

---

# **Vestir i desvestir cossos. Fenomenologies d'aparició**

Comissariat / Comisariado: Maia Creus i Oriol Ocaña

---

Ana Laura Aláez  
Nora Ancarola  
Stéphanie Baechler  
Ramon Guillén-Balmes  
Isabel Banal  
Anna-Sophie Berger  
Denys Blacker  
María Castellanos  
Júlia Coma Vilarasau  
Lucía Cuba  
David Delfín

Emma Escuer  
Pepe Espaliú  
Ali Yerdel / Anastasia Pistofidou  
Laura Fernández Antolín  
Esther Ferrer  
Lena Gallovicova  
Nadine Goepfert  
Rubén Grilo  
Enric Majoral  
Ana Mir  
Txell Miras

Juan Luis Moraza  
María Morgui  
Juan Muñoz  
Maria Palomeras  
Miriam Ponsa  
Joana Poulastrou  
Laura Puigdellívol  
Mariaelena Roqué  
Tea Sirbiladze  
Jana Sterbak  
Pan WeiJu

---

## **Vestir i desvestir cossos.**

### **Fenomenologies d'aparició**

L'exposició «Vestir/desvestir cossos. Fenomenologies d'aparició» situa el focus d'interès en aquest teixit complex de relacions que es manifesten en l'escena pública, definida per Hannah Arendt com a «espai d'aparició», l'espai polític per excel·lència en la mesura que dóna visibilitat a les relacions humanes mediatitzades per la presència radical i intransferible del cos de cadascú.

Cada dia, sens falta, ens vestim i ens desvestim. Des d'un punt de vista estrictament funcional, podríem pensar que el fet de cobrir-nos el cos és un acte purament instrumental. En aquest sentit, vestir-se és una tecnologia bàsica en les nostres vides, estretament relacionada amb els processos de producció i de consum, activitats que han esdevingut centrals en el sistema en el qual vivim. Indiscutiblement, la moda és avui un dels grans motors que sustenten l'economia de mercat. Però aquest enfocament deixa a l'ombra altres perspectives, com és ara el fet que el món de la moda ha bastit un univers de tendències i formes molt divers, i que aquesta pluralitat té a veure tant amb els condicionants econòmics i tecnològics com amb els usos sim-

## **Vestir y desvestir cuerpos.**

### **Fenomenologías de aparición**

La exposición «Vestir/desvestir cuerpos. Fenomenologías de aparición» sitúa el foco de interés en este tejido complejo de relaciones que se manifiestan en la escena pública, definida por Hannah Arendt como «espacio de aparición», el espacio político por excelencia en la medida en que da visibilidad a las relaciones humanas mediatizadas por la presencia radical e intransferible del cuerpo de cada uno.

Cada día, sin falta, nos vestimos y desvestimos. Desde un punto de vista estrictamente funcional, podríamos pensar que el hecho de cubrirnos el cuerpo es un acto puramente instrumental. En este sentido, vestirse es una tecnología básica en nuestras vidas, estrechamente relacionada con los procesos de producción y consumo, actividades que se han convertido en centrales en el sistema en el que vivimos. Indiscutiblemente, la moda es hoy uno de los grandes motores que sustentan la economía de mercado. Pero este enfoque deja a la sombra otras perspectivas, como el hecho de que el mundo de la moda ha construido un universo de tendencias y formas muy diverso, y que esta pluralidad tiene que ver tanto con los condicio-

---

---

bòlics del vestir, directament relacionats amb els complexos processos de construcció de formes d'identitat individuals i col·lectives.

En aquesta faceta pública és on rau el potencial «performatiu» de la moda, la seva capacitat generativa. La indústria de la moda no tan sols ha normativitzat les identitats de gènere basant-se en la repetició de trets que s'identifiquen amb allò femení o allò masculí, sinó que també ha formulat una sèrie de cossos paradigmàtics, desitjables i canònics, alhora que ha intentat ocultar la deformitat i la diferència. I si bé és cert que la realitat de la moda ens situa al bell mig del regne de la contingència i de la mundanitat, també la podem percebre com una forma de manifestació política en la mesura que vestir i desvestir els nostres cossos es relaciona directament amb l'experiència viva, l'esdeveniment i l'exploració de les nostres subjectivitats.

I  
Dues línies mestres del pensament de Hannah Arendt ens interessan especialment en aquest context. Una és la seva anàlisi de les relacions entre allò públic i allò privat, i l'altra, entre assimilació i exclusió. Arendt ha pensat intensament en les condicions de la vida humana que permeten als homes i dones pensar en comú<sup>1</sup>, com també quin és l'espai on els éssers humans accedeixen a la seva visibilitat comunicativa. Aquest espai en què la

nantes económicos y tecnológicos como con los usos simbólicos del vestir, directamente relacionados con los complejos procesos de construcción de formas de identidad individuales y colectivas.

En esta faceta pública es donde radica el potencial «performativo» de la moda, su capacidad generativa. La industria de la moda no solo ha normativizado las identidades de género basándose en la repetición de rasgos que se identifican con lo femenino o lo masculino, sino que también ha formulado una serie de cuerpos paradigmáticos, deseables y canónicos, a la vez que ha intentado ocultar la deformidad y la diferencia. Y si bien es cierto que la realidad de la moda nos sitúa justo en medio del reino de la contingencia y de la mundanidad, también la podemos percibir como una forma de manifestación política en la medida en que vestir y desvestir nuestros cuerpos se relaciona directamente con la experiencia viva, el acontecimiento y la exploración de nuestras subjetividades.

I  
Dos líneas maestras del pensamiento de Hannah Arendt nos interesan especialmente en este contexto. Una es su análisis de las relaciones entre lo público y lo privado, y la otra, entre asimilación y exclusión. Arendt ha pensado intensamente en las condiciones de la vida humana que permiten a los hombres y mujeres pensar en común<sup>1</sup>, como también cuál es el es-

---

---

igualtat entra en relació directa amb la visibilitat és l'espai públic, o «espai d'aparició», on els homes neixen i apareixen els uns davant dels altres i es relacionen entre ells. I aquest lloc per excel·lència on els humans es perceben i es defineixen a si mateixos com a iguals s'inscriu, paradoxalment, en el si mateix de la pluralitat. Nàixer és irrompre i interrompre. En la mesura que tota criatura humana és un agent lliure dotat d'un poder per iniciar quelcom nou en el món, Arendt afirma que la «natalitat» i la «pluralitat» són la llei de la Terra. I que l'acció humana, com que és inici, llibertat i començament, constitueix l'horitzó ontològic de l'experiència humana del món.

II

En el procés històric de l'ascensió del capitalisme i el consegüent predomini de les relacions econòmiques de producció i consum per sobre de la resta de les relacions socials, el fenomen de la moda, inserit en el camp semàntic elaborat per Hannah Arendt, constitueix un exemple paradigmàtic del triomf de l'economicisme modern sustentat en l'enaltiment de l'home productor, reconvertit avui en humanitat consumidora. Però el món de la moda és bipolar, atès que, si d'una banda és un focus indiscutible d'activitat econòmica, de l'altra genera, acumula i posa en circulació el fabulós capital simbòlic propi de tot règim de producció cultural. Així, el món de la moda, si bé pertany a

espacio donde los seres humanos acceden a su visibilidad comunicativa. Ese espacio en el que la igualdad entra en relación directa con la visibilidad es el espacio público o «espacio de aparición», donde los hombres nacen y aparecen los unos ante los otros y se relacionan entre ellos. Y este lugar por excelencia donde los humanos se perciben y se definen a sí mismos como iguales, se inscribe, paradójicamente, en el seno mismo de la pluralidad. Nacer es irrumpir e interrumpir. En la medida en que toda criatura humana es un agente libre dotado de un poder para iniciar algo nuevo en el mundo, Arendt afirma que la «natalidad» y la «pluralidad» son la ley de la Tierra. Y que la acción humana, como es inicio, libertad y comienzo, constituye el horizonte ontológico de la experiencia humana del mundo.

II

En el proceso histórico de la ascensión del capitalismo y el consiguiente predominio de las relaciones económicas de producción y consumo por encima del resto de las relaciones sociales, el fenómeno de la moda, insertado en el campo semántico elaborado por Hannah Arendt, constituye un ejemplo paradigmático del triunfo del economicismo moderno sustentado en el enaltecimiento del hombre productor, reconvertido hoy en humanidad consumidora. Pero el mundo de la moda es bipolar, dado que, si por un lado es un foco indiscutible de actividad económica, por

---

---

l'univers de la producció material, també es vincula a la paraula i l'acció arendtianes, perquè la moda pot donar visibilitat a la diferència com a gest «performatiu» inaugural que ens interpel·la i ens provoca.

Si podem relacionar el món de la moda amb la indústria productiva i el capital econòmic i, alhora, amb la indústria cultural i el capital simbòlic, és per la seva relació de mediació entre el cos i les seves formes d'aparició en un «món-en-comú», definit per Arendt com l'espai en què cadascun de nosaltres és aquell «qui» mira, mentre és objecte de la mirada d'uns «altres». Aquest joc de miralls entre aquell que sóc jo i aquell altre que els altres veuen en mi impedeix que la nostra identitat subjectiva sigui pressuposada. Els nostres gestos i accions, davant i en relació amb els altres, posen la nostra identitat en estat d'obertura constant, de manera que el «qui» som no és plenament nostre, sinó l'obertura «performativa» que es dona i es produeix en els espais d'aparició.

Per aquest motiu, l'espai públic, o espai d'aparició, no és aquell que aplega identitats en relació de comunitat, sinó una pluralitat inestable i en estat permanent d'esdeveniment. Tal com dona a entendre el món de la moda, l'espai públic és un «món-en-comú» només perquè és l'escena indiscutible on els éssers humans ens assumim, alhora, com a iguals i diferents. Així, doncs, «allò-en-comú» que podria definir una comunitat no té res a

el otro genera, acumula y pone en circulación el fabuloso capital simbólico propio de todo régimen de producción cultural. Así, el mundo de la moda, si bien pertenece al universo de la producción material, también se vincula con la palabra y la acción arendtianas, porque la moda puede dar visibilidad a la diferencia como gesto «performativo» inaugural que nos interpela y nos provoca.

Si podemos relacionar el mundo de la moda con la industria productiva y el capital económico y, a la vez, con la industria cultural y el capital simbólico, es por su relación de mediación entre el cuerpo y sus formas de aparición en un «mundo-en-común», definido por Arendt como el espacio en el que cada uno de nosotros es «aquel que» mira, mientras es objeto de la mirada de unos «otros». Este juego de espejos entre aquel que soy yo y aquel otro que los otros ven en mí impide que nuestra identidad subjetiva sea presupuesta. Nuestros gestos y acciones, ante y en relación con los otros, ponen nuestra identidad en estado de apertura constante, de modo que el «quiénes» somos no es plenamente nuestro, sino la apertura «performativa» que se da y se produce en los espacios de aparición.

Por este motivo, el espacio público, o espacio de aparición, no es el que reúne identidades en relación de comunidad, sino una pluralidad inestable y en estado permanente de acontecimiento. Tal y como da a entender el mundo de la moda, el espacio público

---

---

veure amb la identitat social de raça, de llengua o de gènere. La comunitat no és una manera de ser, ni menys encara una manera de fer, d'actuar o de parlar. La comunitat és una forma en l'exposició de mi mateix a l'altre, no només en el sentit de veure-hi i de ser vist, sinó també amb la propietat radical de viure (o no viure) en l'engany de l'estandardització dels costums i les conductes.

### III

El món de la moda, inscrit en la fenomenologia dels «espais d'aparició», engloba les tres esferes de la vida activa humana, segons Hannah Arendt. Les dos primeres són la «labor» i el «treball», dues activitats productives destinades a la cura del cos, la vida biològica i les relacions entre persones i de les persones amb les coses. I la tercera és l'«acció», que pertany a l'ordre immaterial de la paraula i el discurs, els efectes de la qual només es perceben en l'intangible trama de les relacions humanes. Així, el món de la moda posa en contacte l'arc sencer de les nostres relacions: en un extrem, el camp específic i ineludible de les relacions de producció i de les estructures socials de l'economia; en l'altre, la vida dels cossos, impensable si no tenim en compte que el cos és sexual i que passa per diferents edats, que neix de la unió entre els sexes que l'engendren, que són els adults els qui han de sostenir i tenir cura dels petits i dels ancians, i que la cura per la vida, ancestralment en

es un «mundo—en—común» solo porque es la escena indiscutible donde los seres humanos nos asumimos, a la vez, como iguales y diferentes. Así pues, «aquello—en—común» que podría definir una comunidad no tiene nada que ver con la identidad social de raza, de lengua o de género. La comunidad no es un modo de ser, ni menos todavía un modo de hacer, de actuar o de hablar. La comunidad es una forma en la exposición de mí mismo al otro, no solo en el sentido de ver y de ser visto, sino también con la propiedad radical de vivir (o no vivir) en el engaño de la estandarización de las costumbres y las conductas.

### III

El mundo de la moda, inscrito en la fenomenología de los «espacios de aparición», engloba las tres esferas de la vida activa humana, según Hannah Arendt. Las dos primeras son la «labor» y el «trabajo», dos actividades productivas destinadas al cuidado del cuerpo, la vida biológica y las relaciones entre personas y de las personas con las cosas. Y la tercera es la «acción», que pertenece al orden inmaterial de la palabra y el discurso, cuyos efectos solo se perciben en la intangible trama de las relaciones humanas. Así, el mundo de la moda pone en contacto el arco entero de nuestras relaciones: en un extremo, el campo específico e ineludible de las relaciones de producción y de las estructuras sociales de

---

---

mans de la humanitat, avui, tal com ha demostrat Michel Foucault, ha esdevingut biopolítica administrada pels estats i els interessos del mercat. La moda, pel seu intrínsec vincle tant amb la intimitat secreta del cos com amb la seva exterioritat expressada, situa la humanitat enmig de la poderosa llum de l'àgora. I si bé d'una banda dóna curs a la banalitat consumista, obeint a les lògiques finals del productivisme, també és cert que formula presències discursives que ens interpel·len, ens inquieten i ens provoquen; presències dels cossos que interaccionen, es manifesten i es mediatitzen a través de l'estreta relació entre la nostra pell biològica i aquesta segona pell artificial i altament expressiva que és la indumentària.

1. Hannah ARENDT, *The Human Condition* (1958). *La condició humana*. Barcelona, Editorial Empúries, 2009.

la economí; en el otro, la vida de los cuerpos, impensable si no tenemos en cuenta que el cuerpo es sexuado y que pasa por distintas edades, que nace de la unión entre los sexos que lo engendran, que son los adultos quienes deben sostener y cuidar de los pequeños y de los ancianos, y que el cuidado de la vida, ancestralmente en manos de la humanidad, hoy, tal y como ha demostrado Michel Foucault, se ha convertido en biopolítica administrada por los Estados y los intereses del mercado.

La moda, por su intrínseco vínculo tanto con la intimidad secreta del cuerpo como con su exterioridad expresada, sitúa a la humanidad en medio de la poderosa luz del ágora. Y si bien por una parte da curso a la banalidad consumista, obedeciendo a las lógicas finales del productivismo, también es cierto que formula presencias discursivas que nos interpelan, nos inquietan y nos provocan; presencias de los cuerpos que interaccionan, se manifiestan y se mediatizan a través de la estrecha relación entre nuestra piel biológica y esta segunda piel artificial y altamente expresiva que es la indumentaria.

1. Hannah ARENDT, *The Human Condition* (1958). *La condició humana*. Barcelona, Editorial Empúries, 2009.

---

---

## **Cos absent**

El cos vestit té una forma d'existència particular, en la qual el cos i la peça de roba formen un entramat simbòlic i materialitzen una relació complexa. No obstant això, aquest diàleg entre pell i matèria no és una relació innòcua. En la seva dimensió pública, el cos vestit està sotmès a certes formes de control que, sovint, tenen una capacitat particular de manifestar-se en les formes de la indumentària o en les possibilitats que aquestes ofereixen. La interacció social intervinguda pel vestir en l'espai comú de sociabilitat propicia un cos vulnerable davant les forces que pretenen legislar-lo i normalitzar-lo. En aquesta situació, sovint tenim la necessitat de preservar-nos, de desaparèixer dels espais de visibilitat per protegir la nostra realitat íntima, la nostra singularitat. Les peces presentades en aquest àmbit són reaccions de desaparició, sovint tan sols desitjades, com a refugi d'autoprotecció.

---

## **Cuerpo ausente**

El cuerpo vestido tiene una forma de existencia particular, en la que el cuerpo y la prenda de ropa forman un entramado simbólico y materializan una relación compleja. Sin embargo, este diálogo entre piel y materia no es una relación inocua. En su dimensión pública, el cuerpo vestido está sometido a ciertas formas de control que, a menudo, tienen una capacidad particular de manifestarse en las formas de la indumentaria o en las posibilidades que estas ofrecen. La interacción social intervenida por el vestir en el espacio común de sociabilidad propicia un cuerpo vulnerable ante las fuerzas que pretenden legislarlo y normalizarlo. En esta situación, a menudo tenemos la necesidad de preservarnos, de desaparecer de los espacios de visibilidad para proteger nuestra realidad íntima, nuestra singularidad. Las piezas presentadas en este ámbito son reacciones de desaparición, a menudo tan solo deseables, como refugio de autoprotección.

---



---

## Ana Laura Aláez

*Amante*, 2012

Jaqueta de cuir i bronze

Galería Moisés Pérez de Albéniz,  
Madrid

*Amante*, 2012

Chaqueta de cuero y bronce

Galería Moisés Pérez de Albéniz,  
Madrid

L'obra *Amante*, d'Ana Laura Aláez, situa en un mateix pla les qualitats nobles pròpies del bronze i les qualitats vivencials de la jaqueta de cuir. Es tracta d'una peça en la qual l'artista tracta de representar l'autonomia de l'art com un impuls vital intens, gairebé inabordable des de les regles invisibles del llenguatge escultòric. L'art és un hostatge invisible, un *alien* que la mateixa artista il·lustra amb una lletra de 1982 de Parálisis Permanente: «Tengo un pasajero dentro de mi cuerpo». En la seva escultura, l'hoste substitueix el cos.

La obra *Amante*, de Ana Laura Aláez, sitúa en un mismo plano las calidades propias del bronce y las cualidades vivenciales de la chaqueta de cuero. Se trata de una pieza en la que la artista trata de representar la autonomía del arte como un impulso vital intenso, casi inabordable desde las reglas invisibles del lenguaje escultórico. El arte es un hospedaje invisible, un *alien* que la propia artista ilustra con una letra de 1982 de Parálisis Permanente: «Tengo un pasajero dentro de mi cuerpo». En su escultura, el huésped sustituye al cuerpo.

---

---

## Nadine Goepfert

*Wherearethetextiles*, 2011

2 peces de vestir i laca

50 x 20 x 5 cm / 65 x 15 x 5 cm.

Cortesía de l'autora

*Wherearethetextiles*, 2011

2 Piezas de vestir y laca

50 x 20 x 5 cm / 65 x 15 x 5 cm.

Cortesía de la autora

Per a Nadine Goepfert, la peça de vestir pren el seu significat a partir de l'ús i de l'experiència física que se'n desprèn. Fora del cos, una vegada utilitzades i deixades enrere, les peces indiquen l'absència d'un usuari. El cos absent esdevé un adjunt a les peces de roba, i es converteix, també, en un símbol de la no-permanència dels cossos. A *Wherearethetextiles*, Nadine Goepfert recupera peces de vestir de botigues de segona mà i prova de reconstruir-ne les històries; de convocar la memòria dels seus antics propietaris, les seves formes. Finalment les peces són lacades i convertides en objectes inerts i buits.

Para Nadine Goepfert, la prenda de vestir toma su significado a partir de su uso y de la experiencia física que se desprende de ella. Fuera del cuerpo, una vez utilizadas y dejadas atrás, las piezas indican la ausencia de un usuario. El cuerpo ausente se convierte en un adjunto en las prendas de ropa, y, también, en un símbolo de la no permanencia de los cuerpos. En *Wherearethetextiles*, Nadine Goepfert recupera prendas de vestir de tiendas de segunda mano e intenta reconstruir sus historias; convocar la memoria de sus antiguos propietarios, sus formas. Finalmente las prendas son lacadas y convertidas en objetos inertes y vacíos.

---

---

## Rubén Grilo

*Pattern-Free. Ripped from Zara (Indigo Version I)*, 2013

Tela texana rentada i desgastada amb làser, replicant vaquers usats del Zara, suport d'acer pintat i bandes elàstiques

105 x 208 x 26 cm.

Galeria Nogueras Blanchard,  
Barcelona-Madrid

*Pattern-Free. Ripped from Zara (Indigo Version I)*, 2013

Tela tejana lavada y desgastada con láser, replicando tejanos usados de Zara, soporte de acero pintado y bandas elásticas

105 x 208 x 26 cm.

Galería Nogueras Blanchard,  
Barcelona-Madrid

Rubén Grilo explora la forma en què uns determinats codis culturals, en aquest cas els propis de la indústria de la moda, participen en la construcció de la realitat. Per fer-ho, a *Pattern-Free. Ripped from Zara (Indigo Version I)*, emula en una tela de color anyil el patró de desgast propi d'uns pantalons texans del Zara. La còpia de l'estampat es trasllada sobre la tela plana i, en un procés invers a la lògica productiva, la imatge del desgast queda al·legoritzada en una superfície plana sense la possibilitat d'ús que assumim com a propi del llenguatge de la moda. L'apropiació d'altres elements del món de la moda, com és ara el llenguatge emprat en el títol de l'obra o la còpia com a forma de producció del món del disseny, posa en relació directa el llenguatge de l'art amb l'univers massiu del *mainstream*.

Rubén Grilo explora la forma en la que unos determinados códigos culturales, en este caso los propios de la industria de la moda, participan en la construcción de la realidad. Para hacerlo, en *Pattern-Free. Ripped from Zara (Indigo Version I)*, emula en una tela de color índigo el patró de desgaste propio de unos pantalones tejanos de Zara. La copia del estampado se traslada sobre la tela llana y, en un proceso inverso a la lógica productiva, la imagen del desgaste queda alegorizada en una superficie llana sin la posibilidad de uso que asumimos como propio del lenguaje de la moda. La apropiación de otros elementos del mundo de la moda, como el lenguaje utilizado en el título de la obra o la copia como forma de producción del mundo del diseño, pone en relación directa el lenguaje del arte con el universo masivo del *mainstream*.

---

---

## Peter Pohjola

PLANTA, 2011-2015

5 fotografies digitals

Cortesía de l'autor

PLANTA, 2011-2015

5 fotografías digitales

Cortesía del autor

Peter Pohjola explora les possibilitats plàstiques del disseny d'indumentària a partir de la fusió del treball tèxtil, la fotografia i les tècniques de retoc digital de la imatge. En la seva extensa sèrie *Planta*, els teixits es converteixen en llargues túniques desestructurades que cobreixen un cos que no hi és. Paradoxalment, l'ocultació no és la d'un cos absent, sinó la d'un buit invisible que, no obstant això, es projecta i es manifesta a través de les formes del teixit. A partir del tractament de les fotografies, l'autor desenvolupa encara més les possibilitats formals de les peces, a la recerca de relacions secretes entre la forma cultural del teixit i les formes orgàniques del món floral i de la flama.

Peter Pohjola explora las posibilidades plásticas del diseño de indumentaria a partir de la fusión del trabajo textil, la fotografía y las técnicas de retoque digital de la imagen. En su extensa serie *Planta*, los tejidos se convierten en largas túnicas desestructuradas que cubren un cuerpo que no está. Paradójicamente, la ocultación no es la de un cuerpo ausente, sino la de un vacío invisible que, sin embargo, se proyecta y se manifiesta a través de las formas del tejido. A partir del tratamiento de las fotografías, el autor desarrolla todavía más las posibilidades formales de las piezas, en busca de relaciones secretas entre la forma cultural del tejido y las formas orgánicas del mundo floral y de la llama.

---

---

## Laura Puigdellívol

*Un nosaltres impersonal, 2015*

Seda, neoprè, crep de polièster, poliamida i sarja de cotó-polièster

Cortesía de l'autora

*Un nosaltres impersonal, 2015*

Seda, neopreno, crepe de poliéster, poliamida y sarga de algodón-poliéster

Cortesía de la autora

Per al disseny de la seva col·lecció, Laura Puigdellívol parteix d'una concepció de la realitat entesa com la relació entre subjectes i objectes en una xarxa de connexions infinites. Seguint les idees de la filòsofa Marina Garcés, discrimina el «jo singular», que queda substituït, en termes relacionals, per un «jo posat en plural» o, dit altrament, un «nosaltres impersonal». Seguint aquest raonament, Laura Puigdellívol treballa amb els conceptes d'intercorporalitat, el desdibuixament dels límits del cos o l'abstracció del contorn de la carn; idees que empra com un recurs poètic, una metàfora o una eina per repensar les nostres maneres de relacionar-nos i, per tant, les relacions entre els cossos i com aquests es relacionen amb el vestir. A l'exposició hi podem veure tres vestits de la col·lecció. El primer, es construeix a partir de la superposició de tres vestits basats en el mateix patró però de diferents mesures. El segon parteix d'un vestit base amb dos vestits formalment idèntics penjant del vestit central formant uns drapejats. El darrer és un vestit d'una sola peça que embolcalla el cos, la seva estructura parteix de la fusió de tres patrons de cossos diferents.

Para el diseño de su colección, Laura Puigdellívol parte de una concepción de la realidad entendida como la relación entre sujetos y objetos en una red de conexiones infinitas. Siguiendo las ideas de la filósofa Marina Garcés, discrimina el «yo singular», que queda sustituido, en términos relacionales, por un «yo puesto en plural» o, dicho de otro modo, un «nosotros impersonal». Siguiendo este razonamiento, Laura Puigdellívol trabaja con los conceptos de intercorporalidad, el desdibujamiento de los límites del cuerpo o la abstracción del contorno de la carne; ideas que emplea como un recurso poético, una metáfora o una herramienta para repensar nuestras formas de relacionarnos y, por tanto, las relaciones entre los cuerpos y cómo éstos se relacionan con el vestir. En la exposición podemos ver tres vestidos de la colección. El primero, se construye a partir de la superposición de tres trajes basados en el mismo patrón pero de diferentes medidas. El segundo parte de un traje base con dos vestidos formalmente idénticos colgando del vestido central formando unos drapeados. El último es un vestido de una sola pieza que envuelve el cuerpo, su estructura parte de la fusión de tres patrones de cuerpos diferentes.

---

---

## **Mariaelena Roqué**

*Elipse de DONABUIT oscil·lant-se*  
*DESPULLES INOXIDABLES, 1996*

Acer inoxidable

*DESPULLESDESPULLADES,*  
1985-2015

Vídeo, 9' 48"

Cortesia de l'artista

*Elipse de DONABUIT oscil·lant-se*  
*DESPULLES INOXIDABLES, 1996*

Acero inoxidable

*DESPULLESDESPULLADES,*  
1985-2015

Video, 9' 48"

Cortesía de la artista

Mariaelena Roqué és una artista que desplega la seva creativitat des d'un diàleg propi i singular entre el cos, el moviment, el vestir i el desvestir. El seu treball segueix l'impuls de la «pulsió paridora des del meu ideari de dona creadora», en paraules de la mateixa artista. La seva expressivitat es manifesta en el disseny de peces de roba i complements que no estan destinats a cobrir cossos, sinó a ser acoblats a estructures metàl·liques, gràcies a les quals pren vida un exuberant món d'artifici. El cos absent d'aquestes peces retorna a l'escena a través del treball «performatiu» de Mariaelena Roqué i el llenguatge de la videoinstal·lació.

Mariaelena Roqué es una artista que despliega su creatividad desde un diálogo propio y singular entre el cuerpo, el movimiento, el vestir y el desvestir. Su trabajo sigue el impulso de la «pulsión paridora desde mi ideario de mujer creadora», en palabras de la propia artista. Su expresividad se manifiesta en el diseño de las prendas de ropa y complementos que no están destinados a cubrir cuerpos, sino a ser acoplados a estructuras metálicas, gracias a las cuales cobra vida un exuberante mundo de artificios. El cuerpo ausente de estas piezas vuelve a la escena a través del trabajo «performativo» de Mariaelena Roqué y el lenguaje de la videoinstalación.

---

---

**Vestir i  
desvestir cossos.  
Fenomenologies  
d'aparició**

**Cos construït / Cuerpo construido**

---

Stéphanie Baechler

María Castellanos

Txell Miras

Joana Poulastrou

---

## **Cos construït**

L'acte de vestir-se materialitza la relació entre el cos i la peça de vestir. Entre ambdós elements no hi ha, però, una dependència unidireccional; si bé el cos condiona l'ús de la peça, la peça té alhora la capacitat de projectar formes sobre el cos. El cos, però, no és una realitat fixa i universal; hauríem de parlar, de fet, de cossos (en plural) que no deixen de fer-se i refer-se. El vestir és una forma de construcció d'aquests cossos, en el sentit que té la capacitat d'imposar un artifici formal sobre la realitat canviant, il·limitada i orgànica dels cossos humans. Les peces d'aquest àmbit remetent a aquesta capacitat «performativa» de la moda sobre els cossos a través de la projecció d'estructures formals que els racionalitzen, els estratifiquen o hi afegeixen relacions simbòliques i conceptuals noves.

---

## **Cuerpo construido**

El acto de vestirse materializa la relación entre el cuerpo y la pieza de vestir. Entre ambos elementos no hay, sin embargo, una dependencia unidireccional; si bien el cuerpo condiona el uso de la pieza, la pieza tiene a la vez la capacidad de proyectar formas sobre el cuerpo. El cuerpo, sin embargo, no es una realidad fija y universal; tendríamos que hablar, de hecho, de cuerpos (en plural) que no dejan de hacerse y rehacerse. El vestir es una forma de construcción de estos cuerpos, en el sentido que tiene la capacidad de imponer un artifici formal sobre la realidad cambiante, ilimitada y orgánica de los cuerpos humanos. Las piezas de este ámbito remiten a esta capacidad «performativa» de la moda sobre los cuerpos a través de la proyección de estructuras formales que los racionalizan, los estratifican o les añaden relaciones simbólicas y conceptuales nuevas.

---



---

## Stéphanie Baechler

*Fabric project*, 2011

Polièster, seda i feltre

Impressió digital sobre tela i làser

150 × 100 cm

Cortesía de l'autora

*Fabric Project*, 2011

Poliéster, seda y fieltro

Impresión digital sobre tela y láser

150 × 100 cm

Cortesía de la autora

El treball de Stéphanie Baechler explora la possibilitat de simbiosi entre imatges bidimensionals i tridimensionals, així com també amb la dimensió objectual de la peça de vestir, que pren volum en la seva relació amb el cos. El punt de partida de *Fabric Project* és l'observació de formes derivades d'accions quotidianes, com és ara les que agafen les cortines, els teixits que acaben estesos a terra o les catifes arrugades. A partir d'aquestes estructures formals, Baechler crea i fotografia instal·lacions emprant teixits de colors plans, dels quals extreu els estampats per a les seves teles, que, sobreposades al volum del cos, generen noves formes i plecs.

El trabajo de Stéphanie Baechler explora la posibilidad de simbiosis entre imágenes bidimensionales y tridimensionales, así como también con la dimensión objetual de la prenda de vestir, que toma volumen en su relación con el cuerpo. El punto de partida de *Fabric Project* es la observación de formas derivadas de acciones cotidianas, como las que cogen las cortinas, los tejidos que terminan tendidos en el suelo y las alfombras arrugadas. A partir de estas estructuras formales, Baechler crea y fotografía instalaciones usando tejidos de colores llanos, de los que extrae los estampados para sus telas, que, sobrepuestas al volumen del cuerpo, generan nuevas formas y pliegues.

---

---

## María Castellanos

*Cuerpo*, 2013

Videoperformance (10 min)

Cortesía de l'artista

*Cuerpo*, 2013

Videoperformance (10 min)

Cortesía de la artista

En la videoperformance *Cuerpo*, María Castellanos construeix un vestit de farina sobre el cos nu d'una dona lliure dels estereotips estètics que han impregnat la imatge del cos femení. L'artista utilitza quatre quilos de farina, el mateix que pesa la nostra pell. *Cuerpo* ens parla del moment de vestir-se com un acte íntim de relació simbiòtica entre la pell, l'aliment i la forma. La intimitat de dues dones en relació generant una segona pell; en el procés de cobrir la pell biològica amb un element tan orgànic i nodridor com la farina, desplega un nou simbòlic del cos femení alhora que desfà la barrera social i patriarcal entre el que és privat i el que és públic.

En la *videoperformance* *Cuerpo*, María Castellanos construye un vestido de harina sobre el cuerpo desnudo de una mujer libre de los estereotipos que han impregnado la imagen del cuerpo femenino. La artista utiliza cuatro kilos de harina, lo mismo que pesa nuestra piel. *Cuerpo* nos habla del momento de vestirse como un acto íntimo de relación simbiótica entre la piel, el alimento y la forma. La intimidad de dos mujeres en relación generando una segunda piel; en el proceso de cubrir la piel biológica con un elemento tan orgánico y nutritivo como la harina, despliega un nuevo simbólico del cuerpo femenino a la vez que rompe la barrera social y patriarcal entre lo privado y lo público.

---

---

## Txell Miras

*Framing*, 2009

Llana, cotó, elastà, viscosa i polyester

Cortesía de l'autora

*Framing*, 2009

Lana, algodón, elastano, viscosa y poliéster

Cortesía de la autora

En la col·lecció *Framing*, la dissenyadora Txell Miras hi integra un marc de fusta, un element aliè a les lògiques del vestir, com a element estructural de definició formal. D'aquesta manera, es trenquen les formes orgàniques del cos humà i, apropant-nos al concepte físic del marc com a límit de visió, podem interpretar aquestes peces com a marcs que envolten un discurs visual. O dit altrament, «performen» la relació entre el text i el seu context. Els marcs, en tant que limiten, emmarquen, també mostren i oculten informació. *Framing* proposa, sobre el cos, una reflexió entorn del so i el silenci, sobre la comprensió i la incomprensió.

En la colección *Framing*, la diseñadora Txell Miras integra un marco de madera, un elemento ajeno a las lógicas del vestir, como elemento estructural de definición formal. De este modo, se rompen las formas orgánicas del cuerpo humano y, acercándonos al concepto físico del marco como límite de visión, podemos interpretar estas piezas como marcos que rodean un discurso visual. O dicho de otro modo, «performan» la relación entre el texto y su contexto. Los marcos, en tanto que limitan, enmarcan, también muestran y ocultan información. *Framing* propone, sobre el cuerpo, una reflexión alrededor del sonido y el silencio, sobre la comprensión y la incomprensión.

---

---

## Joana Poulastrou

*Set The Cuckoo free*, 2013

Camisa estructurada:

Popelín i randa de cotó enguixat i plastificat

Detalls d'encenalls de color metàl·lics i cargols de llautó

Americana articulada:

Feltre, *foam* i malla metàl·lica i cargols de llautó

Granota articulada:

Napa i cargols de llautó

Cortesía de l'autora

*Set The Cuckoo free*, 2013

Camisa estructurada:

Popelín y puntilla de algodón enyesado y plastificado

Detalles de virutas de color metálicas y tornillos de latón

Americana articulada:

Fieltro, *foam* y malla metálica y tornillos de latón

Mono articulado:

Napa y tornillos de latón

Cortesía de la autora

**Amb la col·lecció *Set The Cuckoo free*, Joana Pulastrou construeix una ficció narrativa entorn d'un emblema de la cultura popular occidental: el rellotge de cucut. I situa al centre de la seva reflexió la relació moderna amb el temps i les seves convencions artificials perfectament integrades com a realitats naturals. Les peces al·legoritzen personatges que són esclaus del temps. En la construcció d'aquest paral·lelisme entre realitat i ficció, són centrals els personatges la identitat dels quals està especialment determinada per les formes irreal dels seus cossos, construïts a partir de peces de vestir semirígides, amb dimensions desproporcionades i volums impossibles.**

Con la colección *Set The Cuckoo free*, Joana Pulastrou construye una ficción narrativa en torno a un emblema de la cultura popular occidental: el reloj de cuco. Y sitúa en el centro de su reflexión la relación moderna con el tiempo y sus convenciones artificiales perfectamente integradas como realidades naturales. Las piezas alegorizan personajes que son esclavos del tiempo. En la construcción de este paralelismo entre realidad y ficción, son centrales los personajes cuya identidad está especialmente determinada por las formas irreales de sus cuerpos, contruidos a partir de piezas de vestir semirígidas, con dimensiones desproporcionadas y volúmenes imposibles.

---

---

# **Vestir i desvestir cossos. Fenomenologies d'aparició**

## **Cos expandit / Cuerpo expandido**

---

Denys Blacker

Lena Gallovicova

Anastasia Pistofidou i Ali Yerdel

Enric Majoral

Maria Morgui

Juan Muñoz

Pan WeiJu

Jana Sterbak

---

## **Cos expandit**

Parlar d'expansió en relació amb els nostres cossos vol dir parlar de relacions. El cos s'expandeix en la mesura que és permeable al teixit d'estímuls que configuren la realitat tangible i intangible, i sap establir-hi diàlegs relacionals. La potència i el desig són forces que enquadren el comportament dels cossos i també el de les conductes. L'omnipotència n'és l'horitzó. Les peces d'aquest àmbit reflexionen entorn a la relació del cos amb l'espai, amb els objectes, les matèries, els elements i les seves forces. Materialitzen un camp obert d'associacions i mediacions, alhora que exploren el reconeixement dels límits i la seva ruptura i transgressió.

---

## **Cuerpo expandido**

Hablar de expansión en relación con nuestros cuerpos significa hablar de relaciones. El cuerpo se expande en la medida en que es permeable al tejido de estímulos que configuran la realidad tangible e intangible, y sabe establecer diálogos relacionales. La potencia y el deseo son fuerzas que encuadran el comportamiento de los cuerpos y también el de las conductas. La omnipotencia es su horizonte. Las piezas de este ámbito reflexionan alrededor de la relación del cuerpo con el espacio, con los objetos, las materias, los elementos y sus fuerzas. Materializan un campo abierto de asociaciones y mediaciones, a la vez que exploran el reconocimiento de los límites y su ruptura y transgresión.

---

---

## Denys Blacker

*Yesterday and Tomorrow*, 2012

Roba de cotó i licra. Confecció artesanal

900 m x 1,20 m

Fotografies

Cortesía de l'artista

*Yesterday and Tomorrow*, 2012

Ropa de algodón y lycra. Confección artesanal

900 x 1,20 m.

Fotografías

Cortesía de la artista

*Pneuma*, en grec antic, és la força elemental del bufar del vent. En la filosofia estoica és l'alè de la vida, l'esperit humà, una barreja dels elements d'aire (moviment) i de foc (caliu). En la medicina grega antiga, *pneuma* era l'aire en circulació indispensable perquè els òrgans funcionessin. Segons Diocles i Praxàgores la *pneuma psychica* fa de mitjancera entre el cor i el cervell. A *Yesterday and Tomorrow*, Denys Blacker es posa i es treu diverses vegades un vestit de coll llarg, que es desplega com si fos una respiració infinita, un alè immens, expansiu, il·limitat per la impossibilitat material de determinar on acaba l'alè d'un i comença l'alè de l'altre.

*Pneuma*, en griego antiguo, es la fuerza elemental del soplar del viento. En la filosofía estoica es el aliento de la vida, el espíritu humano, una mezcla de los elementos de aire (movimiento) y de fuego (calor). En la medicina griega antigua, *pneuma* era el aire en circulación indispensable para que los órganos funcionaran. Según Diocles y Praxágoras la *pneuma psychica* hace de mediadora entre el corazón y el cerebro.

En *Yesterday and Tomorrow*, Denys Blacker se pone y se quita varias veces un vestido de cuello largo, que se despliega como si fuera una respiración infinita, un aliento inmenso, expansivo, ilimitado por la imposibilidad material de determinar dónde termina el aliento de uno y empieza el aliento del otro.

---

---

## Lena Gallovicova

*Serie Pip show, 2014*

Fotografia digital

Fashion objekt, 2014

Peça de vestir modificada amb  
impressió digital

Cortesía de l'artista

*Serie Pip show, 2014*

Fotografía digital

Fashion objekt, 2014

Prenda de vestir modificada  
con impresión digital

Cortesía de la artista

Lena Gallovicova explora un particular llenguatge creatiu basat en la fertilització recíproca entre paisatge, arquitectura i cos humà, mitjançat per la imatge fotogràfica. La sèrie *Pip show* aplega un seguit de fotografies en què es mostren cossos vestits amb peces modificades, en les quals s'incideix en la relació del cos amb la natura en forma de paisatge. El cos vestit s'hi incorpora com un element extern, descontextualitzat. El subjecte esdevé objecte, es desnatura i aleshores es renaturalitza. A l'exposició, s'hi mostra també una de les peces de vestir modificada que té impresa una de les imatges de la sèrie *Pip show*, de manera que, aquí, l'objecte passa a ser ara el context en el qual s'introdueix de nou la relació cos–paisatge–vestit.

Lena Gallovicova explora un particular lenguaje creativo basado en la fertilización recíproca entre paisaje, arquitectura y cuerpo humano, mediado por la imagen fotográfica. La serie *Pip show* reúne una serie de fotografías donde se muestran cuerpos vestidos con prendas modificadas, en las que se incide en la relación del cuerpo con la naturaleza en forma de paisaje. El cuerpo vestido se incorpora como un elemento externo, descontextualizado. El sujeto se convierte en objeto, se desnaturaliza y a la vez se renaturaliza. En la exposición, se muestra también una de las prendas de vestir modificada que lleva impresa una de las imágenes de la serie *Pip show*, de modo que, aquí, el objeto pasa a ser ahora el contexto en el que se introduce de nuevo la relación cuerpo–paisaje–vestido.

---



---

**Anastasia Pistofidou i Ali Yerdel,**  
**Master for Advanced Architecture, IAAC –**  
**Institut d'Arquitectura Avançada de Catalunya**

*Stigmergic Fibres Project, 2013*

Vestits de fibra de cànem

Cortesia dels autors

*Stigmergic Fibres Project, 2013*

Vestidos de fibra de cáñamo

Cortesía de los autores

Es vestits de fibra exposats són el resultat d'un estudi de les fibres estigmergètiques realitzat al Departament d'Investigació en Tèxtils de l'IAAC – Institut d'Arquitectura Avançada de Catalunya. Es tracta d'un sistema que, per mitjà d'aire a pressió, separa els filaments individuals d'un carret de fibra. Les fibres són polvoritzades en una disposició específica sobre el cos, de manera que es creen patrons d'agregació condicionats i repetibles; un adhesiu en base d'aigua s'afegeix al procés per augmentar-ne la tensió superficial i produir-hi connexions entre les fibres. Es tracta d'un material ecològic que permet aplicacions sense costura en estructures donades, la qual cosa fa possible la continuïtat del teixit i la generació de diverses densitats i transparències. Les peces de roba es generen a partir del ruixat directe sobre el cos, i s'adapten a la seva mida i a les seves formes.

Los tres vestidos de fibra expuestos son el resultado de un estudio de las fibras estigmergéticas realizado en el Departament d'Investigació en Tèxtils del IAAC – Institut d'Arquitectura Avançada de Catalunya. Se trata de un sistema que, por medio de aire a presión, separa los filamentos individuales de un carrete de fibra. Las fibras son pulverizadas en una disposición específica sobre el cuerpo, de modo que se crean patrones de agregación condicionados y repetibles; una pegatina en base de agua se añade al proceso para aumentar la tensión superficial y producir conexiones entre las fibras. Se trata de un material ecológico que permite aplicaciones sin costura en estructuras determinadas, lo que hace posible la continuidad del tejido y la generación de varias densidades y transparencias. Las prendas de ropa se generan a partir del rociar directo sobre el cuerpo, y se adaptan a su tamaño y a sus formas.

---

---

## Enric Majoral

*Mantonet de porcellana, 2010*

Porcellana, plata i fil sintètic  
90 x 40 cm

*Mantonet de posidònia, 2010*

Plata i cinta de cotó  
90 x 65 cm  
Cortesía de l'autor

*Mantonet de porcellana, 2010*

Porcelana, plata e hilo sintético  
90 x 40 cm

*Mantonet de posidònia, 2010*

Plata y cinta de algodón  
90 x 65 cm  
Cortesía del autor

De formació autodidacta Enric Majoral és, avui, un dels representants de la joieria contemporània internacional. La seva obra s'identifica per la recerca en els materials i els processos en el context de la civilització mediterrània i els significats antropològics del seu paisatge. La base conceptual del seu treball es desplega en un diàleg singular entorn de dues grans tradicions de la modernitat cultural. Dels corrents de l'art abstracte i de la funcionalitat racional del disseny, Majoral en pren el caràcter sintètic de les formes, el diàleg entre la forma i el buit, així com el dinamisme constructiu. La segona font d'inspiració és la cultura popular, expressada en els usos simbòlics de l'ornament, la joieria i la indumentària. El paisatge marí, la poètica oceànica i la geografia illenca mediterrània nodreixen de context la seva trajectòria. Les dues peces exposades exploren la relació d'interdependència entre la joia i el cos. El canvi d'escala expansiona les possibilitats implícites de la joieria per dialogar amb la volumetria dels cossos i l'arquitectura invisibles de l'espai.

De formación autodidacta Enric Majoral es, hoy, uno de los representantes de la joyería contemporánea internacional. Su obra se identifica por la búsqueda en los materiales y los procesos en el contexto de la civilización mediterránea y los significados antropológicos de su paisaje. La base conceptual de su trabajo se despliega en un diálogo singular en torno a dos grandes tradiciones de la modernidad cultural. De las corrientes del arte abstracto y de la funcionalidad racional del diseño, Majoral toma el carácter sintético de las formas, el diálogo entre la forma y el vacío, así como el dinamismo constructivo. La segunda fuente de inspiración es la cultura popular, expresada en los usos simbólicos del ornamento, la joyería y la indumentaria. El paisaje marino, la poética oceánica y la geografía isleña mediterránea nutren de contexto su trayectoria. Las dos piezas expuestas exploran la relación de interdependencia entre la joya y el cuerpo. El cambio de escala expansiona las posibilidades implícitas de la joyería para dialogar con la volumetría de los cuerpos y la arquitectura invisibles del espacio.

---

---

## **Maria Morgui**

*Espai Rastre, 2015*

Vestit de cupro granat, samarreta i pantaló estampats a mà. Peça de cotó negra amb talls. Jersei de punt blau trencat. Tassa de cafè trencada, flor pansida.

Cortesía de l'autora

*Espai rastre, 2015*

Traje de cupro granate, camiseta y pantalón estampados a mano. Pieza de algodón negra con cortes. Jersey de punto azul roto. Taza de café rota, flor marchita.

Cortesía de la autora

Els espais domèstics es construeixen, quasi de manera espontània, habitant-los. I, habitant-los, els cossos i els objectes deixen rastre de les seves relacions. L'habitació i el cos remetent a dos fenòmens paral·lels de relació: vestir-se i moblar la casa. Podríem dir, doncs, que l'habitació es forma a partir del diàleg «performatiu» entre espai-objecte-cos. A partir d'aquestes dues perspectives de construcció, vestir i decorar, Maria Morgui crea un arxiu visual que es formalitza en les peces de vestir de la col·lecció Espai Rastre. A l'exposició es mostren algunes d'elles en format instal·lació. La peça central és el vestit de cupro granat patronat a partir del plànol de l'habitació. Al damunt, resseguint el cub, peces inspirades en diferents perspectives de l'habitació. Finalment els «objectes-pell» donen forma a peces en contacte directe amb el cos i els objectes.

Los espacios domésticos se construyen, casi de manera espontánea en la forma de habitarlos. Y, en éste habitar los espacios, los cuerpos y los objetos dejan el rastro de sus relaciones. La habitación y el cuerpo remiten a dos fenómenos paralelos de relación: vestirse y amueblar la casa. Podríamos decir, pues, que la habitación se forma a partir del diálogo «performativo» entre espacio-objeto-cuerpo. A partir de estas dos perspectivas de construcción, vestir y decorar, Maria Morgui crea un archivo visual que se formaliza en las prendas de vestir de la colección Espacio Rastro. En la exposición se muestran algunas de ellas en formato instalación. La pieza central es el vestido de cupro granate patronato a partir del plano de la habitación. Encima, siguiendo el cubo, piezas inspiradas en diferentes perspectivas de la habitación. Finalmente los «objetos-piel» dan forma a piezas en contacto directo con el cuerpo y los objetos.

---

---

## Juan Muñoz

S/T, 1995

Bronze

Escultura: 87x30x34 cm.;  
peanya: 75x25x25 cm.

Colección Helga de Alvear.  
Madrid, Cáceres

S/T, 1995

Bronze

Escultura: 87x30x34 cm.; peana:  
75x25x25 cm.

Colección Helga de Alvear.  
Madrid, Cáceres

L'obra de Juan Muñoz, a partir dels anys noranta, explora l'absència d'individualitat en les seves figures i l'eliminació dels trets expressius, així com els ressorts psicològics que aquesta despersonalització posa de manifest. Aquest diàleg entre la realitat psíquica, la matèria i la forma es fa perceptible a l'espectador per la qualitat narrativa de les figures. L'escultura de Muñoz es manifesta sempre dotada d'un context que no descriu, sinó que inscriu. Són figures relacionals que signifiquen el seu espai d'aparició amb narratives prenyades de psicodrama. D'aquesta manera, el llenguatge figuratiu s'expandeix, esdevé teatral i es manifesta com un reclam directe a l'espectador.

La obra de Juan Muñoz, a partir de los años noventa, explora la ausencia de individualidad en sus figuras y la eliminación de los rasgos expresivos, así como los resortes psicológicos que esta despersonalización pone de manifiesto. Este diálogo entre la realidad psíquica, la materia y la forma se hace perceptible al espectador por la calidad narrativa de las figuras. La escultura de Muñoz se manifiesta siempre dotada de un contexto que no describe, sino que inscribe. Son figuras relacionales que significan su espacio de aparición con narrativas llenas de psicodrama. De este modo, el lenguaje figurativo se expande, se convierte en teatral y se manifiesta como un reclamo directo al espectador.

---

---

## Pan WeiJu

*La tejedora, 2015*

3 peces de coure teixides i àudio

Mides variables

Cortesia de l'artista

*La tejedora, 2015*

3 piezas de cobre tejidas y audio.

Medidas variables

Cortesía de la autora

L'obra actual de Pan WeiJu té el punt d'origen en el seu viatge des del seu Taiwan natal cap a Europa. A Barcelona, Pan explora la tècnica artesanal de teixir en relació amb el llenguatge escultòric i les formes directament o indirectament relacionades amb el cos humà. Per a Pan, el fet de teixir té a veure amb un treball psicològic, gairebé expiatori. L'altre element que travessa la seva obra és la tradició. Les seves peces, tant en la seva iconografia com en el seu procés de realització, es van dotant d'estrats de significació que manllevan narratives dels imaginaris socials, els mites, el misticisme, els contes i les cançons de la seva llengua i de la seva cultura vernacular, és a dir, l'ordre simbòlic matern. Les peces exposades, teixides amb fil de coure, evoquen els òrgans o les parts del cos d'un ésser mitològic. El seu origen rau en un conte mitològic taoista, que Pan explica en el registre sonor que acompanya la instal·lació.

La obra actual de Pan WeiJu tiene su punto de origen en su viaje desde su Taiwán natal hacia Europa. En Barcelona, Pan explora la técnica artesanal de tejer en relación con el lenguaje escultórico y las formas directa o indirectamente relacionadas con el cuerpo humano. Para Pan, el hecho de tejer tiene que ver con un trabajo psicológico, casi expiatorio. El otro elemento que atraviesa su obra es la tradición. Sus piezas, tanto en su iconografía como en su proceso de realización, se van dotando de estratos de significación que piden prestadas narrativas de los imaginarios sociales, los mitos, el misticismo, los cuentos y las canciones de su lengua y su cultura vernácula, o sea, el orden simbólico materno. Las piezas expuestas, tejidas con hilo de cobre, evocan los órganos o las partes del cuerpo de un ser mitológico. Su origen radica en un cuento mitológico taoísta, que Pan explica en el registro sonoro que acompaña la instalación.

---

---

## Jana Sterbak

*Remote Control II*, 1989

Vídeo monocanal, color, sense so, 19 min, estructura d'alumnini sobre rodes, motor amb control remot i teixit de cotó

Estructura 154,8 x 158,4 cm

Col·lecció MACBA. Fundació MACBA

*Remote Control II*, 1989

Vídeo monocanal, color, sense so, 19 min, estructura d'alumnini sobre rodes, motor amb control remot i teixit de cotó

Estructura 154,8 x 158,4 cm

Colección MACBA. Fundación MACBA

El mètode creatiu de Sterbak és una forma híbrida que desestabilitza construccions binàries o dualitats tradicionals com masculí / femení, raó / emoció, cultura / natura i cos / màquina. La seva pràctica artística pretén a més, dinamitar la distinció de la història de l'art entre allò visual i allò corpori, qüestionant la tendència a privilegiar el visual segons el paradigma modern.

*Remote Control II*, un gran mirinyac d'alumini amb rodes motoritzades i bateria, és un artefacte dissenyat per a una coreografia que es va representar per primera vegada el 1989. Les ballarines, elevades i situades dins el mirinyac, accionaven els seus moviments amb un comandament de control remot, però també eren manipulades per altres a l'atzar, creant-se així una dialèctica entre llibertat i repressió; autonomia i dependència. En els anys vuitanta, una dècada marcada per teories d'hibridació cultural i tecnològica, *Remote Control II* no pot considerar-se un acte utòpic sobre la capacitat de dominar el canvi mitjançant processos tecnològics, sinó que més aviat juga subtilment amb l'ansietat i la tecnofòbia de les formes culturals contemporànies i els instruments invisibles de control (remot).

El método creativo de Sterbak es una forma híbrida que desestabiliza construcciones binarias o dualidades tradicionales como masculino/femenino, razón/emoción, cultura/naturaleza y cuerpo/máquina. Su práctica artística pretende además dinamitar la distinción de la historia del arte entre lo visual y lo corpóreo, cuestionando la tendencia a privilegiar lo visual según el paradigma moderno.

*Remote Control II*, un gran miriñaque de aluminio con ruedas motorizadas y batería, es un artefacto diseñado para una coreografía que se representó por primera vez en 1989. Las bailarinas, elevadas y situadas dentro del miriñaque, accionaban sus movimientos con un mando de control remoto, pero también eran manipuladas por otros al azar, creándose así una dialéctica entre libertad y represión; autonomía y dependencia. En los años ochenta, una década marcada por teorías de hibridación cultural y tecnológica, *Remote Control II* no puede considerarse un acto utópico sobre la capacidad de dominar el cambio mediante procesos tecnológicos, sino que más bien juega sutilmente con la ansiedad y la tecnofobia de las formas culturales contemporáneas y los instrumentos invisibles de control (remoto).

---

---

# **Vestir i desvestir cossos. Fenomenologies d'aparició**

## **Cos ferit / Cuerpo herido**

---

Nora Ancarola

Júlia Coma

David Delfín

Pepe Espaliú

Ramon Guillén-Balmes

Maria Palomeras

Tea Sirbiladze

---

## Cos ferit

El cos és una realitat dinàmica en estat d'exposició constant. La interactivitat n'és la substància, i la intersubjectivitat, l'horitzó de sentit. Per aquest motiu, entre la multiplicitat d'experiències que teixeixen, configuren i desconfiguren les subjectivitats, n'hi ha unes d'especialment significants. Són les experiències traumàtiques i els seus rastres a la pell, a les neurones, als nervis, a les articulacions, a la sang. La ferida i la cicatriu, visibles o invisibles, inscrites en la memòria voluntària o involuntària, ens recorden, alhora, la fragilitat del cos, però també la seva capacitat de regeneració i superació. Els diàlegs amb la memòria, individual o col·lectiva, fan possible el retorn conscient als rastres de les ferides que mapen la carn i els seus rastres psíquicament traumàtics. Les obres exposades en aquest àmbit exploren aquesta recerca d'autocomprensió i de cura.

---

## Cuerpo herido

El cuerpo es una realidad dinámica en estado de exposición constante. La interactividad es su sustancia, y la intersubjetividad, su horizonte de sentido. Por este motivo, entre la multiplicidad de experiencias que tejen, configuran y desconfiguran las subjetividades, hay unas especialmente significantes. Son las experiencias traumáticas y sus rastros en la piel, las neuronas, los nervios, las articulaciones, la sangre. La herida y la cicatriz, visibles o invisibles, inscritas en la memoria voluntaria o involuntaria, nos recuerdan, a la vez, la fragilidad del cuerpo, pero también su capacidad de regeneración y superación. Los diálogos con la memoria, individual o colectiva, hacen posible el retorno consciente a los rastros de las heridas que mapean la carne y sus rastros psíquicamente traumáticos. Las obras expuestas en este ámbito exploran esta búsqueda de autocomprensió y de cuidado.

---



---

## Nora Ancarola

*Madelaine*, 2003

Videoinstal·lació, 3 min 57 seg.

Cortesia de l'artista

*Madelaine*, 2003

Videoinstalación, 3 min 57 s

Cortesía de la artista

Eren els inicis del segle XX quan Madeleine Lebouc va arribar a l'hospital de la *Salpêtrière* de París, als quaranta-dos anys, queixant-se de rigidesa i dolor als peus. En ser interrogada per la seva estranya manera de caminar —de puntetes, com una ballarina—, Madeleine explica que una nit de Nadal l'havia envaït una estranya força que l'elevava cap al cel, i que va interpretar aquest fet com una crida divina. L'obra *Madelaine*, de Nora Ancarola, parteix d'aquest fet biogràfic històric per construir un discurs sobre una possible genealogia d'una forma femenina de misticisme cristià, expressada en formes de religiositat pròpies de la llibertat de les dones. La narració biogràfica de Madeleine, reinterpretada en la *Madelaine* de Nora Ancarola, ens situa, també, en la llarga tradició poeticoliterària femenina de la teologia dels sentits: una experiència mística que no separa el cos de l'ànima i que dialoga en primera persona amb la divinitat, sense altra mediació que el cos de dona i la paraula pròpia.

Eran los inicios del siglo XX cuando Madeleine Lebouc llegó al hospital de la Salpêtrière de París, con cuarenta y dos años, quejándose de rigidez y dolor en los pies. Al ser interrogada por su extraña forma de andar —de puntillas, como una bailarina—, Madeleine explica que una nochebuena le había invadido una extraña fuerza que la elevaba hacia el cielo, y que interpretó este hecho como un llamamiento divino. La obra *Madelaine*, de Nora Ancarola, parte de este hecho biográfico histórico para construir un discurso sobre una posible genealogía de una forma femenina de misticismo cristiano, expresada en formas de religiosidad propias de la libertad de las mujeres. La narración biográfica de Madeleine, reinterpretada en la *Madelaine* de Nora Ancarola, nos sitúa, también, en la larga tradición poético-literaria femenina de la teología de los sentidos: una experiencia mística que no separa el cuerpo del alma y que dialoga en primera persona con la divinidad, sin otra mediación que el cuerpo de mujer y la palabra propia.

---

---

## Júlia Coma

*Cos-archive*, 2014

Manta tèrmica reforçada amb drap de llana negra i forro de cotó negre, plafons amb material visual i manta tèrmica sense modificar.

Cortesía de l'autora

*Cos-archive*, 2014

Manta térmica reforzada con paño de lana negro y forro de algodón negro, paneles con material visual y manta térmica sin modificar.

Cortesía de la autora

*Cos-archive* parteix de la reflexió entorn de l'experiència del dolor i de la malaltia, en un procés d'auto exploració que situa el propi cos en el centre de l'experimentació. El punt de partida conceptual se situa en el discurs crític neomaterialista i es basa en estratègies «performatives» o d'acció, és a dir, en un estudi de la percepció de la matèria entesa com a realitat dotada d'iniciativa i acció. Entre d'altres, el projecte pren la forma d'una sèrie de peces de vestir i un conjunt de fotografies que despleguen el particular repertori estètic i simbòlic de l'autora: els objectes quirúrgics, la manta tèrmica, la pell i la química de la carn.

*Cos-archive* parte de la reflexión en torno a la experiencia del dolor y de la enfermedad, en un proceso de autoexploración que sitúa al propio cuerpo en el centro de la experimentación. El punto de partida conceptual se sitúa en el discurso crítico neomaterialista y se basa en estrategias «performativas» o de acción, o sea, en un estudio de la percepción de la materia entendida como realidad dotada de iniciativa y acción. Entre otros, el proyecto toma la forma de una serie de prendas de vestir y un conjunto de fotografías que despliegan el particular repertorio estético y simbólico de la autora: los objetos quirúrgicos, la manta térmica, la piel y la química de la carne.

---

---

## David Delfín

*Cour des miracles*, 2011

Vídeo 13' 16"

Cortesía de l'autor

*Cour des miracles*, 2011

Vídeo 13' 16"

Cortesía del autor

L'expressió *Cour des miracles* remet a una zona històrica del París medieval habitada per captaires, lladres i prostitutes. Es trobava al barri del mercat de Les Halles. Va rebre aquest nom perquè els seus habitants, durant el dia, demanaven almoïna fingint-se cecs o discapacitats, però de nit, ja a casa seva, recuperaven «miraculosament» la salut. En la col·lecció *Cour des miracles*, David Delfín construeix un repertori estètic pretesament fosc, amb evocacions surrealistes, en què les tipologies pròpies de la lògica de la indumentària queden pertorbades a favor de la seva projecció simbòlica.

La expresión *Cour des miracles* remite a una zona histórica del París medieval habitada por mendigos, ladrones y prostitutas. Se encontraba en el barrio del mercado de Les Halles. Recibió este nombre porque sus habitantes, durante el día, pedían limosna fingiéndose ciegos o discapacitados, pero por la noche, ya en su casa, recuperaban «milagrosamente» la salud. En la colección *Cour des miracles*, David Delfín construye un repertorio estético pretendidamente oscuro, con evocaciones surrealistas, en las que las tipologías propias de la lógica de la indumentaria quedan perturbadas a favor de su proyección simbólica.

---

---

## Pepe Espaliú

*Máscaras* (sèrie), 1988

Goma espuma

35 x 25 x 11 cm (3 obres)

Galeria Pepe Cobo

*Máscaras* (serie), 1988

Goma espuma

35 x 25 x 11 cm (3 obras)

Galería Pepe Cobo

En el llenguatge de Pepe Espaliú, l'elecció d'un objecte és ja un acte pròpiament creador. La seqüència *Máscaras* és una de les primeres manifestacions de l'artista en la seva recerca de posar en relació l'escultura i el treball en sèrie. A partir d'aquest moment, la narrativitat s'inscriu en les seves escultures i explora les múltiples dimensions comunicatives dels materials trobats i resignificats en el context de l'art. L'obra d'Espaliú parla de l'amalgama i de la textura complexa del sentiment de si mateix, i situa la identitat i la condició mortal de l'esser humà en el nucli de la seva reflexió. L'artista desplega el seu treball com a escultor des d'una immersió entorn de l'experiència del cos com a màquina desitjant; un ésser que assoleix consciència «des de» i «amb el cos»; carn relacional; cos en constant procés d'interacció, de comunicació i de transformació.

En el lenguaje de Pepe Espaliú, la elección de un objeto es ya un acto propiamente creador. La secuencia *Máscaras* es una de las primeras manifestaciones del artista en su búsqueda de poner en relación la escultura y el trabajo en serie. A partir de este momento, la narratividad se inscribe en sus esculturas y explora las múltiples dimensiones comunicativas de los materiales encontrados y resignificados en el contexto del arte. La obra de Espaliú habla de la amalgama y de la textura compleja del sentimiento de sí mismo, y sitúa la identidad y la condición mortal del ser humano en el núcleo de su reflexión. El artista despliega su trabajo como escultor desde una inmersión en torno a la experiencia del cuerpo como máquina deseante: un ser que alcanza conciencia «desde» y «con el cuerpo»; carne relacional; cuerpo en constante proceso de interacción, de comunicación y de transformación.

---

---

## Ramon Guillén-Balmes

*Sèrie Model d'ús (Retrat), 1997*

Feltre

Mides variables,

Col·lecció Particular

*Serie Model d'ús (Retrat), 1997*

Fieltro

Medidas variables

Colección particular

El treball de Guillén Balmes es teixeix entre l'escultura i les relacions personals. Bona part de les seves obres sorgeixen a través de la idea d'encàrrec o de proposta. Guillén Balmes obvia la subjectivitat; en to irònic dirà en moltes ocasions que ell no és un autista visual. La seva obra es podria entendre com a artesanía contemporània, en què la relació entre l'artista i la persona que encarrega l'obra és essencial. En algunes obres, amics de l'artista li demanaven que els resolgués un problema. L'obra de Guillén Balmes se'ns presenta de manera processual. Per a ell tot el procés és important. Sovint ens presenta cadascuna de les peces en quatre actes: encàrrec, idea prèvia en forma de dibuix, peça i presentació de la peça. L'obra de Guillen Balmes, d'alguna manera, no només ens parla del cos, sinó també del desig, però no en un sentit sexual, sinó d'allò que no tenim i que volem ser. El dolor o la fragilitat de l'ésser també són presents en els seus objectes, en el sentit que intenta trobar solució als problemes de la persona, ja siguin físics o emocionals.

El trabajo de Guillén Balmes se teje entre la escultura y las relaciones personales. Gran parte de sus obras surgen a través de la idea de encargo o de propuesta. Guillén Balmes obvia la subjetividad; en tono irónico dirá en muchas ocasiones que él no es un autista visual. Su obra se podría entender como artesanía contemporánea, en la que la relación entre el artista y la persona que encarga la obra es esencial. En algunas obras, amigos del artista le pedían que les resolviera un problema. La obra de Guillén Balmes se nos presenta de forma procesual. Para él, todo el proceso es importante. A menudo nos presenta cada una de las piezas en cuatro actos: encargo, idea previa en forma de dibujo, pieza y presentación de la pieza. La obra de Guillen Balmes, de algún modo, no solo nos habla del cuerpo, sino también del deseo, pero no en un sentido sexual, sino de aquello que no tenemos y queremos ser. El dolor o la fragilidad del ser también están presentes en sus objetos, en el sentido que intenta encontrar solución a los problemas de la persona, ya sean físicos o emocionales.

---

---

## **Maria Palomeras**

Els límits de l'inconscient, 2011

Feltre amb agulla, llana xisqueta sense tenyir, fibra de 26/28 micres

220 x 250 x 5 cm

Cortesia de l'autora

*Els límits de l'inconscient, 2011*

Fieltro con aguja, lana xisqueta sin teñir, fibra de 26/28 micras

220 x 250 x 5 cm

Cortesia de la autora

***Límits de l'inconscient* és un treball que manlleva la tècnica artesanal per explorar la lentitud i l'obertura de l'espai introspectiu; un viatge a les emocions estancades que perviuen dins nostre. El projecte neix amb la intenció de donar a llum allò que viu latent en el substrat ocult del nostre cos i que lluita per expressar-se i travessar la frontera fràgil de l'inconscient. La capa simbolitza la pell com a límit que separa corporalment el món interior de l'exterior. Maria Palomeras es teixeix una pell des de la consciència per reviure emocions i esculpir-les amb una agulla. La llana s'empra com a metàfora d'aïllament i protecció; la capa és, al cap i a la fi, un refugi per a un cos vulnerable.**

*Límits de l'inconscient* es un trabajo que se apropia de la técnica artesanal para explorar la lentitud y la apertura del espacio introspectivo; un viaje a las emociones estancadas que perviven en nuestro interior. El proyecto nace con la intención de dar a luz lo que vive latente en el sustrato oculto de nuestro cuerpo y que lucha para expresarse y cruzar la frontera frágil del inconsciente. La capa simboliza la piel como límite que separa corporalmente el mundo interior del exterior. Maria Palomeras se teje una piel desde la consciencia para revivir emociones y esculpir las con una aguja. La lana se utiliza como metáfora de aislamiento y protección; la capa es, al fin y al cabo, un refugio para un cuerpo vulnerable.

---

---

## Tea Sirbiladze

*Imitt*, 2012

Manta d'hospital (polièster i seda), organza, detalls de goma làtex. Teixit ortopèdic (cotó, elastà). Teixit d'un sol ús de quiròfan (seda, poliamida i polièster)

Cortesía de l'autora

*Imitt*, 2012

Manta de hospital (poliéster y seda), organza, detalles de goma látex. Tejido ortopédico (algodón, elastano). Tejido de un solo uso de quirófano (seda, poliamida y poliéster)

Cortesía de la autora

El 26 d'abril de 2007 un cotxe va atropellar la Tea quan creuava distreta un pas de vianants a l'avinguda Diagonal de Barcelona. Feia poc temps que era a la ciutat i, en el moment del trauma, el seu cos se li va manifestar com una realitat objectivada i modificada per l'experiència del desplaçament a una nova geografia, a un nou paisatge i a noves situacions que l'allunyen del seu país d'origen, Geòrgia, lloc propi que enyora i convoca. *Imitt* vol dir «en mi». Amb aquest mot, la Tea posa de manifest que no ha creat aquestes peces a partir del record, sinó des de i a través de l'experiència real i concreta, material i psíquica, del seu accident. Temps d'inconsciència i de vivència a les sales de l'hospital i els canvis que això va comportar en la seva percepció de si mateixa i en la seva relació amb allò que l'envolta.

El 26 de abril de 2007 un coche atropelló a Tea cuando cruzaba distraída un paso de peatones en la avenida Diagonal de Barcelona. Llevaba poco tiempo en la ciudad y, en el momento del trauma, su cuerpo se le manifestó como una realidad objetivada y modificada por la experiencia del desplazamiento a una nueva geografía, a un nuevo paisaje y a nuevas situaciones que la alejan de su país de origen, Georgia, lugar propio que echa de menos y convoca. *Imitt* significa «en mí». Con esta palabra, Tea pone de manifiesto que no ha creado estas piezas a partir del recuerdo, sino desde y a través de la experiencia real y concreta, material y psíquica, de su accidente. Tiempo de inconsciencia y vivencia en las salas del hospital y los cambio que eso comportó en su percepción de sí misma y en su relación con lo que la rodea.

---

---

# **Vestir i desvestir cossos. Fenomenologies d'aparició**

## **Cos polític / Cuerpo político**

---

Isabel Banal  
Anna-Sophie Berger  
Lucía Cuba  
Emma Escuer  
Laura Fernández Antolín  
Miriam Ponsa



---

## Cos polític

Si és cert que allò que som es construeix i es constitueix a través de la radical materialitat del nostre cos i la seva vida relacional, és evident que les formes invisibles del control polític han de situar els seus objectius a dirigir i a controlar els nostres cossos. Una de les formes de poder pròpies de l'era moderna situa el seu focus d'acció en la normativització de les vides materialitzada en una didàctica del discurs destinat al disseny de les conductes i dels desitjos.

Aquestes formes de control actuen, en realitat, com a processos de desposseïció; per aquest motiu, la pèrdua del control sobre el nostre propi cos seria la frontera última de la nostra llibertat. Les lògiques polítiques de control es mostren especialment cruentes amb els cossos funcionalment dispars o diversos, i per això mateix, més vulnerables, com també amb el cos femení, l'únic capaç de fer efectiva la reproducció de la vida biològica, de la vida social afectiva, com també de bastir l'ordre simbòlic propi de la mare.

---

## Cuerpo político

Si es cierto que lo que somos se construye y se constituye a través de la radical materialidad de nuestro cuerpo y su vida relacional, es evidente que las formas invisibles del control político tienen que situar sus objetivos a dirigir y a controlar nuestros cuerpos.

Una de las formas de poder propias de la era moderna sitúa su foco de acción en la normativización de las vidas materializada en una didáctica del discurso destinado al diseño de las conductas y de los deseos. Estas formas de control actúan, en realidad, como procesos de desposesión; por este motivo, la pérdida del control sobre nuestro propio cuerpo sería la frontera última de nuestra libertad. Las lógicas políticas de control se muestran especialmente sangrientas con los cuerpos funcionalmente dispares o diversos, y por eso mismo, más vulnerables, como también con el cuerpo femenino, el único capaz de hacer efectiva la reproducción de la vida biológica, de la vida social afectiva, como también de construir el orden simbólico propio de la madre.

---

---

## Isabel Banal

*Faldes (Formentera i Abella de la Conca)*, 2012

170 × 100 × 0,80 cm

Davantall, pedres i marc digital

Vídeo en bucle. 3 min

Cortesía de l'artista

*Faldes (Formentera i Abella de la Conca)*, 2012

170 × 100 × 0,80 cm

Delantal, piedras y marco digital

Vídeo en bucle. 3 min

Cortesía de la artista

***Faldes* és una paraula que fa al·lusió alhora al cos humà —denominació de la part del cos, del ventre als genolls, quan la persona està asseguda— i al paisatge —part baixa d'una muntanya, d'una serralada. Amb una acció, la de collir pedres i carregar-les al davantal, comprat a la zona, fins a omplir-lo, el projecte està plantejat com una sèrie de tres accions en indrets diferents, en què l'artista posa en relació dos elements: el davantal —referència a les tasques domèstiques, al treball femení, a l'acolliment, a l'orde interior— i les pedres —referència al paisatge i l'orde natural. *Faldes* se situa en una particular tradició de l'art d'acció fet per dones que exploren una resignificació de les coses i de les accions en l'horitzó de l'ordre simbòlic de la llengua materna.**

*Faldes* (faldas, en español) es una palabra que alude a la vez al cuerpo humano —denominación de la parte del cuerpo, del vientre a las rodillas, cuando la persona está sentada— y al paisaje —parte baja de una montaña, de una cordillera—. Con una acción, la de recoger piedras y cargarlas en el delantal, comprado en la zona, hasta llenarlo, el proyecto está planteado como una serie de tres acciones en sitios distintos, donde la artista pone en relación dos elementos: el delantal —referencia a las tareas domésticas, al trabajo femenino, a la acogida, al orden interior— y las piedras —referencia al paisaje, al orden natural—. *Faldes* se sitúa en una particular tradición del arte de acción hecho por mujeres que exploran una resignificación de las cosas y de las acciones en el horizonte del orden simbólico de la lengua materna.

---

---

## Anna-Sophie Berger

*Bodyshape dresses*, 2013

4 Vestits de seda amb impressió digital

Cortesia de l'artista i JTT, New York

*Bodyshape dresses*, 2013

4 Vestidos de seda con impresión digital

Cortesia de la artista y JTT, New York

*Bodyshape dresses* forma part d'un projecte que estudia els mecanismes del sistema de la moda en relació amb el fenomen de les tendències, l'expressió més genuïna d'aquest univers de producció del que és efímer. La col·lecció explora les tendències a partir d'un treball de reducció i abstracció dels processos formals i comercials, tenint en compte la dimensió política del fet de vestir el cos. En el cas dels vestits que es presenten en aquesta exposició, la significació sorgeix dels diàlegs entre les figures impreses damunt el vestit i la realitat del cos de cada usuari. Les imatges impreses sobre la tela han estat extretes d'una pàgina web dedicada a explicar els procediments i els beneficis de la cirurgia destinada a transformar cossos amb desviacions del cànon estètic establerts a cossos canònics i desitjables.

*Bodyshape dresses* forma parte de un proyecto que estudia los mecanismos del sistema de la moda en relación con el fenómeno de las tendencias, la expresión más genuina de este universo de producción de lo que es efímero. La colección explora las tendencias a partir de un trabajo de reducción y abstracción de los procesos formales y comerciales, teniendo en cuenta la dimensión política del hecho de vestir el cuerpo. En el caso de los vestidos que se presentan en esta exposición, la significación surge de los diálogos entre las figuras impresas encima del vestido y la realidad del cuerpo de cada usuario. Las imágenes impresas sobre la tela se han extraído de una página web dedicada a explicar los procedimientos y los beneficios de la cirugía destinada a transformar cuerpos con desviaciones del canon estético establecidos en cuerpos canónicos y deseables.

---

---

## Lucía Cuba

*El Artículo 6*, 2012

Cotó Canvas. Impressió digital,  
cosit manual.

“Nos hemos despertado”  
/ *We have woken up*, 2012

Vídeo. 5' 56”

Cortesía de l'autora

*El Artículo 6*, 2012

Algodón Canvas. Impresión  
digital, costura a mano.

“Nos hemos despertado” / *We  
have woken up*, 2012

Vídeo. 5' 56”

Cortesía de la autora

La col·lecció «*Artículo 6*», dóna visibilitat a la violència de la llei política d'esterilitzacions forçades aplicada al Perú entre 1996 i 2000, durant el govern d'Alberto Fujimori, amb l'incompliment de l'article 6 del segon capítol de la Llei general de salut, que determina que tota persona té el dret d'escollir lliurement el mètode anticonceptiu. Lucía Cuba explora diverses narratives de dones que donen testimoni d'aquesta experiència. *Artículo 6* aplega una col·lecció de vestuari i la realització de dotze accions. La col·lecció inclou trenta-quatre peces realitzades amb tècnica mixta de brodat i estampat, que representen l'univers d'institucions i persones relacionades amb el cas. Les peces també responen a una reinterpretació de la *pollera* andina, i fan referència a la informatització i a la militarització de les polítiques públiques. També convoquen la força, la capacitat de lluita i la llibertat de les dones. El projecte inclou un web ([www.articulo6.pe](http://www.articulo6.pe)) que proporciona informació, imatges i continguts sobre tot el projecte i sobre cada una de les dones que hi aporten la seva història viva.

La colección «Artículo 6» da visibilidad a la violencia de la ley política de esterilizaciones forzadas aplicada en Perú entre 1996 y 2000, durante el gobierno de Alberto Fujimori, con el incumplimiento del artículo 6 del segundo capítulo de la Ley General de Salud, que determina que toda persona tiene el derecho de escoger libremente el método anticonceptivo. Lucía Cuba explora varias narrativas de mujeres que dan testimonio de esta experiencia. «Artículo 6» reúne una colección de vestuario y la realización de doce acciones. La colección incluye treinta y cuatro piezas realizadas con técnica mixta de bordado y estampado, que representan el universo de instituciones y personas relacionadas con el caso. Las piezas también responden a una reinterpretación de la pollera andina, y hacen referencia a la informatización y a la militarización de las políticas públicas. También convocan la fuerza, la capacidad de lucha y la libertad de las mujeres. El proyecto incluye una web ([www.articulo6.pe](http://www.articulo6.pe)) que proporciona información, imágenes y contenidos sobre todo el proyecto y sobre cada una de las mujeres que aportan su historia viva.

---

---

## Emma Escuer

*Qui ets tu? Ningú*, 2014

*Look 1:* jersei de cambres de pneumàtic tallades i tricotades. Pantalons texans tallats i tricotats, tenyits amb tècnica de bàtik.

*Look 2:* jersei de mitges tallades i tricotades. Pantalons de sacs de pinso tintats amb esprai, gabardina de mantes i feltres de protecció tintats amb esprai.

Cortesía de l'autora

*Qui ets tu? Ningú*, 2014

*Look 1:* jersey de cámaras de neumático cortadas y tricotadas. Vaqueros cortados y tricotados, teñidos con técnica de batik.

*Look 2:* jersey de medias cortadas y tricotadas. Pantalones de sacos de pienso tintados con spray, gabardina de mantas y fieltros de protección tintados con spray.

Cortesía de la autora

Amb el projecte *Qui ets tu? Ningú*, Emma Escuer ens situa davant d'una de les contradiccions polítiques més cruentes de la realitat planetària del nostre temps. D'una banda, l'estat actual del coneixement científic ens permet predir amb poc marge d'error quin és el futur devastador que espera a la Terra, i de l'altra, la mateixa ciència aplicada a la tecnologia productiva, segrestada pel poder econòmic neoliberal, genera narratives d'ocultació o distorsió d'aquest destí històric, abocat a la mort entròpica del nostre planeta. Situada en aquest context, Emma Escuer opta per una resposta política materialitzada en el disseny de moda, amb una col·lecció de peces fetes a partir de roba i teixits recuperats, que ella recicla. La seva proposta llança un repte a la ciutadania: la possibilitat de generar altres estils i formes de vestir, més enllà de les estètiques dominants, i més enllà, també, de la necessitat incessant de produir, fabricar i generar residus.

Con el proyecto *Qui ets tu? Ningú*, Emma Escuer nos sitúa ante una de las contradicciones políticas más crudas de la realidad planetaria de nuestros tiempos. Por un lado, el estado actual del conocimiento científico nos permite predecir con poco margen de error cuál es el futuro devastador que espera a la Tierra, y por el otro, la misma ciencia aplicada a la tecnología productiva, secuestrada por el poder económico neoliberal, genera narratives de ocultación o distorsión de este destino histórico, abocado a la muerte entrópica de nuestro planeta. Situada en este contexto, Emma Escuer opta por una respuesta política materializada en el diseño de moda, con una colección de prendas hechas a partir de ropa y tejidos recuperados, que ella recicla. Su propuesta lanza un reto a la ciudadanía: la posibilidad de generar otros estilos y formas de vestir, más allá de las estéticas dominantes, y más allá, también, de la necesidad incesante de producir, fabricar y generar residuos.

---

---

## Laura Fernández Antolín

*Delante de la cara*, 2015

Peces de punt ottoman, elastà, poliamida i organza de seda estampades a mà.

Fotografia analògica.

Cortesía de l'autora

*Delante de la cara*, 2015

Piezas de punto otomano, de elastano, poliamida y organza de seda estampadas a mano. Fotografía analógica

Cortesía de la artista

La proposta *Delante de la cara*, de Laura Fernández, construeix un pensament materialitzat en un projecte que se situa entre el disseny de moda i la performance. El nexa d'unió entre ambdós llenguatges és el pensament entorn a com funciona el paper del vestir en la construcció social i patriarcal del gènere femení. Referint-se al pensament de Judith Butler, Laura Fernández situa la seva reflexió en la capacitat «performativa» de la repetició a partir de codis simbòlics específics —de conductes, de desitjos, de maneres de dir, de maneres de fer. Perquè és cultural i no natural, la repetició du en ella mateixa la possibilitat disruptiva, la introducció de la diferència. Les sis peces exposades estan fetes a partir de teles sobre les quals l'autora va dibuixar certes parts del seu cos, que posteriorment van ser retallades per produir les peces de vestir. Aquest procés provoca que els dibuixos es perdin entre els patrons i es converteixin en esquerdes que recorren alhora la peça i el cos.

La propuesta *Delante de la cara*, de Laura Fernández, construye un pensamiento materializado en proyecto que se sitúa entre el diseño de moda y la *performance*. El nexo de unión entre ambos lenguajes es el pensamiento sobre cómo funciona el papel del vestir en la construcción social y patriarcal del género femenino. Refiriéndose al pensamiento de Judith Butler, Laura Fernández sitúa su reflexión en la capacidad «performativa» de la repetición a partir de códigos simbólicos específicos —de conductas, de deseos, de maneras de decir, de maneras de hacer—. Porque es cultural y no natural, la repetición lleva en ella misma la posibilidad disruptiva, la introducción de la diferencia. Las seis piezas expuestas están hechas a partir de telas sobre las que la autora dibujó ciertas partes de su cuerpo, que posteriormente fueron recortadas para producir las piezas de vestir. Este proceso provoca que los dibujos se pierdan entre los patrones y se conviertan en grietas que recorren a la vez la pieza y el cuerpo.

---

---

## Miriam Ponsa

*Dones mula*, 2015

Look 1. Jaqueta cintes elàstiques: Cotó ecològic i cintes elàstiques

Pantaló genolleres: Lli i cotó

Mocador de seda

Visera: Làtex, PVC i cinta elàstica

Espardenyes: Cànem, cintes elàstiques i cordó de cotó

Look 2. Abric mula: Cotó ecològic i cintes de cotó

Cantimplora de pell: Pell de vaca, cotó ecològic

Motxilla de pell: Pell de vaca

Cortesia de l'autora

*Dones mula*, 2015

Look 1. Chaqueta cintas elásticas: Algodón ecológico y cintas elásticas

Pantalón rodilleras: Lino y algodón

Pañuelo de seda

Visera: Látex, PVC y cinta elástica

Alpargatas: Cábano, cintas elásticas y cordón de algodón

Look 2. Abrigo mula: Algodón ecológico y cintas de algodón

Cantimplora de piel: Piel de vaca, algodón ecológico

Mochila de piel: Piel de vaca

Cortesía de la autora

Amb la col·lecció *Dones mula*, Miriam Ponsa proposa una mirada a certs contextos socials en què el treball de les dones remet a una economia d'exploració de gènere. Se les coneix com a «dones mula» o «portadores de Melilla». La seva feina consisteix a transportar càrregues pesades a través de la frontera d'Espanya cap al Marroc. Algunes fan tres o quatre viatges al dia transportant fins a vuitanta quilos de pes sobre la seva esquena. Es tracta de dones que avui en dia arriuen les seves vides com a conseqüència del treball físic portat a l'extrem i en condicions de semiesclavitud. Amb aquesta font d'inspiració, la dissenyadora crea una col·lecció en què la cinteria té un paper important, treballant-la com a teixit i també com a detall per subjectar parts de peces. El patronatge està treballat a partir de càrregues i motxilles, alhora que segueix la línia de peces *oversize*, i els dissenys es caracteritzen per la superposició de capes. Les tècniques de teixidura artesanal mitjançant cintes i cordons tenen protagonisme en la col·lecció. Les peces es creen a partir de la tècnica de la cistelleria, el macramé, la *jarapa*, el *braiding* i els nusos.

Con la colección *Dones mula*, Miriam Ponsa propone una mirada a ciertos contextos sociales en los que el trabajo de las mujeres remite a una economía de explotación de género. Se las conoce como «mujeres mula» o «portadoras de Melilla». Su trabajo consiste en transportar pesadas cargas a través de la frontera de España a Marruecos. Algunas hacen tres o cuatro viajes al día transportando hasta ochenta quilos de peso sobre sus espaldas. Se trata de mujeres que hoy en día arriesgan sus vidas como consecuencia del trabajo físico llevado al extremo y en condiciones de semiesclavitud. Con esta fuente de inspiración, la diseñadora crea una colección en la que la cintería tiene un papel importante, trabajándola como tejido y también como detalle para sujetar partes de piezas. Los patrones están trabajados a partir de cargas y mochilas, a la vez que siguen la línea de prendas *oversize*, y los diseños se caracterizan por la superposición de capas. Las técnicas de tejedura artesanal mediante cintas y cordones tienen protagonismo en la colección. Las prendas se crean a partir de la técnica de la cestería, el macramé, la *jarapa*, el *braiding* y los nudos.

---

---

## Centre d'Art la Panera

Pl. de la Panera, 2. 25002 Lleida

Tel. 973 262 185

[www.lapanera.cat](http://www.lapanera.cat)

### Horari

De dimarts a divendres, de 10.00 a 14.00 h

i de 16.00 a 19.00 h

Dissabtes, d'11.00 a 14.00 h i de 16.00 a 19.00 h

Diumenges i festius, d'11.00 a 14.00 h

Dilluns, tancat

**Del 13 de febrer al 22 de maig de 2016**

**Del 13 de febrero al 22 de mayo del 2016**

---

Ho organitza:



Generalitat de Catalunya  
Departament de Cultura



centre d'art la panera

LA PAERIA



Ajuntament de Lleida

---

Participació especial:

Hi col·labora:

