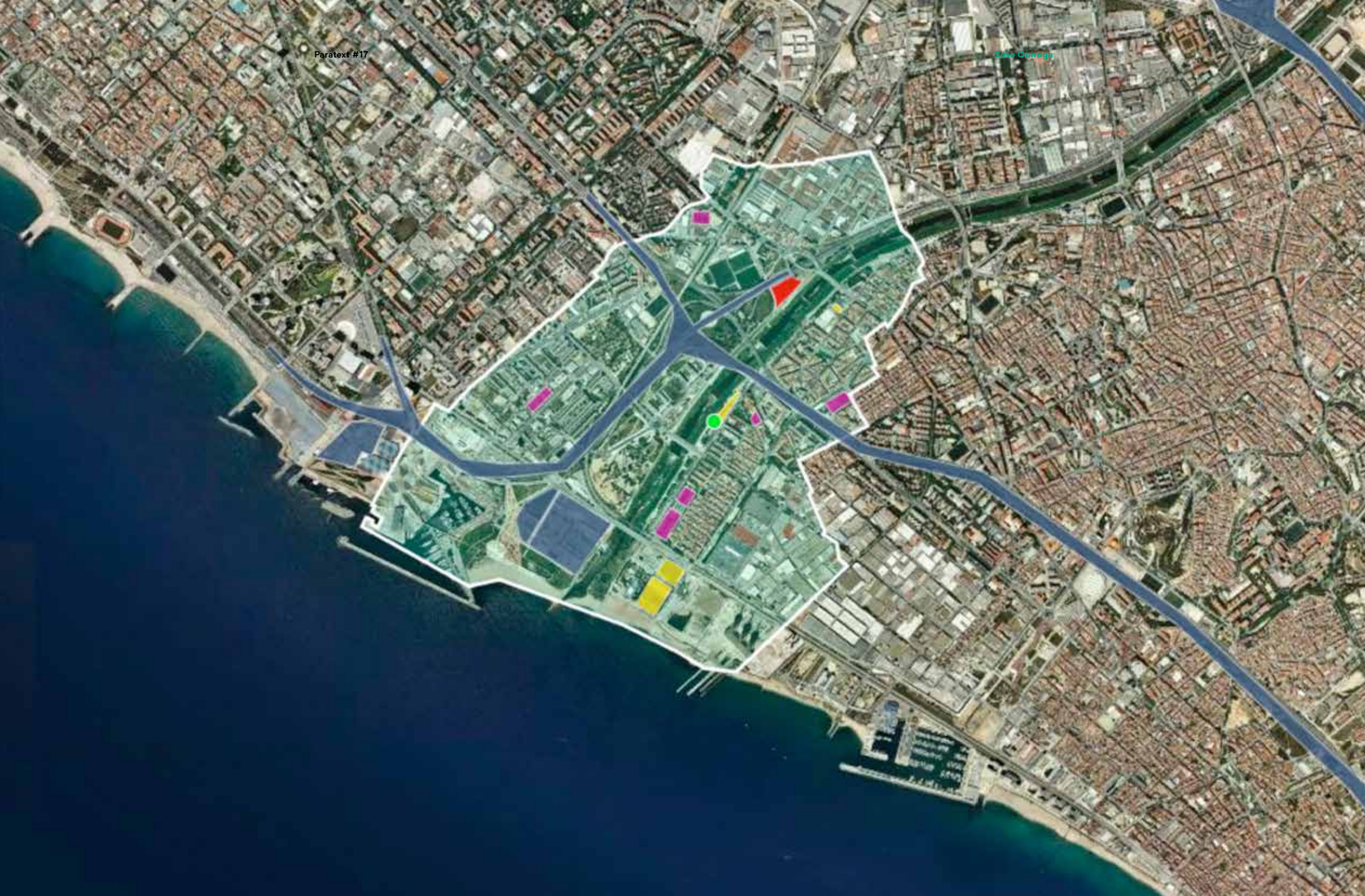
<https://quitter.se/imvectech>

<https://twitter.com/imvectech>



Paratext #17

Lake Quiróga



PARATEXT

E3

14.12.2016

Jaime y Manuela

Sala Ricson

Jaime y Manuela

Madrid, 1984 / Granada, 1988

www.curators-network.eu/database/
db_item/id/curators-jaime-y-manuela

Manuela Pedrón Nicolau i Jaime González Cela són investigadors, comissaris i educadors. El seu treball com a col·lectiu se centra en la recerca artística i en la capacitat de l'art contemporani de generar diferents formes de narració que explorin allò social i allò polític a partir de la ficció. Com a equip curatorial, han comissariat «Art ficció» per a CaixaForum Barcelona, projecte guanyador de la primera edició de Comisart (2013) i Centro de Investigación Técnica Imprevisible en la Sala de Arte Joven de la Comunidad de Madrid (2015), i han participat en l'ampliació de l'Arxiu de Creadors de Madrid a Matadero. El 2016 van obtenir una beca de recerca en comissariat i mediació a la Real Academia d'Espanya a Roma i la beca Encura per al desenvolupament del projecte «Chemtrails» a Hangar. Gestionen l'espai independent FRAGIL a Madrid. El 2017 han realitzat el projecte «Alucinación Colectiva» per a la Biblioteca de la Facultat de Belles Arts de la Universitat Complutense dins del programa «Adquisiciones Comisariadas».

Període de residència: 12.2016

Residència curatorial ENCURA II

Chemtrails

Les teories conspiratòries són les noves llegendes. En els últims anys, aquest fenomen ha substituït el concepte tradicional de relat popular gràcies a un corpus de coneixement alternatiu que revela, especialment a través d'Internet, els mecanismes ocults de la història, l'economia i la política mundial. Un dels seus casos més emblemàtics són els *chemtrails*, aquests núvols allargats que apareixen constantment en el cel actual. La seva traducció al català és «esteles químiques», i han generat una gran quantitat de teories sobre els seus components i efectes en la meteorologia i els éssers vius. El projecte «Chemtrails» va prendre com a punt de partida aquest neologisme per desenvolupar durant cinc setmanes de treball conjunt diferents línies de recerca entorn de les capacitats narratives de l'art contemporani a partir del treball d'Eliana Beltrán, Rafael Pérez Evans, Paco Chanivet i Alejandra Avilés, artistes residents a Hangar. Les teories de la conspiració i les llegendes urbanes es van convertir en el centre d'aquest projecte curatorial en funció del seu potencial narratiu i crític, els seus mecanismes de difusió lligats a l'oralitat, la rèplica i la mutació del propi relat i per la seva capacitat per generar mites i imaginaris.

En el seu llibre *Mitologies*, Roland Barthes presenta i analitza un llarg llistat de qüestions

que entén com a essencials en la configuració de l'escala de valors i l'imaginari de la seva societat burgesa dels anys cinquanta. La lluita lliure, els romans al cinema, els marcians, les guies de viatge o la publicitat de detergents són alguns dels referents que Barthes estableix com a mites de la seva època. Aquest projecte curatorial funciona com una mena d'actualització d'aquesta obra assenyalant les llegendes urbanes i les teories de la conspiració —entre la contrainformació i la ficció— com a claus en la configuració de la mitologia contemporània. L'anàlisi i qüestionament d'aquesta mitologia contemporània troba en la pràctica artística un important àmbit d'estudi, ja que la construcció de mites i llegendes és el motor de la mateixa Història de l'Art. Es diu que a l'artista Chris Burden no li agradava parlar de «Shoot», aquesta *performance* que va fer a Califòrnia el 1971 en la qual va demanar a un amic que li disparés al braç amb un rifle de calibre 22. No obstant això, les accions en les pràctiques artístiques sobreviuen fonamentalment a través de narracions, ja siguin orals, textuals o en suport gràfic; són l'única opció per a les audiències secundàries, que és com Burden va identificar a qui no presència l'acció i accedeix a una *performance* mitjançant el relat.

Per pensar en els processos de comunicació en diferit entre artista i espectador prenem també com a referència un text especialment inspirador signat pel teòric José Luis Brea. Es titula «Telepatia 2.0. La Teoría de las Multitudes Interconectadas» i parteix d'un fragment de 2666, l'última obra de l'escriptor Roberto Bolaño. En aquest llibre apareix un relat llegendari segons el qual la societat mapuche —els araucans, per als colonitzadors— comptaven amb un sistema de comunicació

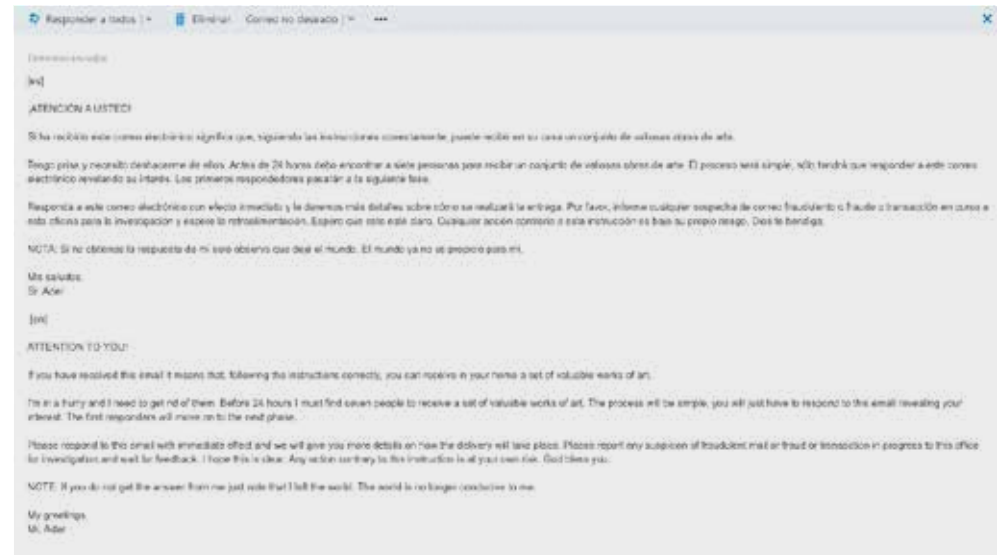
i contrainformació que els espanyols mai van aconseguir identificar i que posteriorment es va imaginar com telepàtic. A partir d'aquest relat, Brea reconeix en l'escriptura un factor telepàtic i en la lectura quelcom d'al·lucinogen. Ens agrada pensar les pràctiques artístiques en general, i aquest projecte en particular, des d'aquest plantejament; la preparació d'una peça com a exercici telepàtic i la recepció com a estadi al·lucinogen.

A partir d'aquestes imatges i idees, Eliana Beltrán va treballar per a «Chemtrails» entorn de les tècniques d'enregistrament de l'escolta al·lucinada, *Electronic Voice Phenomena* o psicofonia. Des de la seva formació en arquitectura i els plantejaments que l'arquitecte japonès Sou Fujimoto presenta en el seu llibre *Futur primitiu*, va treballar entorn del fet d'habitar des de la qüestió: niu o cova? Allò funcional de la construcció, enfront de l'heurística, descobrir i aprendre a habitar un espai donat. Eliana va partir del so constant que s'escolta en els estudis d'Hangar a causa del sistema de calefacció. Aquest so va guiar la seva recerca en una llarga cerca de cavitats subterrànies que va arribar fins a un conjunt de coves a Mart. A través de registres realitzats en l'estudi, gravats al dret i a l'inrevés, connecta aquests dos espais per descobrir, un de real i un de potencial. Per la seva banda, Rafael Pérez Evans va dur a terme un *spin off* d'un projecte que estava en procés per a Rio de Janeiro. La peça suposa un capítol dins de la seva recerca titulada «Actes d'esborrar: quan estàs envoltat de lletjor la bellesa és inadequada», que parteix d'una llegenda sobre un dels parcs de la ciutat en el qual conviuen una important comunitat de treballadores sexuals trans. En l'actualitat tota aquesta zona de la ciutat ha canviat molt

i la comunitat ha estat expulsada del parc; no obstant això, romanen tot un seguit de records i llegendes entorn d'elles que Rafa rescata en el seu treball, des de plantejaments propers a la psicomàgia i el ritual fins a la creació de pràctiques comunitàries. En el treball de Paco Chanivet, la ficció especulativa i els seus derivats literaris, cinematogràfics o conspiratoris són un element fonamental, construït des de la pràctica artística narracions increïbles que travessen allò quotidià des de formats i estratègies molt diferents. Per a «Chemtrails» va partir del concepte d'oopart, acrònim d'"artefactes fora de lloc", que s'utilitza per denominar objectes d'interès històric o arqueològic que es troben en un context inusual, peces que podrien desafiar la Història convencional. Amb aquesta idea va desenvolupar un dispositiu estrany que proposa un ritu iniciàtic cap a l'*alétheia*. En el cas d'Alejandra Avilés, un dels pilars fonamentals del seu treball es troba en les narracions familiars procedents de la zona del desert de Sonora a Mèxic. Per a aquest projecte va treballar a partir d'uns relats escrits per una de les seves ties. Durant la residència van anar prenent progressivament més importància dins d'aquest compendi de relats aquells records vinculats als seus anys com a treballadora social a la zona de Sonora, on va treballar especialment en cures ginecològiques amb dones de comunitats indígenes. El desenllaç és una obra misteriosa, que convida a descobrir pas a pas el seu interior.

El resultat final d'aquesta recerca col·lectiva va prendre forma en un conjunt de set caixes, que inclouen quatre peces cadascuna, realitzades en sèrie pels quatre artistes. Les caixes van ser enviades a set persones, seleccionades a

partir d'un correu massiu que imitava l'estètica i el vocabulari del clàssic *spam* que ofereix al destinatari una oportunitat d'increïbles beneficis. Aquest correu, l'estil del qual va ser generat a partir de la traducció en bucle de Google Translator, explicava en la seva signatura amb la referència a l'artista Bas Jan Ader, que als anys setanta es va convertir en un dels grans mites de la Història de l'Art del segle xx en desaparèixer a l'oceà Atlàntic en la seva última acció, que consistia a creuar des dels EUA fins a Europa en el vaixell més petit que mai ho hagués intentat. Les obres que formen part de «Chemtrails» no van ser concebudes per a un espai expositiu, sinó per ser rebudes a través de correu postal i desempaquetades en un ambient domèstic, per la qual cosa van ser especialment dissenyades per a la seva manipulació. En aquest procés probablement hagin sofert transformacions, algunes d'elles irreversibles, la qual cosa converteix els/les destinataris/àries en les úniques persones que poden explicar el seu estat original. «Chemtrails» s'estableix així com un experiment artístic sobre la importància del rumor i la transmissió en les pràctiques artístiques; un projecte centrat en el relat i en la capacitat de l'art contemporani per activar-se a través de la narració.



PARATEXT

E3

22.02.2017

Maykson Cardoso

Sala Ricson

Maykson Cardoso

Divinópolis, Brasil, 1988

www.openfilesproject.tumblr.com

És llicenciat en Filologia Hispànica i Portuguesa per la Universitat de l'Estat de Mato Grosso, màster en Estudis de Literatura per la Universitat Federal Fluminense i, actualment, cursa el doctorat en Arts Visuals, en la línia d'Història i Crítica de l'Art, a la Universitat Federal de Rio de Janeiro.

Des del 2014 actua com a curador independent després d'haver realitzat cursos lliures a l'Escola d'Arts Visuals del Parc Lage, a Rio de Janeiro. El 2016 va passar a integrar la xarxa d'agents culturals Curator's Network després d'haver estat guardonat amb la beca de recerca del programa de residències curatorials ENCURA, a Hangar.org, Barcelona. Entre les exposicions que va comissariar consten "El más profundo pensamiento es un corazón latiendo", una individual de l'artista Adrianna Eu, a Rio de Janeiro; "Muestra Caleidosopio", col·lectiva que va reunir treballs en vídeo de dotze artistes contemporanis brasilers en el XXXFuorifestival, a Pesaro, Itàlia, i "Comensales # 1", col·lectiva que va reunir obres de divuit artistes, entre brasilers i estrangers, a Rio de Janeiro.

Període de residència: 02.2017

Residència curatorial ENCURA II

Feta la llei, feta la trampa, o: el contraban com a alternativa

El 1926, Constantin Brancusi va fer una exposició a la Brummer Gallery de Nova York per a la qual va enviar una sèrie de vint-i-sis escultures des de França. Quan les escultures van arribar a la duana nord-americana, els agents les van examinar i van insistir a imposar taxes d'importació a l'obra *Pájaro en el espacio*: tant el bronze amb el qual estava feta com el seu acabat no deixaven dubtes que es tractava d'una peça industrial i no d'un objecte d'art. En efecte, si aquest cas aporta llum sobre l'obsessió que l'artista tenia per un acabat que esborrés les petjades de la seva mà d'obra —com apunta Rosalind Krauss a *Passage of Modern Sculpture*—, ell també demostrà que la duana opera com un dispositiu de control que no només regula el trànsit de mercaderies entre països, sinó que també pot decidir què és o no una obra d'art a través de criteris qüestionables des del punt de vista de la teoria i de la crítica d'art.

En primer lloc, «Hecha la ley, hecha la trampa, o: el contrabando como alternativa» tenia com a objectiu posar a prova, i en qüestió, aquests dispositius de control de les fronteres en dur a terme l'experiència del contraban d'art contemporani. En segon lloc, també proposava rescatar una alternativa proposada per Lucy Lippard al final dels anys seixanta: les

«Suitcase shows», una sèrie d'exposicions d'art conceptual que podrien ser transportades d'un país a un altre dins del seu propi equipatge. Per engegar aquestes premisses, el pla d'accions va ser traçat a fi de convidar artistes que podrien interessar-se a participar del projecte tenint en compte que els seus treballs haguessin de tocar el tema de les fronteres, ser transportats des del Brasil fins a Espanya dins d'un equipatge i llocs a la venda en les accions expositives que serien desenvolupades al llarg de la residència —una vegada que només la venda de l'altre costat de la frontera els conferiria el caràcter de mercaderia de contraban.

En total, set artistes es van sumar a la proposta des del Brasil. Nuno Cassola (Portugal) va enviar dos treballs: «Himno a la Alegría», de 2014, vídeo en el qual el símbol de la Unió Europea, fet amb llana d'acer, apareix en flames i va desfent-se mentre de fons sona l'himne de Beethoven, i «Travessía», de 2013, un conjunt de CD amb els enregistraments del soroll de les caminades que l'artista va fer creuant les fronteres d'alguns països sud-americans.

Daniel Escobar (Brasil) va utilitzar samarretes com a suport per a la impressió de fotografies del seu treball «The world», de 2013, en el qual utilitza imatges tretes de llibres de turisme per reconstruir mons ficticis. Cadascuna de les quatre samarretes va rebre el títol «The world» acompanyat per la lletra indicativa de la seva talla: S, M, X i XL.

Carlos Monroy (Colòmbia) va prendre el ventall com un objecte lligat a la identitat espanyola on va imprimir un dels temes dels frescs d'un centre adoctrinador colombià:

les formes ovals que remetien als cranis dels indígenes que vivien a la regió i es van suïcidar col·lectivament quan van arribar els colonitzadors, com un gest de resistència a la violència a la qual eren sotmesos. La traducció de la paraula *chibcha* que nomena la província on se situa el centre —Sutatausa— intitula el treball: «Pequeño tributo».

Mano Penalva (Brasil) es va apropiat de les borses de ràfia que els venedors ambulants utilitzen per carregar les seves mercaderies o on la gent porta les seves pertinences personals en alguns països africans. Així, el títol que va triar per al treball, «Caracol», sol·licita aquesta doble característica en establir una analogia entre les borses i la closca que aquest fràgil mol·lusc utilitza com la casa que porta sobre les esquenes. A més, l'artista pinta una expressió alegre i una altra trista en cada cara de les borses, com una manera de cridar l'atenció per a la recepció positiva i negativa que pot tenir un mateix objecte.

Maria Sabato (Argentina) a presentar el calendari «Potra salvaje», en el qual va imprimir una sèrie de fotografies on apareix nua sobre un cavall al camp. Si d'una banda el seu treball juga amb la imatge de la dona i la seva objectificació en l'art, per un altre també es relaciona amb el tema de les fronteres, que allí no són compreses només en la seva dimensió espacial, sinó que també temporal.

Gian Spina (Brasil) va produir el vídeo *On fleur and ball-fires*, en el qual apareixen imatges d'un llarg passadís en un camp de golf a Palestina, on va viure l'artista, mentre una veu femenina llegeix un dels poemes escrits per ell amb trossos d'un relat sobre la franja de

Gaza. Al costat de Tali Serruya (Argentina), l'artista també va signar «Land», un treball compost d'un potet de vidre que porta dins una porció de sorra del Mediterrani i un *pen-drive* amb l'arxiu d'una *videoperformance* realitzada per l'artista.

A Hangar.org, altres quatre artistes ja havien estat seleccionats per integrar el projecte: Alejandra Avilés (Mèxic), Eliana Beltrán (Colòmbia), Rafael Pérez Evans (Espanya-País de Gal·les) i Andrea Gómez (Colòmbia). Cadascun d'ells contribuiria des de prop amb les discussions i accions que serien plantejades des d'allí, buscant també desenvolupar treballs que dialoguessin amb les altres propostes.

Durant les primeres xerrades amb el grup es va evidenciar el caràcter dels treballs que havien vingut des del Brasil: la utilitat inherent a molts d'ells, així com el fet que havien estat produïts en sèrie i tenien un preu no deixaven dubtes sobre la seva condició de producte. Així, si l'art té una dimensió de sagrat —exclusiu, separat del món ordinari, tret de l'esfera de la utilitat—, la gran majoria dels treballs allà posaven en dubte aquest estatut, profanant-lo, com diria el filòsof italià Giorgio Agamben, en la mesura que el retornava a un ús comú.

Amb això era necessari pensar en les estratègies que fossin dutes a terme amb la finalitat de mostrar aquests treballs sense afectar els jocs de sentit que estaven sol·licitant.

Per això, entre les possibilitats discutides, es va considerar desenvolupar accions expositives al carrer, sobre top-manta, com les mercaderies de contraban solen ser posades a la venda als grans centres urbans.

En aquest sentit, «Hecha la ley, hecha la trampa» s'oposaria a l'espai privat, higienitzat, vertical i valorat de la galleda blanca en plantejar accions expositives a l'espai públic, brut, horitzontal i menyspreat del carrer, on els treballs serien posats sobre una manta negra.

A partir d'aquestes primeres deliberacions quant a la manera com s'exposarien els treballs, el grup d'artistes resident a Hangar.org va començar a col·laborar en produir treballs que es relacionaven amb l'eix conceptual del projecte.

Alejandra Avilés va portar elements d'una recerca sobre els fragments de vidre que són posats sobre els murs com a forma d'augmentar la protecció de les propietats privades. A partir d'això, l'artista va desenvolupar el seu treball «Asir», un conjunt de peces compostes amb aquests fragments de vidre als quals va enganxar peluix, camuflant o traient-li del vidre el seu poder de tallar.

Eliana Beltrán va buscar fer de la pròpia manta el seu treball; com ella sol dir, va travessar la tela amb línies blanques, brodant un vers del brasiler Arnaldo Antunes, que diu «Las cosas no tienen paz». I, a més, com una manera de posar en crisi les relacions mercadològiques del projecte, va proposar també que, en cas que algú compli la seva manta durant alguna de les accions, els treballs dels altres artistes siguin posats directament sobre el terra.

Rafael Pérez Evans va portar la seva proposta fins als últims límits: va comprar un lingot d'or de 10 grams i va recomanar que el curador se l'empassés abans de tornar a Brasil, l'expulsés en arribar al país, el vengués i utilitzés els diners de la venda per produir una acció en

una plaça pública de Rio de Janeiro o São Paulo. Aquesta acció consistiria a llogar un cotxe, omplir-lo de llimones i convidar la gent a recollir-les, com una referència als cotxes de lloguer que fa poc anys van ser confiscats per la policia espanyola a un grup de romanesos que els estava utilitzant per robar i vendre llimones de contraban a Romania.

Andrea Gómez va crear unes postals en les quals va imprimir cites tretes dels textos teòrics i filosòfics que hem llegit durant les recerques i que feien referència especialment al tema de les fronteres. Durant la producció de les postals, l'artista va convidar un DJ per interaccionar amb el soroll produït per les màquines de la impremta, mentre un grup de persones acompanyava i gaudia del procés, que es va convertir en una festa. A més, l'artista va utilitzar com a pigment de les postals la cotxinilla, un pigment que va ser utilitzat com a moneda de canvi entre els colonitzadors i els pobles indígenes colombians. Al costat de la cotxinilla va barrejar una mica d'MDMA, de manera que, quan un envii els postals per correu, estigui cometent també un gest il·lícit.

Al cap i a la fi, «Hecha la ley, hecha la trampa, o: el contrabando como alternativa» va produir la seva primera acció —«Acción # 1: A RAS DEL SUELO»— el 18 de febrer de 2017 a la vorera de la duana marítima, situada a l'antic port de mercaderies i al costat de l'estàtua de Cristòfor Colom apuntant cap al Mediterrani, a Barcelona.

Una segona acció —«Acción # 2: ZONA FRANCA»— va ser realitzada el 24 de febrer de 2017 a la mateixa setmana d'Arco, a la vorera del Museo Metro Chamberí, en el marc de la

primera edició de la Fira Supersimétrica. El títol de l'acció jugava tant amb el fet que allí les mercaderies estaven lliures d'impostos, com a les zones franques, com amb la idea d'un lloc on l'art era pres, francament, com una mercaderia.

De seguida, els treballs produïts pel grup d'artistes residents a Hangar.org van viatjar cap al Brasil, on almenys altres dues accions expositives seran realitzades als carrers de ciutats com Rio de Janeiro i São Paulo.

1. Fotografia de Ilan Serruya, Museo Estación Chamberí, Madrid, 2017

2. Fotografia de Maykson Cardoso, Acera de la Aduana Marítima de Barcelona, 2017





PARATEXT #10

Lieselotte Fontrodona

Ámsterdam, Holanda, 1976

Período de residencia: abril 2016

Lieselotte Fontrodona se graduó en la Academia Gerrit Rietveld en Ámsterdam en 2016 en el Departamento de Bellas Artes. Trabaja como artista y es fundadora de Fontrodona Artspace en Ámsterdam desde 2013, en el que mensualmente organiza exposiciones con jóvenes artistas o artistas más conocidos con trabajos experimentales.

Trabaja de diferentes maneras: a veces un trabajo se crea por accidente, a veces se inspira en un sueño, a veces es más conceptual. Sus obras a menudo tienen una profundidad filosófica y a veces se llaman «alquimista», «mítico» o «religioso». No se hacen a propósito, aunque para ella la creación de obras de arte es su religión.

En sus obras se presta especial atención a la conexión entre los materiales. Los que utiliza son naturales: sal marina, caucho, piezas encontradas en la calle, pelo de caballo, látex, madera, metal, textiles, etc. El uso de cinta adhesiva o pegamento está absolutamente prohibido. Los diferentes materiales tienen que conectarse de forma natural, aunque esto a menudo es un rompecabezas difícil de realizar :)

Ha trabajado y ha expuesto en contextos como Summerschool y exposición en Salzburgo (Austria), exposición Vondelbunker (Ámsterdam), exposición Oude Kerk (Ámsterdam) y varias exposiciones en Fontrodona Artspace (Ámsterdam). Durante tres años ha sido miembro del jurado para el examen de nuevos estudiantes en Gerrit Rietveld Academy de Ámsterdam.

Ha realizado varias exposiciones en Si.Si. Spex (Ámsterdam); artroute 'Kunst in Zuid' (Ámsterdam); Gerrit Rietveld Academie exposición final; artroute 'Kunstvlaai' (Ámsterdam); 'Ondersteboven' con Marjolijn Rijks en Fontrodona Artspace (Ámsterdam). Entre sus conferencias se encuentran «¿Qué es el arte?», Kersenboomgaardateliers (Utrecht) o el mismo Paratext en Hangar, Barcelona. Ganó el primer premio Proyecto GRIT 2016 - proyecto: Melkweg Amsterdam (organizado por ACE: Amsterdam Centre for Entrepreneurship), y ha realizado diversos viajes artísticos: 2012, Nueva York; 2014, Ciudad del Cabo; 2015, Tokio; 2016, Nueva York, y 2016, Barcelona.

Durante su residencia en Hangar.org finalizó su tesis «El espíritu de la identidad catalana en el arte contemporáneo» y realizó diversas intervenciones artísticas. Contactó con EINA y estudió en varias bibliotecas de Barcelona, entrevistó a varios estudiantes de último año de la academia de arte, así como a profesores sobre lo que es la identidad cultural en el arte en general y qué podría describirse exactamente como la identidad catalana (de forma neutral y sin debate político sobre este tema). Como medio catalana, este viaje tuvo una intensidad especial y me llevó a conclusiones sorprendentes sobre las que baso la siguiente afirmación:

'La esencia de todo es Nada';

Hay una 'Voluntad' en forma de electricidad; Nosotros, como seres humanos, tenemos una antena para capturar esta 'Electricidad'; Podemos materializar esta 'Electricidad' en ideas, palabras, movimientos, identificándonos así, coloreados por nuestro trasfondo cultural; Solo lo que se materializa es capaz de comunicarse con su entorno; Transformo y materializo lo que siento necesita ser

identificado con un enfoque en los límites personales, puntos y marcas con sus relaciones intermedias. El uso combinado de materiales es petulante, refrescante, renovador y a veces rebelde.

Palabras

Algunas letras forman una palabra, una palabra forma una oración y algunas oraciones forman un contexto, una charla, poesía, una historia... Todo se trata de la relación entre letras, palabras y oraciones.

El espíritu de un pensamiento se identifica con una conversación, una acción o palabras escritas.

Una palabra se identifica, da un nombre, identifica una decisión y lleva la identidad de un idioma...

Después de mirar algo, a veces damos una respuesta como "WOW", con esto identificamos nuestros sentimientos sobre lo que vimos, y la forma en que lo decimos da peso a la palabra.

Cadine Navarro

Kobe, Japón, 1977

Plazo de residencia: abril - mayo 2016

Cadine Navarro tiene un máster en Bellas Artes de la Universidad Goldsmiths de Londres. Llegó a Hangar a través de un intercambio con HISK, Gante.

Recolectar las experiencias de vivir en siete países y más de tres continentes es un recurso para Navarro. El núcleo de su trabajo cuestiona cómo las fronteras entre la naturaleza y la cultura operan con el tiempo. Buscando continuamente los gestos, los sonidos, los símbolos y las formas que encarnan las

modernas prácticas fronterizas, Navarro a menudo utiliza su propia historia como una plataforma para el trabajo colaborativo. Sus recientes investigaciones sobre varios códigos de comunicación, tanto humanos como no humanos, exploran cómo los ambientes que habitamos pueden alienar o definir. Está interesada no sólo en la palabra como tal, sino en la forma en que los fonemas vibran y resuenan e influyen en la materia.

Los sonidos que recoge de los encuentros y de la investigación son el élan vital de su obra. A partir de estas vibraciones sonoras crea pictogramas visuales. Antes de que el sonido se convierta en una cosa, está el gesto, la voz, la declaración, y es en este proceso de resonancia donde reside gran parte de su investigación.

En Hangar Navarro pudo hablar con Eduard Escoffet, Jordi Ribas, Joana Hurtado y Frederic Peres, además de reunir valiosos aportes de otros residentes y personal de Hangar.

PARATEXT #11

Cuadro pero Calvo

Barcelona, 1994

Período de residencia: junio 2016

Cuadro pero Calvo es un dúo artístico formado en el 2014, en el contexto de la Escola Massana, por Judit Cuadros y Sandra Calvo.

Cansadas de prácticas regladas con apariencia académica donde casi siempre se pretenden abordar temáticas demasiado generalistas, deciden tomar las incongruencias que les ofrece la cotidianidad como base para desarrollar narrativas visuales.

A partir del dibujo, la acción y de la reciprocidad entre ambas, crean todo tipo de situaciones, a primera vista absurdas pero con una intencionalidad crítica.

Exploran los límites del espacio público y privado nutriéndose de cualquier input que les llame la atención, ensamblando ficción y realidad.

No definen un campo de acción único, sino que juegan a moverse entre lo que mejor responde a aquello que quieren decir. De ese modo, van del vídeo a la *performance*, pasando por la gráfica o por la organización de eventos.

Después de esto, se largan sin dejar más rastro que su orina, restos de uñas y olor corporal. No mantienen una continuidad en la formalización de sus proyectos ni buscan agotar los temas en los que trabajan optando por el salto constante, dando así una sensación de desaparecer, de no continuidad.

En definitiva, reivindican el gozo y el placer como motores de su obra, con tal de dar a luz algo que sea honesto con ellas mismas. En 2016 finalizan sus estudios en la Escola Massana, ambas con mención en Narración Visual. Actualmente forman parte del colectivo La Modesta, un proyecto pedagógico formalizado en una *fanzinoteca* ambulante que busca dar lugar y movilizar lo más precario y experimental de la autoedición generada en límites académicos.

El Paratext que cierra la estancia de Cuadro pero Calvo se presenta como un juicio en el que las componentes del dúo artístico son acusadas de haber desaprovechado las instalaciones del centro, sucumbiendo asiduamente a la procrastinación. Cuenta con la participación de David Mateo como juez, Mireia González como fiscal, Sara Álvarez

como secretaria y Google Translate como abogado defensor.

A medida que se desarrolla la acción, las pruebas inculporias muestran las incursiones del dúo en el recinto de Hangar durante el mes de junio. Tras la lectura del escrito de acusación por parte de la secretaria, el fiscal presenta la primera prueba, una pieza audiovisual grabada y editada en Hangar, con la participación de Eduardo Vecino como actor principal. Son acusadas de aberración audiovisual y de precariedad laboral al hacer firmar un falso contrato al sujeto en cuestión que lo calificaba de esbirro de Cuadro pero Calvo durante las horas de rodaje. Partiendo de una canción elaborada por las integrantes, se edita el vídeo en base a una estética ya recurrente en el dúo, una mezcla entre imágenes *random* de internet y escenas grabadas para la ocasión. Por otra parte, se cuestiona la productividad del dúo artístico en el recinto, proyectando fotos de las integrantes durmiendo en las instalaciones y bailando en los bucs de edición de vídeo, material compartido en su cuenta de Instagram. La creación de una cuenta de Instagram conjunta se origina al inicio de la estancia, siendo utilizada como un diario con el que compartir el paso por Hangar. Se estandariza la estética de la publicaciones mediante una restricción de color y un patrón de subida (tres fotos/tres vídeos).

Por último, se presenta el "Tour poco relevante", una jornada en la que se invitó a amigos de las acusadas a las instalaciones, haciéndoles firmar un contrato de participación de dudosa legalidad al acceder al recinto. Se realiza un recorrido inventando anécdotas históricas sobre objetos poco relevantes, con tal de construir una dudosa y ridícula memoria histórica del recinto. Cuadro pero Calvo defiende en todo momento sus acciones

bajo el concepto del arte cutretemporáneo, un estado poscontemporáneo derivado de lo cutre, que justifica la procrastinación bajo el manto de lo artístico.

La conclusión del juicio es un chiste malo, un castigo infantil que ridiculiza la falsa imagen de poder que se había intentado establecer con la teatralización del Paratext.

La formalización de esta presentación busca romper con la presentación estándar, creando una ridícula tensión entre la figura de poder que demanda obligaciones y la figura del sujeto que trabaja a última hora, tomándose largos periodos de descanso.

Roc Jiménez de Cisneros

Barcelona, 1975

Período de residencia: enero - abril 2016

Roc Jiménez de Cisneros (Barcelona, 1975) es artista y miembro del grupo de música por ordenador EVOL junto al escocés Stephen Sharp. Su trabajo conjunto gira alrededor de la distorsión del tiempo y el espacio, la psicodelia y la deformación de la cultura techno. Sus trabajos han sido publicados por discográficas internacionales como Entracte, Editions Mego, Diagonal, Presto!?, o ALKU, el sello que codirige desde 1997.

Su obra se ha exhibido en muestras colectivas, festivales, museos, clubes y galerías de Europa, Norte América y Asia. Entre sus instalaciones se incluyen: «Hands in the air, reach for the laser» (en Diapason Gallery, Nueva York, 2010); «Continuum Expanded» (en “Sound Proof 4”, Londres, 2011, “Sound Spill”, La Haya, 2012, “The Experimental Music Yearbook”, Los Angeles y Nueva York, 2013); “Tetralemma + Tetrafluoroethane” (Graham Foundation for

Advanced Studies in the Fine Arts, Chicago, 2011); «Rara Avis» (Cosmocaixa, 2011); «A very short proof of Forester's rigidity result» (con Mark Fell, estrenada en BIACS, Bienal de Sevilla 2008, y exhibida en la Bienal de Estambul 2010, Viena 2011, y ZKM Media Museum, 2012-2013); “Sin Título” (en “Volumen”, LCE, Madrid, 2013); “Hyperobject-1” (en “OFF SENSES | FUTURE SENSES, GEMAK”, La Haya y Art Brussels, Bruselas, 2014); “Opus 17a FAT Interval” (en “Interval”, Fundació Antoni Tàpies, Barcelona, 2014); “Opus17aSlimeVariation#5” (en Call & Response, Londres, 2015); “Algo Fluorescente” (Laboral Centro de Arte, Gijón, 2015); “HSOC” (con Sergi Botella, en “Visceral Blue”, Barcelona, 2016); “MOC” (en “Vint Mil Cavalls de Potència”, Barcelona, 2016); “Opus17aSlimeVariation#12” (Konrad Fischer Galerie, Berlín, 2017); “Plec Elàstic” (exposición individual en Arts Santa Mònica, Barcelona, 2017).

En Paratext presentó el resultado de una investigación personal alrededor de algunos claps clásicos de cajas de ritmos icónicas de los años 80 (Roland TR-707-808-909). Parte de este proceso consistió en la recreación y modificación de un clon de clap de TR-909 y de cableado especial para alterar el metrónomo de un sintetizador TB-303. Igual que en la mayoría de los trabajos de EVOL, el punto de partida de este proyecto fue la imitación. No como final en sí misma sino como trampolín hacia la deformación de varios estándares, confiando en la idea de que en el proceso de imitación aparecen inevitablemente mutaciones inesperadas. Este *modus operandi* se puede interpretar también como un comentario sobre la industria de los sintetizadores, mayoritariamente anclada en un ciclo de repetición y nostalgia por el pasado. Uno de los pioneros de la industria,

Dave Smith, declaraba lo siguiente en una entrevista con el Nashville Electronic Music & Synthesizer Group (15/03/2016): “Si bien es gracioso recrear el espíritu de instrumentos antiguos, en general preferimos construir nuevos instrumentos. Es más divertido. No estamos en esto sólo para ganar dinero. (...) Nos gusta hacer algo nuevo y que no se haya hecho nunca antes, más que pasarnos tres años desarrollando clones. Hay cosas más interesantes que hacer”.

NOTA: a pesar de su declaración, en los últimos 3 años, la mayoría de productos introducidos al mercado por Dave Smith Instruments han sido clones y nuevas versiones de sintetizadores clásicos y recientes.

Tuba Köymen

Ankara, 1972

Período de residencia: julio 2016

Tuba Öztekin Köymen es un artista, educadora y diseñadora que vive y trabaja en Dallas / Fort Worth Metroplex. Nació en Turquía y se graduó en 1995 en el Departamento de Diseño Gráfico de la Universidad de Bilkent. En 1999, fue galardonada con un MFA en Fotografía e Imagen Digital por el Maryland Institute College of Art.

El arte de Köymen centra la atención en la naturaleza humana ofreciendo escenas sinceras de la vida cotidiana a través de los medios de la fotografía, los mix media y las instalaciones fotográficas. Su cuerpo de trabajo y práctica aborda los desafíos de la percepción cultural y la interpretación. Está particularmente preocupada por cómo el contexto personal de uno influye en la lectura de texto e imágenes. Por ejemplo, muchas palabras extranjeras no tienen traducción

directa al inglés. Al proyectar palabras e imágenes extraídas de contextos distintos de los del espectador, Köymen pretende que el espectador haga conexiones a través de los significados potenciales. Enfoca intencionalmente sus proyectos en torno a conceptos que son difíciles de articular y, sin embargo, resuenan universalidad, como la individualidad y el reconocimiento (desconocimiento) de los demás. Trabajando en toda la gama de procesos fotográficos - de alternativos a digitales - el arte de Köymen se centra en cuestiones que surgen del lugar, la cultura y la interacción social. Su perspectiva es humanista y universalizante. Considera que estas cuestiones son un territorio común para todos los seres humanos.

Köymen ha tenido exposiciones individuales a nivel local e internacional en museos y galerías, incluyendo el Centro de Estudios Documentales de Duke University, Light Factory (Carolina del Norte), Austin College (Sherman, Texas) y el Centro de Museos de Bakú, Azerbaiyán, y Corea. Köymen ha organizado o ayudado en la organización de exposiciones de fotografía y arte -incluyendo la Bienal de Estambul- y ha dirigido y participado en talleres, proyectos colaborativos y exposiciones grupales a nivel nacional e internacional.

Köymen ha enseñado como profesora adjunta durante varios años en la Universidad Cristiana de Texas y ha sido profesora visitante durante la primavera de 2014 en el Austin College en Sherman, Texas. Actualmente trabaja en el Departamento de Educación del Kimbell Art Museum como educadora y facilitadora.

Mi cuerpo de trabajo y práctica aborda los desafíos de la percepción cultural y la interpretación. Estoy particularmente interesada en cómo el contexto personal de

uno influye en la lectura de texto e imágenes. Por ejemplo, muchas palabras extranjeras no tienen traducción directa al inglés. Mediante la proyección de palabras e imágenes extraídas de contextos distintos a los del espectador, intento que éste haga conexiones mediante los significados potenciales. Enfoco intencionadamente mis proyectos en torno a conceptos que son difíciles de articular y que sin embargo resuenan con la universalidad, tales como la individualidad y el reconocimiento (desconocimiento) de los demás. La fotografía hecha con cámara Pinhole me ha sido muy eficaz para la realización de algunos proyectos. Su efímera calidad onírica subraya la inestabilidad del significado y el trabajo de la percepción individual. La contingencia misma del medio refleja la contingencia de la vida y el conocimiento. La imagen, aunque no manipulada, es desorientadora debido a la casi infinita profundidad de campo y la larga exposición. Muestra la superficie de la realidad desde otra dimensión. Las imágenes resultantes pueden ser desorientadoras. Me gustan las escenas de personas en espacios liminales como ventanas y puertas. Doto de más complejidad a estas imágenes mediante su proyección en cortinas transparentes que hacen que las fotografías tengan una presencia más sombría. Las fotografías también cambian de escala, y el espectador es invitado a participar en las escenas representadas. Las cortinas se dejan intencionalmente abiertas y los espectadores pueden insertarse físicamente como parte de la instalación. La parte de audio de la instalación presenta relatos fragmentados que son una narración de la memoria, así como momentos conscientes e inconscientes en una vida humana. La instalación completa se concibe como una experiencia sensorial

total. También refleja la naturaleza transitoria de la memoria y el conocimiento cultural y humano. Si pensamos en la fotografía como una extracción y abstracción del tiempo y del espacio, estoy interesada en crear un nuevo espacio y tiempo para la imagen fotográfica. Logré este objetivo en mis instalaciones y ahora estoy explorando esta cuestión con trabajo multimedia. Pongo una capa de pintura y otros medios a una fotografía sin manipular que dejan registrados muchos pasajes de tiempo y construyen un nuevo contexto para la imagen. Fusiono las prácticas tradicionales de la fotografía con la impresión y la transformación digital. En este nuevo cuerpo de trabajo las fotografías son manipuladas a mano inmediatamente después de la impresión mediante el uso de abrasivos, tintas, rubor o productos químicos pulverizados para crear diferentes superficies tales como ampollas, grietas o peladuras. Estoy interesada en desafiar los orígenes de la fotografía como un medio de «arreglar» la imagen creando imágenes que pueden ser leídas como inestables. La impresión que quiero generar es la de un mundo de imágenes en flujo. También quiero provocar la pregunta «¿qué es?». Esta pregunta refleja los intentos del espectador de entender la naturaleza o calidad esencial de algo, de establecer lo que la hace diferente y distinta de otras cosas. En resumen, ¿cuál es su identidad? Ésta es la pregunta que hago en todo mi trabajo. Durante mi residencia en Hangar trabajé en un *banner* que se mostró en el evento Montecargas. Montecargas consistía en elevarse a través de la creatividad, la innovación, la improvisación y el humor como única manera de reiniciar los mecanismos naturales que controlan la

existencia humana. Nosotros, como artistas, nos preguntamos si aún es posible elevarse a un lugar más alto. Busqué una fórmula para una energía potencial para entender lo que es una elevación en metafísica. La ecuación para la energía potencial toma en cuenta varios factores. Una energía potencial es igual a su punto de partida para una acción, su masa y su energía. Quería expresar en mi trabajo que lo que eleva o deprime depende todo de dónde te encuentras. Quería expresar que una energía potencial es un punto de vista. Un punto de vista o perspectiva es la esencia de entender el mundo. La forma en que miras está informada por quién eres, dónde estás físicamente en el momento y también en qué lugar de la vida estás. A veces el arte consiste en cambiar la relación de uno con el resto del mundo. Para mí, ése es el valor más elevado del arte: una forma de ver una cosa que puede ser transferida a otra cosa. Para esta instalación específica al lugar hice un banner de 120 x 240 cm. Mi objetivo era llevar la atención a la naturaleza humana mediante la creación de un objeto (banner) que podemos o no ver en nuestra vida cotidiana todos los días. Un banner como recordatorio, una ventana dentro de una obra artística.

$Ug = mgh$

$Eg / Ug = \text{energía}$

$M = \text{masa}$

$G = 9,81$ (Representación de la aceleración debida a la gravedad. El valor de g varía de lugar a lugar pero se toma generalmente como 9,81.)

$H = \text{altura, sobre el suelo o tu punto de referencia.}$

Tatiana Muñoz Melo

Barcelona, 1993

Periodo de residencia: mayo 2016

Licenciada en Artes y Diseño en la Escola Massana. He querido aprender de lo que me parece una singularidad de la escuela: los talleres de artesanía. He aprendido con las manos, de manera autodidacta, conociendo y transformando la materia: madera, joyería, vitrales, grabado... Pero sobre todo la cerámica, con la cual he desarrollado un amor y fascinación que sigo explorando cada día.

Mi práctica creativa se basa en la observación y el análisis del contexto que me rodea. Utilizo el dibujo como herramienta. Combino la investigación teórica, que me sirve como fundamento para generar pensamiento y reflexión crítica, y la investigación empírica, en la que aprendo del material. Hay siempre una estrecha relación entre la mano y la cabeza. Desde el bienestar de una situación privilegiada en que puedo hacer y luchar por aquello que me gusta y creo, observo a mi alrededor. Una sociedad globalizada, generalmente frívola e individualista en que la relación con lo que somos y el mundo se está sustituyendo por necesidades superfluas y banales. Ante esta situación, creo que está en nuestras manos, en nuestros gestos, en nuestras maneras de hacer, construir futuros con lo que tenemos al alcance. En julio de 2015 hago la primera residencia en el Centro de Arte Contemporáneo de Essaouira, en Marruecos. En 2016, Hangar me concede una beca de residencia en la Cabaña, donde empiezo a desarrollar el proyecto «De la tierra al plato». El 2017, la Sala d'Art Jove me concede una beca para seguir desarrollando el proyecto.

Clay transmutation: de la tierra al plato

«De la tierra al plato» es el proyecto que pude empezar durante la residencia en la Cabaña de Pep Vidal en Hangar y que sigo desarrollando actualmente con la beca de la Sala d'Art Jove de Intervención en el ámbito de la Naturaleza y el Paisaje en colaboración con Lo Pati del Delta del Ebro.

El punto de partida es el posicionamiento político de escoger, defender y explorar la cerámica como materia prima. Un material totalmente reciclable hasta que se cuece a otras temperaturas, cuando cambia su estructura molecular para convertirse en piedra (material de larga durabilidad). Estas y otras propiedades de la cerámica son el motor de mi investigación en relación con los objetos que nos rodean.

La idea central del proyecto es transformar la arcilla (materia prima) en hornos de arcilla de alta temperatura donde cocer los contenedores donde comer y cocinar, y a la vez aprovechar la energía que el horno está generando para cocinar. Funciona como una máquina autorreplicante: en el horno se cuecen todos los objetos necesarios para construir o ampliar el horno, para cocinar o comer (ladrillos, platos, ollas, cubiertos...). Para mí, la cocina es la esencia de habitar, en relación con el tiempo y el trabajo con las manos. Me interesan las relaciones y los rituales que se generan alrededor del fuego y la mesa, que tienen que ver con compartir. Parto de la premisa de que aquello que nos rodea condiciona nuestras maneras de hacer, del mismo modo que nuestras maneras de hacer transforman y conforman nuestra realidad. El objetivo de esta experimentación es, por un lado, comprobar si las diferentes herramientas o máquinas que utilizamos afectan y condicionan las metodologías y

los objetos resultantes; y por otro, comprobar si afecta y cómo afecta conocer, entender y construir mi propia máquina posteriormente al utilizarla.

En definitiva, se trata de una investigación de las propiedades de la materia y de cómo poder controlarlas y utilizarlas. Los hornos como fuente de energía y laboratorio de experimentación y transformación.

Durante la estancia en la Cabaña de Pep Vidal en Hangar (mayo 2016) utilicé para el proyecto sólo el barro del suelo de la antigua fábrica de Can Ricart para construir un horno, ladrillos, platos para comer, ollas para cocinar y una chimenea.

El terreno de Can Ricart, como tantos otros en Poblenou durante los últimos años, se ha querido derruir para especular y construir. En los años 2005, 2007 y 2008, por ejemplo, fueron derruidas muchas partes de la fábrica debido a la especulación urbanística del plan del 22@, destruyendo el patrimonio industrial y eliminando 240 puestos de trabajo. El pasado diciembre 2015 se llevó a cabo otro escombros a escondidas en la parte privada de Can Ricart.

Las vecinas del barrio consiguieron parar el escombros y las máquinas marcharon al llegar la Guardia Urbana, puesto que no tenían permisos para echar a tierra la nave. Durante la estancia en Hangar pude conocer muchos de los rincones de Can Ricart, como la Torre del Reloj o los escombros de la declarada “zona de influencia” de BCIN (Bien Común de Interés Nacional), actualmente en manos privadas y en peligro de desaparecer por el deterioro y el abandono.¹

Encontrar que al lado de los escombros de la fábrica de Can Ricart había arcilla, y que la podía utilizar para construir, cocinar y comer, fue un increíble hallazgo que me hizo tomar

la decisión que sólo utilizaría esa arcilla. Actualmente Can Ricart es muy valioso tanto para las vecinas y los espacios de creación del barrio como para las empresas privadas.

1. Estudio patrimonial realizado por Tatjer, Mir, M., Domènech, U., Grup de patrimoni Industrial. (2005). Can Ricart. Estudio patrimonial (síntesi). *Revista Bibliogràfica de Geografia i Ciències Socials*, UB.

PARATEXT #12**Alán Carrasco**

Burgos, 1986

Período de residencia: mayo 2016

Es técnico superior en Fotografía Artística por la EASD-ADGE, Escuela de Arte y Superior de Diseño de Vitoria-Gasteiz, grado en Arte y Diseño por la Escola Massana de Barcelona, máster en Estudios Museísticos y Teoría Crítica (PEI, Programa de Estudios Independientes) por el Museu d'Art Contemporani de Barcelona y máster en Literatura Comparada: Estudios Literarios y Culturales por la Universitat Autònoma de Barcelona.

Su práctica artística aborda temas diversos, prestando especial atención a los procesos vinculados a la construcción del relato del Poder, la inducción de la memoria colectiva, los proyectos históricos fallidos y los momentos de crisis, revuelta y violencia.

Ha recibido diversos reconocimientos, como el Premi de l'Associació Catalana de Crítics d'Art por su publicación *Situaciones*, la Beca Baden-Württemberg-Catalunya o la Beca Agata Baum de Bernis para Artistas y Gestores Culturales.

Exposiciones destacadas: «Deus ex machina» (Centro Cultural de España en Lima, 2017),

«Gelatina dura. Històries escamotejades dels 80» (MACBA, Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 2016), «Die Möglichkeiten» (Württembergischer Kunstverein Stuttgart, 2016), «La contrarevolució dels cavalls» (Can Felipa, 2016), «La història es repeteix més de dues vegades» (SAC, Sant Andreu Contemporani, 2016), «Ne travaillez jamais» (ADN Platform, 2015) i «Pop_up Spaces» (Ch. ACO, Chile Arte Contemporáneo, 2014).

Proyecto Supermax: Las redes del poder

A finales del siglo XVIII, el padre del utilitarismo Jeremy Bentham, bajo órdenes de George III, elaboró una polémica reforma penitenciaria que le llevaría a un profundo desencuentro con el monarca inglés. Sin embargo, el sistema que ideó –el panóptico–, se convirtió en una estructura de gran éxito en la construcción de prisiones, así como cárceles y fábricas, a partir de entonces. El objetivo de una estructura panóptica tradicional es permitir a su custodio, parapetado en una torre central, vigilar a todos los prisioneros, reclusos en celdas individuales alrededor de la torre, sin que estos puedan saber si son observados. El efecto más importante logrado por el panóptico es inducir en el detenido un estado consciente y permanente de visibilidad que garantiza el funcionamiento automático del poder, sin que éste se esté ejerciendo de manera efectiva en cada momento, puesto que el prisionero no puede saber cuándo se le vigila y cuándo no. Es así como se crea un “sentimiento de omnisciencia invisible” (*Surveiller et Punir: Naissance de la prison*, 1975, Michel Foucault).

Entre 1959 y 1963 se llevaron a cabo las obras de construcción de la prisión de Stammheim, en Stuttgart, que comenzaría a operar en 1964 como una prisión de tipología *supermax*

(supermáxima seguridad). En 1975, la prisión, reconocida como una de las más seguras del mundo, acogería a varios miembros de la guerrilla alemano-occidental Rote Armee Fraktion. El bloque penitenciario tuvo que ser modificado, agregando un pabellón especial para los prisioneros de la RAF, así como una sala de juicios, para evitar el desplazamiento de los acusados de la Baader-Meinhof al exterior. De acuerdo a la versión oficial, Ulrike Meinhof, fundadora de la banda, se suicidó el 9 de mayo de 1976 en su celda de Stammheim. El 18 de octubre, los otros tres dirigentes de la RAF, Andreas Baader, Gudrun Ensslin y Jan-Carl Raspe, aparecerían muertos en las suyas.

Ese mismo año, durante la dictadura militar brasileña, el célebre filósofo Michel Foucault impartiría en la Facultad de Filosofía de la Universidad de Salvador de Bahía una conferencia titulada «Les mailles du pouvoir» (“Las redes del poder”). Este texto, aún hoy poco difundido, estaba íntimamente relacionado con su ensayo *Surveiller et Punir: Naissance de la prison* (“Vigilar y castigar: el nacimiento de la prisión”), publicado el año anterior.

Mientras que en *Surveiller et Punir* Foucault explicaba el sistema panóptico y cómo éste era capaz de garantizar el funcionamiento automático del poder, en su conferencia «Les mailles du pouvoir», y especialmente en el turno de preguntas posterior, el filósofo se centró en la utilidad de la prisión contemporánea prestando atención a la utilidad del propio prisionero.

El Proyecto Supermax se trata de un trabajo de investigación y documentación de largo recorrido en el que se presta atención a diversos espacios y recintos de encierro y castigo, cuyo contexto histórico y político se pone en relación con el texto original de la conferencia

de Foucault en Brasil. De tal forma, durante la primera fase iniciada durante la estancia en el Württembergischer Kunstverein de Stuttgart, el texto se puso en relación con el contexto del Deutscher Herbst de 1977 en una inminente publicación titulada “Projekt Supermax I: Die Maschen der Macht” que será impresa por reclusos dentro de la cárcel Justizvollzugsanstalt Heimsheim.

En la segunda fase, el texto académico será el eje de una segunda publicación titulada “Projecte Supermax II: L'ordre dels Estats no tolera ja el desordre dels cors”, que traza una genealogía de las luchas de la COPEL, Coordinadora de Presos Españoles en Lucha –inspirado precisamente en el Groupe d'information sur les prisons creado en 1971 en Francia a iniciativa del propio Michel Foucault– en prisiones como la de Carabanchel o la Modelo de Barcelona durante los últimos días del franquismo.

Ding Chien-Chung

Taipei, Taiwán, 1983

Período de residencia: septiembre - octubre 2016

Ding Chien-Chung, nacido en Taipei en 1983, ha cursado cursos de Animación por Ordenador e Diseño Interactivo en la universidad, y ha terminado su grado en el Departamento de Arte de Nuevos Medios en la Universidad Nacional de las Artes de Taipei. Sus primeros trabajos se refieren a la relación correspondiente entre estructura, rotación y espacio. A través de los sonidos y la luz de una maquinaria bien diseñada, explora los problemas repetitivos entre los medios, la poesía inútil en las obras de arte y la falta de familiaridad cotidiana y de

estandarización, ofreciendo al público una perspectiva diferente de un sistema vivo. Como material habitual en su creación, la luz construye el contexto y el eje de la obra, correspondiendo a una relación centrada en el tiempo y el espacio. En sus trabajos recientes, Ding intenta retirar la maquinaria, haciendo eco del estado natural del espacio envolvente. Además, extiende la interpretación de la luz a la relación entre el cuerpo del espectador y la memoria.

Ding Chien-Chung ha sido seleccionado en File 2014 en São Paulo, Brasil Art · Sanya - P Huayu Youth Award en China, y Made in Taiwan - Young Artist Discovery Art Taipei. También ha sido homenajeado en Taipei Arts Award en Taiwán y su trabajo ha sido recogido en el proyecto de la colección de jóvenes artistas taiwaneses del Museo Nacional de las Bellas Artes de Taiwán en Taichung. En cuanto a residencias, ha sido invitado a La Maison Laurentine en Champagne, Francia en 2012, y Hangar en Barcelona, España en 2016. Sus obras han sido expuestas en Taiwán y en todo el mundo.

En verano de 2016 terminé mi exposición individual «Beneath Daylight» en Taipei. Debido a mi preocupación por el entorno natural, mis trabajos investigan a menudo el acoplamiento y la conversación entre luz y energía que recaen en el entorno, el cuerpo y la memoria. Creada durante mi estancia en Hangar, la presentación de Paratext continúa trabajando esta imagen. Asigné como tema la naturaleza y la energía mezcladas con la brisa seca y el mar en Barcelona. Tres juegos de ventiladores controlados por programas soplan tiras de plástico transparente de 6 metros de largo, con la luz derramada sobre ellas. La instalación se encuentra en una habitación

oscura. Las subidas y bajadas se asemejan a las olas del océano, elevando la arena y los desechos situados en el fondo marino, lo que parece evocar el fragmento de memoria durante un sueño profundo.

Esta instalación presenta parte del proceso de mi creación. A través de la investigación realizada en esta etapa, voy a terminar mi próximo proyecto, que también corresponde a mi antiguo trabajo «Liquid Scene»: escanear la escena horizontalmente con rayos X lineales y registrar la relación entre el espacio y el tiempo mediante fotografía de larga exposición. La nueva creación aplicará la tecnología de escaneo 3D. Mediante instalaciones cinéticas y exploración 3D, presentaré el mar que fluye de Paratext, registrando linealmente el estado del espacio bajo tiempo comprimido.

Oskar Klinkhammer

Meerbusch, Alemania, 1985

Período de residencia: septiembre - octubre 2016

Oskar Klinkhammer es un estudiante de posgrado en la Universidad de Arte de Braunschweig (HBK) y tiene un diploma en Media Art. Estudió Historia del Arte en la Universidad Heinrich-Heine-Düsseldorf y Media Art en la Universidad de Artes y Diseño de Karlsruhe (HfG), en la Universidad de las Artes de Berlín (UdK) y en la Universidad de Kyushu, Fukuoka, Japón.

Klinkhammer trabaja en una esfera multi e interdisciplinar, pero preferiblemente lo hace usando la escultura, la pintura, el vídeo y el cine. Para sus obras utiliza motores eléctricos, objetos encontrados, acero, vidrio, mirillas, cámaras de vigilancia y mezcladores de vídeo. Klinkhammer lleva a los espectadores a mirar a pequeñas

realidades privadas que son simultáneamente capaces de reflejar y describir conexiones grandes y complejas. Al dirigir la mirada con la ayuda de herramientas de tecnología de vigilancia, no sólo se revelan e investigan diversos tipos de jerarquías de la mirada, sino que también su asociación, a menudo alcanzada con el panoptismo, apunta a una crítica social de la vigilancia. La transmisión del mundo existente a la realidad mediada puede ser entendida como un vínculo irónico con las actitudes sociales y la propaganda y los intentos de establecer la verdad dentro de una sociedad mórbida de consumo y control. Se revelan la perversión, la compulsión, la neurosis y el fetiche del patriarcado y los artificios de la vida cotidiana.

Los espectadores ven imágenes de la decadencia, de la belleza de la muerte y de la ausencia de energía vital, simbolizada por los maquinistas que impulsan los especímenes. Lo incomprendible es ampliado, vigilado y proyectado, proporcionando una visión no tanto en un sentido científico o técnico como en la forma de una experiencia subjetiva. La acción y las figuras no se descifran; hacen referencia a su propio crecimiento y decadencia. Un adiós a los hechos terrenales.

Algunos espectáculos: «El Círculo Cinético», Anitchambre, Düsseldorf, Alemania (2016); «Jubiläum», Kunstverein, Radolfzell, Alemania (2016); «Efecto de Dosis de Relación», Luis Leu, Karlsruhe, Alemania (2016), «por -bling - inter - fist - forma», Container.jetzt, Düsseldorf, Alemania (2016); «Let Me Wrap You In My Warm And Tender Love», Sushila Malloy, Karlsruhe, Alemania (2015); «Gakuten», Tokyo Big Sight, Tokio, Japón (2014), «eX14», Lunetto, Fukuoka, Japón (2014); «Geisterbahn», Galerie UNK, Landshut, Alemania (2012); «Bling - bling - ding - ding», Lotte, Stuttgart, Alemania (2012),

«Black Chamber», Tanja Goethe, Düsseldorf, Alemania (2012), «Young at Art», Raum für junge Kunst, Zürich, Suiza; «Video etc.», Centro Nacional de Arte Contemporáneo, San Petersburgo, Rusia (2011).

En mi solicitud para el intercambio planeaba hacer dos cosas como puntos de partida para desarrollar una nueva obra. 1. Realizar largos paseos y caminatas en la ciudad de Barcelona para recoger impresiones, pero también objetos de interés. Objetos capaces de contar una historia o algo sobre Barcelona y/o sus habitantes. Esos objetos serían el material con el que pensar y trabajar. 2. Seguir al periquito monje durante esas caminatas. El periquito monje debería ayudarme a encontrar rutas por la ciudad fuera de las rutas turísticas. Además, debería ayudarme a encontrar un tema, una forma, inspirarme de alguna manera, para que una nueva obra pudiera evolucionar. De antemano tuve la idea de que el periquito podría ser una imagen de los aspectos positivos de la globalización, como aportar más colorido y diversidad en las ciudades europeas. Lo que realmente sucedió fue que me di cuenta de que el periquito monje vive en el centro de la ciudad, en las Ramblas, por ejemplo, justo donde están todos los turistas. Además, cuando llegué a Barcelona aprendí que la mayoría de la gente aquí consideran el periquito monje una plaga, porque son ruidosos y defecan por todas partes. Así que no puede ser una motivación por no tener ningún aspecto positivo. En realidad se convirtió en una imagen mucho más adecuada para referirse al turismo de masas, el cual causa muchos problemas en esta ciudad.

Bueno, después de tres semanas de estancia en Hangar, decidí empezar a trabajar en un

mecanismo que intenta copiar el movimiento de las alas de un pájaro. El plan era construirlo a partir del material que coleccionaba en las calles, lo cual funcionó hasta cierto punto. Tuve la idea que la máquina podría funcionar como un exhibidor para objetos encontrados más pequeños. Entonces traté de adherir hojas de palmera sobre las partes móviles, ya que la palmera, al igual que el periquito monje, funciona como un símbolo de lo exótico, sugiere playas agradables y de arena blanca, el paraíso, vacaciones –la asociación con el turismo es obvia. También su color verde coincidiría con el punto de partida para trabajar sobre los periquitos, la cotorra.

Sin embargo, finalmente me gustó la máquina a secas, en gran parte sin nada conectado a ella. Sus barras de acero que se mueven en una ondulación uniforme, las maderas viejas de las que está hecha la construcción, los sonidos que hace, su movimiento constante, está hablando de Barcelona, sus habitantes, su belleza y problemas y sobre palmeras y loros, por supuesto.

Stephan Köperl

Alemania del Oeste, 1966

Período de residencia: septiembre 2016

Stephan Köperl es un artista con sede en Stuttgart que trabaja en el campo de las intervenciones públicas, así como los cortometrajes y los videos de bajo presupuesto. Se graduó en la Facultad de Arte del Estado de Stuttgart en el 1998. Focaliza su interés en la conditio humana bajo la influencia del entorno virtual y la contemporaneidad urbana. Sus trabajos previos, creados casi exclusi-

vamente en colaboración con Sylvia Winkler, se pueden encontrar en: www.winkler-koepferl.net

La objetivación sexual es el acto de tratar a una persona como un instrumento de placer sexual. Objetivación, más ampliamente, significa tratar a una persona como una mercancía o un objeto sin tener en cuenta su personalidad o dignidad. La objetivaciones más comúnmente examinada a nivel de una sociedad, pero también puede referirse al comportamiento de los individuos.

El concepto de objetivación sexual y, en particular, la objetivación de las mujeres, es una idea importante en la teoría feminista y en las teorías psicológicas derivadas del feminismo. Muchas feministas consideran que la objetivación sexual es deplorable y desempeña un papel importante en la desigualdad de género. Sin embargo, algunos comentaristas sociales sostienen que algunas mujeres modernas se objetivan como una expresión de su empoderamiento.

Diego Paonessa

Buenos Aires, 1970

Período en residencia: mayo 2014 - mayo 2016

Licenciado en Bellas Artes por el Instituto Universitario Nacional de Arte (Buenos Aires) y DEA (Diploma de Estudios Avanzados) obtenido en el programa de doctorado «Pintura en la era digital» (Universidad de Barcelona). Ha realizado la especialización de Diseño de Interacción y Usabilidad en la UOC. Centra sus proyectos en la investigación de las relaciones existentes entre producción técnica y producción artística. Combina esta actividad

con proyectos de diseño especializados en interacción y creación de interfaces.

Su trabajo se desarrolla dentro de un contexto caracterizado por el empleo de herramientas y procedimientos que se comprenden como un ejercicio paso a paso. La técnica se manifiesta formalmente como práctica y como tema de la obra. Tomando como punto de partida esta idea, su propuesta establece dos líneas de trabajo: los procedimientos, procesos y mecanismos de producción, y la configuración social de lo tecnológico y la intervención y el uso de herramientas y/o aplicaciones en relación con el lenguaje.

Ha recibido la beca de creación artística de la Fundación Guasch Coranty; la Beca Carta Blanca otorgada por el FAD (Fomento para las Artes y el Diseño), donde desarrolla un proyecto interdisciplinario de investigación, y la Beca Baden-Württemberg-Cataluña 2016 para la realización de una residencia artística en Stuttgart. Participó como colaborador en Visualizar 2011 e Interactivos 2013 en Medialab-Prado. Realizó residencias en Corelabs [New Media Art Production Center] en Beijing, Constant Association for Art and Media en Bruselas, Hangar.org Centre de Producció i Recerca d'Arts Visuals en Barcelona y Kunststiftung Baden-Württemberg en Stuttgart. Ha trabajado y expuesto en contextos como Centro de Arte Santa Mónica (Barcelona), BCN Producció, La Capella (Barcelona), Hangar (Barcelona), Centro Cultural Borges (Buenos Aires), ISEA 2016 (Hong Kong) y WKV Kunstverein (Stuttgart).

Public Domain Energy

Es un proyecto de investigación que pone en relación dos líneas: la producción de energía bajo la idea DIY como práctica experimental y la producción de conocimiento colectivo

acerca del ideal de energía permanente bajo el signo *low cost*. Se basa en la recolección de videotutoriales de Youtube de usuarios que realizan prácticas y experiencias con energía eléctrica.

Los vídeos pertenecen a diferentes ámbitos de desarrollo e investigación, desde lo puramente doméstico hasta la experimentación y divulgación académica universitaria e industrial. Todo este material comparte una misma idea: producir energía de forma permanente y sin coste. Es decir, cambiar el paradigma de cómo se produce y distribuye la energía en la actualidad. El proyecto consiste en tomar estas ideas como punto de partida para la producción de diferentes piezas, experiencias y prototipos a pequeña escala.

El tutorial es entendido en este caso como una especie de algoritmo o bucle, una serie de instrucciones previamente elaboradas y destinadas a ser repetidas una y otra vez; y se asocia a un interés global acerca de la idea de producción y límites entre lo que puede ser un producto artístico o un producto técnico. Fue seleccionado para la beca de residencia Baden-Württemberg Catalunya 2016, en la que participan Hangar, Goethe Institut, Kunststiftung Baden Württemberg y el Kunstverein Stuttgart, y desarrollado durante los meses de junio-julio de 2016 en Stuttgart.

PARATEXT #13

Mariam Suhail

Rawalpindi, Pakistán, 1979

Período de residencia: septiembre - noviembre 2016

Mariam Suhail nació el 1979 en Rawalpindi, Pakistán, pero creció en Islamabad. Es

licenciada en Bellas Artes por la Indus Valley School of Art and Architecture en Karachi (2001) y dio clases tanto allí como en la School of Visual Arts and Design, Beaconhouse National University en Lahore entre 2002 y 2008.

La obra de Mariam Suhail es producto de lo fortuito, detalles olvidados de conversaciones, de medios de comunicación de masas, de la cultura y del día a día. Utiliza el lenguaje derivado de estos referentes para diseccionar y mostrar lo que existe en esos espacios de intercambio, entre ideas, acontecimientos históricos y sucesos cotidianos, dando como resultado obras en escultura, video, imágenes digitales, textos, dibujos y libros.

Sus trabajos han sido incluidos en *The Missing One* en The Office for Contemporary Art Norway de Oslo y el Dhaka Art Summit (2016–2017), *All the World's Futures* en la 56 Bienal de Venecia (2015), *Minimal Forms of Reality* en la Bunkier Sztuki Gallery for Contemporary Art de Cracovia (2015) y *Constructs/Constructions* en el KNMA de Nueva Delhi (2015). Anteriormente, participó en la 8 Bienal de Berlín (2014), la Skoda Prize 2012 Exhibition en la NGMA de Nueva Delhi (2013), una función triple en la Tilton Gallery de Nueva York (2013) y *Sites of Substance* en la National Art Gallery de Islamabad (2007). Como exposiciones y proyectos individuales incluye *Sweet Subjunctive* en la Gallerieske de Nueva Delhi (2015–2016), *Accidental Excavations* en la Grey Noise de los Emiratos Árabes Unidos (2014), *Brooding Protagonist, Discoveries* en el Art Basel de Hong Kong (2013), *Breakdown of Shorter Concerns* (2011) and *fig. 1.* (2009) en la Gallerieske de Bangalore. Ha publicado en *Shifter 21-Other Spaces* (2013), en *Excursus* –una publicación de la Bienal de Berlín 8– y en *Take on Art, Sculpture issue*, enero de 2014.

Le ha sido otorgado el Sharjah Art Foundation (SAF) Production Programme Grant 2016 por su publicación en curso con *Raking Leaves*. En 2016, recibió también la beca del programa de artistas residentes de la Han Nefkens Foundation que acoge Hangar. Actualmente, vive y trabaja en Bangalore, India.

Libros

He ido publicando y mostrando libros como parte de varios de mis proyectos desde 2011. No son ni catálogos ni índices, sino obra en sí misma, donde uso y exploro el libro como medio propio. Mientras que el “libro de artista” ha adquirido estatus de prestigio (como objeto único que tiene que manipularse con los guantes puestos), yo he estado utilizando el libro como un objeto exclusivamente funcional y ubicuo que debería abordarse con cierta familiaridad, extrayendo de él toda afectación preciosista, incluso en términos metodológicos. Si toda pieza mostrada en una galería, entendida por lo tanto como obra de arte, muestra cierta aura que tiene que deslumbrarnos o superarse, un libro sobre una mesa, dispuesto como cualquier otro a dejarse hojear y leer, por el contrario, distiende toda interacción entre espectador y obra. Como medio de trabajo, una estructura progresiva que discurre página a página permite un marco de acción donde las cosas aparecen poco a poco. La estructura, en sí misma, puede ser manipulada de múltiples maneras para activar/desarrollar/ejecutar/resolver (o destruir) una idea. La dinámica imagen a imagen se parece mucho al vídeo, con la excepción de que el curso de la actividad (su marcha y pausa) lo decide el lector.

Debido a su carácter secuencial, siempre que hago presentaciones de mi obra se me

olvidan los libros. ¿Cuántas de sus páginas debo mostrar para transmitir qué significa esa experiencia lo más fielmente posible? ¿Cómo puedo mostrar, en pantalla, aquello que debería descubrirse pasando páginas una a una?

Para la sesión de 20 minutos de Paratext, que se nos planteó completamente abierta en cuanto a contenidos y propósitos, decidí aprovechar el momento para mostrar esa parte de mi práctica y ver qué sucedía. Pensé que debería intentar mostrar solo libros para que, por lo menos, algunos se pudieran ver en condiciones y produjeran una conversación simultánea.

No sé si la sesión fue bien, pero yo obtuve resultados:

— Me di cuenta de que “mostrar” un libro entero en pantalla conlleva más tiempo de lo que pensaba, por lo que el número de libros que mostré se redujo drásticamente. — A diferencia del vídeo, en el que puede intervenir el sonido y hay más actividad en la pantalla, el movimiento página a página de los libros, junto con mi voz explicándolos, no produjeron necesariamente una experiencia emocionante. Sin embargo, algunas bromas, aquí y allí, fueron muy útiles.

— La preocupación de que “los libros son para ser consultados en intimidad y personalmente y no para un visionado en grupo, a gran escala, a través de una proyección, así que esto no funcionará” era de esperar. (Su visualización cambia y el espectador puede acabar sorprendido, aunque sea mero entretenimiento.)

A pesar de mis dudas sobre la efectividad del ejercicio, la respuesta que recibí fue positiva. Algunas personas me dijeron que disfrutaron de los libros. Otros me indicaron que, con

solo mirar unos cuantos libros, se hicieron una idea clara de mi obra y mi enfoque de trabajo.

Anup Mathew Thomas

Kochi, India, 1977

Período de residencia: septiembre - noviembre 2016

Trabajando principalmente con la fotografía, las obras de Anup Mathew Thomas involucran ostensiblemente narrativas locales, introduciendo a las audiencias en historias que podrían haber desaparecido del archivo. Durante la última década ha producido una serie de proyectos que hacen referencia a la historia cultural de su Kerala natal. Predominantemente trabajando en series, sus imágenes ofrecen acceso a microhistorias y subculturas incrustadas en la aparente cotidianidad. Emplea estilos narrativos tanto anecdóticos como fácticos, y el trabajo a menudo culmina en un retrato cuidadosamente escenificado. Al explorar los deslizamientos entre práctica documental y artística, la obra de Thomas está constantemente en diálogo con las complejidades de representación a través de la imagen fotográfica.

Vive y trabaja en Bangalore, India. Su participación en exposiciones colectivas incluye «Revisiones Nativas», ICA Singapur (2017); «Kochi Muziris Biennale», Kochi (2012); «La Cuestión de Dentro», Centro de Yerba Buena para las Artes, San Francisco (2011); «Generación en Transición», Zacheta Galería Nacional de Arte, Varsovia y el Centro de Arte Contemporáneo, Vilni (2011-2012); «El Ser y el Otro», La Virreina Centre de la Imatge, Barcelona, y Artium, Centro-Museo Vasco de Arte Contemporáneo, Vitoria-Gasteiz (2009-

2010); «Reflexiones de la India Contemporánea», La Casa Encendida, Madrid (2008) y «Perros Falderos de la Burguesía», Arnolfini, Bristol (2009). Los proyectos en solitario incluyen exposiciones en la galería Gasworks, Londres (2007); The Contemporary Image Collective, El Cairo (2010); Lothringer13, Munich (2013) y el Centro de Arte y Cultura de Bangkok, Bangkok (2016).

Ha recibido el premio The Abraaj Group Art Prize 2014 y el BACC Award for Contemporary Art 2015 de la Fundación Han Nefkens.

Para Paratext, Thomas presentó tres trabajos realizados entre 2006 y 2014.

«Metropolitan», «Cabinet» y «Nurses» son series independientes concebidas juntas como parte de un compendio que marca el comienzo de sus proyectos en Kerala. «Metropolitan» incluye 14 imágenes de obispos supremos de diferentes denominaciones episcopales del cristianismo dentro de Kerala. Son fotografiados frente a sus residencias oficiales vestidos con sus vestimentas. «Cabinet» es una serie de 19 diapositivas digitales de retratos de ministros del gobierno del Frente Democrático de Izquierda de Kerala en 2007. Parecen estar mirando hacia lo lejos en la distancia, como si estuvieran en un acto de meditación. «Enfermeras» comprende 48 imágenes de enfermeras de Kerala que trabajan en todo el mundo. Se ven posando en su uniforme en medio de paisajes rurales cercanos a su lugar de trabajo.

Estos tres proyectos miran diferentes tipologías de trabajo dentro del estado. «Metropolitan» revisa el mito fundacional de los orígenes del cristianismo dentro del subcontinente, la llegada del apóstol Tomás a Kerala en el año 52. «Cabinet» marca el dominio y la continua presencia del partido comunista en

la Kerala moderna, donde el primer Gobierno democráticamente elegido fue formado por este partido en 1957. «Enfermeras» registra la preponderancia de las mujeres de Kerala en la enfermería, fenómeno que ha llevado a un incremento de las posibilidades para emigrar, y su contribución a la economía de la zona, que recibe las remesas extranjeras más altas entre los estados de la India.

Grace Tume

Lima, Perú, 1989

Período de residencia: noviembre - diciembre de 2016

Nacida en 1989 en Lima, Perú. Realizó los estudios universitarios en la Pontificia Universidad Católica del Perú, especializándose en escultura y finalizando en el 2013. Los dos últimos años ganó el Premio Winternitz al primer puesto de la promoción. Del 2011 al 2012 realizó el programa de intercambio a la Universitat de Barcelona. En 2012-2013 participó en muestras colectivas organizadas por la PUCP: exhibición anual de la especialidad de escultura en el Centro Cultural ICPNA La Molina, 2013; exhibición de trabajos seleccionados de egresados en la especialidad de escultura en el Centro Cultural PUCP. En junio de 2014 participó en una residencia en el Espacio de Producción Artística Arte y Desarrollo, Madrid, España, que tuvo como producto final una presentación en Intermediae Matadero Madrid, España. Quedó finalista en el Concurso de Arte Joven Contemporáneo, Miraflores 2014 Lima, Perú. Participó en la muestra colectiva en el CC Ricardo Palma Miraflores, Lima. En el mismo año fue finalista y obtuvo la mención honrosa en el Concurso Lima Verde organizado por la

European Union National Institutes for Culture junto con Fernando Arróspide Bermúdez y Sachiko Kobayashi. En noviembre de 2016 participó como residente en Hangar Barcelona. Ha terminado realizando instalaciones de investigaciones a través de procesos creativos, dentro de los que recurre a distintas disciplinas, interesándole principalmente la investigación.

Tuve la oportunidad de iniciar el Proyecto La Promesa y un sueño durante mi residencia en Hangar, planteando la venta a gran escala de obras de arte hasta llegar al total de 100.000 obras vendidas al precio de 1 sol. El precio de cada una de las obras es colocado de acuerdo a la unidad inicial de cada moneda; por ejemplo, en Perú 1 nuevo sol, en España 1 euro español y en Suiza 1 franco francés. El precio de cada una de las obras es igual sin importar el formato, la técnica, el material y el tiempo de ejecución, entre otros estándares estudiados. El objetivo de llegar a los 100.000 nuevos soles es para poder recuperar el monto total de lo que se invirtió en mi carrera universitaria como artista plástica. Sólo se está contabilizando el cobro mensual de la entidad educativa, en este caso La Pontificia Universidad Católica del Perú. La experiencia del Paratext n.º13 me dio la escena para realizar mi primera venta con tono ambulante. Ambulante por ser yo quien tenga que promocionar de manera oral mi producto artístico a un grupo de personas que, durante esos 20 minutos de performance, eran consumidores potentes para mi proyecto que en ese momento era más un negocio. Además de reconocer la Sala Ricson como un espacio público y abierto a presenciar un encuentro de consensos y compartir producciones artísticas, en mi caso, consideré sobre todo esto como una potente

característica de la calle: personas que se reúnen, sin necesariamente ser conscientes, por momentos, y coinciden en experiencias de consumo constante. Se reprodujo un audio preparado con un locutor peruano especializado en el rubro del comercio ambulante peruano, un “jalador”. Un jalador en Perú es reconocido por el rol de atraer clientes con una labia potente para describir las mejores cualidades del local al que publicita. Una persona que tiene la capacidad de introducirse de manera informal y atrevida en el recorrido de las personas ofreciendo lo mejor de lo mejor; a ellos se les puede ver, pero sobre todo escuchar. Usan un micrófono, un parlante y empiezan a hablar animando a las personas a curiosear los productos. Este audio para la presentación exponía la gran oferta de comprar una obra de arte a 1 euro y vendía mi desempeño como artista, como una promesa de algo de lo que no se arrepentiría el cliente. Logré vender, en esos 20 minutos, la cantidad de 47 obras. Durante el resto de mi estancia en Hangar logré recuperar 157 euros más, lo que da un total de 204 obras de arte vendidas en cuatro semanas. El Paratext resultó ser casi 1/4 del éxito de mi venta. La intención que tuvo la acción realizada fue principalmente compartir una dinámica natural que me interesa como artista, una interacción directa entre las personas, una manera lúdica de ejecutar el propósito de mi proyecto: comercializar y generar interés en el producto. El objetivo de la venta de toda mi producción hasta el día de hoy es poder recuperar el dinero invertido en mi carrera como artista en Lima, Perú. Profesión que costó alrededor de 100.000 nuevos soles sin sumar gastos de materiales, viáticos y gastos extras que se siguen realizando, como viajes. El proyecto no teme en mostrar el

malestar que se tiene con el sistema educativo, siendo este malestar el concepto principal del producto: todos son apuntes, dibujos, escritos que forman parte de algún proyecto realizado o por realizar. Se vende la intimidad del artista. Hasta la fecha se han vendido 1.264 obras, todas únicas. Ninguna de las obras ha sido firmada de puño, sólo selladas con el nombre y la profesión.

Carieen Vugts

Haaren, Holanda, 1963

Período de residencia: octubre 2016 - enero 2017

Carieen Vugts es licenciada en Bellas Artes por la Academie voor Beeldende Vorming, Tilburg (Holanda) y Máster en Mix Media por la Jan van Eyck Academie, Maastricht (Holanda). Vive y trabaja en Utrecht (Holanda). El trabajo que Vugts realiza actualmente es parte de un universo ficticio, un universo cada vez más específico y que definitivamente debe imaginarse. Vugts persigue el recuerdo de lugares de su infancia que están encriptados en su memoria. No es una memoria objetiva, sino que está influenciada por sentimientos, estados de ánimo y experiencias, y aún está sujeta a cambios. Como si hubiera otro lugar que tendría que ser mapeado y hecho accesible para otras personas también.

Su archivo visual surge en 1986 y es el corazón de su lenguaje visual. Contiene una gran cantidad de formas, estructuras y dibujos derivados de su fascinación por los materiales de revestimiento de paredes y motivos, tales como yeso, revestimientos, paneles, bordes de papel tapiz, motivos de papel pintado, Delftware, etc. Pero también contiene fotografías de interiores y paisajes,

así como formas y estructuras derivadas de paisajes.

A través de dibujos, esculturas de pared y obra site-specific, reconstruye la localización de su juventud. Las tres entidades forman parte de un gran conjunto asociativo, y lo realmente significativo reside en la relación entre ellas tres.

No se puede ver literalmente esta zona intermedia, pero se puede experimentar debido a que también está animada. Cada obra tiene su propia elocuencia, pero juntas forman el lenguaje visual con el que la artista quiere construir y comunicar. Vugts está creando un mundo renovado construido a partir de experiencias del pasado y reescribiéndolo en un libreto mejor que en el que fue escrito en otro tiempo.

Carieen Vugts ha realizado exposiciones individuales, entre otras, en Elba (Nijmegen), en el Principio Erat Verbum (Steyl), De Fabriek (Eindhoven), De Verschijning (Tilburg), Alarm (Beugen) de Nederlandsche Cacaofabriek (Helmond), SubUp (Utrecht), «Plaatsbepaling», Schoutenstraat 10 (Utrecht).

También ha participado en exposiciones grupales, entre otras en De Gele Rijder (Arnhem), De Verschijning (Tilburg), «La sobrina del diablo», Kunstcentrum (Sittard), «Nuestra preocupación», De Fabriek (Eindhoven), «Aufenthalt», Haus 10 (Fürstfeldbruck, Alemania), Museo de Wieger (Deurne), «Lugares y Estructuras», Pictura (Dordrecht), «Paisaje deseado», CBKU (Utrecht), «Habitat», Kunstliefde (Utrecht), «Como una brillante niebla plateada», Dapiran Art Project Space, (Utrecht) y Phoebus (Rotterdam). Vugts ha realizado previamente residencias en el Centro Europeo de Trabajo de Cerámica (’s-Hertogenbosch), Gueststudio, Daglicht en Beeldenstorm (Eindhoven), y Caesuur (Middelburg).

Para sensibilizar al público sobre mi trabajo y la investigación que quería hacer en Hangar, decidí mostrar parte de las obras que hice en los últimos 25 años hasta ahora.

Así que hubo muchas imágenes con sólo unas pocas palabras: «... el salón de la casa de mis padres y cómo fue decorado, papel de pared en la parte superior de las paredes y paneles debajo de ellas. Púrpura oscuro, cortinas de terciopelo con una especie de flor en relieve en ella. Las sillas con las patas curvadas y un asiento convexo colocados en una mesa con una tela pesada, casi con estampado psicodélico, encima de ella. Molinos de viento daban vueltas a sus aspas en platos Delftware y una especie de floreros barrocos contenían flores de plástico. La versión de yeso del Sagrado Corazón observaba todo esto y escuchaba el silencio mientras miraba las coníferas.

Afuera había más verde que estas coníferas. Había arbustos y árboles con muchas estructuras diferentes. La variedad de un seto, un caracol, un árbol de nuez, un cerezo y un peral con cinco búhos en él, maíz, un granero en ruínas y un pajar también. Y los miércoles pasas toda la tarde gateando de rodillas por la hierba sin que nadie note que estás allí...»

Entremedio mostré unas 55 fotos de mi trabajo. Al final conté el motivo por el que quise hacer la residencia en Hangar en Barcelona:

«...la increíble Arquitectura Art Nouveau Catalana: las fachadas de los edificios no son planas sino cubiertas con una piel de formas, colores y materiales que entran en conflicto con las sombras expresivas de un balcón de hierro forjado o un marco de ventana emergente. En su conjunto es muy expresivo y vivo. Se compone de varias capas y sobre todo se ve como un espectáculo caprichoso y surrealista...»

Este entrelazamiento de diferentes materiales y detalles arquitectónicos que quiero enfatizar y entender para traducir lo que veo y siento en mi propio trabajo. ¿Cómo puedo describir los aspectos de esta arquitectura modernista en mis esculturas de pared? Tal vez esta arquitectura me puede traer una nueva composición o una nueva forma. O una nueva forma de lidiar con capas en mis esculturas de pared. Y tal vez, sólo tal vez, podría traer más color a mi trabajo.

Sylvia Winkler

Salzburgo, Austria, 1969

Período de residencia: octubre 2016

Sylvia Winkler tiene un diploma de la Academia Estatal de Bellas Artes de Stuttgart, Alemania. Hasta 2016 ha desarrollado su práctica artística casi exclusivamente en colaboración con Stephan Köperl. Durante estancias prolongadas en varios lugares alrededor del mundo han realizado principalmente intervenciones y vídeos específicos a cada lugar y situación, basando siempre sus propuestas en una extensa investigación de cada contexto político, urbano e histórico.

Recientemente, Sylvia se ha centrado en el dibujo para delinear sus pensamientos e investigaciones sobre las relaciones entre ella y lo que ocurre en torno a diagramas penetrantes precisos y omnipresentes.

Sylvia y Stephan han mostrado su trabajo a nivel internacional, incluyendo el VII Festival Internacional de Arte Nocturno de Japón; la 3.ª Bienal Shirjaewo, Samara, Rusia; el Goethe Institut, Cairo y Montreal; Ex Teresa Arte Real, México DF; Media Art Festival, Bangkok; Shang Elements, Museo de Arte Contemporáneo,

Pekín; Galería Contemporánea de Asia Oriental de Shanghái, Shanghái; Fundación Darling, Montreal; Galería Upstairs, Kolkata; The Block, Brisbane; Total Museum, Seoul; Sewon Art Space, Yogyakarta, Indonesia; MOCA Taipei and Pier 2 Art Center, Kaohsiung, Taiwán, así como en toda Europa.

Durante su residencia en Barcelona, Sylvia Winkler utilizó una bicicleta como medio para explorar la ciudad, al mismo tiempo que para realizar una cartografía de su estancia de un mes. Los recorridos cuidadosamente trazados y los desvíos forman el entramado básico para una cartografía de sus pensamientos, observaciones y lecturas.

Como su interés especial se centra en cuestiones relacionadas con el desarrollo de la ciudad, un foco de su investigación giró en torno a las zonas de Poblenou, el Raval y el Eixample. La planificación urbana de Cerdà para este último barrio y su desarrollo se convirtió en el tema de un segundo diagrama realizado más tarde.

Los sucesivos gobiernos municipales «progresistas» han justificado la destrucción de miles de viviendas en nombre del bienestar de los nuevos vecinos con mayor poder económico o cultural. De esta manera, han legitimado una política de destrucción que ni siquiera en los tiempos más oscuros de la oligarquía barcelonesa explícitamente protegida por el Gobierno franquista fascista habrían soñado hacer: intentar enterrar un barrio impenitente, su pueblo, su cultura, el recuerdo de su naturaleza rebelde y construir sobre sus cenizas un mundo nuevo, perfecto, ideal, de clases medias universales, armonioso, homogéneo y, sobre todo, ansioso de complacer y sumiso.

Miquel Fernández

El auge de las ciudades de marca nos lleva a generar imágenes fantásticas y a reducir el patrimonio cultural de un lugar a las parodias representadas en su arena, recuerdos y sangría. Estas estrategias son implementadas tanto por las empresas como por el ayuntamiento y la propia población, que terminan reproduciendo valores y comportamientos invasivos.

Barcelona Mata

La transformación del paisaje rural en paisaje industrial, y del paisaje industrial en paisaje cultural, se convierten siempre en prótesis ortopédicas que afectan de forma muy clara a la gente que vivía, vive o vivirá en el territorio donde se proyectan deseos de futuro.

Francesc Abad

Siempre hay una «narrativa legitimadora» que corresponde al «proyecto de ciudad» que las instituciones planifican para un área dada que facilita su ejecución.

Stefano Portelli

Pero la ciudad en su corrupción se negó a someterse al dominio de los cartógrafos, cambiando de forma a voluntad y sin previo aviso.

Salman Rushdie

El 11% de las viviendas de Barcelona están vacías; en total, 88.000 pisos.

La Vanguardia

Migrantes con carritos de supermercado recogiendo metal viejo. El icono del consumismo y el poder de gasto se convierte en la marca de la exclusión.

«Confusión, agotamiento, aburrimiento y, a menudo, amargura». En torno a los temas de la precariedad en un presente de «crisis» tan

ordinario e inscrito en lo cotidiano; sobre por qué parece tan difícil «instituir» cuando no hay manera de saber qué –o lo qué– estamos instituyendo.

Alkisti Efthymiou

Siempre hay una sospecha detrás de todas nuestras acciones y voluntades. Alguien nos está mirando todo el tiempo desde nosotros mismos. El que no descansa mientras dormimos, que mira en el resbalón y los reflejos, que nos juzga constantemente, que nos toma como rehenes en estados alterados. ¿Quién es este otro?

Erick Beltrán

Contra el frío escepticismo, la creación de hechos duros y enojados, la opción de esperar: la espera vacilante, abierta a todo, a un futuro que nadie conoce y que no puede aportar nada.

En mis recorridos no hay nada de los paseos sin rumbo de los situacionistas. Es una especie de expedición K2: una prueba de fiabilidad de la debilidad, una prueba a los límites del yo.

La expedición B2

PARATEXT #14

Marion Balac

Aix-en-Provence, Francia, 1984

Período de residencia: diciembre 2016 - marzo 2017

Marion Balac (n. 1984) es graduada de la Escuela Superior de Arte de Lyon y París 1 Panthéon Sorbonne. Su trabajo utiliza diferentes medios como vídeo, fotografía, dibujo, capturas de pantalla y sitios web. Recogiendo datos, imágenes y objetos, elabora

nuevas situaciones y ficciones.

Avanzando a través de desplazamientos y clicks como turista en línea, viaja dentro de dinámicos patios de juego, sacando a relucir sus incongruencias y desviando sus usos a fines poéticos o a experimentos sociales. Los paisajes y los objetos son ordenados y dispuestos para convertirse en los puntos de partida y lugares de su trabajo, dentro o fuera de la pantalla.

Su obra ha sido expuesta en la Cité Internationale des Arts (París), en la galería Thaddeus Ropac (Pantin), en el Festival de Cine de Khorshid (Tehéran), en Bandits-Mages (Bourges), en el Espace des Blancs-Manteaux-le-Vieux), en la Galerie Neuf (Nancy), en la Galería Hectoliter (Bruselas) y en el Musée Saint-Raymond (Toulouse). Ha tenido la posibilidad de desarrollar su trabajo en residencias como la Casa Velázquez en Madrid, el Salón Bellefour en Buenos Aires o Hangar en Barcelona.

Les Enfants de Val d'Europe estudia y retrata a los jóvenes de Val d'Europe, una nueva ciudad situada a 35 kilómetros de París. Construida alrededor del parque de atracciones de Disneyland, en el paisaje distintivo del área de Val d'Europe habitan los sueños, las esperanzas y la desilusión de cada uno de sus habitantes. En 1987, un acuerdo entre el Estado francés, las autoridades locales, la RATP y la Walt Disney Company resultó en una asociación público-privada de 30 años. A EuroDisney se le concedió derechos de prioridad para la compra de terrenos y se comprometió a desarrollar barrios residenciales, oficinas y actividades económicas, imponiendo gradualmente su impronta, posmodernista y saneada, en la zona denominada Val d'Europe. Disneyland París

abrió sus puertas en 1992, y ahora podemos hablar con la primera generación de adultos jóvenes que crecieron en la zona, junto al parque. ¿Cómo se vive día a día en un lugar que parece ofrecer una relación irreal con el mundo? ¿Cómo ha afectado la presencia de Disney en la zona la infancia y adolescencia de estos jóvenes? *Les Enfants de Val d'Europe* yuxtapone los paisajes de Val d'Europe con las palabras de sus habitantes. Las entrevistas con jóvenes adultos que crecieron alrededor de Val d'Europe y el parque de atracciones de Disneyland París sirven como banda sonora aumentada para un viaje a través de paisajes a menudo desiertos.

Florian Freier

Múnich/Barcelona, 1979

Período de residencia: mayo 2016 - mayo 2018

Florian Frier explora temas sociales, culturales y políticos trabajando en la intersección de la fotografía, la digitalización y la comunicación. Las obras de Freier han sido expuestas en exposiciones colectivas internacionales con obras, entre otros, de Richard Prince, Marcel Duchamp, Cindy Sherman, Hans-Peter Feldmann, Elaine Sturtevant y otros. Su reciente proyecto «Cached Landscapes» ha sido premiado por Trevor Paglen y Frankfurter Kunstverein con el «Eagle Eye» Photo Award y expuesto a lo largo de la exposición individual de Paglen «The Octopus» en Frankfurter Kunstverein a mediados de 2015.

El documental de Freier, *Profile Page*, que contrapone visiones de salas de estar privadas con los perfiles personales de sus habitantes, ha sido publicado como un libro impreso a la carta en las ediciones Link, y también

está disponible como un e-book gratuito bajo licencia CC.

Los trabajos de Freier han sido citados en blogs y revistas internacionales, incluyendo *Monopol-Magazin*, *Fastcompany*, *Wired*, *Vice creatorsproject*, *illikethisart.net* y *frieze-magazine*.

Caminando por las calles de Barcelona durante el primer año de mi residencia, pronto me interesé en las bolsas de residuos de construcción que se pueden encontrar en cada esquina en muchas partes de la ciudad. Con su acumulación de ladrillos y azulejos y a veces muebles rotos y cosas aún más privadas, parecían ofrecer una mirada secreta de los apartamentos y la vida personal de la gente que me rodea.

En busca del cambio que estaba pasando en la ciudad, empecé a buscar en Internet para obtener más información para estar vinculado a esos lugares.

Finalmente –tomando una foto de cada bolsa en mi caminata diaria y descargando una foto del apartamento más cercano renovado de Airbnb en la misma calle–, la serie explora y documenta la transformación de espacios públicos y privados en ambos lados de las paredes.

Las omnipresentes bolsas de desperdicios de la construcción se están convirtiendo en esculturas celebrando lo nuevo, pero también monumentos para lo viejo que, al mismo tiempo, se llevan con ellas.

«The Moving City» es un proyecto en curso que se publicará como un próximo álbum fotográfico con 100 imágenes.

Michael J. Lyons

Thurso, Escocia, 1962

Período de residencia: septiembre - noviembre 2016

Michael Lyons es un artista, investigador y educador con sede en Kyoto, Japón. Es profesor de Artes y Ciencias de la Imagen en la Universidad Ritsumeikan. Estudió Física en la Universidad McGill (Montreal) y la Universidad de Columbia Británica (Vancouver) y luego trabajó como investigador y miembro de la facultad en el Instituto de Tecnología de California (Pasadena) y la Universidad del Sur de California (Los Ángeles). Ha vivido en Kioto desde 1996, trabajando primero en Advanced Telecommunications Research Labs en una serie de proyectos sobre la ciencia cognitiva de la comunicación no verbal, interfaces de computadora humana, percepción visual del arte y artes de los medios. En 2007 fue miembro fundador de la Facultad de Artes y Ciencias de la Imagen en la Universidad Ritsumeikan, donde imparte cursos relacionados con el arte y la tecnología del sonido y la imagen y dirige un seminario sobre artes multimedia. En 2001 propuso y cofundó NIME (Nuevas interfaces para la expresión musical), que continúa como una conferencia internacional anual y un evento artístico. Recientemente coeditó un libro que examina los primeros 15 años de la conferencia. Sus actividades artísticas actuales incluyen el cine experimental, la composición generativa de la banda sonora y el rendimiento audiovisual en vivo. Sus películas se proyectaron en festivales y exposiciones de todo el mundo, incluida la Bienal de Arte de WRO 2015, Antimatter, Cinesonika, Contemporary Art Ruhr, Image Forum Festival, Simultan Festival y muchos otros.

Composición óptica: desde la arqueología de los medios hasta las comunidades de práctica

Uno de mis principales intereses a largo plazo se refiere a los aspectos humanos de la tecnología. En los últimos años me ha sorprendido la reactivación de tecnologías anticuadas, como la realización de películas fotoquímicas y la síntesis analógica de sonido modular. Después de décadas de trabajar en medios digitales, decidí explorar esto involucrándome en las prácticas de creación de películas y sintetizadores fotoquímicos. Comencé a hacer películas usando cámaras compradas a bajo precio, proyectores y películas expiradas, y comencé a contactar a constructores de sintetizadores modulares, especialmente aquellos que adoptaban un carácter DIY distintivo. Las líneas de audio y visuales de estas investigaciones se unieron en la creación de un aparato para unir el sonido y la imagen «ópticamente», con patrones de luz en las imágenes en movimiento que influyen en la síntesis del sonido. Mi objetivo era crear un sistema para la composición de banda sonora generativa en tiempo real causalmente vinculada a imágenes en movimiento. Este proyecto colocó las tecnologías heredadas en un contexto más típico del diseño de la interfaz digital, y prometió una perspectiva sobre cómo estas pueden diferir de las prácticas basadas en la tecnología digital. A continuación describo algunos detalles necesarios del proyecto y concluyo con algunos de los conocimientos adquiridos hasta el momento.

El aparato óptico Octopus usa resistencias dependientes de la luz (LDR) hechas con sulfuro de cadmio, que tiene una resistencia que disminuye cuando se expone a la luz. Los LDR son menos sensibles y más lentos

que los fotodiodos y fototransistores, pero la sensibilidad aquí no es un factor limitante y la latencia de respuesta es suficiente para las velocidades de cuadro normales, y de hecho suaviza las señales de respuesta, lo que puede ser ventajoso. Las LDR también dependen de la temperatura y la historia, lo que da lugar a una indeterminación con oportunidades de composición. La resistencia de cada sensor LDR se convierte en una tensión con un divisor de voltaje. Los voltajes se pueden parchear a las entradas de un sintetizador modular y sirven como voltajes de control analógicos. El sistema óptico original que construimos tenía ocho sensores colocados en una pantalla de proyección, de ahí el nombre «Octopus», que también se eligió como una metáfora de la estrategia de composición polimorfa ofrecida por el dispositivo. Una segunda versión incorporó seis sensores LDR en plexiglás para ser conectados a la pantalla de una computadora. Esto es más portátil y más rápido de configurar y desactivar.

El dispositivo se puede combinar con cualquier sintetizador de sonido que permita entradas de control de voltaje, y la complejidad y alta dimensionalidad de las imágenes en movimiento ofrecen oportunidades ricas para experimentar. Los dispositivos se han utilizado con una variedad de sintetizadores para instalaciones, presentaciones en vivo y para crear bandas sonoras para imágenes en movimiento en colaboración con cuatro artistas diferentes.

Para dar un breve resumen de lo que he aprendido a través de esta actividad, percibo cuatro factores principales que influyen en la reactivación de la síntesis analógica de sonido modular: calidad de sonido, tactilidad, restricciones de composición y factores sociales. Este breve texto no permite la

discusión de mis hallazgos en el dominio del cine fotoquímico.

No se puede negar que la calidad del sonido es un factor importante en la renovada popularidad de los sintetizadores modulares. El sonido generado directamente por los circuitos oscilantes en el sintetizador posee microtexturas ricas y brillantes, mientras que los sistemas digitales simulan la generación de sonido. Se puede argumentar, sin embargo, que cualquier cosa puede ser simulada y, sin duda, en muchos casos la simulación pasa por sonido generado físicamente. También es irónico que el hardware de procesamiento de sonido digital esté ganando popularidad entre los entusiastas del sintetizador modular. Del mismo modo, la capacidad física y la tactilidad de un sintetizador modular ofrece una experiencia bastante diferente de la de hacer música electrónica mediante software, teclado y ratón. La investigación de la interfaz musical digital ha hecho mucho para agregar una mayor incorporación a la música de computadora, pero hasta ahora la mayoría de la tecnología no se ha difundido ampliamente.

El software de música por computadora, por supuesto, ofrece una gran flexibilidad y una amplia gama de posibilidades para la síntesis de sonido que excede lo que es posible con hardware analógico dedicado. Sin embargo, esta libertad puede sofocar la creatividad artística, y las limitaciones de una plataforma modular pueden ser un estímulo para la creatividad.

Finalmente, he observado factores sociales muy fuertes y positivos en el trabajo en la comunidad de DIY fabricantes de sintetizadores modulares. Existe un intercambio generoso de ideas, conocimientos y recursos entre los profesionales que tienen varios niveles

de experiencia, de modo que ésta se puede describir con precisión como una comunidad de práctica discutida por los teóricos del aprendizaje situado.

Referencias

Jensenius, A. R. y Lyons, M. J. (eds.). (2017). *A NIME Reader: Fifteen Years of New Interfaces for Musical Expression*. Springer.

Megan Michalak

Bloomington, Indiana (EUA), 1971

Período de residencia: octubre - diciembre 2014

Estancia de larga duración: julio 2015 - julio 2017

Megan Michalak es autora e investigadora de movimientos sociales y artista de prácticas sociales basada en Barcelona. Entre 2007–2014 fue profesora adjunta de Estudios Visuales en la State University of New York de Buffalo. Recibió un MFA en Prácticas de Medios Interrelacionados del Massachusetts College of Art y un MFA en escultura del Bard College en Nueva York. Pasó sus años de formación en Nueva York, Pittsburgh y en el Baltimore de John Waters. Después situó los inicios de su carrera artística en la escena alternativa queer del Lower East de Manhattan. En Estados Unidos, ha expuesto en el Bronx Museum of the Arts, el Aldrich Museum, el Yerba Buena Center of the Arts, la Smack Mellon Gallery, el Artists Space y en el Lopez Museum de Las Filipinas. Entre sus exposiciones internacionales se incluyen: la Trienal de Arquitectura de Lisboa (Portugal), la Segunda Bienal de Arte Joven de Moscú, Galarie Titanik (Finlandia), Galerie Mémoire de l'Avenir, Cite Internationale des Artes & el Festival Internacional de Coreografía en Paris, Fonds Regional D'Art Contemporain Frac

Languedoc-Roussillon (Francia), & ArtVenice 3 (Italia). Ha mostrado sus películas y videos en Francia, España, Portugal, México y Brasil. En el 2011, empezó varios proyectos de arte multimedia documentando el renacer de varios movimientos sociales en el sur de Europa siguiendo los pasos de la primavera árabe. En el 2015, se instaló en Barcelona donde continúa creando varios proyectos sobre archivos colectivos de medios que revisan el legado de una Barcelona revolucionaria.

La práctica de estudio de Megan Michalak es una invitación pública. Nos pregunta: si nosotros, el público, mantuviéramos el registro histórico secuestrado, ¿qué diría la nota de rescate? ¿Qué volvería a reinsertarse? Al interpelar la *performance* de la historiografía desde múltiples registros mediáticos, su trabajo crea lugares alternativos donde los ciudadanos e inmigrantes pueden dar lugar y cuestionar cualquier historia cultural y de legado común. Inspirada por una estirpe de activistas, *hackers*, artistas tácticos de medios y cineastas, re-escenifica y reinserta, de manera táctica, narrativas invisibles u olvidadas en el discurso público. Como tal, su práctica transpone lo transfeminista, *queer* y cualquier otra metodología descolonizadora, para así recoger los mensajes del público y enfrentarse al “comentarista poco fiable” con todavía otra historia.

Ese deseo de revelar las debilidades epistemológicas que operan en diferentes culturas, trazando lo que es (in)visible, (in)audible e (i)legible de los discursos públicos, ha llevado a Megan Michalak a crear múltiples obras de arte que deliberadamente deniegan cualquier “visualidad”, para poner el foco en otras modalidades de la sensibilidad y del saber. Estos proyectos incluyen: *Rehearsals For*

Unfinished Histories, Negated News: Histories' Ransom Notes, How to Mourn Something Which Does Not Exist, Transcriptions For The Blind y Nosotros El Futuro// Nos O Futuro// Nous Le Futur. En sus trabajos más recientes, se ha centrado en la función que tiene la escucha en la transmisión de pensamiento(s) y la particular intimidad que establece en el encuentro aural y performático, en explorar la empatía como praxis colectiva. Guían su investigación la convicción generada por el estudio de movimientos sociales, ya que el acto de escuchar comporta la capacidad de generar empatía y la empatía crea solidaridad, esa con la que procesos colectivos pueden acabar produciendo la agencia necesaria para la transformación social.

Para Paratext 14, un *performance* de 30 minutos de *Nosotros el futuro* se presentó en Hangar.org, en el que participaron Ángel Faraldo (*no-imput mixer* y micrófonos de contacto), Megan Michalak (archivo sonoro y *ghost machine*), & Luis Tabuena (bajo y percusión).

Nosotros el futuro (Barcelona 2014–2017) es un proyecto colectivo de archivado de audio conectado a una poética de la memoria, los espacios de la escucha y la transferencia de conocimiento intergeneracional. A través de una investigación sonora y de performances, *Nosotros el futuro* rememora el conocimiento colectivo de los movimientos sociales españoles, genealogías feministas y saberes olvidados de la Segunda República. En resumen, es rememorar posibilidades, el pasado y el presente de “¿Qué hubiera ocurrido si...?” El archivo, en especial, está organizado bajo las siguientes premisas:

- I. Presencia
- II. Segunda República
- III. Guerra Civil
- IV. Fantasmas

- V. Movimientos Sociales
- VI. Empatía
- VII. Redes de Apoyo
- VIII. Genealogía Feministas
- IX. Matrix Decolonial

Se le hicieron una serie de entrevistas a Lucio Urtubia, 15M, Citizen's Audit of the Debt, Cooperativa Integral Catalana, Associació per la Recuperació de Memòria Històrica de Catalunya y a la Associació Pro Memoria Immolat per la Llibertat de Catalunya. El archivo, específicamente en Barcelona, se ha centrado en una investigación sobre los movimientos sociales tras examinar estrategias locales de reparto colectivo de recursos comunes para poder sobrevivir las penurias económicas de la crisis. En la reaparición de los movimientos sociales se observa una reconstrucción de esa esperanza colectiva que recrea enlaces afectivos y redes de apoyo que desaparecieron durante la guerra civil española. Tal como dijo un entrevistado, “La guerra civil nos hizo desconfiar de lo humano, ya que tu hermano podía acabar siendo tu enemigo.”

Junto con *Nous Le Futur & Nos O Futuro*, *Nosotros El Futuro* forma parte de una serie de etnografías sonoras locales que crean retratos sónicos articulando la subjetividad común de cada lugar. El proyecto intenta, en concreto, crear espacios para una escucha colectiva que nos devuelve espectros de la historia europea del siglo xx, anterior a la construcción de la Unión Europea. En Francia, Michalak ha colaborado con participantes desde 2011, en Portugal, del 2008 en adelante y, en Cataluña, desde el 2014. El objetivo más importante del proyecto es la creación de una plataforma para fomentar la empatía, aunando en el diálogo diferentes puntos de vista, con las preocupaciones específicas de cada territorio mientras sufren los

estragos de la crisis financiera europea, las políticas de austeridad, la crisis migratoria y las transformaciones sociales que se han dado en la Unión Europea antes del Brexit. Tal como el Comité Invisible ha escrito “las épocas hay que encontrarlas dentro de cada situación y dentro de cada persona”. Michalak ha desarrollado métodos de archivado de audios performáticos centrados en el potencial que los sonidos tienen para captar nuestras capacidades emotivas en relación al contexto histórico y político de nuestras vidas colectivas.

PARATEXT #15

Patricia Fernández Antón

Barcelona, 1985

Periodo de residencia: mayo 2016 - mayo 2018

Patricia Fernández Antón subvierte las relaciones convencionales entre el lenguaje de los medios de comunicación y las secuencias de imágenes mediáticas: escribe microrrelatos a partir de la mezcla del género periodístico y el de la literatura ficticia. Reflexiona sobre la historia no lineal y la atomización desordenada de la historia que se propaga por las redes sociales. Para ello se apoya en la animación pobre y la utilización de herramientas de gestión de datos masivos con las que analiza páginas de medios digitales completas para encontrar patrones de repetición con los que resignificar y entender la historia de una forma mucho más cercana a cómo percibimos la información, alterando algunos paradigmas de la actualidad. Nace en Barcelona en 1985. Graduada en Diseño Gráfico por ELISAVA Escola Superior de Disseny (Barcelona), se traslada a Tenerife para realizar el Grado en Bellas Artes en la

Universidad de La Laguna. Ha expuesto en el ciclo de exposiciones de Área 60 (TEA Tenerife Espacio de las Artes) «Una antropología de la emergencia», comisariado por Néstor Delgado; formado parte del proyecto expositivo Fisuras, dentro del Festival Sitio (Tenerife), ha expuesto en Madrid, en COSA (Centro de Operaciones para Sustancias Artísticas) y participado en la residencia artística de Major28, Lleida.

En «wordcount.iteritems():», Patricia hace una cartografía del lenguaje periodístico, descargando grandes cantidades de texto –todos los artículos que integran las páginas web de varios diarios digitales– para luego escribir microrrelatos más cercanos al lenguaje de la literatura ficticia.

```
import collections
wordcount = collections.Counter()
with open(«/Users/pfernandez/PARATEXT/
escribir/parse_txt.txt») as file:
    for line in file:
        wordcount.update(line.split())
    for k,v in wordcount.iteritems():
        print k, v
```

Estas son, entre otras líneas de código, las peticiones que se escriben para que desde el terminal el ordenador procese un documento de texto y genere automáticamente una lista de palabras con las veces que se repiten cada una de ellas. En una doble proyección, a modo de subtítulos, se proyectan los microrrelatos generados a partir de estas palabras, acompañando silenciosamente a una secuencia de imágenes que especulan sobre la realidad que nos rodea, sobre el flujo continuo de imágenes digitales que buscan tomar conciencia a una escala mucho más pequeña. Esta instalación es parte del trabajo en curso que realiza durante la residencia de larga estancia en Hangar.

David Franklin

Dublin, Irlanda 1979

Periodo de residencia: junio 2016 - enero 2017

David Franklin es un artista visual que trabaja principalmente con pintura, dibujo y vídeo. Instalado previamente en Tokio, actualmente vive en Barcelona.

Su trabajo actual analiza la intersección del paisaje y el uso de imágenes y lenguaje visual en la construcción de nuestra concepción de nuestro entorno. Al explorar estos temas, está mirando, entre otras cosas: el arte románico, la influencia de la tecnología en el arte visual y la difusión de imágenes, la astrobiología y la expansión del entorno humano, las técnicas de animación y estética, la historia de plagas, el arte japonés después de la Segunda Guerra Mundial y la filosofía de la pintura china.

Su trabajo se encuentra en un punto entre la abstracción y la representación, y juega con ambos extremos, dibujando desde ese lugar y fracturando las reglas establecidas de comunicación a través de imágenes.

Su publicación reciente, *Empire of Rats*, combina texto y fotos para explorar el fenómeno de las ruinas modernas en Japón y España, y sus conexiones con el mercantilismo, el nacionalismo y la memoria cultural. Y ha sido incluido en los archivos del Museo de Arte Moderno (MoMA) en Nueva York y en el Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona (MACBA).»

En 2017 también realiza una residencia de investigación en el Museo Nacional de Arte de Cataluña, Barcelona, y regresa a Japón para una residencia en Youkobo Art Space en Tokio. Las residencias anteriores incluyen Hangar y La Escocesa en Barcelona. Ha recibido subvenciones del Departamento de Cultura, Gobierno de Cataluña; el Institut

Ramon Lull, Cataluña, y el Ministerio de Asuntos Culturales, Japón, entre otros.

Además de dirigir talleres, ha comisariado una serie de proyecciones de películas *underground* y cine experimental, «Proyecciones del subsuelo», para el cual produjo una serie de ensayos críticos. Fue director de arte y editor de Art Motile, una plataforma de información sobre artistas en programas de residencia y movilidad cultural.

“Welcome, Visitors”

“Welcome, Visitors” fue una presentación de 23 minutos que exploraba algunas de las ideas que se encuentran tras el trabajo desarrollado durante mi residencia en Hangar, y presentó una combinación de vídeo y una lectura en vivo de texto.

Al tratar de evitar el formato estándar de presentaciones de artistas, quería encontrar una manera de presentar mi trabajo de una manera dinámica y provocativa, mientras que al mismo tiempo crea una rica experiencia que atrapa a una audiencia desprevenida y me permitiera experimentar con un nuevo formato, combinando el rendimiento con texto y vídeo.

El trabajo explora el tema del paisaje desde varias perspectivas, con un enfoque en la pintura y la evolución del lenguaje visual, así como el papel de la tecnología y la ciencia en los desarrollos artísticos. Comenzando con la pintura de paisaje holandés en el siglo XVII y su conexión con la expansión filosófica de los conceptos de espacio, el trabajo continúa: infección viral, exploración espacial y la posibilidad de que los humanos sobrevivan lejos del planeta Tierra, conceptos filosóficos del paisaje en la pintura china y cómo la mente construye e interpreta nuestro entorno. Se citan los textos de William S. Burroughs y

Arkady y Boris Strugatsky, además del filósofo francés François Jullien y otros. El vídeo es un montaje de imágenes de diversas fuentes radicalmente alteradas y cortadas.

Puede ver el trabajo y encontrar más info y una bibliografía aquí:

<http://davidfranklinonline.com/welcome-visitors/>

Texto escrito y presentado por David Franklin. Edición de vídeo por David Franklin.

Me di la vuelta sin que me vieran y escupí sobre mi hombro. Vi que el escuadrón de rescate había escalado en su helicóptero, los bomberos estaban de pie en atención por respeto, el teniente en la puerta del pasaje nos saludaba, el imbécil, y sobre todo revoloteaba la enorme y descolorida pancarta: “Welcome, Visitors” (*Roadside Picnic*, Arkady and Boris Strugatsky).

Quimera Rosa

Barcelona, 2008

Residencia en el colaboratorio Prototyp_ome, Hangar.org: marzo 2017

Partners: DiYBioBarcelona, Parque de Investigación Biomédica de Barcelona, Pechblenda

Funders: Fundación Daniel y Nina Carasso

Quimera Rosa es un laboratorio de experimentación e investigación sobre identidades, cuerpo y tecnología. QR se inspira en la noción de *cyborg* desarrollada por Donna Haraway y desde una perspectiva transfeminista y postidentitaria hace del cuerpo una plataforma de intervención pública, con el fin de generar rupturas en la frontera entre lo público y lo privado. Conciben la sexualidad como una creación artística y tecnológica y buscan experimentar identidades híbridas

que desdibujen las fronteras entre natural/artificial, normal/anormal, hombre/mujer, hetero/homo, humano/animal, animal/planta, arte/política, arte/ciencia, realidad/ficción. Particularmente interesadas por la articulación entre arte, ciencia y tecnología, así como en sus funciones en la producción de subjetividad, su trabajo se centra actualmente en el desarrollo de *performances* y proyectos transdisciplinares, en la elaboración de dispositivos que funcionan con la actividad corporal, y de experimentaciones de *bio-hacking*.

La mayor parte de su trabajo se hace de manera colaborativa y siempre libre de patentes y códigos privativos. Han presentado sus creaciones tanto en espacios institucionales como en *okupas* y calles. Por nombrar algunos: Museo Reina Sofía, MUSAC, MACBA, CCCB y LABoral en la Península, AMOQA Arts Queer Museum Athens, Goldsmith University Londres, Sight & Sound Festival Montreal, Refrag Glitch Parsons School Paris, LUFF festival Lausanne...

Proyecto “TransPlant: Mi enfermedad es una creación artística”

«TransPlant: Green is the new Red» es un proyecto transdisciplinar de hibridación planta/humano/animal/máquina que Quimera Rosa ha iniciado en 2016. Se trata a la vez de un proyecto de bioarte basado en la autoexperimentación como de un proceso transidentitario humano > planta.

Mediante diversas prácticas de *bio-hacking*, TransPlant se inscribe en los debates en curso sobre la noción de Antropoceno desde una perspectiva no basada sobre «el excepcionalismo humano y el individualismo metodológico», sino que aborda el mundo y sus habitantes como el producto de procesos *cyborg*, de devenir con, de simpoiesis.

El desarrollo de este proyecto está basado sobre la interacción entre diferentes ejes destinados a producir cambios de subjetividad y deconstruir narrativas que presentan el cuerpo como una unidad. Estos ejes son por el momento: hibridación de sangre humana con clorofila con protocolo regular de inyecciones por intravenosa, tatuajes de clorofila, implantación de un chip electrónico RFID con datos del proceso, autoexperimentación médica sobre *Condylomata acuminata*, constitución de una base *open-source* de los experimentos. Para esta residencia desarrollamos «TransPlant: Mi enfermedad es una creación artística»: la parte de autoexperimentación médica sobre *Condylomata acuminata*, una infección de transmisión sexual (ITS) producida por el HPV (virus del papiloma humano) y con el cual convive una de las componentes de QR. Este trabajo se basa en la elaboración de protocolos y herramientas necesarios para el uso de terapia fotodinámica (PDT) para tratar condilomas de forma DIY/DIWO. La PDT es una técnica muy poco invasiva con grandes resultados sobre cánceres localizados y enfermedades de piel, aplicando un proceso de fotosíntesis en el cuerpo humano. Pero al tratarse de una técnica reciente es todavía de difícil acceso, cuando su uso comunitario podría aplicarse fácilmente en casos externos como el de los condilomas, y así poder avanzar en liberar esta técnica para enfermedades más graves. Los protocolos están bien documentados y son accesibles, y hay ya un consenso científico “PDT can be considered a highly effective and safe treatment option for anogenital condylomata acuminata” (<http://www.ijidonline.com/arti>).

Por lo cual, nuestro principal objetivo es abrir la caja negra, como dicen *lxs hackers*, o abrir la píldora, como decían *lxs activistas*

afectados por el sida. Se trata de replicar y hacer accesible los conocimientos en una wiki, lo cual podría servir para centros comunitarios de salud y para personas que se encuentran excluidas del sistema público, pero también para centros de salud de países del sur donde el HPV está todavía más expandido. Por otra parte, queremos, desde el lado artístico y mediante la dimensión performativa de la autoexperimentación, formar localmente una masa crítica de usuaries/expertes (entendiendo a las usuarias como expertas).

Aspiramos a la constitución de un grupo plural que haga aparecer las interseccionalidades en juego en enfermedades de transmisión sexual como el HPV. Y que de herramientas para no contraponer, o más bien poner en diálogo creativo, los cuidados, la prevención y el contagio con sexualidades abyectas y múltiples. Se trata, también, de generar conocimientos que rompan con los tabúes relacionados con el cuerpo enfermo. Un cuerpo siempre es un cuerpo enfermo y, al considerar la enfermedad como parte de la vida misma, ésta puede ser utilizada como herramienta creativa para deconstruir los procesos de normalización producidos por la noción de cuerpo sano.

Para la presentación del proyecto en el Paratext invitamos a Rosa Almirall. Feminista, ginecóloga de la sanidad pública y sexóloga que en 2012 impulsó la creación de Trànsit, un servicio que se centra en la promoción de la salud en personas *trans*. Trànsit es la iniciativa personal y profesional de una ginecóloga y una matrona, que, en sanidad pública, dirige el Servei d'Atenció a la Salut Sexual i Reproductiva (ASSIR) del Institut Català de la Salut.

Conversamos con ella y buscamos, a partir del diálogo y preguntas del público, pensar

posibles miradas no binarias acerca del HPV. Una conversación acerca del HPV y los cuerpos *trans*.

Link al vídeo de la presentación: <https://vimeo.com/213344672>
www.quimerarosa.net
<http://quimerarosa.net/transplant/>
http://quimerarosa.net/wiki/index.php/TransPlant_Mi_enfermedad_es_una_creaci%C3%B3n_art%C3%ADstica
<https://gridspinoza.net/projects/transplant-mi-enfermedad-es-una-creaci%C3%B3n-art%C3%ADstica>

PARATEXT #16

Eliana Beltrán P.

Medellín, Colombia, 1984

Periodo de residencia: mayo 2016 - mayo 2018

Máster en arte sonoro de la Universidad de Barcelona, con formación en arquitectura en la Universidad Pontificia Bolivariana de Medellín. Es baterista y fue integrante de proyectos musicales de corte experimental de la escena alternativa nacional colombiana, e inició estudios en la escuela de música de la Universidad Eafit con énfasis en percusión sinfónica.

Beltrán P. se sitúa *entre*, en su investigación explora lo *interseccional*, el estar en medio de categorías como método y como repercusión de su formación multidisciplinar, considerando los diferentes puntos de vista y la resonancia en las zonas de conflicto.

Reflexiona desde ámbitos como la arquitectura, la ficción-y-lo-efímero de lo audible, el cuerpo y el documento, en tensión y/o yuxtaposición a otras ideas de lo espacial; el desarrollo de

sus prácticas espaciales está derivando en la integración de distintos medios como la instalación escultórica, acciones en vivo y escritura de textos.

Ha mostrado su trabajo en exhibiciones colectivas en Medellín (43.º Salón Nacional de Artistas 2013, entre otros) y Barcelona (Festival Zeppelin, organizado por la Orquesta del Caos en el CCCB 2015, entre otros); como arquitecta, recibió varios reconocimientos nacionales e internacionales en sus años de práctica profesional, como por ejemplo la mención de honor en la categoría de proyecto arquitectónico en la XXIII Bial Nacional de Arquitectura Colombiana 2012.

The Reading Room #3 / El *play-writing*

«The Reading Room» es uno de los proyectos que he desarrollado durante mi primer año de residencia en Hangar. Partió del interés por compartir lecturas relativas a los temas contenidos en mi trabajo final de máster, las cuales iban abriendo y cerrando cuestionamientos conceptuales sobre una idea de límite acústico y de límite espacial. El proyecto, más que un grupo de lectura, lo defino como un «encuentro de lecturas» que va cambiando de forma, esto es, de sitio, participantes y modo de ejecución. En el título (*reading room*) está implícita una construcción de sentido que pasa por una acción que se está dando y una alteración de idea de lugar que pasa por lo sonoro o específicamente por lo audible como representación y como ficción.

Para esta tercera sesión seleccioné del libro *Lacan y los interlocutores mudos*, publicado por Slavoj Žižek, el capítulo de Miran Bozovic titulado «El cuerpo omnisciente», donde se analiza el tema de la voz acusmática en la primera novela escrita por Diderot, *Les*

bijoux indiscrets, y también desde leyendas pitagóricas como posible origen del término. Transformando el documento original en un guión, cuestiones como la corporización de un texto, su interpretación, la relación audiencia-sitio-entorno construido, los modos de articulación y encuentro se ponen de manifiesto en un ensamblaje en directo o espacio donde toman sentido.

Esta acción en vivo se sitúa entre los límites del ensayo abierto, el microteatro, la *performance* y la instalación escultórica. Basada en esta sesión, actualmente trabajo en la construcción de una versión larga que será presentada en La Capella como proyecto seleccionado por BCN Producció 2017 en la categoría propuestas en vivo.

Rafael Pérez Evans

Málaga, 1983

Periodo de residencia: mayo 2016 - mayo 2018

Artista español/galés, Rafael es licenciado en Bellas Artes por la Universidad de Goldsmiths, en Londres. Sus obras han sido expuestas en México, Río de Janeiro, São Paulo, USA, Londres, Berlín y Madrid.

A través del uso de la etnografía y la investigación, está excavando y desenterrando historias perdidas, gestos, noticias, imágenes y rumores locales. Estos luego son re-elaborados en instalaciones que utilizan *performance*, imágenes y objetos que van recapitulando narrativas de microrresistencias dentro de una nueva historiografía ficticia.

Como “arqueólogo de Occidente”, ha estado trabajando y viviendo en países como México, USA, Cuba y Brasil, donde ha excavado desde una nostalgia occidental por un pasado más

desnudo, extrayendo material para luego reconstruir en Europa, en este proceso encontrando una ansiedad poscolonial que ronda a través de su práctica.

A veces su tipo de arqueología tiene como inquietud el hecho de desenterrar historias locales peculiares, donde los resultados de las excavaciones pueden traer algún cuestionamiento más sobre cómo nos relacionamos con la jerarquía de la información, aquellas que recibimos en relatos, la historia y en los rumores.

Rafael Completó en el año 2011 residencia en Sassafras, Tennessee, en el 2012 co-dirigió Romita 26 Art Studios en México DF y dirigió Alto Residency en una jungla en el centro de Brasil, y también es parte de los proyectos Despina y Gazua en Río de Janeiro.

Operación *Free Lemon*

El artista continúa con su búsqueda, transformación y arqueología de relatos, rumores y noticias peculiares.

Se centra en dos momentos en la historia de un limón en España; por un lado, en los años noventa, cuando agricultores de Málaga, después de una grave devaluación del precio de los limones debido a la falta de subsidios gubernamentales para la producción, protestan y tiran toneladas del producto, transformando así una cultura y despojando a cientos de familias de sustento.

Por otro lado, en 2016 el precio del limón aumenta de manera absurda y da lugar a que se forme un grupo de rumanos en Murcia que crearon una banda de ladrones, alquilando coches para robar toneladas de limones de los campos. La policía buscó durante mucho tiempo al grupo hasta que se apoderó de ellos; la policía dio el título de «operación *lemon free*» al evento.

El artista se apropia del robo y del título de la operación y la presenta como una instalación en movimiento, jugando con el peculiar hallazgo y observando cómo las oscilaciones de los subsidios estatales descarrían en gestos tan opuestos como tirar toneladas de un ingrediente o, al contrario, robándola. La pieza introduce pequeños gestos performativos tomados del género quinqué del cine español, donde hubo gran fascinación y homoerotización de muchos criminales. Esta fascinación crea una posible tensión entre el ataque que el pequeño delito genera a la tela del comportamiento burgués y a la vez la romantización que muchos directores burgueses hacen de lo precario. Finaliza la pieza con el público ingiriendo la narrativa a través de una limonada hecha *onsite*.

PARATEXT #17

Lot Amorós

Elche, 1982

Periodo de residencia: septiembre 2015 - enero 2016

Sin residencia fija, vive y trabaja alrededor del mundo. Lot Amorós es un ingeniero informático y artista transdisciplinar español que ha trabajado en interfaces de visualización de datos, *performances* en realidad mixta e instrumentos audiovisuales interactivos. Ha trabajado con diversas instalaciones en residencias y certámenes internacionales de arte digital, como los proyectos *EVA* en São Paulo y *Augmented Airspace* en El Cairo. En mayo de 2012 desarrolló en una residencia artística en Holanda su proyecto «Guerrilla Drone», una interfaz aérea de proyección de

imágenes. Desde entonces sus proyectos se centran en la potencia de la robótica en el espacio aéreo a través de los drones. Ha ganado los premios *NextThings: NextSpace*, de Telefónica I+D y Centro de Arte Laboral, *Vida Artificial: Inventivos a la producción*. Su obra ha sido expuesta en La casa encendida, Madrid; Azkuna Centroat, Bilbao; Festival D-CAF, El Cairo; Centro de Arte Laboral, Gijón; Red Bull Station, São Paulo; Festival FACYL, Salamanca; Festival CynetArt, Dresden; Victoria & Albert Museum, Londres, y MAAS Museum, Sídney. Ha sido artista residente en MIS, São Paulo; NP3, Países Bajos; Nuvem, Río de Janeiro y Laboratorio de Interactivos de Hangar, Barcelona.

Dronism

En 2013, el artista y activista español Lot Amorós visitó los desiertos de Egipto en el marco de su investigación sobre VANT (vehículos aéreos no tripulados). Una vez allí colocó carteles por todo el territorio informando a sus habitantes de cómo protegerse de los drones Hebron israelíes. Los carteles reproducían instrucciones en árabe tomadas directamente de documentos auténticos de Al-Qaeda sobre drones, pero suprimiendo todas las referencias militares o violentas, que sustituyó por pacíficas instrucciones dirigidas exclusivamente a dotar a los civiles inocentes de una serie de instrumentos de protección frente a los vehículos aéreos no tripulados, consistentes en materiales cotidianos y desperdicios, como automóviles viejos, electrodomésticos estropeados, etc., con los que construir dispositivos para inhibir frecuencias, cegar cámaras, etc. Valiéndose de la retórica de la religión, los carteles de alguna forma imitaban los diez mandamientos

de Moisés, situando al drone en una posición divina: omnipresente y todopoderoso. Durante su expedición, Amorós se dedicó también a recopilar mitos y narraciones de las personas que viven bajo la amenaza de los drones para esbozar la idea de una religión drónica.

Dronecoria

El proyecto *Dronecoria* se basa en un proyecto de reforestación mediante el uso de drones (vehículos aéreos no tripulados) modificados que permiten disparar semillas. Frente a las técnicas tradicionales que requieren helicóptero con gran consumo de combustible y alto coste, Dronecoria usa el método de dispersión por medio de bolas semillas basado en la anemocoria, que es un fenómeno de dispersión de las semillas por la acción del viento. El proyecto *Dronecoria* rescata mecanismos alternativos provenientes de la cibernética, la robótica y la fabricación digital para la dispersión de semillas. La diseminación mediante drones tiene la ventaja de eliminar la competencia de la planta madre y de localizar con precisión la situación del nuevo cultivo y así aumentar su oportunidad de supervivencia. Proyectos como Dronecoria representan un nuevo tipo de especies simbióticas que son producto de procesos biológicos y tecnológicos a los que se les añade el componente sociocultural que permite entender cómo estas especies híbridas tienen un impacto sobre temas críticos relacionados al medio ambiente como es la reforestación artesanal.

Marcel-Í Antúnez Roca

Moià, 1959

Periodo de residencia: septiembre 2015 - enero 2016

Internacionalmente conocido por sus *performances* mecatrónicas y sus instalaciones robóticas. Sus trabajos se han presentado en numerosos festivales, galerías, museos y teatros de todo el mundo, como la Villette de París, el ICA de Londres, el FILE de São Paulo, el DAF de Tokio, el DOM Cultural Center de Moscú, el DEAF de Rotterdam y el Performing Arts de Seúl (Corea), entre otros.

A lo largo de más de 30 años de carrera, Marcel-Í ha desarrollado un universo particular en el que han contribuido su interés, entre otras cosas, por el cómic, el Art Brut, las vanguardias de los años sesenta o las tradiciones populares. Un cosmos completado por su inclinación por ciertos elementos de la condición humana tales como la alimentación, el sexo o la muerte. El trabajo de Antúnez tiene al cuerpo como elemento central, se mueve en la esfera del arte de la instalación y la *performance*, y desde hace más de dos décadas está embebido por la tecnología digital. Durante este tiempo, el artista ha desarrollado un procedimiento que denomina con el neologismo de la sistematurgia. El quid de este sistema es la participación del usuario. La sistematurgia, literalmente «dramaturgia de sistemas informáticos», se divide en tres ámbitos: interfaz, gestión informática y médium.

Marcel-Í ha recibido, entre otras, las siguientes distinciones y premios: primer premio en Festival Étrange, París, 1994; Mejor New Media en el Nouveaux Cinéma/Nouveaux Médias Montreal, 1999; Premio Max a los nuevos lenguajes escénicos, España 2001; Honorary Mention en el Prix Ars Electronica, 2003; Premio Ciutat Barcelona en categoría

Multimedia, 2003; Premio Ciutat de Barcelona en la categoría de Artes Visuales, 2014, y el Art Excellence Award 2015 Japan Media Arts Festival.

Systorgy

El proyecto *Systorgy* ha consistido en liberar herramientas y dispositivos que Marcel·lí Antúnez Roca utiliza desde los años noventa para realizar sus acciones e instalaciones interactivas.

Estas herramientas, ahora a disposición de quien las necesite, posibilitan construir estructuras interactivas temporales complejas. Normalmente, los sistemas interactivos contemplan tres ámbitos: las interfaces, la gestión computacional y el médium representacional. Sobre este diagrama, Antúnez ha desarrollado una metodología que él denomina sistematurgia; literalmente, «dramaturgia de sistemas computacionales». El corazón de este método es el programa POL. Esta aplicación ha sido hasta hoy utilizada por sólo por Antúnez, y lo que se pretende con *Systory* es convertirlo en un *freeware*. El proyecto contempla también ofrecer algunas soluciones para construir interfaces y la publicación de la librería PIXMAPS, basada en el *software* libre de Open Frameworks. PIXMAPS permite una amplia gestión del vídeo.

El proyecto *Systorgy* puede ser muy útil para aquellas personas que quieran iniciarse en la gestión interactiva de la complejidad, así como para aquellos que quieran hacer un uso profesional.

Podéis visitar el resultado y descargarlo en: <https://systorgy.hangar.org/dokuwiki/doku.php>

Fases del proyecto:

Octubre 2016, viernes 28 de 16 a 20 horas.

Espacio Ricson, Hangar, Barcelona

Primero workshop en Sala Ricson con la demostración de las herramientas y los diferentes sensores.

Diciembre 2016, día 19. Espacio Ricson, Hangar, Barcelona

Presentación del proyecto y primeros materiales de *Systorgy* colgados en la wiki de Hangar.org. En ella encontraréis las aplicaciones para ser descargadas, los manuales de instalación y los manuales de fabricación en el caso de las interfaces, así como algunos ejemplos de todo. Hasta la realización del *workshop* se seguirán añadiendo contenidos a la wiki.

Febrero 2017, 2 y 3, de 16 a 20 horas, y 4 todo el día. Espacio Ricson, Hangar, Barcelona

Workshop práctico para la utilización de las herramientas de *Systorgy*. El número de participantes y los materiales que tienen que traer los participantes se anunciará el día de la presentación del proyecto.

POL es un gestor de contenidos interactivos capaz de comunicar una red de ordenadores, interfaces, y otros dispositivos a través de una red de Ethernet gracias a varios canales, entre otros MIDI y OSC (Open Sound Control). POL permite, además de organizar las interacciones, crear diferentes partes interactivas y organizarlas en el tiempo. El ordenador que hace de server de POL funciona de momento sólo sobre sistema operativo Windows, pero a través de los canales mencionados se puede conectar con otros sistemas operativos. La aplicación POL permite disponer de un programa abierto, modelable y reutilizable en otros trabajos. Hasta hoy POL ha sido utilizado en las acciones «Pol» (2002), «Transpermia» (2004), «Protomebrana» (2006),

«Hipermebrana» (2007), «Cotrone» (2010), «PSEUDO» (2012), «Ultraorbism» (2015) y, entre otras, en las instalaciones «Tantal» (2004), «DMD Europa» (2007), «EPIDERMIA» (2008), «HIPNOTOC» (2008), «METAMEMBRANA» (2009) y «ALSAXY» (2015). También ha sido utilizado en múltiples workshops, como el de MITOTICA, realizado en 2011 en Costa Rica. POL fue escrito por Jesús de Calle, revisado por él mismo y por Matteo Sisti Sette y Javier Chávarri.

PIXMAPS permite un *player* vídeo (marcas, loop, rewind, fast forward), mosaico de *templates* de 32x15 vídeos, mirror tipos caleidoscopio de vídeo, transparencia de hasta tres capas simultáneas, diferentes cámaras, captura en tiempo real, *mapping* de animaciones y vídeos y reconocimiento de rostros e imágenes complejas. Esta librería está desarrollada desde 2010 por Sergi Lario y Javier Chávarri.

Carla Boserman

Madrid pero Sevilla, 1984

Periodo de residencia: febrero - mayo 2016

Es licenciada en Bellas Artes por la Universidad de Sevilla y Máster en Comunicación, Cultura y Ciudadanía Digitales por la Universidad Rey Juan Carlos I de Madrid.

Es docente del área de arte de BAU, Centro Universitario de Diseño de Barcelona, donde imparte un taller permanente de arte contemporáneo y otro de métodos de investigación creativa. Ha formado parte del proyecto *Objetologías* y participa de GREDITS (Grup de Recerca en Disseny i Transformació Social).

En su actual proyecto de tesis hace una aproximación metodológica a la investigación

en arte y diseño, atendiendo a espacios experimentales contemporáneos y formas de pensamiento material. Explora las posibilidades del relato gráfico #relatograma como objeto epistemológico, y desde ahí ha participado en diversos proyectos y espacios culturales sensibles a las prácticas experimentales y colaborativas, como Medialab Prado y la Red de Arquitecturas Colectivas.

Ha colaborado en proyectos pedagógicos en el Museo Vostell Malpartida, MACBA, La aventura de aprender y últimamente en el CCCBLab con el proyecto #Futurnet.

Es una de las fundadoras de Robocicla.net, un proyecto de reciclaje creativo y cultura libre, y forma parte del comité científico del SoPA, Congreso internacional sobre educación y socialización del patrimonio. Desde hace algún tiempo colabora de un proyecto de archivo culinario y memoria política del barrio de la Barceloneta, escribe, dibuja todo lo que puede y tiene pendiente retomar la cerámica.

La investigación doctoral de Carla Boserman tiene por título “Culturas experimentales y pensamiento material: una aproximación metodológica a la investigación en arte y diseño”. Propone dos desplazamientos. El primero va del laboratorio científico a los “nuevos” laboratorios, de los experimentos científicos a la experimentación colectiva y de las formas de documentación propias de la cultura experimental científica a las formas de registro de la experimentación colectiva. Un relato que se acompaña del trabajo de campo desarrollado en los últimos años en Medialab Prado (Madrid), en diversos proyectos de la red de Arquitecturas Colectivas y en un proyecto de archivo culinario y política en la Barceloneta. En estos proyectos, la aproximación metodológica se ha planteado

desde la etnografía experimental, proponiendo el relato gráfico (relatograma) como dispositivo de campo en contextos de investigación y creación colectiva.

El segundo desplazamiento busca pensar en cómo atender a prácticas entre el arte y el diseño que suceden en “laboratorios” más allá de las disciplinas científicas y de las regulaciones académicas.

Espacios de investigación y experimentación material, donde se desarrollan prototipos, se documentan procesos y se crean objetos, dándose una serie de prácticas que se aproximan de forma no siempre ortodoxa a la investigación, lo cual no significa necesariamente que no haya conocimiento en ellas.

Durante la residencia en Hangar en el marco de la Beca de Investigación Artística Fundación Banco Sabadell-Hangar ha desarrollado parte de su actual trabajo de campo, experimentando con objetos sonda y manteniendo conversaciones con artistas e investigadores residentes en el espacio. Conversaciones que transcribe en forma de relato gráfico y que junto con el estudio Ugly¹ está prototipando y transformando en una serie de objetos para investigar.

Este proyecto está en proceso de compilación en el archivo «Excelencias Bárbaras».

«Excelencias Bárbaras» es una zona de conocimiento inestable².

Es una contradicción habitable.

Se buscan formas de excelencia investigadora en arte y diseño, más allá de la academia. Excelencias que son bárbaras, en su doble acepción. Bárbaras por foráneas, extrañas o toscas. Pero también por llamativas, magníficas y asombrosas.

Es una pregunta acerca de las formas de rigor en la investigación creativa, que se mueve entre el ritual y la disciplina, entre

el experimento y la experiencia, entre lo singular y lo estandarizado.

Un archivo a partir del cual se busca indagar posibles ensanchamientos en la investigación en arte y diseño, explorando sus límites y potencialidades.

1. <http://www.uglystudio.es/>

2. La noción de “conocimiento inestable” es esbozada por la curadora Emily Pethick. Es un conocimiento que contiene diferentes puntos de vista y zonas de conflicto; en palabras de Pethick, un conocimiento que “did not rest with a singular viewpoint, but contained many differering, and often conflictual, perspectives” (Pethick, 2009).

Pethick, E. (2009). «Interview with Emily Pethick. On the institution as a site for artistic collaboration and production». In Ericson, M., Frostner, M., Keys, Z., Teleman, S., Williamsson, J. (eds.), *The Reader: Iaspis forum on design and critical practice* (295-313). Berlin: Sternberg Press.

Rubén Patiño

Barcelona, 1979

Período de residencia: febrero - abril 2017

Estancia larga: abril 2017 - abril 2019

Mi producción artística se encuentra a medio camino entre la música de club y las prácticas artísticas contemporáneas. En particular, estoy interesado en la generación de sonido por medios electrónicos y en la exploración de formatos híbridos de presentación en los que combino la inmediatez de la actuación en vivo con la transformación física de un espacio específico. Mientras que también trabajo con vídeo, gráfica, materiales e instalación, la mayor parte de mi producción se presenta como ejercicios de deconstrucción del concierto tradicional, donde cuestiono las formas

estandarizadas de presentación/recepción de audio e imagen. Así pues, mi práctica se trata mayoritariamente de propuestas que se mueven entre la intervención, la acción y la performance, cuya intención es transformar la percepción del espacio e involucrar al público.

Patiño, Patiño, Patiño Again

Acción autopromocional para tres altavoces y tiza.

Xose Quiroga

Ourense, 1979

Período de residencia: febrero 2017 - mayo 2019

El proyecto IMVEC desarrolla estrategias y métodos de investigación medioambiental a través de un programa de formación ECOforense, el prototipado de herramientas de monitorización y la implantación sobre el terreno de herramientas y métodos investigativos ciudadanos.

Durante la primera Beca de Investigación del Laboratorio de Interactivos de Hangar, IMVEC realizó el desarrollo inicial de los prototipos Leptos, Teroda y Camioca y se produjeron, como retorno al centro, 80 horas de vídeo del programa formativo de investigación ECOforense.

Todos los contenidos del programa formativo, así como la documentación de los prototipos, está disponible en la web del IMVEC, liberada bajo diversas licencias libres (licencia de producción de pares y CERN Open Hardware License). Junto al desarrollo de los prototipos y el programa formativo, actualmente el IMVEC trabaja junto al Colectivo StopCrematori en la investigación de la villa de Sant Adrià como

espacio altamente contaminado dentro del área metropolitana de la ciudad de Barcelona.

Web

<https://imvec.tech>

Código

<https://gitlab.com/imvec>

Material didáctico

<https://imvec.tech/formacion>

Social Media

<https://quitter.se/imvectech>

<https://twitter.com/imvectech>

PARATEX FEATURING ENCURA #3

Jaime y Manuela

Madrid, 1984 / Granada, 1988

Período de residencia: diciembre 2016

Manuela Pedrón Nicolau y Jaime González Cela son investigadores, comisarios y educadores. Su trabajo como colectivo se centra en la investigación artística y en la capacidad del arte contemporáneo de generar distintas formas de narración que exploren lo social y lo político a partir de la ficción. Como equipo curatorial, han comisariado «Art ficció» para CaixaForum Barcelona, proyecto ganador de la primera edición de Comisart (2013) y C.I.T.I., Centro de Investigación Técnica e Imprevisible en la Sala de Arte Joven de la Comunidad de Madrid (2015), y han participado en la ampliación del Archivo de Creadores de Madrid de Matadero. En 2016 obtuvieron una beca de investigación en comisariado y mediación en la Real Academia de España en Roma y la beca Encura para el desarrollo del proyecto «Chemtrails» en Hangar. Gestionan el espacio independiente

FRÁGIL en Madrid. En 2017 han realizado el proyecto «Alucinación colectiva» para la Biblioteca de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense dentro del programa «Adquisiciones Comisariadas».

Chemtrails

Las teorías conspiratorias son las nuevas leyendas. En los últimos años, este fenómeno ha sustituido el concepto tradicional de relato popular gracias a un corpus de conocimiento alternativo que revela, especialmente a través de Internet, los mecanismos ocultos de la historia, la economía y la política mundial. Uno de sus casos más emblemáticos son los *chemtrails*, esas nubes alargadas que aparecen constantemente en el cielo actual. Su traducción al castellano es «estelas químicas», y han generado una gran cantidad de teorías acerca de sus componentes y efectos en la meteorología y los seres vivos. El proyecto «Chemtrails» tomó como punto de partida este neologismo para desarrollar durante cinco semanas de trabajo conjunto distintas líneas de investigación en torno a las capacidades narrativas del arte contemporáneo a partir del trabajo de Eliana Beltrán, Rafael Pérez Evans, Paco Chanivet y Alejandra Avilés, artistas residentes en Hangar. Las teorías de la conspiración y las leyendas urbanas se convirtieron en el centro de este proyecto curatorial en función de su potencial narrativo y crítico, sus mecanismos de difusión ligados a la oralidad, la réplica y la mutación del propio relato y por su capacidad para generar mitos e imaginarios.

En su libro *Mitologías*, Roland Barthes presenta y analiza un largo listado de cuestiones que entiende como esenciales en la configuración de la escala de valores y el imaginario de su sociedad burguesa de los años cincuenta.

La lucha libre, los romanos en el cine, los marcianos, las guías de viaje o la publicidad de detergentes son algunos de los referentes que Barthes establece como mitos de su época. Este proyecto curatorial funciona como una suerte de actualización de dicha obra señalando las leyendas urbanas y las teorías de la conspiración —entre la contrainformación y la ficción— como claves en la configuración de la mitología contemporánea. El análisis y cuestionamiento de esta mitología contemporánea encuentra en la práctica artística un importante ámbito de estudio, ya que la construcción de mitos y leyendas es el motor de la propia Historia del Arte. Se dice que al artista Chris Burden no le gustaba hablar de «Shoot», esa *performance* que hizo en California en 1971 en la que pidió a un amigo que le disparara en el brazo con un rifle de calibre 22. Sin embargo, las acciones en las prácticas artísticas sobreviven fundamentalmente a través de narraciones, ya sean orales, textuales o en soporte gráfico; son la única opción para las audiencias secundarias, que es como Burden identificó a quien no presencia la acción y accede a una *performance* mediante el relato. Para pensar en los procesos de comunicación en diferido entre artista y espectador tomamos también como referencia un texto especialmente inspirador firmado por el teórico José Luis Brea. Se titula “Telepatía 2.0. La Teoría de las Multitudes Interconectadas” y parte de un fragmento de *2666*, la última obra del escritor Roberto Bolaño. En este libro aparece un relato legendario según el cual la sociedad mapuche —los araucanos, para los colonizadores— contaban con un sistema de comunicación y contrainformación que los españoles nunca consiguieron identificar y que posteriormente se imaginó como telepático. A partir de este relato, Brea reconoce en la escritura un factor

telepático y en la lectura algo de alucinógeno. Nos gusta pensar las prácticas artísticas en general, y este proyecto en particular, desde ese planteamiento; la preparación de una pieza como ejercicio telepático y la recepción como estadio alucinógeno.

A partir de estas imágenes e ideas, Eliana Beltrán trabajó para «Chemtrails» en torno a las técnicas de grabación de la escucha alucinada, Electronic Voice Phenomena o psicofonía. Desde su formación en arquitectura y los planteamientos que el arquitecto japonés Sou Fujimoto presenta en su libro *Futuro primitivo*, trabajó en torno al hecho de habitar desde la cuestión: ¿nido o cueva? Lo funcional de la construcción, frente a la heurística, descubrir y aprender a habitar un espacio dado. Eliana partió del sonido constante que se escucha en los estudios de Hangar debido al sistema de calefacción. Este sonido guió su investigación en una larga búsqueda de cavidades subterráneas que llegó hasta un conjunto de cuevas en Marte. A través de registros realizados en el estudio, grabados al derecho y al revés, conecta estos dos espacios por descubrir, uno real y uno potencial. Por su parte, Rafael Pérez Evans llevó a cabo un *spin off* de un proyecto que estaba en proceso para Río de Janeiro. La pieza supone un capítulo dentro de su investigación titulada «Actos de borrar: cuando estás rodeado de fealdad la belleza es inapropiada», que parte de una leyenda sobre uno de los parques de la ciudad en el que convivían una importante comunidad de trabajadoras sexuales *trans*. En la actualidad toda esa zona de la ciudad ha cambiado mucho y la comunidad ha sido expulsada del parque; sin embargo, permanecen toda una serie de recuerdos y leyendas en torno a ellas que Rafa rescata en su trabajo, desde planteamientos cercanos a

la psicomagia y lo ritual hasta la creación de prácticas comunitarias. En el trabajo de Paco Chanivet, la ficción especulativa y sus derivados literarios, cinematográficos o conspiratorios son un elemento fundamental, construyendo desde la práctica artística narraciones increíbles que atraviesan lo cotidiano desde formatos y estrategias muy distintas. Para «Chemtrails» partió del concepto de *oopart*, acrónimo de “artefectos fuera de lugar”, que se utiliza para denominar objetos de interés histórico o arqueológico que se encuentran en un contexto inusual, piezas que podrían desafiar la Historia convencional. Con esta idea desarrolló un dispositivo extraño que propone un rito iniciático hacia la *alétheia*. En el caso de Alejandra Avilés, uno de los pilares fundamentales de su trabajo se encuentra en las narraciones familiares procedentes de la zona del desierto de Sonora en México. Para este proyecto trabajó a partir de unos relatos escritos por una de sus tías. Durante la residencia fueron tomando progresivamente más importancia dentro de ese compendio de relatos aquellos recuerdos vinculados a sus años como trabajadora social en la zona de Sonora, donde trabajó especialmente en cuidados ginecológicos con mujeres de comunidades indígenas. El desenlace es una obra misteriosa, que invita a descubrir paso a paso su interior.

El resultado final de esta investigación colectiva tomó forma en un conjunto de siete cajas, que incluían cuatro piezas cada una, realizadas en serie por los cuatro artistas. Las cajas fueron enviadas a siete personas, seleccionadas a partir de un correo masivo que imitaba la estética y el vocabulario del clásico spam que ofrece al destinatario una oportunidad de increíbles beneficios. Este correo, cuyo estilo fue generado a partir de la traducción

en bucle de Google Translator, contaba en su firma con la referencia al artista Bas Jan Ader que, en los setenta se convirtió en uno de los grandes mitos de la Historia del Arte del siglo XX al desaparecer en el océano Atlántico en su última acción, que consistía en cruzar desde EE.UU. hasta Europa en el bote más pequeño que jamás lo hubiera intentado. Las obras que forman parte de «Chemtrails» no fueron concebidas para un espacio expositivo, sino para ser recibidas a través de correo postal y desempaquetadas en un ambiente doméstico, por lo que fueron especialmente diseñadas para su manipulación. En este proceso probablemente hayan sufrido transformaciones, algunas de ellas irreversibles, lo que convierte a los/as destinatarios/as en las únicas personas que pueden explicar su estado original. «Chemtrails» se establece así como un experimento artístico sobre la importancia del rumor y la transmisión en las prácticas artísticas; un proyecto centrado en el relato y en la capacidad del arte contemporáneo para activarse a través de la narración.

PARATEXT FEATURING ENCURA #4

Maykson Cardoso

Divinópolis, Brasil, 1988

Periodo de residencia: febrero 2017

Es licenciado en Filología Hispánica y Portuguesa por la Universidad del Estado de Mato Grosso, máster en Estudios de Literatura por la Universidad Federal Fluminense y, actualmente, cursa el doctorado en Artes Visuales, en la línea de Historia y Crítica del Arte, en la Universidad Federal de Río de Janeiro.

Desde el 2014 viene actuando como curador independiente después de haber realizado cursos libres en la Escuela de Artes Visuales del Parque Lage, en Río de Janeiro. El 2016 pasó a integrar la red de agentes culturales Curator's Network después de haber sido galardonado con la beca de investigación del programa de residencias curatoriales ENCURA, en Hangar.org, Barcelona. Entre las exposiciones que curó constan “El más profundo pensamiento es un corazón latiendo”, una individual de la artista Adrianna Eu, en Río de Janeiro; “Muestra Caleidosopio”, colectiva que reunió trabajos en vídeo de doce artistas contemporáneos brasileños en el XXXFuorifestival, en Pesaro, Italia, y “Comensales # 1”, colectiva que reunió obras de dieciocho artistas, entre brasileños y extranjeros, en Río de Janeiro.

Hecha la ley, hecha la trampa, o: el contrabando como alternativa

En 1926, Constantin Brancusi realizó una exposición en la Brummer Gallery de Nueva York para la cual envió una serie de veintiséis esculturas desde Francia. Cuando las esculturas llegaron a la aduana estadounidense, los agentes las examinaron e insistieron en imponer tasas de importación a la obra *Pájaro en el espacio*: tanto el bronce con el que estaba hecha como su acabado no dejaban dudas de que se trataba de una pieza industrial y no de un objeto de arte.

En efecto, si este caso arroja luz sobre la obsesión que el artista tenía por un acabado que borrara las huellas de su mano de obra –como apunta Rosalind Krauss en *Passage of Modern Sculpture*–, él también demuestra que la aduana opera como un dispositivo de control que no sólo regula el tránsito de mercancías entre países, sino que también

puede decidir qué es o no una obra de arte a través de criterios cuestionables desde el punto de vista de la teoría y de la crítica de arte.

En primer lugar, «Hecha la ley, hecha la trampa, o: el contrabando como alternativa» tenía como objetivo poner a prueba, y en jaque, a estos dispositivos de control de las fronteras al llevar a cabo la experiencia del contrabando de arte contemporáneo. En segundo lugar, también proponía rescatar una alternativa propuesta por Lucy Lippard al final de los años sesenta: las «Suitcase shows», una serie de exposiciones de arte conceptual que podrían ser transportadas de un país a otro dentro de su propio equipaje.

Para poner en marcha estas premisas, el plan de acciones fue trazado a fin de invitar a artistas que podrían interesarse en participar del proyecto teniendo en cuenta que sus trabajos debiesen tocar en el tema de las fronteras, ser transportados desde Brasil hasta España dentro de un equipaje y puestos a la venta en las acciones expositivas que serían desarrolladas a lo largo de la residencia –una vez que sólo la venta del otro lado de la frontera les conferiría el carácter de mercancía de contrabando.

En total, siete artistas se sumaron a la propuesta desde Brasil. Nuno Cassola (Portugal) envió dos trabajos: «Himno a la Alegría», de 2014, vídeo en el que el símbolo de la Unión Europea, hecho con lana de acero, aparece en llamas y va deshaciéndose mientras de fondo suena el himno de Beethoven; y «Travessía», de 2013, un conjunto de CD con las grabaciones del ruido de las caminatas que el artista realizó cruzando las fronteras de algunos países sudamericanos.

Daniel Escobar (Brasil) utilizó camisetas como soporte para la impresión de fotografías de

su trabajo «The world», de 2013, en el que utiliza imágenes sacadas de libros de turismo para reconstruir mundos ficticios. Cada una de las cuatro camisetas recibió el título «The world» acompañado por la letra indicativa de su talla: S, M, X y XL.

Carlos Monroy (Colombia) tomó el abanico como un objeto ligado a la identidad española donde imprimió uno de los temas de los frescos de un centro doctrinero colombiano: las formas ovales que remeten a los cráneos de los indígenas que vivían en la región y se suicidaron colectivamente cuando llegaron los colonizadores, como un gesto de resistencia a la violencia a la que eran sometidos. La traducción de la palabra *chibcha* que nombra la provincia donde se sitúa el centro –Sutatausa– intitula el trabajo: «Pequeño tributo».

Mano Penalva (Brasil) se apropió de las bolsas de rafia que los vendedores ambulantes utilizan para cargar sus mercancías o donde la gente lleva sus pertenencias personales en algunos países africanos. Así, el título que eligió para el trabajo, «Caracol», solicita esta doble característica al establecer una analogía entre las bolsas y el caparazón que este frágil molusco utiliza como la casa que lleva sobre las espaldas. Además, el artista pintarrajea una expresión alegre y otra triste en cada cara de las bolsas, como una manera de llamar la atención para la recepción positiva y negativa que puede tener un mismo objeto. María Sabato (Argentina) presentó el calendario «Potra salvaje», en el que imprimió una serie de fotografías donde aparece desnuda sobre un caballo en el campo. Si por un lado su trabajo juega con la imagen de la mujer y su objetificación en el arte, por otro también se relaciona con el tema de las fronteras, que allí no son comprendidas sólo en su dimensión espacial, sino que también temporal.

Gian Spina (Brasil) produjo el vídeo *On fleur and ball-fires*, en el que aparecen imágenes de un largo pasillo en un campo de golf en Palestina, donde vivió el artista, mientras una voz femenina lee uno de los poemas escritos por él con trechos de un relato sobre la franja de Gaza. Junto a Tali Serruya (Argentina), el artista también firmó «Land», un trabajo compuesto de un frasquito de vidrio que lleva dentro una porción de arena del Mediterráneo y un *pen-drive* con el archivo de una *videoperformance* realizada por la artista. En Hangar.org, otros cuatro artistas ya habían sido seleccionados para integrar el proyecto: Alejandra Avilés (México), Eliana Beltrán (Colombia), Rafael Pérez Evans (España-País de Gales) y Andrea Gómez (Colombia). Cada uno de ellos contribuiría desde cerca con las discusiones y acciones que serían planteadas desde allí, buscando también desarrollar trabajos que dialogasen con las demás propuestas.

Durante las primeras charlas con el grupo se evidenció el carácter de los trabajos que habían venido desde Brasil: la utilidad inherente a muchos de ellos, así como el hecho de que habían sido producidos en serie y tenían un precio no dejaban dudas sobre su condición de producto. Así, si el arte tiene una dimensión de sagrado –exclusivo, separado del mundo ordinario, sacado de la esfera de la utilidad–, la gran mayoría de los trabajos allí ponía en jaque este estatuto, profanándolo, como diría el filósofo el filósofo italiano Giorgio Agamben, en la medida que lo devolvía a un uso común.

Con esto era necesario pensar en las estrategias que fuesen llevadas a cabo con la finalidad de mostrar estos trabajos sin afectar a los juegos de sentido que estaban solicitando. Por ello, entre las posibilidades discutidas, se

consideró desarrollar acciones expositivas en la calle, sobre *top-manta*, como las mercancías de contrabando suelen ser puestas a la venta en los grandes centros urbanos.

En este sentido, «Hecha la ley, hecha la trampa» se opondría al espacio privado, higienizado, vertical y valorado del cubo blanco al plantear acciones expositivas en el espacio público, sucio, horizontal y menospreciado de la calle, donde los trabajos serían puestos sobre una manta negra.

A partir de estas primeras deliberaciones en cuanto al modo como se expondrían los trabajos, el grupo de artistas residente en Hangar.org comenzó a colaborar al producir trabajos que se relacionaban con el eje conceptual del proyecto.

Alejandra Avilés trajo elementos de una investigación sobre los fragmentos de vidrio que son puestos sobre los muros como forma de aumentar la protección de las propiedades privadas. A partir de ello, la artista desarrolló su trabajo «Asir», un conjunto de piezas compuestas con estos fragmentos de vidrio a los que pegó peluche, camuflando o sacándole del vidrio su poder de cortar.

Eliana Beltrán buscó hacer de la propia manta su trabajo; como ella suele decir, atravesó la tela con líneas blancas, bordando un verso del brasileño Arnaldo Antunes, que dice “Las cosas no tienen paz”. Y, además, como un modo de poner en crisis las relaciones mercadológicas del proyecto, propuso también que, en caso de que alguien compre su manta durante alguna de las acciones, los trabajos de los otros artistas sean puestos directamente sobre el suelo.

Rafael Pérez Evans llevó su propuesta hasta los últimos límites: compró un lingote de oro de 10 gramos y recomendó que el curador lo tragara antes de volver a Brasil, lo expulsase

al llegar al país, lo vendiese y utilizase el dinero de la venta para producir una acción en una plaza pública de Río de Janeiro o São Paulo. Dicha acción consistiría en alquilar un coche, llenarlo de limones e invitar a la gente a recogerlos, como una referencia a los coches de alquiler que hace poco años fueron incautados por la policía española a un grupo de rumanos que los estaba utilizando para robar y vender limones de contrabando a Rumanía.

Andrea Gómez creó unas postales en las que imprimió citas sacadas de los textos teóricos y filosóficos que hemos leído durante las investigaciones y que hacían referencia especialmente al tema de las fronteras. Durante la producción de los postales, la artista invitó a un DJ para interactuar con el ruido producido por las máquinas de la imprenta, mientras un grupo de personas acompañaba y disfrutaba del proceso, que se convirtió en una fiesta. Además, la artista utilizó como pigmento de los postales la cochinilla, un pigmento que fue utilizado como moneda de cambio entre los colonizadores y los pueblos indígenas colombianos. Junto a la cochinilla mezcló un poco de MDMA, de modo que, cuando uno envíe los postales por correo, esté cometiendo también un gesto ilícito.

Al fin y al cabo, «Hecha la ley, hecha la trampa, o: el contrabando como alternativa» produjo su primera acción –«Acción # 1: A ras del suelo»– el 18 de febrero de 2017 en la acera de la aduana marítima, ubicada en el antiguo puerto de mercancías y al lado de la estatua de Cristóbal Colón apuntando hacia el Mediterráneo, en Barcelona.

Una segunda acción –«Acción # 2: Zona Franca»– fue realizada el 24 de febrero de 2017 en la misma semana de Arco, en la acera del Museo Metro Chamberí, en el marco de la

primera edición de la Feria Supersimétrica. El título de la acción jugaba tanto con el hecho de que allí las mercancías estaban libres de impuestos, como en las zonas francas, como con la idea de un lugar donde el arte era tomado, francamente, como una mercancía. Enseguida, los trabajos producidos por el grupo de artistas residentes en Hangar.org viajaron hacia Brasil, donde por lo menos otras dos acciones expositivas serán realizadas en las calles de ciudades como Río de Janeiro y São Paulo.

DON'T EXPECT ANYTHING GREAT. AN EDITED AND SYNCHRONIZED CONVERSATION ABOUT PARATEXT

This name, *Paratext*, stands for a monthly program of presentations by the resident artists at Hangar, both long and short stays, as well as international, group and all research or production residencies. They take place on Wednesdays, from 7:00pm to 9:30pm. Those various artists present concrete projects or parts of their work in different formats. The sessions are always open to the public and hope to enhance interaction with the artists themselves.

Paratext started in 2015. Currently, we are celebrating its 24th edition. We have enjoyed the participation of between three and five artists per edition.

The text that you are going to read next is a transcription of an audio recorded on November 3rd, 2017, at Hangar, Barcelona. It documents the meeting of Hangar's Program Commission, consisting of Lúa Coderch, Irina Mutt, Juan Canela, Pep Dardanyà and Tere Badia (as Hangar's director). The meeting is also attended by Sergi Botella as Hangar's residencies and activities coordinator.

We acknowledge the language of the participants.

Lúa is asking something.
Tere leaves. She returns, bringing Iranian pastries.
Juan likes the ginger ones.
Irina doesn't like them.
They are talking about politics.

Sergi whistles.
Juan leaves.
Pep arrives.

About the Format

LÚA CODERCH (LC): when presenting the work of artists, *Paratext's* format is very characteristic and different from the rest. Studio visits are uncomfortable, because they leave the artist vulnerable. A workshop is not a formalized space. Workshops are a space of total improvisation, because they come to see you and you deal with it as you can, because there are not clear rules. We show things when we can, that is, in an exhibition, at the mercy, even though it pretends otherwise, of the rigors of formal space. It is the start of a new chapter. It is the space of calculated decisions, even if it is understood as either provisional or the opposite. Moreover, doubt, in an exhibition, is a staged doubt. *Paratext* is an interesting format, because there are few and very clear rules: at the Ricson hall (a black box), once a month, at 7:00pm, with 100 euros production allocation and the understanding that it is a group presentation. It is a more formal space than a studio visit, with few but very clear rules, which conveys a sense of security.

JUAN CANELA (JC): it is a public occasion.

LC: yes, it is a public occasion where we lose that element of intimacy that belongs to the studio visit and where a ritual dimension becomes very evident. That makes us take action in a clearer and more intentional manner and not be at the mercy of what others question. It is more provisional than an exhibition, there is

more room for blurriness. It offers us a perfect and right opportunity to try things up, test materials, etc. This is its most notable virtue; it is not a lecture; you are not in an academic context; you are not presenting works in an expected format, where you have to show what you have done in recent years.

TERE BADIA (TB): it is not about visibility but about sharing the project or the moment where we are at, share it within that suspended space, that black box we know as the Ricson. Also, your proposal gets all the attention, which is the same as visiting, one-to-one, each other studio. In *Paratext* you only need to formalize a proposal to share it. You do not need to deal with the high expectations that a studio visit produces, which often translates into an aggressive questioning of what you are doing.

IRINA MUTT (IM): yes, sometimes studio visits become an uncomfortable situation because visitors are not interested about the work of every artist or they only target specific ones. That is why *Paratext* offers a more open format of possibilities, hoping to better fit the needs and work of artists into a presentation format.

SERGI BOTELLA (SB): as opposed to studio visits, I have never encountered anyone refusing a *Paratext*.

LC: What do you tell the artists? How do you ask them for a *Paratext*?

TB: ...that they have half an hour, that is a kind of payoff, not a final product, but something intended for sharing, with 100 euros budget that they can use as they wish but not for a personal fee, which they already receive from all other public activities. Otherwise, it is a

very open activity. We do not precondition how the money is spent or what format is decided. They can do whatever they want in whatever format they want.

JC: I find interesting those determining factors of the presentation that escape the way in which artworks are presented: the white cube and three months of exhibition. The space here is black and you have only half an hour. Those two things change completely what you are going to do with stuff. To be offered a place in such conditions forces you to think about your work differently, it makes you do things in ways that perhaps you never thought before.

TB: in *Paratext*, what we tend to do is to lower those expectations. The public does too, they come to witness what is cooking but not in an exhibition format. The fact that people can come in at any time, drink a beer, etc. turns *Paratext* into a more flexible space, while remaining respectful to what takes place there. It is probably easier for regular residents than for those on short term residencies, because those come with the urgency to present things in a different context and that brings back the classic format of presentation, that of going through one's own oeuvre. I do not know if, in those cases, we should explain better what *Paratext* is or let those more classic presentations take place also.

JC: to me, *Paratext* becomes interesting when it takes a format that dares to try things that are related to what you are working on. You know your project is not yet finished, but here is a time for testing the ideas and formats used in the process. Sometimes, when they just show slides, it turns out to be not such

an interesting format, although, as you have mentioned, if that comes from someone staying for a short time, visiting from afar and showing things that are done in another manner, it can also be interesting. To me, the most relevant aspect of that format lies halfway between both approaches and in that you are in a homey environment. Is like having friends for dinner.

LC: it follows a very Hangar style.

TB: we have also witnessed some failures, but it is interesting to get a space where, if you make a mistake, no one will be surprised. We need risk-taking spaces like that. There are none out there. When they present something, artists force onto themselves the requirement that it has to fully work out, as if it was an exhibition. Here things are more relaxed. Do you think, however, that space is necessary? How does the artist cope with public failure?

LC: my experience tells me that every time I have tried to test something –that realm halfway between what I can and cannot do– I have taken qualitative leaps that took me somewhere different. That has an extreme value to me because we overtheorize the visualization of processes and errors and that is misleading. There are practically no spaces where you can do mistakes or try things out.

IM: if we take into account that *Paratext* is for an audience that belongs to the same professional field, besides the presence of some local visitors, etc., artists do not have to explain their works and they can show things in a raw and more straightforward manner, or show part of a work or research. It does not have the impositions of an exhibition

format, as objects, performances, etc., or is limited by the white cube or by a timeline. It is, therefore, open enough to make you feel comfortable with different formats and do it without having to explain much. It is so open that, sometimes, explanations might be more or less needed. It is always positive that the artist is there, explaining things or nothing at all. To lower the rigor of a scripted event works very well because we are not confronting the strict hierarchies applied to other formats. Audiences understand already those dynamics because they are from the same professional field. This horizontal approach, even if I dislike the word, is very effective, both in front or distant from the work.

PEP DARDANYÀ (PD): I believe there are three good things about this activity. It is, to begin with, an opportunity for audiences and artists to better understand production processes. For a center like Hangar this is paramount. It is not only an opportunity to see how artists work or the results they achieve, but also to think about production processes. It is important, in addition, to do well communicating these efforts. In contemporary production processes this is a crucial element. Some say that contemporary art has become a mega-communication act. That might be true. So, let us find the positive things about this. This type of activity, I think, empowers it. And, lastly, it forces us to find new presentation formats, not only to show working processes, but to show the results of that work too. That is, we need to find new presentation formats, specially, those which best suit their audiences, those that always demonstrate their involvement. I believe that those three things are very important for activities of this kind and for an institution like Hangar.

sb: half an hour presentation from each artist, this is a small thing to ask, involves minimum risks and is very beneficial.

jc: I like this format because it is developed under conditions that are not the usual, because the artists are forced to find alternative ways to present their projects. What I would do, perhaps, is to try not having them all behind a computer, etc.

jc: ...there are already places to talk about projects in this manner, but, beyond my liking or disliking, there is no place to test things like this one. I believe that the virtues of this format lie on rehearsing things, not on telling things. In addition, the space is a friendly environment, we know who the audience is. Maybe, all that contextual intent to crossover should be taken by the commission. That is also important. Whether you like it or not, artists want to show these things in other venues and this is an excellent way for it to happen.

sb: There are lots of things taking place in a format like *Paratext*. This already reflects the idea that we had with Tere in relation to its name. It refers to those things related to the text, but not exclusively to it. It fosters, indeed, other ways to talk about work.

im: yes, it also refers to “para-text”, that is, that which relates to narrative, which belongs to the text itself. It relates to what they decide to say and do, be that painting, research or performance. Of course, there is always text aspect in language. *Paratext* is this opening of language. What are you doing? Are you constructing a narrative, a performance or a video? The language is not defined.

sb: the formats are very different, but they are chosen by the artists.

im: not asking for a concrete outcome, I also think is a payoff solution for everybody. It is beneficial to them to test things out. If that is the result, we have then achieved a good equilibrium. In this light, this rehearsal or beta state makes lots of sense.

sb: yes, test and error, but also a chance to organize thoughts about their work.

About the Institution

lc: in relation to the fact that, at that moment, the institution steps back, I think is important to revise how Hangar operates in relation to it, as what happens, for instance, in *Polivalents*, which do not need the mediation of the institution, since the residents are the ones that invite and decide how they gain visibility and what they will visualize.

tb: they decide what they will visualize and they do it in front of their colleagues.

jc: that is what I was going to say, that the *Paratext* group plays along you in some sort of way. It is not a detached audience but the residents themselves and people that keeps on coming. It is a welcoming space. They show a natural affinity to it. From the standpoint of the institution, there is always a tendency toward very rigid formalities. Therefore, if there are ways that the institution, in a deliberate way, can use to allow things to take place without further consequences, and artist and audiences are aware of it, we feel that makes sense. If I come to *Paratext* as a curator, I

do not expect to find anything finished but to be part of a process. Viewing it from that perspective is very interesting because you witness a test, a process, and you are seeing it, not listening others telling you about it.

tb: we have a question that has been posed before and has created certain tension: the issue that we, in *Paratext*, do not do, on purpose, an institutional presentation of the artists. I think, on one hand, it produces an uncomfortable feeling, but, on the other, it keeps us from interfering the intimate and personal space that we hope for *Paratext*.

sb: it feels strange, but then we discover why. It is less paternalistic. International artists are not accustomed to it, but it is part of our mantra. They introduce themselves, describe who they are and what they are working on. We, nonetheless, write introductions of everyone in the leaflet of the event.

jc: there, you are implementing a little dose of mediation and there is no need for more. When one mediates, one repeats that discourse that assumes what people will do or say, even though this venue is defined as “take the space and do whatever you want”. That is a way to take a position about how the Hangar project should work like.

sb: for us, it is a way to make it more familiar. We are trying also to be expeditious with time. We already took off the intermission break so as not to lose part of the audience. If we take 15 minutes at the beginning of each *Paratext*, we would extend it too long. It is true, however, that some people need to feel more accompanied.

tb: this lack of institutional regulation, allowing the public to move freely during presentations, to let them get up to drink a beer or exit the space whenever they want, makes them feel more comfortable.

im: the fact the we do not introduce the artists or held them to a round of questions conveys that sense of freedom, gives us more time and avoids rigidity, which is all very good.

pd: in addition, we provide a leaflet, which I think is crucial to help the public find its way. Some artists are already known, but even then, it is useful. The cost of that leaflet should be, however, revised.

sb: we print it here on color paper. It is very cheap.

pd: that leaflet allows contextualization. We pay more attention to the things they talk about and make more connections. I like this informal aspect, offering a beer fosters a friendlier environment. Work must be done still with a dose of rigor if we believe that communication is a fundamental part of production processes. That opportunity to be able to talk to friendly people with a beer and comment about the show, so there is this non-stopping and continuous exchange between presentations, is also positive.

sb: yes, it distends the situation on both sides, on both the artist and the public sides.

pd: I have noticed, however, that there is no debate at the end. This is not something happening only at Hangar, it happens everywhere. It is hard to generate debates. In some presentations, it is not necessary,

but there are others that deserve to have them. I do not know how to instigate them. That could be one of our set goals.

sb: we are, for sure, not going to see some of these artists again. That can be a good opportunity to exchange thoughts with them.

pd: perhaps, with more time, after their presentations, we can talk and debate with them.

sb: it can be just a problem related to a lack of a critical capacity. We do not have enough writers.

tb: I completely agree.

pd: I believe that before they used to go to less activities, but they went more involved, with more commitment. There are now lots of activities, but we attend them with a different attitude and view them with little engagement. And, even though the social networks have encouraged debate, that debate is brief, concrete and with observations not thought out enough. Open face-to-face debates are disappearing.

About the Publication

tb: for the publication, we ask them for a small documentation, but I prefer that they understand that opportunity as another space to test things out. That would be an added advantage. The publication is an interesting format because it opens the chance to think how to document an exercise that is not thought of as definitive. To produce a publication, to stiffen that moment, is a contradiction, but it documents it also.

jc: I have a hard time dealing with this format. I think that there are artists that, obviously, take a huge advantage of it. I think it is a useful compendium of all the things that have taken place in Hangar during a year. Everything is here, all in one package. There is a bit of information about each artist. If you look at the contents of the publication, however, everything in it can be found already in the Internet. This catalogue format, as it used to be done before, does not make much sense anymore. Maybe, we need to rethink what kind of publication we should be doing.

pd: well, maybe we could consider increasing the production budget for the presentations also. That would be a good way to reinvest part of the costs allocated now to the publication. Are all artists receiving the same amount of money? If they do not spend it all, does the remnant goes to a common fund that can be used for other presentations?

sb: no, they do not add to the expense of other proposals.

pd: I understand the managing difficulty. Also, I feel it is correct not to pay honorariums. Artists have obligations as well as rights. It is an appropriate payback.

tb: the publication was suggested by the Fundació Banc Sabadell. We agree to it because they fund it. Having that opportunity, we decided to produce it with a maximum of dignity. It is expensive, however.

jc: therefore, those pages are there not only to describe the work of the artists, but to allow other ways to talk about those works.

sb: yes, that is indeed the case. They have also options as to the amount of text and images. Alex Gifreu proposed several alternatives, depending on the needs. In addition, the artists themselves voted to choose the designer.

tb: but, of course, there are some editorial rules that condition the outcome, and it is very difficult to overcome them.

im: of course, catalogues are about this, to question if they make any sense or why they are published. At home, we cannot collect them all, so we have to decide which ones we keep and which ones do not.

sb: the texts must hold a relationship with what is presented, but also show that things appear later and evolve. What we have already changed, at the level of documentation, is the use of the pictures of artists seated in front of a black background, which has somehow continued, making them all look the same.

im: so, we must work to make this catalogue format useful, for them and for the context too, without inhibitions, taking into account who it targets.

sb: it is uploaded to the Internet, so having all those copies might not be that crucial. Truly interested people can find it there.

im: how you do that, its distribution, who receives it... all that is important.

sb: the shipment is, in fact, something that we have already revised. It should be done by cheaper means. It is wrong to spend so much on this.

tb: those 500 copies are sent to new artist, so they know the context, and also to all those visitors that we think are relevant.

sb: they are sent also to other institutions. We think, however, that it is expensive and that can be a problem.

pd: we could, perhaps, make a more economic use of resources. In relation to this kind of publications, this kind of projects and processes that we want to provide, we can, maybe, not print them in color but do it in black and white, in a more austere way, no? We could use cheaper paper, more like newspaper. If we, however, follow an editorial line, I can understand how that becomes more complicated to decide and how it can be dangerous to do it all of a sudden. We cannot redesign the publication each year. If that had been planned from the beginning, maybe yes, but now this would be detrimental. I do not know to what degree that would have been detrimental, or what cost it would take, but I imagine it would be expensive. It is a good communication tool. I believe this is a book to keep. It follows a book typology that is successful and that is important. It is well balanced.

pd: this is the first one, no?

sb: yes, this is the edition for the first year. We are now preparing the second one.

pd: therefore, this makes possible a change in design so each year is different. If there is no editorial line, we are not committed no make it the same each year. Maybe, we could rethink the publication every year and add the pertinent changes to it.

About its Uses

lc: which are the implicit and explicit demands we ask from the artists and what do we expect from them?

sb: the artists are not required to do a *Paratext*. We do not plan it that way. To some types of residencies, the ones receiving a grant and the short-term ones, we ask them to do it as a payback, always respecting the 30 minutes limit and without budget. Long-term residents do not have that stipulated in their contracts. We do that because, if we force that requirement, we could undermine an interest, which, in fact, is theirs: a space to do and experiment on anything. They all do it, some, of course, with more enthusiasm than others. We do not impose a level of quality. The conditions are always the same, half an hour, 100 euros to be spent on whatever they want, to invite someone, to pay for something they are already doing or for something new, etc. It can also encompass the complete span of their careers. The most important aspect is that they meet each other. What we do not accept is that somebody comes here and leaves without knowing the names of those that worked with you the last three months. From that first goal, everything else is just added in context, etc. Sometimes it has a big impact, sometimes not.

lc: It would be interesting to see if one *Paratext* can authorize another *Paratext*, if someone questions the format issue and tests the limits of it, if it has an effect on the work of others or it has influenced the following *Paratext*.

tb: that has happened in the terms that Juan mentioned earlier. If you experiment on a format and notice that it works, you will

maybe use it again in other presentations. However, we find very difficult to assess the impact on others, because artists only have one *Paratext* each, so, during their two-year residence, they only share twelve *Paratext*. That concatenated replacement in the studios in which every year we change half of the artists to avoid the formation of hard group differences also affects *Paratext*, and that means that we have not seen all of them. We can inform artists about how presentations were done before, but we do not have any tools to measure their impact on them. Where *Paratext* fails is with international artists on short-term residency, because they do not know what to do in that format. Recently, some international artists went straight to explain their work and their career trajectory without even mentioning what they were doing here. Since they do not have another venue to present their work, they use *Paratext* to do so, and that distorts the meaning of it all.

sb: scheduling *Paratext* is also something important. We do not force them to do it at the end of their residency stay. If they want to try it one month after arriving, they are welcome. If they after having finished their residency, for instance, two months after that, for whatever reason, they are welcome too. We try, however, that they do not postpone it a year later, because, for publishing purposes, that would mean breaking the timeline.

Looking at annual results, it is the cheapest and better attended activity that we do here at Hangar. We are looking at about 400 people annually coming to *Paratext*, and the 100 euros budget, many times, is not even spent.

im: the reason why we do not ask for a preparation time nor any concrete structure

is to convey a sense of freedom and to avoid turning it into a simple request or job.

tb: of course, if you ask for something specific, what you get is a job and, in the precarious circumstances we are in today, that would not be fair to them. So, do something that you can take advantage of it, that, above all, you can use in your career as an artist.

pd: for an activity that offers a diversity of projects it is very difficult to get a total coverage of needs, but you can access all the technical equipment we have.

About Audiences

tb: we were also talking about being more specific when we invite people who we think might be interested to come to *Paratext*. On top of being an extra mediation task for Hangar, we were thinking how to advance forward with it. Perhaps, when we made the selection of the artists, we can start thinking about what agents might respond better to their work and invite them. Formally, from Hangar, or informally, from the commission, we could invite specific people that might be interested to know the work of the residents. I think this is something we could do better.

jc: I believe this is a crucial task.

im: yes, it would be interesting to invite not only powerful figures, but also other artists that could be interested in specific presentations.

jc: ...anyone related to each specific *Paratext*. Yes, I believe it would be interesting to try

to gather specific people together, those we think that could be interested to know the work of a specific artist.

tb: do you think that the PC (Program Commission) has here a role to play?

lc: yes, I believe so, the PC is the most knowledgeable about the work of the residents. We could do spontaneous invitations, or we could ask the artists to suggest someone in particular.

jc: I think that is not too much work. If they finally come or not, that is another question.

tb: if we, however, ask artists to invite somebody special, are we not adding a staging element that works against what we believe best for *Paratext*?

lc: then, it must be the PC who, maybe, makes those invitations and let the artists encounter them among the audience. This, for that matter, could be brought to the interviews, names of individuals –artists, curators– who would be interested in these artists, so we can take that into account when we invite people to that specific *Paratext*. Much better if the PC takes care of this.

sb: on average, we get 40 people. Even though it is not very indicative, because we have found various types of attendees, we have encountered tourists, students, acquaintances of the artists... The most important, however, is that, if one hundred people come and none of them are residents, we are not pleased.

tb: until we found that format, we tried other ways to do presentations every time

an artist came, but public attendance was very irregular... At the end, the fact that it takes place every month, whatever happens, helps. We have only cancelled one because of the strike and rescheduled another. The rhythm is important. For that reason, we always insist that it takes place at seven, on Wednesdays, always with the same text in the presentation leaflets. To make it happen, we repeat it like a mantra. That means that, whatever happens, it happens. Before, we were talking about the problems with audiences, but the most important thing is to present something, whoever comes to it.

sb: those fixed elements are very important. They democratize things, because everything happens inside the same framework.

jc: at the end, it is as easy as understanding that it is about appropriating an unusual space to see what can I do with my work in that context. Sometimes, one takes the challenge and fails. The risks are there. What is important, however, is to understand what it is and be able to convey it. The text describes everything. The decisions taken after that are according to each individual. There will always be people inclined to do a slide projection. Even though it is a kind and friendly environment, it is also a public situation. If you are a long-term resident, however, you have more time to prepare and that allows you to work months ahead of schedule. With less time, you choose to be safe. Having local artists attracts people that know the work of other artists that no one knows in Barcelona.

tb: residents very often come and many of them learn how to make it happen, other

ways to show things or the possibility to cross different themes...

im: there is no need to do something super-sexy or pleasing to the general public. We know who is coming, so we can focus things better. If we aim to encompass more, it will end up more expensive and less concrete.

PARATEXT #10

Lieselotte Fontrodona

Amsterdam, The Netherlands, 1976

Term of residence: April 2016

Lieselotte Fontrodona is graduated at the Gerrit Rietveld Academy in Amsterdam in 2016 department Fine Arts. She works as an artist and is founder of Fontrodona Artspace in Amsterdam since 2013. On monthly base she organizes exhibitions with starting artists or more known artists with experimental works. She works in different ways; sometimes a work is created by accident, sometimes she got inspiration by a dream, sometimes her work is more conceptual. Her works often have a philosophical depth and are sometimes called «alchemistic», «mythical» or «religious». It is not done by purpose, although creating artworks for her is her religion.

In her works special attention goes to the connection between materials. The materials she uses are natural based : sea salt, rubber, found pieces on the street, horse hair, latex, wood, metal, textiles, and so on. The use of adhesive tape or glue are absolutely forbidden. The different materials have to connect on

a natural way, although this often a difficult puzzle to realize :)

She worked and exposed in contexts like : summerschool and exhibition in Salzburg - Austria, exhibition Vondelbunker - Amsterdam, exhibition Oude Kerk - Amsterdam, several exhibitions at Fontrodona Artspace - Amsterdam, 3 years jury member for examination of new students at Gerrit Rietveld Academy - Amsterdam, several exhibitions Si.Si.Spex - Amsterdam, exhibition at arttroute «Kunst in Zuid» - Amsterdam, residency HANGAR.ORG - Barcelona, lecture PARATEXT 10 at HANGAR.ORG - Barcelona, exhibition Gerrit Rietveld Academie final show, exhibition arttroute «Kunstvlaai» - Amsterdam, exhibition «Ondersteboven» with Marjolijn Rijks at Fontrodona Artspace - Amsterdam, lecture «What is art?» Kersenboomgaardateliers - Utrecht, she won first prize GRIT project 2016 - project : Melkweg Amsterdam (organized by ACE : Amsterdam Centre for Entrepreneurship), she made several art travels : 2012 New York, 2014 Cape Town, 2015 Tokyo, 2016 New York, 2016 Barcelona.

During her time at Hangar.org she finished her thesis «the spirit of the Catalan identity in contemporary art» and made several artworks for her final exam show. She contacted EINA and studied in several libraries in Barcelona, interviewed several final year art academy students as well as teachers about what is cultural identity in art in general and what exactly could be described as the Catalan identity (on a neutral way, without all political difficulties about this subject). As being half Catalan it was a intense journey with surprising conclusions, where I based my statement on:

The essence of everything is «Nothing»; There is a «Will» in the form of electricity; We as human beings have an antenna to capture this «Electricity»; We are able to materialize this «Electricity into ideas, words, movements, thereby we identifying, coloured by our cultural background; Only what is materialised is able to communicate with its environment; I transform and materialize what I feel needs to be identified with a focus on personal edges, points and marks with its relationships in between. The combined use of materials is cocky, refreshing, renewing and sometimes rebellious.

Words

Some letters form a word, a word forms a sentence and some sentences form a context, a talk, poetry, a story...Everything is about the relation between letters, words and sentences. The spirit of a thought identifies itself with a conversation, an action or written words. A word identifies, gives a name, identifies a decision and carries the identity of a language... After looking at something, we sometimes give an answer like «WOW», with this we identify our feelings about what we saw, and the way how we say it gives weight to the word.

Cadine Navarro

Kobe, Japan, 1977

Term of residency: April - May 2016

Cadine Navarro holds a Masters in Fine Arts from Goldsmiths University London and came to Hangar through an exchange with HISK, Ghent.

Gathering the experiences from living in 7 countries and over 3 continents is a resource for Navarro. The core of her work questions how boundaries between nature and culture operate over time. Continuously seeking the gestures, sounds, symbols and forms that embody modern boundary practices, Navarro often uses her own story as a platform for collaborative work. Her recent enquiries into various codes of communication, both human and non-human, investigate how they can alienate or define the environments we inhabit. She is interested not just in the word as such, but in the way phonemes vibrate and resonate and influence matter. The sounds she gathers from encounters and through research are the *élan vital* of the work. From these sound vibrations she creates visual pictograms. Before the sound becomes a thing, there is the gesture, the voice, the declaration, and it is in this process of resonance where much of her research resides.

In Hangar Navarro was able to speak with Eduard Escoffet, Jordi Ribas, Juana Hurtado, and Frederic Peres, as well as gather invaluable input from fellow residents and staff at Hangar.

PARATEXT #11

Cuadro pero Calvo

Barcelona, 1994

Term of residency: June 2016

Cuadro pero Calvo is an artistic duo founded by Judit Cuadros and Sandra Calvo, in 2014, in the context of the Escola Massana.

Tired of prescribed practices imbued in academic appearance, where issues are often

treated in a general manner, they decided to embrace the incongruences of everyday life as a point of departure to develop visual narratives.

Starting with drawing, action and the reciprocity between them, they produce all kinds of situations that seem, at first sight, absurd, but full of critical intent.

They explore the limits of public and private space, taking any input that draw their attention, connecting fiction and reality.

They do not want to define a unique field of action, but they choose to move along that which best answers what they want to say. That way, they encompass video and performance, as well as graphic work or the organization of events.

After that, they disappear, leaving no other trace than their piss, nail clippings and their body smells. They do not keep a formal continuity in their projects, nor seek to exhaust all the aspects of the subject they research, choosing, instead, to constantly jump, thus conveying a feeling of disappearance and lack of continuity.

In short, they fight to make enjoyment and pleasure the engine of their projects, hoping to produce something honest to them.

They end their academic studies at the Escola Massana in 2016, both with honorable mention in visual narratives. Currently, they are members of the collective La Modesta, a pedagogical project materialized as a travelling *fanzinoteque*, which aims to produce and invigorate the most precarious and experimental aspects of self-editing inside the academic environment.

The Paratext that ends the residency of Cuadro pero Calvo takes the form of a trial where the components of the artistic duo are accused

of having wasted the opportunities offered in the center and falling into continuous procrastination. It involved the participation of David Mateo as judge, Mireia González as prosecutor, Sara Álvarez as secretary and Google Translate as defense lawyer.

As soon as the action takes place, the incriminating evidence show the activities of the duo in the context of Hangar during the month of June. After the secretary read the indictment, the prosecutor disclosed the first evidence, and audiovisual work recorded and edited in Hangar in collaboration with Eduardo Vecino as main actor. They are accused of audiovisual abomination and labor exploitation after forcing the testimony to sign a false contract qualifying him of henchman for Cuadro pero Calvo during the shooting. Beginning with a song composed by the artists, they edited a video based on a recurring aesthetic they use, a mixture of random images from Internet and scenes recorded specifically for the occasion.

In addition, the evidence also questions the productivity of the artists during the residency, showing pictures of them sleeping in the building and dancing in the video editing rooms, something they shared in their Instagram accounts. At the beginning of the residency, they started a joined Instagram account to keep a daily journal of their experience at Hangar. The aesthetic of their publication becomes standardized with a reduction of the use of color and an uploading pattern (three pictures and three videos).

And finally, they present *Tour poco relevante* [Irrelevant Tour], a day in which friends of the artists were invited to the residency, forcing

them to sign a contract of dubious legality when they entered the building. They created a tour, imagining historical anecdotes about insignificant objects, with the aim to construct a very questionable and ridiculous historical memory of the space.

At all times, Cuadro pero Calvo defended their actions as being justified by a concept of tacky-contemporary, the result of a post-contemporary state of tackiness that explains procrastination in the name of art.

The verdict of the trial is that of a bad joke, a child punishment that ridicules the false image of power that was intended to be staged in Paratext.

The materialization of that presentation sought to break with standard presentations, creating a ridiculous tension between a figure of power that demands retribution and the status of a subject that works only at the last minute and takes long periods of rest.

Roc Jiménez de Cisneros

Barcelona, 1975

Term of residency: January - April 2016

Roc Jiménez de Cisneros is an artist. He is part of the computer music group EVOL together with Scottish artist Stephen Sharp. Their work deals the distortion of time and space, psychedelia and the deformation of techno culture. EVOL works have been published by record labels such as Editions Mego, Diagonal, Entr'acte, Presto! and ALKU, which he codirects since 1997. His work has been exhibited in group shows, festivals,

museums, clubs and galleries across Europe, North America and Asia. Recent installations and audiovisual pieces include: “Hands in the air, reach for the laser” (Diapason Gallery, New York, 2010); “Continuum Expanded” (at “Sound Proof 4”, London, 2011, “Sound Spill”, The Hague, 2012, “The Experimental Music Yearbook”, Los Angeles, 2013); “Tetralemma + Tetrafluoroethane” (Graham Foundation for Advanced Studies in the Fine Arts, Chicago, 2011); “Rara Avis” (CosmoCaixa, 2011); “A very short proof of Forester’s rigidity result” (with Mark Fell, at BIACS, Bienal de Sevilla 2008, and later exhibited at the Istanbul Biennial 2010, Viena 2011, and ZKM Media Museum, 2012-2015); “Sin Título” at “Volumen”, LCE, Madrid, 2013; “Hyperobject-1” (at “OFF SENSES | FUTURE SENSES, GEMAK”, The Hague and Art Brussels, Brussels, 2014); “Opus 17a FAT Interval”, (Fundació Antoni Tàpies, Barcelona, 2014); “Opus17aSlimeVariation#5” (Call & Response, London, 2015); “Algo Fluorescente” (Laboral Centro de Arte, Gijón, 2015); “HSOC” (with Sergi Botella, “Visceral Blue”, Barcelona, 2016); “MOC” (at “Vint Mil Cavalls de Potència”, Barcelona, 2016); “Opus17aSlimeVariation#12” (Konrad Fischer Galerie, Berlin, 2017); “Plec Elàstic”, solo show at Arts Santa Mònica, Barcelona, 2017.

At Paratext he presented the result of a personal research around some classic clap sounds of iconic 1980s drum machines (Roland TR-707-808-909). Part of this process consisted in the recreation and modification of a TR-909 clap clone and of special wiring to alter and control the metronome of a TB-303 synthesizer. As in most of EVOL’s works, the starting point for the project was imitation. Not so much as an end in itself but as a springboard for deformation of certain standards, relying on

the idea that unexpected mutations inevitably appear in any process of imitation.

This *modus operandi* is also a commentary on the synthesizer industry, for the most part trapped in a cycle of repetition and nostalgia. One of the pioneers in the industry, Dave Smith, stated the following in an interview with the Nashville Electronic Music & Synthesizer Group (03/15/2016): “While it’s fun to recreate the spirit of the older instruments, we usually prefer to build new instruments. It’s more fun to build new instruments. We’re not doing this just to make money. (...) We like to do something that’s new that really hasn’t been done before, instead of just building these clones for the next three years. There’s more interesting things to do.” NOTE: Despite Smith’s statement, over the last 3 years, most products released by Dave Smith Instruments have been clones and new versions of classic and recent synthesizers.

Tuba Köymen

Ankara, 1972

Term of residency: July 2016

Tuba Öztekin Köymen is an artist, educator and designer who lives and works in the Dallas/Fort Worth Metroplex. She was born in Turkey and graduated in 1995 from the Department of Graphic Design at Bilkent University. In 1999, she was awarded an MFA in Photography and Digital imaging by the Maryland Institute College of Art.

Köymen’s art calls attention to human nature by offering candid scenes of everyday life through the media of photography, mixed media and photo based installations. Her body of work and practice addresses the challenges

of cultural perception and interpretation. She is particularly concerned with how one’s personal context informs the reading of text and images. For example, many foreign words have no direct translation into English. By projecting words and images drawn from contexts other than those of the viewer, she intends for the viewer to puzzle through the potential meanings. She intentionally focuses her projects around concepts that are difficult to articulate and yet resonate with universality, such as selfhood and recognition (misrecognition) of others. Working across the gamut of photographic processes — from alternative to digital — Köymen art centers on issues arising from place, culture and social interaction. Her perspective is humanistic and universalizing; she regards these issues to be common territory for all human beings. Köymen has had solo exhibitions locally and internationally in museums and galleries including the Center of Documentary Studies at Duke University, Light Factory (North Carolina), Austin College (Sherman, Texas), and the Museum Center in Baku, Azerbaijan, Korea. Köymen has organized or assisted in the organization of exhibitions of photography and art — including the Istanbul Biennial — and has led or participated in workshops, collaborative projects, and group exhibitions nationally and internationally.

Köymen taught as an adjunct professor for several years at Texas Christian University and served as a visiting professor for spring of 2014 at Austin College in Sherman, Texas. Currently, she is working at the Kimbell Art Museum’s Education Department as an educator and facilitator.

Tatiana Muñoz Melo

Barcelona, 1993

Term of residency: May 2016

She is a graduate in Arts and Design from Escola Massana. I have chosen to pay special attention to those things that I thought were unique in school: craft workshops. I have learnt with my hands, in a self-taught way, knowing and transforming matter: wood, jewelry, stained glass, engraving... but, above all, ceramics, with which I have developed a relationship of love and fascination that I keep exploring every day.

My creative practice is based on observation and the analysis of the context that surrounds me. I use drawing as a tool. I combine theoretical research, which it becomes grounds to generate thought and critical reflection, and empirical research with which I learn from matter. There is always a close relationship between the hand and the head.

From the comfort of a privileged situation in which I can do and fight for those things that I like and believe, I observe my surroundings. I see a globalized society that is mostly frivolous and individualistic and where the relationships between what we are and the world are being replaced by superfluous and banal needs. In front of that situation, I think that it rests on our hands, on our actions, on our ways of doing, how we are going to construct the future with what is available.

On July 2015, I did my first residency at the Essaouira Contemporary Art Center in Morocco. In 2016, Hangar gave me a residency grant at the Cabaña, where I began developing the project *De la tierra al plató* [From Dirt to the Set].

In 2017, the Sala d’Art Jove gave me a grant to continue developing the project.

Clay Transmutation: from Dirt to the Set

From Dirt to the Set is the project that I was able to start while in residency in the Cabaña de Pep Vidal at Hangar and I currently continue developing with a grant for Intervention in the context of Nature and Landscape from the Sala d'Art Jove in collaboration with Lo Pati del delta del Ebro.

The point of departure is the political position of choosing, defending and exploring ceramics as a raw material. This is a complete recyclable material until it is baked in high temperature, when it changes its molecular structure and turns into stone (long durability material). These and other ceramic properties constitute the engine of my research when dealing with the objects that surround us.

The central idea of the project is to change clay (raw material), using kilns to bake clay at high temperatures, and make dishes for eating and cooking, as well as make use of the energy from the kiln to cook food with. It works as a self-replicating device: the kiln bakes all the objects necessary to build or expand the kiln itself, to cook and eat as well (bricks, dishes, cooking pot, utensils...) For me, cooking is the essence of inhabiting space, of being in relation to time and working with our hands. I am interested about the relations and the rituals that are produced around the fire and the table, which are also related to sharing.

I start with the notion that those things that surround us condition our way of doing, the same way that our ways of doing shape and transform our reality.

The aim of this experimentation is, on the one hand, to check if the tools or devices that we use affect and condition the methodologies and their resulting objects; and, on the other, to check if it affects and how it affects to

know, understand and build my own device after I have already used it.

During my stay at the Cabaña de Pep Vidal at Hangar (May 2016), I only used clay from the grounds from the old factory at Can Ricart for the project, the building of the kiln, bricks, food dishes, cooking pots and the chimney. The grounds of Can Ricart, as many other in Poblenou lately, have been targeted for demolition and real estate speculation. During 2005, 2007 and 2008, for instance, many parts of the factory were demolished as consequence of the real estate speculation that the 22@ city planning unleashed, destroying industrial heritage and eliminating 240 jobs. In December 2015, another hidden wave of destruction took place in the private section of Can Ricart. The neighbors were able to stop that last wave of destruction. The bulldozers left as soon as the police arrived because they had no permits for the demolition of buildings. During my stay in Hangar, I got very familiar with the small corners of Can Ricart, like that of the Clock Tower or the wreckage of the so called "zone of influence" from the BCIN (Bien Común de Interés Nacional) [Public Good of National Interest], privately own today and in danger of disappearing due to damage and neglect¹.

To find clay near the wreckage of the factory at Can Ricart and that it was suitable to build, cook and eat was an incredible discovery that made me stick to the decision that I was only going to use that clay. Currently, it is very valuable both to the neighbors and to the production spaces in the neighborhood, as well as to the private companies.

1. Heritage study conducted by Tatjer, Mir, M., Domènech, U., Grup de patrimoni Industrial (2005). *Can Ricart. Estudi patrimonial* (abstract). *Revista Bibliogràfica de Geografia i Ciències Socials*, University of Barcelona.

PARATEXT #12**Alán Carrasco**

Burgos, 1986

Term of residence: May 2016

He holds an Advanced Technical Degree in Photography by the EASD-ADGE, Escuela de Arte y Superior de Diseño in Vitoria-Gasteiz, is a graduate in Art and Design from the Escola Massana in Barcelona, has a master in Museum Studies and Critical Thinking (PEI; Programa de Estudios Independientes) from Barcelona's Museum of Contemporary Art and a master of Compared Literature: Literary and Cultural Studies from the Universitat Autònoma de Barcelona.

His artistic practice encompasses several subjects, but pays special attention to processes linked to the construction of the discourse of Power, the induction of collective memory, failed historical projects and moments of crisis, revolt and violence.

He has received several acknowledgements, an award from the Associació Catalana de Crítics d'Art [Catalan Association of Art Critics] for his publication *Situaciones* [Situations], the Baden-Württemberg-Catalunya Grant and the Agata Baum de Bernis Grant for artists and cultural managers.

Relevant Exhibitions: *Deus ex machina* (Centro Cultural de España in Lima, 2017), *Gelatina dura. Històries escamotejades dels 80* (MACBA, Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 2016), *Die Möglichkeiten* (Württembergischer Kunstverein Stuttgart, 2016), *La contrarevolució dels cavalls* (Can Felipa, 2016), *La història es repeteix més de dues vegades* (SAC, Sant Andreu Contemporani, 2016), *Ne travaille jamais* (ADN Platform, 2015) and *Pop_up Spaces* (Ch.ACO, Chile Arte Contemporáneo, 2014).

Proyecto Supermax: Las redes del poder
[Supermax Project: The Networks of Power]

At the end of the eighteenth century, Jeremy Bentham, the father of Utilitarianism, elaborated, under the auspices of George III, a polemic penitentiary reform that would leave him in confrontation with the English king. However, the system that he invented –the panopticon– became, from then on, a very famous structure for constructing prisons as well as factories. The aim of the traditional panoptic structure is to allow the guardians, hidden in a central tower, to control prisoners locked in individual cells arranged around it without them knowing they are being watched.

The most important effect achieved by the panopticon is to induce in the detainee a state of conscious and permanent visibility that warrants the automatic functioning of power without the need of being evident every moment, since the prisoner cannot know when he is watched and when he is not. This is how a "feeling of invisible omnipresence" is created. (*Surveiller et punir: Naissance de la prison*, 1975, Michel Foucault)

From 1959 to 1963, the Stammheim prison was built in Stuttgart, which would begin operations in 1964 as a type *supermax* prison (super-maximum security). In 1975, that prison, known as one of the most secured prisons in the world, would receive several members of the West German guerrilla Rote Armee Fraktion. The penitentiary wing had to be remodeled, adding a special pavilion for the RAF prisoners and courtrooms to avoid moving the Baader-Meinhof accused to the outside. According to the official version, Ulrike Meinhof, founder of the group, took her life May 9th, 1976, in her cell at Stammheim. On October 18th, the other leaders of the RAF,

Andreas Baader, Gudrun Ensslin and Jan-Carl Raspe, were found dead in their cells too. That same year, during the Brazilian military dictatorship, the famous philosopher Michel Foucault would give the lecture titled *Les mailles du pouvoir* [The Meshes of Power] in the Department of Philosophy of the University of Salvador de Bahia. That text, still not well-known today, was closely related to his essay *Surveiller et punir: Naissance de la prison* [Discipline and Punish: The Birth of the Prison], published the year before. While in *Surveiller et punir* Foucault described the panoptic system and how it is capable to warrant the automatic functioning of power, in his lecture *Les mailles du pouvoir*, and especially during the questions posed at the end, the philosopher analyzed the contemporary usefulness of prisons putting especial attention to usefulness of the prisoner itself.

The *Supermax Project* is based on an extensive research and documentation about several spaces and enclosures of confinement and punishment whose historical and political context is played in relationship with the contents of original lecture of Foucault in Brazil. That was done in such a way that, in my first stay in Stuttgart's Württembergischer Kunstverein, the text was associated to the 1977 Deutscher Herbst context, in an imminent publication titled *Projekt Supermax I: Die Maschen der Macht*, which would be printed by inmates of the Justizvollzugsanstalt Heimsheim prison.

In a second phase, the academic text is going to be the axis of a second publication titled *Projecte Supermax II: L'ordre dels Estats no tolera ja el desordre dels cors* [Supermax Project: State Order Does Not Accept the Disorder of Hearts Anymore], which follows the

history of struggle of the COPEL, Coordinadora de Presos Españoles en Lucha –inspired indeed in the Groupe d'information sur les prisons, created in 1971 under the auspices of Michel Foucault himself– in prisons like Carabanchel or La Modelo in Barcelona at the end of Franco's regime.

Ding Chien-Chung

Taipei, 1983

Term of residence: September 2016 - October 2016

Ding Chien-Chung has taken courses of Computer Animation and Interaction Design in college, and has finished his graduate degree in the department of New Media Art in National Taipei University of the Arts. His early works concern the corresponding relationship among structure, rotation and space. Through the sounds and light from well-designed machinery, he explores the repetitive issues between mediums, the futile poetry in artworks, and the unfamiliarity in daily and standardization, offering the audience with a different perspective of living system. As a usual material in creating, "light" constructs the context and axis of the work, corresponding the relationship focusing on time and space. DING attempts to withdraw the machinery in his recent works, echoing the natural state of the involving space. Also, he extends the interpretation of light to the relationship between the viewer's body and memory.

Ding Chien-Chung was selected in File 2014 in São Paulo, Brazil Art-sanya - Huayu Youth Award in China, and Made in Taiwan - Young Artist Discovery in Art taipei, and also was honored in Taipei Arts Award in Taiwan, and

his work was collected in Collection Project for Young Taiwanese Artists of National Taiwan Museum of Fine Arts in Taichung. As for the residency, he was invited to La Maison Laurentine in Champagne, France in 2012, and Hangar in Barcelona, Spain in 2016. His works were exhibited in Taiwan and around the world.

In 2016 summer, I have finished my solo exhibition "Beneath Daylight" in Taipei. Due to the concern in natural environment, my works often investigate the link and conversation between light and energy, which lays in the environment, body, and memory. Created during my stay in Hangar, the Paratext Presentation continues this imagination. I assigned nature and energy as my subject, themed with the dry breeze and sea in Barcelona. Three sets of fans are controlled by programs to blow up the 6-meter-long strips of transparent plastic cloth, with the light shedding on it in the dark room. The rise and falls resemble the waves in the ocean, bringing up the sand and scraps lying on the sea floor, which seems like evoking the fragment of memory during a sound sleep.

This installation presents the procession of my creation. Through the investigation in this stage, I will finish my next project, which also corresponds to my former work "Liquid Scene" –scanning the scene horizontally with linear x-ray, and recording the relationship between space and time by long exposure photography. The new creation will apply 3D scanning technology. By means of the kinetic installations and 3D scanning, I will present the flowing sea of Paratext, linearly recording the state of space under compressed time.

Oskar Klinkhammer

Meerbusch, Germany, 1985

Term of residence: September - October 2016

Oskar Klinkhammer is a post graduate student at Braunschweig University of Art (HBK) and holds a diploma in media art. He studied art history at Heinrich Heine University, Düsseldorf and media art at Karlsruhe University of Arts and Design (HfG), Berlin University of the Arts (UdK) and Kyushu University, Fukuoka, Japan. Klinkhammer works multi and interdisciplinary, but preferably in the media of sculpture, painting, video and film. For his works he uses electric motors, found objects, steel, glass, peepholes, surveillance cameras, and video mixers. Klinkhammer leads the viewers gaze into small, private realities that are simultaneously capable of reflecting and describing large, complex connections. By directing the gaze with the help of tools of surveillance technology, not only various types of hierarchies of the gaze are revealed and investigated, but also its often attained association with the panopticism points to a social critique of surveillance. The transmission of the actually existing world into the mediated reality can be understood as an ironic link to social attitudes and propaganda and the attempts to establish truth within a morbid society of consumption and control. Perversion, compulsion, neurosis and fetish of patriarchy and the artifices of everyday life are disclosed. Viewers see images of decadence, of the beauty of death and the absence of vital energy, symbolized by machineries that propel the specimens. The incomprehensible is magnified, surveilled, and projected, affording insight not so much in a scientific or technical sense as in the form of a subjective experience. The action and the figures are not deciphered;

they refer to their own growth and decay. A farewell to earthly doings. Some shows: The Kinetic Circle, Anitchambre, Düsseldorf, Germany (2016); Jubiläum, Kunstverein, Radolfzell, Germany (2016); Relation Dose Effect, Luis Leu, Karlsruhe, Germany (2016), por-bling-inter-fist-form, CONTAINER.jetzt, Düsseldorf, Germany (2016); Let Me Wrap You In My Warm and Tender Love, Sushila Malloy, Karlsruhe, Germany (2015); Gakuten, Tokyo Big Sight, Tokyo, Japan (2014), eX14, Lunetto, Fukuoka, Japan (2014); Geisterbahn, Galerie Unk, Landshut, Germany (2012); bling-bling-ding-ding, Lotte, Stuttgart, Germany (2012), Black Chamber, Tanja Goethe, Düsseldorf, Germany (2012), Young at Art, Raum für junge Kunst, Zürich, Switzerland (2011); Video etc., National Center for Contemporary Art, St. Petersburg, Russia (2011).

In my application for the exchange i wrote that i planned to do two things as starting points for developing a new work. 1. To go for long walks and hikes in the city of Barcelona to collect impressions but also objects of interest. Objects that are capable of telling a story or something about Barcelona and/or its habitants. Those objects would be the material to think about and to work with. 2. To follow the monk parakeet during those hikes. The monk parakeet should help me find routes through the city off the beaten track, off the touristic ones. Besides they should help me find a topic, a shape, inspire me in some way, so a new work could evolve. Beforehand I had the idea that the parakeet might be an image for positive aspects of globalization, such as more colour and diversity in european cities. What actually happened was that i had to realize, that the monk parakeet lives in the citycenter, at las ramblas for example,

right where all the tourists are. Also, when I arrived in Barcelona, I had to learn that most people here call the monkparakeet a plague, because the parakeets are noisy and poo everywhere. So it can't be a motiv for any positive aspects. It actually turned out to be a much better image for masstourism, which causes many problems in this city. Well, after three weeks stying at hangar I decided to start working on a mechanism that tries to copie the motion of a birds wings. The plan was to build it from material I collected in the streets, which worked out to a certain degree. I had the idea, that he machine might work as a display for smaller found objects. then I tried to attach palm-tree-leaves on the moving parts, since the palm tree, just like the monk parakeet works as a symbol for exotic, it promises nice waether and white sand beaches, paradise, holidays –the association with (mass-)tourism is obvious. Also it's green colour would match with the starting-point to work about the parakeets, la cotorra. Finally though, I liked the plane mashine, without anything attached to it, the most. Its steel bars moving in an uniform undulation, the old woods the construction is made of, the sounds it makes, constantly moving, is talking about Barcelona, its habitants, its beauty and problems and about *Palms & Parrots*, of course.

Stephan Köperl

West Germany, 1966

Term of residence: September 2016

Stephan Köperl is an artist living in Stuttgart that works on the field of public interventions, as well as short films and small budget videos.

He graduated in 1988 from the State Academy of Fine Arts Stuttgart. He focuses his research on the human *conditio* as influenced by the virtual environment and urban contemporaneity. His previous works, exclusively created in collaboration with Sylvia Winkler, can be looked up at: www.winkler-koeperl.net

Sexual objectification is the action of using a person as an instrument for sexual pleasure. Objectification means, in a wide sense, to treat persons as merchandise, as an object without taking into account their personality or dignity. Objectification is usually analyzed at a social level, but it can also refer to the behavior of individuals.

The notion of sexual objectification and, in particular, the objectification of women, is an important aspect of feminist theory and psychological constructs derived from feminism. Many feminists believe that sexual objectification is regrettable and plays an important role in gender inequality. Social commentators believe, however, that some modern women objectify themselves as expression of their empowerment. https://en.wikipedia.org/wiki/Sexual_objectification

Diego Paonessa

Buenos Aires, 1970

Term of residence: May 2014 - May 2016

Graduate of Fine Arts from the Instituto Universitario Nacional de Arte (Buenos Aires) and DEA (Diploma of Advanced Studies) from the doctoral program Pintura en la era digital [Painting in the Digital Era] (University of Barcelona). He has also completed

specialization on Interactivity and Usability Design from the UOC. He has focused his research on the relationship between technical production and artistic production. He combines this activity with design projects targeting interaction and interface creation. His work develops within a context characterized by the use of tools and processes that we define as a step by step exercise. The technique declares itself formally and is both the practice and subject of the work. After taking that idea as point of departure, he proposes two lines of work: the production procedures, processes and mechanisms, and the social configuration of technology, as well as the intervention and the use of tools and/or software related to language.

He has received the art production grant from the Fundación Guasch Coranty; the Carta Blanca grant from the FAD (Fomento para las Artes y el Diseño), where he is developing an interdisciplinary research project; and the Baden-Württemberg-Cataluña 2016 grant to do an art residency in Stuttgart. He participated as collaborator in *Visualizar 2011* and *Interactivos 2013* at the Medialab-Prado. He completed residencies in Corelabs [New Media Art Production Center] in Beijing, Constant Association for Art and Media in Brussels, Hangar.org Centre de Producció i Recerca d'Arts Visuals in Barcelona and Kunststiftung Baden-Württemberg in Stuttgart. He has worked and exhibited in institutions like Centro de Arte Santa Mónica (Barcelona), BCN Producció, La Capella (Barcelona), Hangar (Barcelona), Centro Cultural Borges (Buenos Aires), ISEA 2016 (Hong Kong) and WKV Kunstverein (Stuttgart).

Public Domain Energy

It is a research project that brings together two lines of work: The production of energy

from an experimental DIY perspective and the production of collective knowledge about the idealist notion of permanent energy from a low-cost point of view. It consists of a gathering of Youtube videotutorials that users use to practice and experience electric energy. The videos belong to different areas of research and development, from the purely domestic to academic experimentation and dissemination at the university and industrial level. All these materials share one single idea: to produce permanent energy for free. That is, they try to change the paradigm of how we produce and distribute energy today. The project consists of taking these ideas as a point of departure for the production of various small-scale works, experiences and prototypes. In this case, tutorials are considered to be a kind of algorithm or loop, a series of instructions previously elaborated and destined to be repeated several times. They bring about a global interest about the notion of production and the limits that exist between an artistic product and a technical one. It was selected for the Baden-Württemberg Catalunya 2016 residency grant, which involve Hangar, Goethe Institut, Kunststiftung Baden Württemberg and the Kunstverein Stuttgart, and was developed during June and July, 2016, in Stuttgart.

PARATEXT #13

Mariam Suhail

Rawalpindi, Pakistan, 1979

Term of residence: September 2016 - November 2016

Mariam Suhail was born in 1979, Rawalpindi, Pakistan and grew up in Islamabad. She

completed her BFA from the Indus Valley School of Art and Architecture, Karachi (2001) and taught there as well as the School of Visual Arts and Design, Beaconhouse National University, Lahore between 2002 to 2008. Mariam Suhail's work stems from the incidental, undocumented minutia of conversations, mass-media, culture, and the everyday. She employs language from within these sources to dissect and represent what may exist in the spaces between exchanges, ideas, historical events and daily occurrences, resulting in works in sculpture, video, digital images, text, drawing and books. Her work was most recently included in *The Missing One*, *The Office for Contemporary Art Norway*, Oslo and *Dhaka Art Summit* (2016 - 2017), *All the World's Futures*, 56th Venice Biennale (2015), *Minimal Forms of Reality*, Bunkier Sztuki Gallery for Contemporary Art, Krakow (2015) and *Constructs/ Constructions* at the KNMA, Delhi (2015). Earlier she was part of *Berlin Biennale – 8* (2014), *Skoda Prize 2012 Exhibition*, NGMA, New Delhi (2013), a triple feature at the *Tilton Gallery*, New York (2013) and *Sites of Substance*, National Art Gallery, Islamabad (2007). Solo exhibitions and projects include *Sweet Subjunctive*, Gallerieske, Delhi (2015/2016), *Accidental Excavations*, Grey Noise, UAE (2014), *Brooding Protagonist*, Discoveries, Art Basel Hong Kong (2013), *Breakdown of Shorter Concerns* (2011) and *fig. 1.* (2009), Gallerieske, Bangalore. She has been published in *Shifter 21 – Other Spaces* (2013), *Excursus – publication for Berlin Biennale – 8* and *Take on Art, Sculpture* issue, Jan 2014. She is a recipient of the Sharjah Art Foundation (SAF) 2016 Production Programme Grant for her ongoing book project with *Raking Leaves*. She was also awarded the Han Nefkens Foundation Artist Residency Programme grant, hosted at

Hangar.org in 2016. Mariam Suhail currently lives and works in Bangalore, India.

Books

I have been making and showing books as part of various projects since 2011. These are not catalogues or indexes but works on their own where I've been exploring and employing the book as a medium. While the 'Artist book' over time has acquired a place of preciousness (as unique object to be touched mostly with gloves on), I've been looking instead at just the book as a ubiquitous, functional object that can be approached with a certain familiarity, using it to strip off preciousness from the work, even in terms of approach. So if any other piece placed in the gallery, being an art object, exudes a certain aura that has to first be shed or surpassed, a book lying on a table, to be flipped through or read through as any other book, relaxes the interaction between viewer and work. As a medium to work with, the page-by-page, progressive structure of the book allows a framework for the work where things may be revealed bit by bit. The structure itself can be manipulated in multiple ways, to play/ play out/ execute/ resolve (or destroy) an idea. The frame-by-frame movement is a bit like working in video, except the pace (the play and pause), is in the hands of the viewer. Because of their sequential nature, the books get left behind whenever I'm making work presentations. How many pages can I show to give a good sense of what is supposed to be experienced? How can I present on a screen, something that is actually meant to be encountered by flipping pages one by one? For Paratext's 20-minute session, which was completely open to us in terms of content and purpose, I decided to take the opportunity to

present this part of my practice, to see what was possible. I thought I would try and find a way to just show the books so that everyone can see at least some of them properly and the conversation can continue simultaneously. I'm not sure if the session was successful, however I did get some results:

— I realized that it takes much longer than I thought to 'show' a full book on screen and so the number of books I was hoping to show was cut down drastically.

— Unlike video, where there may be sound and a lot more activity on the screen, the books' page-by-page movement, coupled with the sound of my voice talking about them, didn't necessarily make for exciting viewing. A few jokes here and there were however helpful.

— The worry that 'the books are meant for intimate, one-on-one viewing and not for large scale, communal viewing via projection so this won't really work' was fairly well placed. (The viewing experience does change and the audience can end up being a bit perplexed, even if entertained.)

However, in spite of my own trepidations regarding the exercise, the feedback I received was positive. I was even told by some people that they enjoyed the books. Some said that they got a good sense of my work or my approach to work by viewing just a few books.

Anup Mathew Thomas

Kochi, 1977

Term of residence: September 2016 - November 2016

Working primarily with photography, Anup Mathew Thomas's works engage ostensibly

local narratives, introducing audiences to stories that may have gone missing from the archive. Over the last decade he has produced a series of projects that engage with and make reference to the cultural history of his native Kerala. Predominantly working in series, his images offer access to microhistories and subcultures embedded in the seemingly everyday. He employs both anecdotal and factual narrative styles, and the work often culminates in carefully staged portraiture. In exploring the slippages between documentary and artistic practice, Thomas's work is consistently in dialogue with the complexities of representation through the photographic image.

He lives and works in Bangalore, India. His participation in group exhibitions include Native revisions, ICA Singapore (2017); Kochi Muziris Biennale, Kochi (2012); The Matter Within, Yerba Buena Center for the Arts, San Francisco (2011); Generation in Transition, Zacheta National Gallery of Art, Warsaw and the Contemporary Art Centre, Vilnius (2011-2012); The Self and the Other, La Virreina Centre de la Imatge, Barcelona and Artium, Centro-Museo Vasco de Arte Contemporaneo, Vitoria-Gasteiz (2009-10); Reflections of Contemporary India, La Casa Encendida, Madrid (2008) and Lapdogs of the Bourgeoisie, Arnolfini, Bristol (2009). Solo projects include exhibitions at Gasworks Gallery, London (2007); The Contemporary Image Collective, Cairo (2010) Lothringer13, Munich (2013) and the Bangkok Art and Culture Centre, Bangkok (2016).

He is a recipient of The Abraaj Group Art Prize 2014 and the Han Nefkens Foundation – BACC Award for Contemporary Art 2015.

Thomas presented three works realised between 2006 and 2014 for Paratext. Metropolitan,

Cabinet and Nurses are independent series conceived together as a three part compendium that marks the beginning of his projects on Kerala. Metropolitan includes 14 images of supreme bishops of different episcopal denominations of christianity within Kerala. They are photographed in front of their official residences dressed in their vestments. Cabinet is a digital slide-show of 19 head and shoulder portraits of cabinet ministers from the Left Democratic Front government of Kerala in 2007. They appear to be looking away into the distance as if in an act of brooding. Nurses comprises 48 images of nurses from Kerala working across the globe. They are seen posing in their uniform amidst rural landscapes close to their place of work.

These three projects look at different typologies of work within the state. Metropolitan revisits the foundational myth of the origins of Christianity within the subcontinent, the arrival of Thomas the apostle in Kerala in 52 CE. Cabinet marks the dominance and the continuing presence of the communist party in modern Kerala, where the first democratically elected government was formed by the party in 1957. Nurses track the preponderance of Keralan women in nursing, a phenomenon that has led to increased prospects for emigration, and their contribution to Kerala's economy which receives the highest foreign remittances amongst states in India.

Grace Tume

Lima, Peru, 1989

Term of residence: November - December, 2016

She was born in 1989, in Lima, Peru. She pursued university studies in Peru's Pontificia

Universidad Católica, majoring in sculpture. She completed her studies in 2013. The last two years, she was awarded the Winternitz grant, ranking first of her promotion. From 2011 to 2012, she was an exchange student with the University of Barcelona. From 2012 to 2013, she participated in the collective exhibitions organized by the PUCP: yearly exhibition in the field of sculpture at the Centro Cultural ICPNA La Molina, 2013; exhibition of graduate works in the field of sculpture at the Centro Cultural PUCP. In June, 2014, she participated in the residency at the Espacio de Producción Artística Arte y Desarrollo, Madrid, Spain. She ranked finalist in the Concurso de Arte Joven Contemporáneo, Miraflores 2014 Lima, Peru. She participated in the group exhibition at the CC Ricardo Palma Miraflores, Lima. That same year, she ranked finalist and was awarded an honorable mention at the Concurso Lima Verde organized by the European Union National Institutes for Culture together with Fernando Arróspide Bermúdez and Sachiko Kobayashi. In November, 2016, she became resident at Hangar, Barcelona. She has made installations from her research through creative processes in which she uses different disciplines, but paying foremost attention to research.

I had the opportunity to begin the *Proyecto La Promesa y un sueño* [Project Promise and a Dream] during my residency at Hangar, planning a huge sale of art works, up to an intended sell of 100,000 works at the price of 1 Peruvian sol. The price is fixed following the unit currency at each country, for instance, in Peru, a Peruvian sol, in Spain, 1 European euro, and in Switzerland, 1 French franc. The price of each of the works is the same no matter in which format, technique, materials and time

of execution involved, among other standards researched. The goal to reach 100,000 soles is to be able to recover the total amount that I invested in my university degree as an artist. I only take into account the payments that the academic institution, in this case Peru's Pontificia Universidad Católica, required as a monthly tuition. Paratext 13 gave me the stage to begin my first itinerant sale. I mean itinerant because it is me that I have to orally promote my artistic products to groups of people that, during that 20 minute performance, will be potential consumers of my project, which it is then more likely to be a business than anything else. On top of acknowledging Sala Ricson as a public space, one open to a meeting of consensus and sharing of artistic productions, in my case, I considered this to be, above all, a powerful streetwise characteristic: people that meet together, not conscious exactly of what takes place at the moment, but sharing an endless experience of consumption. I played a specific audio with a Peruvian speaker expert on itinerant sales, what is known as *jalador* [pusher]. In Peru, a *jalador* is a person that entices potential buyers with a powerful speech that enhances the better quality of those products sold where he works. He is a person who has the capacity to get into, in an informal and bold way, the everyday path of individuals, offering them the best of the best. They can be seen, but, above all, they can be heard. They use microphones and loudspeakers. They begin by inviting people to try the products offered. This presentation audio gave account of an extensive buying offer for artworks at 1 euro and was selling, as well, my commitment as an artist, promising something the buyer for sure could not turn down. During those 20 minutes, I was able to

sell 47 artworks. During my stay in Hangar, I was able to recover an added 157 euros more, which makes a total of 204 artworks sold in four weeks. Paratext represented a fourth of my sales. The intention of the action that took place there was mainly that of sharing a natural dynamic that I am interested to research as an artist, a direct interaction among people, a playful way to execute the goals of my project: to commercialize and generate product interest. The aim of the sale of my whole production to the present is to recover the money invested in my academic training as an artist in Lima, Peru. This training cost me approximately 100,000 Peruvian soles, not taking into account materials, allowances and extra expenses that continue to take place, like, for instance, travel expenses. The project is not afraid to show an upset relation with the education system, a discomfort that becomes the central concept of the product: they are all sketches, drawings, writings that are part of some project developed before or planned for the future. I sell the privacy of the artist. Until now, I have sold 1,264 artworks, all unique. None of the artworks have been signed by me. They are stamped with my name and profession.

Carien Vugts

Haaren, The Netherlands, 1963

Term of residency: October 2016 - January 2017

Carien Vugts holds a degree in Fine Arts from De Academie voor Beeldende Vorming, Tilburg (Holland) and a Master in Mixed Media from De Jan van Eyck Academie, Maastricht (Holland). She lives and works in Utrecht (Holland).

The work Vugts currently realises is part of a fictional universe, a universe that is getting more and more specific and which definitively should be imagined. She is chasing the remembrance of locations from her childhood that are encrypted with her memory. It is not an objective memory but one that is influenced by feelings, moods and experiences and still is subject to change. Like there is elsewhere another domain that should be mapped and made accessible for other people as well.

Her visual archive that arises since 1986 is the heart of her visual language. It contains a lot of forms, structures and pictures derived from her fascination for wall covering materials and -motifs; such as plaster, wainscoting, panelling, wallpaper borders, motifs taken from wallpaper, Delftware, etc. But it also contains photographs of interiors and landscapes and shapes and structures derived from landscapes.

Through drawings, wall sculptures and site specific work, she reconstructs the location of her youth. All three entities are part of a large associative whole. The real significance lies in the relationship between these three. You cannot see this intermediate area literally but you experience it because this too is animated. Each work has its own eloquence but together they form the visual language in which she wants to construct and communicate. She is creating a renewed world built from experiences of the past and rewriting it in a better libretto than it once was.

Carien Vugts realised solo exhibitions, among others, at Elba (Nijmegen), In Principio Erat Verbum (Steyl), De Fabriek (Eindhoven), De Verschijning (Tilburg), Alarm (Beugen) De Nederlandsche Ca-caofabriek (Helmond), SubUp (Utrecht), 'plaatsbepaling', Schoutenstraat 10, (Utrecht).

She also participated in group exhibitions, among others at De Gele Rijder, (Arnhem), De Verschijning (Tilburg) 'Devil's Daughter's-in-law', Kunstcentrum (Sittard) 'Our concern', De Fabriek (Eindhoven), 'Oponthoud / Aufenthalt', Haus 10 (Fürstenfeldbruck, Germany), Museum de Wieger (Deurne), 'Sites and Structures', Pictura (Dordrecht), 'wanted landscape', CBKU (Utrecht), 'Habitat', Kunstliefd, (Utrecht), 'just like a bright silvery mist', Dapiran Art Project Space, (Utrecht) Phoebus (Rotterdam). Vugts previously had artist-in-residences at the European Ceramic Working Centre ('s-Hertogenbosch), Gueststudio, Daglicht en Beeldenstorm (Eindhoven), Caesuur (Middelburg).

To make the audience aware of my work and the investigation I wanted to make in Hangar, I decided to show part of the works that I made in the last 25 years until now. So there were a lot of images with just a few words to it:

"...the living room of my parents' house and how it was decorated, wall paper on top of the walls and panelling beneath it. Dark purple, velvet curtains with a kind of flower embossing in it. Chairs with curved legs and a convex seat stood at a table with a heavy, almost psychedelic pat-terned, cloth on top of it. Windmills turned their vanes on Delftware plates and a kind of baroque vases contained plastic flowers. The plaster version of the Sacred Heart watched all this and listened to the silence while looking over the conifers.

Outside there was more living green than just this conifers. There were bushes and trees with many different structures. The variety of a privet hedge, a hornbeam, a walnut tree, a cherry tree and a pear tree with five owls

in it, maize and corn, a dilapidated barn and a haystack as well. And on Wednesday you spend the whole afternoon crawling on your knees through the grass without any one noticing you..."

In between I showed about 55 pictures of my work.

In the end I told the reason why I wanted to do this residency at Hangar in Barcelona:

"...the amazing Catalan Art Nouveau Architecture: the facades of the buildings are not flat but covered with a skin of shapes, colours and materials that conflict with the expressive shadows of a balcony of wrought iron or an emerging window frame. As a whole it is very expressive and vivid. It consists of several layers and mostly it looks like a whimsical and surrealistic spectacle..."

This interlocking of different materials and architectural details I want to empathise and understand in order to translate what I see and feel into my own work. How can I depict the aspects of this modernistic architecture into my wall sculptures? Maybe this architecture can bring me a new composition or a new form. Or a new way of dealing with layers in my wall sculptures.

And maybe, just maybe, it might bring more colour into my work.

Sylvia Winkler

Salzburg, Austria, 1969

Term of residency: October 2016

Sylvia Winkler holds a diploma from the State Academy of Fine Arts in Stuttgart, Germany. Until 2016 she has developed her artistic practice nearly exclusively in collaboration with Stephan Köperl. During long-term stays in

various places around the globe they realized primarily site- and situation specific interventions and videos, which were based on extensive research of the respective political, urban and historical contexts.

Recently Sylvia focusses on the medium of drawing for outlining her thoughts and investigations on the relations between herself and the occurrences around in precisely prepared, pervasive diagrams.

Sylvia and Stephan have shown their work internationally, including at the 7th Nippon International Performance Art Festival/Japan, the 3rd Shirjaewo-Biennial/Samara/Russia, the Goethe Institute/Cairo and Montreal, Ex Teresa Arte Actual/Mexico D.F., Media Art Festival/Bangkok, Shang Elements Contemporary Art Museum/Beijing, Shanghai East Asia Contemporary Gallery/Shanghai, Darling Foundry/Montreal, Upstairs Gallery/Kolkata, The Block/ Brisbane, Total Museum/Seoul, Sewon Art Space/Yogyakarta/Indonesia, MOCA Taipei and Pier 2 Art Center/Kaohsiung/Taiwan, as well as all over Europe.

During her residency in Barcelona Sylvia Winkler uses a bicycle for exploring the city as well as a means of mapping her one month stay. The carefully traced tours and detours form the basic grid for a cartography of her thoughts, observations and reading. As her special interest lays in issues of city development a focus of the research revolves around the areas of Poblenou, El Raval and Eixample. Cerdà's urban planning for this neighborhood and its development became the topic of a second diagram later on.

Successive 'progressive' municipal governments have justified the destruction of thousands of homes in the name of the welfare of the new

neighbors with greater economic or cultural power. In this way, they have legitimized a policy of destruction that, not even during the darkest times of Barcelonan oligarchy explicitly protected by the fascist Francoist government, would they have dreamed of doing: attempting to bury an unrepentant neighborhood, its people, its culture, the memory of its rebellious nature, and to build over its ashes a new, perfect, ideal world of universal middle classes, harmonious, homogeneous and, above all, eager to please and submissive.

Miquel Fernández

The boom in branding cities leads us to generate fantastic images and reduce the cultural heritage of a place to the parodies represented in its sand, souvenirs, and sangria. These strategies are implemented both by companies, the city council and the population themselves, who end up reproducing invasive values and behaviors.

Barcelona Mata

The transformation of rural landscape into urban landscape and of the industrial landscape into the cultural landscape turns out always into an orthopedic prosthesis that impacts, in a very obvious way, the people that used to live, lives or will live in that territory where desires are projected into the future.

Francesc Abad

There is always a 'legitimizing narrative' corresponding to the 'city project' that institutions plan for a given area that facilitates its execution.

Stefano Portelli

But the city in its corruption refused to submit to the dominion of the cartographers, changing shape at will and without warning.

Salman Rushdie

11% of homes in Barcelona are empty, a total of 88,000 apartments.

La Vanguardia

Migrants with shopping carts collecting old metal. The icon for consumerism and spending-power turns into the mark of exclusion. 'Confusion, exhaustion, boredom and often bitterness' Around issues of precarity in a present of 'crisis' as ordinary and inscribed in the everyday; about why it feels so difficult to 'institute' when there is no way to know that—or what—we are instituting.

Alkisti Efthymiou

There is always a suspicion behind all our actions and wills. Someone is watching us all the time from ourselves. The one who does not rest while we sleep, who looks out on the slip and reflexes, who judges us constantly, who takes us as hostages in altered states. Who is this other one?

Erick Beltrán

Against the cold skepticism, the creation of hard and angry facts, the option of waiting: the hesitant waiting, open for everything, for a future that no one knows and that can bring anything.

In my tours, there's nothing of the Situationists' aimless strolls. It's kind of a K2 expedition: a weakness reliability test, to the limits of the self.

The B2 expedition

PARATEXT #14

Marion Balac

Aix-en-Provence, France, 1984

Term of residence: December 2016 - March 2017

Marion Balac is graduate of Higher School of Art of Lyon and Paris 1 Panthéon Sorbonne. Her work uses different media like video, photography, drawing, screenshots and websites. Collecting data, images and objects, she elaborates new situations and fictions. Moving forward through scrolls and clicks as an online tourist, she travels within dynamic playgrounds, bringing out their incongruities and diverting their uses to poetic ends or for social experiments. Landscapes and objects are sorted and arranged as to become the starting points and sites of her work, within or outside the screen.

Her work has been exhibited at the Cité Internationale des Arts (Paris), galerie Thaddeus Ropac (Pantin), Khorshid Film Festival (Téhéran), Bandits-Mages (Bourges), Espace des Blancs-Manteaux (Paris), l'Abbaye (Annecy-le-Vieux), Galerie Neuf (Nancy), Hectoliter Gallery (Brussels), Musée Saint-Raymond (Toulouse). She has had the possibility to develop her work in residences like the Casa Velázquez in Madrid, Salón Bellefour in Buenos Aires or Hangar in Barcelona.

Les enfants de Val d'Europe studies and depicts the youth of Val d'Europe, a new town located 35 kilometers from Paris. Built around Disneyland amusement park, the distinctive landscape of Val d'Europe area inhabit the dreams, hopes and disillusionment of each of its inhabitants. In 1987 an agreement between between the French State, local

authorities, the RATP and the Walt Disney Company resulted in a 30-year public-private partnership. EuroDisney was granted priority rights to purchase land, and committed to developing residential neighborhoods, offices and economic activities, gradually imposing its imprint – both postmodernist and sanitized – on the area now called Val d'Europe. Disneyland Paris opened in 1992, and now we can speak with the first generation of young adults who grew up in the area, alongside the park. How does one live day-to-day in a place that appears to offer an unreal relationship to the world? How has Disney's presence in the area affected the childhood and adolescence of these young people? *Les enfants de Val d'Europe* juxtaposes the landscapes of the Val d'Europe with the words of its inhabitants. Interviews with young adults who grew up around Val d'Europe and the Disneyland Paris amusement park serve as an augmented soundtrack for a voyage through often deserted landscapes.

Florian Freier

Munich/Barcelona, 1979

Term of residence: May 2016 - May 2018

Florian Freier (1979, Munich / Barcelona) is exploring social, cultural and political topics by working at the intersection of photography, digitization and communication.

Freier's works have been exhibited at international group shows, including works by Richard Prince, Marcel Duchamp, Cindy Sherman, Hans-Peter Feldmann, Elaine Sturtevant and others.

His recent project "Cached Landscapes" has been awarded by Trevor Paglen and

Frankfurter Kunstverein with the "Eagle Eye" Photo Award and exhibited along Paglen's solo show "The Octopus" at Frankfurter Kunstverein in mid 2015.

Freier's ongoing documentary "Profile Page", confronting insights to private living rooms with their inhabitants' personal facebook profiles, has been published as a print on demand photobook at LINK editions and is also available as a free e-book under a cc license.

Freier's works have been cited in international blogs and magazines, including Monopol-Magazin, Fastcompany, WIRED, VICE creatorsproject, ilikethisart.net and frieze-magazine.

Walking the streets of Barcelona in the first year of my residency, soon I've got interested in the bags of construction waste that can be found at every corner in many parts of the city.

With their accumulation of bricks and tiles and sometimes broken furniture and even more private stuff, they seemed to offer a secret view into the apartments and personal lives of the people around me.

In search for the change that was going on in the city, I started searching the internet for further informations to be linked to those places.

Finally – taking a photo of every bag on my daily walk and downloading a picture of the nearest renovated flat from airbnb in the same street – the series is exploring and documenting the transformation of public and private spaces on both sides of the walls. The omnipresent bags of construction waste are becoming sculptures celebrating the new, but also monuments for the old that is carried away with them at the same time.

"The Moving City" is an ongoing project that will be published as an upcoming photobook with 100 images.

Michael J. Lyons

Thurso, Scotland, 1962

Term of residence: September 2016 - October 2016

Michael Lyons is an artist, researcher, and educator based in Kyoto, Japan. He is a Professor of Image Arts and Sciences at Ritsumeikan University. He studied Physics at McGill University (Montreal) and the University of British Columbia (Vancouver) and then worked as a researcher and faculty member at the California Institute of Technology (Pasadena) and the University of Southern California (Los Angeles). He has lived in Kyoto since 1996, working first at the Advanced Telecommunications Research Labs on a series of projects on the cognitive science of non-verbal communication, human computer interfaces, visual perception of art, and media arts. In 2007, he was a founding member of the faculty of Image Arts and Sciences at Ritsumeikan University, where he teaches courses related to the art and technology of sound and image, and runs a seminar in media arts.

In 2001 he proposed and co-founded 'NIME' (New Interfaces for Musical Expression) which continues as a annual international conference and artistic event. He recently co-edited a book surveying the first 15 years of the conference. His current artistic activities include experimental filmmaking, generative soundtrack composition, and live audio-visual performance. His films have screened at festivals and exhibitions worldwide including

the WRO 2015 Media Art Biennale, Antimatter, Cinesonika, Contemporary Art Ruhr, Image Forum Festival, Simultan Festival and many others.

Optisonic Composition: From Media Archeology to Communities of Practice

One of my major long-term interests concerns the human aspects of technology. In recent years I have been puzzled by the revival of obsolescent technologies such as photochemical filmmaking and analogue modular sound synthesis. After decades of working in digital media, I decided to explore this by engaging in the practices of photochemical filmmaking and synthesizer building. I began to make films using cheaply-purchased cameras, projectors and expired film and began to contact modular synthesizer builders, especially those embracing a d.i.y. ethos. The audio and visual strands of these investigations were joined in the creation of an apparatus for linking sound and image 'optisonically' — with patterns of light in moving images influencing sound synthesis. My aim was to create a system for real-time generative soundtrack composition causally linked to moving images. This project placed the legacy technologies into a context more typical of digital interface design, and promised perspective on how these may differ from digitally based practices. In the following, I describe some necessary details of the project, and conclude with some of the insights gained so far.

The 'Octopus' optisonic apparatus uses light dependent resistors (LDR) made with cadmium sulphide, which has a resistance that decreases when exposed to light. LDRs are less sensitive and slower than photodiodes and phototransistors, but the sensitivity is

not a limiting factor here and the response latency is sufficient for normal frame rates, and indeed smooths the response signals, which can be advantageous. The LDRs are also temperature and history dependent lending an indeterminacy with compositional opportunities. The resistance of each LDR sensor is converted to a voltage with a voltage divider. The voltages can be patched to the inputs of a modular synthesizer and serve as analog control voltages. The original optisonic system we built had eight sensors positioned on a projection screen, hence the name 'Octopus', which was also chosen as a metaphor for the polymorphous compositional strategy offered by the device. A second version embedded six LDR sensors into plexiglass to be attached to a computer screen. This is more portable, and quicker to set up and take down.

The device can be combined with any sound synthesizer that allows for voltage control inputs, and the complexity and high-dimensionality of moving images offer rich opportunities for experiment. The devices have been used with a variety of synthesizers for installations, live performances, and to create soundtracks for moving images in collaboration with four different artists.

To give a brief summary of what I have learned through this activity, I perceive four major factors influencing the revival of analog modular sound synthesis: sound quality, tactility, compositional constraints, and social factors. This short text does not permit discussion of my findings in the domain of photochemical filmmaking.

There is no denying that sound quality is an important factor in the renewed popularity of modular synthesizers. Sound generated directly by oscillating circuits in the synthesizer possess rich, shimmering micro-textures while

digital systems simulate the generation of sound. One may argue, however, that anything can be simulated and, no doubt, in many cases the simulation passes for physically generated sound. It is also ironic that digital sound processing hardware is gaining popularity with modular synthesizer enthusiasts.

Similarly, the physicality and tactility of a modular synthesizer offers an experience quite different from that of making electronic music using software, a keyboard, and mouse. Digital musical interface research has done much to add greater embodiment to computer music making, but so far most of the technology is not widely circulated.

Computer music software, of course, offers great flexibility and range of possibilities for sound synthesis than exceeds what is possible with dedicated analog hardware. However this freedom may stifle artistic creativity and the constraints of a modular rig can be a stimulus to creativity.

Finally, I have observed very strong and positive social factors at work in the community of d.i.y. modular synthesizer makers. There is a generous sharing of ideas, knowledge, resources between practitioners having various levels of expertise, such that this can be accurately described as a community of practice discussed by theorists of situated learning.

References

Jensenius, A. R., & Lyons, M. J. (Eds.). (2017). *A NIME Reader: Fifteen Years of New Interfaces for Musical Expression*. Springer.
<http://michaelylions.xyz>

Megan Michalak

Bloomington/Indiana, USA, 1971

Term of residence: July 2015 - July 2017

Megan Michalak is an American social movement researcher, writer, & social practice artist, based in Barcelona. From 2007-2014 she was an Assistant Professor of Visual Studies at the State University of New York, Buffalo. She received an MFA in Studio for Interrelated Media from the Massachusetts College of Art, & an MFA in Sculpture from Bard College in New York. Her formative years were spent in New York City, Pittsburgh, & the Baltimore of John Water's; she later situated her early artistic career in the queer alternative scene of Manhattan's lower east side. Within the US she has exhibited at the Bronx Museum of the Arts, the Aldrich Museum, the Yerba Buena Center of the Arts, Smack Mellon Gallery, Artists Space, and the Lopez Museum in the Phillipines. International exhibitions include: the Lisbon Architecture Triennale (PT), the 2nd Moscow Biennale for Young Art, Galarie Titanik (FI), Galerie Mémoire de l'Avenir, Cite Internationale des Artes & the International Festival of Choreography in Paris, Fonds Regional D'Art Contemporain Frac Languedoc-Roussillon (FR), & ArtVenice 3 (IT). She has screened in film/video festivals in France, Spain, Portugal, Mexico, & Brazil. In 2011 she began several media arts projects documenting the resurgence of social movements in Southern Europe following the Arab Spring. In 2015 she relocated to Barcelona where she is continues to create several collective media archiving projects that revisit Barcelona's revolutionary lineage.

Megan Michalak's studio practice is a public invitation. She asks: if we, the public, held

the historical-record hostage, what would the ransom note say? What would get reinserted? By addressing the performance of historiography in multiple registers of media, her work creates counter-sites where citizen-migrants can perform & contest histories of cultural & community memory. Inspired by a lineage of activists, hackers, tactical media artists, & cinematographers; she tactically restages & reinserts invisible or forgotten narratives into public discourses. As such, her practices transpose transfeminist, queer, & decolonial methodologies to harvest messages from the public to confront the "unreliable narrator" with yet another story.

This desire to uncover epistemological blind spots operating in different cultures, by tracing what is (in)visible, (in)audible, (il) legible within public discourses, has led Megan Michalak to create multiple artworks which deliberately with-hold "visuality," to focus on other modalities of sensing & knowing. These projects include: "Rehearsals For Unfinished Histories," "Negated News: Histories' Ransom Notes," "How to Mourn Something Which Does Not Exist," "Transcriptions For The Blind," & "Nosotros El Futuro// Nos O Futuro// Nous Le Futur." In her most recent works, she has focused on the role of listening in the transmission of knowledge(s) & the intimacy unique to the performative & aural encounter, to explore empathy as collective praxis. Guiding this investigation are beliefs that have arisen from her field research with social movements: as the act of listening contains the capacity to activate empathy, & empathy can create solidarity, so collective processes can also build the social agency necessary for social transformation.

For Paratext14, a 30-minute performance of *Nosotros el futuro* was presented at Hangar.

org; performed by Ángel Faraldo (no-input mixer & contact microphones), Megan Michalak (audio archive & ghost machine), & Luis Tabuenca (bass & percussion). *Nosotros el futuro* (Barcelona 2014-2017) is a collective audio archiving project concerned with the poetics of memory, spaces of listening & intergenerational knowledge transfer. Through audio research & performances, *NOSOTROS EL FUTURO* evokes collective intelligence(s) from the Spanish social movements, feminist geneologies, & lost knowledges from the Second Republic. In short it is an evocation of possibilities, past & present of “Que hubiera ocurrido si?” or “What if?” Specifically the archive is organized by the following conceptual nodes I. Presence II. Second Republic III. Civil War IV. Phantoms IV. Social Movements V. Empathy VI. Redes de Apoyo VII. Feminist Geneologies VIII. De/colonial matrix. Interviews have been conducted with Lucio Urtubia, 15M, Citizen’s Audit of the Debt, Cooperativa Integral Catalana, Associació per la Recuperació de Memòria Històrica de Catalunya & Associació Pro Memoria Immolat por la Llibertat de Catalunya. Specifically in Barcelona, the archive has focused on on social movement research by examining local strategies of sharing communal & collective resources to survive economic hardship caused by the Crisis. Within the rebirth of social movements can be found the rebuilding of collective hope in recreating affective networks & “redes de apoyo” that were destroyed by the Spanish Civil War. As one interviewee stated, “The Civil War destroyed the whole confidence in human life, as your brother could be your enemy.” Together with *Nous le futur* & *Nos o futuro*, *Nosotros el futuro* is part of a series of site-specific sound ethnographies that create sonic

portrait(s), articulating collective subjectivities of place(s). In particular, the project seeks to create spaces for collective listening to revisit specters of 20th century European history preceding the construction of the European Union. In France Michalak has collaborated with participants since 2011, in Portugal from 2008 onwards, & in Cataluña since 2014. The primary objective of this project is to create a platform for fostering empathy, linking perspectives in dialogue with the concerns specific to each territory as they are impacted by the European financial crisis, Austerity policies, the migrant crisis, & other social transformations occurring in the European Union preceding the “Brexit.” As le Comite Invisible have written, “the epoch must be sought deep within each situation & deep within each person,” Michalak has developed methods for performative audio archiving focusing on the potential of sound to reclaim our emotive capacities in relation to historical & political spheres of collective life.

PARATEXT #15

Patricia Fernández Antón

Barcelona, 1985

Term of residence: May 2016 - May 2018

Patricia Fernández Antón subverts the conventional relations that exist between the language of media and sequences of media images: writes small stories by blending a journalistic genre with the fiction of a literary one. She analyzes non-linear history and the chaotic atomization of history that spreads on social networks. To achieve that, she relies on poor animation and the use of

data management tools to analyze digital media pages in full and thus find repetition patterns with whom to redirect meaning and understand history much more closer than how we perceive information and changing some of today’s paradigms.

She was born in Barcelona in 1985. She is a graduate of Graphic Design from ELISAVA Escola Superior de Disseny (Barcelona). She moved to Tenerife to complete a bachelor’s degree in Fine Arts from the University of La Laguna. She has shown in the exhibition program at Area 60 (TEA Tenerife Espacio de las Artes) with *Una antropología de la emergencia* [An Anthropology of Emergency], curated by Néstor Delgado. She has participated in the exhibition project *Fisuras* [Cracks] as part of Festival Sitio(Tenerife). She has also shown in Madrid’s COSA (Centro de Operaciones para Sustancias Artísticas) and participated also in the Major28 residency in Lleida.

In *wordcount.iteritems()*, Patricia draws a cartography of the journalistic language, downloading huge quantities of texts –all the articles that belong to the webpages of several digital newspapers– to write small stories that are closer to the literary language of fiction.

```
import collections
wordcount = collections.Counter()
with open("/Users/pfernandez/PARATEXT/
escribir/parse_txt.txt") as file:
    for line in file:
        wordcount.update(line.split())
    for k,v in wordcount.iteritems():
        print k, v
```

These are, among other lines of code, the written petitions to access, from the terminal of a computer, a text document in order to automatically generate a list of words and

the number of times each of them appears. Those small stories derived from that list of words are projected on a double screen, as if they were subtitles. They silently accompany a sequence of images that analyze the reality that surround us, the continuous flux of digital images, trying to gain consciousness at a much smaller scale. This installation is a part of a work in progress that she is pursuing at her long-stay residency at Hangar.

David Franklin

Dublin, 1979

Term of residence: June 2016 - January 2017

David Franklin is a visual artist working primarily with painting, drawing, and video. Previously based in Tokyo, he is presently living in Barcelona.

His current work in development looks at the intersection of landscape and the use of images and visual language in constructing our conception of our environment. In exploring these themes he is looking at, among other things: Romanic art; the influence of technology on visual art and the spread of images; astrobiology and the expansion of the human environment; animation techniques and aesthetics; the history of plagues; Japanese art in the aftermath of World War II; and the philosophy of Chinese painting.

His work rests at a point between abstraction and representation and plays with both extremes, drawing from and fracturing established rules of communicating through images.

His recent publication, *Empire of Rats*, combines text and photos to explore the phenomenon of modern ruins in Japan and Spain, and their

connections to commercialism, nationalism, and cultural memory and has been included in the archives of the Museum of Modern Art (MoMA) New York, and the Museum of Contemporary Art Barcelona (MACBA). In 2017 he is conducting a research residency at the Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona, as well as returning to Japan for a residency at Youkobo Art Space in Tokyo. Previous residencies include Hangar and La Escocesa in Barcelona. He has received grants from the Department of Culture, Government of Catalonia; the Institut Ramon Llull, Catalonia; and the Ministry of Cultural Affairs, Japan, among others.

In addition to leading workshops, he has curated a series of film screenings of underground and experimental cinema, Projections from the Underground, for which he produced a series of critical essays.

He was art director and editor for Art Motile, an information platform on artist in residency programmes and cultural mobility.

Welcome, Visitors

“Welcome, Visitors” was a 23-minute presentation exploring some of the ideas behind the work I was developing during my residency at Hangar, and featured a combination of video and a live reading of text.

In seeking to avoid the standard format of artist presentations, I wanted to find a way of introducing my work in a dynamic and provocative manner, while at the same time creating a rich experience that caught the audience off guard and allowed me to experiment with a new format, blending performance with text and video.

The work explores the theme of landscape from various perspectives, with a focus on painting and the evolution of visual language, as well as

the role of technology and science in artistic developments. Starting with Dutch landscape painting in the 1600s and its connection to the philosophical expansion of concepts of space, the work goes on to look at: viral infection; space exploration and the possibility of humans surviving away from Planet Earth; philosophical concepts of landscape in Chinese painting; and how the mind constructs and interprets our environment. The writings of William S. Burroughs and Arkady and Boris Strugatsky are invoked, in addition to French philosopher François Jullien, and others. The video is a foundfootage assembly, featuring images from various sources radically altered and cut up. You can watch the work, and find more information and a bibliography, here:

<http://davidfranklinonline.com/welcome-visitors/>

Text written and presented by David Franklin.
Video processing and editing by David Franklin.

I turned around without being noticed and spat over my shoulder. I saw that the rescue squad had climbed into their helicopter, the firemen were standing at attention out of respect, the lieutenant at the door of the passage was saluting us, the jerk, and above all of them fluttered the huge, faded banner: “Welcome, Visitors.”

(*Roadside Picnic*, Arkady and Boris Strugatsky)

Quimera Rosa

Barcelona, 2008

Residency in the collaborator Prototyp_ome,

Hangar.org: March 2017

Partners: DiYBioBarcelona, Parque de Investigación Biomédica de Barcelona, Pechblenda

Funders: Fundación Daniel y Nina Carasso

Quimera Rosa is a laboratory of experimentation and research focused on issues of identity, body and technology. QR is modeled after that notion of cyborg developed by Donna Haraway and is based on transfeminist and post-identitarian stand, taking the body as a platform of public intervention with the goal to tear the differences between private and public. They think that sexuality is an artistic and technological creation and try to experiment with hybrid identities in order to blur the differences between the natural/artificial, normal/abnormal, man/woman, hetero/homo, human/animal, animal/plant, art/politics, art/science and reality/fiction. Mostly interested in exploring the play between art, science and technology, as well as their roles in the production of subjectivity, their work is currently focused on developing performances and transdisciplinary projects, on the production of devices that work along body activity and on bio-hacking experimentation. The biggest part of their work is done in a collaborative manner and always rejecting patents and privatized code. They have exhibited their work both in institutional spaces as well as in squatter spaces and in the streets. To name just a few: Museo Reina Sofía, MUSAC, MACBA, CCCB y LABoral en la Península, AMOQA Arts Queer Museum Athens, Goldsmith University Londres, Sight & Sound Festival Montreal, Refrag Glitch Parsons School Paris, LUFF festival Lausanne...

Project TransPlant: *Mi enfermedad es una creación artística* [TransPlant: My Disease is an Artistic Creation]

TransPlant: Green is the new Red is a transdisciplinary project dedicated to plant/human/animal/machine hybridization, which Quimera Rosa began in 2016. It is also a bioart project based

on self-experimentation as a trans-identitarian process that goes from human to plant.

Using several bio-hacking practices, *TransPlant* inserts itself within the current debates on the notion of the Anthropocene, from a perspective not based on “human exceptionalism and methodological individualism”, but it deals instead with the world and its inhabitants as the products of cyborg processes, of becoming together, of synpoiesis.

The development of this project is based on the interaction of various axes intended to produce subjectivity changes and deconstruct those narratives that proclaim the body as a unity. Those axes, at the moment, are: hybridization of human blood with chlorophyll with a continuous protocol of intravenous injections, chlorophyll tattoos, implanting a RFID electronic chip with data of the process, medical self-experimentation with *Condylomata acuminata*, construction of an open-source base for the experiments. For this residency, we developed *TransPlant: Mi enfermedad es una creación artística*: that part dedicated to the medical self-experimentation with *Condylomata acuminata*, a sexually transmitted infection (STI) triggered by the HPV (human papillomavirus) which lives in one of the members of QR. The aim of this work is to conduct a series of protocols and tools so as to be able to use photodynamic therapy (PDT) to treat condylomata in a DIY/DIWO way. The PDT is a minimally invasive technique that show great results on the treatment of localized cancers and diseases of the skin, using a photosynthetic process in the human body. Since it has been developed recently, it is hard to access, although its public use could be easily established in external cases like that of the condylomata. That way, we could speed the spreading of this technique and treat more severe ailments.

Those protocols are well-documented and accessible. There is a scientific consensus that “PDT can be considered a highly effective and safe treatment option for anogenital condylomata acuminata”.

[http://www.ijidonline.com/article/S1201-9712\(10\)02296-4/fulltext](http://www.ijidonline.com/article/S1201-9712(10)02296-4/fulltext)

That is why our main aim is, as hackers say, to open the black box, or open the pill, as the AIDS activists used to demand. It aims to replicate and make accessible all this knowledge in a wiki, which could be used in public health centers and by people excluded from public assistance, but also in health care centers in Southern countries where HPV is still very much around. On the other hand, we want, from an art practice and through the performative dimension of self-experimentation, to locally train a critical mass of users/experts (knowing that users will become experts).

We hope to constitute a plural group.

It is about replicating and making all that knowledge available in a wiki, which could be used for public health centers, for people excluded from public assistance, but also, for health centers in countries where HPV is not yet spread enough. On the other hand, from the artistic side and through the performative dimension of self-experimentation, we want create a critical local mass of users/experts (where users are considered to be experts). We hope to create a very diverse group of people that uncovers the criss-crossings at play in the sexually transmitted diseases like HPV. We want to offer tools that do not put barriers against, let us say, creative dialogue, care, prevention and contagion to abject or multiple sexualities. It is also about generating knowledge that steps away from the taboos of the sick body.

A body is always a sick body. When we consider illnesses as part of life itself, we can then use it as a creative tool to rebuilt the normalizing processes produced by the notion of a healthy body. To present the project in Paratext, we invited Rosa Almirall. She is a feminist, gynecologist in the public health system and sexologist, who, in 2012, promoted the creation of Transit, a service centered on bolstering the health of trans* people. Transit is the personal and professional initiative of a gynecologist and a midwife, who, in the public health system, is in charge of Servei d'Atenció a la Salut Sexual i Reproductiva (ASSIR) [Sexual and Reproductive Health Care Service] of the Institut Català de la Salut [Catalan Health Institute].

Spurred by the exchange and questions from the audience, we talked to her and looked for potential non-binary ways of approaching HPV. It was a talk about HPV and trans* bodies. Link to the presentation video <https://vimeo.com/213344672>

www.quimerarosa.net

<http://quimerarosa.net/transplant/>

http://quimerarosa.net/wiki/index.php/TransPlant_Mi_enfermedad_es_una_creaci%C3%B3n_art%C3%ADstica

<https://gridspinoza.net/projects/transplant-mi-enfermedad-es-una-creaci%C3%B3n-art%C3%ADstica>

PARATEXT #16

Eliana Beltrán P.

Medellin, Colombia, 1984

Term of residence: May 2016 - May 2018

She earned a master's in Sound Art from the University of Barcelona, with training

in architecture at Medellín's Universidad Pontificia Bolivariana. She is a drummer and member of several experimental music projects in the alternative scene in Colombia. She began studies at the school of music at the Eafit University with special emphasis on symphonic percussion.

Beltrán P. explores the intersectional. She occupies a space in between, in the middle of various categories, as a method and as result of her multidisciplinary training, respecting all points of view and the consequences of conflict. She thinks all of this from the perspective of architecture, of the fictional and ephemeral related to the audible, from the body and the document, in tension and juxtaposition with alternative spatial notions. The development of her spatial practices is turning into the integration of various media, like sculptural installation, live performances and the writing of texts.

She has shown her work at group exhibitions in Medellín (43° Salón Nacional de Artistas 2013, among others) and in Barcelona (Festival Zeppelin, organized by Orquesta del Caos at the CCCB, 2015, among others). As architect, she has won national and international recognition during her years of professional practice, like, for instance, getting a mention of honor in the architectural project category at the XXIII Bienal Nacional de Arquitectura Colombiana 2012.

The Reading Room#3 / Play-Writing

The Reading Room is one of the projects that I have developed during my first year of residency at Hangar. It all began with my wish to share those readings related to the subjects of my master's final thesis. These readings were opening and closing conceptual questions about notions of acoustic and spatial limitation.

I define the project, more than a reading group, as a “reading meeting” that changes in form, that is, its place, its participants and its implementation. The title (*The Reading Room*) there is implicitly a construction of meaning that goes through an action that is happening and the morphing of an idea of place that goes through sound, and specifically for what is audible as representation and fiction. For this third session, I selected, from the book *Lacan. The Silent Partners*, edited by Slavoj Žižek, the chapter by Miran Božovic titled *The Omniscient Body*, where he analyzes the notion of the acousmatic voice from the first novel written by Diderot, *Les bijoux indiscrets*, and also from Pythagorean legends as possible origin of the word.

Changing the original text into a script, questions like the embodiment of a text, its interpretation, the relationship of the built audience/place/surroundings and the articulation and gathering modes are revealed live in a setting or space where they become meaningful. That live action populates the fringes of the open rehearsal, the micro-drama, the performance and the sculptural installation. Based on that session, currently I am working on the production of a longer version that will be presented in La Capella as a selected project for BCN Producció 2017 in the category of live proposals.

Rafael Pérez Evans

Málaga, 1983

Term of residence: May 2016 - May 2018

Rafael is a Spanish/Welsh artist, a graduate of Fine Arts from the Goldsmiths, University of London. His works have been shown in

Mexico, Rio de Janeiro, Sao Paulo, USA, London, Berlin and Madrid.

Through the use of ethnography and research, he digs out forgotten stories, gestures, news, images and local gossip. Those elements are later changed into installations that involve also performance, images and objects, which go unwinding micro-resistance narratives inside a new fictional historiography.

As “Western archaeologist”, he has worked and lived in Mexico, USA, Cuba and Brazil, where he carried out his diggings from a Western nostalgic stand that aims for a more open past, gathering the materials that he will later reconstruct in Europe. Through this process, he encounters a postcolonial anxiety that runs all over his practice.

Sometimes, like a concern, the type of archaeology that he applies produces the uncovering of weird local stories and the results put into question how we relate ourselves with the hierarchies of information, those we get from stories, history and gossip.

In 2011, Rafael completed a residency in Sassafras, Tennessee, in 2012 co-directed 26 Art Studios in Mexico DF and directed Alto Residency in a jungle in the middle of Brazil, and he also collaborates in the projects of Despina and Gazua in Rio de Janeiro.

Free Lemon Operation

The artist continues his search, transformation and archaeology of stories, rumors and peculiar news.

It focuses on two moments in the story of a lemon in Spain. First, in the nineties, when farmers in Malaga, after a serious downfall of lemon prices due to lack of government subsidies for their production, throw away tones of them in protest, transforming, as a consequence, a whole culture and depriving

entire families of their sustenance. And second, in 2016, lemon prices increased in a ludicrous way and, as a result, a group of Rumanians thieves appears in Murcia, renting cars to steal tones of lemons from the fields. The police worked to find them for a long time until, finally, caught them. The police named that operation *Lemon Free*.

The artist appropriates that robbery and the name of the operation and presents it as an installation in movement, playing with that unusual finding and noticing how the oscillations in government subsidies end up in actions so contradictory as those of throwing tones of a staple good or, on the contrary, stealing it.

The piece includes little performative gestures taken from the petty thief genre in Spanish cinema, which generated a lot of fascination and the homoerotization of many criminals. This fascination puts in motion a certain tension between the attack that petty delinquency inflicts onto the bourgeois order and the romanticizing that many bourgeois directors do of precariousness.

The piece ends with the audience swallowing the story, drinking a lemonade made onsite.

PARATEXT #17

Lot Amorós

Elche, 1982

Term of residence: September 2015 - January 2016

With no fixed residence, he lives and works around the world. Lot Amorós is a computer engineer and Spanish transdisciplinary artist. He has worked on interfaces for data visualization, mixed reality performances

and interactive audiovisual devices. He has also worked on several installations at residencies and international competitions on digital art, like those of EVA in Sao Paulo and Augmented Airspace in El Cairo. In May 2012, at a residency in The Netherlands, he developed *Guerrilla Drone*, an aerial interface for the projection of images. Since then, his projects have focused on the power of robotics in air space through drones.

He has been awarded with NextThings: NextSpace, from Telefónica I+D and Centro de Arte Laboral, *Vida Artificial: Inventivos a la producción*.

His works have been exhibited in La casa encendida, Madrid; Azkuna Centroa, Bilbao; Festival D-CAF, El Cairo; Centro de Arte Laboral, Gijón; Red Bull Station, São Paulo; Festival FACYL, Salamanca; Festival CynetArt, Dresden; Victoria & Albert Museum, London, y MAAS Museum, Sidney.

He has been artist in residency at MIS, Sao Paulo; NP3, The Netherlands; Nuvem, Rio de Janeiro and Hangar's Laboratorio de Interactivos, Barcelona.

Dronism

In 2013, the Spanish artist and activist Lot Amorós visited the deserts of Egypt on the context of his research on UAVs (unmanned aerial vehicles). Once there, he posted sign everywhere telling people how to protect themselves from Israeli Hebron drones. The signs, in Arab, were instructions on drones that had been taken directly from authentic documents from Al Qaeda. All military or violent references were, however, taken out and substituted by peaceful instructions addressed exclusively to innocent citizens, giving them a series of protection tools against unmanned aerial vehicles that were mostly made off

with everyday materials and leftovers, things like old cars, broken appliances, etc. During his expedition, Amorós dedicated himself to gather myths and stories from those people that live under the thread of drones in order to sketch the concept of a dronic religion.

Dronecoria

The project *Dronecoria* is based on a reforestation program using modified drones (unmanned aerial vehicles) that can spray seeds. Compared to traditional techniques that require helicopters and higher consumption of fuel and overall expenses, *Dronecoria* uses a dispersion method that uses balls of seeds and is based on anemochory, a way of dispersing seeds through wind. The project *Dronecoria* recovers alternative mechanisms from cybernetics, robotics and digital fabrication and uses them for seed dispersion. Drone dissemination has the advantage of eliminating the competition from the mother plant and of locating with precision the site of new crops, increasing that way their chance to survive. Projects like *Dronecoria* become a new type of symbiotic species, the result of biological and technological processes, on which we must add sociocultural components that help us understand how those hybrid species have an impact on critical subjects related to the environment, as is the case of traditional reforestation.

Marcel·lí Antúnez Roca

Moià, 1959

Term of residence: September 2015 - January 2016

Known internationally for his mechanotronic performances and his robotic installations,

his works have been presented in numerous festivals, galleries, museums and theaters all over the world, places like the Paris' La Villette, London's ICA, Sao Paulo's FILE, Tokio's DAF, Moscow's DOM Cultural Center, Rotterdam's DEAF and Seul's (South Korea) Performing Arts, among others.

Along his 30-year-long career, Marcel·lí has developed a particular univers fed by his interest in, among other things, comic books, Art Brut, the 70's avant-gardes and popular traditions. His is a universe completed with his passion for elements of the human condition, such as food, sex and death.

Antúnez' works take the body as a central element. He encompasses installation art and performance, and for more than two decades he has been absorbed by digital technology. During that time, he has developed a procedure he calls. The system is based on the participation of its users. *Sistematurgia* [Systematurgy], literally the "dramaturgy of computer systems", is divided in three parts: interface, computer management and medium. Among others, Marcel·lí has been awarded with the following honors and prices: first price at the Festival Étrange, Paris, 1994; Best New Media at the Nouveaux Cinéma/ Nouveaux Médias, Montreal, 1999; Max award to new stage languages, Spain, 2001; Honorary Mention at the Prix Ars Electronica, 2003; Ciutat Barcelona award in the Multimedia category, 2003; Ciutat de Barcelona award in the Visual Arts category, 2014, and the Art Excelence Award 2015 at the Japan Media Arts Festival.

Systorgy

The *Systorgy* project dealt with freeing those tools and devices that Marcel·lí Antúnez Roca has been using since the 90's to create his actions and interactive installations.

These tools, now accessible to whoever needs them, allow the construction of complex and temporary interactive structures.

Usually, interactive systems encompass three areas: the interface, computer management and the representational medium. Based on that arrangement, Antúnez has developed a methodology he calls *sistematurgia* [Systematurgy], literally the "dramaturgy of computer systems". The core of that method is the POL application. Until today, this application has only been used by Antúnez and what *Systorgy* aims to do is to convert it into a freeware. The project also plans to offer some solutions to build interfaces and the publication of a PIXMAPS library, based on Open Frameworks free software. PIXMAPS allows a broad management of video.

The project *Systorgy* can be very useful to people who want to be initiated into the interactive management of complexity, as well as for those that plan a professional use of it.

You can check the results and download it at: <https://systorgy.hangar.org/dokuwiki/doku.php>

Project Phases:

Friday, October 28th, 2016, from 4:00pm to 8:00pm. Sala Ricson, Hangar, Barcelona
First workshop, presenting the tools and the various sensors.

Monday, December 19th, 2016. Sala Ricson, Hangar, Barcelona

Presentation of the project and first materials for *Systorgy* uploaded to the wiki at Hangar.org. There, you will find the applications to be downloaded, the installation guides and, in the case of interfaces, the guides to build them, as well as examples of everything. Contents are going to be constantly uploaded up until the day of the presentation.

February 2on and 3rd, 2017, from 4:00pm to 8:00pm, and all day on the 4th. Sala Ricson, Hangar, Barcelona

Practical workshop to learn the use of the *Systorgy* tools. The number of participants and the materials that the participants have to bring will be announced the day of the presentation of the project.

POL is a manager of interactive contents capable of communicating with computer networks, interfaces and other devices through Ethernet thanks to the building of several channels, some MIDI and OSC (Open Sound Control). Beyond managing interactions, POL allows the creation of various interactive parts and organize them in time. The computer that hosts POL's server, currently works only on a Windows operating system, but through the above-mentioned channels it can be connected to other operating systems. POL provides an open software, adaptable and applicable to other tasks. Until today, POL has been used in action like *Pol* (2002), *Transperma* (2004), *Protomebrana* (2006), *Hipermebrana* (2007), *Cotrone* (2010), *PSEUDO* (2012), *Ultraorbism* (2015) and, among others, in the installations *Tantal* (2004), *DMD Europa* (2007), *EPIDERMIA* (2008), *HIPNOTOC* (2008), *METAMEMBRANA* (2009) and *ALSAXY* (2015). It has also been used in several workshops, like *MITOTICA*, that took place in 2011 in Costa Rica. POL was written by Jesús de Calle, revised by himself and by Matteo Sisti Sette and Javier Chávarri.

PIXMAPS accepts a video player (marks, loops, rewinds, fast forwards), templates for mosaics up to 32x15 videos, video mirrors of the kaleidoscopic type, up to three simultaneous layers of transparency, different cameras, real-time data capture, animation and video mappings and face and

complex image recognition. This library has been developed since 2010 by Sergi Lario and Javier Chávarri.

Carla Boserman

Madrid, but Seville instead, 1984

Residency Period: February - May 2016

Graduate of Fine Arts by the University of Seville and Master's degree in Digital Communication, Culture and Citizenship by Madrid's Universidad Rey Juan Carlos I. She is an art teacher at BAU, Barcelona's Centro Universitario de Diseño, where she gives permanent workshops on contemporary art and on methods of creative research. She has participated in the project *Objectologías* [Objectologies] and in GREDITS (Grup de Recerca en Disseny i Transformació Social) [Design and Social Transformation Research Group]. In her current thesis project, she takes a methodological approach to art and design research, paying special attention to contemporary experimental spaces and types of material thinking. She explores also the possibilities of graphic storytelling (#relatograma) as an epistemological object, and from there, she has participated in several projects and cultural spaces open to experimental and collaborative practices, like Medialab-Prado and Red de Arquitecturas Colectivas [Collective Architectures Network]. She has collaborated doing teaching projects at the Museo Vostell Malpartida, MACBA, *La aventura de aprender* and, lately, in the CCCBLab, with the project #Futurnet.

She is a founder member of Robocicla.net, a project on creative recycling and free culture, and she is member of the scientific committee

of SoPA International Congress for Heritage Education and Socialisation. For some time now, she collaborates with a project dedicated to the culinary heritage and political memory of the Barceloneta neighborhood, writes, draws as much as she can, and expects to return to ceramics.

The title of Carla Boserman's doctoral research is *Culturas experimentales y pensamiento material: una aproximación metodológica a la investigación en arte y diseño* [Experimental Cultures and Material Thinking: A Methodological Approach to Art and Design Research]. She proposes two shifts. The first one goes from the scientific laboratory to the "new" laboratories, from scientific experiments to collective experimentation and that which goes from the types of documentation found in the scientific experimental culture to the types of documentation gathered from collective experimentation.

The second shift tries to figure how to address practices that lie between art and design and which take place in "laboratories", beyond scientific disciplines and academic regulations. These are spaces for material research and experimentation, where prototypes can be developed, processes documented and objects created, producing a series of practices that approach research not always in an orthodox way, which never means that they are not acknowledged.

During her residency at Hangar, and under the framework of the Art Research Grant Fundació Banc de Sabadell-Hangar, she has developed part of her current fieldwork, experimenting with gauging objects and holding conversations with resident artists and researchers at site. She transcribes these conversations into a graphic narrative that, together with Ugly Studio¹, she mocks up and

transforms into a series of research objects. This project is at its compilation stage in the *Excelencias Bárbaras* [Barbarian Excellence] archive.

Excelencias Bárbaras is an area of unstable knowledge.²

It is an inhabitable contradiction.

We are looking for types for research excellence in art and design that go beyond academia. Excellence that becomes barbarian in its double sense. They are barbarian in the sense of being foreigner, weird or rude, but also in the sense of being striking, wonderful or surprising. It is a question about the rigorous types of creative research that goes from ritual to discipline, from experiment to experience, from the unique to the standardized.

It is an archive from which we intend to look for possible expansions on the research on art and design, exploring their limits and potentials.

1. <http://www.uglystudio.es/>

2. The notion of "unstable knowledge" was suggested by Emily Pethick. Is a knowledge that contains several points of view and areas of conflict. In Pethick words, a knowledge that "did not rest with a singular viewpoint, but contained many differering, and often conflictual, perspectives" (Pethick, 2009).

Pethick, E. (2009). "Interview with Emily Pethick. On the institution as a site for artistic collaboration and production". En Ericson, M., Frostner, M., Keys, Z., Teleman, S., Williamsson, J. (eds.), *The Reader: Iaspis forum on design and critical practice* (295- 313). Berlín: Sternberg Press.

Rubén Patiño

Barcelona, 1979

Term of residence: February 2017 - April 2019

My artistic production is half way between the contexts of club music and contemporary artistic practices. I am interested, in particular, in the generation of sound by electronic means and in the exploration of hybrid formats of presentation, where I combine the immediacy of live staging with the physical transformation of specific spaces. I also work with video, graphics, materials and installations. Most of my productions are shown as deconstruction exercises of the traditional concert format, where I question the standardize types of audio and image presentation/receptions. My practice, therefore, deals mostly with proposals that swing between interventions, actions and performances, whose intentions are to transform the perception of space and engage the audience.

Patiño, Patiño, Patiño Again

Self-Promoting Action for Three Loudspeakers and Chalk.

Xose Quiroga

Ourense, 1979

Term of residence: February 2017 - April 2019

The IMVEC project develops strategies and environmental research methodologies through an *ECOforense* [ECOforensics] training program, the prototyping of follow-up tools and the onsite establishment of citizens' tools and research methods.

What was done: During the first Research Grant at Hangar's Laboratorio de Interactivos, IMVEC

developed the first prototypes, Leptos, Teroda and Camioca, and finished, as contribution to the center, 80 hours of video for the training research program *ECOforense*.

All the contents of the training program, as well as the documentation of the prototypes, are available at the IMVEC web, all under open source licenses (peer production license and CERN Open Hardware License).

Together with the development of the prototypes and the trining program, IMVEC currently works, in collaboration with the Colectivo StopCrematori, on research about Sant Adrià as a highly polluted site inside Barcelona's metropolitan area.

Web:

<https://imvec.tech>

Code:

<https://gitlab.com/imvec>

Teaching Materials:

<https://imvec.tech/formacion>

Social Media:

<https://quitter.se/imvectech>

<https://twitter.com/imvectech>

PARATEXT FEATURING ENCURA #3

Jaime and Manuela

Madrid, 1984 / Granada, 1988

Term of residence: December 2016

Manuela Pedrón Nicolau and Jaime González Cela are researchers, curators and teachers. Their work together focuses on artistic research and how contemporary art is able to generate several types of narratives to explore the social and the political from a fictional point of view. As a curatorial team, they have curated

Art ficció [Art Fiction] for the CaixaForum Barcelona, first place project at the first edition of Comisart (2103), for the C.I.T.I., Centro de Investigación Técnicamente Imprevisible [Technically Unpredictable Research Center] for the Sala de Arte Joven of the Community of Madrid (2015), and have also participated in the expansion of Matadero's Archivo de Creadores de Madrid [Artist Archive of Madrid]. In 2016, they were awarded the curatorial and mediation research grant for the Spanish Royal Academy in Rome and the Encura grant for the development of the project *Chemtrails* in Hangar. They manage FRÁGIL, an independent space in Madrid. In 2017, they finished the project *Alucinación colectiva* [Collective Hallucination] for the Library of the Art Department of the Complutense University as part of the program *Adquisiciones Comisariadas* [Curated Acquisitions].

Chemtrails

Conspiracy theories are the new legends. The last years, this phenomenon has replaced the traditional concept of popular storytelling thanks to an alternative body of knowledge that shows, specially via the Internet, the hidden mechanisms of history, economics and politics of the world. One of the most emblematic case are the chemtrails, those stretched clouds that are a feature of today's skies. Their translation into Spanish is *estelas químicas*. They have generated a large quantity of theories about their composition and effects in meteorology and living beings. The *Chemtrails* project took, as its point of departure, that neologism to develop, during five weeks of collaborative work, several lines of research about the storytelling capacities of contemporary art, using the works of Eliana Beltrán, Rafael Pérez Evans, Paco Chanivet

and Alejandra Avilés, artists in residence at Hangar. Conspiracy theories and urban legends were at the core of this curatorial project as a result of their narrative and critical potential, their dissemination mechanisms linked with the notion of orality, of the repetition and change of those narratives and their capacity to generate myths and imaginaries.

In his book *Mythologies*, Roland Barthes brought forward and analyzed a long list of questions that he considered crucial for the configuration of a set of values and the imaginary of a bourgeois society in the 50's. Wrestling, Romans in films, Martians, travel guides or detergent ads are some of the references that Barthes establishes as myths of his times. This curatorial project works as a kind of update on that book, uncovering urban legends and conspiracy theories—halfway between contra-information and fiction—, as clues to our contemporary myth configuration. The analysis and questioning of that contemporary mythology discovers an important field of study in artistic practice, because the construction of myth and legend is the engine of Art History itself. People say that Chris Burden did not like to talk about *Shoot*, that performance that he did in California in 1971, where he asked a friend to shoot him in the arm with a .22 caliber rifle. However, the actions of artistic practices survive, fundamentally, through narrative, either orally, textually or on a graphic support. They are the only option available to secondary audiences, which is how Burden described those that are not present at the time of the action and access performances through a narrative.

To think about the deferred communication processes between artists an audience, we take also, as reference, a specially inspiring

text written by the theoretician José Luis Brea. Its title is *Telepatía 2.0. La Teoría de las Multitudes Interconectadas* [Telepathy 2.0: The Theory of Interconnected Crowds] and takes as point of departure a fragment of *2666*, the last work by writer Roberto Bolaño. In this book, there is a legendary story in which Mapuche society—Araucanians for the colonizers— had a communications and counter-information system that the Spaniards were not able to identify and later was thought to be telepathic. From that story, Brea finds a telepathic element in writing and something hallucinatory in reading. We like to view artistic practice, in general, and this project in particular, from that standpoint. We like to view the artwork as a telepathic exercise and its reception as a hallucinatory state.

From these images and ideas, Eliana Beltrán contributed to *Chemtrails* her recording techniques for hallucinated listening, Electronic Voice Phenomena or psychophony. From her training as an architect and from the proposals that the Japanese architect Sou Fujimoto publishes in his book *Primitive Future*, she worked around the inhabiting act by asking the question: nest or cave? She searches for the functionality of buildings, if compared to heuristics, to discover and learn how to inhabit a given space. Eliana took as her point of departure all the sounds that can be constantly heard in Hangar's studios because of the structure of its heating system. Those sounds took her research into a long quest for subterranean cavities until she arrived at a set of Martian caves. Through recordings she did at her studio, taped backward and forward, she connects those two spaces, a real and a potential one. Rafael Pérez Evans, for his part, created a spinoff of a project he

was preparing for Rio de Janeiro. That piece is a chapter inside a research he names *Actos de borrar: cuando estás rodeado de fealdad la belleza es inapropiada* [Erasing Acts: When We Are Surrounded by Ugliness, Beauty is Inappropriate], which takes, as its point of departure, a legend of one city park where a large community of trans got together and offer themselves as sexual workers. In fact, that whole area of the city has changed a lot and the trans have been expelled from the park. There remains, however, a series of memories and legends around them that Rafa recovers with his work, using methods related to psychomagic, the ritualistic and even up to the creation of communal practices. In Paco Chanivet's work, speculative fiction and its literary, cinematographic or conspiracy consequences are a fundamental element with which he constructs, from an artistic practice, unbelievable narratives that crisscross the everyday from very different formats and strategies. For *Chemtrails*, he began with the concept *OOPArt*, acronym for "out-of-place artifact", which is used to name historical or archaeological objects that are in an unusual context, pieces that could challenge conventional history. With that in mind, he developed an odd artifact for an initiation ritual into *aletheia*. For Alejandra Avilés, one fundamental pillar of her work are those family narratives from the Sonora desert area in Mexico. For this project, she began with stories written by one of her aunts. During her residence, from that compilation of stories, the ones that became progressively more important were those related to her experience as a social worker in the area of Sonora, where she was in charge of the gynecological care of women in the indigenous communities. The outcome is a mysterious

piece that invites us to discover, little by little, its contents.

The end result of this collective research was materialized into a set of seven boxes that contained an additional four pieces each one, serially produced by the four artists. The boxes were then sent to seven people, selected after a massive mailing campaign that imitated the aesthetics and vocabulary of classic spam, which promises its receivers unbelievable benefits. This mailing, whose style was generated using a loop translation from Google Translate, added, in its signature, a reference to the artist Bas Jan Ader, who, in the 70's, became one of the greatest myths of twentieth-century Art History, when he disappeared in the middle of the Atlantic in his last action, trying to cross the ocean from the USA and reach Europe in the smallest boat ever used before. The works that are part of *Chemtrails* were never intended for an exhibition space, but to receive them through the mail and unpack them in a domestic space. They were, therefore, designed to be manipulated. In that process, they might have suffered some transformation, some irreversible. That makes the receivers the only people that can explain the actual state of the works. That is how *Chemtrails* becomes an artistic experiment on the role of gossip and communication in art making, a project centered in storytelling and the capacity of contemporary art to exist through narrative.

PARATEXT FEATURING ENCURA #4

Maykson Cardoso

Divinópolis, Brazil, 1988

Term of residence: February 2017

He is a graduate in Spanish and Portuguese Philology from the Mato Grosso State University and has received a master in Literary Studies from the Fluminense Federal University. He is currently completing his doctoral degree in Visual Arts, in History and Critique of Art, from the Federal University of Rio de Janeiro. Since 2014, he has been working as independent curator after completing free courses at the Visual Art School of Parque Lage in Rio de Janeiro. In 2016, became a member of Curator's Network after being awarded a research grant by the ENCURA curatorial residencies in Hangar.org, Barcelona. Among his curated exhibitions, we can mention: *El más profundo pensamiento es un corazón latiendo* [The Deepest Thought is a Beating Heart]; an individual exhibition by the artist Adrianna Eu, in Rio de Janeiro; *Muestra Caleidoscopio* [Kaleidoscope Show], a group show that brought together the video works of twelve contemporary Brazilian artists at the XXXFuorifestival, in Pesaro, Italy; and *Comensales # 1* [Guests #1], a group show that brought together eighteen artists, Brazilians and from other parts of the world, to Rio de Janeiro.

Hecha la ley, hecha la trampa, o: el contrabando como alternativa [Laws are Made to Be Broken, or: Smuggling as Alternative]

In 1926, Constantin Brancusi had an exhibition at the Brummer Gallery in New York for which he sent twenty-six sculptures from France. When the sculptures arrived at US customs,

the officers inspected them and insisted that *Bird in Space* should pay import taxes, because both the bronze –the material used for its manufacture– and its shape did not leave them room for doubt that they were dealing with an industrial object and not a work of art. If this example, in fact, sheds light on the obsession the artist had on a finish that would erase the marks of his workmanship –as Rosalind Krauss points out in *Passages in Modern Sculpture*–, he also demonstrates that customs also operate as a control device that not only regulates the movement of goods between countries, but can also decide what is and what is not a work of art, through questionable criteria from the point of view of the theory and critique of art.

First, *Hecha la ley, hecha la trampa, o: el contrabando como alternativa* had the goal to test and check those border control devices by experiencing the smuggling contemporary art. Second, it also proposed to revive an alternative proposed by Lucy Lippard at the end of the 70's, the "suitcase shows", a series of conceptual art exhibitions that could be moved across countries simply as luggage. The planning to make these premises possible was designed in order to invite artists that could be interested to participate in a project that was dealing with the border concept, move the works from Brazil to Spain, inside luggage, and sold them in several exhibition actions that would take place during my residency –since only sales on one side of the border will confer those works the status of contraband.

At the end, seven artists joined the proposal from Brazil. Nuno Cassola (Portugal) sent two works: *Himno a la Alegría* [Ode to Joy] (2014), a video in which the symbol of the European union, made out of steel wool, burns while Beethoven hymn sounds in the

background; and *Travessía* [Crossing] (2013), a set of CDs with recordings of the walking paths the artist took while crossing several borders of South American countries.

Daniel Escobar (Brazil) used t-shirts as a base to print images of his project *The World* (2013), in which he manipulates images taken from tourism books and reconstruct them into fictional worlds. The four t-shirts were titled *The World* followed by a letter indicating the size used: S, M, L and XL.

Carlos Monroy (Colombia) chose the fan as an object identified with the Spanish tradition and printed on them scenes from frescoes found on faith-spreader centers in Colombia. Their oval forms remind us of the skulls of natives that lived in the region and collectively killed themselves when the colonizers arrived as an action of resistance against the violence they were imposed to suffer. The translation of the *chibcha* word that refers to the province where that institution is located –Sutatausa– becomes the title of the work *Pequeño tribute* [Small Token].

Mano Penalva (Brazil) took the raffia bags that street vendors use to carry their merchandise or where people carry their personal belongings in some African countries to develop his work. So, the title that he chose for it was *Caracol* [Snail] and points out to a double characteristic that he establishes with an analogy between bags and the shell which that fragile mollusk carries on its back as home. The artists paints also a happy and sad face on each side of the bags, as a way to make itself visible and illicit a positive or negative response towards that object. Maria Sabato (Argentine) presented *Potra salvaje* [Wild Filly], a printed calendar with a series of photographs where she showed herself naked on top of a horse and in the

middle of a field. Even though her works play with the image of women and their objectification in the world of art, they are also related to the notion of borders, which, over there, they are not only understood in their spatial dimension, but also in a temporal one. Gian Spina (Brazil) produced *On fleur and ball-fires*, a video that shows images of a long hallway in a golf course in Palestine, a place where the artist used to live, while a female voice reads poems written by him that suggest stories about the Gaza Strip. Together with Tali Serruya (Argentina), the artist made *Land*, a work that consists of a little glass bottle with a small amount of sand from the Mediterranean and a pen-drive with a file of a video performance made by the artist. In Hangar.org, other four artists were already selected to join the project: Alejandra Avilés (Mexico), Eliana Beltrán (Colombia), Rafael Pérez Evans (Spain-Wales) y Andrea Gómez (Colombia). Each of them contributed closely to the debate and the actions that took place there, trying to develop works that could be put in dialogue with the other proposals. During the first conversations with that group, the character of works coming from Brazil became evident: the inherent usefulness from most of them, as well as the fact that they were produced serially and had a price, which proved their condition as product. Therefore, if art had a sacred dimension –exclusively, separated from the regular world, out of any context of usefulness–, most of the works there questioned that premise, desecrating it, as Giorgio Agamben would say, insofar as it returned it to an everyday use. That imposed the necessity to think how to implement a strategy to show these works without interfering with their inherent double entendres.

Therefore, among the debated possibilities, we decided to develop actions in the street, on *top-manta*, like the smuggled merchandise sold in big cities.

In this sense, *Hecha la ley, hecha la trampa* was against that private, sanitized, vertical and valued space of the white cube, proposing actions in the public, dirty, horizontal and despised space of the streets, where the works were going to be shown on top of a black blanket.

From those first decisions regarding how the works were going to be shown, the group of artists in residence at Hangar.org started collaborating and producing works that were concerned with the conceptual thesis of the project.

Alejandra Avilés used parts of her research on those fragments of glass that people put on top of walls as a measure to increase the protection of private property. After that, she produced her work *Asir* [To Grab], a set of artworks made out of these fragments of glass to which she glued fake fur, hiding or removing that cutting feature that glass has. Eliana Beltrán chose the blanket for her work. As she explains, she pierced the fabric with white lines, embroidering verses by the Brazilian poet Arnaldo Antunes, on which he says “Things are not at peace”. In addition, as a way to put into question the mercantilist reasons of the project, she proposed also, in case someone bought her blanket during the action, to place the work of the other artists directly on the ground.

Rafael Pérez Evans took his proposal to the ultimate limit. He bought a 10gr gold ingot and proposed the curator to swallow it before his return to Brazil, to evacuate it once he got back to his country, to sell it and use the money from the sale to produce an action in a public

square in Rio de Janeiro or Sao Paulo. That action consisted of renting a car, fill it with lemons and invite the people to pick them up, in reference to those rental cars that, some years ago, the Spanish police seized to a group of Rumanians that used them to steal lemons and smuggle them to Rumania afterwards. Andrea Gómez made postcards on which she printed quotes extracted from the theoretical and philosophical texts that we read during our research, making special reference to the subject of borders. During the production of the postcards, she invited a DJ to play with the noises that the printing machines were making, while a group of people shared and enjoyed the process, which turned quickly into a party. The artist used, in addition, a special pigment for the postcards, the *cochinilla*, a pigment that had been used as exchange currency between the Colombian natives and the colonizers. Together with the *cochinilla*, she mixed a little MDMA, so, when people send a postcard on the mail they are also committing an act against the law.

At the end, *Hecha la ley, hecha la trampa, o: el contrabando como alternative* delivered its first action *Acción # 1: A ras del suelo* [Action # 1: On the Ground] on February 18th, 2017, on the sidewalk of the maritime customs building at the old merchandise terminal in the port near the statue of Christopher Columbus, pointing towards the Mediterranean in Barcelona.

A second action *Acción # 2: Zona Franca* [Action # 2: Customs-Free Zone] took place on February 24th, 2017, same week as ARCO, on the sidewalk of the Museo Metro Chamberí, in the context of the first edition of the Supersimétrica Fair. The title of the action played both the fact that, on that spot, the merchandise was supposed to be free of

taxes, like in any other customs-free zone, and the idea that, there, art could be taken, “frankly”, as a merchandise.

Very soon, the works produced by the group of artists at Hangar.org will travel to Brazil, where, at least, two more actions will take place in city streets, somewhere in Rio de Janeiro and São Paulo.

PARATEXT

CRÈDITS

DE

LA

PUBLICACIÓ

Hangar és una iniciativa de la Fundació privada AAVC

**Patronat fundació
AAVC 2015-2018**

Presidència

Martí Anson

Vicepresidència

Josep Manuel Berenguer
Alejandro Nogueras
Sonia Fernández Pan

Secretaria

Mariana Canepa

Vocals

Pau Alsina
Mar Arza
Roger Bernat
Jorge Luis Marzo
Julia Montilla
Quim Packard
Alicia Vela
Rubén Verdú
Marc Vives

Amics de la Fundació

Sergi Aguilar, Frederic Amat,
Eduard Arranz-Bravo, Marta
Cárdenas, Miquel Condé,
Florentino Díaz, Dis Berlín,
José Luis Fajardo, Jorge
Galindo, Teresa Gancedo,
Juan Genovés, Montserrat
Gómez-Osuna, Luis Gordillo,
Alfredo Jaar, Sohad Lacgiri,
Carles León, Robert Llimós,
Daniel Machado, Feli Moreno,
Antoni Muntadas, Jorge
Oteiza, Perico Pastor, Jaume
Plensa, Manolo Quejido,
Albert Ràfols Casamada,
Rafael R. Rivera, Sergio Sanz,
Schlunke, Soledad Sevilla,
Susana Solano, Antoni Tàpies,
Francesc Torres, Salvador
Victoria i Evru

Hangar

Equip

Laila Agzaou
Sergi Botella
Rocio Campaña
Luciana Della Villa
Joan Febrer Juan
Marta Gracia
Miguel Ángel de Heras
Marzia Matarese
Lluís Nacenta
Clara Piazuelo
Marc Ribera Valls
Belén Soto
Matteo Zappa

Comissió de programes

Juan Canela
Pep Dardanyà
Irina Mutt
Giuliana Racco
i el director d'Hangar
Lluís Nacenta

Col·laboradors

Ana Sánchez Palomo

Auditor

Fornés Salas & Asociados SL

Assessoria Comptable

Qüestió de Comptes SL

Assessoria jurídica

Nadal Advocats

Assessoria laboral

Guillén Bécares SL

Agraïm a les becàries

i becaris la bona feina

realitzada

Martí de la Malla Castillo
Maria Fernanda Murray
Nuria Ortega Barcia
Daniel Pajuelo
Hummerstone
Jeniffer Pereda
Pau Vilaplana Tasies

Producció

Hangar

Edita

Hangar
Fundació Banc Sabadell

Aquesta publicació ha rebut
la col·laboració específica de

Goethe Institut
Fundació Han Nefkens
Oficina Econòmica i Cultural de Taipei

El projecte Hangar rep el suport de

ICUB, Ajuntament de Barcelona
Departament de Cultura de la
Generalitat de Catalunya
Ministerio de Cultura
Comissió Europea

Coordinació

Ana Sánchez Palomo
Sergi Botella

Redacció

Els artistes participants
Comissió de Programes d'Hangar:
Juan Canela, Lúa Coderch, Pep Dardanyà,
Irina Mutt i la directora **Tere Badia,**
Sergi Botella

Traduccions i correccions

Llengua de Foc
Ruben Verdú

Disseny i concepte gràfic

Alex Gifreu

Impressió

Gràfiques Trema

Edició

350 exemplars

Primera Edició, abril de 2018



Una publicació de

**HANGAR.
ORG**

Amb el suport de

Sabadell
Fundació

Coprodueixen

Ajuntament de Barcelona
Institut de cultura.

Generalitat de Catalunya
Departament de Cultura

**Han Nefkens
Foundation**

Amb la col·laboració de



Kunststiftung Baden-Württemberg

**Württembergischer
Kunstverein
Stuttgart**



S A L A
J O R V E

HISK

CASA DE VELÁZQUEZ | ACADEMIE DE FRANCE
À MADRID

INSTITUT FRANÇAIS
BARCELONA

LA MASSANA. CENTRE D'ART I DISSENY.

hablarenarte:

**CURATORS'
NETWORK**

Quely



